



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

CLENIO DE MOURA ABREU

VOZ E SIGNIFICAÇÃO NA “REDE DE RECADOS” DA CANÇÃO POPULAR  
BRASILEIRA: ANÁLISE SEMIÓTICA DO COMPORTAMENTO VOCAL NA  
PRODUÇÃO CANCIONAL CRÍTICA DA DÉCADA DE 1970

CAMPINAS

2023

CLENIO DE MOURA ABREU

VOZ E SIGNIFICAÇÃO NA “REDE DE RECADOS” DA CANÇÃO POPULAR  
BRASILEIRA: ANÁLISE SEMIÓTICA DO COMPORTAMENTO VOCAL NA  
PRODUÇÃO CANCIONAL CRÍTICA DA DÉCADA DE 1970

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de  
Campinas como parte dos requisitos exigidos para a  
obtenção do título de Doutor em Música na área de  
concentração Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. REGINA MACHADO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO  
ALUNO CLENIO DE MOURA ABREU E ORIENTADO PELA  
PROFA. DRA. REGINA MACHADO

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Ab86v Abreu, Clenio de Moura, 1973-  
Voz e significação na "rede de recados" da canção popular brasileira :  
análise semiótica do comportamento vocal na produção cancional crítica da  
década de 1970 / Clenio de Moura Abreu. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Regina Machado.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Canto popular. 2. Música popular. 3. Música - Semiótica. I. Machado,  
Regina, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.  
Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Voice and meaning in the "message network" of brazilian popular  
song : semiotic analysis of vocal behavior in critical song production of the 1970's

**Palavras-chave em inglês:**

Popular singing

Popular music

Music - Semiotics

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Doutor em Música

**Banca examinadora:**

Regina Machado [Orientador]

Luiz Augusto de Moraes Tatit

Marcelo Costa Segreto

José Roberto Zan

Thaís Lima Nicodemo

**Data de defesa:** 14-12-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3842-1751>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0102879845752361>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO**

CLENIO DE MOURA ABREU

ORIENTADORA: PROFA. DRA. REGINA MACHADO

### **MEMBROS**

1. PROFA. DRA. REGINA MACHADO
2. PROF. DR. LUIZ AUGUSTO DE MORAES TATIT
3. PROF. DR. MARCELO COSTA SEGRETO
4. PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN
5. PROFA. DRA. THAÍS LIMA NICODEMO

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com a respectiva assinatura de cada um dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 14/12/2023

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho aos meus pais, Manoel dos Santos Abreu e Iolanda de Moura Abreu, que, mesmo diante das dificuldades, nunca deixaram de dar suporte aos meus estudos de música.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Manoel e Iolanda, pelo apoio incondicional e pelo incentivo que sempre me deram de seguir a profissão de músico.

À minha orientadora, Profa. Dra. Regina Machado, pela amizade, dedicação, paciência, pelas contribuições, correções e pelo apoio e incentivo na elaboração desta pesquisa.

Aos professores Luiz Tatit, Regina Machado e Diana Luz Pessoa de Barros, cujas aulas despertaram em mim a paixão pela semiótica.

Aos meus colegas professores Ellen Stencel e Vandir Schäffer por sempre terem me incentivado a me tornar um pesquisador.

A todos os meus alunos, que sempre acreditaram no meu trabalho e representam minha maior motivação para continuar minhas pesquisas em música.

À Unicamp, por ter-me dado a oportunidade de realizar este sonho.

## RESUMO

Durante a década de 1970, período de intensa repressão e perseguição a todos que, de uma maneira ou de outra, se opunham ao regime militar, a crítica velada tornou-se procedimento recorrente na letra das canções de alguns compositores ligados ao segmento identificado como “MPB”. O presente trabalho se propõe a desvendar como se construíram os sentidos expressos no conteúdo dessas canções tanto por meio das interações entre melodia e letra quanto de sua materialização por meio do canto. Para tanto, foram selecionados dez fonogramas de compositores pertencentes a esse recorte específico, os quais foram submetidos à escuta atenta, resultando em dez análises, esboçadas no corpo desta pesquisa.

Os referenciais teóricos que nos serviram de norte na elaboração das análises foram a *Semiótica da Canção*, de Luiz Tatit, e a *Análise Semiótica do Canto Popular*, modelo desenvolvido por Regina Machado a partir da obra daquele. A essas práticas analíticas acrescentamos um terceiro ponto de vista, baseado no conceito de ‘forma musical *versus* força entoativa’, recentemente incluídos nos escritos de Tatit e que têm origem na *Semiótica Tensiva*, de Claude Zilberberg.

Palavras-chave: força entoativa, forma musical, canto popular, canção popular, semiótica da canção.

## **ABSTRACT**

During the 1970s, a period of intense repression and persecution to all those who, in one way or another, opposed to the military regime, veiled criticism became a recurrent practice in the lyrics of songs by some composers belonging to the segment identified by the acronym “MPB”. This study aims to unravel how the meanings expressed in the contents of these songs were constructed, both through the interactions between melody and lyrics and their actualization through singing. To this end, ten phonograms from composers belonging to this specific genre were selected, which were subjected to careful listening, resulting in ten analyses, outlined in this research.

The theoretical references that guided our analyses were the Semiotics of Song, by Luiz Tatit, and the Semiotic Analysis of Popular Singing, a model developed by Regina Machado, based on Tatit’s work. In addition to these analytical practices, we incorporated a third perspective, based on the concept of ‘musical form versus intonational force’, recently integrated into the writings of Luiz Tatit and which stems from Claude Zilberberg’s tensive semiotics.

Keywords: intonational force, musical form, popular singing, popular song, semiotics of songs.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 .....	22
Figura 2 .....	25
Figura 3 .....	34
Figura 4 .....	35
Figura 5 .....	61
Figura 6 .....	68
Figura 7 .....	69
Figura 8 .....	70
Figura 9 .....	71
Figura 10 .....	72
Figura 11 .....	72
Figura 12 .....	74
Figura 13 .....	74
Figura 14 .....	75
Figura 15 .....	75
Figura 16 .....	76
Figura 17 .....	80
Figura 18 .....	85
Figura 19 .....	86
Figura 20 .....	87
Figura 21 .....	88
Figura 22 .....	89
Figura 23 .....	90
Figura 24 .....	91
Figura 25 .....	92
Figura 26 .....	93
Figura 27 .....	94
Figura 28 .....	95
Figura 29 .....	96
Figura 30 .....	97
Figura 31 .....	98

<b>Figura 32</b> .....	<b>99</b>
<b>Figura 33</b> .....	<b>99</b>
<b>Figura 34</b> .....	<b>100</b>
<b>Figura 35</b> .....	<b>102</b>
<b>Figura 36</b> .....	<b>107</b>
<b>Figura 37</b> .....	<b>109</b>
<b>Figura 38</b> .....	<b>110</b>
<b>Figura 39</b> .....	<b>111</b>
<b>Figura 40</b> .....	<b>113</b>
<b>Figura 41</b> .....	<b>114</b>
<b>Figura 42</b> .....	<b>116</b>
<b>Figura 43</b> .....	<b>117</b>
<b>Figura 44</b> .....	<b>121</b>
<b>Figura 45</b> .....	<b>123</b>
<b>Figura 46</b> .....	<b>127</b>
<b>Figura 47</b> .....	<b>129</b>
<b>Figura 48</b> .....	<b>129</b>
<b>Figura 49</b> .....	<b>132</b>
<b>Figura 50</b> .....	<b>132</b>
<b>Figura 51</b> .....	<b>135</b>
<b>Figura 52</b> .....	<b>136</b>
<b>Figura 53</b> .....	<b>140</b>
<b>Figura 54</b> .....	<b>141</b>
<b>Figura 55</b> .....	<b>142</b>
<b>Figura 56</b> .....	<b>143</b>
<b>Figura 57</b> .....	<b>144</b>
<b>Figura 58</b> .....	<b>145</b>
<b>Figura 59</b> .....	<b>146</b>
<b>Figura 60</b> .....	<b>146</b>
<b>Figure 61</b> .....	<b>147</b>
<b>Figura 62</b> .....	<b>148</b>
<b>Figura 63</b> .....	<b>151</b>
<b>Figura 64</b> .....	<b>158</b>

<b>Figura 65</b> .....	<b>159</b>
<b>Figura 66</b> .....	<b>160</b>
<b>Figura 67</b> .....	<b>161</b>
<b>Figura 68</b> .....	<b>162</b>
<b>Figura 69</b> .....	<b>164</b>
<b>Figura 70</b> .....	<b>165</b>
<b>Figura 71</b> .....	<b>166</b>
<b>Figura 72</b> .....	<b>168</b>
<b>Figura 73</b> .....	<b>170</b>
<b>Figura 74</b> .....	<b>175</b>
<b>Figura 75</b> .....	<b>176</b>
<b>Figura 76</b> .....	<b>176</b>
<b>Figura 77</b> .....	<b>177</b>
<b>Figura 78</b> .....	<b>178</b>
<b>Figura 79</b> .....	<b>178</b>
<b>Figura 80</b> .....	<b>179</b>
<b>Figura 81</b> .....	<b>179</b>
<b>Figura 82</b> .....	<b>180</b>
<b>Figura 83</b> .....	<b>181</b>
<b>Figura 84</b> .....	<b>182</b>
<b>Figura 85</b> .....	<b>182</b>
<b>Figura 86</b> .....	<b>183</b>
<b>Figura 87</b> .....	<b>183</b>
<b>Figura 88</b> .....	<b>184</b>
<b>Figura 89</b> .....	<b>184</b>
<b>Figura 90</b> .....	<b>186</b>
<b>Figura 91</b> .....	<b>187</b>
<b>Figura 92</b> .....	<b>188</b>
<b>Figura 93</b> .....	<b>189</b>
<b>Figura 94</b> .....	<b>190</b>
<b>Figura 95</b> .....	<b>195</b>
<b>Figura 96</b> .....	<b>196</b>
<b>Figura 97</b> .....	<b>197</b>

<b>Figura 98</b> .....	<b>198</b>
<b>Figura 99</b> .....	<b>199</b>
<b>Figura 100</b> .....	<b>200</b>
<b>Figura 101</b> .....	<b>200</b>
<b>Figura 102</b> .....	<b>201</b>
<b>Figura 103</b> .....	<b>206</b>
<b>Figura 104</b> .....	<b>212</b>
<b>Figure 105</b> .....	<b>214</b>
<b>Figura 106</b> .....	<b>215</b>
<b>Figura 107</b> .....	<b>216</b>
<b>Figura 108</b> .....	<b>217</b>
<b>Figura 109</b> .....	<b>218</b>
<b>Figura 110</b> .....	<b>219</b>
<b>Figure 111</b> .....	<b>220</b>
<b>Figura 112</b> .....	<b>221</b>
<b>Figura 113</b> .....	<b>223</b>
<b>Figura 114</b> .....	<b>224</b>
<b>Figura 115</b> .....	<b>225</b>
<b>Figura 116</b> .....	<b>228</b>
<b>Figura 117</b> .....	<b>230</b>
<b>Figura 118</b> .....	<b>231</b>
<b>Figura 119</b> .....	<b>233</b>
<b>Figure 120</b> .....	<b>239</b>
<b>Figura 121</b> .....	<b>239</b>
<b>Figura 122</b> .....	<b>241</b>
<b>Figura 123</b> .....	<b>242</b>
<b>Figura 124</b> .....	<b>243</b>
<b>Figura 125</b> .....	<b>244</b>
<b>Figura 126</b> .....	<b>245</b>
<b>Figura 127</b> .....	<b>246</b>
<b>Figura 128</b> .....	<b>247</b>
<b>Figura 129</b> .....	<b>247</b>
<b>Figura 130</b> .....	<b>248</b>

<b>Figura 131</b> .....	<b>249</b>
<b>Figura 132</b> .....	<b>250</b>
<b>Figura 133</b> .....	<b>251</b>
<b>Figura 134</b> .....	<b>252</b>
<b>Figura 135</b> .....	<b>253</b>
<b>Figura 136</b> .....	<b>254</b>
<b>Figura 137</b> .....	<b>254</b>
<b>Figura 138</b> .....	<b>259</b>
<b>Figura 139</b> .....	<b>260</b>
<b>Figura 140</b> .....	<b>261</b>
<b>Figura 141</b> .....	<b>262</b>
<b>Figura 142</b> .....	<b>263</b>
<b>Figura 143</b> .....	<b>264</b>
<b>Figura 144</b> .....	<b>268</b>

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>16</b>
<b>2. DA ANÁLISE DO DISCURSO À ASPECTUALIZAÇÃO TENSIVA: EM BUSCA DO SENTIDO</b> .....	<b>20</b>
<b>2.1. Força Entoativa versus Forma Musical</b> .....	<b>23</b>
<b>2.2. Força entoativa x forma musical no canto popular brasileiro</b> .....	<b>27</b>
<b>2.3. Análise Semiótica do Canto Popular</b> .....	<b>32</b>
2.3.1. Níveis da voz .....	33
2.3.2. Passionalização, tematização e figurativização no âmbito da voz.....	34
2.3.3. Qualidades emotivas da voz .....	35
<b>3. A CANÇÃO COMO INSTRUMENTO DE CONTESTAÇÃO POLÍTICA E SOCIAL NO BRASIL</b> .....	<b>37</b>
<b>3.1. A canção crítica de vertente humorística durante a era Vargas</b> .....	<b>38</b>
<b>3.2. A canção crítica de vertente humorística durante a era JK</b> .....	<b>41</b>
<b>3.3. A canção crítica no período pré-golpe de 1964</b> .....	<b>43</b>
<b>3.4. A canção crítica no período pós-golpe de 1964</b> .....	<b>45</b>
<b>3.5. Entre o desbunde e a linguagem da fresta: a canção crítica no pós-AI-5</b> ...	<b>49</b>
3.5.1. As relações entre artista engajado e indústria fonográfica no pós-AI-5. ....	52
<b>4. SOBRE OS COMPOSITORES E AS CANÇÕES SELECIONADAS</b> .....	<b>57</b>
<b>4.1. Sobre os parâmetros de análise</b> .....	<b>60</b>
<b>5. AS ANÁLISES</b> .....	<b>64</b>
<b>5.1. “Filme de Terror” – (Sérgio Sampaio)</b> .....	<b>64</b>
5.1.1. Análise cancional.....	67
5.1.2. Análise do comportamento vocal .....	77
5.1.3. Conclusão.....	79
<b>5.2. “Tocaia” – (Sérgio Ricardo)</b> .....	<b>81</b>
5.2.1. Análise cancional.....	85
5.2.2. Análise do comportamento vocal .....	96
5.2.3. Conclusão.....	101
<b>5.3. “Acorda, amor” – (Chico Buarque sob o pseudônimo de “Julinho da Adelaide” e “Leonel Paiva”)</b> .....	<b>103</b>
5.3.1. Análise cancional.....	106
5.3.2. Análise do comportamento vocal .....	118
5.3.3. Conclusão.....	123
<b>5.4. “Abre alas” – (Ivan Lins e Vitor Martins)</b> .....	<b>124</b>
5.4.1. Análise cancional.....	126
5.4.2. Análise do comportamento vocal .....	131
5.4.3. Conclusão.....	135
<b>5.5. “Pesadelo” – (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro)</b> .....	<b>137</b>
5.5.1. Análise cancional.....	139
5.5.2. Análise do comportamento vocal .....	148
5.5.3. Conclusão.....	150
<b>5.6. “Geraldinos e Arquibaldos” – (Gonzaguinha)</b> .....	<b>152</b>
5.6.1. Análise cancional.....	157

5.6.2. Análise do comportamento vocal .....	167
5.6.3. Conclusão.....	169
<b>5.7. “Jardins da Infância” – (João Bosco e Aldir Blanc) .....</b>	<b>172</b>
5.7.1. Análise cancional.....	174
5.7.2. Análise do comportamento vocal .....	184
5.7.3. Conclusão.....	189
<b>5.8. “Menino” – (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) .....</b>	<b>191</b>
5.8.1. Análise cancional.....	193
5.8.2. Análise do comportamento vocal .....	201
5.8.3. Conclusão.....	205
<b>5.9. “Terra das Palmeiras” – (Taiguara).....</b>	<b>207</b>
5.9.1. Análise cancional.....	210
5.9.2. Análise do comportamento vocal .....	225
5.9.3. Conclusão.....	232
<b>5.10. “Apenas um rapaz Latino Americano” – (Belchior) .....</b>	<b>234</b>
5.10.1. Análise cancional.....	236
5.10.2. Análise do comportamento vocal .....	255
5.10.3. Conclusão.....	263
<b>6. INVENTÁRIO DAS VOZES ANALISADAS .....</b>	<b>267</b>
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>272</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>278</b>
<b>REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS .....</b>	<b>284</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>291</b>
ANEXO A .....	291
ANEXO B .....	292
ANEXO C .....	293
ANEXO D .....	294
ANEXO E .....	295
ANEXO F .....	296
ANEXO G .....	297
ANEXO H .....	298
ANEXO I.....	299
ANEXO J.....	300

## 1. INTRODUÇÃO

A década de 1970 assistiu ao surgimento de uma infinidade de novas vertentes na música popular brasileira. Com o “terremoto” provocado pelo nascimento, pela consolidação e pelo desenlace do movimento tropicalista, a canção se viu, finalmente, livre das amarras de gênero, permitindo-se incorporar influências advindas das mais diversas fontes. Tal ecletismo também proporcionou o aparecimento de comportamentos vocais muito diversificados, presentes na multidão de novos artistas que, aos poucos, iam sendo absorvidos por uma indústria do disco já fortemente estabelecida.

Dentre esses, alguns se deixaram seduzir completamente pelas promessas do mercado, entregando-se totalmente ao seu domínio e se curvando aos seus ditames. Outros, no entanto, mesmo tendo, em muitos momentos, sua voz calada, permaneceram firmes na tarefa de denunciar os abusos do regime, dando continuidade a uma tradição de protesto que sempre existiu na canção popular brasileira e que se consagrou definitivamente a partir da década de 1960. E é justamente sobre cada uma dessas vozes que se concentra a pesquisa, ou seja, nos compositores que, durante a década de 1970, representaram o núcleo de resistência cultural dentro da música popular brasileira.

No conto *O Recado do Morro*, de Guimarães Rosa, há uma narrativa mitológica que se desenvolve em torno de uma mensagem transmitida a um eremita pelo Morro da Garça<sup>1</sup>, e que é repassada de boca em boca entre sete “recadeiros” até chegar ao seu receptor final, o enxadeiro Pedro Orósio. O recado, a princípio fragmentado e confuso, vai adquirindo um sentido cada vez mais claro à medida que vai sendo passado para a frente, até tomar forma de canção nas mãos de seu último mensageiro, o poeta e cantador Laudelim Pulgapé.

Os mensageiros, em sua maioria seres marginalizados e, aparentemente, desmerecidos de qualquer crédito (lunáticos, visionários e moleques), mesmo sem entender o recado, percebem a importância de seu conteúdo e se sentem compelidos a passá-lo adiante, e o que desencadeia a percepção de sua importância, de acordo com

---

<sup>1</sup> Elevação rochosa situada no meio do sertão mineiro, que, pela localização central, serve de referência para os viajantes.

Nogueira (2018), é justamente a multiplicidade de gestos vocais apresentada por eles, entre os quais, de acordo com a linguagem do conto, estão: o “acalor”, na voz do eremita Gorgulho (primeiro recadeiro); o esparolar (tagarelar), do “bocó” Zaquias (segundo recadeiro); a fala exaltada e sem domínio do menino Joãozezim (terceiro recadeiro), que, então, se transforma em “sussurro sem som”; o “cochicho de beiços” e o “feio meio-guincho”, do bobo Guégue (quarto recadeiro); o registro religioso, solene e “cavernoso” da voz do profeta Nominedômine (quinto recadeiro); o tom de raiva e desprezo na voz do “coletor” (sexto recadeiro); e, por fim, o canto febril de Laudelim Pulgapé (último recadeiro), que leva Pedro Orósio a captar o alerta contido na mensagem e escapar da emboscada que lhe foi armada.

José Miguel Wisnik, ao mencionar esse mesmo conto no ensaio *O Minuto e o Milênio*, de 1979, afirma que a música popular brasileira também atuou como uma “rede de recados” dentro da conjuntura repressiva dos anos de 1970. Havia uma preocupação legítima, por parte do artista empenhado na crítica contra o regime, em fazer passar o seu recado adiante com o objetivo de tornar a população consciente da opressão à qual vinha sendo submetida.

Entretanto, para não correr o risco de ser interceptado pela censura, o recado deveria ser convertido em enigma, passível de ser decifrado apenas pelo seu destinatário. A utilização de diversos símbolos e de figuras de linguagem contribuía para que o conteúdo se mantivesse camuflado até chegar ao receptor final. Assim como no poema de Laudelim Pulgapé, a face mais profunda da canção, oculta por sua face aparente, continha mensagens de vida ou morte destinadas a despertar seus ouvintes do perigoso sono da alienação e da ignorância.

A esse sistema sincrético de significação que é a canção (melodia e letra) alia-se outro da mesma forma tão poderoso: a voz. Já dizia Augusto de Campos em seu poema “Como é, Torquato”:

[...]/estou pensando /no mistério das letras de música /tão frágeis quando escritas /tão fortes quando cantadas /por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir) /parece banal escrita /mas é visceral cantada /a palavra cantada /não é a palavra falada /nem a palavra escrita /a altura, a intensidade, a posição, a duração /da palavra no espaço musical /a voz e o *mood* mudam tudo /a palavra-canto /é outra coisa.

Aqui, o poeta não está se referindo apenas aos elos de melodia e letra, mas também à atuação da voz na materialização dessa interação, pois, conforme todos sabem, “a letra de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entoações, timbres, pausas; tampouco a canção tem música até que soe na voz” (Finnegan, 2008, p. 24).

Portanto, a voz transmutada em canto também teve uma importância fundamental na transmissão das mensagens políticas via “rede de recados” que se estabeleceu durante os “anos duros” da repressão. O presente trabalho se propõe a demonstrar, por meio da análise e descrição das performances vocais registradas nos fonogramas, como se dava a explicitação dos muitos “recados” ocultos nas entrelinhas das canções críticas da década de 1970. Ao direcionarmos nossa lente investigativa para o comportamento vocal, objetivamos contribuir com as discussões sobre como se constroem os sentidos da canção por meio do canto popular e como isso se dava no período em questão.

No primeiro capítulo, procuramos descrever, de maneira resumida, os principais desenvolvimentos da semiótica discursiva<sup>2</sup> de Algirdas Julien Greimas, dando ênfase à perspectiva tensiva de Claude Zilberberg, seu discípulo e intérprete. Fazemos, também, uma breve exposição sobre como Luiz Tatit tem se utilizado das teorias de Zilberberg para descrever as oscilações tensivas no universo cancional em termos de “força entoativa” e “forma musical” e de como a atuação dessas mesmas grandezas semióticas podem ser verificadas na esfera do canto. Apresentamos, por fim, os principais pilares da “Semiótica do Canto Popular” de Regina Machado, prática descritiva que norteou a elaboração das análises presentes no *corpus* desta pesquisa.

No segundo capítulo, traçamos uma linha do tempo para abordarmos as diversas fases da canção crítica na história do Brasil, com enfoque especial sobre o período compreendido entre o golpe de 1964 e a abertura política no final da década de 1970. Destinamos também uma parte desse capítulo para falar sobre como se davam as

---

<sup>2</sup> Também conhecida como “semiótica greimasiana” ou “escola de Paris”.

relações entre os compositores atuantes e o mercado fonográfico, e a importância desse último na ampliação do público ligado à MPB de vertente crítica.

No terceiro capítulo, definimos o recorte empreendido por esta pesquisa, delimitando nosso objeto e conceituando “MPB” como sigla que, de acordo com Napolitano (1998), se origina no contexto dos embates políticos e estéticos dos turbulentos anos de 1960. Apresentamos, então, as dez canções que foram objeto de análise da pesquisa e os critérios adotados na escolha dos compositores e fonogramas.

O quarto capítulo representa, portanto, o cerne do trabalho, no qual, finalmente, procuramos demonstrar, por meio das análises, como se dá a transmissão das mensagens inscritas nas entrelinhas da canção crítica setentista. Para tanto, examinamos, primeiramente, o conteúdo contemplado pelas interações entre melodia e letra no interior das obras escolhidas e como esse conteúdo é materializado e explicitado pelo comportamento vocal durante a performance. Complementando essas investigações, elaboramos uma descrição detalhada dos processos entoativos e musicais detectados no decorrer da escuta a partir do embate entre força entoativa e forma musical.

No quinto capítulo, procedemos, finalmente, à descrição sistemática das vozes, em que delimitamos sua qualidade emotiva (QEV) e verificamos em quais delas o binômio força entoativa/forma musical se apresentava de maneira dominante ou recessiva.

## 2. DA ANÁLISE DO DISCURSO À ASPECTUALIZAÇÃO TENSIVA: EM BUSCA DO SENTIDO

O surgimento e desenvolvimento da abordagem analítica greimasiana só foi possível graças a alguns saltos epistemológicos obtidos mediante intenso estudo dos mecanismos da linguagem por parte de seu criador (Tatit, 2016). O primeiro deles foi a ampliação da lente analítica, que sai do microuniverso da frase, com seus problemas de estruturação e sintaxe, e migra para os aspectos de organização global do texto e sua consequente produção de sentidos. Barros (2005, p. 187) reconhece esse fato ao afirmar que:

A semiótica tem, portanto, o texto, e não a palavra ou a frase, como seu objeto e procura explicar os sentidos do texto, isto é, *o que o texto diz*, e, também, ou sobretudo, os mecanismos e procedimentos que constroem seus sentidos.

Partindo do pressuposto de que o texto possuiria um “plano de expressão” e um “plano de conteúdo” (Hjelmslev, 1943) – podendo o termo “texto”, de acordo com Mendes (2011), se referir não só a produções literárias, como também aos mais variados sistemas de significação, tais como filmes, quadros, peças de teatro, obras musicais etc. –, Greimas (1973) passou a enfatizar seu (do texto) caráter imanente, ou seja, o texto possui uma face aparente, representada pela sua camada mais superficial, e uma face imanente, mais profunda, onde se aloja o sentido, o qual permanece camuflado até ser trazido à tona pela análise (Barros, 1988).

Com o intuito de possibilitar a investigação e explicitação dos sentidos imersos no texto, Greimas dividiu o discurso em três níveis: o discursivo (o mais aparente), o narrativo e o fundamental (sendo este o mais profundo). Começando pelo último, podemos descrever as operações no nível mais profundo como sendo de oposição entre dois termos de mesma categoria, cuja representação mais lógica seria o “quadrado semiótico”<sup>3</sup>. Ao trazermos as relações de oposição do nível fundamental para o nível imediatamente acima deste, ocorre a substituição dessas relações pelas relações entre

---

<sup>3</sup> Modelo lógico que adquire a forma de um quadrado ao serem indicadas, por meio de setas, as relações de contradição, contrariedade e complementaridade entre seus termos.

os actantes do nível narrativo, tendo como núcleo-base as interações entre sujeito e objeto. Tais interações podem receber a interferência de outros actantes, que podem atuar como elementos promotores (destinador) ou dificultadores (antissujeito) da junção entre sujeito e objeto.

Por fim, no nível discursivo os embates ocorridos no nível narrativo serão transformados em “tema”<sup>4</sup> (político, ético, socioeconômico etc.) e receberão revestimento figurativo, convertendo-se em “figuras”<sup>5</sup>. Esse modelo esquemático e pouco flexível demonstrou-se, porém, com o passar do tempo, ineficiente no que diz respeito à compreensão e descrição de determinados fenômenos linguísticos em que o gradativo e o contínuo se fazem presentes (Beividas, 2015), daí a importância do surgimento da semiótica tensiva de Claude Zilberberg, discípulo e intérprete dedicado de Greimas, que se propôs a complementar a teoria do mestre levando em consideração o aspecto gradual do sentido com todas as suas nuances reveladas por meio de acréscimos e diminuições.

O termo “aspecto” é definido por Zilberberg (2011, p. 16-7) como sendo o “*devoir ascendente ou descendente de uma intensidade*, fornecendo aos olhos do observador atento, certos *mais e menos*”<sup>6</sup>. As expressões “mais” e “menos” funcionam como “unidades atômicas” que regulam o devir ascendente e descendente de determinada intensidade. Luiz Tatit nos apresenta, no primeiro capítulo do livro *Estimar Canções* (2016), uma espécie de gráfico<sup>7</sup> em formato de ciclo no qual procura trazer, de forma visualmente compreensível, o devir de determinada intensidade:

---

<sup>4</sup> Fiorin (2009) define “tema” como sendo revestimentos semânticos de natureza puramente conceitual ou abstrata, que servem para organizar, categorizar e ordenar os elementos do mundo natural. Conceitos como liberdade, bondade, orgulho, amor ou crueldade são todos considerados categorias temáticas.

<sup>5</sup> No mesmo livro, Fiorin conceitua “figura” como sendo um termo que remete a algo existente no mundo real, que pode ser percebido pelos sentidos: arbusto, abelha, lua, azul, frio, macio, azedo etc. são coisas ou traços sensoriais captados pela visão, pelo olfato, tato ou paladar. “Assim, a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural” (Fiorin, 2009, p. 91).

<sup>6</sup> Podemos dizer que o termo “aspetualização” deriva desse mesmo conceito.

<sup>7</sup> Este gráfico nada mais é do que uma versão sucinta da tabela apresentada por Zilberberg em seu livro *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011, p. 60). O autor ainda define algumas subdivisões das etapas principais. No sentido ascendente, teríamos, além das já citadas, as seguintes etapas: *retomada*, *progressão* e *ampliação*. No sentido descendente, além das etapas citadas, teríamos: *moderação*, *diminuição* e *redução*. Tatit adota, ainda, o termo “extinção”, em vez de “extenuação”, este proposto por Zilberberg.

Figura proposta por Tatit (2016, p. 36)

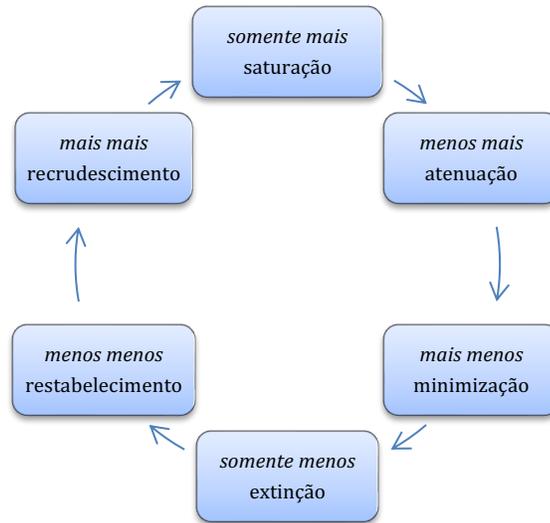


Figura 1

Na introdução do mesmo livro, o autor aponta para o fato de que “essas quantificações não numéricas constituem mais um achado de Zilberberg que talvez tenha um alcance teórico maior do que o previsto pelo próprio autor” (Tatit, 2016, p. 16).

Mais à frente, no primeiro capítulo, Tatit aponta para outro aspecto a ser considerado, o qual se refere ao sentimento de “falta” vivenciado pelo sujeito, decorrente do seu estado de disjunção. Tal sentimento seria desencadeado pela ação de um antissujeito cujo trabalho é impedir que sujeito e objeto entrem em conjunção. No extremo oposto disso, teríamos o sentimento de “demasia” ou “excesso”, também resultante da ação do antissujeito, que, nesse caso, levaria o sujeito a sentir-se sufocado por uma suposta dominância do objeto ou pela exorbitância de determinada característica sua, despertando nele o “desejo de conter a atuação do outro ou de pelo menos amenizar os seus efeitos prejudiciais” (Tatit, 2016, p. 25).

Se associarmos tanto o sentimento de “falta” quanto a sensação de “demasia” a alguma das etapas alocadas no ciclo do devir de determinada grandeza, facilmente chegaremos à conclusão de que o primeiro seria resultante da condição de “extinção”, localizada na base do ciclo, enquanto o segundo seria a consequência do estado de saturação, encontrado no topo da mesma figura.

O autor faz uma observação em relação a esses dois polos no que se refere ao estudo de suas possibilidades em termos de produção de sentidos. Segundo ele, a semiótica greimasiana mostrou-se omissa na investigação do “excesso”, ocupando-se exclusivamente da “falta”. A mobilidade do devir ascendente e descendente de uma intensidade dependeria do impulso não somente no sentido de liquidar a falta, mas também no sentido de reduzir o excesso, pois ambos os extremos seriam nocivos ao sujeito, ameaçando-lhe a própria integridade.

Passaremos, a partir de agora, a identificar esses dispositivos de aumento e diminuição em dois âmbitos: na canção e, principalmente, no ato de cantar. Direcionando nossa lente investigativa para esses dois fenômenos, objetivamos compreender a forma como os cancionistas “temperam suas canções com mais ou menos música ou mais ou menos fala” (Tatit, 2016, p. 17), e os intérpretes tentam equilibrar fala e música no seu canto com o intuito de explicitar, ressaltar ou mesmo atenuar o conteúdo diverso da canção.

### **. Força Entoativa versus Forma Musical**

Ao longo de sua obra literária, o linguista, semioticista, professor, cantor e compositor Luiz Tatit vem aprimorando seu modelo investigativo do funcionamento das engrenagens internas da canção. As interações entre melodia e letra, os sentidos produzidos por meio dessas e as estratégias persuasivas da linguagem cancional tornaram-se passíveis de serem analisadas e decifradas por meio da ferramenta conhecida hoje como “semiótica da canção”.

A partir de um *insight*<sup>8</sup>, Tatit passou a defender a ideia de uma raiz entoativa comum a todas as canções. Em outras palavras, a melodia das canções populares teria origem nas entoações da fala cotidiana. Sobre tal descoberta, o autor comenta:

Ora, ali estava finalmente um dispositivo que explicava a diferença de base entre elaboração musical e elaboração cancional. Enquanto o

---

<sup>8</sup> Em seu livro *Todos Entoam*, temos o relato deste ocorrido: “Foi aí ouvindo ‘Minha Nega na Janela’, de Doca e Germano Mathias, com Gilberto Gil, que se deu o achado já descrito no livro *O Cancionista*. Era algo que preservava o requisito básico de uma boa descoberta – a obviedade: as melodias das canções não tinham origem propriamente musical, mas sim entoativa. Mesmo que depois ganhassem tratamento musical do compositor ou do arranjador, tais melodias eram originalmente sugeridas pelas inflexões espontâneas da fala, cujo único compromisso é com as palavras simultaneamente pronunciadas” (Tatit, 2007, p. 29).

músico operava com a sonoridade *latu sensu*, fundando sistemas, gêneros e estilos que definiam a produção de uma época, o cancionista operava com unidades entoativas, recriando-as como modo de dizer o conteúdo da letra. Cada direção melódica seria induzida pelos mesmos fatores que produzem nossas inflexões entoativas do dia a dia (Tatit, 2007, p. 30).

Essa hipótese norteou seus trabalhos acadêmicos<sup>9</sup> e artísticos<sup>10</sup>. Em torno dessa ideia-matriz, Tatit construiu uma série de postulados que resultaram num método de análise que se propõe a investigar as interações entre melodia e letra não só no interior da canção popular brasileira, mas também naquelas produzidas em nível continental e internacional<sup>11</sup>. E, conforme observa Segreto (2019, p. 99), “a semiótica da canção, ao se dedicar ao estudo da relação entre melodia e letra, não analisa somente os elementos de oralização [...], mas igualmente procedimentos ligados à musicalização”. A identificação de três regimes de integração entre melodia e letra – tematização, passionalização e figurativização –, que estariam presentes na canção de forma dominante ou complementar, apontaria para esse fato.

Os dois primeiros estariam mais próximos de elementos identificados com a musicalização, tais como saltos intervalares de alturas bem definidas, *shapes* melódicos que progridem verticalmente e recorrências rítmicas, entre outros. Já o terceiro estaria mais alinhado com a oralização, na forma de entoações da fala cotidiana presentes de forma acentuada em determinadas melodias que carregam letras onde há perguntas, afirmações, interjeições ou mesmo enumerações. As inflexões sonoras características, também denominadas “padrões entoativos”, que acompanham cada um desses comportamentos da fala coloquial, se refletiriam nos contornos melódicos na forma de

---

<sup>9</sup> Em 1982, defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *Por uma Semiótica da Canção*, na qual procurou demonstrar a presença de um princípio entoativo em toda canção, além de explorar a interação entre melodia e letra. Quatro anos depois, defendeu a tese de doutorado *Elementos Semióticos para uma Tipologia da Canção Popular Brasileira*, em que analisa 700 obras do cancionista popular brasileiro, dividindo-as em três categorias “persuasivas”: passional, decantatória (temática) e figurativa.

<sup>10</sup> Sua atuação juntamente com o *Grupo Rumo*, como cantor e autor de grande parte de seu repertório, sempre esteve fundada na pesquisa de novas possibilidades e na busca da renovação da linguagem cancional, tendo as entoações da fala como sua principal fonte de experimentação.

<sup>11</sup> No artigo *Talleres latino-americanos e semiótica da canção popular* (1987), Tatit analisa a canção “Imaginate mi hijo”, do compositor uruguaio Leo Masliah. Também no capítulo *O significado de cantar na enunciação musical*, do seu último livro *Estimar Canções* (2016), ele analisa trechos de canções dos Beatles.

tonemas, saltos e recorrências. O trecho seguinte, retirado do livro *O Cancionista*, corrobora essa afirmação:

Valendo-se de leis musicais, o compositor detona os processos de tematização e passionalização. Com o que chamo de leis linguísticas, a figurativização. Partindo de um lado ou de outro, o cancionista só termina seu trabalho quando opera a integração entre leis musicais e leis linguísticas. Uma análise pode detectar o ponto de partida do cancionista, sua predileção por um ou outro processo de composição e seu modo de hierarquizá-lo. Pode, ainda, explicar tecnicamente os efeitos de sentido investidos na composição. Mas sempre terá que se defrontar com a maneira particular de cada canção compatibilizar as leis musicais e linguísticas (Tatit, 1996, p. 73-4).

Na Figura 2, temos uma descrição sucinta das características dos três regimes de integração entre melodia e letra:

	<b>Passionalização</b>	<b>Tematização</b>	<b>Figurativização</b>
<i>Melodia</i>	Melodias que ocupam uma grande extensão da tessitura (progressão vertical), em que há ocorrência constante de saltos e pouca recorrência de motivos.	Melodias mais concentradas, com pouca expansão pelo campo da tessitura (progressão horizontal), em que há reiteração de motivos.	Melodias que se aproximam fortemente de sua raiz entoativa, com inflexões que remetem às entoações da fala.
<i>Letra</i>	Letras que falam de disjunção, enfocando situações de perda e Abandono, em que o sujeito se encontra apartado do objeto.	Letras que falam de conjunção, nas quais o sujeito está em relação harmoniosa com o objeto e, por isso, passa a celebrar suas qualidades.	Letras que simulam alguém falando aqui e agora, ou seja, em que a situação locutiva é evidente. Traços figurativos podem ser encontrados também em melodias dos outros dois regimes, independentemente do tipo de letra que elas carregam.
<i>Exemplos</i>	“Beatriz” (Edu Lobo e Chico Buarque) “Olha” (Roberto Carlos e Erasmo Carlos) “Fio de Cabelo” (Darci Rossi e Marciano) “Luíza” (Tom Jobim) “Bilhete” (Ivan Lins)	“O Que é Que a Baiana Tem?” (Dorival Caymmi) “Andar com Fé” e “Toda a Menina Baiana” (Gilberto Gil) “Samba de Verão” (Marcos Valle) “Sorte Grande” (Lourenço Olegário) “Águas de Março” (Tom Jobim)	“Você já Foi à Bahia” (Dorival Caymmi) “Eu Hein, Rosa!” (João Nogueira e Paulo César Pinheiro) “Acertei no Milhar” (Moreira da Silva) “Charles Anjo, 45” e “País Tropical” (Jorge Ben Jor) “Sabe Você” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes)

Figura 2

Em suas obras mais recentes, Tatit vem traduzindo essa integração entre leis linguísticas e leis musicais em termos de *força entoativa* e *forma musical*, o que nada mais é do que uma nova maneira de referência à simultaneidade dos processos temáticos, passionais e figurativos dentro da canção. Dessa maneira, ao transformar oralização e musicalização em grandezas (força e forma) passíveis de algum grau de mensuração, ele se alinha aos desdobramentos mais recentes da semiótica tensiva, que tem em Zilberberg seu maior expoente.

Segreto (2019) corrobora a ideia de que, apesar de s expressões “força entoativa” e “forma musical” terem surgido oficialmente nas publicações mais recentes, o conceito sempre esteve potencialmente presente na obra de Tatit todas as vezes em que o autor opôs a instabilidade da fala aos processos de musicalização que operam no interior da canção.

Ao comprovarmos a presença dos três regimes de integração entre melodia e letra numa canção, estamos automaticamente admitindo a atuação das duas tendências – entoativa e musical – no seu interior que operam no sentido da busca de um equilíbrio, visando à manutenção da integridade cancional, pois, se há um excesso de música, se corre o risco de perder o lastro entoativo que toda melodia cancional deve preservar para ter poder de persuasão. Por outro lado, se há excesso de fala, a melodia acaba se desintegrando e transformando-se em fala pura, sem nenhum parâmetro musical para garantir sua perenidade, o que impede sua fixação por parte dos ouvintes (Tatit, 2016).

O autor cita como exemplos de saturação musical os espécimes cancionais que renunciaram a qualquer resquício entoativo, como alguns *lieder* românticos, árias de ópera e algumas experiências cancionais na faixa da música erudita contemporânea (Tatit, 2016, p. 50). No extremo oposto, teríamos a extinção de qualquer traço de música, imperando a fala pura. O autor, no entanto, nos dá a entender que, no universo cancional, esse limite nunca chegou a ser atingido, pois esse seria o tão temido “fim” da linguagem cancional. O *rap* (*rhythm and poetry*), gênero que mais se aproximaria desse extremo, por mais que contenha um acentuado grau entoativo beirando a fala, ainda mantém um *quantum* de música tanto no acompanhamento instrumental, repleto de *loopings*

percussivos e *ostinatos* na linha do baixo quanto no uso constante de rimas e no emprego de uma grade rítmica bem perceptível que orienta a performance.

Só lembramos de casos que roçam esse limite, mas eles próprios já sinalizam sua atenuação. Na famosa interpretação de “Deixa Isso Pra Lá” (Alberto Paz e Edson Menezes), Jair Rodrigues entoa como numa fala crua a primeira parte da canção, mas engata um samba tradicional na segunda. [...]. Gabriel, O Pensador entoa de ponta a ponta o seu “Cachimbo da Paz”, mas, além do fundo harmônico sustentado por vigorosa percussão, ainda intercala o refrão melódico “maresia, sente a maresia”, que atenua claramente o gesto *rap* inicial. Enfim, antes do bate-volta previsto pela saturação, nossos cancionistas em geral já providenciaram a atenuação do processo [...] (Tatit, 2016, p. 52).

### **. Força entoativa x forma musical no canto popular brasileiro**

Não é difícil depreendermos que as referidas tendências se mostram ativas não somente na canção, mas também na voz que a executa. A voz torna-se parte da substância da canção, pois é o meio sonoro do qual ela depende para existir como criação e performance. Como bem nos lembra Finnegan (2008, p. 24), “A letra de uma canção, em certo sentido, não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entoações, timbres e pausas; tampouco a canção tem música até que soe na voz”.

O cantor, portanto, por meio de seu comportamento vocal, também possui a tarefa de equilibrar os processos de oralização e musicalização durante a performance objetivando, em última instância, obter a adesão dos ouvintes. Se na esfera da canção um eventual excesso de uma das forças pode pôr em risco sua própria integridade, na esfera da voz, seu principal conduto, a exorbitância de música ou de fala pode prejudicar a apreensão de seu conteúdo pelos ouvintes, fim último da performance vocal.

O emprego constante de melismas, a introdução frequente de improvisos vocais como demonstração de virtuosismo, ou mesmo o uso insistente de regiões muito agudas da voz com o objetivo de valorizar a potência musical do canto acabariam por comprometer a percepção das entoações, prejudicando seriamente o poder de comunicação do texto linguístico, ou seja, do conteúdo cancional. Por outro lado, a ausência de um mínimo de padrões rítmicos e a recusa a qualquer parâmetro de fixação

de alturas no canto levaria a performance para o terreno do mero discurso linguístico, por natureza refratário à apreensão estética e memorização.

Quando nos detemos a analisar e comparar o comportamento das mais diversas vozes de nossa canção popular, percebemos que essas duas tendências se alternam de forma dominante ou recessiva, seja na voz de determinado intérprete ou grupo de intérpretes filiado a algum movimento ou gênero musical, seja no total de artistas pertencente a determinado período da história.

Reportando-nos ao início do século XX, com o advento das primeiras gravações, percebemos que ambas as maneiras de cantar conviviam lado a lado na voz de cada um dos cantores pioneiros do disco. Baiano e Eduardo das Neves – cantores praticamente onipresentes nos fonogramas das primeiras três décadas do século passado –, por exemplo, com sua “voz de feira”, totalmente simples e crua, sem nenhum emprego de vibrato nem prolongamentos vocálicos, já marcavam a presença da fala no canto. Tal estética se mostrava diametralmente oposta aos fraseados bem colocados do barítono Mário Pinheiro, que, de acordo com Severiano (2008), após 1904 começou a rivalizar com Baiano em número de gravações para a Casa Edison.

A partir de 1915 essa vertente mais afeita aos impulsos musicais passa a ser representada por Vicente Celestino, que, com seus arroubos operísticos, liderou uma leva de cantores vocalmente “educados”, que incluiu, num registro um pouco mais atenuado, o “rei da voz” Francisco Alves, seu grande admirador e, até certo ponto, imitador. Ambas as classes de cantores, segundo Machado (2012), usavam um grande volume de voz para fazer com que a agulha gravasse os sulcos no disco de cera. A diferença estava na abordagem falada (quase gritada) dos primeiros, que contrastava com a abordagem cantada dos segundos, recebendo a voz um tratamento mais alinhado à tradição do *bel canto*.

Elme (2015, p. 18) nos lembra que a influência do canto erudito nos cantores populares aconteceu muito mais pela via da intuição do que pelo aprendizado formal: “Numa época em que a educação vocal era privilégio de poucos, muitos dos cantores brasileiros que não pertenciam às classes mais abastadas buscavam a sonoridade do canto lírico através da imitação [...]”.

Porém, devemos lembrar que a genealogia de vozes do canto popular brasileiro não é formada só por artistas localizados nos extremos das duas tendências. Em Aracy Cortes – primeira “cantora” popular a conseguir um considerável prestígio com o público –, por exemplo, temos um predomínio da emissão cantada, evidenciado pela escolha da região aguda da voz como lugar de atuação e pela clara influência do canto lírico na sua emissão.

Em gravações como “Linda Flor”, “Reminiscências” e “Moreno Faceiro”, porém, ela insere algumas ocasionais inflexões de fala bastante características do canto teatral. Machado (2012, p. 117) observa que, “embora atuasse numa região da voz bastante distante da fala, é possível observar, que em diversos momentos, ela enfatizava o aspecto entoativo, falado, em detrimento do que se poderia chamar de canto puro”. Temos aí, portanto, um caso de predomínio da forma musical com a força entoativa atuando de forma recessiva.

Já no caso de Carmem Miranda, apontada, por alguns, como sua sucessora, a presença constante da “voz que fala por trás da voz que canta” (Machado, 2012, p. 132), juntamente com um perceptível rebaixamento da tessitura em relação à sua predecessora, além de uma notável economia nos prolongamentos vocálicos, faz com que predomine a força entoativa. Os aspectos musicais, porém, ainda são bastante perceptíveis no seu canto por meio de vibratos curtos e rápidos e da valorização do recorte rítmico.

Avançando um pouco no tempo, nós nos deparamos com Mário Reis, cujo comportamento vocal apresenta um considerável recrudescimento em termos de oralização a ponto de fazer com que o “rei da voz”, Francisco Alves, se veja obrigado a conter seus impulsos musicais, reduzindo a potência de sua voz nos duetos que gravou com o cantor entre 1930 e 1932 (Aguiar, 2013). Seu fraseado extremamente recortado, sua articulação rítmica extremamente objetiva e a ausência quase total de prolongamentos vocálicos eram a consequência sonora de sua crença na aproximação da língua falada como meio de chegar à forma “certa” de se cantar (Severiano, 2008).

A chegada ao Brasil da gravação eletromagnética, em 1925, cuja tecnologia não dependia mais de vozes potentes para a sua concretização, certamente possibilitou o

surgimento de muitos cantores cuja performance era pautada pela coloquialidade e pelo despojamento, características naturalmente associadas à oralidade. Porém, esse não foi ainda o momento do reinado da força entoativa. O que, de fato, ocorreu após esse acontecimento foi uma espécie de predomínio dos ímpetos musicais por meio da valorização exagerada de determinados atributos, como a potência e a força expressiva do canto.

A voz rústica cultivada nas rodas de samba, que tão bem servia aos propósitos estéticos do gênero, deu lugar às interpretações “redondas” e “sem arestas” dos “reis e rainhas” do rádio e do disco. Tal voz se mostrou mais adequada ao novo tipo de samba que vinha se afirmando desde o final da década de 1920, cuja ginga característica se diluía em melodias cada vez mais expansivas e andamentos cada vez mais lentos. O fetiche que se criou em torno da “grande voz” fez com que cantores como Cauby Peixoto e Ângela Maria se tornassem objetos de veneração por parte do público.

O uso de certos recursos, como o emprego constante de vibratos, ornamentação profusa, notas sustentadas e agudas, entre outros, exacerbava o aspecto musical do canto e exaltava uma suposta qualidade “virtuosística” da voz. Alguns expoentes ligados à vertente nordestina, como Luiz Gonzaga e, principalmente, Jackson do Pandeiro, ainda mantinham um comportamento vocal mais alinhado à fala, mas esses eram exceções.

Foi essa a época da hegemonia do samba-canção, que perdurou por quase duas décadas, sendo interrompida somente com o surgimento da Bossa Nova, que veio restaurar de vez a força entoativa do canto. Tendo como figura central o baiano João Gilberto, esse suposto “movimento” despojou a canção de todo tipo de exagero. Tanto no âmbito da melodia quanto da letra e do arranjo, a Bossa Nova pautou-se pela economia e pela leveza, o que se refletiu também no canto e na performance dos artistas vinculados a ela, como Nara Leão, Astrud Gilberto, Tom Jobim, Wanda Sá, Roberto Menescal e Carlos Lyra. Desde então, estabeleceu-se um sólido parâmetro de abordagem vocal que influenciou e influencia até hoje inúmeros intérpretes que têm por trunfo o domínio do canto que atua pela contenção da intensidade sonora.

Porém, os ímpetos musicais, que por algum tempo foram relegados a um segundo plano, logo recuperariam espaço na voz dos intérpretes e “cantautores” do segmento de

protesto, que, com seus discursos grandiloquentes, proclamavam a plenos pulmões a esperança no “dia que virá”.

A canção de combate social associou-se a uma nova maneira de interpretar esse tipo de música, pois exigia de seus intérpretes uma certa experiência teatral, não somente um tratamento grandiloquente do canto, mas também nos gestos capazes de transmitir os diversos “momentos” dramáticos, ou não, da canção (Contier, 1998, p. 14).

O programa “O Fino da Bossa”, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, dois intérpretes notórios pelo canto expansivo, foi um dos redutos da canção de protesto, pois “articulou um novo sentido para a ideia de MPB, no qual elementos da tradição do samba e da vontade de ruptura *bossanovista* mesclavam-se ao engajamento cultural e político” (Napolitano, 2007, p. 91). Arriscamo-nos a dizer, no entanto, que a força entoativa permaneceu na voz desses artistas participantes não mais como “fala”, mas como “oratória”. O canto incisivo de Sérgio Ricardo, João do Vale e, principalmente, Geraldo Vandré já prestava culto não à discricção *bossanovista*, mas à rusticidade dos gêneros regionais. Era preciso não somente recuperar a música praticada pela gente do povo<sup>12</sup>, mas também sua dicção, seu sotaque, seu modo de cantar.

A Tropicália, por sua vez, com seu pendor para a assimilação antropofágica e para a experimentação, foi responsável pela introdução da estridência do *rock* na música popular brasileira durante a década de 1960. A “fala” se transforma em “grito” na voz dos Mutantes (“Meu Refrigerador não Funciona”), Gilberto Gil (“Questão de Ordem”) e Gal Costa (“Cultura e Civilização”). Institui-se a manipulação do timbre como procedimento corrente com o objetivo de homenagear modos de cantar esquecidos e desprezados na música popular brasileira (“Coração Materno”, “Onde Andará”, “Paisagem Útil”, “Asa Branca” e “Triste Bahia”, interpretadas por Caetano Veloso) e para exprimir deboche ou ironia, como na releitura de Caetano Veloso para “Mora na Filosofia”, do compositor

---

<sup>12</sup> O Manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE, lançado no final de 1962, deu as balizas para a confecção de uma arte engajada. “O objetivo era facilitar a comunicação com as massas, mesmo com o prejuízo da expressão artística, a partir de procedimentos básicos: 1) se adaptando aos defeitos da fala do povo; 2) se submetendo aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como meio, e não como fim; 4) entendendo a arte como socialmente limitada, parte de uma superestrutura maior” (Napolitano, 2010, p. 29).

Monsueto. Podemos afirmar, portanto, que a Tropicália procurou equilibrar ambas as tendências, o que pode ser constatado nas inúmeras experimentações vocais cultivadas pelos seus adeptos.

O grito tropicalista representou o brado de liberdade da música popular brasileira durante a década seguinte. A canção se desvencilha dos gêneros predefinidos e adota a conduta de assimilação típica da prática tropicalista. A mistura de instrumentos (elétricos e acústicos), ritmos, linguagens e universos estéticos tornaram-se prática comum entre os cancionistas do período. A música se viu livre de amarras ideológicas e pôde, assim, distender-se ao máximo sem se preocupar com nenhum tipo de restrição imposta por determinado grupo de artistas ou fatia de público vinculado a alguma corrente de pensamento político ou filosófico (Tatit, 2004).

Essa liberdade interna à canção contrastava com a falta de liberdade imposta pelo regime ditatorial às produções artísticas e intelectuais do período. No que se refere às canções, no entanto, o escrutínio da censura se voltava quase que exclusivamente para a letra e para as performances visuais, não havendo muita preocupação com os aspectos musicais das obras. Os compositores se mostravam, portanto, bastante à vontade para efetuar as mais diversas fusões de dicções e influências nas suas criações, resultando num repertório muito vasto e rico que testemunha a efervescência criadora do período.

Essa liberdade se refletiu, obviamente, nos gestos vocais dos intérpretes do período, tornando-os cada vez mais variados e multifacetados. Com algumas exceções, como o caso dos sambistas de raiz, a maioria dos cantores desconhecia a necessidade de se filiar a um só gênero, o que resultou em comportamentos vocais que ignoravam fronteiras estilísticas. Forma musical e força entoativa revezavam-se nas interpretações, podendo ser ativadas ou desativadas de acordo com o momento e as intenções persuasivas do intérprete.

### **. Análise Semiótica do Canto Popular**

O canto popular brasileiro enquanto objeto portador de sentido e, portanto, passível de ser analisado, tem sido tema dos trabalhos publicados pela pesquisadora e cantora Regina Machado. Para tanto, a autora desenvolveu um método de análise intitulado *análise semiótica do canto popular*, que se constitui em uma série de

procedimentos analíticos ancorados na escuta e reflexão. Tendo como alicerce a semiótica greimasiana e a semiótica da canção, tal metodologia pretende desvendar os mecanismos de produção de sentido desencadeados pela voz, não se restringindo à descrição dos fenômenos vocais ocorridos durante a performance.

Assim, ao direcionar sua investigação para a voz, entendida como elemento acústico responsável pela materialização do núcleo identitário da canção (melodia/letra), a *análise semiótica do canto popular* se coloca como uma ferramenta complementar à *semiótica da canção*, transpondo alguns de seus conceitos para o âmbito da voz e acrescentando a ela uma terminologia mais adequada à descrição do comportamento vocal. Vejamos alguns de seus principais postulados.

### 2.3.1. Níveis da voz

Da mesma forma como Greimas divide o discurso em três camadas ou níveis (fundamental, narrativo e discursivo), a autora procura dividir a voz em níveis distintos: físico, técnico e interpretativo. Essa abordagem “trata a voz a partir de elementos naturais, passando pelo desenvolvimento das competências físicas através da elaboração técnica, e chegando, por fim, ao nível interpretativo, que exige do cantor a elaboração intelectual e sensível” (Machado, 2011, p. 66). Em outras palavras, toda voz possuiria características físicas inatas que, por meio do aprimoramento técnico – não importando que esse tenha acontecido de maneira intuitiva e autodidata ou formal e dirigida –, passaria por um processo de ampliação de suas potencialidades naturais, somando-se à capacidade do intérprete de expressar o conteúdo da canção de acordo com a compreensão sensível de tal conteúdo.

Mesmo reconhecendo quão tênue é a linha que separa essas três categorias, a autora assume e adota tal divisão visando a um melhor detalhamento do fenômeno da voz cantada, a fim de que os elementos que compõem a performance vocal, e que são responsáveis pela construção dos sentidos, sejam compreendidos de forma mais clara. Na Figura 3, temos uma descrição sucinta de cada um desses níveis.

Nível Físico	Nível Técnico	Nível Interpretativo
<p><b>Extensão:</b> Toda a gama de notas que uma voz é capaz de produzir.</p> <p><b>Timbre:</b> Componente físico que diferencia e particulariza uma voz, e que, no canto popular, possibilita a identificação do intérprete.</p> <p><b>Registros Vocais:</b> São ajustes produzidos pela musculatura que possibilitam à voz atuar nas mais variadas regiões da tessitura. Dividem-se em três: Basal (<i>fry</i>), Peito e Cabeça (ou falsete) e Assobio (<i>whistle</i>).</p>	<p><b>Tessitura:</b> Gama de notas produzida com mais naturalidade e menos esforço.</p> <p><b>Emissão:</b> Refere-se ao som produzido vocalmente que envolve o controle muscular (fonte), o fluxo respiratório e as cavidades oral e nasal (filtros).</p>	<p><b>Articulação Rítmica:</b> É a maneira como o intérprete articula melodia e letra no âmbito da canção, construindo significações que irão contribuir na explicitação do conteúdo.</p> <p><b>Timbre Manipulado:</b> São alterações que o cantor efetua no seu timbre natural, com intuito de produzir determinados efeitos ou mesmo caracterizar um personagem, fazendo surgir outras “vozes” dentro da voz.</p>

Figura 3

### 2.3.2. Passionalização, tematização e figurativização no âmbito da voz

A terminologia desenvolvida por Luiz Tatit para nomear os três regimes de integração entre melodia e letra é tomada de empréstimo por Machado (2011) para perfilar as características de determinados tipos de voz na genealogia do canto popular brasileiro. Após a escuta de uma grande quantidade de fonogramas, a autora verificou que uma voz em conformidade com os valores da passionalização:

[...] desenvolve-se por uma extensão melódica ampla, faz uso de elementos de dinâmica na realização do fraseado e privilegia as durações em detrimento dos recortes rítmicos. Essas durações conforme observamos, poderiam aparecer revestidas por vibratos de diferentes tipos, respondendo aí a uma demanda estética em consonância com o gênero musical (samba-canção, valsa, seresta, sertanejo, bossa, pop etc.), com o período da história da canção no qual o intérprete realizou a gravação ou mesmo com o perfil público já consagrado pelo intérprete. [...] Da mesma forma foi possível detectar que certas inflexões e ornamentações vocais, como apogiaturas, glissandos e portamentos, eram frequentemente utilizados por intérpretes cujas vozes apontavam índices elevados de passionalização e cuja formação vocal havia ocorrido antes da Bossa Nova (Machado, 2012, p. 158 -9).

Mesmo não sendo uma regra, constata-se que tais características geralmente se fazem presentes na voz de artistas vinculados a um repertório cancional que se

caracteriza pelo regime da passionalização. Já no caso das vozes que se afiliam aos valores da tematização, podemos fazer as seguintes constatações:

[...] uma voz tematizada poderia percorrer uma ampla extensão melódica. Mas a simplificação técnica da emissão, bem como a articulação rítmica, era o que a diferenciava fundamentalmente da voz passionalizada. [...]. Por esse caminho, pudemos perceber que predominava nas vozes tematizadas a presença da articulação rítmica valorizando as ações locais, de forma a minimizar os espaços para os excessos melódicos ou para os trejeitos dramáticos (Idem, p. 160).

Ousamos afirmar, portanto, que o que é dito acaba orientando a maneira de dizer, e isso não apenas no âmbito da canção, mas do comportamento vocal como um todo. Em outras palavras, podemos dizer que o conteúdo da letra e a configuração melódica acabam convocando determinado tipo de vocalidade que se compatibiliza com o todo da canção.

Por fim, temos a figurativização vocal, caracterizada pelo frequente rompimento do limite entre canto e fala. Tal característica estaria presente de maneira complementar tanto na voz passional quanto na voz tematizada (Machado, 2012), reforçando a ideia de um lastro entoativo que, segundo Tatit (2016), toda melodia popular possui.

### 2.3.3. Qualidades emotivas da voz

No decorrer do processo de análise das canções feita em sua tese doutoral, a autora chegou à compreensão de que elementos como “emissão”, “andamento”, “vibrato”, “articulação rítmica” e “entoação” poderiam ser entendidos como a expressão da tensividade no âmbito da voz. A partir da interação entre esses elementos, se construiria a qualidade emotiva da voz, sua orientação estética e interpretativa (Figura 4). Ao todo, seriam seis as qualidades emotivas da voz:

<b>Qualidades Emotivas Da Voz</b>	
<b>Passional</b>	Quando predominam as durações vocálicas, na maioria das vezes recobertas por algum tipo de vibrato e com utilização de diversos registros vocais.
<b>Passional Figurativizada</b>	Quando aos valores da Passionalização se soma a presença da fala.

<b>Passional Tematizada</b>	Quando aos valores da Passionalização se somam os ataques consonantais.
<b>Tematizada</b>	Quando predominam os ataques consonantais, com pouca expansão pelo campo da tessitura e utilização restrita dos registros vocais.
<b>Tematizada Passional</b>	Quando às reiteraões e aos recortes rítmicos se somam a expansão pelo campo da tessitura e as durações vocálicas.
<b>Tematizada Figurativizada</b>	Quando se somam à fala os valores da tematização.

*Figura 4*

### 3. A CANÇÃO COMO INSTRUMENTO DE CONTESTAÇÃO POLÍTICA E SOCIAL NO BRASIL

A canção popular cuja letra aborda temas de cunho político e social, de viés crítico ou mesmo laudatório, sempre teve presença cativa no cancionário popular nacional. No primeiro volume do livro *Quem foi que inventou o Brasil?*, o autor Franklin Martins (2015, p. 15) afirma que “não há fato relevante da política brasileira no século XX que não tenha provocado a criatividade de nossos compositores e que não tenha sido cantado pelo povo [...]”.

Porém muito antes disso, já no século XVII, esse tipo de canção era representado pela figura polêmica de Gregório de Matos, que, com suas sátiras, fustigava os políticos, juizes, padres e outros desafetos seus residentes na cidade de Salvador.

No decorrer do século XIX, o lundu e, logo depois, o maxixe – concebidos, a princípio, como danças, cuja coreografia bastante sensual angariava o repúdio da alta sociedade – adquiriram letra e passaram também a destilar forte ironia direcionada à classe política. O lundu “Camaleão”, de autoria do compositor Xisto Bahia, que denuncia a hipocrisia e a falsidade dos políticos da época, é um dos exemplos mais notórios desse tipo de canção.

Em meados do mesmo século, com a inauguração dos primeiros “cafés-cantantes”, surge a cançoneta, descendente da *chansonette* francesa, cujo formato curto se mostrou ideal para a veiculação de conteúdos de crítica social e de costumes. Ao adentrar o século XX, a cançoneta (juntamente com o maxixe) é transportada para os palcos do teatro de revista, modalidade de espetáculo que se propunha a fazer uma retrospectiva dos principais eventos ocorridos durante o ano por meio da sátira política e social, utilizando-se de música, dança e humor malicioso. Dentro desse perfil, chama a atenção a cançoneta “Capanga Eleitoral”, de Catulo da Paixão Cearense, que denunciava a prática, comum nos tempos do império, de afugentar os eleitores das urnas por meio do emprego da violência (Martins, 2015).

Com a entrada da gravação mecânica no País, grande parte das ocorrências políticas e sociais do início do séc. XX se tornou tema de canções destinadas a serem

registradas nos fonogramas. Deputados, governadores e até o presidente da República eram alvo de paródias e gozações em forma de sambas e marchinhas. O samba “Fala, meu Louro” (Sinhô), por exemplo, debochava do candidato à presidência da República Rui Barbosa, que, em 1919, pela segunda vez havia sido derrotado (Martins, 2015). Outro exemplar dessa safra de canções de crítica social dos primórdios da gravação no Brasil é o lundu “Pobres Flagelados”, de Eduardo das Neves, que também o registrou no disco de acetato em 1915. A letra tece uma crítica cheia de ironia à elite carioca da época que organizava pomposos chás beneficentes com o suposto intuito de angariar fundos para enviar às vítimas da seca no Nordeste.

A substituição do sistema mecânico pelo sistema elétrico de gravação (1925) e a popularização do rádio a partir de 1927 deram novo impulso à criatividade e à mordacidade de nossos compositores, que, no limiar da Revolução de 1930, “entraram em ritmo de campanha, discutindo as chances dos candidatos, gozando seus defeitos ou promovendo suas qualidades” (Martins, 2015, p. 110). Dessa fase, podemos destacar o samba “Passarinho da Má” (Duque), que fazia uma crítica velada ao presidente Artur Bernardes, apelidado de “Rolinha” pelos seus detratores, “que governou o Brasil de 1922 a 1926 sob estado de sítio para melhor controlar as perseguições de civis e militares que fizeram de tudo para derrubar seu governo” (Faour, 2021, p. 60).

### **3.1. A canção crítica de vertente humorística durante a era Vargas**

Após o golpe imposto por Getúlio Vargas, em 1930, houve um período de escassez no que diz respeito à produção cancional com temática política em decorrência da “forte centralização da vida política nacional, com crescente glorificação da figura de Getúlio Vargas” (Faour, 2021, p. 181). Entre os poucos sambas com conotação política lançados no período, destaca-se “Onde Está a Honestidade” (1933), de Noel Rosa, que questiona o enriquecimento ilícito de alguns políticos da época por meio do uso de dinheiro público.

No ano em que esse samba foi lançado, já começavam a mostrar a cara os primeiros beneficiários da nova situação política, surgida com a vitória dos chamados revolucionários de 1930. Os novos-ricos surgiam aqui e ali e uma nova classe preparava-se para ocupar as colunas sociais. [...] Era a essa gente que Noel se referia na sua obra (Pinto, 2011, p. 102).

Com a implantação do Estado Novo, em 1937, que proibiu toda forma de oposição política e instituiu a censura às artes por meio do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), essa produção minguou ainda mais. “Canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado Novo” (Caldas, 1985, p. 41). De acordo com Severiano (2008), somente em 1940 foram vetadas 373 letras de música, sem falar na multa estabelecida às rádios que tocassem canções censuradas.

Dentre os assuntos proibidos listados, constam, entre outros, irregularidades no serviço público, reivindicações de trabalhadores e escassez de produtos da primeira necessidade nas prateleiras dos mercados. Porém, muitos desses vetos, segundo o autor, não eram necessariamente por questões políticas, e sim por questões burocráticas, como a proibição referente à citação de nomes próprios e preocupações com a gramática correta da letra.

No entanto, segundo menciona Silva (2008, p. 109), apesar do controle supostamente rígido que o DIP exercia sobre as produções artísticas, havia ainda certa flexibilidade por parte dos censores, que “normalmente não se furtavam à negociação e nada os impedia de se deixarem convencer pelos argumentos dos compositores”.

Além da repressão institucionalizada representada pelo DIP, não podemos deixar de levar em conta o “filtro” exercido pela própria sociedade conservadora da época sobre a música popular. Napolitano (2007, p. 49) chega a afirmar que “a censura nos meios de comunicação não precisou esperar pela ditadura e pelo DIP, pois era uma demanda de boa parte das elites letradas, desde que voltadas para o controle da cultura popular”. O autor também menciona que alguns vetos partiam da própria Confederação Brasileira de Radiodifusão, que, numa espécie de autocontrole, criou uma comissão de censura interna que agia em nome da moral, dos bons costumes e do respeito às autoridades.

Essa também foi a época do samba antimalandragem, que condenava a vadiagem e exaltava as virtudes do trabalho (Severiano, 2008). O compositor Wilson Batista, por exemplo, que teve a canção “Lenço no Pescoço” censurada em 1933 por fazer apologia à figura do malandro (Napolitano, 2007), escreveu, mais tarde, ainda que a contragosto, um desses sambas “regenerados” em parceria com Atilaf Alves, intitulado “O Bonde

São Januário”. A preocupação com a linguagem correta e o excesso de gírias, segundo atesta Silva (2008, p. 112-3), “era uma clara tentativa de dissociar o samba da malandragem” e, ao mesmo tempo, incorporá-lo à sociedade “como representante legítimo da nacionalidade brasileira”.

Ao Estado Novo interessava mais conquistar o artista e trazê-lo para o seu lado, fazendo-o trabalhar em seu favor. Getúlio Vargas chegou até a implementar algumas melhorias para a categoria, angariando a simpatia de muitos membros da classe ao criar leis que regulamentaram a profissão e protegeram os direitos autorais.

Com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, surgem inúmeras marchinhas e modas de viola bem-humoradas referindo-se ao conflito e às questões relacionadas a ele. Algumas simplesmente ridicularizavam Hitler e Mussolini, como é o caso de “Que Passo é Esse, Adolfo” (Haroldo Lobo e Roberto Roberti), “Três Palhaços na Berlinda” (Nelson Trigueiro, Nicola Bruni e O. Mota) e “Papagaio de Berlim” (Ariovaldo Pires); outras denunciavam com veemência a opressão inimiga, como é o caso da moda de viola “Torpedeamento” (Alvarenga e Ranchinho), que fazia referência ao ataque alemão aos navios mercantes na costa brasileira.

Tal incidente gerou protestos não autorizados (mas também não reprimidos) contra o nazifascismo por todo o País, e as canções, a partir daí, passaram a associar a luta contra o opressor alemão à luta em prol da democracia. É o caso da marcha “Democracia” (Aldo Cabral e Medeiros Neto), do frevo “Primeira Bateria” (Capiba) e do samba “A Vitória é Nossa” (Príncipe Pretinho), cujos versos carregavam, nas entrelinhas, a mensagem de renovação democrática tão ansiada pelo povo brasileiro: /O samba só pode ir para frente/ Para trás o samba não pode andar/ (Martins, 2015).

Após o fim da guerra e do Estado Novo, no período de quase 20 anos de democracia que se seguiu, os compositores não mais se intimidavam perante o poder público, e os protestos em forma de paródia endereçada diretamente aos governantes foram abundantes. A marchinha “Pela Ordem, Seu Presidente” (Ari Monteiro e Raimundo Olavo), gravada pela cantora Linda Batista, tecia críticas à inépcia do Governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, que em nada contribuiu para que houvesse melhorias na vida do trabalhador. A derrocada da economia durante o seu governo criaria as

condições ideais para o retorno de Vargas ao poder seis anos depois, desta vez eleito pelo povo.

Contudo, nem este escaparia das reivindicações em forma de canção, o que atesta o samba “Trabalhadores do Brasil” (Silvino Neto), lançado no momento de maior crise política e econômica de seu governo. A letra extremamente direta, conforme atestam os versos /Mas, senhor presidente/ A vida está de amargar/, expõe a frustração dos eleitores de Vargas mediante o alto custo de vida e o salário cada vez mais escasso. Sambas contestatórios como esse continuariam a ser lançados até o seu suicídio, em 1955, o que desencadeou novamente uma enxurrada de canções em sua homenagem (Martins, 2015).

### **3.2. A canção crítica de vertente humorística durante a era JK**

A era Juscelino Kubitschek, conhecida como “anos dourados” pelo acentuado crescimento econômico e grande florescimento artístico e cultural, ficou marcada pelo surgimento da Bossa Nova, que, apesar de ter significado uma revolução em termos estéticos, no que diz respeito ao plano de conteúdo ficou muito restrita à temática “solar” do amor, do sorriso e da flor. Napolitano (2010, p. 11) vê essa característica da estética *bossanovista* não como um:

[...] reflexo do desenvolvimento capitalista da era JK, mas como [...] a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir a utopia modernizante e reformista que desejava ‘atualizar’ o Brasil como nação perante a cultura ocidental.

As crônicas sociais e políticas, porém, continuaram a subsistir nos sambas e nas modinhas do cantor e compositor Juca Chaves, herdeiro legítimo da ironia bem-humorada que predominou nas canções de cunho crítico dos períodos anteriores. Algumas de suas sátiras, como “Caixinha, Obrigado”, que fazia menção à corrupção dentro do governo JK, e “Presidente Bossa Nova”, que se concentrava nos “vícios públicos e privados do Exmo. Sr. Presidente da República” (Costa, 2013, p. 327), tiveram problemas com a censura, que, apesar de nessa época não ser mais oficial<sup>13</sup>, continuava

---

<sup>13</sup> O DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) foi extinto em 1945 pelo próprio Getúlio Vargas.

ativa mesmo com a relativa liberdade de expressão concedida aos artistas durante a era JK.

Algo parecido aconteceu com o samba “Não Vou pra Brasília”<sup>14</sup>, de Billy Blanco, cuja letra rejeitava a oferta de salário em dobro oferecida pelo Governo aos funcionários públicos que se mudassem do Rio de Janeiro, capital oficial do País até aquele momento, para a nova capital.

Essa relativa liberdade possibilitou a rearticulação, já nesse período, de vários movimentos sociais abafados e, conseqüentemente, adormecidos durante décadas de repressão política. Pautas como a reforma agrária e o direito dos trabalhadores começaram a ser novamente discutidas, ganhando força enquanto assunto a ser abordado não somente pelos partidos de esquerda, mas também pelas artes de modo geral, incluindo a música popular.

Já em 1957, um ano antes do surgimento oficial da Bossa Nova, o compositor e cantor Alberto Ribeiro, parceiro de Braguinha em diversas marchinhas, lançou o LP *Aviso Aos Navegantes*, cuja temática, presente em todas as faixas, dedicada a retratar a vida difícil do homem do campo e do trabalhador em geral, se tornaria recorrente em muitas canções de protesto da década seguinte. Algumas composições desse álbum se referiam de forma mais explícita ao tema da exploração do agricultor, como “Latifúndio” e “Bateram no Boi”. Outras ainda se ocupavam de retratar de forma bem-humorada determinados tipos encontrados no funcionalismo público, como nas divertidas “Expedito”, “Maria Candelária” e “Brederodes”.

O tom reinante no disco, como era esperado, é o da paródia. Tal característica, praticamente onipresente nas canções de conteúdo político lançadas até àquele momento, seria gradativamente abandonada, e a canção de cunho crítico iria adquirir um tom cada vez mais épico, que na década seguinte iria desembocar no segmento de protesto da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira).

---

<sup>14</sup> Em seu livro *Tirando de Letra e Música*, Billy Blanco fala sobre a censura disfarçada imposta sobre a canção: “Meu presidente preferido apenas pediu ao Moacyr Arêas, diretor-geral da Rádio Nacional (oficial), que segurasse as pontas e não desse audiência ao samba na rádio. Na época a mais ouvida no continente. Forma delicada de vetar sem proibir. Mas o samba tocou nas outras emissoras, bailes, dancings, parques de diversão, circos, clubes, gafieiras, etc.” (Blanco, 2001, p. 40).

### 3.3. A canção crítica no período pré-golpe de 1964

Com a posse de João Goulart, em 1961, que, como vice de Jânio Quadros, assumiu a presidência após a renúncia deste, os ventos do poder começam definitivamente a soprar mais à esquerda em decorrência, principalmente, de sua proposta de implementação das reformas de base voltadas para os setores agrícola, urbano, educacional e eleitoral. A partir daí, muitos intelectuais e artistas passaram a ajustar o conteúdo de suas produções à nova realidade política que vinha se configurando desde o fim da era JK (Napolitano, 2010).

Entre os próprios artistas ligados à Bossa Nova, começam a se configurar dois grupos: um mais vinculado à ideia do estilo como produto comercial de exportação e outro que a via como um eficaz veículo de conscientização política das massas.

Carlos Lyra se torna o primeiro músico a romper com a estética excessivamente otimista e subjetivista da Bossa Nova ao trocar a parceria de Ronaldo Bôscoli – que sempre cultivou uma visão mais comercial em relação ao movimento – pela de Nelson Lins e Barros, que possuía uma escrita mais engajada, de viés nacionalista. Garcia (2007) enumera alguns fatores responsáveis pela adoção dessa postura mais participante, tais como o contato com os sambistas do morro, a aproximação com o Teatro de Arena (para o qual musicou algumas peças) e o envolvimento com o movimento estudantil e, principalmente, com o CPC (Centro Popular de Cultura)<sup>15</sup>. Mais tarde, por intermédio do próprio Carlos Lyra, outros parceiros musicais, como Vinícius de Moraes e Geraldo Vandré, iriam também se aproximar dessa organização, convertendo-se à bossa engajada.

---

<sup>15</sup> Organização associada à União Nacional dos Estudantes (UNE), que reuniu artistas advindos das mais diversas áreas da cultura (teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas), e que tinha por objetivo promover o desenvolvimento de uma arte popular revolucionária voltada para a conscientização das massas. Com o intuito de levar a arte ao acesso do povo, o CPC promoveu feiras de livros, encenação de peças teatrais em locais de trabalho e shows de música ao ar livre, além de estabelecer contato com as bases universitárias, operárias e camponesas.

Napolitano (2007) aponta a canção “Quem Quiser Encontrar o Amor”<sup>16</sup>, composta em 1960 por Carlos Lyra e Geraldo Vandré para o curta-metragem *Couro de Gato*<sup>17</sup>, como um marco na criação de uma Bossa mais engajada. Do mesmo ano é a canção “Zelão”, oitava faixa do primeiro disco solo de Sérgio Ricardo, compositor também oriundo da Bossa Nova. As duas gravações, no que concerne ao arranjo e instrumentação, mantêm estreita relação com a estética *bossanovista*. A letra de ambas, porém, já apresentava um conteúdo mais realista ao retratar o amor como fruto de trabalho e sofrimento (em “Quem Quiser...”) e denunciar a pobreza e as péssimas condições de vida no morro (em “Zelão”).

Com a divulgação do Manifesto do CPC da UNE<sup>18</sup>, que estabelecia as bases estéticas e filosóficas para a criação de uma arte revolucionária, a sofisticação da Bossa Nova, apesar de nunca ter sido completamente descartada, foi paulatinamente dando lugar a uma sonoridade mais crua, referenciada na simplicidade dos gêneros populares tradicionais, como o samba, a marchinha, a toada e o baião. De acordo com Napolitano (2010, p. 29):

O objetivo era facilitar a comunicação com as massas, mesmo com o prejuízo da expressão artística, a partir de procedimentos básicos: 1) se adaptando aos “defeitos da fala do povo; 2) se submetendo aos imperativos ideológicos populares; 3) entendendo a linguagem como meio e não como fim; 4) entendendo a arte como socialmente limitada, parte de uma superestrutura maior.

As cinco faixas que compõem o LP *O Povo Canta* (1962), produzido pelo CPC da UNE, nos trazem uma amostra do que seria o tipo de canção feita dentro dos parâmetros estabelecidos pelo Manifesto. Nele, estão presentes os ritmos tradicionais, a sátira corrosiva e a indisfarçável intenção pedagógica da letra estampada em canções como

---

<sup>16</sup> A canção foi gravada pela primeira vez em disco por Geraldo Vandré em 1961.

<sup>17</sup> *Couro de Gato* foi incorporado em 1962 ao conjunto de cinco histórias (dirigidas, cada uma delas, por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro, Leon Hirszman), apresentadas no filme *Cinco Vezes Favela*.

<sup>18</sup> Transcrevemos a seguir um trecho que consideramos bastante revelador no que se refere ao direcionamento estético da arte engajada: “Desejando acima de tudo que sua arte seja eficaz, o artista popular não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretenda transmitir o falar simbólico do artista”.

“Grileiro Vem, Pedra Vai” (Raphael de Carvalho), “Zé da Silva” (Geni Marcondes e Augusto Boal) e “Canção do Subdesenvolvido” (Carlos Lira e Francisco de Assis). Em certo sentido, tal estética muito se assemelha ao já citado disco *Aviso aos Navegantes*, lançado cinco anos antes.

No ano seguinte, Carlos Lyra lança o seu terceiro LP (*Depois do Carnaval*), recheado de canções com temáticas nacionalistas, como as clássicas “Aruanda”, “Maria do Maranhão” e “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”. No mesmo ano (1963), é lançado o álbum *Um Senhor de Talento*, de Sérgio Ricardo, também com letras de teor ideológico em algumas faixas (“Enquanto a Tristeza Não Vem”, “Barravento” e “Esse Mundo É Meu”). Em ambos os discos, os naipes de cordas e madeiras e a batida característica do violão dão o toque *bossanovista* a alguns arranjos.

No caso de Carlos Lyra, há também a influência do *jazz*, bastante evidente na maioria das faixas do disco (Garcia, 2007). Já no álbum de Sérgio Ricardo, predomina o samba de raiz, com a presença marcante de instrumentos como tamborim, pandeiro, cuíca, surdo e agogô. Segundo Napolitano (2007), ambos os discos lançaram as bases do que seria a canção de protesto na década de 1960 tanto em termos de sonoridade quanto de temática.

### **3.4. A canção crítica no período pós-golpe de 1964**

O regime militar instaurado no Brasil a partir de 1964 a princípio não se ocupou de reprimir a classe artística nem tomou nenhuma medida de vigilância mais estreita em relação à música popular brasileira. Porém, a dissolução dos sindicatos e de organizações populares e a desarticulação de movimentos culturais como o CPC da UNE acabou por afastar o artista do seu público-alvo, ou seja, das camadas populares, obrigando-o a ir em busca de novos espaços de expressão e divulgação (Napolitano, 2010). Ridenti (2014, p. 103-4) descreve o panorama pós-golpe da seguinte forma:

Até 1964, o florescimento cultural estava acoplado a uma série de movimentos sociais amplos – de trabalhadores urbanos e rurais, militares de baixa patente, estudantes e intelectuais – que foram quase totalmente desarticulados após o Golpe. Daí até o AI-5, o florescimento prosseguiu, mas embasado sobretudo nos setores das classes médias que se mobilizaram, ocupando o espaço principal na oposição à ditadura, na medida em que as outras classes subalternas encontravam mais dificuldade para se organizar.

Essa tomada de posição por parte da classe média visava também à ampliação do público consumidor de música com conteúdo engajado principalmente entre os jovens. Com a inviabilização do contato direto com as camadas mais humildes da sociedade, em virtude de os espaços culturais voltados para a comunidade terem sido postos na ilegalidade, o alvo agora era a juventude universitária, principal consumidora de conteúdo engajado. Contier (1998, p. 9) reforça que as canções de temática social eram consideradas pelos artistas engajados como “uma prática artístico-política capaz de contribuir no sentido de iluminar ou sensibilizar e, possivelmente, conscientizar setores das classes médias sobre a pobreza e a miséria reinante no Brasil”.

Nesse sentido, os shows de música popular do circuito universitário e as peças musicais da primeira metade da década de 1960 mostraram-se bastante eficazes no cumprimento desse objetivo. Tendo como sede o teatro *Paramount*, localizado na cidade de São Paulo, os shows, além de darem considerável espaço para o samba-jazz – com a apresentação de grupos como o Zimbo Trio e o conjunto de Oscar Castro Neves –, revelariam ao público vários nomes desconhecidos que se consagrariam nos anos seguintes por meio da televisão, como Chico Buarque, Elis Regina e Gilberto Gil, todos eles partidários de um samba renovado de teor mais participativo, que seria a síntese entre a Bossa Nova nacionalista e o samba tradicional (Napolitano, 2010).

O teatro musical de orientação política foi outra iniciativa no sentido de tornar a arte engajada mais acessível a outros tipos de público. Peças como “Opinião”, “Arena Canta Zumbi” e “Morte e Vida Severina” desempenharam importante papel no esforço de concretização da proposta de massificação das artes de conteúdo político formuladas pelo extinto CPC da UNE (Napolitano, 2010).

Nesse íterim, alguns importantes discos foram lançados, como os dois primeiros de Nara Leão, que rompe definitivamente com a Bossa Nova ao gravar várias canções de teor ideológico, como “Sina de Caboclo” (João do Vale) e “Opinião” (Zé Keti), ambas retiradas do espetáculo homônimo, além de composições da fase politizada de Carlos Lyra.

A canção engajada, porém, encontraria, de fato, acesso às massas de forma mais ampla com o advento dos musicais e festivais televisivos da segunda metade da década de 1960. O programa *O Fino da Bossa*, por exemplo, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, era claramente inspirado nos shows universitários supracitados, principalmente no que diz respeito à participação intensa do público e à valorização do samba moderno e participante. Dessa forma, ao dar espaço, em sua programação, tanto à nova geração quanto a compositores da velha guarda, acabou angariando para si o público jovem de perfil universitário e o ouvinte padrão do rádio, apreciador do samba de formato mais tradicional (Napolitano, 2010).

Os festivais televisivos de música popular brasileira, transmitidos ao vivo, alavancavam ainda mais a audiência pelo seu caráter competitivo e por apresentarem em primeira mão as últimas criações de jovens compositores transformados em ídolos pelo público, constituído, em grande parte, por jovens universitários ávidos por mensagens de cunho político. Três deles se tornaram figuras paradigmáticas no que se refere à construção do *ethos* da canção de protesto no contexto dos festivais: Chico Buarque, Edu lobo e Geraldo Vandré.

Considerado por muitos autores como o legítimo herdeiro do samba urbano surgido na década de 1930 e continuador de um tipo de canção conhecida como “canção-vivência, esquadrinhada por pioneiros como Noel Rosa e Ismael Silva” (Tatit, 1996, p. 233-4), Chico Buarque incorporou a temática política às suas canções em forma de crônica social urbana ao retratar as estratégias de sobrevivência dos personagens que povoavam as narrativas de suas letras (Napolitano, 2010). Foi assim com “Pedro Pedreiro”, primeira canção sua gravada em compacto, e da mesma forma seria anos mais tarde com “Construção” e “Acorda, Amor”.

Edu Lobo, por sua vez, elegeu como material composicional primário os ritmos do folclore nordestino, assimilados desde a mais tenra infância durante as férias passadas no Recife (PE). Porém, o tratamento dado a esses ritmos era altamente refinado, com emprego de harmonias mais complexas, buscando referências em Tom Jobim, Debussy e Villa-Lobos. Suas primeiras canções procuravam retratar os retirantes, pescadores e

outros excluídos sociais do Nordeste. No entanto, o tipo de engajamento encontrado em suas canções não assume um tom exaltado nem exortativo.

Da mesma forma como em “Pedro Pedreiro”, de Chico Buarque, as narrativas de suas canções tinham como objetivo “fazer com que o artista e o público compreendessem e sentissem o drama humano e social em questão, e a partir dele tomar uma posição consciente e não simplesmente ser objeto de uma pedagogia grosseira e acrítica” (Napolitano, 2010, p. 15). Dentre as canções que adotavam essa linha, podemos citar “Chegança”, “Borandá”, “Arrastão” e “Canção da Terra”.

Já Geraldo Vandré assume sem medo o tom de exortação e conclamação à luta em sua obra. Lopes (1998, p. 192) define o sujeito epistemológico das canções do compositor como “um herói messiânico, cujo projeto é o de ajudar os que dele necessitam, levando-lhes uma mensagem de fé”. Essa tomada de postura fica bem evidente a partir do seu segundo disco (*Hora de Lutar* – 1965), na faixa-título e em “Despedida de Maria”.

Mas foi com “Disparada”, canção feita em parceria com Théo de Barros, empatada no primeiro lugar com “A Banda”, de Chico Buarque, no *II Festival da Música Popular Brasileira* da TV Record (1966), que Geraldo Vandré se torna o principal representante da vertente de protesto na canção popular brasileira. À semelhança de outras canções de Vandré voltadas para a denúncia da exploração do homem do campo, “Disparada” conta a história de um boiadeiro submisso ao dono da terra, mas não se limita a retratá-lo como vítima. Diferentemente do personagem de “Pedro Pedreiro”, que passa a vida esperando, o protagonista de “Disparada” reage às adversidades e assume as rédeas de seu destino. A partir daí, outras canções de chamado à luta começaram a surgir, como “O Combatente” (Walter Santos e Tereza Souza) e, mais tarde, “Viola Enluarada” (Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle).

Em 1967, Geraldo Vandré lança o LP *Canto Geral*, em que eleva ainda mais o tom épico e contestatório das letras. Diferentemente do segundo disco, de sonoridade dominada pelo samba-jazz, neste o compositor privilegia gêneros rurais como a toada, a moda de viola e a guarânia, que compatibilizavam totalmente com as narrativas de fundo

rural presentes em canções como “Terra Plana”, “Cantiga Brava”, “Aroeira”, “O Plantador” e “Guerrilheira”.

Nessa época, já havia sido promulgado o AI-2, que suprimiu as eleições diretas para governador e presidente e extinguiu os partidos. Não mais se sustentava, portanto, a ilusão de que o regime militar teria vida efêmera. Como resultado, ocorre o ressurgimento do movimento estudantil, e os protestos contra a ditadura começam a acontecer em todo o Brasil, assim como as greves nas indústrias e fábricas, com os trabalhadores exigindo melhores salários.

Esses movimentos sofrem violenta repressão policial, e os ânimos exaltados instauram um clima de guerra nas principais capitais do País. Todo o cenário estava montado para a consagração de “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores”, de Vandrê, no III Festival Internacional da Canção, que, nas palavras apaixonadas de Severiano (2008, p. 355), foi “a mais radical das canções de protesto, de forte apelo revolucionário, que audaciosamente desafiava os militares”.

### **3.5. Entre o desbunde e a linguagem da fresta: a canção crítica pós-AI-5**

A promulgação do Ato Institucional n.º5, em 13 de dezembro de 1968, que, entre outras medidas restritivas de ordem política, estabelecia a censura prévia a todo tipo de manifestação artística, acabou provocando certo recuo por parte dos cancionistas no que diz respeito à expressão mais direta do conteúdo contestatório das canções. A ocorrência na letra de mensagens políticas, tendo como procedimento poético recorrente o uso explícito de palavras de ordem, logo deu lugar ao emprego da metáfora e da “linguagem da fresta” (Vasconcellos, 1977). A mensagem passa a se esconder nas entrelinhas, devendo ser decifrada pelos ouvintes atentos e, ao mesmo tempo, passar indetectável pelo radar da censura.

A partir de então, a sigla MPB “tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, [...] produtora e consumidora de uma cultura de esquerda” (Napolitano, 2010, p. 389). A repressão, por outro lado, em vez de aniquilar a resistência, acabou instigando ainda mais o impulso criativo nas artes, desencadeando uma cultura de oposição ao regime militar que perdurou até à sua derrocada.

De acordo com Miranda (2017, p. 35), após o AI-5, “para os jovens e estudantes intelectuais, havia somente duas opções para resistir à truculência do Estado: entrar para a luta armada ou embarcar numa proposta de mudança individual característica da contracultura”. No que se refere à segunda escolha, a própria recusa aos valores morais e comportamentais estabelecidos pela cultura dominante já se configurava como uma atitude política de resistência em tempos de repressão.

A essa postura “desbundada” filiaram-se alguns nomes remanescentes do movimento tropicalista, como Gal Costa e Tom Zé, além de vários outros considerados frutos de sua influência, como Jards Macalé, Luiz Melodia, os integrantes do Clube da Esquina, Novos Baianos e a banda Secos e Molhados. Dentre os mais importantes eventos produzidos pela contracultura “brazuca”, podemos destacar o show *Fa-tal – Gal a Todo Vapor*, de Gal Costa, “considerado um marco de representação [...] do desbunde enquanto resistência do sistema em vigor” (Miranda, 2017, p. 43), e que se tornaria num disco ao vivo de extrema importância para a história da música popular brasileira.

Algumas das composições apresentadas nesse registro histórico – cujos exemplos mais evidentes são “Mal Secreto” (Jards Macalé e Wally Salomão) e “Hotel das Estrelas” (Jards Macalé e Duda) – se encaixam dentro daquilo que Napolitano (2010, p. 391) definiu como sendo um tipo de “canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política”. Tais canções possuíam um tom de angústia e desesperança, que, de certa forma, refletia o sentimento compartilhado por aqueles jovens adeptos de uma filosofia totalmente libertária em pleno auge da ditadura militar. Dentre outros exemplos desse tipo de canção podemos destacar “Movimento dos Barcos” (Jards Macalé e José Carlos Capinan), “Cálice” (Chico Buarque e Gilberto Gil) e “Clube da Esquina” (Milton Nascimento e Lô Borges).

O evidente hermetismo da letra de algumas dessas obras não era mais do que uma “tentativa de introduzir nas entrelinhas o discurso interdito pela censura” (Silva, 2008, p. 129). Tal foi o caso de várias obras produzidas pelo Clube da Esquina, como “Nada Será Como Antes”, “Saudades dos Aviões da Panair”, “San Vicente” (Milton Nascimento e Fernando Brant) e “Fé Cega, Faca Amolada” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos).

As temáticas e o conteúdo muitas vezes *nonsense* da MPB pós AI-5 tinham o potencial – ainda que frustrado em vários casos – de driblar e confundir a censura registrando assim não apenas insatisfações pessoais e coletivas como também um momento de intensa criatividade (Diniz, 2017, p. 133).

Contudo, tal expediente não foi suficiente para colocar Milton Nascimento e seus parceiros fora do alcance da censura. No disco *Milagre dos Peixes*, de 1973, por exemplo, Milton se viu obrigado a inserir vocalizações em substituição às letras censuradas de três faixas: “Hoje é Dia de El Rei” (Milton Nascimento e Márcio Borges), “Os Escravos de Jó” (Milton Nascimento e Fernando Brant) e “Cadê” (Milton Nascimento e Ruy Guerra).

No caso do compositor e cantor Taiguara, a censura foi ainda mais cruel, proibindo 59 de suas músicas de serem gravadas e recolhendo das lojas o disco *Imyra, Tayra, Ipy* (1976) apenas 72 horas após o seu lançamento. Esse foi o típico caso do artista que teve a carreira praticamente aniquilada pela ação da repressão.

A enorme lista de canções vetada pela censura não se restringia a gênero nem segmento específico da música popular brasileira. Algumas delas foram proibidas na íntegra, tendo sido gravadas muitos anos depois, após a suspensão do AI-5. Outras foram gravadas com várias alterações na letra e, em alguns casos, omissões de palavras ou versos inteiros. Dentre elas, podemos citar “Mestre Sala dos Mares” (João Bosco e Aldir Blanc), “Apenas um Rapaz Latino-Americano” (Belchior) e “Comportamento Geral” (Gonzaguinha) como os exemplos mais memoráveis. Recaiá sobre os autores acima uma constante suspeita relacionada às suas supostas ligações com partidos de esquerda e organizações comunistas (Napolitano, 2004).

Nem mesmo artistas do segmento “cafona” escaparam da importunação da censura. Odair José, Waldik Soriano e Luiz Airão foram alguns deles: o primeiro por, supostamente, por meio da canção “Uma Vida Só” (Pare de Tomar a Pílula), se opor ao programa de controle de natalidade lançado pelo Governo; o segundo por uma infeliz seleção de palavras na escolha do título da canção “Tortura de Amor”; já o terceiro talvez tenha sido o único dos três com reais intenções de alfinetar o regime militar com a canção “O Divórcio”, cuja letra desacatava a ditadura sob o disfarce de uma briga conjugal (Araújo, 2015).

A partir de 1975, com a posse do general Ernesto Geisel, que prometia uma retomada “lenta, gradual e segura” da democracia, as canções engajadas adquirem gradativamente uma feição mais otimista, celebrando de antemão o desfecho vitorioso da luta contra a repressão.

A linguagem da *festa* substituía, paulatinamente, a cifrada “linguagem da fresta” (Vasconcellos, 1976), os temas do encontro e da esperança superavam os temas da solidão e da depressão. Era comum a recorrência de letras que expressavam a iminência de um movimento incontrolável, individual e coletivo, político e erótico, como uma irrupção violenta de uma energia reprimida durante muito tempo (Napolitano, 2010, p. 394-5).

As canções “Abre Alas” e “Antes que Seja Tarde” (Ivan Lins e Vitor Martins) e “O Que Será” (Chico Buarque) exemplificam bem essa tendência. Outras procuravam fazer um balanço dos anos mais duros da repressão, dando um sentido heroico e mítico às experiências vividas, como “Desesperar Jamais” e “Aos Nossos Filhos” (Ivan Lins e Vitor Martins), “Velha Roupa Colorida” (Belchior) e “Clube da Esquina n.º 2” (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges).

### 3.5.1. As relações entre artista engajado e indústria fonográfica no pós-AI-5

Se, por um lado, havia nos anos de 1970 uma censura implacável que criava empecilhos à livre atuação do compositor engajado, cerceando-lhe a criatividade e limitando-lhe a liberdade de expressão, por outro houve uma indústria cultural consolidada que, percebendo a existência de um público consumidor voltado para esse tipo de artista, lhe oferecia um lugar no mercado da música por meio de contratos, divulgação e financiamento. Obviamente que essa seleção não era assim tão inclusiva, pois o mercado elegia os seus artistas de acordo com critérios preestabelecidos, e, portanto, nem todos aqueles de viés participante puderam desfrutar desse “lugar ao sol”.

No âmbito da música, essa relação, bastante ambígua e, por vezes, tensa, entre o compositor engajado e a indústria fonográfica, foi muitas vezes vista pelos críticos do regime como uma espécie de “capitulação ideológica frente a burguesia, cuja dominação os artistas ajudariam a garantir, contribuindo para gerar uma ideologia nacional-popular de mercado, legitimadora da modernização conservadora [...]” (Ridenti, 2014, p. 286), bem aos moldes da ditadura militar. No entanto, segundo Napolitano (2002, p. 3) a própria

consolidação da MPB como instituição deveu-se, em grande parte, à indústria cultural, “a qual agiu como fator estruturante de grande importância no processo como um todo e não apenas como um elemento externo ao campo musical que cooptou e deturpou a cultura musical do país”.

Os tropicalistas, por exemplo, já na segunda metade da década anterior viam essa “ida ao mercado” como uma decisão de suma importância não somente para divulgar suas propostas artísticas, mas também para o próprio fortalecimento da MPB como segmento musical. Os compositores da ala de “protesto”, por sua vez, viam no mercado a possibilidade de levarem sua visão crítica a um número cada vez maior de pessoas, considerando o “fechamento sistemático e contínuo, após o golpe militar, dos circuitos culturais não mercantilizados e movimentos culturais que [...] uniam os artistas de esquerda às classes populares” (Napolitano, 2017, p. 202). Tal ação estratégica contribuiria para o despertar da consciência política das massas, resultando em mudanças sociais e na tão sonhada derrocada do regime.

Formou-se, portanto, durante os anos de 1960, um amplo público – em sua grande maioria de classe média – consumidor de “obras de arte que uniam o deleite estético com a mensagem política, ainda que velada” (Napolitano, 2017, p. 19) e que, apesar de não corresponder ao segmento-alvo vislumbrado originalmente pelas diretrizes *cepecistas* – as classes mais humildes, trabalhadores braçais, camponeses e operários –, serviu como elemento impulsionador da imensa produção de material crítico nas artes do período.

Não demorou muito para que a indústria cultural identificasse nessa camada da população uma fatia promissora de mercado que lhe garantiria lucros permanentes. Sobre esse processo, Napolitano (2017, p. 137) afirma:

Ironicamente a chamada “MPB” atingirá franjas de um público massivo, sobretudo ao longo dos anos 1970, mas não pela atuação das entidades civis, estudantis e sindicais, ligadas à militância de esquerda, (como se projetava, nos tempos áureos do CPC) e sim pela penetração crescente na televisão e na indústria fonográfica, atingindo amplas faixas de consumo. Ao contrário do que ainda se afirma, sobretudo no plano da memória dos protagonistas, não foram a indústria estrangeira ou os segmentos mais populares da música brasileira (como a *Jovem Guarda*) que mais concorreram para consolidar o mercado fonográfico em nosso país, criando um novo “sistema de consumo” de produção/consumo de canções. Foi a “Música Popular Brasileira” (MPB) que aglutinou em si a

tradição da grande música da “era do rádio”, nos anos 1930, com a renovação proposta pela bossa nova, no início dos anos 1960. A “abertura” do público original de música popular, de raiz nacionalista e engajada, se deu via mercado, com todas as contradições que esse processo acarretou na assimilação, da experiência do ouvinte, exacerbando a tensão entre “diversão” e “conscientização”.

Já na segunda metade da década de 1960, com os festivais televisivos em alta, premiando preferencialmente artistas cujas canções revelavam uma postura de oposição ao regime – como no caso de “Disparada” (Geraldo Vandré) durante o *II Festival de Música popular Brasileira* da TV Record (1966) e “Ponteio” (Edu Lobo) durante o *III Festival de Música popular Brasileira* da TV Record (1967) –, as grandes gravadoras começaram a formar elencos fixos de artistas ligados à MPB. Diferentemente daqueles “artistas considerados comerciais, que obtinham sucesso explosivo, porém efêmero” (Nicodemo, 2014, p. 88), os intérpretes e “cantautores” revelados nesses grandes eventos midiáticos, como Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque e Milton Nascimento, mantinham uma performance comercial mais duradoura e regular graças à fidelidade de seus consumidores.

Com o passar do tempo, foi surgindo dentro do *cast* das gravadoras um núcleo de cantores conhecido como “faixa de prestígio”, cuja vendagem, apesar de inferior ao polo “popularesco” (sambão-joia, brega romântico, *soul* brasileiro etc.) apresentava um desempenho mais estável e seguro no que se refere a lucros. Consequentemente, tais artistas possuíam uma considerável liberdade dentro dessas empresas que não interferia no seu processo criativo.

A “liberdade” de criação se objetivava em álbuns mais acabados, complexos e sofisticados, pelo mais dinâmico da indústria fonográfica, mesmo vendendo menos do que as músicas mais “comerciais”. Dinâmico, pois envolvia um conjunto de componentes tecnológicos e musicais consumidos por uma elite sociocultural. Ao mesmo tempo, aproveitando-se da capacidade ociosa de produção, produzindo álbuns de custo mais barato e artistas populares de menor prestígio, além das coletâneas (sobretudo as trilhas sonoras de novelas), as gravadoras garantiram um lucro de crescimento vertiginoso nos anos 70. Portanto “faixa de prestígio” e “faixa comercial” não se anulavam. Na lógica da indústria cultural sob o capital monopolista, estes dois polos se alimentavam mutuamente, sendo complementares, dada a lógica de segmentação de mercado (Napolitano, 2002, p. 5).

A ação da censura, por sua vez, por mais que tenha exercido uma força contrária à consolidação da MPB como produto, ao afastar os grandes compositores da cena musical nacional por meio do exílio e vetar o lançamento de canções de conteúdo crítico mais explícito acabou funcionando como um chamariz para a venda de discos desses mesmos artistas. Sobre isso, Dias (2008, p. 62) comenta:

Se a interferência da censura foi drástica do ponto de vista da criação artística, economicamente, a indústria do disco parece não ter sentido os seus efeitos. Nesse sentido, é expressivo o exemplo do que ocorreu com a canção “Cálice”, de Chico Buarque de Holanda. Sendo sua difusão proibida em 1973, a canção que falava, de maneira cifrada, da própria atuação da censura foi liberada em 1978 e no ano seguinte bateu recordes de execução em estações de rádio e emissoras de TV de todo o país.

Criou-se, portanto, durante os “anos de chumbo”, uma espécie de “demanda reprimida” (Napolitano, 2002) por parte do público consumidor de canções com conteúdo crítico, fato esse que torna compreensível a enorme receptividade desse tipo de produto no período subsequente, caracterizado pela abertura política, proporcionando a consolidação de novos nomes da MPB, como Ivan Lins, Gonzaguinha, Belchior, João Bosco e Aldir Blanc. E foi justamente na segunda metade da década de 1970 que se intensificou o investimento sobre os artistas identificados como “engajados”, com campanhas publicitárias cada vez mais direcionadas para um público intelectualizado e de esquerda.

Nicodemo (2014) cita, em sua tese doutoral, o exemplo do disco *Nos Dias de Hoje*, de Ivan Lins, e as estratégias de *marketing* utilizadas pela EMI-Odeon para promovê-lo durante o ano de 1978. A capa e a contracapa do disco trazem fotos de Ivan Lins de frente e perfil, com uma placa pendurada no pescoço trazendo a data de 14/05/1978, como se tivesse sido preso e fichado pela polícia. Percebe-se claramente, aí, uma tentativa, por parte da gravadora, de explorar a imagem de mártir do artista contestador do regime, visando a um público-alvo. A autora baseia-se numa fala do próprio cantor<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> “A capa foi concebida por José Carlos Mello Menezes, publicitário e artista plástico de renome no Rio. A ideia foi exatamente o que a foto mostra, ou seja, eu fichado na polícia, como se tivesse sido preso por estar contra o regime e me tornado pessoa perigosa. Dentro do disco mostra-se porque: algumas canções que estiveram perto de serem censuradas, mas liberadas por advogados da EMI, usando alguns artifícios [...]. Quando digo perto é que foram analisadas pelos advogados antes de serem levadas em mãos pelos

para expor todo um “esquema de produção, envolvendo advogados previamente preparados para negociar com a censura, visando garantir a gravação das canções” (Nicodemo, 2014, p. 161), já que várias delas continham mensagens políticas em sua letra.

Convém lembrar, no entanto, que nem todos os compositores vinculados à MPB de vertente crítica se submetiam ao jogo do mercado ou viam nele uma via legítima de divulgação de sua obra. Alguns deles, ligados à contracultura, por exemplo, adotavam uma postura de negação radical do “sistema” e tudo que ele representava: “[...] um complexo de dominação cultural, comportamental, econômica e política a um só tempo” (Napolitano, 2017, p. 51) que deveria, juntamente com os valores morais e políticos da classe média, ser rechaçado e repellido.

Esses artistas acabaram criando circuitos culturais alternativos, chamados de “marginais”, que possuíam um alcance de divulgação limitado se comparados ao poderio da grande mídia. Muitos deles até chegaram a receber investimento de grandes gravadoras, como é o caso do compositor Sérgio Sampaio. Seu primeiro LP, de 1973, foi lançado pela gravadora Philips e tinha como faixa-título a canção “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”, grande sucesso surgido durante o *VII Festival Internacional da Canção*, no ano anterior. No entanto, não tardou para que os primeiros sinais de insubmissão por parte do compositor começassem a aparecer, faltando ele a shows marcados pela gravadora, sumindo por longos períodos ou simplesmente se recusando a divulgar o disco (Araújo, 2009).

Esse caso nos dá uma ideia das relações entre artistas engajados e indústria cultural, que não raras vezes se mostravam conturbadas, repletas de desconfianças, tensões e negociações. Contudo, devemos reconhecer que o mercado foi o grande responsável pela ampliação do público da MPB durante as décadas de 1960 e 1970, deixando esta de ser um subproduto da cultura universitária para atingir as camadas originalmente pensadas como público-alvo.

---

próprios, já com defesa pronta” (Ivan Lins em entrevista concedida por e-mail em 23/06/2013 a Thaís Lima Nicodemo).

#### 4. SOBRE OS COMPOSITORES E AS CANÇÕES SELECIONADAS

O recorte empreendido pela presente pesquisa – já esboçado no título do trabalho e detalhado no final do capítulo 2 – concentrou-se na produção cancional urbana de cunho crítico realizada por compositores localizados no eixo Rio–São Paulo<sup>20</sup> durante a década de 1970, todos pertencentes ao segmento conhecido como “MPB”.

Abrimos, aqui, um parêntese para discorrer sobre a sigla “MPB” e as implicações culturais e políticas relacionadas ao seu surgimento. Napolitano (1998) sustenta a hipótese de que o referido rótulo tenha surgido em meado dos anos de 1960, consolidando-se no período áureo dos festivais televisivos. Obviamente que a expressão “música popular brasileira” já existia antes disso, mas foi nesse período que ela adquiriu novas conotações devido a uma série de fatores desencadeada por alguns acontecimentos específicos que exigiram uma redefinição de seu conceito histórico.

Já no início da década, a Bossa Nova vinha assimilando outras sonoridades vinculadas ao samba de raiz e aos ritmos regionais, algo que fica patente principalmente nos discos de Sérgio Ricardo (*Um Senhor de Talento* – 1963), Carlos Lyra (*Depois do Carnaval* – 1963), Geraldo Vandré (*Geraldo Vandré* – 1964) e Nara Leão (*Nara e Opinião de Nara*, ambos de 1964). A letra de cada uma das músicas também passou a refletir as preocupações de seu respectivo autor em relação aos problemas sociais, fruto de uma recém-adquirida consciência política advinda do amadurecimento pessoal e do contato com a universidade e setores culturais de esquerda. O caso do compositor Carlos Lyra é bastante emblemático dessa nova tomada de posição por parte dos compositores bossanovistas. Sobre isso, Garcia (2007, p. 64) comenta:

[...] podemos afirmar que a aproximação de Carlos Lyra com “a célula comunista” do Teatro de Arena e com o movimento estudantil, a aceitação da bossa nova pelo público universitário, a comercialização do gênero voltado para abastecer a demanda do mercado fonográfico norte-americano, a participação no CPC, a parceria com Nelson Lins de Barros

---

<sup>20</sup> As capitais Rio de Janeiro e São Paulo, como principais polos culturais do País, sempre atraíram artistas vindos dos mais diversos pontos do Brasil. É o caso de alguns dos compositores elencados neste trabalho que, apesar de nativos de outros estados, em determinado momento migraram para a região Sudeste em busca de oportunidades de divulgação de seu trabalho.

e o contato com músicos populares são alguns fatores que propiciaram a politização da bossa nova e, conseqüentemente, do músico.

A “bossa engajada”, no entanto, só vem, finalmente, a ser incorporada pela sigla “MPB” quando se depara com seu antípoda, o *rock* ingênuo e comercial da Jovem Guarda. A partir daí, a sigla MPB se torna sinônimo de música que alia a complexidade técnica oriunda dos gêneros regionalistas – incluindo os de matriz nordestina – e do samba de raiz à atitude participativa de viés político-social. Dessa maneira, toda a produção identificada por esse rótulo automaticamente se distanciava tanto das canções de caráter folclórico quanto daquelas que visavam ao simples entretenimento, que passaram a ser chamadas de “alienadas”. Zan (1996, p. 145) corrobora essa visão ao afirmar que:

[...] se a Bossa Nova se aproximava mais do que se pode definir como gênero musical, a Canção de Protesto abre-se para diversas modalidades musicais incluindo desde o samba de morro, às marchas de rancho até os gêneros regionais e folclóricos. Por essa razão passou a ser identificada por Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) ou simplesmente Música Popular Brasileira (MPB).

Napolitano (1998, p. 99), por sua vez, enfatiza o caráter crítico dessas canções:

A constante presença de música engajada, sobretudo nos Festivais, que procuravam traduzir a “realidade brasileira” em suas “letras”, também ajudou a construir uma identidade de MPB, como sinônimo de canções portadoras de uma “mensagem” social e humana, comprometida com ideais emancipatórios, conforme o imaginário do novo público que se delineava.

No final da década referida, a explosão tropicalista ampliaria o conceito de MPB, que passou, por meio de sua influência, a admitir as mais diversas sonoridades, que iam da música cafona à música erudita de vanguarda, passando pelo *rock* de vertente europeia e pelo *pop* norte-americano. As temáticas também deixam de se restringir à denúncia social e à contestação do regime, englobando os mais diversos assuntos. O núcleo das canções de conteúdo crítico, no entanto, manteve-se intacto, desempenhando um importante papel na cultura de resistência que se perpetrou durante os anos de 1970.

Herdeira de uma tradição de engajamento, a MPB se transformou em sinônimo de resistência ao regime militar, atualizando o samba

esteticamente “refinado” e, ao mesmo tempo, incorporando nomes oriundos da tradição do “morro” (como Paulinho da Viola) e novos compositores “engajados” como Gonzaguinha e João Bosco. Enquanto experimentalismo tropicalista abria as leituras e as possibilidades culturais acerca da tradição, um certo gênero de canção – a MPB – consolidava a sua. Ambos os movimentos não se excluíram. Pelo contrário, foram consagrados pelo mercado, na medida em que este também se consolidava e adquiria um controle maior sobre seus produtos, necessitando ampliar seu leque de consumidores (Napolitano, 1998, p. 103).

É a partir dessa concepção da MPB como símbolo de resistência cultural e instrumento de conscientização política que o recorte da pesquisa se justifica. Foi por meio das canções escritas pelos cancionistas reunidos sob a sua sigla que se articulou a “rede de recados” durante a década de 1970. Apesar de a atuação da censura não ter se restringido a esse segmento, tendo estendido seu crivo à música “cafona” e ao *rock*, foi sobre a MPB que ela lançou seu olhar mais vigilante.

Passamos, assim, a falar sobre os compositores selecionados e as canções que serão posteriormente submetidas à análise. A lista contempla desde veteranos da “bossa engajada”, cuja carreira teve início na década de 1950, como Sérgio Ricardo, passando por ícones revelados nos festivais da década de 1960, como Chico Buarque e Milton Nascimento, até compositores surgidos no vendaval político da década de 1970, como Sérgio Sampaio, Belchior e os integrantes do Movimento Artístico Universitário (MAU), como Gonzaguinha, Aldir Blanc e Ivan Lins.

Apesar de a seleção ser bastante variada, voltamos a ressaltar o fato de todos serem classificados pela sigla MPB e possuírem, em maior ou menor grau, dentro de sua produção cancional, determinado número de canções cuja letra tece críticas ao regime militar, além de denunciarem os inúmeros problemas de ordem social desencadeados por essa forma de governo. Em outras palavras, procuramos selecionar aquelas canções cujo viés político-ideológico se mostrava mais evidente, levando também em consideração sua eficácia em termos de transmissão das mensagens engajadas, mesmo estando elas, na maioria das vezes, cifradas e recobertas por uma grossa camada de metáforas e símbolos passíveis de decodificação.

Optamos também pelas gravações originais (com exceção de um fonograma), na voz dos próprios autores. Tal critério tem relevância se levarmos em conta a força e autenticidade das interpretações registradas “no calor da hora”.

Por fim, em se tratando de uma pesquisa cujo foco é a análise das condutas vocais ouvidas nos fonogramas, sua escolha obedeceu também a alguns critérios relacionados a parâmetros de ordem vocal, tais como abordagem técnica da voz e diversidade na exploração dos recursos interpretativos. Definidos os critérios, chegamos ao seguinte repertório:

1. **“Filme de Terror”** (Sérgio Sampaio – 1973)
2. **“Tocaia”** (Sérgio Ricardo – 1973)
3. **“Acorda, Amor”** (Chico Buarque sob o pseudônimo de “Julinho da Adelaide” e “Leonel Paiva” – 1974)
4. **“Abre Alas”** (Ivan Lins e Victor Martins – 1974)
5. **“Pesadelo”**<sup>21</sup> (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro – 1974)
6. **“Geraldinos e Arquibaldos”** (Luiz Gonzaga Júnior – 1975)
7. **“Jardins de Infância”** (João Bosco e Aldir Blanc – 1975)
8. **“Menino”** (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos – 1976)
9. **“Terra das Palmeiras”** (Taiguara – 1976)
10. **“Apenas um Rapaz Latino-Americano”** (Belchior – 1976)

#### 4.1. Sobre os parâmetros de análise

Considerando a força entoativa como uma grandeza semiótica e fazendo uso das células tensivas “mais” e “menos” para mensurar sua intensidade, podemos utilizar o ciclo apresentado no primeiro tópico deste trabalho para avaliar o seu grau de atuação no universo da canção. Dessa forma, teríamos o seguinte gráfico:

---

<sup>21</sup> Esse é o segundo registro de “Pesadelo”, feito pelo próprio Paulo César Pinheiro em 1974. A gravação original ficou a cargo do grupo MPB4, lançada dois anos antes.

Gráfico adaptado pelo autor

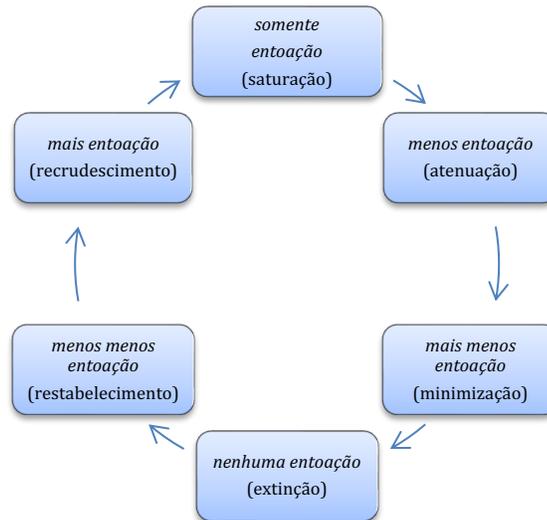


Figura 5

Levando em consideração a hipótese central da pesquisa de Tatit – de que a melodia das canções populares tem sua gênese nos processos entoativos de fala –, o presente trabalho se propõe a verificar os devires ascendente e descendente da força entoativa no âmbito do canto por meio da análise das condutas vocais que provocariam seu aumento ou sua diminuição durante a performance. O gráfico em forma de ciclo exposto na Figura 6 servirá, portanto, de parâmetro para a realização dessa investigação. Passemos, então, à descrição de suas etapas.

No topo do ciclo, a força entoativa se apresenta de modo hegemônico, ou seja, há uma espécie de “saturação” dessa grandeza devido ao excesso de “mais”. Porém, quando uma intensidade atinge o seu extremo, ocorre uma tendência natural ao restabelecimento do equilíbrio por meio da retirada de “mais” e acréscimo de “menos”, o que promove a “atenuação” do componente de fala (menos entoação). Isso acaba abrindo espaço para a infiltração dos impulsos musicais, o que resulta na “minimização” da força entoativa (mais menos entoação). Assim, no que se refere à intensidade de determinada grandeza semiótica, o estágio da “minimização” está um grau abaixo da “atenuação”, correspondendo a uma diminuição da força entoativa e a um aumento simultâneo da forma musical.

Ao atingirmos a base do ciclo, verificamos uma hegemonia da forma musical e consequente extinção da força entoativa. Essa exacerbação de uma das intensidades em detrimento da outra acaba desencadeando, novamente, um movimento em direção à restauração do equilíbrio entre elas. A partir de então, ocorre o “restabelecimento” (menos menos entoação) e posterior “recrudescimento” (mais entoação) da força entoativa, o que implica o enfraquecimento da forma musical até seu completo desaparecimento, iniciando-se novamente o ciclo.

Se transpusermos de maneira aproximada para o âmbito do comportamento vocal esse “vai e vem” das grandezas semióticas, poderemos alocar no topo do ciclo (saturação) a fala explícita, que não se apoiaria em nenhuma faixa de frequência e dispensaria qualquer tipo de padrão rítmico predefinido. Na etapa seguinte (atenuação), haveria uma primeira infiltração dos impulsos musicais, implementando uma grade rítmica que assumiria um papel organizador das entoações indisciplinadas de fala, pelo menos no que se refere às suas durações.

Haveria, no entanto, ainda um predomínio da força entoativa, com a voz soando o tempo todo numa região característica da fala cotidiana e mantendo todas as suas oscilações de frequência<sup>22</sup>. Essas duas primeiras etapas estariam mais de acordo com as características encontradas na figurativização vocal (Machado, 2012). Na etapa seguinte, haveria uma minimização do componente entoativo e o consequente fortalecimento da forma musical com a definição das alturas melódicas, estando o ritmo mais alinhado ao pulso do que ao comportamento irregular da fala.

A voz adotaria uma objetividade técnica abstendo-se de vibratos e prolongamentos vocálicos, e a articulação privilegiaria o recorte rítmico e as ações locais, concomitantemente com a tematização vocal (Machado, 2012). Finalmente, chega-se à base do ciclo, cuja etapa caracteriza-se por uma completa extinção da força entoativa, reinando, assim, os impulsos musicais de forma absoluta. Nessa etapa, temos a vocalização pura e simples, sem acréscimo de letra nem de tipo algum de silabação. A utilização da voz, aqui, estaria a serviço de uma concepção instrumental do canto, eliminando todo o resquício de fala.

---

<sup>22</sup> Como no *rap* (*rhythm and poetry*) e alguns subgêneros do *funk* carioca.

Esse estado de total extenuação entoativa exigiria uma imediata reconstrução do equilíbrio das potências semióticas, o que passa a acontecer na fase imediatamente posterior (restabelecimento), com o retorno do componente linguístico (letra). Porém, essa etapa ainda estaria sob o domínio da forma musical com a voz percorrendo regiões distantes da fala e a articulação rítmica fazendo uso de prolongamentos vocálicos, além da ocorrência frequente de ornamentos e melismas.

O tratamento técnico mais reconhecido como característico do canto também estaria presente nessa etapa, com o emprego de vibratos e um cuidado todo particular com o fraseado. Aqui, temos um conjunto de condutas vocais típico do canto passional (Machado, 2012). A força entoativa, no entanto, manteria seu movimento ascendente de recuperação, o que nos levaria à última etapa antes da consequente saturação e do reinício do ciclo. Nela, a voz se manteria soando numa região mais próxima da fala, e os vibratos desapareceriam quase por completo ou seriam bastante atenuados.

As alturas percorreriam intervalos não usuais no sistema tonal, mas perfeitamente compreensíveis quando o foco se desse sobre a voz falada. Eventos como o acréscimo de finalizações descendentes, ataques por meio de portamentos e outras imprecisões características da fala cotidiana seriam recorrentes nessa etapa, que se mostra mais de acordo com a figurativização vocal. Quanto à emissão, o principal referencial seria, mais uma vez, a fala pura e simples.

Como fechamento de cada uma das análises das canções selecionadas, faremos um inventário verso a verso das oscilações tensivas com base nesse gráfico em forma de ciclo elaborado por Luiz Tatit em seu livro *Estimar Canções* (2016), que tem o propósito descrever os devires ascendente e descendente de determinada intensidade. Conforme mencionado, fizemos algumas adaptações no gráfico para atender aos propósitos do presente trabalho, dentre os quais está a análise dos devires ascendente e descendente da força entoativa durante a performance vocal que se apresenta de maneira dominante ou recessiva nos diferentes pontos do ciclo. Tais acréscimos e tais diminuições são regulados pelas cifras tensivas “mais” e “menos”, que, quando combinadas, são responsáveis pelo aumento e pela diminuição de sua intensidade.

## 5. AS ANÁLISES

### 5.1. “Filme de Terror” – (Sérgio Sampaio)

Sérgio Sampaio chegou ao Rio de Janeiro em 1967 – auge da efervescência política e cultural pré-AI-5 – em busca de “um lugar ao sol” na criativa e influente MPB do período. Seu nome, no entanto, se tornaria conhecido do grande público somente em 1972, com o sucesso da canção “Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua”, uma das finalistas do *VII Festival Internacional da Canção* da TV Globo. Sua carreira consolidou-se, portanto, durante o período mais duro dos “anos de chumbo” da gestão do general Emílio Médici.

De acordo com Amaral (2004), a imensa constelação de compositores da música popular brasileira no período poderia ser dividida entre três grupos, de acordo com sua atitude diante das questões nacionais: os que desejavam simplesmente se inserir no mercado fonográfico, procurando manter um discurso acrítico em suas produções; os “engajados”, contestadores do regime que, por meio de alegorias, metáforas e figuras de linguagem denunciavam a opressão exercida pelo Estado; e, finalmente, a turma do “desbunde”, ou seja, os filhos do tropicalismo, ligados à contracultura, que desprezavam tanto o capitalismo de direita quanto a guerrilha política e cultural de esquerda. No entanto, a própria filosofia contracultural de contestação dos valores ocidentais – com sua pregação em prol do amor livre e das experiências lisérgicas – em si já configurava uma atitude política que, de certa forma, incomodava à repressão.

Guardadas as devidas proporções, podemos dizer que Sérgio Sampaio é o compositor que melhor se enquadra nessa terceira categoria, ou seja, a dos artistas que, além de se negar a assumir qualquer tipo de engajamento imediato, não se submetiam aos padrões mercadológicos impostos pela indústria do disco. E, ainda que tenha participado de um festival competitivo promovido por uma grande emissora de TV como a Globo, o compositor, à semelhança de Caetano Veloso – uma de suas maiores influências artísticas –, conseguiu “entrar e sair de todas as estruturas” que tentaram enquadrá-lo num molde, parafraseando a famosa fala de seu ídolo no discurso raivoso que proferiu durante a apresentação de “É Proibido Proibir”, no III FIC, em 1968.

Tal atitude de insubmissão lhe rendeu a pecha de “maldito”, e, de certa forma, tornou-se um obstáculo para sua inserção no mercado fonográfico. Além disso, sua fama de difícil, indisciplinado e boêmio acabou ofuscando seu enorme talento e limitando seu campo de atuação artística, ficando restrito ao circuito alternativo e *underground*. Em termos de produção fonográfica, sua carreira também foi inconstante e um tanto errática, tendo ele gravado apenas três álbuns solo num espaço de quase dez anos: *Eu Quero É Botar Meu Bloco Na Rua* (1973), *Tem Que Acontecer* (1976) e *Sinceramente* (1982).

Podemos citar aqui outros compositores, como Jards Macalé, Luiz Melodia, Walter Franco e Jorge Mautner, que também foram rotulados como “malditos”, seja pela veia acentuadamente experimental de suas obras, seja pela indisposição de adequarem sua linguagem aos ditames do mercado. Britto (*apud* Naves, 2010, p. 118) identifica, em parte da produção cancional desses compositores, além de um *ethos* contracultural bem típico do período imediatamente posterior à promulgação do AI-5, um marcado “tom de desespero e asfixia, retomando toda uma temática associada ao samba-canção – fim de noite, fim de caso, solidão – acrescida de alguns ingredientes novos: loucura, exílio, impotência”.

Britto (2010, p. 118) cita “Mal Secreto” (Jards Macalé e Capinam) e “Farrapo Humano” (Luiz Melodia) como exemplos de canções que conseguiram captar a atmosfera opressiva de medo e desolação dos anos de chumbo. A essa lista também podemos acrescentar as canções “Labirintos Negros” e “Filme de Terror”, ambas do primeiro LP de Sérgio Sampaio. Essa última retrata, por meio da justaposição de imagens<sup>23</sup>, o clima de insegurança e apreensão que se instalou no Brasil após o AI-5.

“Filme de Terror” (Sérgio Sampaio)

1. Né-né-na-na-na-na-ba-ba-ba
2. Né-né-na-na-na-na-um-dô-dô
3. Ou, ou, ai
4. Pe-ró-um, bé-é-rum, bé-ró-um, dé-é-rum, bó-ó-ó-ó-ó-ó

---

<sup>23</sup> O recurso foi muito utilizado pelos compositores tropicalistas, podendo ser verificado em canções cuja letra é povoada de imagens em movimento, muitas vezes sem ligação aparente entre si, como numa espécie de edição cinematográfica, como “Alegria, Alegria”, “*Panis et Circencis*” e “Tropicália”, todas de Caetano Veloso.

5. Bó-bó-bó, ba-ia-ba-ba
6. Pe-ró-um, bé-é-rum, bé-ró-um, dé-é-rum, bó-ó-ó-ó-ó-ó
7. Ué-ró-bum, bé-é-ró, bó-o-bum, bé-é-bum, bá-bá-bá
  
8. Hoje está passando um filme de terror
9. Na sessão das dez um filme de terror
10. Tenho os olhos muito atentos
11. E os ouvidos bem abertos
12. Quem sair de casa agora
13. Deixe os filhos com os vizinhos
  
14. Dentro da folia um filme de terror
15. Dura um ano inteiro o filme de terror
16. E na rua um sacrifício
17. No pescoço um crucifixo
18. Quem ousar sair de casa
19. Passe a tranca e feche o trinco
  
20. No chão do cinema Império da Tijuca o cemitério do Caju
21. Cemitério do Caju, no cine Império da Tijuca
22. No chão do cinema Império da Tijuca o cemitério do Caju
23. Cemitério do Caju, no cine Império da Tijuca
  
24. O meu sangue jorra e borra de terror
25. Com quem dança e ama agora o meu amor
26. Bruxas, medos e suspiros
27. Dentes, pelos e vampiros
28. Quem ousar deixar de lado
29. Abra os olhos com os vizinhos
30. No chão, no chão, uh
31. No chão, no chão, uh

32. Ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô

33. É-é-ró, é-é-ró, é-é-ró

### 5.1.1. Análise cancional

Em “Filme de Terror”, Sérgio Sampaio se vale da alegoria para falar da situação do País sob a opressão da ditadura. No decorrer da canção, desfilam elementos encontrados em películas do gênero (sacrifício, crucifixo, cemitério, sangue, bruxas, dentes, vampiros), configurando o que poderíamos chamar de uma isotopia macabra. Se em “Jardins da Infância”<sup>24</sup> (João Bosco e Blanc) a isotopia lúdica empresta uma aura de inocência para metaforizar o horror imposto pela repressão, em “Filme de Terror” ele já se encontra expresso no próprio título, sem disfarces, confundindo os limites entre o que é metafórico e literal.

Araújo (2009) vê na estruturação dessa letra procedimentos semelhantes ao processo de montagem cinematográfica: o emprego da justaposição de imagens – muitas vezes desconexas – e a adoção de uma edição ágil e inusitada foram uma marca dos cineastas vinculados ao Cinema Novo, especialmente Glauber Rocha. Tal linguagem influenciou bastante a estética tropicalista, que procurava introduzir esse tipo de experimentação na canção popular brasileira. O mesmo autor destaca que:

Esse procedimento de montagem, apresentando justaposição de imagens em tomadas de plano médio (“na rua um sacrifício”; “no chão do Cinema Império da Tijuca”) ou em closes (“tenho os olhos muito atentos”; “no pescoço um crucifixo”), foi adotado em canções tropicalistas, sendo as precursoras “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” (Araújo, 2009, p. 123-4).

A letra dos versos 8 e 9, idênticos em termos de conteúdo e configuração melódica, pode ser interpretada como uma alegoria da situação política do País num dos períodos mais tensos de sua história. O medo, a desconfiança e a insegurança eram quase palpáveis, principalmente entre os artistas, intelectuais e políticos de esquerda. Prisões, torturas e mortes poderiam acontecer a qualquer momento, pegando muitos de surpresa e eliminando qualquer possibilidade de fuga ou reação.

<sup>24</sup> Para ver a análise completa da canção, ver p. 178-197.

A tensão presente na letra coincide com a das frequências no nível melódico, expressa pela acentuada amplitude. Obedecendo aos graus da escala pentatônica<sup>25</sup>, as notas partem da região médio-grave, percorrendo uma trajetória ascendente até atingir o topo da tessitura, momento de maior tensão em termos de frequências, que coincide com a passagem da letra que faz referência ao filme de terror a ser exibido: /na sessão das dez um filme de terror/ (Figura 6). Logo em seguida, a melodia assume a direção descendente, com a palavra /terror/ finalizando a frase sobre o seu ponto mais grave, agregando um tom lúgubre ao trecho.

do um		um	
san		fil	
		dez	
		fil	
pas		me	
		das	
		me	
tá		de	
		são	
		de	
je es		ror	
		se	
		ror	
Ho		ter	
		na	
		ter	

Figura 6

Nos próximos versos (10 a 12), há uma diminuição da amplitude melódica ocorrendo, portanto, um alívio em termos de tensão passional (Figura 7). Os motivos novamente se reiteram, configurando uma espécie de enumeração entoativa<sup>26</sup> quando a

<sup>25</sup> Escala formada por cinco notas, muito usada em gêneros como o *blues* e o *rock*. Existem vários tipos de escala pentatônica, porém as formas básicas são a “pentatônica maior” (sem o IV e o VII graus da escala) e a pentatônica menor (sem o II e o VI graus).

<sup>26</sup> Tatit (1996) descreve esse fenômeno melódico como sendo a repetição de motivos idênticos, que, simultaneamente, transportam elementos de mesma categoria semântica presentes na letra.

letra passa a mencionar os /olhos / que se encontram /muito atentos /e os /ouvidos / que estão /bem abertos /.

mui		bem		ca				
lhos	to aten	dos	aber	de sa ago				
Te	o	tos	e os	vi	tos	quem	ir	ra
nho os							sa	
			Ou					

*Figura 7*

E, então, a linha melódica se distende em direção ao grave, coincidindo com o apelo enfático do enunciador, que aconselha a /quem sair de casa/ que /deixe os filhos com os vizinhos/ (Figura 8).

Dei
xe os lhos
fi com os zi
vi nhos

Figura 8

O trecho seguinte apresenta a mesma grade melódica desenvolvida até agora, mantendo também vários elementos da letra anterior (Figura 9), só que dessa vez o /terror / não se restringe à /sessão das dez /, mas /dura o ano inteiro /, mesclando-se à /folia / (versos 14 e 15), metáfora da alienação estimulada e nutrida pelo ufanismo da ideia de um “Brasil Grande”, que ostenta suas supostas riquezas, mas acoberta injustiças e desigualdades.

a um	ro o		
li	fil	tei	fil
fo	me	no in	me
da	de	a	de
tro	ror	ra um	ror
Den	ter	du	ter

Figura 9

Outra vez, a amplitude da melodia e as palavras-chave alojadas nos seus pontos extremos contribuem para reforçar o componente disfórico da letra, numa perfeita simbiose, também verificada nos versos 16 e 17, que novamente apresentam o comportamento reiterativo das enumerações entoativas ao listar simbolismos religiosos que povoam o gênero terror, como /sacrifício/ e /crucifixo/ (Figura 10). Os conselhos referentes à proteção pessoal se tornam ainda mais específicos, com o enunciador sugerindo ao sujeito que /passe a tranca e feche o trinco/ da porta ao /sair de casa/ (verso 19), estando outra vez o trecho linguístico associado à descendência melódica que finaliza a parte A (Figura 11).

sa cru ir
a um crifi co um cifi sa de ca
E ru cio no co xo quem sar sa
na pes ou

Figura 10

pas
se a ca e
tran fe trin
che o co

Figura 11

Na parte B, ocorre um interessante jogo poético, entrecruzando o nome de três lugares do Rio de Janeiro: O Cine Império, tradicional cinema localizado na Cinelândia, centro da cidade; o bairro da Tijuca, sede da escola de samba Império da Tijuca, e o

Cemitério do Caju, localizado na Zona Norte. Por meio do uso da paronomásia<sup>27</sup>, as palavras /Cine Império/ cemitério/ Tijuca e Caju/ são aproximadas sonoramente, mesmo não tendo nenhuma relação semântica entre si. Há, no entanto, de acordo com Barbosa (2015), uma relação histórica entre essas localidades que acaba atrelando-as ao contexto repressor do período em questão: A Cinelândia, espaço destinado ao lazer e à cultura, também foi palco de importantes manifestações políticas durante as décadas de 1970 e anteriores. Em relação à Tijuca, o autor afirma que nesse mesmo bairro funcionava a sede do Doi-Codi, que era um centro de tortura e assassinato de pessoas que se opunham à ditadura. A partir dessas informações, fica óbvia a inclusão do Cemitério do Caju na lista como destino dos inimigos do regime.

Há, portanto, todo um contexto disfórico que se oculta por trás da simples menção de tais localidades e que vem expresso na ausência de identidade entre os contornos melódicos do refrão. O comportamento expansivo da melodia, que aqui ocupa quase todo o campo da tessitura, também contribui para que a paixão – representada pelos sentimentos de medo e insegurança – seja posta em relevo. Há também alguns prolongamentos vocálicos postos sobre palavras-chave, como /chão/ e /Caju/ (figuras 12 e 13), que, dentro de uma leitura que as entende como alusão à morte, contribuem para ressaltar o sentido disfórico do texto.

---

<sup>27</sup> Figura de linguagem que reúne palavras parônimas (semelhantes no som, mas com sentidos diferentes) numa mesma frase, objetivando a criação de trocadilhos, duplo sentido e outros jogos de palavras.

ne
chão..... ci ma lm ju.....
do
No pé ce..... té..... a
rio ca o mi rio
da..... ju.....
do
Ti
Ca

Figura 12

té
mi rio
ce
do pe..... da.....
Ca ne lm rio Ti
ju..... ci.....
ju
no
ca

Figura 13

Na segunda estrofe, o terror se torna ainda mais explícito, e o /sangue /que /jorra e borra / é mostrado por meio de imagens em *close*, assim como os /dentes, pelos e vampiros /, que, mais uma vez, na melodia adquirem a forma de enumerações entoativas

(Figura 14). O mesmo fenômeno acontece com a melodia dos versos 26 e 27, associado às palavras /bruxas, medos e suspiros/ (Figura 15), também elementos que compõem essa espécie de isotopia macabra que percorre toda a canção.

ra e	ma a		
jor	bor	a	go
gue	ra	ça e	ra o
san	de	dan	meu
meu	ror	quem	mor
O	ter	com	a

Figura 14

	e		e		xar			
dos	suspi		los	vampi	dei	de la		
bru	me	ros,	den	pê	ros	quem	sar	do
xas,			tes,			ou		

Figura 15

Ainda antes da volta do refrão, o enunciador faz uma última recomendação: utilizando-se da mesma linha melódica asseverativa encontrada anteriormente nos versos 13 e 19, ele aconselha a /quem ousar deixar de lado/ que /abra os olhos com os vizinhos/ (Figura 16). É interessante notar que a paranoia vai aumentando no decorrer da canção, e os vizinhos, que antes eram considerados confiáveis (verso 13), a ponto de o enunciador sugerir deixar os próprios filhos sob sua responsabilidade, agora não mais o são, sendo feita, inclusive, menção a trancar a porta de casa antes de, finalmente, lançar suspeitas sobre eles (os vizinhos), no verso 29.

Para Barbosa (2015) essa passagem faz alusão ao clima de desconfiança que se instalou no País com a cultura da delação, consequência imediata da vigilância constante imposta pelo regime repressivo. Vizinhos, amigos e parentes, num piscar de olhos, poderiam se tornar algozes, efetuando denúncias na maioria das vezes motivadas pelo medo e pela insegurança.

A
bra os lhos
vi nhos

*Figura 16*

### 5.1.2. Análise do comportamento vocal

Andamento: 132 bpm

Tonalidade: A (Lá M)

Tessitura: 18 semitons

Instrumentação: guitarra, violão, baixo elétrico e bateria

Forma: introdução A, A', B, A', B, Coda

Ano: 1973 (LP *Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua* – Faixa 2)

Gênero vinculado à contestação de costumes e adotado desde os primórdios da contracultura como meio de extravasamento comportamental e expressão artística, o *rock*, com toda a sua carga explosiva, teve uma significativa parcela de contribuição na definição da sonoridade que a canção crítica do Brasil assumiria na década de 1970 e na seguinte. Mais próximo do cinismo tropicalista do que da euforia *jovemguardista*, o *rock* presente em algumas canções dos compositores “malditos” visava, antes de qualquer coisa, o choque como instrumento de contestação dos valores e *status quo*.

A influência tropicalista não se restringia ao acompanhamento instrumental, estando presente também no comportamento vocal<sup>28</sup> desses artistas. Dessa safra de canções roqueiras surgidas em plenos anos de chumbo, “Filme de Terror” é um dos exemplares em que mais claramente se verifica a atuação da estética. No caso de Sérgio Sampaio, podemos claramente detectar a influência de Caetano Veloso, de quem o compositor sempre se declarou fã confesso, e de seu amigo e parceiro de gravações Raul Seixas.

A canção é introduzida apenas pelo violão executando arpejos, estabelecendo o andamento. Após seis compassos, temos a entrada da voz, que executa uma série de

---

<sup>28</sup> A tropicália definitivamente trouxe a estridência do *rock* para a voz popular brasileira. A emissão gritada, os *drives*, as quebras vocais e outras condutas encontradas na voz de Jimi Hendrix, Janis Joplin e John Lennon começaram a ser ouvidas também nas performances de Gal Costa (“Cultura e Civilização” – Gilberto Gil), Caetano Veloso (“Mora na Filosofia” – Monsueto), Mutantes (“O Meu Refrigerador Não Funciona” – Rita Lee, Arnaldo Dias Baptista e Sérgio Dias Baptista) e Gilberto Gil (“Questão de Ordem” – Gilberto Gil).

frases utilizando-se de sílabas variadas, numa espécie de uso instrumental. Juntam-se a ela os demais instrumentos (guitarra, baixo e bateria), agregando mais peso ao acompanhamento.

Abrimos, aqui, um parêntese para tecer algumas considerações sobre a tonalidade. Segundo Machado (2012, p. 59), a opção por uma tonalidade específica “poderia revelar o desejo do intérprete de expor uma determinada região de sua voz que possivelmente se compatibilizaria com o plano de conteúdo das canções”. Algumas evidências nos levam a acreditar que tal fator se mostra atuante na presente gravação. A escolha da tonalidade de Lá M projeta a linha melódica numa região bastante aguda, o que acaba exigindo do intérprete um grande esforço e o emprego de um volume considerável de voz.

O fenômeno da quebra vocal – que aqui percebemos não como sendo acidental, mas sim induzido – se produziria com mais facilidade devido a tal escolha. Ela ocorre em vários momentos durante as vocalizações e nos dois primeiros versos, configurando um enunciador angustiado e vulnerável. O fato de as quebras coincidirem com a frase /filme de terror / acabam acentuando o conteúdo disfórico associado a ela. Abaixo, especificamos as sílabas nas quais elas ocorrem nos dois primeiros versos:

Hoje está passando um filme de terror  
Na sessão das dez um filme de terror

Entre cada um desses dois versos e imediatamente depois ouvem-se vocalizações “fantasmagóricas” sobre a vogal “u”, soando como uma espécie de uivo e reforçando a impressão de sátira sobre lugares comuns do gênero.

Outro evento vocal que contribui para o aumento da percepção da aflição sentida pelo enunciador é a quebra de registro na palavra /um/, emitida em voz de cabeça. Há também um leve escurecimento do timbre na palavra /terror/, de onde depreendemos a intenção do intérprete “de exprimir no campo sonoro a significação do texto poético” (Machado, 2012, p. 140). Novas quebras vocais acontecem na palavra /ouvidos/ (verso 11) e em /deixe os filhos com os vizinhos/ (verso 13), revelando a fragilidade de um enunciador que implora.

Nos versos seguintes (A'), novas condutas vocais contribuem para acentuar a veemência do discurso, como o emprego de *drive* nas duas ocorrências da preposição /de/ (versos 14 e 15) e uso de tensão laríngea na primeira sílaba da palavra /sacrifício/ (verso 16). As quebras vocais se tornam ainda mais frequentes, ocorrendo três vezes no verso 17 /no pescoço um crucifixo/ e cinco vezes no verso 19 /passe a tranca e feche o trinco/, potencializando a impressão de angústia sentida pelo enunciador.

Em relação à articulação, em toda a parte “A” o intérprete faz uso do *legato*, o que acaba valorizando o aspecto melódico da performance. Já na parte “B”, a articulação se torna mais atrelada ao pulso, que aqui se mostra bastante marcado pelo acompanhamento instrumental. Em virtude dessa escolha, o tom angustiado presente na parte anterior é minimizado. Os impulsos passionais, no entanto, acabam se manifestando por meio dos vibratos realizados nas notas mais longas do trecho, que recaem sobre as palavras /chão/ e /Caju/, justamente aquelas que anteriormente destacamos como carregando referências às mortes ocorridas durante a ditadura. Aqui também podemos ouvir algumas quebras vocais, como na última sílaba de duas das quatro incidências da palavra /Caju/.

A segunda estrofe e segundo o refrão transcorrem sem grandes novidades em termos de condutas vocais. A enorme ocorrência das quebras vocais contribui para reforçar a contundência das imagens explícitas de versos como /o meu sangue jorra e borra de terror/ bruxas, medos e suspiros/ dentes, pelos e vampiros/.

A Coda se resume à insistente repetição da expressão /no chão /, reiterando o sentido mórbido que ele adquire no contexto da canção, seguido de “gritos fantasmagóricos” na região aguda emitidos em falsete, também repetidos à exaustão até o final em *fade out*.

### 5.1.3. Conclusão

A opção por explorar uma região da voz distante da fala durante a maior parte da canção que, conforme ressaltamos, tem a ver com a escolha da tonalidade já apontaria para certo predomínio dos valores do canto regendo a performance de Sérgio Sampaio. A execução em *legato* dos fraseados e o emprego de vibrato nas notas finais e nas notas

longas reforça essa impressão de que a forma musical se sobrepõe à força entoativa nessa gravação em particular. Quando o ritmo se deixa atrelar à marcação rítmica do acompanhamento durante o refrão, não somos autorizados a falar de força entoativa, já que a regularidade rítmica do pulso remete muito mais a parâmetros musicais do que à naturalidade entoativa.

Se alguma das condutas vocais relatadas durante a análise poderia, de alguma forma, refletir os valores de fala, ela representaria, a nosso ver, as inúmeras quebras vocais, remetendo ao lamento, ao desespero ou mesmo à contundência de alguma argumentação mais enfática por parte do enunciador, objetivando persuadir o enunciatário a respeito dos perigos à espreita. Empregado com frequência, esse recurso acrescenta dramaticidade à interpretação, agregando ao gesto vocal um alto teor teatral, principalmente durante as estrofes em que a letra apresenta as imagens mais aterrorizantes.

#### **Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Filme de Terror”**

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Né-né-na-na-na-na-ba-ba-ba</li> <li>2. Né-né-na-na-na-na-um-dô-dô</li> <li>3. Ou, ou, ai</li> <li>4. Pe-ró-um, bé-é-rum, bé-ró-um, dé-é-rum, bó-ó-ó-ó-ó-ó</li> <li>5. Bó-bó-bó, ba-ia-ba-ba</li> <li>6. Pe-ró-um, bé-é-rum, bé-ró-um, dé-é-rum, bó-ó-ó-ó-ó-ó</li> <li>7. Ué-ró-bum, bé-é-ró, bó-o-bum, bé-é-bum, bá-bá-bá</li> </ol>	<p>nenhuma entoação (extinção)</p>
<ol style="list-style-type: none"> <li>8. Hoje está passando um filme de terror</li> <li>9. Na sessão das dez um filme de terror</li> <li>10. Tenho os olhos muito atentos</li> <li>11. E os ouvidos bem abertos</li> <li>12. Quem sair de casa agora</li> <li>13. Deixe os filhos com os vizinhos</li> <li>14. Dentro da folia um filme de terror</li> <li>15. Dura um ano inteiro o filme de terror</li> <li>16. E na rua um sacrifício</li> <li>17. No pescoço um crucifixo</li> <li>18. Quem ousar sair de casa</li> <li>19. Passe a tranca e feche o trinco</li> </ol>	<p>menos menos entoação (restabelecimento)</p>

20. No chão do cinema Império da Tijuca o cemitério do Caju 21. Cemitério do Caju, no cine Império da Tijuca 22. No chão do cinema Império da Tijuca o cemitério do Caju 23. Cemitério do Caju, no cine Império da Tijuca	mais menos entoação (minimização)
24. O meu sangue jorra e borra de terror 25. Com quem dança e ama agora o meu amor 26. Bruxas, medos e suspiros 27. Dentes, pelos e vampiros 28. Quem ousar deixar de lado 29. Abra os olhos com os vizinhos	menos menos entoação (restabelecimento)
30. No chão do cinema Império da Tijuca o cemitério do Caju 31. Cemitério do Caju, no cine Império da Tijuca 32. No chão do cinema Império da Tijuca o cemitério do Caju 33. Cemitério do Caju, no cine Império da Tijuca 34. No chão, no chão, no chão, uh 35. No chão, no chão, no chão, uh	mais menos entoação (minimização)
36. Ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô 37. É-é-ró, é-é-ró, é-é-ró	nenhuma entoação (extinção)

Figura 17

## 5.2. “Tocaia” – (Sérgio Ricardo)

Nascido numa família de classe média, Sérgio Ricardo iniciou seus estudos de música dentro de moldes bastante tradicionais, tendo aulas regulares de piano clássico no conservatório de Marília (SP). Amante do rádio que era, porém, logo começou a tirar de ouvido as canções de seus compositores prediletos, como Dorival Caymmi, Ary Barroso e Lupicínio Rodrigues. Essa facilidade de encontrar no piano as melodias de seus temas preferidos abriu-lhe, posteriormente, as portas para os primeiros trabalhos como pianista nos bares da orla carioca, no período em que já estava morando no Rio de Janeiro com sua família. Foi também aí que se descobriu como cantor, por acaso, quando trabalhava na boate *Chez Colbert*. Sobre isso, o compositor comenta:

Como eu estava sem piano, pedi para Eunice Colbert [...] para ensaiar durante o dia. Ali comecei a cantar umas composições de Dick Farney, Lúcio Alves, Caymmi que eu já tentava cantar em casa, na base da

brincadeira, eram as mais belas canções da época. Minha voz se prestava aos estilos deles. Durante um dos ensaios cantei “Tu És o Sol” para poder completar a canção, quando a Eunice me ouviu e ficou entusiasmada com a minha voz, queria que eu começasse a cantar lá. Eu ainda respondi que não cantava não, que meu negócio era tocar piano, mas ela tanto insistiu que eu comecei a mostrar uma música ou outra. Fui reparando então que cada vez que eu cantava a boate ficava em silêncio. Gostei daquilo, preparei então um repertório de sambas-canções e me transformei em cantor me acompanhando ao piano – meu cachê aumentou consideravelmente (Ricardo, 2010, p. 51).

Nesse período, conheceu Tom Jobim, João Gilberto, Johnny Alf, João Donato e Miéle, tendo sido este último quem o apresentou à “turma” da Bossa Nova, movimento do qual faria parte logo em seguida. Porém, cedo passou a se incomodar com a proposta extremamente autocrática do estilo, cuja temática refletia exclusivamente os aspectos da vida abastada da Zona Sul carioca. Assim, apesar de fazer canções dentro dos parâmetros estéticos cultivados pelos seus adeptos, Sérgio Ricardo sempre preferiu a música, por exemplo, de Dorival Caymmi à sonoridade impregnada de elementos jazzísticos da Bossa Nova por considerar a arte deste compositor “uma expressão mais pura daquilo que poderia se conceber como uma música genuinamente brasileira” (Vieira, 2020).

A canção “Zelão”, oitava faixa do disco *Não gosto mais de mim: a bossa romântica de Sérgio Ricardo* (1960) – cujo subtítulo não deixa dúvidas quanto à sua temática e orientação estética –, ao narrar um episódio de desabamento nos morros cariocas, configura-se como um ponto fora da curva dentro do repertório baseado na temática do “amor, o sorriso e a flor”. Napolitano (2007, p. 72) se refere a essa canção, juntamente com “Quem Quiser Encontrar o Amor” (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), como “um marco na tentativa de criação de uma bossa nova participante, ou seja, portadora de uma mensagem mais politizada que trabalhasse com materiais do samba tradicional”. O próximo passo em direção ao engajamento político foi sua adesão ao Centro Popular de Cultura (CPC), do qual participou ativamente fazendo shows e musicando peças de teatro.

Tal experiência resultou em mais canções de conteúdo político-social que, reunidas no disco *Um Senhor Talento* (1963), terceiro de sua carreira, somavam um total

de cinco: “A Fábrica”, “Enquanto a Tristeza Não Vem”, “Barravento”, “O Menino da Calça Branca” e “Esse Mundo É Meu”. Sobre essa forte inclinação por abordar temas sociais em suas canções, o compositor declara:

Não tenho “ista” nenhum no meu currículo, nem de comunista, nem de pacifista, nem de marxista, mas tinha uma identificação com o conteúdo de todas essas lutas e me comovia demais com todas as histórias que ouvia. Atendia aos chamados de todos os partidos e instituições de esquerda para atuar em sindicatos, universidades etc. Cansei de cantar em portas de fábricas, passeatas, teatros estudantis etc. (Ricardo, 2010, p. 68).

A partir do golpe de 1964, as rádios começam a deixar de tocar suas canções de conteúdo mais politizado por medo de represálias. Algumas de suas composições tiveram trechos cortados, como “Dia de Graça”, apresentada no *IV Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record (1968), o mesmo no qual um ano antes ele havia quebrado o violão em pleno palco, indignado com as incessantes vaias do público diante da apresentação da canção “Beto Bom de Bola”.

Porém, mesmo após o endurecimento do regime com a promulgação do AI-5, Sérgio Ricardo não amenizou o tom crítico de suas letras, lançando dois discos antológicos na primeira metade da década de 1970. O primeiro deles, *Arrebentação*, de 1971, traz a faixa “Analfaville”, uma espécie de libelo contra os horrores da tortura que, com seu título enigmático e sua letra hermética, acabou confundido os censores, que a liberaram sem cortes. O segundo, *Piri, Fred, Cássio, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo* (1973), traz as canções “Calabouço” e “Tocaia”, respectivamente as faixas de abertura e encerramento do disco.

A primeira faz alusão ao estudante Edson Luiz, morto durante uma manifestação em 1968. A segunda presta uma homenagem ao oficial do exército Carlos Lamarca, que, em 1969, aderiu à luta armada ao unir-se à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). A partir de 1971, Lamarca também integrou o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), tendo sido morto no mesmo ano, no sertão da Bahia, por soldados do exército, após percorrer 300 quilômetros em fuga por meio da caatinga. A letra da canção narra, por meio de imagens poéticas e oníricas, as últimas horas de vida de Lamarca, perpassando o turbilhão de emoções sentidas por essa figura que foi símbolo da resistência ao regime.

Martins (2015) relata que o compositor, evitando referir-se de forma direta ao militar subversivo, recorreu à tática de enviar uma letra com pequenas modificações, como nos versos /Tocaia, tocaia, tocaia /E na marca a traição /, ouvidos na versão do disco. Nas apresentações ao vivo, a letra efetivamente cantada era /Tocaia, tocaia, tocaia/ E **Lamarca** a traição.

“Tocaia” (Sérgio Ricardo)

1. Baixava a noite na mata e havia um pressentimento
2. Te cuida, te esconde, apaga o teu rastro no chão
3. Havia mais que o silêncio na noite passada em claro
4. Batia no peito o medo do amor se perder
5. De mais a mais tanta coisa ficando torta, morta, solta
6. Por onde ir amanhã
7. Rochedo contra as águas
8. Na brisa pólvora do ar
9. Recado contra as mágoas
10. Do sonho tido em fração de tempo
11. Nunca sabido nem desvendado
12. Correndo em seta pelas picadas
13. Tropeçando cai nos braços dela, nos beijos dela, no colo dela, no pranto dela
14. Êeeeeeeeeeeee
15. Não era noite, nem dia, era um tempo sem cor nem hora
16. Tocaia, tocaia, tocaia e na marca a traição
17. Cravado por mil centelhas era o medo matando um homem
18. Não mata, não mata, é amado e ninguém quis ouvir a voz
19. Nasce o sol
20. Na mata um boi desembesta e corre sem parar
21. Na mata um boi desembesta e corre sem parar
22. Êeeeeeeeeeeee

5.2.1. Análise cancional

O relato se inicia num grau elevado de tensão, com a melodia sendo sustentada numa mesma faixa de frequência na região médio-aguda da tessitura. Em contraste com essa estaticidade, há uma sequência harmônica subjacente bastante movimentada com o emprego de pelo menos dois acordes por compasso, o que acaba se compatibilizando (no plano de expressão) com a ação descrita na letra (plano de conteúdo), que se apresenta repleta de imagens em movimento, acontecendo em cenários variados. O emprego frequente de tétrades, várias delas com acréscimo de notas de tensão, desempenha a função de transportar os ouvintes para o centro da trama, traduzindo em sons o drama vivenciado pelo protagonista.

A paixão, no entanto, encontra seu lugar na ação, infiltrando-se via prolongamentos vocálicos no exato momento em que a letra faz alusão aos sentimentos do protagonista, mais especificamente na segunda sílaba da palavra /pressentimento/ (Figura 18):

**Cm B(#5) Bbm6 Am7(b5) Ab7M Db7(#11) Gb7M Cm7(b5)**

ti
Baixava a noite na mata e havia um pressen.....
me
en
to

Figura 18

O projeto desse primeiro segmento da canção é claramente asseverativo, sendo que o tonema descendente que finaliza a primeira frase melódica (Figura 19) desempenha também o papel de agente desencadeador das descendências que surgem logo na sequência, imprimindo um sentido de urgência aos apelos em discurso direto: /Te cuida, te esconde/ Apaga o teu rastro no chão/ (versos 2 e 3), como se o narrador subitamente interrompesse o relato, assumindo temporariamente o papel de interlocutor, na tentativa de alertar o nosso herói acerca do perigo iminente.

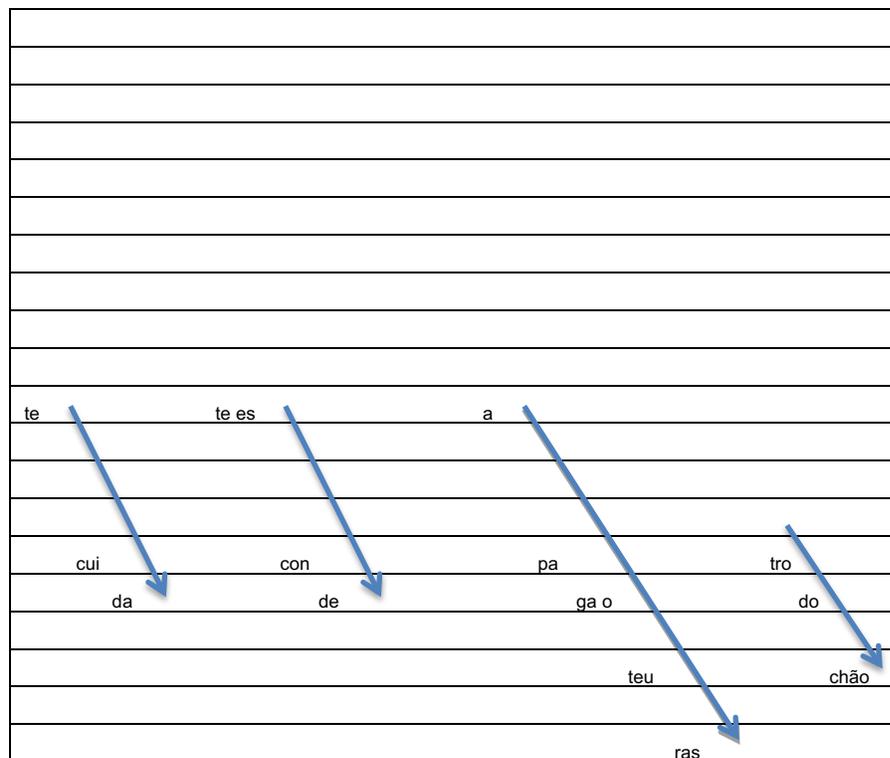


Figura 19

Nos versos seguintes (3 e 4), a grade melódica se mostra idêntica ao trecho anterior, só que agora com outra letra, em que o narrador comenta sobre o receio do protagonista em relação à segurança de sua amada<sup>29</sup> distante: /Havia mais que o silêncio na noite passada em claro /Batia no peito o medo do amor se perder/. O prolongamento da vogal da segunda sílaba na palavra /passada/ (Figura 20), juntamente com as pausas

<sup>29</sup> Iara Lavelberg, sua companheira, também integrante do MR-8, que havia sido assassinada pela polícia alguns dias antes em Salvador (BA).

inseridas entre as palavras /batia/ no peito/ o medo/ (Figura 21), contribuem para intensificar a passionalidade intrínseca ao drama descrito pela letra.

da em
Havia mais que o silêncio na noite passa.....
cla
a
ro

Figura 20

ba	no	o	
ti	pei	me	se
a (pausa)	to (pausa)	do	per
		do a	der
			mor

Figura 21

Nesses momentos – quando a letra faz alusão direta ao medo e à insegurança do protagonista, como nos versos 2 e 4 –, as dissonâncias se tornam ainda mais ásperas, com emprego de sequências de acordes que apresentam paralelismo entre as vozes<sup>30</sup>. Já no verso 5, há uma combinação de determinados recursos melódicos e harmônicos objetivando recriar a atmosfera premonitória e mórbida evocada pela letra. Após se manter na mesma faixa de frequência, a melodia desloca-se uma terça abaixo, permanecendo por breves instantes até saltar uma oitava ascendente, seguindo para saltos de quinta, que sobem e descem num amplo ziguezague característico das melodias encontradas em contextos atonais.

Essa linha melódica tortuosa e pontiaguda (Figura 22), totalmente desconectada das entoações de fala, que se desenvolve sobre uma sequência insólita de acordes repletos de dissonâncias, acaba por se compatibilizar com os delírios do protagonista,

<sup>30</sup> Movimento paralelo apresentado pelas vozes que se formam dentro do contexto harmônico no sentido ascendente ou descendente. O uso desse tipo de recurso harmônico é bem típico das trilhas sonoras de filmes, com o objetivo de criar suspense.

descritos pelo narrador no verso /De mais a mais tanta coisa ficando torta, morta, solta/. A partir da soma desses procedimentos, cria-se uma atmosfera esquizofrênica de pesadelo constante, como se o esgotamento físico e a desagregação mental do protagonista, manifestos no plano de conteúdo, transbordassem também para o plano de expressão.

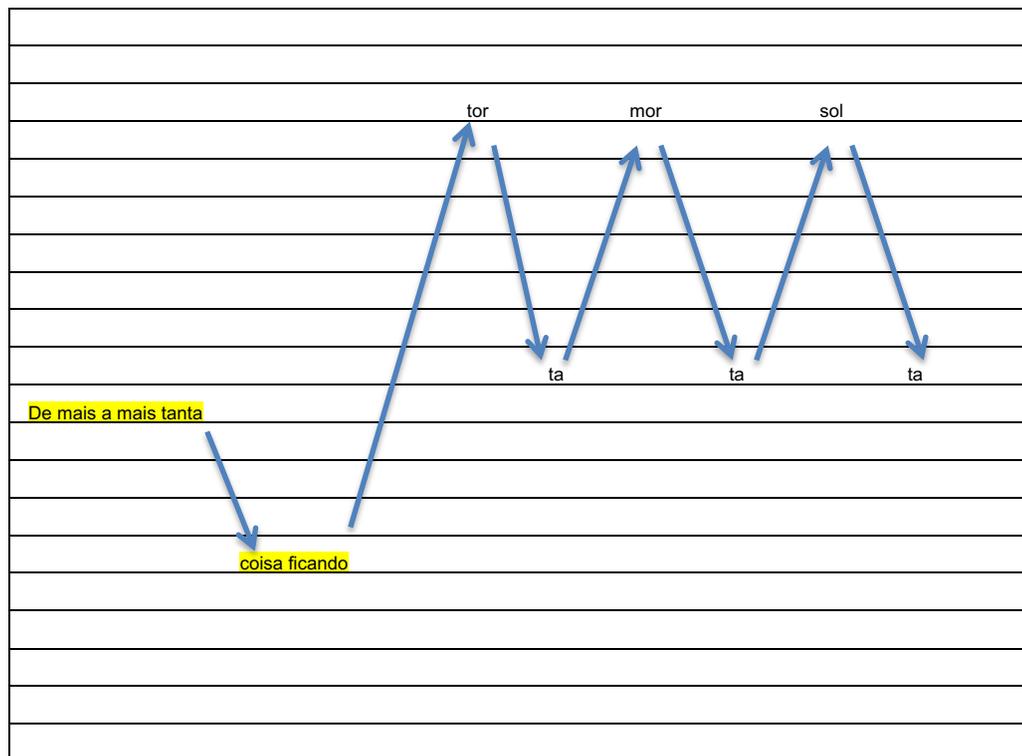


Figura 22

A partir desse ponto, a paixão assume o controle, desaparecendo qualquer resquício de recorrência na melodia, mostrando-se esta bastante expansiva e, ao mesmo tempo, imprevisível, intercalando saltos com graus conjuntos e sofrendo sucessivas inversões em sua curva. Essa instabilidade reflete o turbilhão de emoções sentido pelo sujeito, longe de sua amada, cansado e perseguido por seus algozes.

A amplitude melódica do verso 9 sofre uma discreta dilatação (12 semitons) em relação ao verso 7 (10 semitons) em virtude da ampliação dos intervalos (figuras 23 e 24). Isso faz com que a linha melódica atinja faixas de frequência cada vez mais agudas, contribuindo para o aumento da tensão passional no momento em que a letra começa a

enfocar a tentativa de comunicação entre os amantes, separados geograficamente, mas ligados pelo vínculo temporal e afetivo: /Na brisa pólvora do ar/ **recado** contra as mágoas/.

Aqui também os alongamentos vocálicos se tornam mais frequentes, como nas palavras /**Por**..... onde **ir**..... amanhã /rochedo contra as **águas**..... /**Na**..... brisa pólvora do ar /recado contra as má**goas**..... /, valorizando o percurso e, conseqüentemente, contribuindo para colocar em evidência os sentimentos de disjunção e falta.

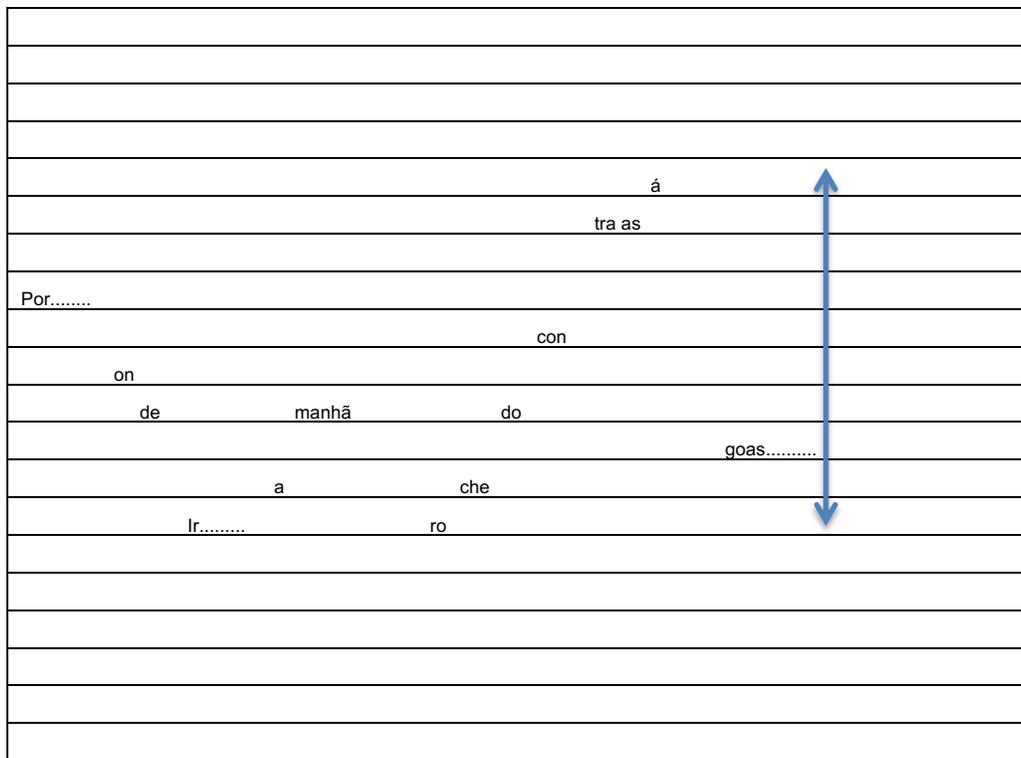


Figura 23

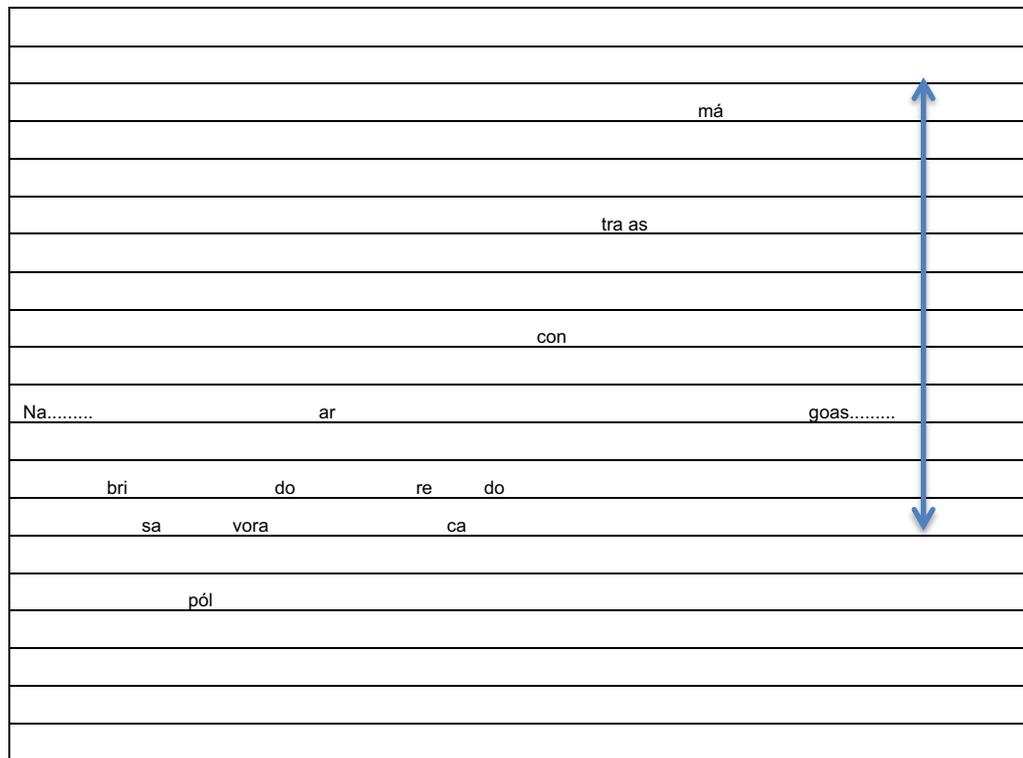


Figura 24

Tendo atingido o topo da tessitura, a linha melódica começa a se distender para o grave (Figura 25) por meio das gradações que transportam os versos /Do sonho tido em fração de tempo/ Nunca sabido nem desvendado/ (versos 10 e 11). Estes fazem alusão ao teor afetivo das cartas-diário escritas por Lamarca à Lara Iavelberg, sua amante, entre 30 de junho e 16 de agosto de 1971, período que passou em Britas de Macaúbas, no sertão baiano, enquanto ela se encontrava na capital, Salvador. Nelas, além de relatar os fatos do seu dia a dia, comentar as notícias recebidas via rádio e informar sobre os progressos obtidos pela organização, Lamarca dedicava várias linhas para declarar o seu amor e falar sobre seu sonho de, num futuro próximo, viver com ela numa fazenda comunitária.

Tais cartas nunca foram lidas por Lara, tendo sido interceptadas pela polícia antes de chegarem ao seu destino. Aqui, mais uma vez as gradações se compatibilizam com a situação de “não disjunção, ou seja, de distanciamento espacial entre actantes combinado com intenso vínculo temporal” (Lopes; Tatit, 2008, p. 22). Em outras palavras, o sujeito sabe onde se encontra o objeto e, portanto, faz planos para reencontrá-lo. A

evolução planejada do percurso melódico, seja por meio de gradações, seja por graus imediatos, é a própria expressão do elo temporal entre sujeito e objeto.

Simultaneamente, os alongamentos se tornam mais numerosos e a sequência de acordes torna-se mais espaçada e menos dissonante, renunciando às tensões em função de uma sonoridade menos áspera e de um encadeamento cujas relações se mostram mais lógicas. Com isso, se perde em termos de suspense, mas se ganha em termos de afetos.

Do.....
so fra tem nun.....
nho do em ção ca nem da
ti de
sa do des
po..... bi ven
do.....

Figura 25

No verso 13, o percurso melódico segue evoluindo de maneira organizada, agora por meio da ocupação paulatina da tessitura no sentido ascendente, proporcionada pelos graus imediatos da escala (Figura 26). Na letra, há referências mais explícitas à amada: /Tropeçando cai nos braços dela, nos beijos dela, no colo dela, no pranto dela/. Lopes e Tatit (2008) afirmam que as gradações e os graus imediatos, devido ao seu caráter previsível, proporcionam uma desaceleração que é típica da canção passional,

compatibilizando-se com a expressão das emoções associadas à espera, tais como a saudade e a expectativa do reencontro.

Os sucessivos saltos que acompanham a passagem /Nos braços dela/ nos beijos dela/ no colo dela/ no pranto dela/ acabam por configurar o que chamamos de enumeração entoativa ou seja, motivos que se reiteram para citar elementos de mesma categoria na letra, que aqui se referem às partes do corpo da amada e ações atribuídas a ela.

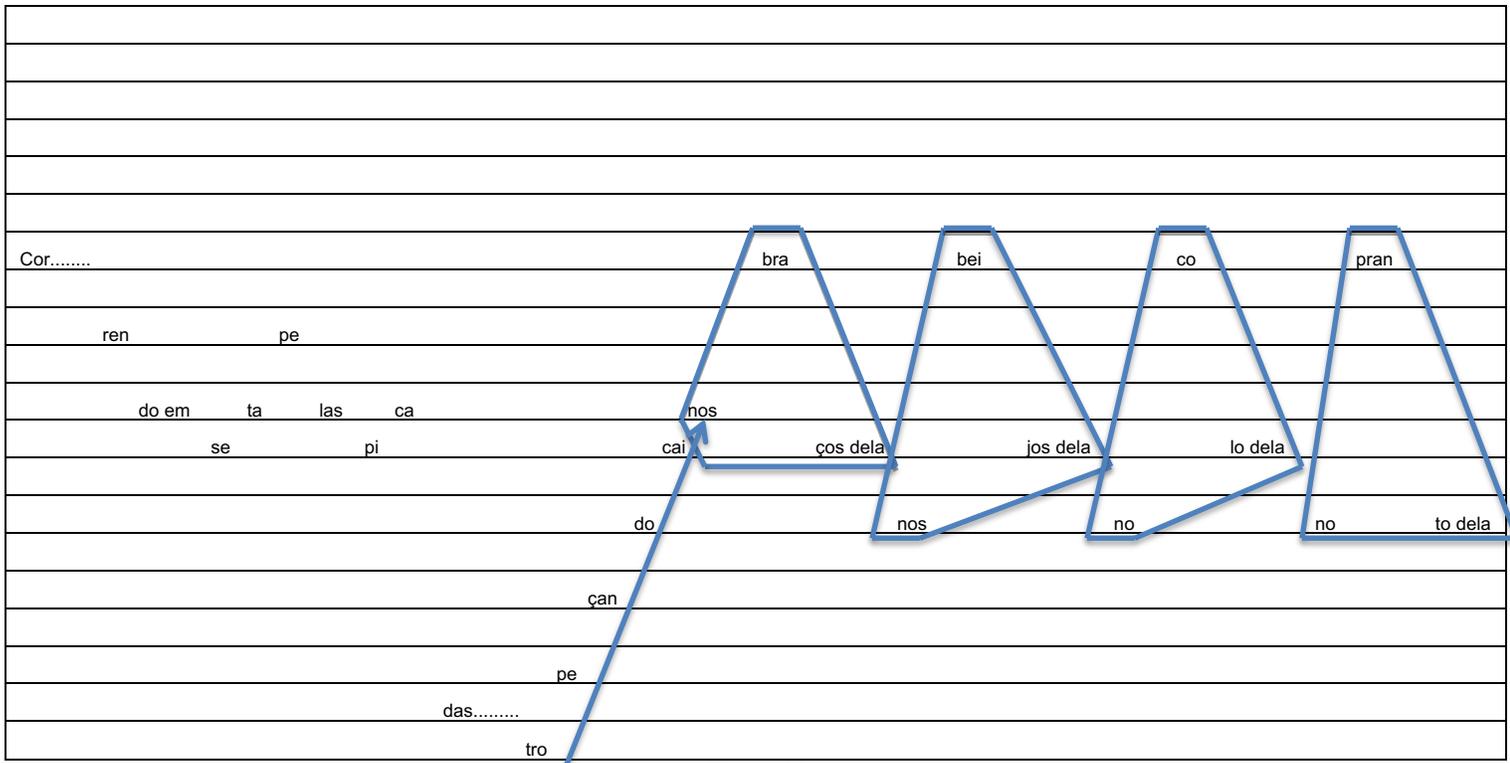


Figura 26

Com o retorno da parte A (verso 14 em diante), a narrativa volta-se novamente para a ação, com a melodia insistindo na mesma faixa de frequência (Figura 27) até desembocar nos motivos recorrentes do verso 16, que aqui se compatibilizam com a reiteração da palavra /toçia/. A letra dá a entender que Lamarca foi assassinado pouco antes do nascer do sol, quando /não era noite nem dia, um tempo sem cor nem hora/.

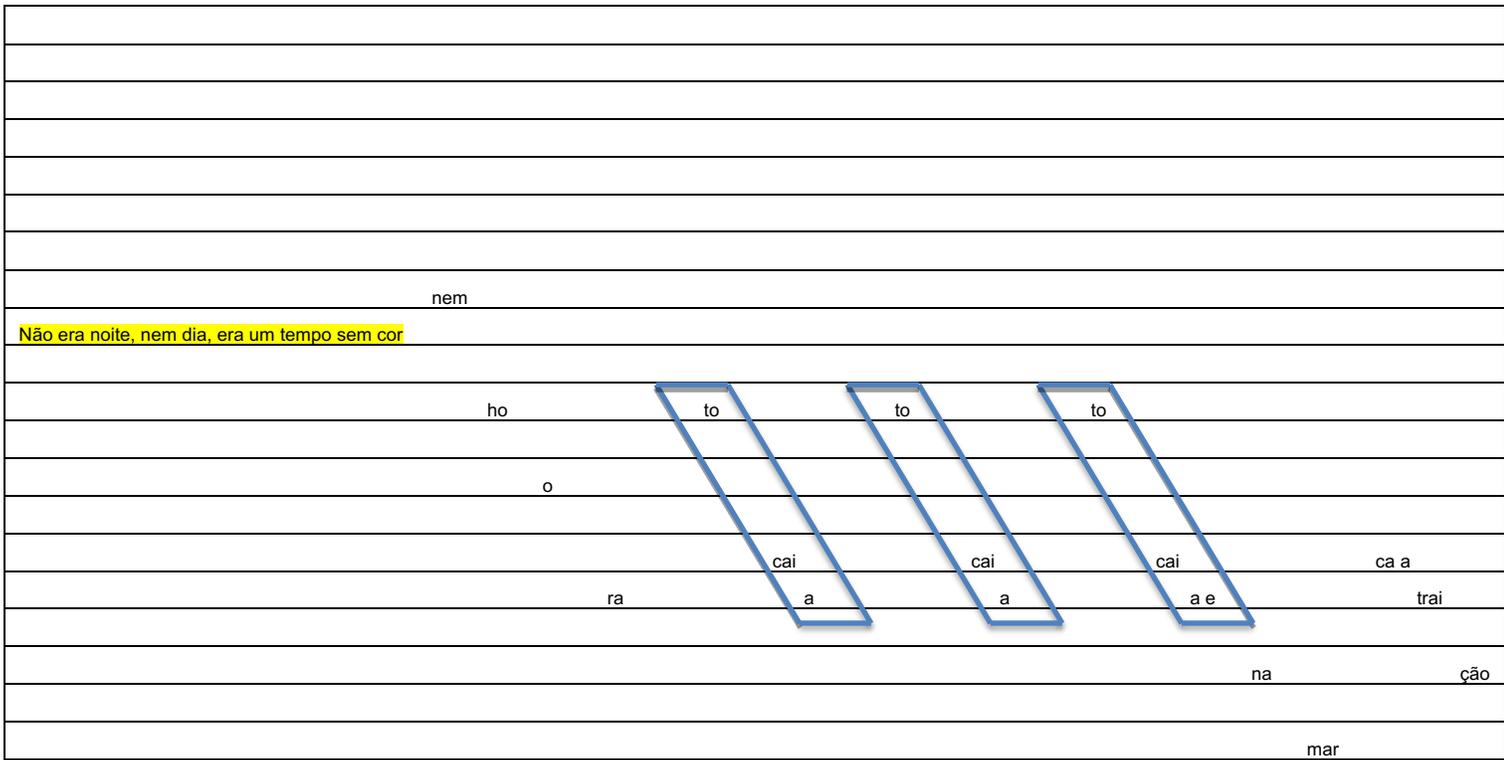


Figura 27

Os versos 17 e 18 reproduzem a mesma grade melódica dos dois anteriores, com a linha inicial sustentada no agudo coincidindo com o trecho da letra onde o narrador revela o destino trágico de nosso herói. Novamente, na passagem do verso 17 para o 18, os apelos /não mata, não mata /, proferidos em discurso direto, estão inseridos num contexto melódico asseverativo (Figura 28).

do um
Cravado por mil centelhas era o medo matan
ho não não e a
o
ma ma ma quis a voz
mem ta ta do e ouvir
nin
guém

Figura 28

Por fim, a melodia novamente assume uma trajetória ascendente a partir do final do verso 18, estendendo-se para o 19 até atingir o topo da tessitura via salto de uma quinta e lá se sustentar numa mesma faixa de frequência admitindo algumas variações mínimas (Figura 31). A tensão acústica gerada pela região aguda reforça o impacto da cena, que descreve a súbita reação de um boi que, sem nenhuma causa aparente, passa a correr em disparada por meio da mata.

de re
na mata um boi sembesta e cor sem rar
pa
ce o sol
Nas

Figura 29

### 5.2.2. Análise do comportamento vocal

Andamento: 117 bpm

Tonalidade: C m (Dó m)

Tessitura: 20 semitons

Instrumentação: piano, viola caipira, baixo elétrico, flautas, bateria, *egg shake* e moringa.

Forma: introdução A, B, A', Coda

Ano: 1973 (LP *Piri, Fred, Cássio, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo* – Faixa 10)

Durante a análise do comportamento vocal propriamente dita, teceremos também alguns comentários sobre o acompanhamento instrumental, já que ele dialoga o tempo todo com a voz e funciona como uma espécie de trilha sonora conectada ao desenvolvimento da ação presente na letra.

Sérgio Ricardo sempre foi um cinéfilo inveterado que, além de compor canções, foi autor de várias trilhas sonoras, tanto de filmes que dirigiu<sup>31</sup>, roteirizou ou produziu, quanto da obra de outros autores, como “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha. Em “Tocaia”, a influência da linguagem musical do cinema é bastante nítida tanto pela utilização de alguns truques composicionais típicos da música de cena quanto pela variedade temática das diferentes partes da canção.

No início da introdução, ouve-se um motivo bastante assimétrico, executado em *ad libitum* pela flauta (Figura 30), repleto de intervalos cromáticos que se intercalam com saltos evocando uma atmosfera de mistério que prepara os ouvintes para o que virá em seguida. Após sua exposição, esse mesmo motivo é repetido mais duas vezes dentro de um andamento mais rápido e mais medido, só que agora com o acréscimo do contrabaixo dobrando a linha melódica e a percussão (surdo, moringa e *egg shake*). O andamento mais veloz, juntamente com a atuação da percussão, contribui para estabelecer o clima de ação que acompanha todo esse primeiro terço da canção.



Figura 30

Terminada a introdução, ouvem-se os primeiros acordes esboçados pelo piano, que executa uma sequência de *trêmolos* sobre uma escala cromática descendente em semicolcheias, tocada pela mão esquerda (Figura 31). Toda essa movimentação no acompanhamento instrumental acaba provocando nos ouvintes a sensação de ação frenética, contribuindo para potencializar o impacto das cenas descritas pela letra.

<sup>31</sup> Alguns de seus filmes chegaram a receber prêmios em festivais nacionais, como o média-metragem “O Menino da Calça Branca”, ganhador do Berimbau de Prata no I Festival de cinema da Bahia (1963), e o longa-metragem “Este Mundo é Meu”, prêmio de melhor filme no festival de cinema de Marília (Pace, 2010).

9

Bai-xa - va a noi-te na ma-ta e ha-vi - a um pres - sen - - ti -

tremolos

escala cromática

Figura 31

A voz de Sérgio Ricardo irrompe clara e intensa, fazendo-se ouvir sobre o turbilhão de notas tocadas pelo piano. De início, sua emissão apresenta-se reta, sem vibratos, principalmente enquanto a letra situa a ação no tempo e espaço: /Baixava a noite na mata/. Na segunda metade do verso, porém, quando a letra passa a mencionar as emoções do protagonista, aparecem os vibratos – nas palavras /e havia um pressentimento / –, impregnando de passionalidade a interpretação.

No verso 2 /Te cuida, te esconde, apaga o teu rastro no chão/ a emissão se torna mais suave e aerada, como se o narrador sussurrasse ao ouvido do nosso herói, tentando convencê-lo do perigo à espreita. O emprego de vibrato aqui é bastante atenuado e se resume à última sílaba das palavras.

No verso seguinte (3), o narrador retoma o relato dos acontecimentos, a voz recupera o volume e os amplos vibratos voltam a aparecer somente quando a letra se refere ao estado de angústia do protagonista: /Havia mais que o silêncio na noite passada em claro/.

Faz-se necessário apontar uma característica peculiar do arranjo nessa primeira exposição de A, na qual se dá a intensa atividade do acompanhamento instrumental comentando o tempo todo a ação por meio da inserção de motivos rítmico-melódicos entre as frases (Figura 32). Entre o primeiro verso e o segundo, por exemplo, há um motivo cromático descendente em fusas seguido de outro ascendente em tercinas sobre o arpejo de Ebm7:

13

men - to Te cui - da, te es - con de, a -

motivo 1

motivo 2

Figura 32

Já entre os versos 2 e 3, há uma sequência de acordes paralelos seguidos de um terceiro motivo semelhante ao da introdução em termos de configuração intervalar assimétrica:

18

pa - ga o teu ras - tro do chão Ha - vi - a mais que o si - lên - cio na noi - te pas -

acordes paralelos

motivo 3

Figura 33

O acompanhamento, portanto, se comporta como uma trilha sonora que acompanha a cena, potencializando as emoções evocadas pelo enredo e recriando a ambiência soturna sugerida pela letra.

No verso 5, o intérprete executa um súbito acento sobre a primeira sílaba das palavras /torta/ morta/ solta/, que recaem sobre uma sequência de intervalos de uma

quinta (Figura 34) e fazem alusão à atmosfera de pesadelo que cerca o protagonista. Em seguida, o acompanhamento ecoa os mesmos saltos recém-executados pelo cantor, em notas duplas, reunidas por intervalo de tom, produzindo ásperas dissonâncias que contribuem para o aumento da sensação de estranheza e mal-estar produzida nos ouvintes.

32

saltos de quinta

mais tan-ta coi-sa fi - can - do tor - ta, mor - ta, sol-ta\_ Por\_ on-de

A°

Figura 34

Nos versos 6 a 12 – já na parte B da canção –, os vibratos se tornam mais frequentes, ocorrendo não só nos finais da frase, mas em vários outros pontos. O cantor mantém a intensidade da emissão, porém a abordagem vocal se torna predominantemente cantada e o fraseado mais destacado, pondo mais uma vez em evidência a passionalização inerente à letra, que nesse trecho retrata o drama interno vivido pelo protagonista. Verifica-se, portanto, que no âmbito do comportamento vocal a ação também dá lugar à paixão nessa parte central da canção.

No verso 13, último antes do retorno de A, ocorre uma significativa redução no volume do canto que, de expansivo e apaixonado nos versos anteriores, subitamente passa a ser suave e intimista quando a letra se refere à amada: **/Tropeçando cai nos braços dela, nos beijos dela, no colo dela, no pranto dela/.**

Logo em seguida, o motivo assimétrico apresentado na introdução é reexposto, anunciando a volta de “A”. Retornam também os instrumentos de percussão e o contrabaixo dobrando a linha melódica. Simultaneamente, se ouve a voz atacando a nota

mi<sup>3</sup>, que, aos poucos, vai aumentando de volume devido a um efeito obtido em estúdio conhecido como *fade in*. O fato de o intérprete sustentar essa nota relativamente aguda em registro de peito e sem colocar nenhum tipo de vibrato – além de ser uma nota totalmente fora da escala diatônica – faz com que a sonoridade se distancie do canto e se aproxime do grito, o que contribui para acentuar a sensação de fatalidade iminente que vinha se anunciando desde o início da canção.

E assim chegamos à reexposição de “A”, que novamente se desenvolve sob o signo da ação. A paixão, no entanto, continua a se manifestar por meio do canto com o aumento da incidência de vibratos e pelo uso de uma articulação rítmica que valoriza os prolongamentos vocálicos, o que acentua a percepção do percurso e, por consequência, do aspecto disjuntivo da letra.

Por fim temos a Coda, com o verso /Na mata um boi desembesta e corre sem parar/ sendo cantado a plena voz pelo intérprete seguido de uma vocalização sobre a vogal “ê”, numa espécie de aboio, que, pelo seu caráter dolente, não deixa dúvidas quanto o destino trágico do herói.

De modo geral, percebe-se que o gesto vocal de Sergio Ricardo, com a emissão dos agudos sempre em registro de peito, além do uso da intensidade, reforça a carga passional que aparece em toda a canção. A narrativa descreve um limiar entre vida e morte, ou seja, a disjunção é sempre iminente não apenas na situação amorosa em si, mas na questão da sobrevivência do sujeito.

### 5.2.3. Conclusão

A partir do depoimento do próprio Sérgio Ricardo a respeito do início de sua trajetória como cantor, exposto na introdução desta análise, podemos inferir que suas principais influências vocais reportam aos cantores de samba-canção das décadas de 1940 e 1950. As características desse tipo de canto, cultivado por intérpretes como Orlando Silva, Nelson Gonçalves e Silvio Caldas, apontam para uma abordagem mais cantada da voz, com o emprego de vibratos, portamentos, apogiaturas e um cuidado todo especial com o fraseado.

Em “Tocaia”, é possível detectar, em maior ou menor grau, a presença de alguns desses elementos na interpretação de Sérgio Ricardo, o que nos leva a afirmar que, mais uma vez, a balança pende para o predomínio da forma musical em detrimento da força entoativa. Esta, por sua vez, se concentra nos poucos momentos em que existe, de fato, uma insinuação de fala, como no canto sussurrado dos versos 2, 4, 16 e 18. Outro momento em que ocorre um acréscimo em termos de força entoativa e atenuação da forma musical é no verso 5, quando acontecem os acentos súbitos sobre a primeira nota dos intervalos de uma quinta. Porém, mesmo nesses trechos, o vibrato continua presente, ainda que atenuado.

Já no “grito” em “ê”, antes do retorno de A, ousamos afirmar que ocorre uma espécie de extinção dos impulsos musicais, dado que aparentemente não existe uma correspondência entre a nota emitida e qualquer grau da escala sobre a qual se assenta a melodia. Na Coda, pelo contrário, há um excesso de música levando à saturação, pelo fato de a melodia prescindir da letra, desfazendo-se em vocalizações também sobre a vogal “ê”.

De modo geral, porém, o evidente tratamento musical dado ao canto por Sérgio Ricardo acaba reforçando a carga passional intrínseca ao texto, trazendo mais à frente o conteúdo que se refere à paixão vivenciada pelo protagonista do que propriamente ao contexto da ação relatada pela letra.

#### **Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Tocaia”**

38. Baixava a noite na mata e havia um pressentimento	menos menos entoação (restabelecimento)
39. Te cuida, te esconde, apaga o teu rastro no chão	Mais entoação (recrudescimento)
40. Havia mais que o silêncio na noite passada em claro	menos menos entoação (restabelecimento)
41. Batia no peito o medo do amor se perder 42. De mais a mais tanta coisa ficando torta, morta, solta	Mais entoação (recrudescimento)

43. Por onde ir amanhã 44. Rochedo contra as águas 45. Na brisa pólvora do ar 46. Recado contra as mágoas 47. Do sonho tido em fração de tempo 48. Nunca sabido nem desvendado 49. Correndo em seta pelas picadas 50. Tropeçando cai nos braços dela, nos beijos dela, no colo dela, no pranto dela	menos menos entoação (restabelecimento)
51. Êeeeeeeeeeeeeeeee	Somente entoação (saturação)
52. Não era noite, nem dia, era um tempo sem cor nem hora	menos menos entoação (restabelecimento)
53. Tocaia, tocaia, tocaia e na marca a traição	Mais entoação (recrudescimento)
54. Cravado por mil centelhas era o medo matando um homem	menos menos entoação (restabelecimento)
55. Não mata, não mata, é amado e ninguém quis ouvir a voz	Mais entoação (recrudescimento)
56. Nasce o sol 57. Na mata um boi desembesta e corre sem parar 58. Na mata um boi desembesta e corre sem parar	menos menos entoação (restabelecimento)
59. Êeeeeeeeeeeeeeeee	nenhuma entoação (extinção)

Figura 35

### 5.3. “Acorda, Amor” – (Chico Buarque sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva)

É praticamente imperativa a menção do nome Chico Buarque quando falamos de MPB e censura na década de 1970. Sua trajetória artística durante esse período configura-se como o retrato fiel da conturbada relação travada entre o artista e o regime militar. O compositor, que durante a década de 1960 era conhecido pelo repertório autoral voltado para uma temática mais lírica (“Carolina”, “Morena dos Olhos D’Água” e “A Banda”), passa a ser vigiado de perto pelas forças da repressão após o episódio da invasão do Teatro Ruth Escobar pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas) durante

a encenação da peça *Roda Viva*. Canções como “Deus Lhe Pague”, “Cálice” e “Apesar de Você” tiveram seus versos alterados, foram inteiramente interditadas ou simplesmente tiradas de circulação após o lançamento.

Cansado de ser tolhido pela censura, Chico Buarque resolve gravar, em 1974, um disco só com canções de outros compositores, intitulado *Sinal Fechado*. No entanto, na opinião de Correa (2011), essa suposta “desistência” do compositor também se constituiu numa atitude crítica, que se evidencia na escolha das canções, dos compositores, do título do disco, do projeto gráfico da capa e contracapa e culmina na criação da *persona* de Julinho de Adelaide.

A capa traz um close do rosto de Chico Buarque, numa atitude que pode ser interpretada como canto, mas também como grito. Na contracapa, a foto, também em close, de um sinal vermelho, além de fazer alusão ao título do disco, assinala a ideia de imobilidade, estampada na própria figura congelada de Chico Buarque com a boca escancarada, remetendo, ainda, à ideia de lei e ordem, “visto que o semáforo é um elemento organizador de uma dada perspectiva social, que prevê leis e sanções a seu descumprimento” (Pereira; Pereira, 2017, p. 275).

A canção que abre o disco, “Festa Imodesta”, de Caetano Veloso, repleta de referências à música popular brasileira, a começar pela citação do samba “Alegria”, de Assis Valente, já na introdução, homenageia a habilidade do compositor popular brasileiro de conseguir fazer passar seu recado pela /fresta/ da /cesta/ da censura utilizando-se de astúcia e malandragem.

Outra canção que chama atenção é “Me Deixe Mudo”, de Walter Franco, em que as sucessivas interdições no nível da comunicação – /não me pergunte /não me responda /.../ fique calada /me deixe mudo / –, fazem uma possível referência à mudez provocada pelo regime militar. Nesse sentido, “Me deixe mudo” se alinha, em termos de conteúdo, com a faixa-título que encerra o disco: “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, com seu diálogo entrecortado que nunca se consuma ante um semáforo prestes a abrir, é, segundo Correa (2011), a canção do “não dito” por excelência: /tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas /eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança/.

Mas a suprema “malandragem” de Chico Buarque reside na criação do *alterego* Julinho da Adelaide, suposto malandro nascido na favela da Rocinha e autor da canção “Acorda, Amor”, quinta faixa do disco. A farsa contou com a ajuda dos jornalistas Mário Prata e Melquíades Cunha Jr, que chegaram a “entrevistar” Julinho de Adelaide numa matéria para o Jornal *Última Hora*. Graças a essa artimanha, Chico conseguiu também fazer passar pela censura as canções “Jorge Maravilha” e “Milagre Brasileiro”, que se fossem assinadas com seu nome provavelmente seriam barradas.

“Acorda, Amor” (Chico Buarque sob o pseudônimo de “Julinho da Adelaide” e “Leonel Paiva”)

1. Acorda, amor!
2. Eu tive um pesadelo agora
3. Sonhei que tinha gente lá fora
4. Batendo no portão, que aflição
5. Era a dura
6. Numa muito escura viatura
7. Minha nossa santa criatura
8. Chame, chame lá, chame lá, chame, chame o ladrão! chame o ladrão!
  
9. Acorda, amor!
10. Não é mais pesadelo nada
11. Tem gente já no vão da escada
12. Fazendo confusão, que aflição
13. São os homens
14. E eu aqui parado de pijama
15. Eu não gosto de passar vexame
16. Chame, chame lá, chame lá, chame, chame o ladrão! chame o ladrão!
  
17. Se eu demorar uns meses
18. Convém as vezes você sofrer
19. Mas depois de um ano eu não vindo
20. Põe a roupa de domingo e pode me esquecer

21. Acorda, amor!
22. Que o bicho é brabo e não sossega
23. Se você corre o bicho pega
24. Se fica não sei não, atenção!
25. Não demora,
26. Dia desses chega a sua hora
27. Não discuta à toa não reclame
28. Clame, chame lá, clame lá, chame, chame o ladrão, chame o ladrão, Chame o ladrão!
29. Não esqueça a escova, o sabonete e o violão.

### 5.3.1. Análise cancional

O estágio narrativo em que o sujeito se encontra em conjunção com o objeto (realização) apresentava-se, na teoria greimasiana, como uma etapa desprovida de tonicidade. A harmonia entre esses dois actantes reinaria absoluta nessa fase que, justamente por sua natureza átona, nem seria levada em consideração nas análises em que o esquema narrativo canônico se fazia presente como organização de referência.

Foi somente na obra *Da Imperfeição* (2002) que Greimas passou a apontar para a possibilidade de “haver graus de tensão na plenitude conjuntiva” (Tatit, 2019, p. 46). Nesse pequeno volume, o autor pela primeira vez fala sobre o súbito aumento de tonicidade de determinados acontecimentos que se apresentam de forma impactante para o sujeito. Nesses eventos, o objeto exerce tal poder de atração sobre o sujeito, que ele se vê momentaneamente tomado por uma sensação de arrebatamento e um sentimento de estupor que o deixa sem reação. Tais estados junctivos, motivados por uma ocorrência inesperada e brusca, apresentavam uma considerável carga tensiva, em grande parte em decorrência da alta velocidade assumida pelo acontecimento extraordinário (sobrevir). Na obra *Elementos de Semiótica Tensiva*, Zilberberg procura descrever o fenômeno:

No âmbito da intensidade, [...], o andamento e a tonicidade agem de comum acordo, transtornam o sujeito, o que significa que o duplo

acréscimo de andamento e de tonicidade, que sobrevém de improviso, se traduz de imediato para o sujeito por sua desorientação modal e, em seguida, por um *déficit* daquilo que denominamos sua atitude. A tonicidade não afeta apenas “parte” do sujeito, mas sua integralidade (2011, p. 171).

Em virtude de a velocidade vivida ser muito maior que a velocidade prevista, o sujeito não possui “espera” suficiente para assimilar o impacto, permanecendo no nível da surpresa. Há uma inesperada queima de etapas que ocasiona uma “fratura” na sua identidade, o que provoca uma imediata reação de sua parte no sentido de desacelerar, a fim de entender os desdobramentos que ocasionaram o súbito evento. Sobre esse processo, Zilberberg comenta:

No que se refere à temporalidade, esta se acha como que fulminada, aniquilada. Para usarmos a fórmula inigualável, o tempo “perdeu as estribeiras”. Segundo Valéry, na mesma passagem, esse tempo que se perde é um tempo cumulativo, porém negativo, o qual dá origem a um estereótipo que se vivencia com frequência: a urgência de recuperar o tempo perdido a qualquer custo. A recomposição da temporalidade está condicionada à desaceleração e à atomização, ou seja, ao retorno àquela atitude que o acontecimento suspendeu momentaneamente (2011, p. 171).

O acontecimento inesperado pode configurar-se não somente como algo eufórico, como nos relatos epifânicos do livro *Da Imperfeição*, mas também como algo disfórico, que, além de paralisar o sujeito, lhe roubaria a autoconfiança e lhe destruiria a esperança.

Os exemplos analisados em *Da Imperfeição* confirmam esse caso nos domínios da estesia e da euforia, mas é comum que haja também um aumento brusco da densidade de presença de elementos do antiprograma inoportuno que assombra ou intimida o ator principal em contexto disfórico (Tatit, 2019, p. 57).

Essa falta de reação perante o inesperado é exatamente o que vemos acontecer com o sujeito em “Acorda, Amor”. No meio da noite, o enunciador acaba se dando conta de que o pesadelo do qual acaba de despertar de fato está acontecendo, levando-o a uma eventual paralisia decorrente do seu estado de estupefação. A velocidade como cifra tensiva impera não somente na letra da canção, mas também nos outros elementos da composição.

Apesar de o arranjo não ser o foco desta análise, faz-se necessário apontar a disposição dos elementos sonoros durante a introdução, que, por si só, já estabelecem o clima de suspense para a narrativa que se segue. Dois motivos curtos (Figura 39), repetidos três vezes, e que diferem entre si apenas pelo intervalo final são tocados na região grave pelo piano e dobrados, em intervalo de uma oitava, pelo contrabaixo elétrico:

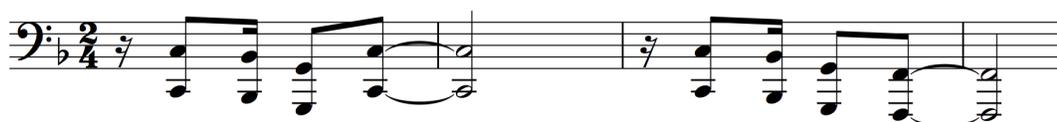


Figura 36

Sobre eles, ouvimos soar a sirene de uma viatura policial, que, além de fazer alusão de forma bastante literal à cena descrita na letra, provoca nos ouvintes a sensação de urgência, reforçando a ideia de algo que “sobrevém” ao sujeito. Em tal contexto, o ruído como entidade sonora representa aceleração<sup>32</sup>, surpresa, ruptura.

A melodia do verso inicial se inicia com um salto de uma quarta justa ascendente<sup>33</sup>, contendo o imperativo seguido de vocativo /acorda, amor! /. O aumento súbito de frequência que o salto proporciona já agrega, por si só, tensão suficiente ao trecho de abertura, fazendo com que o susto vivenciado pelo enunciador se traduza também na melodia. O susto é, a princípio, atribuído a um pesadelo que o narrador descreve à sua companheira possivelmente com o objetivo de revisar as cenas impactantes do sonho e, dessa forma, encontrar as razões para tamanho mal-estar. Na melodia, isso se apresenta na forma de gradações descendentes (Figura 40), que buscam refazer as etapas percorridas numa tentativa de restabelecer a continuidade que o salto quebrou. Em última instância, o enunciador quer restituir a integridade de seu ser, fraturado pela extrema velocidade do evento surpresa.

<sup>32</sup> Na obra *Semiótica da Canção* (1999), Luiz Tatit, ao referir-se à dicotomia som/ruído, considerada por José Miguel Wisnik em *O Som e o Sentido* (1989), atribui a cifra tensiva da desaceleração aos sons de altura definida, pois visariam à ordenação e à ritualização do fenômeno sonoro. Já o ruído, por sua natureza imprevisível e irregular, possuiria uma cifra tensiva de andamento acelerado.

<sup>33</sup> Intervalo musical composto de dois tons e um semitom.

corda, amor! Eu  
 ti gora so  
 ve, um nhei fora ba  
 cção  
 A pe, que ten tão que afli  
 sade  
 ti do por  
 lo, a nha gen no  
 te lá

Figura 37

A aparente regularidade da melodia, com gradações descendentes percorrendo os graus da escala, começa a sofrer um processo de desestabilização, com a introdução de vários saltos (Figura 38), no exato momento em que o enunciador identifica o antissujeito da narrativa supostamente onírica como sendo a polícia, que atuaria como agente paralisador do sujeito, barrando sua trajetória em direção a quaisquer objetos que estivessem no seu campo de visão. Ao mesmo tempo, ao referir-se à polícia como sendo a “dura” (abreviação de “ditadura”), o enunciador desmascara o antidestinador que estaria por trás do antissujeito.



Tal estado de perplexidade do sujeito, que chega ao ponto de não saber para quem apelar, reflete-se na estagnação da própria linha melódica, que permanece na mesma faixa de frequência no trecho /chame /chame lá /chame lá /chame / até, finalmente, irromper no clamor /chame o ladrão/ chame o ladrão/, sobre um salto de quatro semitons seguido de outro de sete semitons. A ampliação do intervalo acaba produzindo o efeito de angústia crescente do enunciador diante da inesperada situação.

A integração entre melodia e letra nesse momento é total, agregando à canção um considerável poder de persuasão figurativa. Além disso, o fato de a melodia permanecer por tanto tempo no mesmo lugar acaba potencializando o efeito produzido pelos saltos que sucedem o momento de estagnação melódica (Figura 39) e que carregam o referido pedido de ajuda.

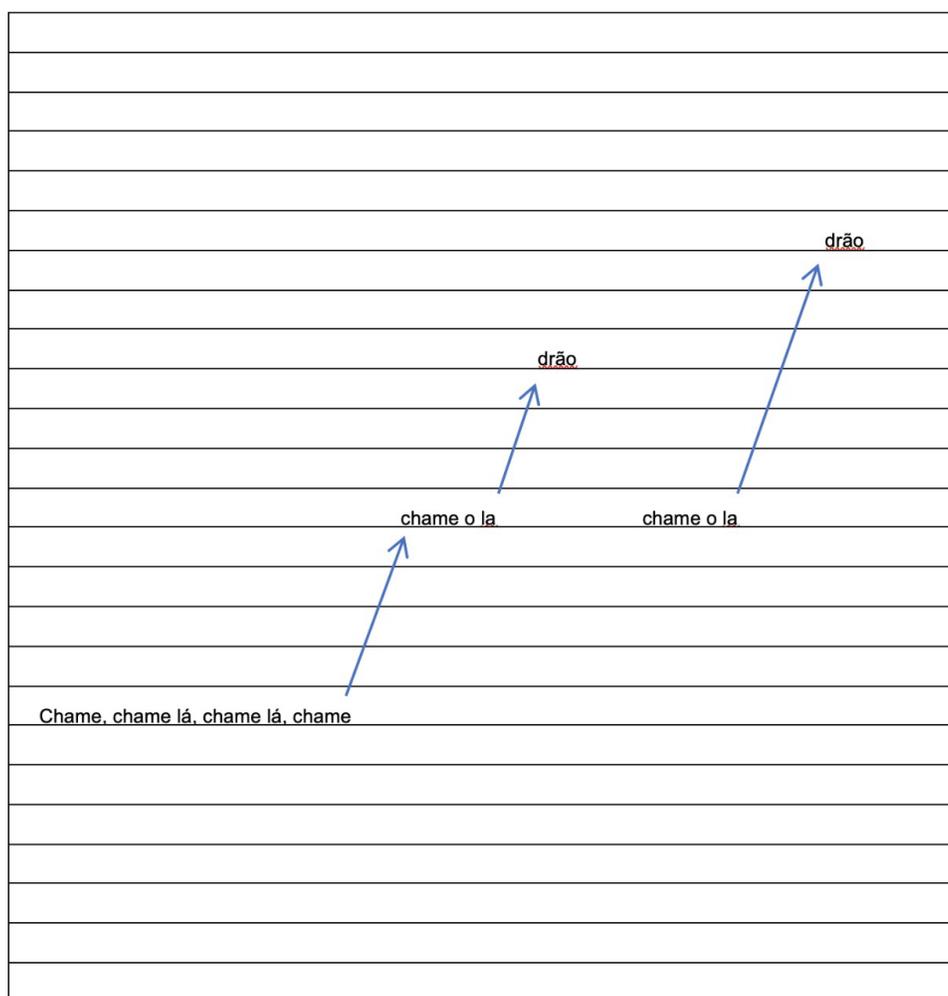


Figura 39

Além disso, o fato de esses saltos ocuparem o extremo da tessitura, localizando-se numa região bem acima do restante da canção, acaba por reforçar a percepção de grito súbito, emitido pelo enunciador, e instala uma clara passionalização, rompendo o contexto cancional, até então predominantemente tematizado.

Na segunda estrofe, a grade melódica se mantém idêntica à da primeira, com exceção da primeira nota do verso inicial /Acorda, amor! /, que dessa vez se encontra na mesma faixa de frequência das demais. Nota-se, novamente, um comportamento melódico no sentido de recobrar as faixas de frequência, após o salto que transportou a melodia para o extremo da tessitura, enquanto na letra o enunciador esforça-se por entender o que realmente está acontecendo, após perceber que não se trata de um pesadelo, numa espécie de dupla surpresa. Os versos /E eu aqui parado de pijama/ Eu não gosto de passar vexame/ atestam o seu estado de desorientação e constrangimento perante o embuste e coincidem com os trechos da grade melódica em que a regularidade dos graus conjuntos é perturbada pela aparição de saltos.

Chegamos, então, à parte B da canção, na qual o enunciador, diante da inevitável prisão, dirige-se à companheira de forma mais pessoal fazendo-lhe algumas recomendações. A princípio, ele procura tranquilizá-la dizendo que, na melhor das hipóteses, ele poderá pegar alguns meses de cadeia. Nesse momento, a melodia comporta-se de maneira regular, progredindo em graus conjuntos, como se antecipasse o elo à distância que se formará entre o enunciador e sua amada caso a prisão realmente se concretize.

Simultaneamente a esse fenômeno melódico, temos o alongamento de algumas vogais, como nos versos 17 /Se eu demorar... uns meses / e 18 /convém às vezes você... sofrer / (Figura 40) –, assinalando o sentimento de falta que a iminente separação prenuncia.

de
Se eu mo ses
rar..... me zes
con
uns vém ve vo
às cé... frer
so

Figura 40

Logo em seguida, porém, no momento em que o enunciador aventa a possibilidade de não retornar, a melodia passa a apresentar alto índice de irregularidade, com os saltos surgindo de forma imprevisível e contribuindo para que haja grande ocupação do campo de tessitura. A ausência de identidade entre os motivos reflete, no plano de expressão, o provável estado de irremediável disjunção em que se encontrarão os actantes caso a sombria predição venha a se confirmar. Novamente, o prolongamento na duração de algumas sílabas (Figura 41), como nas palavras /a...no/, /domin...go/ e /es...quecer.../, ressalta a dor da perda inevitável.

Podemos afirmar, portanto, que nessa parte central da canção a passionalização<sup>34</sup>, que é apenas latente na primeira parte, instala-se definitivamente por meio dos alongamentos em palavras que carregam em si mesmas o germe da ruptura.

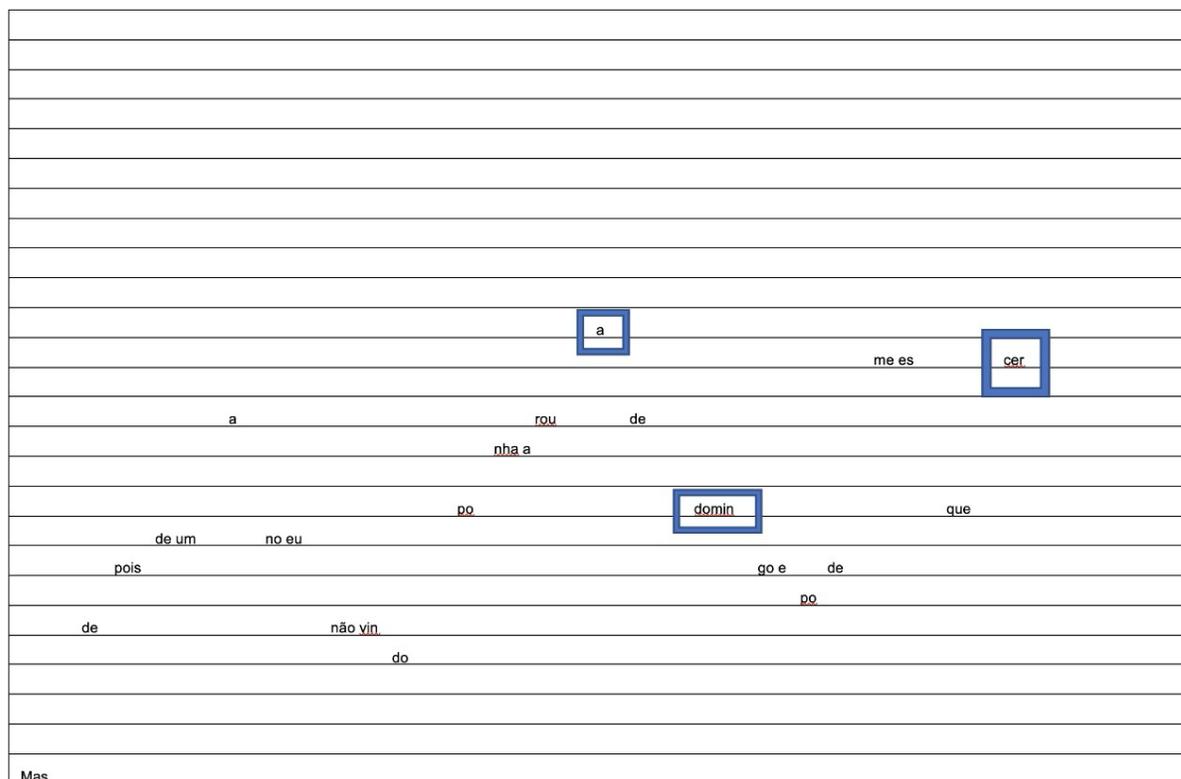


Figura 41

Trazendo a análise para o campo de semiótica tensiva, podemos considerar que a parte “B”, tanto no plano textual quanto no musical, está sob o signo da “espera”. Diferentemente da parte “A”, totalmente regida pela “surpresa”, em “B” nos deparamos com a distensão temporal, evidenciada na letra por expressões que se referem diretamente à passagem do tempo – /se eu demorar **uns meses**/... /mas **depois de um ano** eu não vindo/ – e na melodia pelas notas alongadas e duração mais dilatada das figuras rítmicas.

<sup>34</sup> Nesse sentido, podemos afirmar que “Acorda, Amor” pertence à mesma categoria de canções como “Garota de Ipanema” e “Eu Quero Um Samba”, em que a passionalização se aloja na segunda parte. Nas palavras de Tatit (2004), além de uma alteração temática, há, nesses segmentos, uma significativa alteração de andamento no interior da própria estrutura musical.

No retorno de A, temos, novamente, a mesma grade melódica das outras estrofes, e na letra o enunciador aconselhando a companheira a não reagir perante a inevitável captura, pois, diante de uma instância repressora implacável e inflexível, qualquer resistência poderá fazer com que a situação fique ainda pior. Essas últimas recomendações antes da eminente separação vêm expressas nas gradações descendentes da melodia, que prenunciam a manutenção do vínculo temporal entre os actantes apesar do distanciamento espacial. Lopes e Tatit (2008, p. 25), ao mencionarem as gradações como uma das configurações apresentadas pela melodia dentro do regime passional, fazem a seguinte afirmação:

Esses traços de ordem na face melódica da canção garantem um excelente rendimento às mensagens da letra que indicam manutenção [...] dos vínculos entre os actantes, mesmo que esses se encontrem temporariamente em disjunção espacial.

Novamente, predomina a cifra tensiva da aceleração durante todo o trecho. Na letra, ela se manifesta tanto na constatação da impossibilidade de se escapar à sanha do algoz – /se você corre o bicho pega/ – quanto na imprevisibilidade da súbita captura – /não demora, dia desses chega a sua hora/. Na música, ela se faz ouvir por meio dos motivos curtos, entrecortados por longas pausas e pelo andamento que novamente se acelera.

No penúltimo verso, mais uma vez se ouve o desesperado apelo proferido pelo enunciador: /Chame o ladrão/. Há, aqui, porém, um aumento considerável de tonicidade em decorrência da substituição do verbo /chame/ por /clame/. Os sinônimos atribuídos ao verbo “clamar”, pelo dicionário *Michaelis online* de português, vão desde “proferir em altas vozes, bradar, gritar” até “pedir com veemência, implorar, rogar, suplicar”. Tal acréscimo tensivo na letra acaba por afetar os contornos da melodia, que se expande ainda mais por meio de um último salto de 12 semitons (Figura 42), potencializando o efeito exclamativo da súplica /chame o ladrão/:

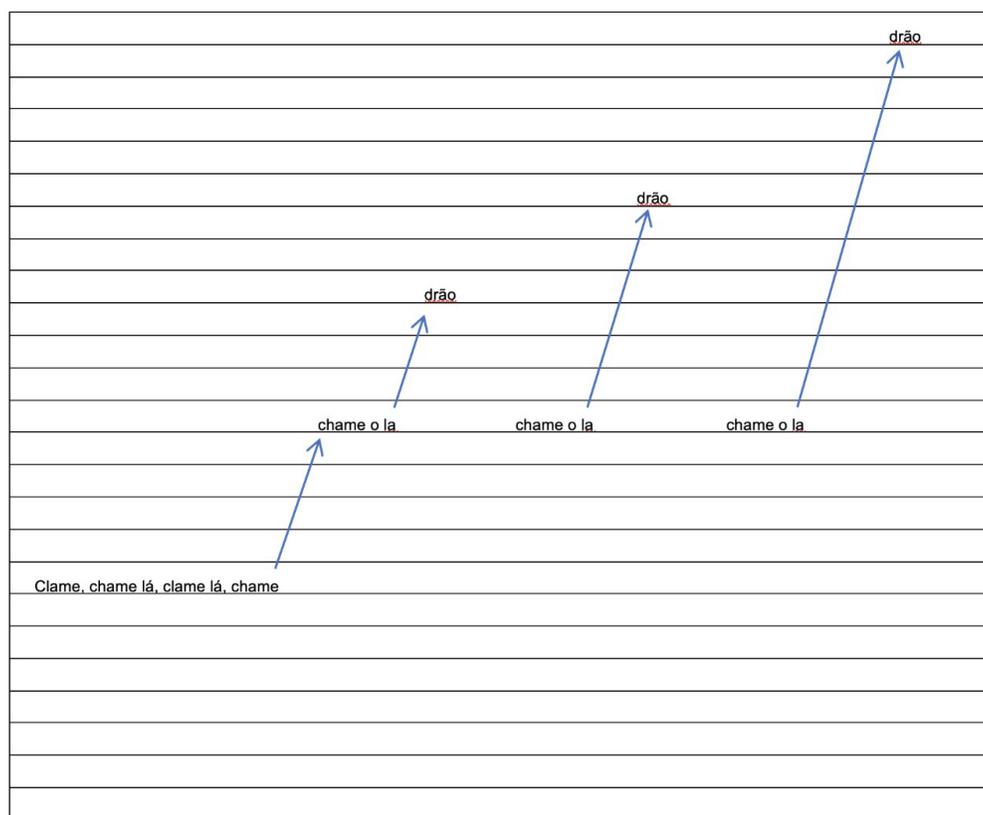


Figura 42

No meio da sequência instrumental que finaliza a canção, temos o derradeiro “breque” no qual o enunciador recomenda à companheira /não esqueça a escova, o sabonete e o violão/. Ainda que as alturas da melodia que acompanham o referido verso estejam claramente fixadas, não ocorrendo, portanto, fala explícita, há, aqui, um evidente acréscimo de força figurativa por meio da descendência melódica (Figura 43), que acaba se configurando mais como um pedido do que como uma asseveração categórica, pois não finaliza na nota correspondente ao primeiro grau e parte de um acorde que, definitivamente, não oferece nenhum repouso harmônico: Bm7(b5)/D.

Não esque
ca esco
va o sa
bone
te o vi
o
lão

Figura 43

Na retomada do instrumental após o “breque”, a sequência harmônica passa a se desenvolver por meio de saltos de uma quinta em direção ao acorde correspondente à tônica. Porém a esperada resolução acaba não acontecendo, ouvindo-se, em seu lugar, a reapresentação dos dois motivos curtos da introdução em simultaneidade com a sirene policial. Essas inconclusões no âmbito melódico, harmônico e instrumental acabam por reforçar a sensação de corte abrupto, dando a impressão de que as situações que emergiram no interior da narrativa não encontram uma resolução satisfatória.

### 5.3.2. Análise do comportamento vocal

Andamento: 88 bpm

Tonalidade: G (sol maior)

Tessitura: 25 semitons

Instrumentação: piano, violão, baixo, bateria, flauta transversal e cordas.

Forma: A, A', B, A'', (instrumental)

Ano: 1974 (LP *Sinal Fechado* – Faixa 7)

Em seu livro *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*, Adélia Bezerra de Menezes admite uma segunda possibilidade de leitura para a letra de *Acorda, Amor*, que não aquela mais comumente aceita – muito provavelmente em virtude do contexto político repressivo em que a canção foi escrita –, que identifica o enunciador como um “elemento de classe média (eventualmente, um intelectual) que é acuado na própria residência pelos órgãos secretos da repressão [...]” (2002, p. 72). Colocando o plano político à parte e focando aquele plano manifesto na letra, podemos facilmente associá-lo à figura do “malandro”, nosso clássico contraventor nacional, tão celebrado – e, algumas vezes, combatido – em nosso cancionário popular.

Dentro dessa perspectiva, o artista intelectual engajado dos anos de chumbo que tentasse fazer passar pelo crivo da censura suas criações estaria, de certa forma, próximo desse personagem tão perseguido pelo Estado Novo na sua insubordinação à ideologia trabalhista da era Vargas. O apontamento de Vasconcellos (1977, p. 72), no livro *Música Popular: de olho na fresta*, confirma essa visão: “O compositor malandro já não é aquele de lenço no pescoço, navalha no bolso, como no tempo de Noel; mas, sim, aquele que sabe pronunciar, ou seja, que sabe ludibriar o cerco do censor”.

E é exatamente isso que Chico Buarque faz enquanto compositor ao criar para si um pseudônimo (Julinho da Adelaide), com o intuito de driblar a censura. Tal postura acaba impregnando tanto a composição em si quanto seu comportamento vocal, cuja abordagem interpretativa passa a se desenvolver muito mais pela via do humor que do drama.

Até mesmo a escolha do andamento, que nessa canção em particular tende para o acelerado, denuncia a opção provavelmente consciente por parte do autor de não

ênfatisar o conteúdo de tragédia. Machado (2012, p. 59) afirma que a “escolha do andamento está profundamente comprometida com a expressão dos estados fóricos”, e que determinadas releituras com andamentos diametralmente opostos à versão original “poderiam revelar aspectos diferentes dessas disposições emocionais”.

A influência de João Gilberto sobre o canto de Chico é apontada por ele próprio (Chico) em diversas entrevistas, além de ser destacada por vários autores, como Luiz Tatit (1996)<sup>35</sup>, Ricardo Cravo Albin (2003)<sup>36</sup> e Wagner Homem (2009)<sup>37</sup>. Esse fato pode ser verificado não só nos seus primeiros compactos, mas também em gravações posteriores. Obviamente que, com o passar do tempo, seu gesto vocal, pautado pela contenção dos exageros melodramáticos, tão presente na abordagem interpretativa de seu ídolo de juventude, foi sendo ampliado e acrescido de outras influências. No entanto, o cantor Chico Buarque, assim como Caetano e Gil, seus pares no que diz respeito à matriz vocal “joãogilbertiana”, nunca negou nem tentou se desvencilhar dessa influência primordial.

Sua característica contenção vocal pode ser verificada na ausência de vibratos, prolongamentos vocálicos e na dicção precisa durante a quase totalidade da primeira parte da canção. A articulação rítmica, que valoriza as ações locais e se mantém atrelada ao pulso, também é um dado que confirma a objetividade do canto de Chico Buarque. No entanto, as respirações entre as frases, perfeitamente audíveis na gravação, reforçam a percepção de um enunciador ofegante e incapaz de disfarçar sua ansiedade, reproduzindo a sensação de urgência convocada pela letra. A suposta aflição sentida pelo enunciador torna-se ainda mais evidente no verso que encerra a seção A, com as duas ocorrências da palavra /chame/ sendo intercaladas por respirações.

---

<sup>35</sup> “Seu ponto de partida formal era João Gilberto (no manejo do violão e na colocação da voz), mas seu objeto era a canção-vivência, esquadrihada por pioneiros como Noel Rosa e Ismael Silva [...]” (Tatit, 1996, p. 233).

<sup>36</sup> “No que toca às melodias e a sua maneira de cantar, ele não esconde a influência de João Gilberto. Chico, na verdade, cristalizou o encontro da Bossa Nova com os velhos sambistas urbanos dos anos 1930 [...]” (Albin, 2003, p. 340).

<sup>37</sup> “Chico se lembra de que passava horas com um amigo tentando imitar os acordes do genial baiano. Da imitação para a composição foi um pulo. Uma de suas primeiras músicas, “Canção dos Olhos (1959), cantada à exaustão nos barzinhos de shows escolares, é uma cópia deslavada do estilo de João Gilberto, conforme o próprio Chico reconhece em sua entrevista ao MIS (Museu da Imagem e do Som) em 1996” (Homem, 2009, p. 12).

No mesmo verso, temos a frase /chame o ladrão/ repetida duas vezes, sendo a primeira sobre um intervalo de uma terça, e a segunda vez sobre um intervalo de uma quinta. Paralelamente a isso, verifica-se que em ambas o intérprete insere um tonema descendente sobre a última sílaba da palavra /ladrão /, produzindo a impressão de fala e, ao mesmo tempo, reforçando o efeito de súplica por ajuda. Essas mesmas notas, por estarem localizadas numa faixa de frequência mais aguda que todo o trecho anterior, acabam demandando maior esforço de emissão por parte do intérprete, que opta por não operar com nenhum ajuste fonatório, permanecendo no registro de peito, o que resulta no aumento em termos de volume e tensão muscular, o que se traduz em certa estridência na qualidade vocal.

Assim, temos, no plano de expressão, a potencialização do sentido de urgência contido no pedido de socorro. No verso 16 (A'), que corresponde, na grade melódica, ao verso 8 de "A", Chico Buarque chega a "engolir" algumas sílabas (Figura 44), acentuando ainda mais a impressão de desorientação e ansiedade do enunciador mediante a constatação da realidade da situação: /Chame/ chame... /cha... /chame lá /chame o ladrão! /chame o ladrão! /<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Transcrição do verso 8: /Chame/ chame lá/ chame lá/ chame/ chame o ladrão!/ chame o ladrão! /



passionalização inerente ao trecho seja sublinhada e a disjunção apenas prevista na letra se afigure como fato inevitável.

Conforme havíamos constatado na análise cancional, a “espera” aqui se impõe sobre a surpresa, o que, no nível da voz, se traduz por meio dos prolongamentos vocálicos nas palavras /demorar/, /ano/ e /domingo/, que, coincidentemente, se referem à passagem do tempo.

No retorno de “A”, desaparecem o *legato* e os prolongamentos vocálicos, deixando o intérprete de enfatizar “elementos que valorizam a percepção do percurso melódico” (Machado, 2012, p. 160). Novamente, a atenuação do componente musical no canto estabelece proximidade com a fala e compatibiliza-se com os ditados populares /Que o bicho é brabo e não sossega/ se você corre o bicho pega/ presentes na letra. Assim, a ausência de uma energia dramática na voz atenua a carga negativa encerrada nesses dois ditados em prol de um humor envolto numa aspereza típica da obra de Chico Buarque.

Por fim, no derradeiro pedido de ajuda /Chame o ladrão/, que finaliza a canção sobre uma nota sol na região aguda, nota-se um esforço de emissão ainda maior por parte do intérprete justamente por ter optado, outra vez, por permanecer no registro de peito. Após atingir o agudo, ouve-se um tonema descendente que finaliza a nota, aproximando a voz de um padrão entoativo de fala, mas que dessa vez soa como um grito desesperado ou, conforme expresso na letra, um clamor por socorro. Novamente, obtém-se o efeito de humor “involuntário”, característico das tragicomédias, que o arranjo instrumental e o andamento rápido só fazem enfatizar.

Nesse sentido, “Acorda, Amor”, assim como “O Orvalho Vem Caindo” (Noel Rosa), “Saudosa Maloca” (Adoniran Barbosa), “Na Batucada da Vida” (Ary Barroso) e “O Meu Guri” (Chico Buarque) se filia à classe de sambas cuja disforia da letra é aliviada pelos componentes eufóricos do gênero musical e dos gestos interpretativos adotados pelos cantores.

### 5.3.3. Conclusão

Fazendo um retrospecto dos comportamentos vocais apresentados por Chico Buarque em “Acorda, Amor”, nota-se que o intérprete se empenha no sentido de não enfatizar o drama vivido pelo personagem, optando por uma emissão mais contida, com a voz soando na região média-grave, sem vibratos nem prolongamentos vocálicos. Essa postura acaba aproximando o canto da fala, fazendo com que a balança pese mais para o lado da força entoativa. Há também um recrudescimento considerável desta em momentos pontuais, como nos versos em que o enunciador pede para chamar o /ladrão/, em que os súbitos saltos ascendentes, finalizados por cortes descendentes, procuram emular as aflitas exclamações do enunciador. A articulação rítmica, porém, que valoriza as ações locais e permanece atrelada ao pulso, acaba garantindo a porção de música necessária ao equilíbrio entre as duas forças nessa primeira parte da canção.

Já em “B”, a força de musicalização passa a prevalecer sobre a entoativa, com o intérprete apresentando padrões vocais opostos aos ouvidos na parte anterior. Devido ao emprego do legato e à articulação rítmica que privilegia os prolongamentos vocálicos, há um recrudescimento dos impulsos musicais em determinados momentos. De uma forma mais sucinta, podemos afirmar, portanto, que na parte central da canção o predomínio do canto sobre a fala torna-se mais evidente, acentuando a passionalização da letra no trecho.

Do verso 21 em diante, novamente a força de musicalização é atenuada, chegando à beira da extinção na quase fala (ou grito) /chame o ladrão!/ (verso 28) e /não esqueça a escova, o sabonete e o violão/ (verso 29). De modo geral, no entanto, podemos afirmar que, na maior parte do tempo, há uma equivalência entre as duas intensidades.

#### **Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Acorda, Amor”**

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Acorda, amor!</li> <li>2. Eu tive um pesadelo agora</li> <li>3. Sonhei que tinha gente lá fora</li> <li>4. Batendo no portão, que aflição!</li> <li>5. Era a dura</li> <li>6. Numa muito escura viatura</li> <li>7. Minha nossa santa criatura</li> </ol>	<p>mais menos entoação (minimização)</p>
---	--

8. Chame, chame lá, chame lá, chame, chame o ladrão! chame o ladrão!	mais entoação (recrudescimento)
9. Acorda, amor! 10. Não é mais pesadelo nada 11. Tem gente já no vão da escada 12. Fazendo confusão, que aflição 13. São os homens 14. E eu aqui parado de pijama 15. Eu não gosto de passar vexame	mais menos entoação (minimização)
16. Chame, chame lá, chame lá, chame, chame o ladrão! chame o ladrão!	mais entoação (recrudescimento)
17. Se eu demorar uns meses 18. Convém às vezes você sofrer 19. Mas depois de um ano eu não vindo 20. Põe a roupa de domingo e pode me esquecer	menos menos entoação (restabelecimento)
21. Acorda, amor! 22. Que o bicho é brabo e não sossega 23. Se você corre o bicho pega 24. Se fica não sei não, atenção! 25. Não demora, 26. Dia desses chega a sua hora 27. Não discuta não reclame	mais menos entoação (minimização)
28. Clame, chame lá, clame lá, chame, chame o ladrão, chame o ladrão, Chame o ladrão! 29. Não esqueça a escova, o sabonete e o violão.	mais entoação (recrudescimento)

Figura 45

#### 5.4. “Abre Alas” – (Ivan Lins e Vitor Martins)

O Disco *Modo Livre*, quarto da carreira de Ivan Lins, representou uma guinada radical em sua produção em termos estéticos e temáticos. Afastando-se da sonoridade *pop* dos arranjos e das temáticas amorosas que predominavam nos álbuns anteriores, o compositor passa a assumir uma postura mais crítica e contestadora, que provocou mudanças inclusive na sua imagem e maneira de cantar.

Nicodemo (2014) considera esse disco como sendo a tentativa mais bem-sucedida do compositor no sentido de se inserir no espaço simbólico da MPB, objetivo que ele vinha perseguindo desde o seu segundo disco (*Deixa o Trem Seguir* – 1971). Visando a uma aceitação mais ampla por parte do público universitário e maior prestígio diante da crítica, Ivan Lins passa a valorizar cada vez mais os ritmos nacionais, além de redefinir o

conteúdo poético de suas canções por meio das parcerias com Paulo César Pinheiro e, principalmente, Vitor Martins.

Nesse sentido, podemos dizer que a canção “Abre Alas” se configura como a mais emblemática dessa nova fase composicional do artista, pois, além de marcar o início de sua parceria com o letrista Vitor Martins, apresenta algumas características que se tornariam recorrentes em suas canções de cunho político. Na referência ao Carnaval como símbolo de redenção e liberdade de expressão, nos versos /abre alas pra minha folia/ abre alas pra minha bandeira/, e na menção ao “dia que virá”, feita no verso /já está chegando a hora/, nota-se um esforço por parte da dupla de autores para se aproximar da poética engajada característica da década de 1960, durante o período anterior ao do AI-5.

“Abre Alas” pertence à categoria de canções que começaram a despontar no início do governo Geisel (1974), denominada por Napolitano (2010) de “canção da abertura”. Nela, os temas do reencontro e da esperança num futuro libertador começam paulatinamente a se sobrepôr à temática do medo, da solidão e do desamparo, presentes em determinado núcleo de canções compostas durante o governo Médici, que o mesmo autor chama de “canção dos anos de chumbo”. O autor detecta no conteúdo das canções de abertura algo que ele identifica como sendo a “iminência de um movimento incontrolável, individual e coletivo, político e erótico, como uma irrupção violenta de uma energia reprimida durante muito tempo” (p. 394-5).

“Abre Alas” (Ivan Lins e Victor Martins)

1. Abre alas pra minha folia
2. Já está chegando a hora
3. Abre alas pra minha bandeira
4. Já está chegando a hora
5. Abre alas pra minha folia
6. Já está chegando a hora
7. Abre alas pra minha bandeira
8. Já está chegando a hora

9. Apare teus sonhos que a vida tem dono, ela vem te cobrar

10. A vida não era assim,

11. não era assim

12. Não corra o risco de ficar alegre pra nunca chorar

13. A gente não era assim,

14. não era assim

15. Abre alas pra minha folia

16. Já está chegando a hora

17. Abre alas pra minha bandeira

18. Já está chegando a hora

19. Abre alas pra minha folia

20. Já está chegando a hora

21. Abre alas pra minha bandeira

22. Já está chegando a hora

23. Encosta essa porta que a nossa conversa não pode vazar

24. A vida não era assim,

25. não era assim

26. Bandeira arriada, folia guardada pra não se usar

27. A festa não era assim,

28. não, não era assim.

#### 5.4.1. Análise cancional

Assim como nas canções “Começar de Novo” e “Desesperar Jamais”, também compostas em clima de abertura política, a letra de “Abre Alas” consegue lançar um olhar otimista sobre o futuro, mesmo se tendo consciência das agruras e limitações do tempo presente. Euforia e disforia se intercalam e se misturam no plano de conteúdo da canção, ocasionando consequências que interferem diretamente nas configurações do plano de expressão.

A primeira frase melódica parte do ponto mais agudo da tessitura (Figura 46), o que reforça o tom exclamatório do brado inicial /Abre alas pra minha folia! /, agregando valor figurativo ao trecho. A euforia despertada pela esperança de liberdade e pelo desejo de conquistá-la traduz-se no plano de expressão em identidades manifestadas na repetição dos temas, conforme podemos constatar no diagrama da Figura 50:

Abre a		Abre a	
las pra mi	a	ra	las pra mi
			ra
nha foli		do a ho	nha bandei
			do a ho
		chegan	chegan
	já está		já está

Figura 46

Porém, esperança de conjunção ainda não é a conjunção propriamente dita, o que nos leva a concluir que o enunciador se encontra numa etapa anterior a essa, conhecida como “não disjunção”. Nessa fase, o sujeito ainda não se uniu ao objeto, mas já sabe onde encontrá-lo e, portanto, começa a tomar providências para fazê-lo. Tal vínculo temporal com o objeto, apesar da disjunção espacial, manifesta-se por meio da programação ordenada das notas da melodia que, durante todo o refrão, progridem por meio de graus imediatos<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> O mesmo que “graus conjuntos”.

Nota-se, entretanto, que as características rítmicas e harmônicas do trecho apontam para um comportamento melódico mais comprometido com os “valores-fluxos” do que com os “valores-fins”. De acordo com Tatit (1999), os primeiros estariam vinculados ao aspecto rítmico da canção (que nesse fonograma se encontram na base instrumental), enquanto os segundos, ao encadeamento de acordes, ou seja, à sua dimensão harmônica. O limitado número de acordes desse primeiro trecho – somente três: Em7-A7sus4-Bm7 – e a configuração rítmica da melodia, bastante atrelada à levada esboçada pelo arranjo instrumental, confirmam nossa hipótese a respeito da predominância dos “valores-fluxos” durante todo o refrão e, por conseguinte, apontam para uma integração entre melodia e letra regida pela tematização.

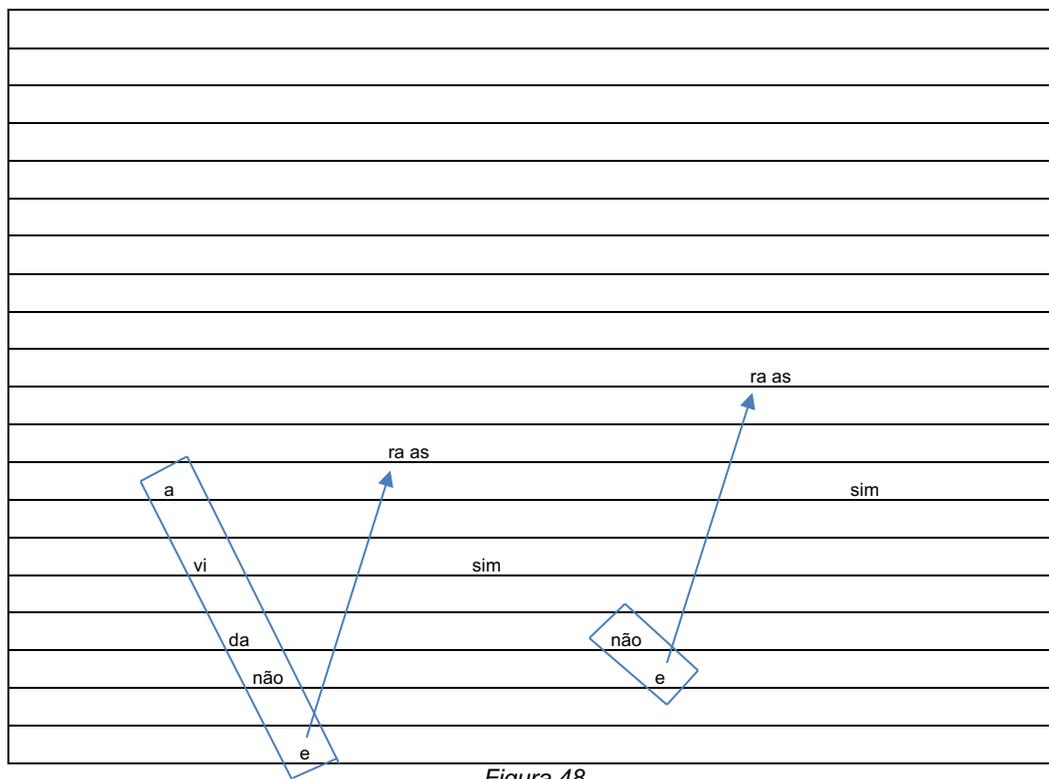
Na segunda parte da canção, a melodia, que na parte anterior apresentava uma progressão no eixo horizontal, passa a se mover no sentido vertical, porém na direção descendente, ocupando faixas de frequência não percorridas na primeira parte, concentrada no topo da tessitura (Figura 47). Suas notas adquirem um arranjo menos ordenado e esquemático do que o da primeira parte, e as alturas passam a se organizar de acordo com as notas dos acordes, que aqui se mostram mais numerosos, o que denuncia uma predominância dos “valores-fins” em detrimento dos “valores-fluxos”. Além disso, as durações se comportam de maneira mais imprevisível, e o acompanhamento instrumental se apresenta menos marcado.

teus sonhos
que a tem la
vida dono e vem
Apare te
co ra as
ra as
brar a sim
vi sim
da não
não e
e

Figura 47

Está formado o cenário propício à manifestação das paixões, que aqui adquirem a forma do sentimento de nostalgia. A letra fala de um tempo no passado, quando as utopias pareciam possíveis e os sonhos realizáveis, como nos versos /Apare teus sonhos que a vida tem dono ela vem te cobrar/ A vida não era assim/. Fala também de uma época em que a esperança por dias melhores se sobrepunha ao medo do futuro – /Não corra o risco de ficar alegre pra nunca chorar /a gente não era assim /.

Em determinado momento, porém, a fluidez desse estado de coisas foi perturbada pela ação inibidora de um antissujeito, provocando uma “parada” na narrativa. Tal descontinuidade se reflete na melodia por meio dos saltos ascendentes que recobrem as sílabas finais dos versos mais saudosistas da canção: /A vida não era assim /A gente não era assim /a festa não era assim / (Figura 48). Esses intervalos, além de amplos (nove semitons), ocorrem após uma descendência formada por graus imediatos, o que reforça ainda mais a descontinuidade implícita do trecho.



No contexto melódico dessa canção, os saltos expressam a ansiedade do enunciador/sujeito de se reconectar com o objeto, aqui entendido como sendo a liberdade outrora vivida, enquanto os graus conjuntos representam o elo a distância que ainda existe entre ambos (Lopes; Tatit, 2018). Após a repetição do refrão, temos o retorno da grade melódica de “B”, agora com outra letra.

Faz-se importante, neste momento, tecermos algumas considerações sobre determinados aspectos referentes à tensividade presente no plano de conteúdo do texto. A análise das figuras encontradas no extrato mais aparente (discursivo) nos leva a supor a existência de duas categorias opostas, localizadas no nível mais profundo, que se alternam e se sobrepõem, produzindo sentidos capazes de traduzir de forma bastante palpável os anseios e receios da geração pós anos de chumbo. A atuação dessas tendências, que aqui identificamos como “abertura” e “fechamento”, pode ser percebida nas formações isotópicas que se agrupam em torno dos conceitos de “liberdade” e “repressão”.

O brado recorrente de /Abre alas/, que pede passagem para a folia/bandeira, se configura como a manifestação quase literal da primeira tendência, que aqui se alinha com os valores eufóricos. O verso /já está chegando a hora/ anuncia a eminência de outra abertura, aquela que se afigura no horizonte político, trazendo consigo o retorno da /festa/ e da /vida/ livre e plena.

Em contrapartida, o pedido /encosta essa porta /, juntamente com o verso /bandeira arriada, folia guardada pra não se usar /, aponta para uma tendência ao fechamento, que aqui se encontra vinculado aos valores disfóricos associados ao medo, resultando em recolhimento e recuo<sup>40</sup>. A descontinuidade inscrita nesse conteúdo, fruto da alternância entre ansiedade e esperança de conjunção, acabam por compatibilizar-se com o revezamento entre saltos e graus conjuntos, algo característico da grade melódica dessa segunda parte.

#### 5.4.2. Análise do comportamento vocal

Andamento: 128 bpm

Tonalidade: D (ré maior)

Tessitura: 20 semitons

Instrumentação: violão, baixo, bateria, teclado, percussão, harmônica, flautas, coro.

Forma: Introdução A B A B' (Coda)

Ano: 1974 (LP *Modo Livre* – Faixa 6)

Antes de entrarmos na análise do comportamento vocal, teceremos uma breve análise do arranjo instrumental, que nessa canção apresenta uma sonoridade muito semelhante à da Bossa Nova participante do período pré-golpe de 1964, calcada mais na exuberância do samba-jazz do que na economia *joãogilbertiana*. Nicodemo (2014) cita a ocorrência de aspectos musicais encontrados na produção *sessentista* dos compositores Edu Lobo e Carlos Lyra que aproximam a canção da estética sofisticada

---

<sup>40</sup> Podemos perceber, portanto, que essa segunda parte se encontra sob influência de um fazer remissivo que, de acordo com Tatit (1999), impõe obstáculos à evolução da narrativa, ocasionando a “parada”. Já a parte A, que corresponde ao refrão, anuncia a retomada do programa narrativo, ou a “parada da parada”, sendo claramente regida pelo fazer emissor, que, segundo o mesmo autor, é responsável por manter a narrativa em curso.

característica da bossa engajada, como o emprego de escalas modais e acordes com acréscimo de notas de tensão.

Podemos também detectar, na introdução, tocada apenas pelo piano (Figura 49), uma referência ao disco *Clube da Esquina*, mais especificamente à canção “Cais”. Sua linha melódica, tocada na região média do piano, está a cargo da mão esquerda do instrumentista, enquanto a mão direita executa tríades em *ostinato*, remetendo à *Coda* instrumental da segunda faixa do disco de Milton Nascimento e Lô Borges (Figura 50). Comparemos os dois trechos:

“Abre Alas” – Introdução

Figura 49

“Cais” - Coda

Figura 50

Nota-se, também, não somente em “Abre Alas”, mas em todas as canções do disco *Modo Livre*, que a interpretação vocal de Ivan Lins, que nos dois primeiros discos se pautava por uma sonoridade calcada no *soul* e *rythm & blues*, passa a adotar uma linha mais identificada com a MPB, desvencilhando-se de todos os maneirismos oriundos da *black music* norte-americana em função de uma estética mais *clean*<sup>41</sup>. Passemos, então, à verificação das condutas vocais e dos sentidos produzidos por elas nessa canção.

A opção, por parte do intérprete, de cantar o refrão inicial numa região relativamente aguda da tessitura (fá#3-mi3-ré3) em registro modal de peito reforça o efeito de conclamação efusiva que a letra do trecho sugere. Outro fator que faz com que os versos iniciais soem como palavras de ordem é a qualidade vocal, caracterizada pela predominância dos harmônicos agudos, apresentando certo grau de estridência nas notas extremas.

No verso /Já está chegando a hora /, ouve-se um coro<sup>42</sup> que se soma à voz de Ivan Lins, produzindo a ideia de um anseio que não é individual, mas coletivo. A execução da última sílaba das duas frases que compõem esse primeiro refrão em *staccato*, evitando qualquer tipo de prolongamento da nota final, revela a adoção, por parte do intérprete, de uma articulação que se compatibiliza com o conteúdo eufórico da letra ao colocar em destaque o recorte rítmico, distanciando-se, num primeiro momento, de uma interpretação passionalizada.

Nota-se também que nesse trecho inicial – que se configura como uma espécie de refrão devido à sua reincidência durante a canção – o intérprete adota um tipo de articulação rítmica mais em fase com o acompanhamento. Tal procedimento é bem característico de uma abordagem mais “tematizada” da voz, cuja característica principal é definida por Machado (2012, p. 160) como a presença de uma articulação rítmica que valoriza as ações locais, “de forma a minimizar os espaços para os excessos melódicos ou para os trejeitos dramáticos”.

---

<sup>41</sup> No terceiro disco de Ivan Lins (*Quem Sou Eu?*), já se percebe a ausência, na performance vocal do artista, dos melismas, *bends* e *drives*, que nos discos anteriores se mostravam onipresentes.

<sup>42</sup> Formado pelas cantoras Lucinha Lins e Luna Messina, de acordo com o site *Discos do Brasil*, de Maria Luiz Kfoury. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/modo-livre>. Acesso em: 20 jan. 2021.

Na parte B, a voz apresenta-se mais contida, enquanto sua articulação rítmica torna-se menos atrelada ao pulso e mais comprometida com o ritmo da fala, ocasionando, em alguns momentos, uma defasagem em relação ao acompanhamento. O intérprete também efetua alguns prolongamentos vocálicos, nas notas do verso 11 – cuja letra repete as últimas palavras do verso anterior, assim como seus intervalos – e na última sílaba da palavra /assim / do verso 14, acentuando o sentimento de nostalgia que a afirmação /a vida não era assim/não era assim / carrega. No verso 12, temos o prolongamento da palavra /nunca /, que reforça o sentido de demora que a palavra encerra.

Na palavra seguinte, /chorar /, o intérprete acrescenta um portamento descendente, que também contribui para reforçar o sentido de melancolia da palavra. Machado (2012, p. 140) ressalta que essas condutas vocais denunciam certo desejo, por parte do intérprete, de “expressar no campo sonoro a significação do texto poético”. Por fim, há o prolongamento da pausa localizada entre os versos 13, /A gente não era assim /, e 14, /não era assim /, o que reforça o conteúdo passional expresso na reiteração da afirmação.

Após a reapresentação do refrão, no retorno de “B”, o intérprete realiza novas condutas vocais que ampliam a passionalização inerente ao conteúdo de alguns versos, começando pelo 25, quando exagera na dicção das palavras que compõem a frase /não era assim/, o que acaba dando maior ênfase à afirmação. Há também uma pausa inserida entre a primeira e a segunda metade do verso 26 (Figura 51) que, além de separar /bandeira arriada / de /folia guardada /, evidenciando a vírgula, potencializa o efeito passional evocado pela letra. Por fim, nova ênfase, com a reiteração da palavra /não / no derradeiro verso do trecho: /não, não era assim /.

riada (pausa)
fo guar pra
lia dada não
Bandeira ar se
u ra as
ra as
sar a sim
fes sim não.
ta não
não e
e

Figura 51

#### 5.4.3. Conclusão

Fica evidente, na discografia de Ivan Lins, que, em geral, sua abordagem vocal tende mais para o canto do que para a fala. Nesta gravação em particular, se nota uma forte inclinação para a musicalização, a começar pelo tipo de articulação rítmica adotado pelo intérprete durante o refrão, totalmente submisso ao pulso do acompanhamento instrumental.

A opção pela tonalidade de Ré M, que acaba situando sua voz na região médio-aguda e, portanto, distante da faixa de frequência característica da voz falada, é mais um indício do predomínio da forma musical sobre a força entoativa. Esta, por sua vez, se manifesta, ainda que de forma bastante discreta, nas duas ocorrências da parte B, por meio do emprego de uma articulação rítmica mais livre, que se apresenta defasada em relação ao pulso do acompanhamento. Ainda assim, na segunda metade do primeiro “B” retornam os ímpetus musicais, refletidos nos alongamentos vocálicos adicionados às palavras /não **era assim** / (verso 11) e /**nunca** / (verso 12). Há, no entanto, um cuidado especial por parte do intérprete de não carregar nas tintas passionais, renunciando ao vibrato ou a qualquer recurso que exacerbe o drama da letra nesse trecho.

O predomínio da forma musical também vem expresso no primoroso arranjo instrumental que, durante a introdução, utiliza a linguagem rebuscada do *rock* progressivo, executada pelo piano. Na Coda, ouve-se um extenso solo improvisado de harmônica sobre o mesmo tema da introdução, que aqui é rerepresentado. No mais, a articulação rítmica da voz atrelada ao pulso contribui para que, no refrão, sejam explicitados os valores eufóricos alojados nos versos /Abre alas pra minha folia /já está chegando a hora /, enquanto os eventuais alongamentos vocálicos ressaltam a passionalidade intrínseca ao conteúdo carregado de nostalgia alojado na parte B da canção.

#### Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Abre Alas”

1. Abre alas pra minha folia 2. Já está chegando a hora 3. Abre alas pra minha bandeira 4. Já está chegando a hora 5. Abre alas pra minha folia 6. Já está chegando a hora 7. Abre alas pra minha bandeira 8. Já está chegando a hora	Menos menos entoação (minimização)
9. Apare teus sonhos que a vida tem dono, ela vem te cobrar 10. A vida não era assim,	mais entoação (recrudescimento)
11. não era assim	menos menos entoação (restabelecimento)
12. Não corra o risco de ficar alegre pra nunca chorar 13. A gente não era assim,	mais entoação (recrudescimento)
14. Não era assim	menos menos entoação (restabelecimento)
15. Abre alas pra minha folia 16. Já está chegando a hora 17. Abre alas pra minha bandeira 18. Já está chegando a hora 19. Abre alas pra minha folia 20. Já está chegando a hora 21. Abre alas pra minha bandeira 22. Já está chegando a hora	Menos menos entoação (minimização)
23. Encosta essa porta que a nossa conversa não pode vazar 24. A vida não era assim,	mais entoação (recrudescimento)

25. Não era assim	menos menos entoação (restabelecimento)
26. Bandeira arriada, folia guardada pra não se usar 27. A festa não era assim,	mais entoação (recrudescimento)
28. Não, não era assim	menos menos entoação (restabelecimento)

Figura 52

### 5.5. “Pesadelo” – (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro)

Carioca nascido no bairro de Ramos e criado na Mangueira e São Cristóvão, redutos do samba carioca, Paulo César Pinheiro cresceu participando das rodas de samba, do Carnaval e demais eventos característicos dos bairros socialmente marginalizados do Rio de Janeiro. Nas palavras de Penachio (2022, p. 38), “a infância suburbana de Paulo César Pinheiro e sua relação com a rua formam o leito por onde transcorre a sua obra”. O mesmo autor cita o trecho de uma entrevista dada pelo compositor para o documentário *Letra e Alma*, em que comenta suas experiências do período em que morou no Largo do Tuiuti:

Ali eu cresci e ali eu aprendi tudo o que foi tipo de malandragem. Então ali eu cresci, ali eu me formei na vida de rua, vida de subúrbio que é a mais rica de todas. E a música sempre caminhando do meu lado (Pinheiro, 2021 *apud* Penachio, 2022, p. 36).

Em suas composições, são incontáveis as referências a samba, capoeira, candomblé e demais manifestações da cultura afro-brasileira. É o caso, por exemplo, de “Lapinha”, primeiro lugar na *Bienal do Samba* da TV Record, em 1968, uma das inúmeras parcerias do letrista com Baden Powell. A letra faz referência a dois símbolos da resistência negra: o bairro da Lapinha, localizado em Salvador (BA), cenário de importantes festividades da cultura afro-brasileira, e o lendário capoeirista Manoel Henrique Pereira (mais conhecido como Besouro Mangangá), morto por policiais em 1924.

Segundo o próprio autor, em uma entrevista para Luiza Nascimento, do jornal online *A Nova Democracia*, em 2004, os problemas com a censura começaram já nas suas

primeiras gravações. A canção “Sagarana”, de 1968, uma das primeiras parcerias com Maurício Tapajós, foi vetada porque os censores consideraram a letra muito enigmática, desconfiando de um suposto conteúdo cifrado. Nela, Paulo César Pinheiro procura replicar a escrita característica de Guimarães Rosa, baseando-se no seu romance homônimo.

Já a canção “Cordilheiras”, de 1974, em parceria com Sueli Costa, ficou emperrada na censura por cinco anos até ser gravada pela cantora Simone, em 1979. Segundo Martins (2015), a censura implicou com o trecho da letra em que o compositor fala da /procissão dos suicidas/ caminhado para a morte pelo bem das nossas vidas/ e com os versos /eu quero ver a ascensão de Iscariotes/ e no sábado um Jesus crucificado em cada poste/.

Houve, no entanto, um fato curioso com a canção “Pesadelo”, que possui a mais direta e incisiva letra de Paulo César Pinheiro contra o regime. Escrita novamente em parceria com Maurício Tapajós, num período intermediário entre as duas composições já mencionadas, esse clássico da canção crítica setentista escapou ileso à censura graças a um estratagema muito comum entre os compositores da MPB engajada do período: enviar canções com mensagens políticas mais explícitas na mesma remessa de canções românticas ou bregas, que geralmente eram liberadas sem que o censor se desse ao trabalho de revisá-las.

A estratégia acabou dando certo e a canção foi gravada pelo quarteto vocal MPB4 em 1972. O recado da letra, no entanto, era tão agressivo, que as rádios, temendo as represálias, se recusaram a tocar a música. Dois anos depois, em 1974, a canção foi, finalmente, gravada pelo autor no seu primeiro álbum de estúdio, tornando-se um hino contra o regime, cantado em passeatas e guerrilhas (Martins, 2015).

“Pesadelo” (Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro)

1. Quando um muro separa, uma ponte une
2. Se a vingança encara, o remorso pune
3. Você vem me agarra, alguém vem me solta
4. Você vai na marra, ela um dia volta
5. E se a força é tua ela um dia é nossa

6. Olha o muro, olha a ponte, olha o dia de ontem chegando
7. Que medo você tem de nós
8. Olha aí!
  
9. Você corta um verso, eu escrevo outro
10. Você me prende vivo, eu escapo morto
11. De repente, olha eu de novo
12. Perturbando a paz exigindo o troco
13. Vamos por aí eu e meu cachorro
14. Olha o verso, olha o outro, olha o velho, olha o moço chegando
15. Que medo você tem de nós
16. Olha aí!
  
17. O muro caiu, olha a ponte
18. Da liberdade guardiã
19. O braço do Cristo, o horizonte
20. Abraça o dia de amanhã
21. Olha aí!
  
22. Quando um muro, separa uma ponte une
23. Se a vingança encara, o remorso pune
24. Você vem me agarra, alguém vem me solta
25. Você vai na marra, ela um dia volta
26. E se a força é tua ela um dia é nossa!

#### 5.5.1. Análise cancional

Ao dividir o discurso em “níveis” (fundamental, narrativo e discursivo), Greimas pretendia demonstrar que qualquer texto, por mais hermético ou óbvio que se apresente, possui diferentes etapas de abstração, em que o sentido se articula por meio de oposições e transformações. As operações semióticas no nível fundamental, o mais

profundo dos três, ocorrem em termos de oposição entre duas categorias opostas, uma eufórica e outra disfórica (Barros, 1988).

Em “Pesadelo” essa dinâmica é bem perceptível, pois o texto coloca lado a lado, o tempo todo, termos contrários, derivando os sentidos a partir da percepção da diferença entre eles. A oposição semântica fundamental, a partir da qual são construídos os sentidos dessa letra, concentra-se no binômio “opressão x liberdade”, sendo o primeiro termo disfórico, e o segundo, eufórico. No nível narrativo, um acima do fundamental, esses estados podem ser modificados “pelo fazer transformador de um sujeito” (Barros, 2005, p. 20).

Em outras palavras, o sujeito pode transformar estados de opressão em liberdade, e vice-versa. No entanto, para se chegar à liberdade, deve-se passar por um estágio intermediário que está em relação de contradição com o primeiro termo da oposição: o estágio da “não opressão”. Por meio do quadrado semiótico (Figura 53), é possível representar as relações de contradição, contrariedade e complementaridade entre os dois termos:

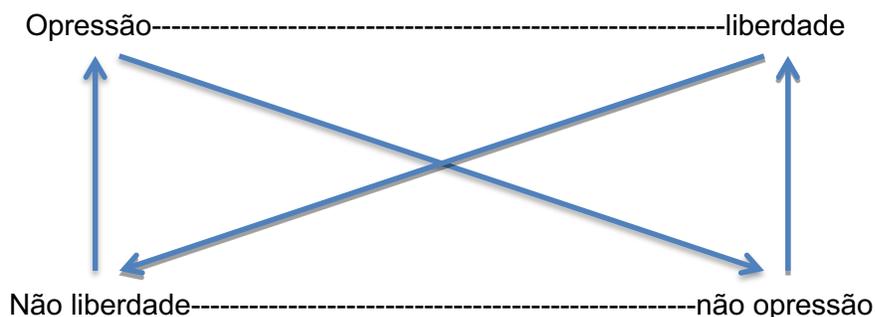


Figura 53

Levando-se em consideração a temática engajada da canção, chamaremos de “resistência” a etapa da “não opressão”, e de “submissão” a etapa da “não liberdade”, sendo que ambas são complementares à “liberdade” e à “opressão”, respectivamente. A letra de “Pesadelo” se detém principalmente nessas duas primeiras etapas, ou seja, a da “opressão” e a da “não opressão”. Na Figura 54, procuramos exemplificar em quais momentos da letra essa mudança de estados acontece:

<u><b>Opressão</b></u>	<u><b>Resistência</b></u>
Você vem, me agarra	Alguém vem, me solta
Você corta um verso	Eu escrevo outro
Você me prende vivo	Eu escapo morto

Figura 54

Percebe-se a existência de um antissujeito consideravelmente forte, que tenta impedir o sujeito de alcançar os estágios subsequentes. Podemos atribuir a essa oposição o fato de que, em “Pesadelo”, o ciclo contemplado pelo quadrado semiótico nunca é totalmente percorrido, limitando-se aos dois estágios iniciais: O sujeito almeja atingir o estado eufórico de liberdade, porém não o alcança, restando-lhe apenas a esperança de conjunção futura, o que fica evidente em versos como /E se a força é tua ela **um dia** é nossa /.

A relativa imobilidade do sujeito encontra-se refletida principalmente no acompanhamento instrumental, formado por um desenho de baixo que se reitera indefinidamente sobre um acorde de D7(9), praticamente o único da canção, não fosse uma breve ocorrência em que ele é transposto um tom abaixo, no verso 19 (tornando-se C7), e mais um tom abaixo no verso 20 (tornando-se Bb7) na parte B da canção.

Já o projeto melódico é, claramente, de ocupação paulatina do campo de tessitura por meio dos graus conjuntos e das gradações. Estabelece-se um grau de previsibilidade melódica bastante evidente durante a primeira metade da canção, que só se altera na parte B, retornando ao padrão anterior na volta de A. Segundo Lopes e Tatit:

[...] o gênero de letra mais compatível com esse tratamento melódico é o que se enquadra num domínio intermediário de não-disjunção, ou seja, de distanciamento espacial entre actantes combinado com intenso vínculo temporal (2008, p. 23).



volta
a
solta                  você vai na marra, ela um di
me
Você vem me agarra, alguém vem

Figura 56

Os dois primeiros versos, cujas notas permanecem, em sua maioria, na mesma faixa de frequência – região grave da tessitura (Figura 55) –, adquirem, assim, um tom de ameaça, como se o sujeito estivesse advertindo seu inimigo. Os tonemas ascendentes de suas finalizações indicam continuidade, em vez de interrogação. A partir daí, as gradações vão, pouco a pouco, subindo os degraus da tessitura, sempre a partir da nota mais aguda do excerto anterior (Figura 56). Essa elevação gradual das frequências provoca um aumento, em termos de tensão, que se mostra em total correspondência com as provocações cada vez mais destemidas do sujeito. O tom de desafio chega ao ápice no verso /E se a força é tua ela um dia é nossa / (Figura 57), coincidindo com o momento em que a melodia atinge a nota mais aguda da tessitura, na primeira sílaba da palavra /nossa /.

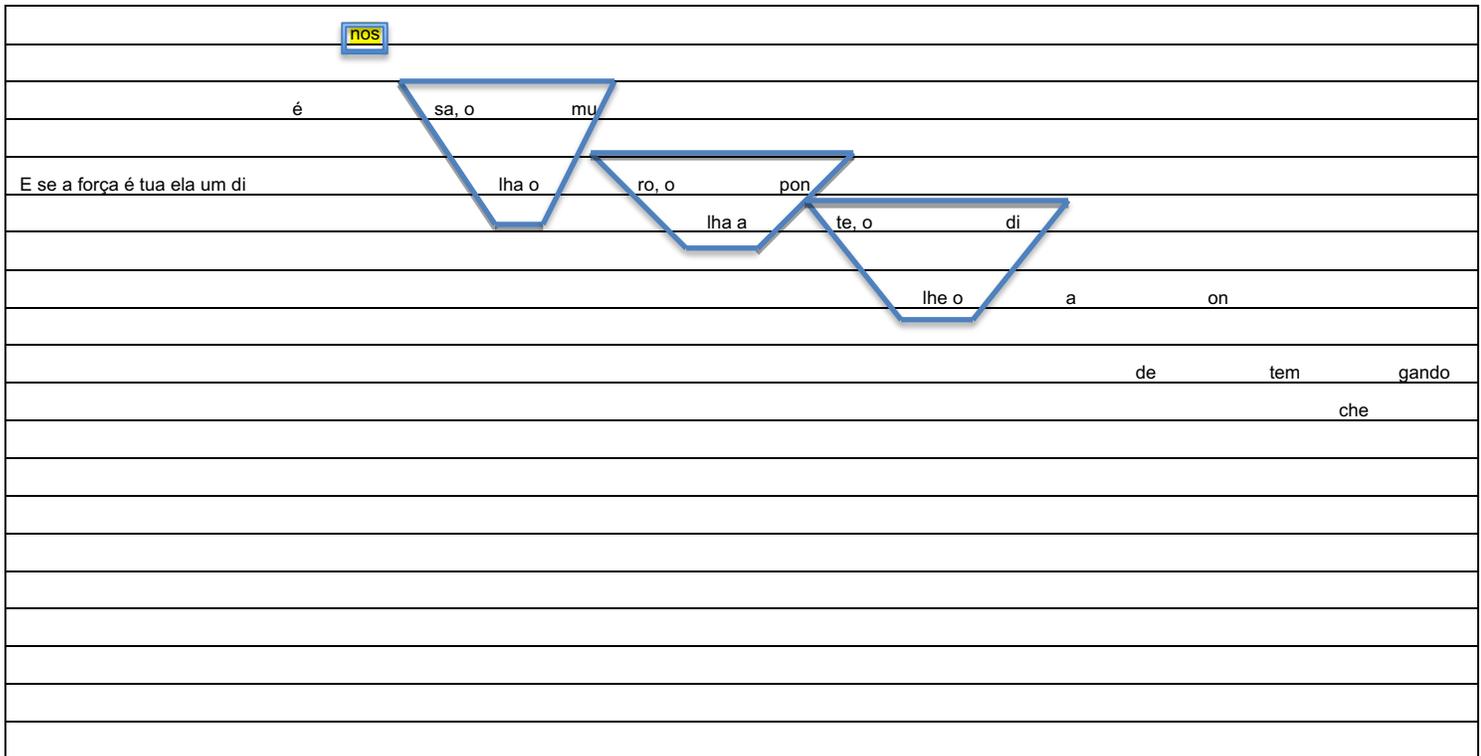


Figure 57

Após atingir o clímax, a melodia começa a se distender em direção ao grave por meio de gradações que se afiguram como “enumerações entoativas” (Figura 57). Na letra, temos as palavras /muro / e /ponte /, no verso 6, e as palavras /velho / e /novo /, no verso 14, ambos ocupando a mesma posição na estrofe e, portanto, apresentando a mesma configuração melódica. Esses trechos se afiguram como um breve alívio após o pico de tensão atingido nos versos anteriores.

Nos versos seguintes /Que medo você tem de nós /Olha aí! /, porém, novamente na região grave, o enunciador-sujeito retoma o tom de ameaça ao provocar abertamente o inimigo. O tratamento figurativo dado ao material melódico neste trecho mostra-se bastante eficaz, com o tonema ascendente imprimindo um caráter exclamatório à finalização do verso 7 (Figura 58) e com o salto ascendente a partir do extremo grave da tessitura, caracterizando a locução interjetiva /Olha aí! / no verso 8.

Que me
do            cê
vo            tem            nós            lha aí!
de            ↗
o            ↗

Figura 58

A partir do verso 9, as referências à censura e à repressão se tornam mais diretas, e as provocações, mais audaciosas, por meio dos versos /Você corta um verso, eu escrevo outro /você me prende vivo eu escapo morto /, compatibilizando-se, novamente, com a grade melódica de tensão crescente estabelecida no trecho anterior. Aqui, abrimos um parêntese para apontar um núcleo temático secundário que começa a se formar a partir do verso 6. Por meio de expressões de sentido contrário, como /o dia de ontem / (verso 6), /o dia de amanhã / (verso 20), /o velho / e /o moço / (verso 14), percebe-se o surgimento de uma segunda oposição semântica entre “retrocesso” e “progresso”, que, de certa forma, está relacionada com o binômio “opressão x liberdade”. Na Figura 59, relacionamos os fragmentos da letra a cada um dos termos:

<u><b>Retrocesso</b></u>	<u><b>Progresso</b></u>
O dia de ontem	O dia de amanhã
O velho	O moço

Figura 59

Chega-se à segunda metade da canção, onde o enunciador declara que /o muro caiu / e, ao mesmo tempo, chama atenção para /a ponte /, passaporte para a /liberdade guardiã / (versos 17 e 18). O teor eufórico e otimista do texto reflete-se na formação de motivos idênticos esboçada na melodia (Figura 60). No entanto, a alteridade associada à distância entre sujeito e objeto acaba se manifestando por meio das pequenas diferenças entre os motivos presentes mais especificamente nas suas terminações.

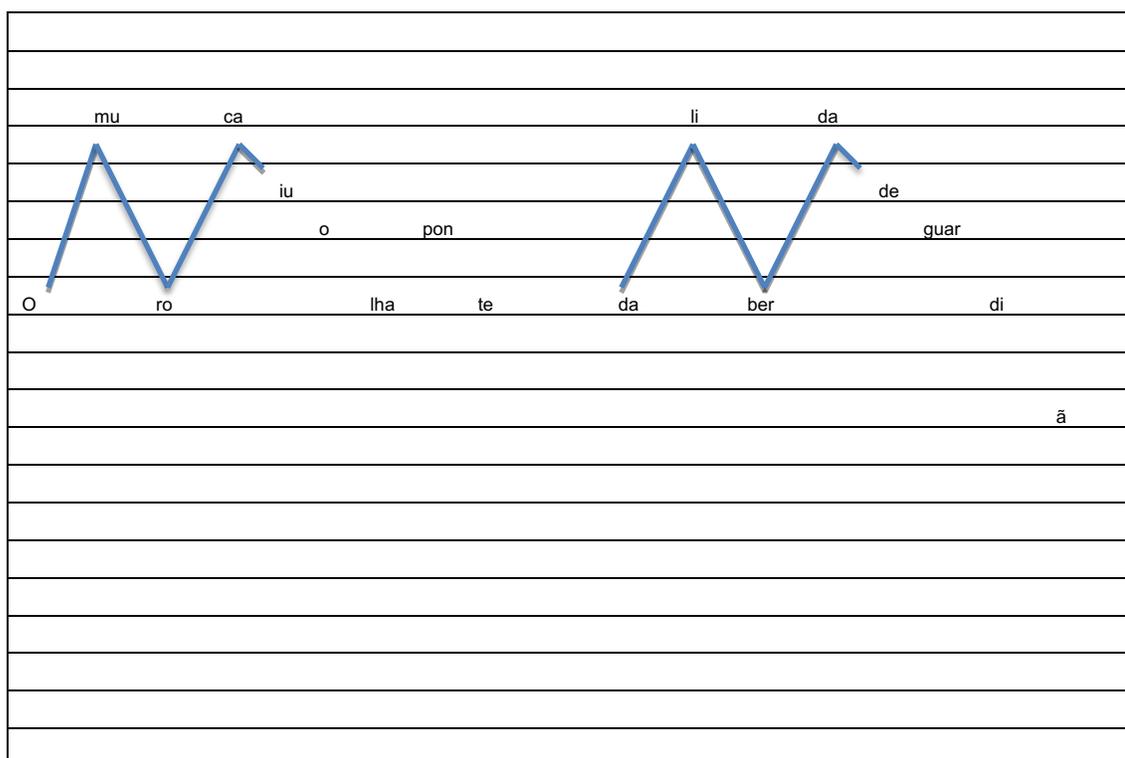


Figura 60

As reiterações melódicas se estendem para os versos 19 e 20, agora com a amplitude dos intervalos reduzida (Figura 61), porém com as mesmas identidades e

alteridades do trecho anterior. Na letra, há a constatação de que a conjunção final se encontra num tempo futuro: /O braço do Cristo, o horizonte /abraça **o dia de amanhã** /. Tais versos reeditam o mito do “dia que virá”, relacionado à fé na transformação/renovação, tão recorrente na canção de protesto da década anterior.

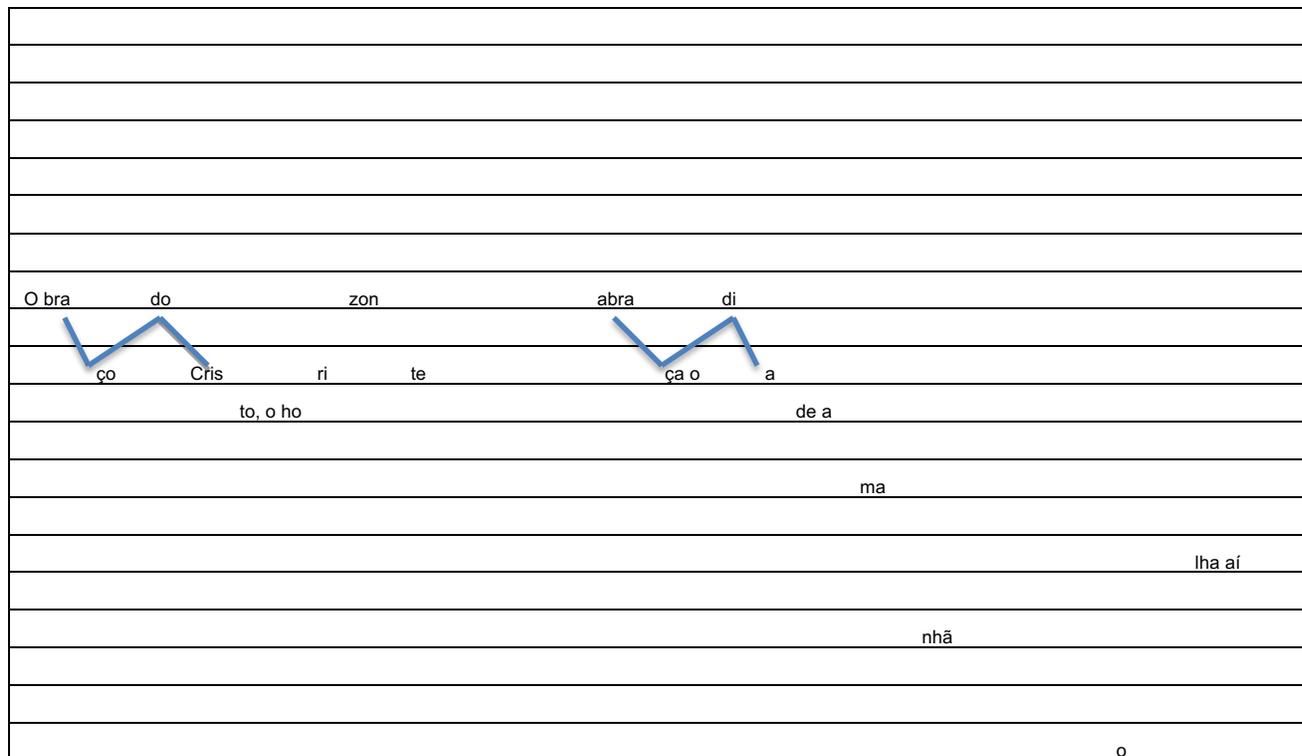


Figura 61

Por fim, temos o retorno de A, com a repetição inalterada dos cinco primeiros versos. Porém, aqui ocorre um corte brusco logo após a melodia atingir o topo da tessitura, na última sílaba do verso /E se a força é tua ela um dia é **nossa** / (Figura 67), finalizando a canção no momento mais tenso tanto da melodia quanto da letra.

					nossa!
					é
			volta		e se a força é tua, ela um di
				a	
		solta			você vai na marra, ela um di
				me	
					Você vem me agarra, alguém vem

Figura 62

### 5.5.2. Análise do comportamento vocal

Andamento: 63 bpm

Tonalidade: D mixolídio (Ré mixolídio)

Tessitura: 20 semitons

Instrumentação: violão, baixo elétrico, guitarra, bateria e surdo.

Forma: introdução A, A', B, A''

Ano: 1974 (LP *Paulo César Pinheiro* – Faixa 11)

Conforme mencionado, quem primeiro gravou “Pesadelo” foi o grupo MPB4, em 1972, dois anos antes da versão do próprio Paulo César Pinheiro para o seu primeiro disco. Após essa versão, outras surgiram nos anos seguintes, como a elogiada versão da cantora Joyce, de 1976, e a do próprio coautor, Maurício Tapajós, em 1980. Mais recentemente, a canção também ganhou uma releitura na voz de Renato Braz para o seu disco *Canto Guerreiro – levantados do chão* (2018), que, em acordo com a proposta do álbum e, em parte, pelas características do arranjo, adquire conotações mais alinhadas

a uma das lutas do Brasil contemporâneo: a dos povos indígenas. Há, no entanto, na versão do autor, uma força que somente poderia advir da singularidade de seu gesto vocal: a autenticidade de sua interpretação, cuja raiz principal é o samba, faz emergir sentidos tão profundos, que, não fosse a crueza de seu canto, provavelmente jamais viriam à tona.

Podemos perceber, já no começo da gravação, uma espécie de tensão gradual que vai se instalando em sua emissão à medida que a melodia se agudiza, o que compatibiliza com o clima de confronto presente na letra. A forte impressão de fala dada no trecho inicial da canção é devida à indefinição nas alturas de algumas notas, como nas palavras /muro/ e /vingança/, cuja afinação soa mais alta do que o esperado. Tal fenômeno acústico volta a acontecer em vários momentos da performance, como se as entoações indisciplinadas da fala resistissem às leis de fixação das alturas, impregnando de oralidade o canto.

Outro elemento que traduz a presença da fala no comportamento vocal de Paulo César Pinheiro são as sucessivas tercinas que surgem nos versos 3, 4 e 5, fazendo com que a articulação rítmica se desvincule, até certo ponto, do pulso. Cria-se, a partir dessa conduta, uma espécie de ênfase silábica que resulta na acentuação nota a nota, bastante perceptível principalmente nos fragmentos /vem me agarra /, /vem me solta /, /vai na marra /, /um dia volta / e /se a força é tua /, que fazem com que as advertências se mostrem mais assertivas, configurando a imagem de um sujeito destemido, que não se acovarda perante o antissujeito. No verso 8, a emissão vocal adquire uma sonoridade anasalada e aberta, acrescentando tintas de ironia à locução interjetiva /Olha, aí! /.

Passemos, agora, a pontuar as ações vocais no decorrer da segunda estrofe. Nos versos 9 e 10, a emissão passa a apresentar uma certa distorção intencional nas duas ocorrências da palavra /você /, o que amplifica a percepção de um sujeito destemido e desafiador. O mesmo acontece na segunda ocorrência da interjeição /Olha aí / (verso 16), elevando o tom de ironia contido na expressão. Já nos versos 11 e 13, o intérprete insere algumas pausas no meio das frases, aproximando-se ainda mais da articulação rítmica da fala coloquial. Por fim, no verso 15 há o emprego de ar na emissão do pronome indefinido /Que/, ao mesmo tempo em que a qualidade vocal se apresenta mais fechada

e opaca nessa nota em particular. Todas essas ações locais reforçam a postura desdenhosa de um enunciador disposto a enfrentar seu oponente.

Vale também pontuar, no comportamento vocal de Paulo César Pinheiro, a ausência total de prolongamentos vocálicos, vibratos ou qualquer outro recurso que o vincule a uma abordagem mais evidentemente associada à ideia de voz cantada. Do princípio ao fim da gravação os processos entoativos de fala são predominantes, presentificando o enunciador e estabelecendo firmemente o “aqui” e “agora” da enunciação.

Na última parte da canção, as tercinas voltam a se infiltrar na articulação rítmica, e a dicção se torna cada vez mais enfática, produzindo acentos que recaem principalmente sobre as sílabas que contêm a consoante “p”, como em /separa /, /ponte / e /pune / (nessa última, ocorre, simultaneamente, uma elevação na afinação). O volume do canto vai se intensificando cada vez mais até culminar no brado /ela um dia é nossa! /, emitido com voz plena em registro de peito. A palavra /nossa! /, em particular, recebe um portamento descendente na última sílaba, o que põe em destaque o padrão entoativo por trás do canto e revela o envolvimento emotivo do intérprete com o conteúdo ideológico da canção.

### 5.5.3. Conclusão

A abordagem ancorada na fala é algo bastante patente na interpretação de Paulo César Pinheiro. A ausência total de vibratos e prolongamentos vocálicos nos finais de frases imprimem uma objetividade ao canto que só vem a reforçar o teor de protesto da obra em questão. Aqui, de fato, a força entoativa se coloca a serviço do confronto direto, contribuindo para a construção de um enunciador sedento por revanche. Diferentemente do distanciamento emotivo que as demais leituras e releituras mencionadas esboçam, a interpretação impregnada de revolta do autor demonstra uma contundência raramente alcançada nas canções de contestação política em plenos anos de chumbo.

Há alguns momentos, no entanto, em que a força entoativa é amenizada, como nas passagens em que o intérprete apresenta uma articulação rítmica mais de acordo com a marcação do acompanhamento. Nesses breves instantes, pode-se afirmar que o

canto de Paulo César Pinheiro renuncia à fala e se deixa conduzir pelos impulsos musicais. Porém, o predomínio da abordagem falada é evidente, o que nos leva a concluir que as supostas “imprecisões”, em termos de afinação, constantes nessa gravação em particular, configuram-se, não como um defeito nem como falta de esmero, mas como mais um recurso a serviço da força entoativa.

### Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Pesadelo”

23 Quando um muro separa, uma ponte une 24 Se a vingança encara, o remorso pune	mais menos entoação (minimização)
25 Você vem me agarra, alguém vem me solta 26 Você vai na marra, ela um dia volta 27 E se a força é tua ela um dia é nossa	mais entoação (recrudescimento)
28 Olha o muro, olha a ponte, olha o dia de ontem chegando 29 Que medo você tem de nós	mais menos entoação (minimização)
30 Olha aí! 31 Você corta um verso, eu escrevo outro 32 Você me prende vivo, eu escapo morto 33 De repente, olha eu de novo 34 Perturbando a paz exigindo o troco 35 Vamos por aí eu e meu cachorro	mais entoação (recrudescimento)
36 Olha o verso, olha o outro, olha o velho, olha o moço chegando	mais menos entoação (minimização)
37 Que medo você tem de nós 38 Olha aí! 39 O muro caiu, olha a ponte 40 Da liberdade guardiã 41 O braço do Cristo, o horizonte 42 Abraça o dia de amanhã 43 Olha aí! 44 Quando um muro separa, uma ponte une 45 Se a vingança encara, o remorso pune 46 Você vem me agarra, alguém vem me solta 47 Você vai na marra, ela um dia volta	mais entoação (recrudescimento)

48 E se a força é tua, ela um dia é nossa!	
--	--

Figura 63

### 5.6. “Geraldinos e Arquibaldos” – (Gonzaguinha)

Gonzaguinha surge no cenário da MPB em 1968, pouco antes da promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5), no *I Festival da Canção Popular da TV Tupi*, concorrendo com a toada “Pobreza por Pobreza”, que chamou a atenção do público universitário ávido por mensagens políticas. Na letra, o eu lírico reclama das condições inóspitas da vida no sertão e culpa a exploração do trabalho por parte dos latifundiários como responsável pelo êxodo rural. Lopes (2009, p. 26) aponta para a semelhança temática dessa com as “canções engajadas da década de 1960 em que a imagem do sertão – e a do morro – era utilizada para representar o povo brasileiro e as raízes culturais consideradas autênticas”.

No ano seguinte, o compositor vence o *II Festival da Canção Popular da TV Tupi*, com “O Trem”, cujo conteúdo, de teor também político, era bem diverso de “Pobreza por Pobreza”. A profusão de metáforas na letra denunciava certa preocupação em passar despercebida pela censura, que em 1969 exercia fortemente seu poder de veto.

Tal característica se manteve na canção “Um Abraço Terno em Você, Viu, Mãe?”, que conquistou o quarto lugar no *V Festival Internacional da Canção*, em 1970. A crítica social expressa de forma poética e “hermética” em temas que abordavam a fome, a injustiça e a opressão contribuíram para que se formasse, perante o público, a imagem de um artista consciente e preocupado com a realidade do País.

Em seus dois primeiros LPs, ambos intitulados *Luiz Gonzaga Jr*, lançados, respectivamente, em 1973 e 1974, essa imagem só veio a ser reforçada, fazendo com que a censura o acompanhasse de perto. Silva (2008, p. 131) relata que “para gravar seus dois primeiros LPs, com um total de 18 músicas, Gonzaguinha submeteu 72 à censura”. Canções como “Comportamento Geral”, com sua crítica ácida à opressão

trabalhista, foram proibidas de serem tocadas nas rádios de todo o País, e, em mais de uma ocasião, o compositor foi convocado a prestar esclarecimentos no DOPS<sup>43</sup>.

Já o seu terceiro LP, *Plano de Vôo*, de 1975, concebido num período permeado de acontecimentos de ordem pessoal, como uma tuberculose que o deixou de cama por vários meses, é, em parte, fruto das reflexões e lições derivadas das experiências vividas por Gonzaguinha nessa fase. A ironia mordaz, ainda presente em várias canções do disco, cede espaço à reflexão existencial e ao desejo de renovação pessoal expresso em canções como “Mundo Novo, Vida Nova”<sup>44</sup> e “Plano de Vôo”. A metáfora do renascimento – que aqui está atrelada à superação da enfermidade – encontra-se expressa também na contracapa do disco, em que duas mãos seguram um ninho contendo um ovo.

A capa, por sua vez, fazendo referência à letra da faixa-título, estampa o desenho de um bando de aves voando despreocupadas, enquanto, de dentro do capinzal, surgem canos de espingarda apontados para o céu prontos para interromper sua trajetória. Tal cenário encontra-se, ele próprio, circunscrito num círculo que pode ser identificado como a mira telescópica de uma arma de fogo: o círculo é atravessado por uma linha longitudinal e outra transversal, com um ponto marcando a intersecção das duas, alertando sobre o perigo sempre à espreita de quem ousa ir em busca da liberdade ou lutar por ela.

No plano político, foi nesse mesmo ano que se iniciou o processo de abertura política, lenta e gradual, que desembocaria na revogação do AI-5 (1978), na lei da Anistia (1979) e, mais à frente, na transição – controlada pelos próprios militares, diga-se de passagem – para o regime democrático. Tal distensão, porém, não significou, ainda, o amolecimento da censura, que se manteve trabalhando intensamente, exercendo seu poder de veto sobre a arte engajada, da qual a canção popular brasileira era a vertente mais ativa.

Ativa, também, se manteve a crítica afiada de Gonzaguinha. No humor áspero de “Tá Certo, Doutor” e “Catatonia Integral”, o compositor aponta seu cinismo debochado

---

<sup>43</sup> Departamento de Ordem Política e Social.

<sup>44</sup> Composta em 1968, obteve o quarto lugar no *Festival Universitário*, o mesmo no qual se sagrou campeão com “O Trem”.

em relação aos tantos mecanismos de controle que o sistema autoritário e capitalista exerce sobre o indivíduo. As negativas repressoras /não faça /não saia /não fume /não fale /não coma /, presentes na letra da segunda canção, reaparecem na última faixa do álbum, “Geraldinos e Arquibaldos”<sup>45</sup>.

Arcanjo e Daverne (2016, p. 46) descrevem essa canção como uma “espécie de tratado metalinguístico da canção no contexto censório”. Segundo os autores, Gonzaguinha procura “carnavalizar, por intermédio da metáfora do futebol, o embate ideológico-espacial entre o regime e seus opositores” (2016, p. 46). Seu título faz alusão aos ocupantes de dois espaços topográficos e, por que não dizer, sociais do lendário estádio do Maracanã: a geral, situada no térreo do estádio e ocupada por membros das camadas mais humildes da população que assistiam em pé à partida, e a arquibancada, situada acima da geral e frequentada por pessoas de maior poder aquisitivo, que se dispunham a pagar mais caro para assistir sentados ao jogo.

Os autores apontam para a intertextualidade presente nesses neologismos, que remontam ao conflito entre os “Girondinos e Jacobinos”, ocupantes, respectivamente, da ala direita e esquerda da Convenção Nacional durante a Revolução Francesa. Os girondinos eram representados por integrantes da classe média e da burguesia, enquanto a ala dos jacobinos era formada por membros da classe média-baixa e do proletariado.

São múltiplos os recados que a canção intentava passar, desde o título, que pode ser entendido tanto como uma alusão à desigualdade social quanto como uma referência à polarização político-ideológica, passando pela analogia entre competição esportiva e embate com a censura. Dessa forma, “Geraldinos e Arquibaldos” insere-se no repertório participante da década de 1970 como um exercício de metalinguagem dos mais efetivos e ricos em termos de conteúdo crítico, sendo a própria metáfora da relação conflituosa entre artista e censura.

“Geraldinos e Arquibaldos” (Gonzaguinha)

1 Mamãe não quer... não faça!

---

<sup>45</sup> Termos criados por Nelson Rodrigues em suas crônicas sobre o futebol.

- 2 Papai diz não... não fale!
- 3 Vovó ralhou... se cale!
- 4 Vovô gritou... não ande!
- 5 Placas de rua... não corra!
- 6 Placas no verde... não pise!
- 7 No luminoso... não fume!
- 8 Olha o hospital... silêncio!
- 9 Sinal vermelho... não siga!
- 10 Setas de mão... não vire!
- 11 Vá sempre em frente... nem pense!
- 12 É contramão
  
- 13 Olha a cama de gato
- 14 Olha a garra dele
- 15 É cama de gato
- 16 Melhor se cuidar
- 17 No campo do adversário é bom jogar com muita calma
- 18 Procurando pela brecha pra poder ganhar
  
- 19 Acalma a bola, rola a bola, trata a bola,
- 20 Limpa a bola que é preciso faturar
- 21 E esse jogo tá um osso
- 22 É um angu que tem caroço
- 23 E é preciso desembolar
- 24 E se por baixo não tá dando é melhor tentar por cima
- 25 Oi, com a cabeça dá
- 26 Você me diz que esse goleiro é titular da seleção
- 27 Só vou saber, mas é quando eu chutar
  
- 28 Olha a cama de gato
- 29 Olha a garra dele

- 30 É cama de gato
- 31 Melhor se cuidar
- 32 No campo do adversário é bom jogar com muita calma
- 33 Procurando pela brecha pra poder ganhar
  
- 34 Olha a cama de gato
- 35 Olha a garra dele
- 36 É cama de gato
- 37 Melhor se cuidar
- 38 No campo do adversário é bom jogar com muita calma
- 39 Procurando pela brecha pra poder ganhar
  
- 40 Matilda, Matilda
- 41 No campo do adversário é bom jogar com muita calma
- 42 Procurando pela brecha pra poder ganhar
- 43 Matilda, (vamo lá) Matilda
- 44. No campo do adversário é bom jogar com muita calma
- 45 Procurando pela brecha pra poder ganhar (e vamo lá)
- 46 Matilda, (ê Matilda) Matilda
- 47 No campo do adversário é bom jogar com muita calma
- 48 Procurando pela brecha pra poder ganhar
- 49 Matilda, Matilda
- 50 No campo do adversário é bom jogar com muita calma
- 51 Procurando pela brecha pra poder ganhar
- 52 Matilda, Matilda
- 53 No campo do adversário é bom jogar com muita calma
- 54 Procurando pela brecha pra poder ganhar
- 55 Matilda, (everybody) Matilda
- 56 No campo do adversário é bom jogar com muita calma
- 57 Procurando pela brecha pra poder ganhar

### 5.6.1. Análise cancional

Boa parte da letra da canção, pelo menos no nível mais aparente (discursivo), constitui-se de uma série de reflexões feitas pelo enunciador sobre como proceder em campo para se chegar ao objetivo principal de todo jogo de futebol: marcar gols. Para tanto, é preciso /jogar com muita calma / e /se cuidar /, pois os obstáculos em campo são inúmeros e, por vezes, deveras traiçoeiros. Tais constatações acabam por denunciar a presença, no nível narrativo, de um oponente sempre disposto a impedir que o sujeito “fature”, por meio de suas jogadas, a vitória almejada.

Se levarmos em consideração os níveis mais profundos do discurso, iremos nos deparar com caminhos que nos levarão ao clássico embate entre sujeito e antissujeito, que no interior da narrativa trabalham, respectivamente, em favor de sua evolução ou estagnação. A evidência de tal conflito torna-se cada vez mais patente no desenrolar da canção, com o antissujeito adquirindo contornos cada vez mais nítidos, em atuações cada vez mais acintosas, com o objetivo de parar o sujeito.

Já na primeira parte da letra, nos deparamos com uma série de proibições que visam impedir sua ação. Nos quatro primeiros versos, essas unidades repressoras encontram-se representadas por membros da família, nas figuras do pai/mãe e avô/avó, fazendo referência a um fato que já foi abordado por inúmeros autores ligados à psicologia, como Freud e Foucault. As relações de autoridade vivenciadas pela criança no âmbito familiar e as experiências oriundas desse modelo servem como referencial norteador das relações que o indivíduo desenvolverá com outras instâncias hierárquicas durante toda a vida.

As proibições e restrições proferidas pelos pais ou pelos avós reproduzem-se na esfera cotidiana por meio de diversas advertências que recebemos no dia a dia visando à manutenção da ordem e do bem-estar social. Os versos 5 a 12 enumeram algumas delas na forma de leis de trânsito, tais como /não corra /não siga /não vire /vá sempre em frente /contramão /, ou de simples avisos encontrados em lugares públicos, como /não pise /não fume /silêncio /.

A melodia desse trecho é tão rudimentar, que acaba soando quase como uma canção infantil, desenhando-se sobre as notas dos acordes de I, II<sup>m</sup> e V, que se alternam

durante a maior parte do trecho. A rigidez desse ciclo formado por cadências perfeitas acaba compatibilizando com o comportamento de suposta obediência ao qual o enunciador é submetido e ressalta também os valores da família tradicional.

A enumeração de elementos de mesma categoria linguística na letra, sejam eles membros da família (/mãe /pai /vovô /vovó), sejam sinalizações diversas (/luminoso /hospital /setas de mão /sinal vermelho /placas na rua /na grama /etc.) poderia, num primeiro momento – se nos ativermos apenas ao plano da expressão –, justificar a recorrência motívica (Figura 64), como se a melodia se deixasse influenciar pelo comportamento do texto pura e simplesmente.

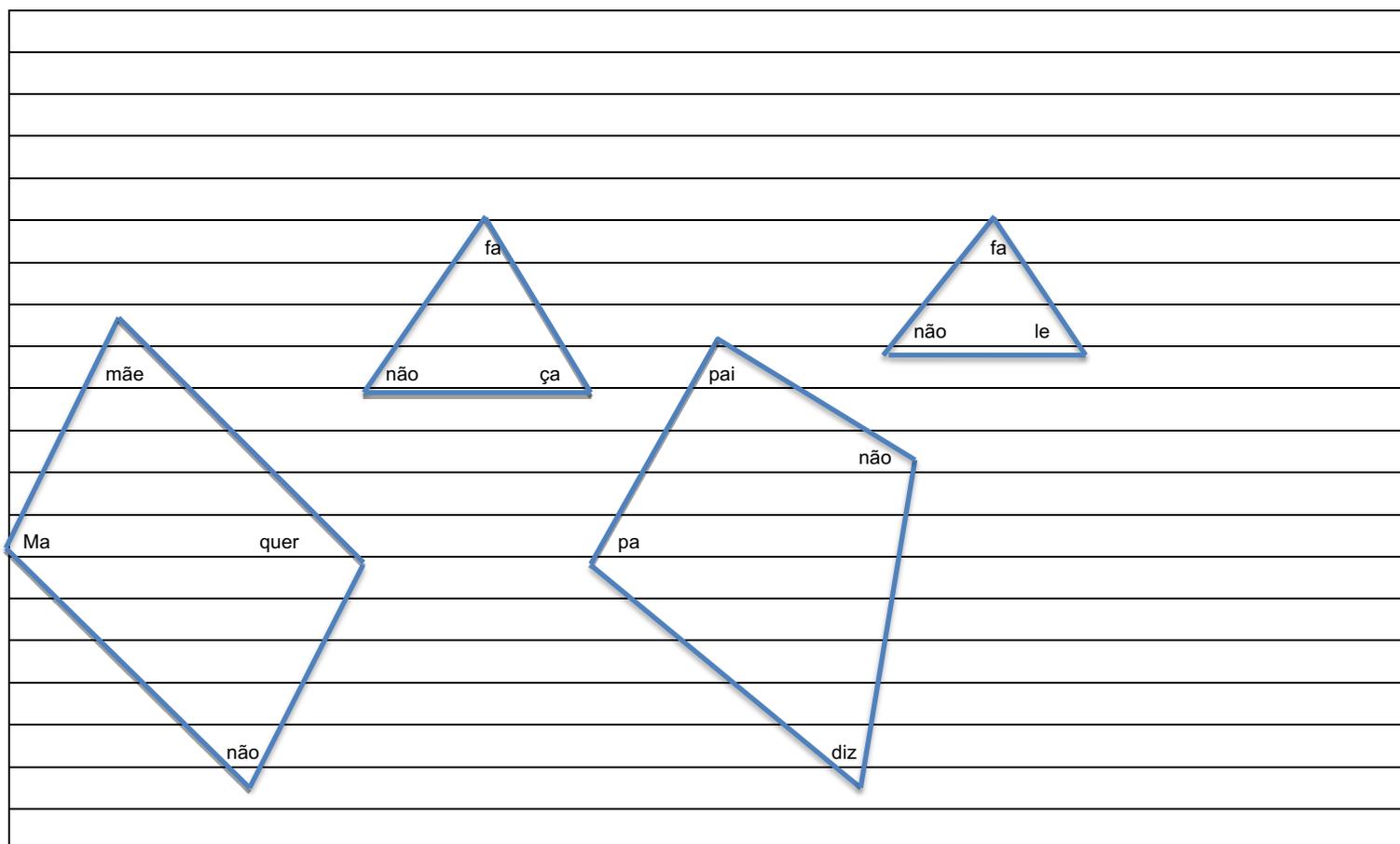


Figura 64

Uma explicação, no entanto, mais consistente para esse fenômeno seria aquela que leva em conta a raiz entoativa das melodias cancionais. Verificam-se, na própria fala,

padrões entoativos repetitivos quando citamos substantivos, verbos e adjetivos em sequência, como nos seguintes exemplos: 1) Maria foi à feira e comprou banana, maçã, tomate e beterraba; e 2) Por um namorado assim bonito, cheiroso, elegante e simpático, quem não vai se apaixonar? Tal seria, também, o caso da melodia na parte inicial da canção em questão.

Analisando mais de perto os contornos dos dois motivos que compõem a maioria dos versos de A, é possível verificar a presença dos tonemas<sup>46</sup>, também passíveis de serem detectados na fala cotidiana. O tonema ascendente que finaliza a melodia em /mamãe não quer / (Figura 65) indicaria, à primeira vista, continuidade, mas poderia também configurar-se como uma interrogação, se considerarmos a súbita negativa que vem logo em seguida: /não faça /.

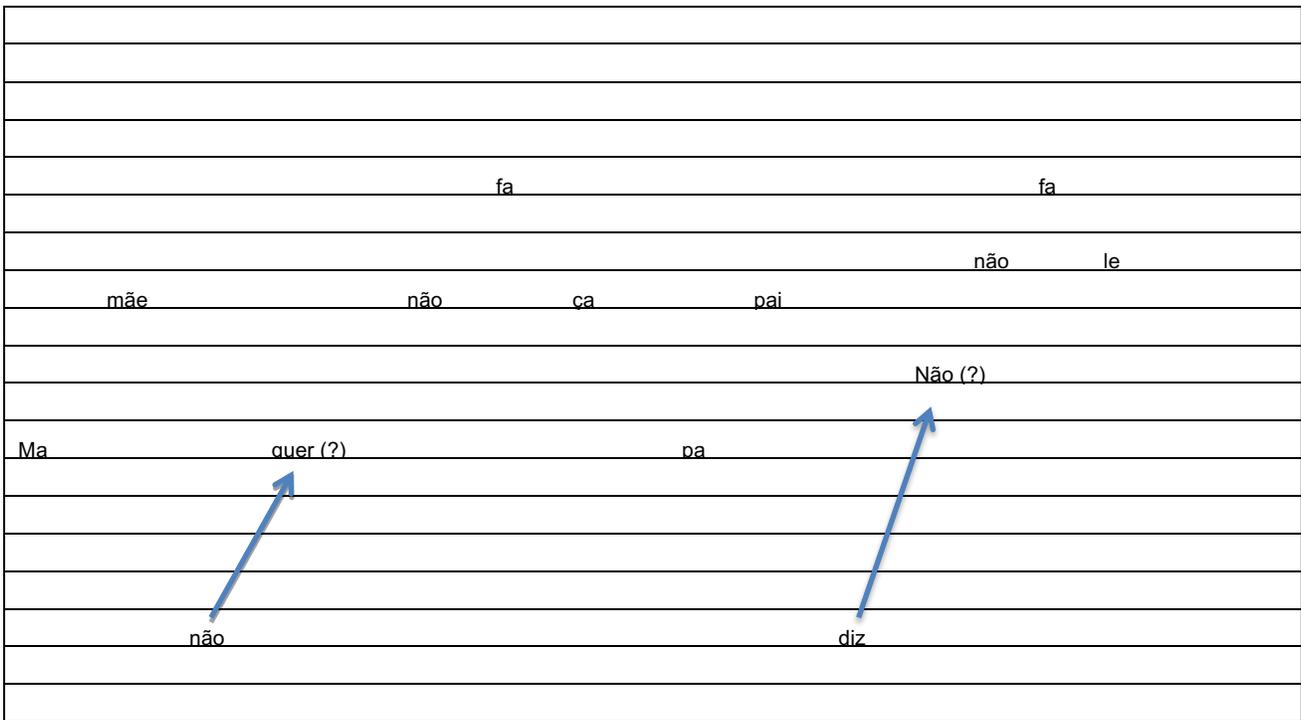


Figura 65

---

<sup>46</sup> De acordo com Tatit (1996), são inflexões que finalizam as frases entoativas, havendo três possibilidades: ascendência (interrogação), descendência (afirmação) e suspensão (continuidade).

Esse comportamento-padrão só se altera a partir do nono verso, em que a direção ascendente da linha melódica nos versos 9 e 11 – /sinal vermelho... não siga! / vá sempre em frente... nem pense! / (Figura 66) – prepara a negativa contida na acentuada asseveração descendente da melodia no verso 12. Essa incisiva descendência acaba dando mais autoridade à proibição /nem pense! /, a mais limitativa de todas, pois intenta paralisar o próprio pensamento, gênese de toda e qualquer ação. Se for considerado no conjunto do trecho, o verso final, com sua melodia também de direção descendente, acaba por produzir uma dupla asseveração, pois nele é apresentada a justificativa para a censura: /é contramão! /.

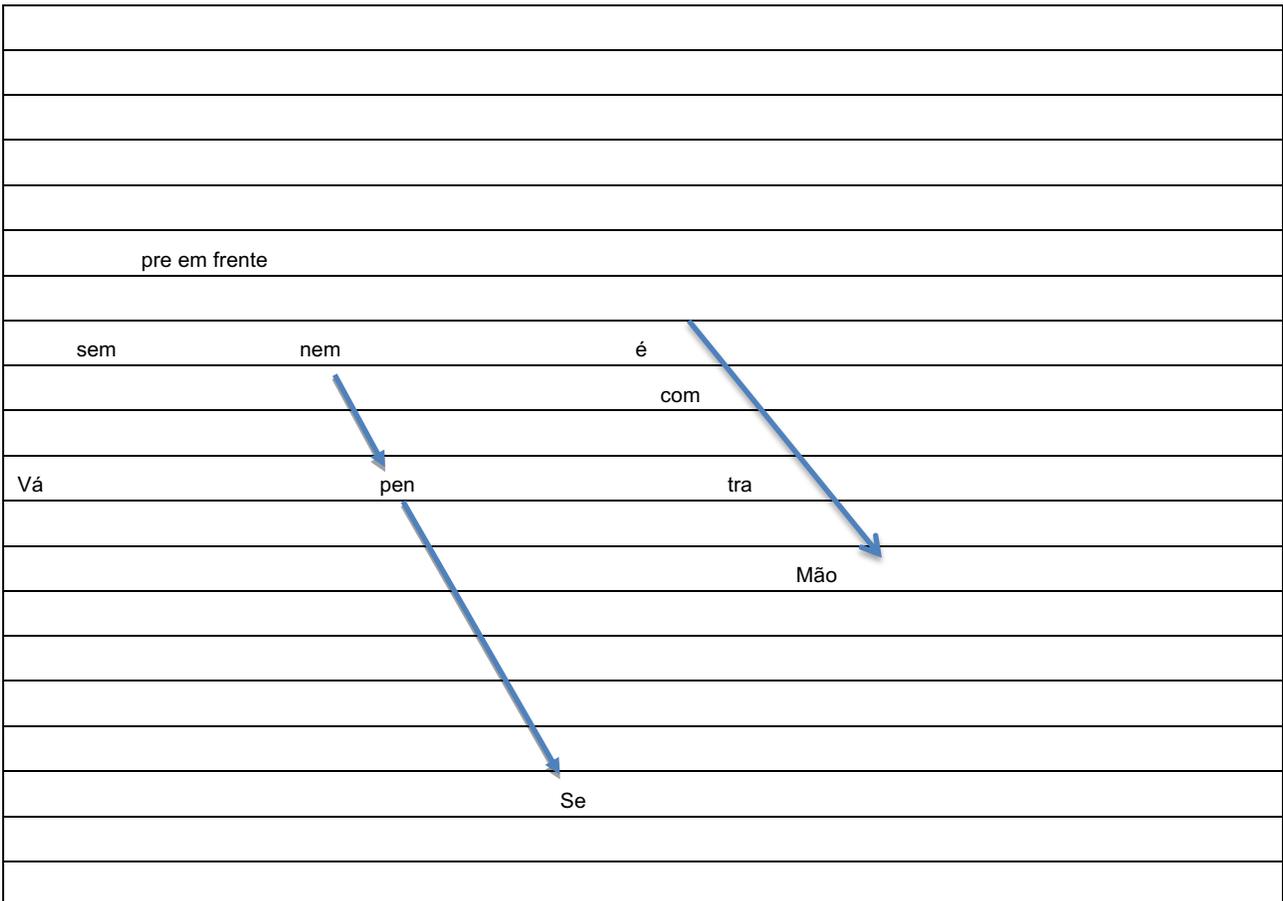


Figura 66

A partir do verso 13, pouco a pouco as artimanhas do antissujeito começam a ser desmascaradas pelo enunciador, que agora, dentro de um contexto que claramente

remete a uma partida de futebol, passa a elaborar estratégias voltadas para a superação dos obstáculos plantados pelo adversário.

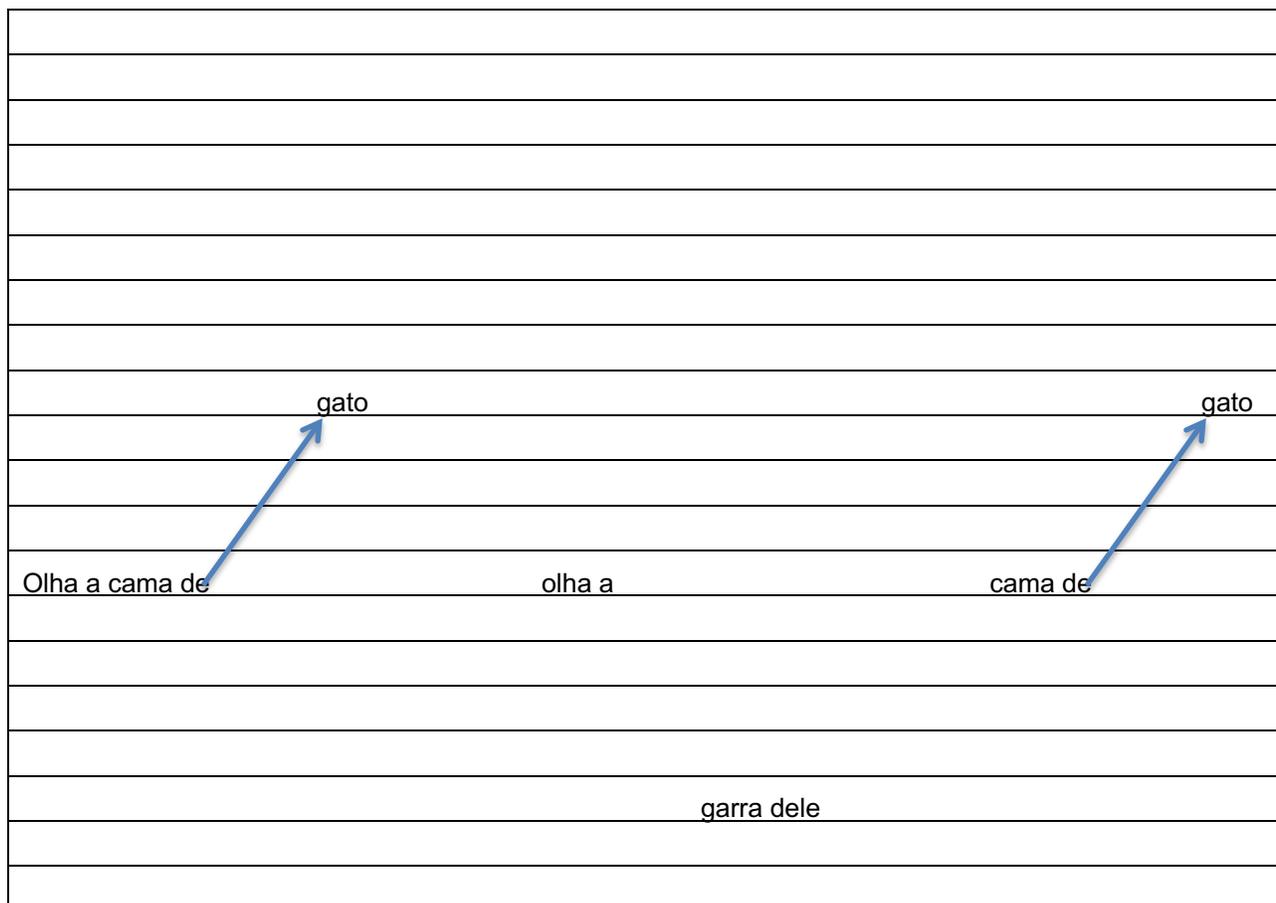


Figura 67

A /cama de gato<sup>47</sup>/ é sempre uma armadilha à espreita, e ignorá-la pode trazer consequências desastrosas. Tal advertência é ressaltada na melodia por um salto ascendente de quatro semitons (Figura 73), cuja nota mais aguda carrega justamente a palavra /gato /.

<sup>47</sup> Na linguagem do futebol, a expressão “cama de gato” é usada para designar um tipo de falta gravíssima, que consiste em empurrar as pernas de um jogador que está suspenso no ar, por haver saltado para cabecear ou interceptar a bola, provocando-lhe a queda, que acontece geralmente de forma espetacular e, não raras vezes, provoca ferimentos.



As gradações melódicas, propriamente ditas, estabelecem-se definitivamente no início da parte C, em cuja letra (verso 19) temos uma série de jogadas e passes elencados pelo enunciador que devem ser levados em consideração na árdua tarefa de passar pelo oponente.

Chegar até o gol e colocar a bola na rede é uma meta mais do que clara para o jogador de futebol, e, portanto, podemos afirmar que o nosso enunciador/sujeito sabe onde se encontra o seu objeto, mantendo, de antemão um claro vínculo com ele. O atleta conhece por experiência os percalços que terá de enfrentar para atingir sua meta e, por isso, calcula estratagemas, cria táticas e estuda o adversário, a fim de vencê-lo e, finalmente, realizar a tão almejada conjunção, num processo que envolve não somente ação, mas também a espera. Tal planejamento estratégico se reflete nos motivos que evoluem no eixo vertical, ou seja, nas gradações melódicas (Figura 69). Ao refletirem sobre a interação entre melodia e letra, Lopes e Tatit (2008, p. 23) afirmam que “A esperança de atingir a conjunção plena já vem expressa na evolução planejada do percurso melódico: só depende do tempo, e o tempo está sob controle”.

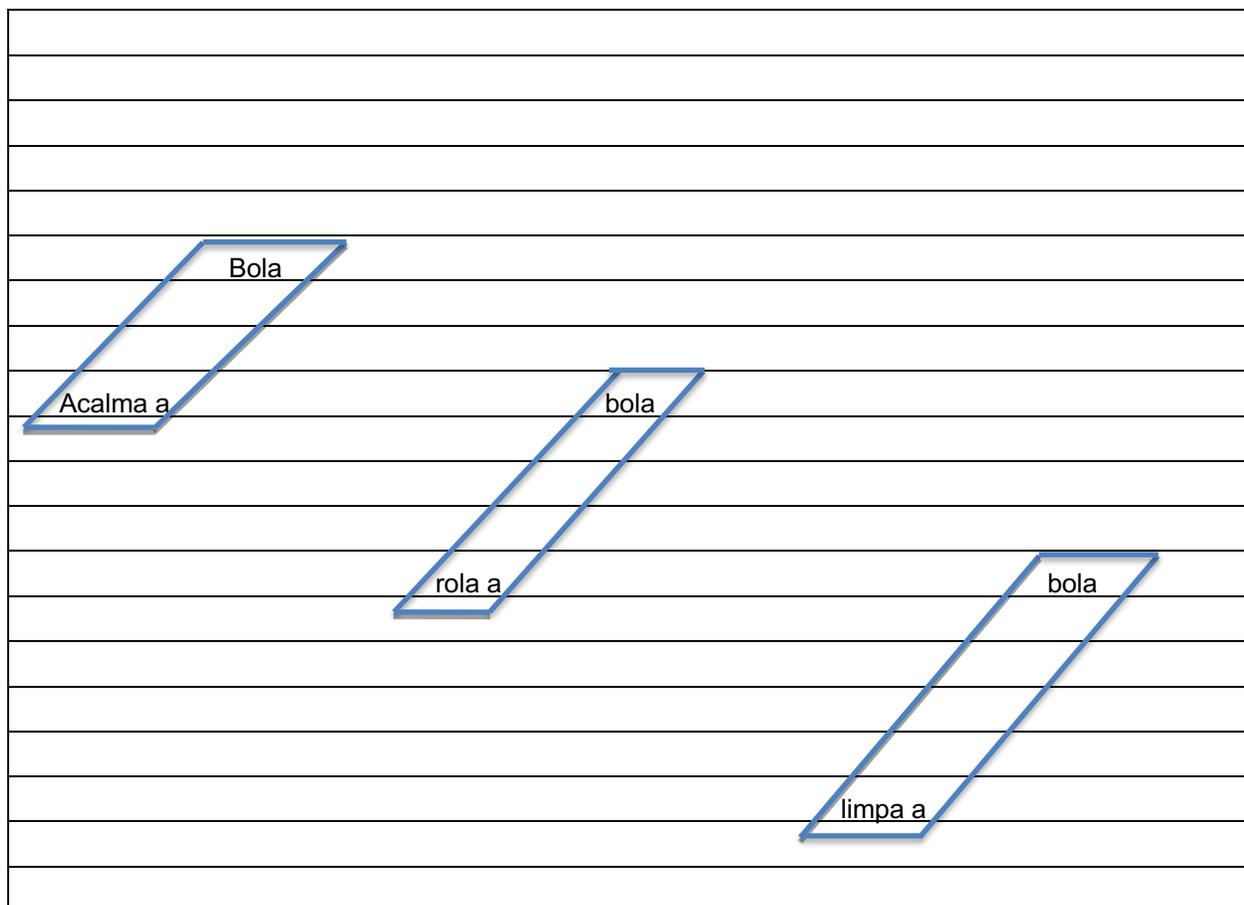


Figura 69

Tal comportamento melódico se repete nos versos 24 e 25, quando a letra faz novas sugestões de jogada para driblar o adversário: /E se por baixo não tá dando /É melhor tentar por cima /Oi, com a cabeça dá /. Ao considerar tais estratégias, o enunciador demonstra que existe um planejamento para se conquistar o objeto, o que se reflete no esquema gradativo da melodia.

Ao analisarmos aspectos mais pontuais da letra nesse trecho, podemos verificar que a palavra “cabeça”, que aqui também funciona como metáfora de “raciocínio”, “sagacidade”, “esperteza” surge justamente quando a melodia atinge o pico da tessitura. Tal coincidência acaba dando ênfase ao recado implícito dos versos de que os obstáculos precisam ser transpostos por meio da inteligência e astúcia, atitude que se contrapõe à coerção e à força bruta.



letra acaba soando como um desafio lançado sobre o antissujeito: /você me diz que esse goleiro é titular da seleção /.

Você me diz que esse goleiro é ti
tular da se so vou saber
mesmo é
leção quando eu
chu
tar

Figura 71

Aqui, o enunciador desdenha da prepotência do adversário, fortalecendo-se como actante e adquirindo tranquilidade para finalizar a derradeira jogada. Tal controle, advindo do estudo racional das possibilidades de contra-ataque, é expresso na melodia por meio dos graus imediatos progredindo na direção descendente. Essa configuração melódica ordenada reflete no plano de expressão a manutenção (ou mesmo a recuperação) dos elos entre os actantes, mesmo que estejam separados espacialmente.

### 5.6.2. Análise do comportamento vocal

Andamento: 63 bpm

Tonalidade: E (mi maior)

Tessitura: 17 semitons

Instrumentação: sons vocais diversos

Forma: A B B B C B B Coda

Ano: 1975 (LP *Plano de Vôo* – Faixa 12)

A canção é introduzida pelo canto à capela de Gonzaguinha, acompanhado, a princípio, apenas por uma percussão vocal que procura emular a sonoridade da caixa de fósforo, muito utilizada nas rodas de samba. Em seguida, durante a execução do terceiro verso, a percussão vocal introduz o surdo no arranjo, marcando o contratempo. Além desses dois elementos percussivos, agudo e grave, respectivamente, observam-se algumas intervenções vocais ocasionais, à maneira de comentários que, a partir da última sílaba do segundo verso, se farão presentes durante toda a canção como parte do arranjo. Tais vocalizações, emitidas sempre numa região um pouco acima da linha do canto, acabam por insinuar, de forma bastante vaga, uma cadência harmônica que, conforme mencionado, nessa canção se resume aos graus I, II e V.

A articulação em *staccato*, presente na voz que canta a melodia principal, acaba fazendo com que esta adquira um tom de reprimenda, sugerindo a presença de uma instância repressora exercendo a censura. Dessa forma, tanto a simplicidade da melodia e da letra quanto o comportamento vocal colaboram para que se configure uma atmosfera de autoridade, num quadro que remete à disciplina infligida às crianças.

No trecho seguinte (B), podemos notar a voz que fala por trás da voz que canta, por meio dos fonemas alterados<sup>48</sup>, percebidos nas palavras /gato / (versos 13 e 15) e /campo / (verso 17). Pela omissão das vogais nas últimas sílabas das respectivas palavras, ouve-se “gat” e “camp”, em vez de /gato / campo /. Tal procedimento, muito comum na fala cotidiana, contribui para materializar a presença do enunciador no interior

---

<sup>48</sup> Termo cunhado por Piccolo (2006) em referência às alterações ou oclusões das vogais efetuadas pelo intérprete, geralmente na última sílaba de determinadas palavras, numa tentativa de aproximar a pronúncia cantada àquela utilizada na voz falada.



De modo geral, essas omissões sonoras acabam acentuando o elemento rítmico e privilegiando as ações locais, o que contribui para a construção da imagem do jogador habilidoso, cheio de ginga e malícia, que negaceia e ilude o adversário.

Na terceira parte (C), a partir do verso 19, podemos verificar uma mudança de articulação vocal, passando o intérprete a ligar mais as notas, o que acaba por evidenciar o percurso melódico que, conforme vimos, se desenvolve por meio de gradações descendentes. Tal procedimento põe em evidência o elo que existe entre o nosso enunciador/sujeito e a sua meta/objeto, que anteriormente identificamos como sendo o gol.

Os vibratos e prolongamentos vocálicos continuam ausentes, e a ênfase rítmica se mantém. Mais adiante, no verso 24, ao variar o volume da emissão de uma nota para outra, como se estivesse introduzindo *ghost notes*<sup>49</sup> na frase melódica, o intérprete confirma sua opção pela articulação mais voltada para a valorização do recorte rítmico. Tal abordagem acaba por enfatizar o aspecto brincalhão e matreiro do nosso personagem na tentativa de ludibriar o adversário com seus “dribles” /por baixo/ e “chapéus”<sup>50</sup> /por cima/.

A partir do verso 21, a qualidade vocal torna-se cada vez mais metalizada, acrescentando um tom de ironia ao canto. A pronúncia das vogais torna-se mais aberta, e a dicção, mais exagerada, introduzindo um ar de desafio na interpretação, principalmente nos versos finais do trecho: /você me diz que esse goleiro é titular da seleção /só vou saber, mas é quando eu chutar /.

### 5.6.3. Conclusão

Pelas características da interpretação de Gonzaguinha, enumeradas na análise acima, percebe-se que “força entoativa” e “forma musical” atuam de maneira quase simultânea, alternando-se e intercalando-se frequentemente, sem que seja possível

---

<sup>49</sup> *Ghost notes*, ou “notas fantasmas”, são aquelas tocadas com volume menor no âmbito de uma melodia. Em termos de articulação, é o procedimento inverso ao das notas acentuadas, que se destacam. Tal procedimento pode ser utilizado no contexto de uma performance instrumental ou vocal com o objetivo de acrescentar mais dinâmica à execução.

<sup>50</sup> Lance do futebol em que o jogador alça a bola sobre a cabeça do adversário e a retoma logo em seguida.

delimitarmos com muita precisão quando uma se sobrepõe à outra. A frequente omissão da última sílaba de determinadas palavras, algo bastante comum na comunicação humana, assim como a ausência total de vibratos ou prolongamentos vocálicos, reforça o componente de fala atuando em vários momentos da performance, fazendo com que esta adquira maior força de persuasão figurativa. De igual modo, a lateralização da abertura bucal, que resulta na metalização do timbre em determinados momentos (versos 26 e 27), reforça o tom de desafio da letra.

Há, no entanto, uma submissão da articulação rítmica ao pulso que permanece invariável durante toda a performance, denunciando uma atuação considerável do componente musical. Este, por sua vez, se manifesta também no âmbito do acompanhamento, a cargo dos contracantos vocais, que criam um tecido polifônico por meio de silabações onomatopaicas e sons percussivos (imitando bumbo e caixa de fósforo), que executam uma levada de samba. Podemos considerar, também, como manifestações dos impulsos musicais as variações de dinâmica detectadas no verso 24, traduzindo sonoramente a malícia e “malemolência” do jogador de futebol.

Outra evidência da simultaneidade das duas tendências pode ser encontrada no início da canção. A articulação em *staccato* presente na primeira parte, conduta aparentemente desconectada de qualquer comportamento de fala – estando, portanto, associada à forma musical –, adquire força de oralização ao interagir com a letra repleta de negativas no trecho, conferindo uma insuspeitada autoridade a quem as profere.

Conclui-se, portanto, que no comportamento vocal de Gonzaguinha em “Geraldinos e Arquibaldos” existe um equilíbrio entre os dois processos: um se manifesta por meio da articulação rítmica, que não se deixar levar pelo comportamento irregular da fala, mantendo-se submissa ao pulso (forma musical), e outro que se faz presente na emissão fortemente impregnada de oralização.

#### **Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Geraldinos e Arquibaldos”**

1 Mamãe não quer... não faça! 2 Papai diz não... não fale! 3 Vovó ralhou... se cale! 4 Vovô gritou... não ande!	mais menos entoação (minimização)
--	-----------------------------------

<p>5 Placas de rua... não corra!  6 Placas no verde... não pise!  7 No luminoso... não fume!  8 Olha o hospital... silêncio!  9 Sinal vermelho... não siga!  10 Setas de mão... não vire!  11 Vá sempre em frente... nem pense!  12 É contramão</p>	
<p>13 Olha a cama de gato  14 Olha a garra dele  15 É cama de gato  16 Melhor se cuidar  17 No campo do adversário é bom jogar com muita calma  18 Procurando pela brecha pra poder ganhar</p>	Mais entoação (recrudescimento)
<p>19 Acalma a bola, rola a bola, trata a bola,  20 Limpa a bola que é preciso faturar  21 E esse jogo tá um osso  22 É um angu que tem caroço  23 E é preciso desembolar  24 E se por baixo não tá dando é melhor tentar por cima  25 Oi, com a cabeça dá  26 Você me diz que esse goleiro é titular da seleção  27 Só vou saber, mas é quando eu chutar</p>	mais menos entoação (minimização)
<p>40 Matilda, Matilda  41 No campo do adversário é bom jogar com muita calma  42 Procurando pela brecha pra poder ganhar  43 Matilda, (vamo lá) Matilda  44. No campo do adversário é bom jogar com muita calma  45 Procurando pela brecha pra poder ganhar (e vamo lá)  46 Matilda, (ê Matilda) Matilda  47 No campo do adversário é bom jogar com muita calma  48 Procurando pela brecha pra poder ganhar  49 Matilda, Matilda  50 No campo do adversário é bom jogar com muita calma  51 Procurando pela brecha pra poder ganhar  52 Matilda, Matilda  53 No campo do adversário é bom jogar com muita calma  54 Procurando pela brecha pra poder ganhar  55 Matilda, (everybody) Matilda  56 No campo do adversário é bom jogar com muita calma  57 Procurando pela brecha pra poder ganhar</p>	Mais entoação (recrudescimento)

Figura 73

### a. . “Jardins da Infância” – (João Bosco e Aldir Blanc)

O mineiro João Bosco e o carioca Aldir Blanc se conheceram pessoalmente em 1969, durante um almoço na casa da mãe do primeiro em Ponte Nova (MG). Na época, ambos eram estudantes universitários de Engenharia e Medicina, respectivamente, e viam a música/poesia como atividade extracurricular. Desse encontro, Aldir Blanc voltou para o Rio de Janeiro levando algumas melodias compostas por João Bosco, a fim de colocar letra, incluindo “Agnus Sei” e “Bala com Bala”. A primeira, lançada anos depois (1972) num compacto simples que trazia do outro lado “Águas de Março”, de Tom Jobim, tornou-se o marco inaugural de uma das mais celebradas parcerias de toda a história da canção popular brasileira. A segunda, gravada no mesmo ano pela cantora Elis Regina para o disco *Elis* (1972), os colocou definitivamente no mapa da MPB, transformando-se em autores bastante requisitados.

Aldir Blanc nasceu no Estácio em 1946, mas foi no bairro de Vila Isabel que passou a maior parte de sua infância. Suas vivências com a comunidade local e o convívio com os personagens do povo aliados à sua paixão precoce pela literatura foram responsáveis por torná-lo esse grande reconhecido cronista do cotidiano. Sobre isso, Araújo (2004, p. 106) comenta:

A vida do povo, o trabalho, o morro, o samba, a boemia, o bar, o futebol, as credices e as dores populares foram se reunindo, nas vivências do poeta, a uma riqueza intelectual vinda do gosto pela literatura, em especial pelas obras de Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Carlos Heitor Cony.

João Bosco nasceu no mesmo ano em Ponte Nova (MG). Cresceu ouvindo os cantores da Rádio Nacional e, já aos 12 anos de idade, dedilhava suas primeiras peças no violão, sempre incentivado pela família. Na adolescência, imitava Cauby Peixoto nos programas de rádio locais e se apresentava com os amigos em bandas de *rock*. Aos 16 anos, mudou-se para Ouro Preto com o objetivo de terminar os estudos secundários e ingressar na faculdade de engenharia. Sem abandonar as atividades musicais, acabou conhecendo o poeta Vinícius de Moraes numa de suas visitas à cidade, iniciando uma amizade que muito influenciou na sua percepção sobre o papel da arte na sociedade. A partir daí, “os questionamentos, o engajamento, e a noção do que a música representa

para uma coletividade passaram a nortear os caminhos musicais do jovem compositor” (Almeida, 2009, p. 12).

Essa talvez tenha sido a razão da química perfeita obtida na parceria com Aldir Blanc. Ambos buscavam um projeto artístico que fosse coerente com a realidade brasileira naquele momento: eram as camadas mais humildes da população sendo desprezadas pelas elites e ignoradas pelas instâncias do poder que seriam descortinadas nas letras de suas canções por meio da descrição pura e simples dos fatos cotidianos.

Quando cantam o cotidiano do povo expondo a sua linguagem (gírias, expressões populares), seus comportamentos, suas preocupações, suas credices e sua religiosidade, não o fazem numa visão colonizadora ou piedosa, mas tentam apenas descrever os fatos cotidianos do subúrbio da metrópole (Cleto *apud* Almeida, 2009, p. 20).

Até mesmo quando resolvem tecer críticas contra o regime, João Bosco e Aldir Blanc muitas vezes utilizam-se de elementos e imagens da cultura popular, como o Carnaval (em “Plataforma”) e o samba (em “O Ronco da Cuíca” e “Casa de Marimbondo”).

Na canção “Jardins de Infância”, do álbum *Caça à Raposa* (1975), segundo disco de estúdio de João Bosco, por exemplo, as brincadeiras e os jogos infantis são usados como metáfora para questões bem mais pesadas e sérias. À medida que as imagens do universo infantil vão se sucedendo e desvendando o enigma proposto pela letra, a canção se reveste de uma atmosfera bizarra, como se o que, a princípio, aparentava ser um conto de fadas se transformasse em uma história de terror.

“Jardins de Infância” (João Bosco e Aldir Blanc)

44. É como um conto de fadas, tem sempre uma bruxa pra apavorar
45. O dragão comendo gente, a bela adormecida sem acordar
46. Tudo que o mestre mandar e a cabra-cega roda sem enxergar
47. E você, se esqueceu
48. E você, se escondeu

49. Pique, pau, cuspe em distância, pés pisando em ovos, vejam vocês
50. Um tal de pular fogueira, pistolas, morteiros, vejam vocês
51. Pega a malhação de Judas, e quebra-cabeças, vejam vocês
52. E você, se escondeu
53. E você, não quis ver
  
54. Olha o bobo na berlinda, olha o pau no gato, polícia e ladrão
55. Tem carniça e palmatória bem no seu portão
56. Você vive o faz de conta, diz que é de mentira, brinca até cair
57. Chicotinho tá queimando, “mamãe posso ir?”
  
58. Pique, pau, cuspe em distância, pés pisando em ovos, bruxa, dragão
59. Um tal de pular fogueira, e a cabra-cega vai de roldão
60. Pega a malhação de Judas e um passarinho morto no chão
61. E você, conheceu
62. E você, aprendeu

#### 5.7.1. Análise cancional

Conforme comentado, durante a década de 1970 muitos compositores, com o objetivo de fazer passar suas canções pelo escrutínio da censura, conceberam suas letras como cartas cifradas a serem decodificadas pelos ouvintes. A canção “Jardins da Infância”, de João Bosco e Aldir Blanc, representa um dos exemplos mais didáticos desse tipo de canção. Aqui, as palavras passam por uma espécie de ressemantização, adquirindo, portanto, uma significação bem mais abrangente do que aquela expressa por seu sentido literal.

Agrupadas de maneira aparentemente aleatória, as imagens das brincadeiras e dos personagens de contos de fada vão se sucedendo umas às outras, formando um mosaico multicolorido povoado de elementos do universo infantil, configurando, num nível mais perceptível do discurso, uma espécie de isotopia “lúdica”. Pouco a pouco, no entanto, essa atmosfera de inocência pueril vai adquirindo contornos cada vez mais grotescos à medida que novas leituras vão sendo feitas. Surge, então, a possibilidade de

se entender o conjunto da letra como uma grande alegoria à situação política correspondente ao período em que foi escrita.

Percebe-se que, na verdade, os jogos infantis fazem alusão a dois elementos que andam de mãos dadas nos regimes ditatoriais: repressão e alienação. Violência e indiferença tornam-se instrumentos de dominação nas mãos do opressor, e são justamente essas duas atitudes que a canção tem por objetivo denunciar. Na Figura 74, relacionamos jogos e personagens infantis presentes na letra a um dos dois aspectos:

<u><b>Repressão</b></u>	<u><b>Alienação</b></u>
Bruxa, dragão, o mestre, pau, cuspe, pistolas, morteiros, malhação de Judas, quebra-cabeças, pau-no-gato, polícia e ladrão, palmatória, carniça, chicotinho, mamãe, passarinho morto.	Bela adormecida, cabra-cega, bobo, faz de conta, de mentira.

Figura 74

A partir, portanto, de uma interpretação que entende os brinquedos e jogos infantis como metáforas da repressão política – que, direta ou indiretamente, faz alusão à perseguição (/polícia e ladrão /), à tortura (/palmatória /chicotinho /) e ao extermínio (/passarinho morto /) –, podemos considerar a existência, dentro do texto, de uma isotopia “repressora” (menos aparente) que é concomitante à isotopia “lúdica” (mais aparente). A /bruxa pra apavorar / e o /dragão comendo gente / passam a simbolizar o império de terror da ditadura militar, e a /bela adormecida / e a /cabra-cega /, a parcela alienada da população.

Direcionando a lente de nossa análise agora para a melodia, percebemos que existe uma grade fixa formada por motivos descendentes que não se altera de modo significativo durante a canção. Se levarmos em consideração somente o nível mais superficial do sentido, nos parece óbvio que a modalidade do /fazer/ reina absoluta na primeira metade da canção: na parte “A”, a ação se expressa nas reiterações melódicas,

denunciando um aparente predomínio da tematização (Figura 75). O andamento acelerado também contribui para reforçar essa impressão, pondo em evidência os sentimentos eufóricos desencadeados pelos folgedos infantis.

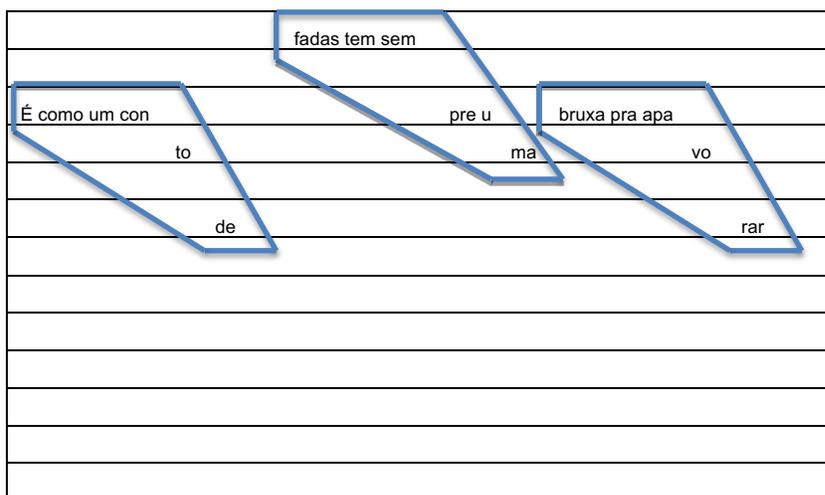


Figura 75

A paixão, no entanto, que se oculta nos estratos mais profundos do sentido, acaba se manifestando nos contornos da melodia por meio dos saltos (Figura 76) que separam os motivos recorrentes e da insistência da linha melódica em permanecer a maior parte do tempo nas faixas de frequência mais agudas (Figura 77).

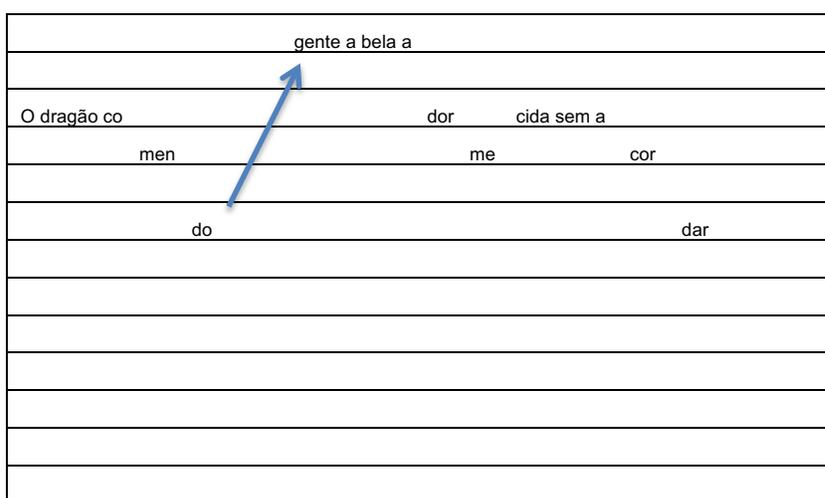


Figura 76

dar e a cabra-		
Tudo que o mes	ce	roda sem en
tre	ga	xer
man	gar	

Figura 77

A melodia, construída sobre o modo dórico, também contribui para que a disforia caminhe paralela à euforia, trazendo à tona sentimentos que não se afiguram tão luminosos quanto a música sugere, revelando as reais conotações do texto.

Chega-se, então, à parte B da canção (verso 4), em que a melodia migra subitamente para a região grave da tessitura, e as frases longas dos versos anteriores tornam-se, de repente, curtas e incisivas. O projeto entoativo de base, que vinha se constituindo de motivos descendentes, confirma-se asseverativo por meio dos versos /E você /se escondeu /E você /esqueceu /, os quais adquirem um tom acusatório devido à direção descendente de suas terminações (Figura 78), como se o enunciador apontasse o dedo na direção do enunciatário questionando sua postura omissa em relação aos crimes expostos pela letra. Essa nova configuração melódica irá intercalar-se com a grade de A, constituindo um ciclo ininterrupto que perdurará até o fim da canção.



gueira, pisto
Um tal de pu <span style="margin-left: 200px;">las</span> <span style="margin-left: 50px;">teiros, veja</span>
Lar <span style="margin-left: 200px;">mor</span> <span style="margin-left: 50px;">vo</span>
fo <span style="margin-left: 450px;">cê</span>

*Figura 80*

Judas e que
Pega a malha <span style="margin-left: 200px;">bra</span> <span style="margin-left: 50px;">beças, veja</span>
ção <span style="margin-left: 200px;">ca</span> <span style="margin-left: 50px;">vo</span>
de <span style="margin-left: 450px;">cê</span>

*Figura 81*

Novamente, retorna a grade melódica de B, e as acusações do enunciador tornam-se ainda mais incisivas com a afirmação /E você /não quis ver /. A discreta elevação presente na segunda metade da frase (Figura 82) acentua a asseveração categórica subsequente e contribui para reforçar o tom de repreensão da curva entoativa.

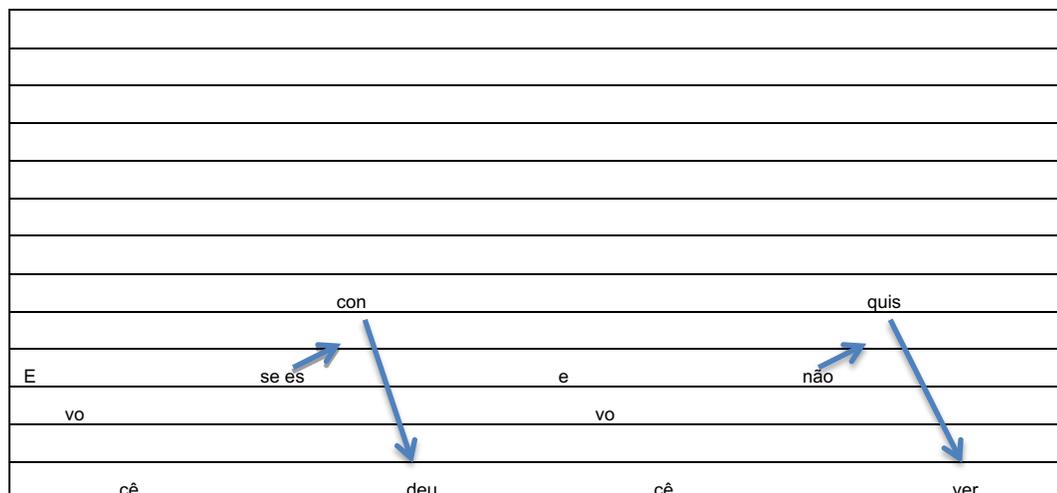


Figura 82

No segundo retorno de A, a partir do verso 11, ocorre uma surpreendente alteração de andamento de 141 para aproximadamente 100 bpm, o que coloca em destaque determinados elementos da letra em detrimento de outros. Sobre a alteração dos sentidos devido à mudança de andamento, Tatit escreve:

O resultado mais explícito é o deslizamento de sentido no componente linguístico. Conteúdos em destaque na versão acelerada passam para segundo plano na versão desacelerada, enquanto outros, apenas sugeridos na primeira versão, revelam-se dominantes na segunda. E vice-versa (1999, p. 95).

A redução de velocidade acaba evidenciando os contornos da melodia, potencializando a paixão inscrita nos saltos. Há também uma dissolução dos acentos periódicos, o que acarreta a desagregação dos motivos recorrentes, resultando na valorização do percurso melódico. Tudo isso acaba ampliando a percepção da disforia subjacente ao discurso, e os sentidos obscuros, escondidos atrás da máscara da inocência, são finalmente expostos.

As brincadeiras de /polícia e ladrão /, /chicotinho tá queimando / e o “atirei o /pau no gato /” adquirem uma aura sombria, como numa comédia de “humor negro”, enquanto o /bobo na berlinda / se transmuta numa figura triste e patética.

No verso 13, novamente o enunciador se dirige a um enunciatário, alertando-o sobre o seu estado de negação da realidade: /você vive o faz de conta /diz que é de

mentira /brinca até cair /. No verso /mamãe posso ir /, a figura da mãe, assim como na canção “Geraldinos e Arquibaldos” (Gonzaguinha), analisada anteriormente, assume o papel de instância investida de autoridade, concedendo ou negando ao indivíduo o direito de ir e vir, alinhando-se, nesse contexto, às demais entidades repressoras, tais como “o mestre”, “a bruxa”, “o dragão” e “a polícia”.

Ainda nos versos 11 a 14, é possível detectar uma pequena alteração do percurso melódico em relação às estrofes anteriores. Os tonemas descendentes verificados na última sílaba de cada frase (figuras 79 a 80) passam a ser ascendentes (figuras 83 e 84), resistindo ao declínio conclusivo e mantendo a tensão melódica por meio de prolongamentos. Essas pequenas elevações, juntamente com os aspectos já citados (mudança de andamento e dissolução motívica), contribuem para que a passionalização se sobreponha à tematização nesse trecho em particular.

linda, olha o									
Olha um bobo		pau		gato, poli		tem carniça e			
na	no	cia e	drão	pal	tória bem no				
ber	la	ma	teu	tão					
Por									

Figura 83

conta, diz que é										
Você vive o		de tira, brinca a			chicotinho					
faz		men		té		ir		tá mando mamãe		
de				ca		quei			pos	ir
So										

Figura 84

No último terço da canção, o andamento volta a acelerar, retomando a velocidade original. Os versos 15 a 17 mencionam as travessuras e figuras citadas anteriormente, finalizando com a imagem de um /passarinho morto no chão / (figuras 85 a 87). Segundo Lacerda e Vermes (2022), a morte de uma ave é tradicionalmente interpretada como a perda da liberdade, finitude ou castração, no plano artístico.

tância, pés pi									
Pique, pau, cus		san			ovos, bruxa				
pe em				do em			dra		
dis					gão				

Figura 85

gueira, e a
Um tal de pu ca cega vai de
lar bra- rol
fo dão

*Figura 86*

Judas e um
Pega a malha pas rinho morto
ção sa no
de chão

*Figura 87*

Os versos finais /e você conheceu /e você aprendeu / soam como um veredicto, como se o enunciador sancionasse negativamente o enunciatário por ter sucumbido à repressão. A conformação descende das terminações melódicas (Figura 88), imprimindo um caráter asseverativo e conclusivo ao trecho, só vem a reforçar essa impressão.

nhe <span style="float: right;">pren</span>
E <span style="margin-left: 100px;">co</span> <span style="margin-left: 150px;">e</span> <span style="margin-left: 100px;">a</span>
vo <span style="margin-left: 250px;">vo</span>
cê <span style="margin-left: 150px;">ceu</span> <span style="margin-left: 200px;">cê</span> <span style="margin-left: 100px;">deu</span>

Figura 88

### 5.7.2. Análise comportamento vocal

Andamento: 141 bpm

Tonalidade: Dm dórico (Ré m dórico)

Tessitura: 13 semitons

Instrumentação: guitarra, violão, baixo elétrico, teclados, bateria e percussão

Forma: introdução A, B, A', B', A'', instrumental, A''', B''

Ano: 1975 (LP *Caça à Raposa* – Faixa 4)

No que se refere ao arranjo, já na introdução é possível constatar que a tematização verificada no nível melódico se estende também para o acompanhamento instrumental, composto de pelo menos um elemento estruturante principal: um motivo melódico que se estende por dois compassos, executado pelo contrabaixo elétrico, sobre o qual se ouvem, simultaneamente, acordes compactos sobre um acorde de Dm7(9) tocados pelo violão.

Figure 89 is a musical score snippet for the bass line and chords. It consists of two staves. The top staff is a treble clef showing three chords: a Dm7(9) chord (D-F-A-C-E), a Dm7(9) chord (D-F-A-C-E), and a Dm7(9) chord (D-F-A-C-E), followed by a quarter rest. The bottom staff is a bass clef showing a melodic line starting on a whole note D, followed by quarter notes F, A, C, E, D, F, A, C, E, D.

Figura 89

Esse padrão rítmico-melódico se repetirá até o final da parte A, numa espécie de moto-perpétuo que estabelece uma simbiose com as reiteraões motivicas da linha melódica. O acorde de Dm7(9) também permanecerá inalterado até à parte B. Nota-se, portanto, que o regime de concentração abrange melodia, harmonia e acompanhamento nesse trecho, compatibilizando-se com as enumerações de mesma categoria (jogos e brincadeiras) que compõem a letra.

A voz, então, integra-se aos instrumentos, passando a apresentar um comportamento com características também temáticas. Machado (2012) define o comportamento vocal tematizado como aquele que apresenta as seguintes características:

[...] uma voz tematizada poderia percorrer ou não uma ampla extensão melódica. Mas a simplificação técnica da emissão, bem como a articulação rítmica, era o que a diferenciava fundamentalmente da voz passionalizada [...]. Predominava nas vozes tematizadas a presença da articulação rítmica valorizando as ações locais, de forma a minimizar os espaços para os excessos melódicos ou para os trejeitos dramáticos (p. 160).

Algumas das características mencionadas acima são imediatamente percebidas, na interpretação de João Bosco, como a simplificação técnica da emissão e a valorizações das ações locais. O andamento acelerado inibe a inclusão de quaisquer elementos decorativos (mordentes e apojeturas, por exemplo), e a adoção de uma articulação rítmica atrelada ao pulso reforça o caráter temático da canção como um todo. A clareza da dicção e a articulação das sílabas nota por nota (quase *staccato*) denunciam a opção por valorizar os impulsos somáticos (modalidade do /fazer/), distanciando a interpretação de uma abordagem contemplativa (modalidade do /ser/). Por conseguinte, os prolongamentos vocálicos são descartados em função de uma objetividade que está mais em conformidade com o caráter geral dessa primeira parte da canção.

A simplicidade melódica e rítmica da canção, bem como sua tessitura pouco ampla, remete às características das cantigas de roda, o que, por si só, já promoveria uma perfeita compatibilidade entre melodia e letra. Algumas escolhas do intérprete, no entanto, ocasionam um afastamento significativo da singeleza típica das canções infantis:

a opção por uma emissão frontalizada – “para fora” – imprime certa agressividade, o que destoa do conteúdo ingênuo da letra, provocando estranhamento e gerando tensão.

Há, portanto, uma parcela de figurativização em meio à tematização predominante que, manifestada por meio do canto, faz emergir sentidos diferentes daqueles produzidos no nível mais superficial do texto. Soma-se a isso o fato de a voz permanecer a maior parte do tempo numa região médio-aguda e a levada instrumental estar repleta de acentos irregulares. Assim, teremos uma conjunção de fatores que, longe de proporcionar sensação de conforto, produz nos ouvintes um estado de alerta, deixando-os cada vez mais apreensivos.

Chega-se, então, à parte B, e a voz passa a soar na região grave durante os versos /E você se esqueceu /e você se escondeu /. A emissão torna-se mais fechada, ocasionando um leve escurecimento no timbre, o que reforça o tom acusatório do trecho. Aqui, toda a banda executa uma convenção rítmica que imita a articulação da melodia, enquanto a harmonia estanque da primeira parte adquire mais movimento com a ocorrência de um acorde por nota (Figura 90). Tal sequência possui uma linha de baixo que passa a dobrar a melodia. Essa conjunção de fatores no nível sonoro ajuda a dar mais ênfase a cada sílaba das palavras que compõem os dois versos da parte B, agregando um peso extra à sentença.

16 F Em Dm F G Dm F Em Dm F G Dm

E vo - cê Se es-que- ceu E vo - cê Se es-con-deu

Figura 90

Percebe-se também a inserção de um portamento bastante discreto na última sílaba da palavra /você / (Figura 91), e o “e” torna-se bastante aberto no final da emissão, soando quase como se fosse um “a”. Estes dois recursos resultam em um efeito que remete a uma atmosfera grotesca de *freak show*<sup>51</sup>, fenômeno que se repetirá todas as vezes em que houver o retorno da parte B.

<sup>51</sup> Tradução para a língua inglesa da expressão “show de horrores”, que eram apresentações circenses de pessoas portadoras de anomalias genéticas, doenças ou defeitos físicos. Mulheres barbadas, gêmeos

	con		que
E	se es	e	es
vo		vo	
cê	deu	cê	ceu

Figura 91

Essas alterações do timbre, com o intuito de criar *personas* ou emular determinados estados de espírito durante a performance, se tornariam uma marca de João Bosco nos anos seguintes. Machado (2012, p. 53) chama esse procedimento de “manipulação do timbre”, ou “timbre manipulado”, sendo uma instância do nível interpretativo. A autora cita Elis Regina e Rita Lee como exemplos de cantoras que fizeram “uso diferenciado dessa possibilidade vocal, permitindo surgir uma nova voz dentro da voz já identificada pelo ouvinte” (2012, p. 53).

Segue-se para a repetição de A e B sem nenhuma alteração significativa no comportamento vocal em relação aos trechos anteriores. Por fim, chegamos à segunda metade da canção, em que, conforme mencionado, ocorre uma repentina mudança de andamento. Cessa a bateria e o violão passa a assumir a responsabilidade pelo pulso, marcando sempre o primeiro tempo do compasso, enquanto o órgão passa a executar uma espécie de “cama” harmônica. A articulação rítmica, que até então vinha se caracterizando pela ênfase aos ataques rítmicos, torna-se ligada e fluida, descolando-se parcialmente do pulso e possibilitando o surgimento da voz que fala por trás da voz que canta. Há também uma diminuição no volume do canto, e a emissão frontalizada

---

siameses e indivíduos com gigantismo ou nanismo são alguns exemplos desse tipo de atração bizarra muito comum durante o século XIX e boa parte do século XX.

apresentada no trecho anterior torna-se anteriorizada, perdendo grande parte do seu brilho.

Apesar de a articulação rítmica aludir à fala, o tratamento dado ao canto nessa parte alinha-se mais a uma abordagem passionalizada do que figurativizada. A presença de determinadas condutas vocais confirma essa tendência, sendo responsável por acrescentar certo melodrama a essa parte central, tais como a inserção de respiração entre os versos /Olha um bobo na berlinda /.../olha o pau no gato / e o acréscimo de portamento em algumas sílabas, como em /**pau** no gato / (descendente), /**tem** carniça / (ascendente), /**pal**matória / (descendente), /**chic**otinho / (ascendente) e /**quei**mando / (ascendente), além da ocorrência de quebra vocal nas palavras /queiman**do** / e /mam**ãe** /, o que remete ao choro (pranto).

linda, olha o									
Olha um bobo									
na		pau		gato, poli		tem carniça e			
na		no		cia e		drão		pal	
ber				la		ma		tória bem no	
								teu	
								tão	
								por	

Figura 92

conta, diz que é									
Você vive o		de		tira, brinca a		chicotinho			
faz		men		té		ir		tá mando mamãe	
de				ca		quei		pos ir	
so									

Figura 93

Na última sílaba do verso 14, a levada ressurge e o andamento volta a acelerar, com a bateria retomando a pulsação. Retomam-se, também, as condutas vocais presentes nas partes A e B anteriores, finalizando-se o trecho com um inédito prolongamento vocálico que, aos poucos, vai se desfazendo devido ao escape de ar na última sílaba da palavra /aprendeu/, do último verso da canção. A voz também apresenta, aqui, maior oscilação em relação aos trechos B anteriores, juntamente com uma metalização mais acentuada do timbre, proporcionando um aumento de contundência ao veredito final proferido pelo enunciador.

### 5.7.3. Conclusão

Em “Jardins da Infância”, temos um típico exemplo de como o predomínio da tematização dentro de uma canção pode turvar a linha divisória entre força entoativa e forma musical. Em uma execução vocal na qual a articulação rítmica é claramente atrelada à marcação do acompanhamento, como é o caso aqui, há um evidente comprometimento com a forma musical. No entanto, a atitude incisiva (para não dizer agressiva) do comportamento vocal de João Bosco na parte A, ainda que sua execução esteja totalmente submissa ao pulso, põe a descoberto o componente de fala que existe por trás do canto.

O mesmo ocorre na parte B, só que agora com um leve predomínio da força entoativa devido principalmente às notas graves, típicas da região de fala, e dos tonemas descendentes na última sílaba da palavra /você/.

O amálgama entre força entoativa e forma musical também pode ser verificado após a desaceleração do andamento. Ao mesmo tempo em que a articulação rítmica se desapega do pulso, emulando o ritmo livre da fala, o tratamento vocal se torna mais musical, com o emprego de *legatos* e portamentos que imprimem maior fluidez ao canto. O resultado auditivo, no entanto, aponta para a dominância dos impulsos musicais sobre a entoação nesse trecho em particular, a qual, em seguida, recuperará sua força, sustentando-a até o encerramento da canção.

#### **Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Jardins de Infância”**

<ol style="list-style-type: none"> <li>1. É como um conto de fadas, tem sempre uma bruxa pra apavorar</li> <li>2. O dragão comendo gente, a bela adormecida sem acordar</li> <li>3. Tudo que o mestre mandar e a cabra-cega roda sem enxergar</li> </ol>	mais menos entoação (minimização)
<ol style="list-style-type: none"> <li>4. E você, se esqueceu</li> <li>5. E você, se escondeu</li> </ol>	mais entoação (recrudescimento)
<ol style="list-style-type: none"> <li>6. Pique, pau, cuspe em distância, pés pisando em ovos, vejam vocês</li> <li>7. Um tal de pular fogueira, pistolas, morteiros, vejam vocês</li> <li>8. Pega a malhação de Judas, e quebra-cabeças, vejam vocês</li> </ol>	mais menos entoação (minimização)
<ol style="list-style-type: none"> <li>9. E você, se escondeu</li> <li>10. E você, não quis ver</li> </ol>	mais entoação (recrudescimento)
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Olha o bobo na berlinda, olha o pau no gato, polícia e ladrão</li> <li>2. Tem carniça e palmatória bem no seu portão</li> <li>3. Você vive o faz de conta, diz que é de mentira, brinca até cair</li> <li>4. Chicotinho tá queimando, “mamãe posso ir?”</li> </ol>	menos menos entoação (restabelecimento)
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Pique, pau, cuspe em distância, pés pisando em ovos, bruxa, dragão</li> </ol>	mais menos entoação (minimização)

<ol style="list-style-type: none"> <li>2. Um tal de pular fogueira, e a cabra-cega vai de roldão</li> <li>3. Pega a malhação de Judas e um passarinho morto no chão</li> </ol>	
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. E você, conheceu</li> <li>2. E você, aprendeu</li> </ol>	mais entoação (recrudescimento)

Figura 94

### b. . “Menino” – (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)

Celebrado por críticos e musicólogos como um dos maiores artistas da música popular brasileira de todos os tempos devido à qualidade de sua obra e à força expressiva de seu canto, Milton Nascimento sempre foi considerado como a figura central do “agrupamento cultural” (Diniz, 2017), formado por músicos e poetas mineiros, que ficou conhecido como “Clube da Esquina”. Boa parte das produções mais significativas do grupo, no entanto, foi fruto de sua parceria com letristas não menos talentosos, entre os quais podemos destacar Márcio Borges, Ronaldo Bastos e Fernando Brant.

Oliveira (2006) identifica esses três, além de Milton, como o núcleo de compositores do Clube da Esquina cujas canções eram aquelas que mais se enquadravam na ideia de contestação do regime. Os demais integrantes – Lô Borges, Wagner Tiso Toninho Horta e Beto Guedes – ligaram-se mais aos valores da contracultura, principalmente durante a década de 1970.

Ridenti (2000) aponta Milton Nascimento e o Clube da Esquina, na década de 1970, como os legítimos herdeiros do “romantismo revolucionário” da década anterior. O autor conceitua o termo da seguinte maneira:

A utopia revolucionária romântica valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*. Nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo*, estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não-contaminado pela modernidade capitalista (2000, p. 24).

De acordo com Canton (2010), o lugar incontaminado pela modernidade seria, para esses artistas, o interior de Minas Gerais, com montanhas, riachos, cachoeiras,

fazendas, vilarejos e habitantes. Essa atmosfera de bucolismo e melancolia, embalada por elementos das tradições musicais – religiosas e profanas – mineiras misturadas com o *rock* progressivo setentista e a música tradicional latino-americana, perpassa toda obra do Clube da Esquina. As críticas veladas, as imagens associadas ao universo da contracultura, bem como as narrativas históricas e cotidianas, adquirem uma aura mítica graças aos arranjos de Luís Eça, Eumir Deodato, Wagner Tiso e o próprio Milton, entre outros. O protesto, no entanto, nunca é feito de forma direta, mas sim de maneira sutil, envolto numa escrita repleta de metáforas e outras figuras de linguagem que evocam imagens nostálgicas dentro de uma poética refinada, quase mística.

Fazendo um apanhado das canções detentoras de mensagens políticas ou crítica social no interior da obra do Clube da Esquina, notamos que, com o passar dos anos, ocorreram mudanças em relação à abordagem dos temas e ao tratamento do material supostamente “engajado”. No entanto, de acordo com Diniz (2017), o olhar que esses compositores lançavam sobre o “povo” ou, em outras palavras, sobre as pessoas reais do cotidiano era, na maioria das vezes, amigável e afetuoso, identificando-se com as suas dificuldades e dores.

Talvez seja esse o principal fator que os distinguiu de outros compositores ligados à chamada “música de protesto”, como Geraldo Vandré, na década de 1960, ou Gonzaguinha e Chico Buarque, na década de 1970, cujas letras tinham a tendência de encarar o “povo como sujeito histórico potencialmente revolucionário, aquele que deveria ser esclarecido sobre sua condição de exploração” (Diniz, 2017, p. 38).

Esse teor menos panfletário fica bastante evidente já no primeiro disco de Milton Nascimento, lançado em 1967, após o estouro de “Travessia” no *II Festival Internacional da Canção*. Ilustrando questões referentes às diferenças de classes, como em “Morro Velho”, ou trazendo à superfície a dureza do trabalho não qualificado, como em “Canção do Sal”, a letra das canções dava preferência para o relato puro e simples das agruras e dos desencantos dos mais diversos personagens do cotidiano sobre as mensagens exortativas e palavras de ordem.

Essas duas canções, em particular, possuem características musicais e textuais que, segundo Oliveira (2006), são típicas do modelo de canção de protesto pré-golpe de

1964, herdado do CPC da UNE, em que a valorização do trabalho e as preocupações de ordem social dão o tom do engajamento. Em “Maria, Minha Fé”, outra canção do primeiro disco que segue essa mesma linha, temos a figura da Virgem Maria (Nossa Senhora), santa venerada pela igreja católica, associada à “Maria” como símbolo da mulher do povo, personagem muito comum no cancioneiro popular.

Isso não significa que, no mesmo período, não tenham sido escritas canções com recados mais diretos ao regime, como é o caso de “Como Vai Minha Aldeia” (Márcio Borges e Tavinho Moura) e “Menino”, objeto de análise deste tópico. No entanto, ambas as canções foram gravadas somente após os “anos de chumbo”, em 1976 e 1978, respectivamente, pois seus autores temiam represálias mais sérias por parte do regime, preferindo esperar por um momento mais favorável ao lançamento.

A primeira faz referência a Che Guevara nos versos /E meu pai me mostrou/ Seu retrato morrendo na rua/, enquanto a segunda é uma homenagem ao estudante Edson Luís, assassinado a tiros pela polícia militar em março de 1968, no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro. O estabelecimento funcionava como uma unidade mantida pelo Governo Federal, que tinha como objetivo fornecer refeições a estudantes carentes. Durante um protesto organizado por eles contra o aumento abusivo do preço das refeições, a polícia chegou de surpresa ao local, atirando sem piedade nos alunos que ali se encontravam, vitimando Edson Luiz, aos 18 anos de idade, com uma bala no peito. O episódio contribuiu para chamar a atenção da opinião pública para o movimento estudantil e impulsionou a maior manifestação popular organizada contra a ditadura até aquele momento: a passeata dos Cem Mil (Coan, 2015).

“Menino” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)

1. Quem cala sobre o teu corpo
2. Consente na tua morte
3. Talhada a ferro e fogo
4. Nas profundezas do corte
5. Que a bala riscou no peito
6. Quem cala morre contigo
7. Mais morto que estás agora

8. Relógio no chão da praça
9. Batendo, avisando a hora
10. Que a raiva traçou
  
11. No incêndio repetindo
12. O brilho de teu cabelo
13. Quem grita vive contigo!
14. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a
15. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a
16. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a
17. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a
18. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a
19. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a
20. Quem grita vive contigo!

#### 5.8.1. Análise cancional

A análise sintática dos dois primeiros versos de “Menino” revela que esses são sujeito e predicado de uma mesma oração: /Quem cala sobre o teu corpo/ (sujeito) /consente na tua morte/ (predicado). Não é de estranhar, então, que o direcionamento da melodia inicial seja ascendente, respeitando uma predisposição entoativa, natural da fala, de elevação das frequências na primeira metade da frase. O sentido conclusivo da segunda metade da oração, por sua vez, inverte a curva entoativa, tornando-a descendente, o que passa a configurar asseveração. Isso acaba por refletir-se nos intervalos que compõem a melodia: salto descendente de seis semitons, que coincide justamente com a palavra /consente/, agregando um valor asseverativo ao trecho. Verifica-se claramente, aqui, a atuação das forças de oralização sobre a curva melódica, resultando num acréscimo em termos de eficácia comunicativa.

O fragmento melódico, no entanto, finaliza com um tonema ascendente, indicando continuidade, em perfeita sintonia com o conteúdo da letra, que nas frases subsequentes passa a dar mais detalhes a respeito de como se deu a morte do “menino”. Essa ausência de repouso, proporcionada por uma asseveração que nunca se consolida, é corroborada

pela sequência de acordes que parece nunca encontrar um repouso devido à ocorrência frequente de empréstimos modais e dominantes secundárias, desestabilizando a tonalidade e adiando qualquer tipo de resolução harmônica. Já no primeiro verso, que se inicia sobre um acorde VI<sub>m</sub>7 (Em7) de uma suposta tonalidade de Sol M, temos a ocorrência de um acorde de Cm7, empréstimo modal de Sol m, que nos transporta para longe do centro tonal.

Mais adiante, no verso /nas profundezas do corte/, temos a incidência de um acorde de C#m7(b5), VII grau da tonalidade relativa do V grau, que também provoca o efeito de afastamento da tonalidade principal. Todas essas manobras melódicas e harmônicas, que mantêm a tonalidade num estado flutuante devido às constantes modulações, acabam produzindo a sensação de que o “menino” referenciado no título não consegue encontrar descanso na morte, que lhe veio de forma tão abrupta e estúpida em meio a um tiroteio policial.

<b>Em7</b>	<b>Cm7</b>	<b>Em7</b>	<b>Am7</b>	<b>Em7</b>	<b>C#m7(b5)</b>	<b>G6/D</b>
	con			ta		
	po					
	cor		te		nas	
cala sobre o teu	sente na tua morte			lhada a ferro e fo		go
					profundezas do cor	te

Figura 95

Nota-se, no entanto, que as discontinuidades que fraturam a evolução organizada da melodia não promovem um movimento de ocupação vertical da tessitura, ocorrendo,

em vez disso, uma espécie de involução dos motivos melódicos, que vão se tornando cada vez mais estreitos por meio da diminuição gradual de seus intervalos (Figura 96). Da segunda para a quinta frase, o salto principal (descendente) sofre um encolhimento de pelo menos três semitons.

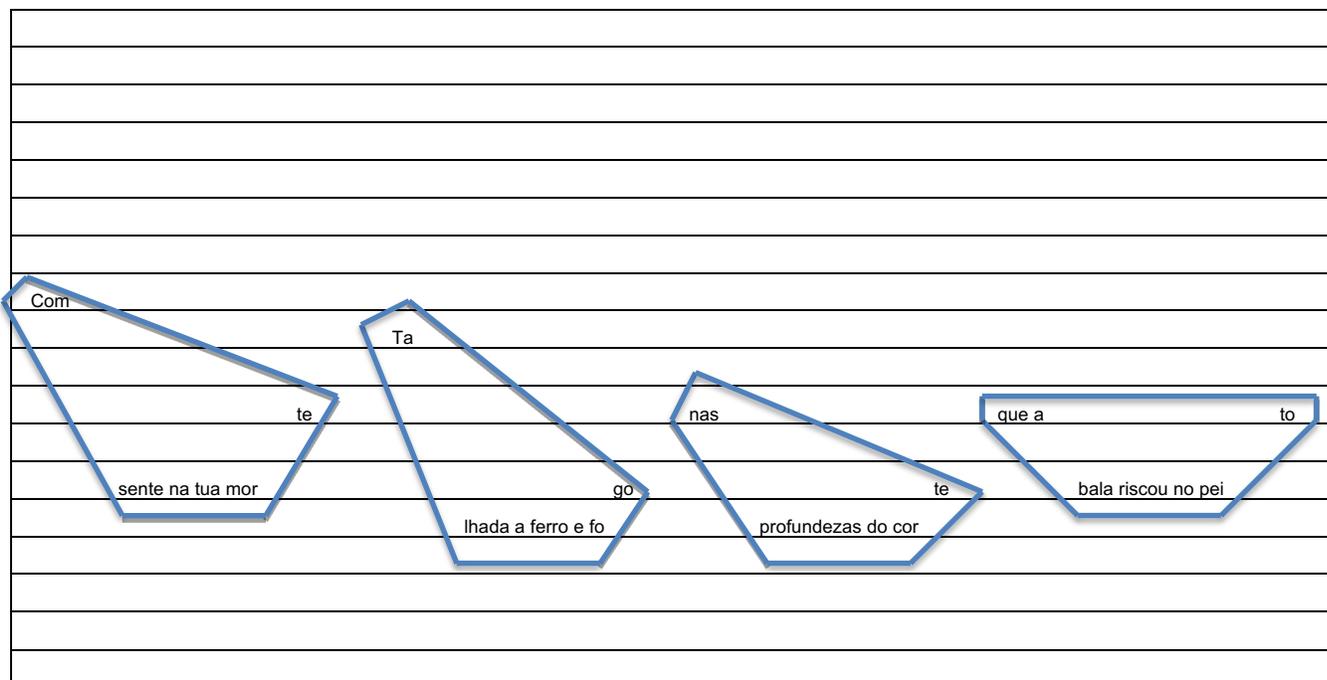


Figura 96

Esse encolhimento da linha melódica acaba denotando certa resignação por parte do enunciador, como se ele tentasse conter as emoções enquanto narra a morte do personagem, postergando o extravasamento da dor, que ocorrerá somente no verso 6, com o salto de 12 semitons (Figura 97), conduzido pelo acorde de G7M, que transpõe a melodia para a região aguda da tessitura e estabelece uma nova tonalidade (Ré M). O salto repentino e a súbita transposição de registro coincidem justamente com a frase /Quem cala morre contigo/, verso em forma de denúncia que se afigura como o mais contundente de toda a canção. Sobre o acréscimo, em termos de carga passional, que os saltos e transposições proporcionam, Lopes e Tatit comentam:

Dentro de um quadro de restabelecimento do percurso que leva a melodia ao encontro de si própria, quadro esse que se compatibiliza com sentimentos de carência apontado na letra, os saltos e transposições

representam acelerações do processo que, por sua vez, repercutem no que chamamos de integração “natural” (primeiro tipo) da melodia com a letra: os intervalos distantes entre as notas exigem um esforço de emissão que realça o estado emotivo do cantor (Lopes; Tatit, 2008, p. 22).

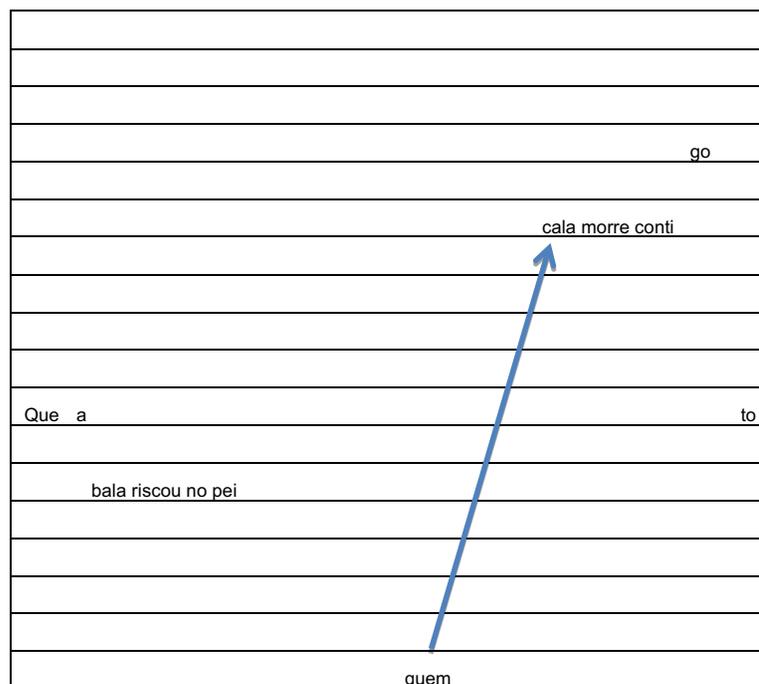


Figura 97

Os versos seguintes (7, 8 e 9) se mantêm numa faixa de frequência relativamente aguda, oscilando entre duas notas, em intervalo de semitom. Essa permanência da linha melódica no alto da tessitura potencializa o drama implícito dos versos correspondentes, repletos de imagens que oscilam entre a morbidez e a violência. Os acordes que acompanham os versos /Relógio no chão da praça/ Batendo avisando a hora/ Que a raiva traçou/ resumem-se a variações do acorde de Mi (Esus7(9), Em7, Em7(11), E7), que, ao se sucederem acabam criando um baixo pedal sustentado até o verso 10 (Figura 98). Essa imobilidade da linha do baixo corresponde com a imagem estática e sem vida retratada pela letra.

Bm7		Esus7(9)		E7		Em7(11)		E7		Em7		E7	
Mais			ra				ca					ra	
	Morto que estás ago				Relógio no chão da pra				batendo, avisando a ho			que a	
												raiva traçou	

Figura 98

Há, então, um retorno ao tom principal por meio do último acorde dessa sequência: E7, que se resolve em Am7, segundo grau de Sol M. Os versos /No incêndio repetindo/ O brilho do teu cabelo/ ocupam-se em descrever mais alguns detalhes da cena do crime sobre a mesma linha melódica descontínua do início da canção. Porém, logo em seguida o fluxo melódico é, de súbito, interrompido pelo salto de 12 semitons que carrega a exclamação /Quem grita vive contigo! / (Figura 99). Há, aqui, uma perfeita correspondência entre melodia e letra, com a palavra /grita/ coincidindo com a nota mais aguda do intervalo de uma oitava, o que imprime maior tensão no trecho.

quem

No in

cêndio repe brilho de teu cabe

tin Do lo

O

grita vive conti

go!

Figura 99

A sequência seguinte corresponde ao mais alto grau de tensão melódica de toda a canção, com as onomatopeias atingindo o pico da tessitura e ali permanecendo por um período considerável (Figuras 100 e 101). É o grito que se transforma em clamor raivoso em favor do inocente, solidarizando-se com a sua luta e validando seu martírio.

ê	ê		ê	ê		ê	ê		ê	ê		ê	ê
ê	ê		ê	ê		ê	ê		ê	ê		ê	ê
a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a	a

Figura 100

ê	ê		ê	ê		ê	ê						
ê	ê		ê	ê									
a	a	a	a	a	a	a	a	a quem				go!	

Figura 101

### 5.8.2. Análise do comportamento vocal

Andamento: 75 bpm

Tonalidade: G (Sol M)

Tessitura: 18 semitons

Instrumentação: guitarra, violão, baixo acústico, bateria e órgão.

Forma: introdução A, A', Coda.

Ano: 1976 (LP *Geraes* – Faixa 4)

A canção é introduzida pelos arpejos do violão em *ostinato* sobre o acorde de Em7(11), cujas notas encontram-se em distribuição quartal <sup>52</sup> (Figura 102). Simultaneamente, ouve-se o mesmo acorde soando no órgão, que vai aumentando de volume no decorrer da introdução, numa espécie de *fade in*. A sonoridade do instrumento estabelece uma atmosfera ao mesmo tempo solene e trágica, antecipando as cenas desoladoras que serão descritas na letra da canção.



Figura 102

Com a entrada da voz, o acompanhamento torna-se mais movimentado, com o baixo e a guitarra sendo introduzidos na instrumentação, os quais interagem com o canto por meio de frases e intervenções rítmicas, enquanto o violão se mantém executando os mesmos arpejos da introdução.

Machado (2012, p. 81), ao comentar algumas peculiaridades da interpretação de Milton Nascimento na canção “Beatriz” (Edu Lobo e Chico Buarque), aponta para um componente de sublimidade que decorre de uma qualidade vocal “que equilibra harmônicos graves e agudos” e que tem por característica principal a homogeneidade sonora em toda a sua extensão, sem quebras perceptíveis entre os registros. Tal

<sup>52</sup> Distribuição que se utiliza de intervalos de uma quarta para construir os acordes, em vez de terças (forma mais convencional).

caraterística também se faz notar durante quase toda a gravação de “Menino”. Aqui, no entanto, há uma pungência adicional que distancia essa interpretação do resultado sublime (quase etéreo) obtido em “Beatriz”. Podemos atribuir a três condutas principais o rendimento mais acentuado em termos de drama na performance que agora enfocaremos.

A primeira delas, que percebemos já no primeiro verso, é a inserção de pausa no meio da frase, que acaba atraindo a atenção dos ouvintes para os trechos que a sucedem, valorizando seu conteúdo. Tais cortes, aparentemente involuntários, além de potencializarem o drama expresso na letra, criam uma curiosa correlação entre plano de expressão e plano de conteúdo: pois se naquele há a interrupção de um verso por um silêncio momentâneo, este faz menção a um adolescente (18 anos) que teve sua vida interrompida bruscamente por arma de fogo. Tal correspondência se torna ainda mais palpável nos versos /Nas profundezas... do corte/ que a bala riscou... no peito/ (5 e 6).

Quem cala..... sobre o teu corpo  
 Nas profundezas..... do corte  
 Que a bala riscou..... no peito  
 Quem cala..... morre contigo  
 Mais morto..... que estás agora  
 Batendo,..... avisando a hora  
 No incêndio..... repetindo  
 O brilho..... de teu cabelo  
 Quem grita..... vive contigo!

A segunda é a ocorrência de portamento descendente nas terminações de algumas palavras, aproximando-se de um padrão entoativo de fala e, portanto, acentuando o tom de denúncia do texto. Abaixo, exemplificamos essas ocorrências por meio das sílabas em negrito:

Quem cala..... sobre o teu corpo  
 Que a bala riscou..... no peito  
 Quem cala..... morre contigogo  
 Relógio no chão da praça  
 Que a raiva traçou  
 No incêndio..... repetindo  
 O brilho..... de teu cabelo  
 Quem grita..... vive contigogo!

Percebe-se, por fim, a presença de uma terceira conduta vocal que se destaca após o salto que transpõe a linha melódica para o agudo (versos 6 a 9). A partir daí, o intérprete usa a respiração como recurso expressivo, com o emprego da chamada “expiração sonora”<sup>53</sup>. O emprego desse recurso dá a impressão de que o intérprete se encontra tomado pela intensidade da emoção do enunciador. Apontamos abaixo alguns desses momentos (em itálico):

Quem cala morre contigogo  
 Mais morto que estás agorara  
 Relógio no chão da praça  
 Batendo, avisando a horara  
 Quem grita vive contigogo!

Todos os elementos apontados, além de acentuarem o drama retratado na letra, contribuem para trazer à tona a voz que fala por trás da voz que canta, agregando à interpretação um quociente significativo de força entoativa.

Outro aspecto que Machado (2012, p. 82) ressalta em Milton é a ênfase que este dá na “desconstrução rítmica musical (*rubatos*) sobre determinados fonemas, alterando as durações de tal modo a destacar o que está sendo dito”. O efeito resultante de tal

---

<sup>53</sup> Fenômeno que ocorre “quando o fluxo de ar é liberado ao final da fonação ou depois dela, possivelmente como consequência de um relaxamento ou abdução das pregas vocais” (Piccolo, 2006, p. 96).

procedimento, além do citado pela autora, é a valorização da face melódica da canção, o que põe em relevo não só a sua passionalidade intrínseca, mas também sua força de musicalização, proporcionando maior equilíbrio entre as duas intensidades.

Não podemos deixar de apontar também o *legato* característico de sua articulação, resultando numa sonoridade consistente e clara que, de certa forma, contribui para que haja a referida homogeneidade timbrística.

Verifica-se também a ocorrência pontual de um vibrato bastante rápido e atenuado em algumas sílabas, o que confere um caráter emotivo e vulnerável à voz de Milton, passionalizando ainda mais sua interpretação. Tal efeito é perceptível principalmente no último terço da canção (versos 11 a 13) nas seguintes palavras (mais precisamente nas sílabas em negrito):

No **incê**ndio repetindo  
O **bril**ho de teu **cabe**lo  
Quem grita **vive** cont**ti**go!

Após nova ocorrência do salto de uma oitava, o cantor empreende uma série de vocalizações sobre as notas Mi/Fá/Sol<sup>4</sup>, que correspondem ao topo da tessitura da melodia. Em vez de fazer o devido ajuste fonatório, mudando para o falsete ou voz mista, o que lhe permitiria cantar com mais conforto, Milton opta por emitir tais notas em registro de peito, com emprego de alta pressão subglótica. Sem se utilizar de nenhum tipo de cobertura nos agudos, a voz adquire uma característica bastante “gritada” e estridente, compatibilizando-se com o verso /Quem grita vive contigo! /, que antecede as vocalizações.

Nesse momento, a instrumentação torna-se mais densa e caótica com a entrada da bateria, que aqui adquire uma função mais expressiva do que propriamente de condução rítmica. Uma segunda guitarra é acrescentada ao instrumental, cujo som recebe uma distorção via pedal de *fuzz*<sup>54</sup>. Durante todo o trecho, ela empreende um

---

<sup>54</sup> O pedal de *fuzz* age saturando o sinal limpo da guitarra ao acrescentar harmônicos adicionais ao som e ao remover partes da onda sonora para deixá-la mais “suja”.

intenso duelo com a voz, como se quisesse emular os gritos perpetrados por ela. Tudo isso é acompanhado por uma batida rápida e repetitiva do violão, que só amplifica a sensação de desordem e confusão sugerida pela letra.

Esse mesmo verso é repetido após as onomatopeias, finalizando a canção. Aqui, ocorrem mais alguns eventos vocais dignos de destaque: na palavra /Quem / ocorre uma quebra vocal ocasionada provavelmente pelo esforço considerável empreendido pelo cantor nessa passagem específica, que para os ouvintes resulta na impressão de choro convulsivo. Na última sílaba da palavra /contigo /, a vogal “o” é pronunciada em toda a sua integridade, diferentemente das duas ocorrências anteriores (versos 6 e 13), em que é substituída pela vogal “u”. Esse fato, acrescido da dinâmica em *fortíssimo* e do portamento descendente na última sílaba, confere um status de palavra de ordem ao último verso, proclamado a plenos pulmões pelo enunciador.

### 5.8.3. Conclusão

O mesmo equilíbrio – entre harmônicos agudos e graves – que se manifesta na qualidade vocal de Milton Nascimento está presente na combinação entre força entoativa e forma musical.

Os tonemas descendentes, as pausas entrecortando os versos e os escapes de ar após as vogais representam a atuação da força entoativa no sentido de reforçar o tom de denúncia da canção. Já a sonoridade homogênea de sua qualidade vocal, os alongamentos vocálicos, a articulação ligada e o uso pontual do vibrato – ainda que bastante atenuado – estão associados à forma musical, que atua de maneira simultânea à força entoativa.

Um claro exemplo dessa simultaneidade pode ser localizado no final da canção, quando as palavras são abandonadas, restando apenas as vocalizações, que se prolongam por vários compassos. Conforme mencionamos durante a análise cancional, quando, na interação entre melodia e letra, a primeira se apresenta hegemônica, estando o texto linguístico praticamente ausente, temos um quadro de saturação musical caracterizado pela dominância sonora. No entanto, no âmbito do comportamento vocal, a emissão a plenos pulmões do intérprete, sem nenhum tipo de cobertura, faz com que

o canto se transforme em grito angustiado. Este, por sua vez, afilia-se naturalmente aos impulsos entoativos, localizados no lado oposto do espectro das oscilações tensivas.

Assim, concluímos que aqui, mais do que em qualquer outra performance analisada neste trabalho, força entoativa e forma musical encontram-se amalgamadas, sendo, em muitos momentos, bastante difícil situar no comportamento vocal de Milton quando uma termina e a outra começa. A nosso ver, no entanto, a força expressiva de seu canto, decorrente da combinação de fatores apontados na análise do comportamento vocal (homogeneidade timbrística, equilíbrio entre harmônicos e ausência de quebras vocais entre os registros) faz com que, na impressão auditiva final, a balança se incline mais para a forma musical do que para a força entoativa.

#### **Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Menino”**

1. Quem cala sobre o teu corpo	mais entoação (recrudescimento)
2. Consente na tua morte 3. Talhada a ferro e fogo 4. Nas profundezas do corte 5. Que a bala riscou no peito	menos menos entoação (restabelecimento)
6. Quem cala morre contigo 7. Mais morto que estás agora	mais entoação (recrudescimento)
8. Relógio no chão da praça	menos menos entoação (restabelecimento)
9. Batendo, avisando a hora	mais entoação (recrudescimento)
10. Que a raiva traçou	menos menos entoação (restabelecimento)
11. No incêndio repetindo 12. O brilho de teu cabelo 13. Quem grita vive contigo! 14. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a 15. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a 16. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a 17. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a 18. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a 19. ê-a-ê-a-ê-a-ê-a	mais entoação (recrudescimento)

20. Quem grita vive contigo!	
------------------------------	--

Figura 103

### c. . “Terra das Palmeiras” – (Taiguara)

O início da carreira de Taiguara foi marcado pela participação como intérprete em diversos festivais televisivos da segunda metade da década de 1960. Por defender canções de temática amorosa, como “Chora Coração” (Vinícius de Moraes e Tom Jobim), “Helena, Helena, Helena” (Albert Land), “Modinha” (Sérgio Bittencourt) e “A Grande Ausente” (Paulo César Pinheiro e Francis Hime), nas quais o eu lírico se apresenta em sofrimento pela perda amorosa ou em busca do grande amor, Taiguara acabou vinculado à figura do cantor romântico, de voz bela e figura bem-comportada.

Na década seguinte, porém, essa imagem de bom moço começa a se desfazer à medida que sua produção autoral vai adquirindo um viés cada vez mais crítico. Nesse sentido, podemos considerar o disco *Viagem* (1970), quarto trabalho solo de sua carreira, como o ponto de transição entre o cantor romântico e o artista engajado, consciente da realidade à sua volta. Em canções como “Geração 70”, “Universo no Teu Corpo” e a própria faixa-título, é perceptível tanto nas letras quanto nos arranjos a presença de uma estética mais ligada aos valores da contracultura. No que se refere à temática, Dadalti (2020, p. 26) aponta para a possível influência das “canções de pensamentos libertários que cresciam em paralelo à repressão do regime militar”.

A percepção da realidade presente torna-se ainda mais aguçada no disco seguinte, *Carne e Osso*, de 1971. Nele, o compositor coloca em discussão o controle social exercido pela grande mídia e o poder desumanizador da tecnologia em canções como “A Virgem dos Olhos de Vidro” e a faixa-título “Carne e Osso”. Na faixa “A Ilha”, retoma a temática da fuga de um presente opressor regido pelo sistema capitalista em direção a um lugar utópico, longe de todo tipo de imposição externa. De acordo com Rocha (2014), a censura chegou a associar tal “ilha” a Cuba, porém, por razões desconhecidas, isso não foi o suficiente para que a canção fosse vetada.

No disco seguinte, *Piano e Viola* (1972), Taiguara se aprofunda ainda mais nas temáticas ligadas ao pensamento contracultural, bastante em voga no ambiente da MPB

desde o final dos anos de 1960. Tanto na faixa de abertura (“Teu Sonho Não Acabou”) quanto em “Rua dos Ingleses”, sexta faixa do disco, há referências à canção “God”, de John Lennon, líder dos *Beatles* e ícone da contracultura do período.

Mas é somente em *Fotografias*, disco de 1973, que surgem as primeiras críticas veladas ao regime e à censura principalmente nas canções “Luiza” e “Essa Pequena”, apresentadas sem interrupção entre uma faixa e outra. Na primeira, o eu lírico expressa o seu afeto à musa da canção ao descrever algumas de suas características físicas que reproduzem as cores da bandeira nacional, dando a entender que Luiza seria a personificação do Brasil. O afeto, no entanto, não é correspondido pela amada, tratada, então, com tom de desprezo na canção seguinte, em meio a acusações proferidas pelo eu lírico, de exercer censura e opressão, numa clara alusão ao regime ditatorial.

Em decorrência dessa tomada de posição, Taiguara passa a ser vigiado pela censura, que, além de proibir várias de suas composições, passa a pressionar os donos de casas de espetáculos e teatros do País a não receber seus shows. Sentindo-se boicotado e impedido de exercer sua profissão, Taiguara opta, em 1974, pelo autoexílio em Londres, onde começa a preparar um novo álbum com canções em língua inglesa. Tendo em vista que a censura não colocava restrições para canções interpretadas em idioma estrangeiro, Taiguara começa a fazer planos de lançá-lo posteriormente no Brasil. Porém, a tentativa de reintegração ao cenário artístico nacional é novamente frustrada pela polícia federal, que proíbe a gravadora EMI-Odeon de lançar o álbum sob pena de perda do número de registro para operar no Brasil (Silva, 2008).

Parte dessas canções, no entanto, foi aproveitada no disco seguinte, intitulado *Imyra, Tayra, Ipy* (1975), que, em termos de inovação e criatividade, é considerado por muitos como um divisor de águas em sua carreira, determinando “uma mudança na chave de leitura sob a qual o compositor se enquadrava no imaginário brasileiro” (Dadalti, 2020, p. 70).

Recebendo carta branca por parte da EMI-Odeon para fazer o que bem entendesse, não somente em termos de elaboração musical, mas também no que se refere ao conteúdo das letras, Taiguara tratou de arregimentar algumas figuras de peso, como Hermeto Pascoal, Toninho Horta, Jaques Morelembaum e Wagner Tiso, o que

resultou num disco de elevada complexidade artística, cultuado por músicos e melômanos entusiastas da MPB.

O título do álbum, formado por palavras extraídas do tupi – *Imyra* (árvore), *Tayra* (filho) e *Ipy* (primogênito) – já denuncia, segundo Dadalti (2020, p. 72), a “busca por uma raiz identitária, tema esse que perpassa o disco por diversos momentos”. Mesmo sob constante vigilância da censura, Taiguara mantém nesse trabalho o tom de crítica velada dos álbuns anteriores, cuidando, no entanto, para não ser identificado como o compositor das canções. Para tanto, cuidou de assinar a maioria delas apenas com seu sobrenome (Chalar da Silva), sendo que três – “Situação”, “Público” e “Terra das Palmeiras” – tiveram a autoria creditada a Geisa Gomes, sua esposa na época. Esta última, por exemplo, fazia parte do projeto em língua inglesa e, portanto, já havia sido vetada pela censura.

“Terra das Palmeiras” foi concebida num momento em que o compositor se encontrava distante fisicamente do Brasil, o que justifica a alusão ao poema “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, já no título da canção. Novamente, o Brasil é retratado na metáfora da pessoa amada, assim como em “Luiza/Essa Pequena”. Neste caso, porém, o olhar do sujeito poético não é mais de desprezo, e sim de compaixão, ao entender que a amada não é culpada, mas vítima da opressão impingida por agentes externos, que a sequestraram e lhe roubaram a liberdade.

“Terra das Palmeiras” (Taiguara)

1. Sonhada terra das palmeiras
2. Onde andarás teu sabiá?
3. Terás ferido alguma asa?
4. Terás parado de cantar?
  
5. Sonhada terra das palmeiras
6. Como me dói meu coração
7. Como me mata o teu silêncio
8. Como estás só na escuridão
  
9. Ah! minha amada amordaçada

10. De amor forçada a se calar
11. Meu peito guarda o sangue em pranto
12. Que ainda por ti vou derramar
  
13. Ah! minha amada amortalhada
14. Das mãos do mal vou te tirar
15. Pra dançar danças de outras terras
16. E em outras línguas te acordar
  
17. Ah! Em outras línguas te acordar
18. E de outras terras te acordar
19. Amada minha te acordar
20. Querida, minha te acordar
21. Em outras línguas te acordar
22. Aaaaaaaaaaaaaah

#### 5.9.1. Análise cancional

A característica que, já de início, nos chama a atenção em “Terra das Palmeiras” é a sua enorme extensão melódica (33 semitons). Tal amplitude se deve principalmente ao aumento do campo de tessitura na última parte da canção, ocasionado pelas várias gradações ascendentes de acentuada verticalidade que se constituem numa espécie de Coda. No entanto, até atingir esse ponto, a melodia se desenvolve em uma faixa de frequência mais restrita, em torno de 16 semitons. Porém, mesmo dentro desse núcleo mais limitado, a tendência à verticalização melódica como estratégia de ocupação da tessitura, muito comum nas canções passionais, é bastante evidente, o que possibilita vários desdobramentos em termos de produção de sentido.

A primeira frase se inicia no ponto mais agudo desse núcleo melódico, o que põe em destaque o afeto contido na maneira terna como o enunciador se refere à sua /sonhada terra das palmeiras/. Essa passionalidade inerente ao trecho é reforçada pelo salto de oito semitons nas duas primeiras sílabas da palavra /palmeiras/ (Figura 104), após a descendência melódica acentuada da primeira metade da frase.

A melodia do segundo verso, apesar de menos ampla, absorve o mesmo motivo da frase anterior, salvo pequenas diferenças em termos de distância entre as notas e no que se refere ao momento em que o salto ocorre. Na letra, temos a indagação /Onde andará teu sabiá/ proferida pelo aflito enunciador saudoso de sua pátria. Nota-se, porém, a ausência do esperado tonema ascendente que deveria finalizar a frase melódica, pelo fato de o componente linguístico se tratar de uma pergunta.



contraditórios acabam por produzir o efeito de “pergunta retórica”, ou seja, aquele tipo de questionamento que não tem como objetivo obter uma resposta, mas provocar uma reflexão. Outra razão para essa ausência da elevação interrogativa seria o fato de que, por vezes, na língua falada o ponto agudo da entoação recai sobre o termo interrogativo que inicia a frase (como, quando, onde), tornando desnecessária a ocorrência do tonema ascendente que a finalizaria.

Aqui, temos o claro exemplo do cancionista empenhado em se fazer entender não somente por meio de estratégias linguísticas, mas também musicais. A mensagem escondida nas entrelinhas acaba sendo explicitada pelo aspecto que o contorno melódico adquire no decorrer da canção:

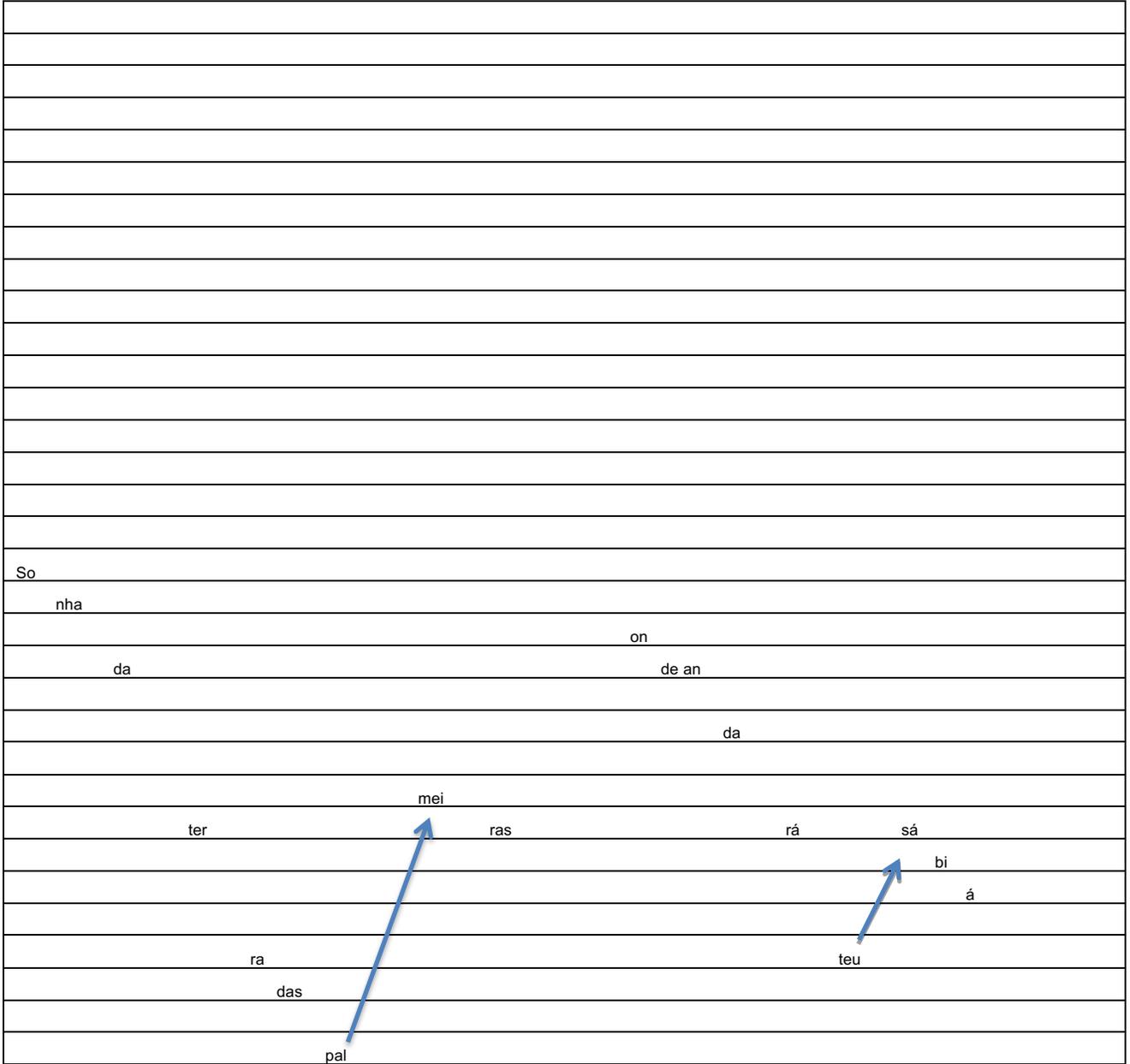


Figura 105







que ocasionaram seu cativeiro. Toda essa carga disfórica acaba encontrando correspondência nos contornos tortuosos da melodia (Figura 109):

Ah!
mi
de a
nha a mor
for
ça
ma da ça se
ca
lar
Da a do a
mor
da

*Figura 109*

Em seguida, de acordo com a grade melódica, temos as subsequentes descendências, que aqui reforçam o conteúdo asseverativo dos versos 11 e 12 (Figura 110), em que o enunciador profere uma espécie de juramento de fidelidade à sua terra,



subsequente desagregação melódica ocasionada pelos saltos ascendentes do final da frase, interrompendo o fluxo que vinha se desenvolvendo na direção oposta.

Ah!
mi
das
nha a
mãos
do
lha
ma
da
mal
te
ti
rar
Da a
vou
mor
ta

Figura 111

Nas duas últimas frases de A' (versos 15 e 16), a direção descendente da melodia reforça o caráter asseverativo e esperançoso dos versos /Pra dançar danças de outras terras /e em outras línguas te acordar /. Já a programação em graus imediatos das notas



Por fim, chegamos à Coda, na qual a acentuada passionalidade se afirma por meio da ocupação vertical do campo das frequências. As inúmeras gradações – seis ao todo – se estendem por vários compassos e ampliam consideravelmente a tessitura da canção, quando ela começa a se encaminhar para a conclusão. O motivo que constitui as gradações reproduz o início do hino francês *La Marseillaise*, especificamente em sua frase inicial – /Allons le enfant de la patrie /.

Formado por amplos saltos (Figura 113), esse motivo, tão impregnado de simbolismos revolucionários, vai progredindo por meio de modulações, o que contribui em grande parte para a ampliação da tessitura no epílogo da canção. Na letra, ecoa o anseio do sujeito de despertar sua amada (pátria) do estado de inação forçada em que se encontra e ao qual foi submetida pelos seus sequestradores.



da		
a		
da	te acor	
	minha	ar
a		
Te acor		
minha	ar	querida
Amada		

*Figura 114*



Ano: 1976 (LP *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* – Faixa 4)

O ataque inicial do gongo desencadeia uma série de ruídos que nos transportam para o interior de uma selva tropical. Ouvem-se vários sons simultâneos que emulam o canto dos pássaros, o barulho da água e o grunhido dos animais<sup>55</sup>, sempre acompanhados de chocalhos, carrilhões e outros sons percussivos que reproduzem a ambiência selvagem das florestas brasileiras<sup>56</sup>.

Após essa espécie de prólogo sonoro, tem início a introdução propriamente dita, com o violão executando uma levada de Bossa Nova sobre uma base de cordas que dá suporte harmônico à melodia executada pela flauta. A sonoridade do arranjo ecoa uma herança de sofisticação e elaboração musical que remete a Villa-Lobos, Tom Jobim e Edu Lobo.

Com a entrada da voz, somam-se ao arranjo os instrumentos da seção rítmica (baixo, bateria e piano), que reforçam a levada do acompanhamento, dando um suporte extra ao canto. Este, por sua vez, mostra-se a princípio contido, em uma emissão aerada e com pouco volume, o que, numa primeira escuta, remete ao canto de João Gilberto ou outro intérprete ligado à Bossa Nova. Outros componentes, no entanto, o distanciam do gesto enxuto e econômico característico desta, aproximando-o de uma interpretação mais passional.

Após analisar diversas vozes da canção popular brasileira, Machado (2012) dividiu-as em seis regimes de interpretação: passional, passional figurativizada, passional tematizada, tematizada, tematizada passional e tematizada figurativizada. Com base nelas, ela aponta algumas características típicas da voz passional, entre elas o emprego de ornamentação:

[...] foi possível detectar que certas inflexões e ornamentações vocais, como apogiaturas, glissandos e portamentos, eram frequentemente utilizados por intérpretes cujas vozes apontavam índices elevados de passionalização e cuja formação vocal havia ocorrido antes da Bossa Nova. Pudemos constatar, ainda, que esses elementos estavam

---

<sup>55</sup> Em determinado momento da abertura, ouve-se nitidamente uma vocalização que utiliza o registro basal com o objetivo de reproduzir o referido som.

<sup>56</sup> “Terra das Palmeiras” foi arranjada por Hermeto Pascoal, ficando a percussão e os demais ruídos a cargo do percussionista Zé Eduardo Nazário.

presentes de maneira acentuada nas vozes de Dalva de Oliveira e Orlando Silva, e mais atenuadamente nas vozes de Ciro Monteiro e Araci Cortes (p. 159-60).

Já na primeira frase, é possível notar o emprego de ornamentação por meio da inserção de um *mordente* na segunda sílaba da palavra /**sonhada**/ e emprego de vibrato na última sílaba da palavra /**palmeiras**/, que encerra o verso. Machado (2012) verificou que o vibrato também tinha presença marcante no comportamento vocal de cantores cuja voz possuía elevado índice de passionalização:

[...] uma voz em consonância com os elementos da passionalização desenvolve-se por uma extensão melódica ampla, faz uso de elementos de dinâmica na realização do fraseado e privilegia as durações em detrimento dos recortes rítmicos. Essas durações, conforme observamos, poderiam aparecer revestidas por vibratos de diferentes tipos, respondendo aí a uma demanda estética, em consonância com o gênero musical (samba-canção, valsa, seresta, sertanejo, bossa, *pop* etc.), com o período da história da canção no qual o intérprete realizou a gravação ou mesmo com o perfil público já consagrado pelo intérprete (2012, p. 158).

Na primeira parte da canção, o vibrato é bastante atenuado e utilizado de forma pontual pelo intérprete, que parece evitar, num primeiro momento, qualquer tipo de ênfase sentimental, evitando abusar do uso de tais elementos, além de disfarçá-los por meio de uma emissão aerada e de uma interpretação que não enfatiza a dinâmica.

Quando o vibrato finalmente ocorre, ele acaba produzindo sentidos diversos, em acordo com a palavra sobre a qual recai. Na última sílaba do verso 4, ele contribui para que a significação do verbo /**cantar**/ tenha o seu sentido realçado pelo campo sonoro, tendo em vista que o vibrato é uma conduta vocal típica do canto. Já em /Como me **dói** meu **coração**/ (verso 6), ele põe em evidência a passionalidade que as palavras em destaque adquirem no contexto da frase, reforçando também a carga disfórica das palavras /**silêncio**/ e /**escuridão**/, que encerram os versos 7 e 8.

Nesse último verso, Taiguara lança mão de outro recurso interpretativo, que é a inserção de pausas no meio das frases, separando-as em duas metades (Figura 116). Nessa frase em particular, tal procedimento põe em destaque a palavra /**escuridão**/ – que é chave para a compreensão do estado de aprisionamento em que se encontra a



tornam-se mais frequentes, principalmente nos finais de frase, elevando o índice de dramaticidade da interpretação. No verso 9, o intérprete prolonga consideravelmente a duração da interjeição /ah! /, o que reforça o seu caráter lamentoso, além de adicionar um amplo vibrato terminando em *fry* na última sílaba de /amordaçada /. Esses dois recursos combinados configuram a imagem de um enunciador modalizado pelo /ser/, evidenciando o sentimento de falta e o desejo de conjunção por parte dele.

Novamente, verifica-se a ocorrência do fenômeno da aceleração silábica, ocasionado pela longa duração da primeira nota (Figura 117), que faz com que as demais se precipitem a fim de compensar a alteração de tempo anteriormente produzida na frase. Há, então, um novo acréscimo em termos de força de oralização, fazendo com que a aflita exclamação do sujeito se torne convincente.

<b>Ah!</b> .....
mi
de a
nha a mor
for
ça
ma da ça se
ca
lar
Da a do a
mor
da

Figura 117

Outros eventos que consideramos relevantes nessa primeira parte da segunda metade da canção são: o corte efetuado antes da palavra /derramar/, no verso 12, que tem o efeito de colocá-la em evidência, e a emissão bastante aerada e revestida de amplo vibrato, reforçando o sentimento de devoção do enunciador à sua amada/nação.

No verso 12, se ouve um novo corte, dividindo a palavra /amortalhada / em duas outras: /amor /talhada / (Figura 118), produzindo novas derivações semânticas, pois se a

palavra original pressupõe alguém envolto em uma mortalha, sua versão dividida remete a um outro campo de afetos (amor talhada = talhada para o amor), potencializado pela emissão vocal soprosa e cheia de vibratos.

Ah!
mi
das
nha a
mãos
do
lha
ma
da
mal
te
ti
rar
Da a
vou
mor (corte)
ta

*Figura 118*

Por fim, em Coda há uma clara mudança de registro vocal, que passa do modal de peito para o elevado, com emprego de voz de cabeça (falsete) conforme a melodia

vai se encaminhando para a região aguda. Aqui, é possível também notar que, quando em registro modal (versos 17 e 18), a emissão se apresenta mais limpa de ornamentos, sem emprego de vibrato ou com uso bastante atenuado deste. Porém, à medida que a voz se encaminha para o registro elevado, a ocorrência dos vibratos aumenta, bem como sua amplitude, como se a paixão tomasse conta do canto e se agigantasse cada vez mais até o final da canção, acrescentando uma carga emotiva extra à promessa /das mãos do mal vou te tirar /pra dançar danças de outras terras / e em outras línguas te acordar /.

### 5.9.3. Conclusão

Conforme citamos, quando surgiu no cenário da MPB na década de 1960, Taiguara tornou-se conhecido do grande público por defender canções de temática romântica nos célebres festivais do período. Seu gesto vocal impregnado de passionalidade se adequava ao conteúdo amoroso das canções que interpretava, sendo elas endereçados à pessoa amada ou à pátria, como é o caso de “Terra das Palmeiras”. Toda essa carga afetiva resulta num comportamento vocal que enfatiza o aspecto musical do canto. Os vibratos, não somente nos finais de frase, mas também em outros momentos, apontam para a valorização do aspecto instrumental da voz, da mesma forma que os prolongamentos vocálicos distanciam-na das durações típicas da fala cotidiana, geralmente curtas e objetivas.

A força entoativa, por sua vez, manifesta-se toda vez que o intérprete interrompe o fluxo melódico ao inserir pausas no meio das frases, o que, longe de atenuar a passionalidade, a potencializa, valorizando determinadas palavras e expressões vinculadas ao sentimento de falta. Por outro lado, a aceleração silábica ocasionada por esse evento faz com que a articulação rítmica se aproxime do comportamento irregular da fala, presentificando o enunciador e tornando convincente o seu discurso.

Há, no entanto, uma clara hegemonia da abordagem cantada da voz na performance de Taiguara, o que nos leva a concluir que a forma musical se sobrepõe à força entoativa nessa gravação. Os ímpetus musicais chegam ao seu ápice na parte final da canção, com o intérprete emitindo notas cada vez mais agudas com voz de cabeça

(falsete), até atingir o ponto onde ocorre uma espécie de saturação musical, quando as palavras desaparecem, restando somente vocalizações.

**Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Terra das Palmeiras”**

25. Sonhada terra das palmeiras 26. Onde andarás teu sabiá? 27. Terá ferido alguma asa? 28. Terá parado de cantar? 29. Sonhada terra das palmeiras 30. Como me dói meu coração 31. Como me mata o teu silêncio	menos menos entoação (restabelecimento)
32. Como estás só na escuridão	Mais entoação (recrudescimento)
33. Ah! minha amada amordaçada 34. De amor forçada a se calar 35. Meu peito guarda o sangue em pranto	menos menos entoação (restabelecimento)
36. Que ainda por ti vou derramar 37. Ah! minha amada amortalhada	mais entoação (recrudescimento)
38. Das mãos do mal vou te tirar 39. Pra dançar danças de outras terras	menos menos entoação (restabelecimento)
40. E em outras línguas te acordar	mais entoação (recrudescimento)
41. Ah! Em outras línguas te acordar 42. E de outras terras te acordar 43. Amada minha te acordar 44. Querida minha te acordar 45. Em outras línguas te acordar	menos menos entoação (restabelecimento)
46. Aaaaaaaaaah	Nenhuma entoação (extinção)

Figura 119

### 5.10. “Apenas Um Rapaz Latino-Americano” – (Belchior)

Lançado em junho de 1976, o disco “Alucinação” – segundo da carreira do compositor cearense Antonio Carlos “Belchior” – foi um enorme sucesso de público e crítica, vendendo em torno de meio milhão de cópias, cifra alcançada na época por artistas extremamente populares, como Roberto Carlos, mas impensável para um obscuro compositor nordestino cujo primeiro álbum de estúdio (*Belchior*, de 1974), caracterizado pelo experimentalismo e pela recorrência aos ritmos regionais, passou quase despercebido do grande público.

Há um diálogo que ocorre de forma bastante nítida entre as faixas do disco: As temáticas sociais – como a migração nordestina para o Sudeste e a dura realidade urbana com a qual se depara o retirante –, e mesmo aquelas de ordem estética e filosófica – como a inevitável emergência do novo como fator de mudança na vida e na arte e o desapontamento com a derrocada das utopias alimentadas na década anterior –, são apresentadas e constantemente retomadas, estando presentes em canções como “Fotografia 3x4”, “Velha Roupas Coloridas”, “Alucinação”, “Sujeito de Sorte”, “Como Nossos Pais”, “Não Leve Flores” e “A Palo Seco”.

Isso se faz presente também em “Apenas um Rapaz Latino-Americano”, canção que funciona como uma espécie de cartão de visitas do compositor. Nela, Belchior fala de suas origens – /apenas um rapaz latino americano sem dinheiro no banco /sem parentes importantes /e vindo do interior /–, sua proposta como compositor – /Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve /correta, branca, suave, muito linda, muito leve /sons, palavras, são navalhas / –, do contexto repressivo em que se encontra inserido – /mas sei que tudo é proibido /aliás eu queria dizer que tudo é permitido /até beijar você no escuro do cinema /quando ninguém nos vê / – e faz claras alusões a quem suas posições estéticas e filosóficas se opõem – /Mas trago de cabeça uma canção do rádio /em que um antigo compositor baiano me dizia /tudo é divino /tudo é maravilhoso /[...] e não tenho um amigo sequer /que ainda acredite nisso não /.

Influenciado pela contracultura, o compositor coloca-se como uma espécie de *outsider*, avesso às imposições do mercado e disposto a não se deixar aprisionar por qualquer tipo de amarra estética. Tal postura libertária acaba por impregnar sua

linguagem cancional que, conforme demonstraremos a seguir, adquire características bem peculiares.

“Apenas um Rapaz Latino-Americano” (Belchior)

1. Eu sou apenas um rapaz
2. Latino-americano sem dinheiro no banco
3. Sem parentes importantes
4. E vindo do interior
  
5. Mas trago de cabeça uma canção do rádio
6. Em que um antigo compositor baiano me dizia
7. “Tudo é divino”
8. “tudo é maravilhoso”
  
9. Mas trago de cabeça uma canção do rádio
10. Em que um antigo compositor baiano me dizia
11. “Tudo é divino”
12. “tudo é maravilhoso”
  
13. Tenho ouvido muitos discos
14. Conversado com pessoas
15. Caminhado meu caminho
16. Papo, som dentro da noite
17. E não tenho um amigo sequer
18. Que ainda acredite nisso não
19. Tudo muda
20. E com toda razão
  
21. Eu sou apenas um rapaz
22. Latino-americano sem dinheiro no banco
23. Sem parentes importantes
24. E vindo do interior

25. Mas sei que tudo é proibido
26. Aliás,
27. Eu queria dizer que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema
28. Quando ninguém nos vê
  
29. Mas sei que tudo é proibido
30. Aliás,
31. Eu queria dizer que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema
32. Quando ninguém nos vê
  
33. Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve
34. Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
35. Sons, palavras,
36. São navalhas
37. E eu não posso cantar como convém
38. Sem querer ferir ninguém
  
39. Mas não se preocupe meu amigo
40. Com os horrores que eu lhe digo
41. Isso é somente uma canção
42. A vida realmente é diferente, quer dizer
43. A vida é muito pior
  
44. Eu sou apenas um rapaz
45. Latino-americano sem dinheiro no banco
46. Por favor não saque a arma no *saloon*
47. Eu sou apenas um cantor
  
48. Mas se depois de cantar
49. Você ainda quiser me atirar

50. Mate-me logo, à tarde, às três
51. Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar
52. Por causa de vocês
  
53. Mas se depois de cantar
54. Você ainda quiser me atirar
55. Mate-me logo, à tarde, às três
56. Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar
57. Por causa de vocês
  
58. Eu sou apenas um rapaz
59. Latino-americano sem dinheiro no banco
60. Sem parentes importantes
61. E vindo do interior
  
62. Mas sei que nada é divino
63. Nada!
64. Nada é maravilhoso
65. Nada!
66. Nada é sagrado
67. Nada!
68. Nada é misterioso, não
69. Nã, nã, nã, nã.....

#### 5.10.1. Análise cancional

É possível notar em “Apenas um Rapaz Latino-Americano” a assimetria em relação ao número de sílabas que compõem cada frase da canção, o que afeta diretamente a configuração melódica, que adquire propriedades bastante elásticas para conseguir acompanhar a letra em seus “impulsos de multiplicação ou redução silábica” (Lopes; Tatit, 2008, p. 68). Não estamos nos referindo, aqui, à inexistência de um projeto melódico definindo os contornos da canção e delimitando suas partes; mas, se ele existe,

aqui se mostra bastante flexível, modificando-se sempre que há necessidade de incluir ou omitir alguma sílaba.

Esse perfil melódico adquire diferentes graus de instabilidade de acordo com o conteúdo da letra. Quando o enunciador fala de si, ou seja, quando se apresenta, no refrão (parte A), como um indivíduo simples, vindo do interior, o perfil melódico se mostra mais estável, e o ritmo se articula de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo gênero musical, que, nesse caso, se afilia à balada norte-americana típica, de andamento lento e padrão *shuffle*. Já nos momentos em que ele expõe suas opiniões de forma crítica, a melodia cresce em termos de persuasão figurativa, adquirindo contornos que remetem às entoações da fala cotidiana e adotando uma divisão rítmica bastante irregular.

A melodia do primeiro verso /um rapaz latino-americano/ já apresenta, de cara, o esquema oscilatório alternando-se entre tom e semitom, que predominará durante toda a canção (Figura 126). Esse tipo de melodia, de acordo com Tatit (1996), reproduz as variações mínimas de frequência presentes na fala cotidiana, reforça o “aqui e agora” da enunciação e estabelece a presença viva do enunciador dentro do texto.

Há uma ênfase que recai sobre a palavra composta /latino-americano/, em decorrência do salto de sete semitons, que transporta a melodia para a região aguda da tessitura. Em seguida, a tensão melódica se distende, e o nosso “rapaz latino-americano” segue listando algumas características referentes à sua origem humilde – /sem parentes importantes/ e vindo do interior/ –, o que, na melodia, adquire a feição de enumeração entoativa por meio de motivos recorrentes, que aqui progridem na direção ascendente (figuras 120 e 121).

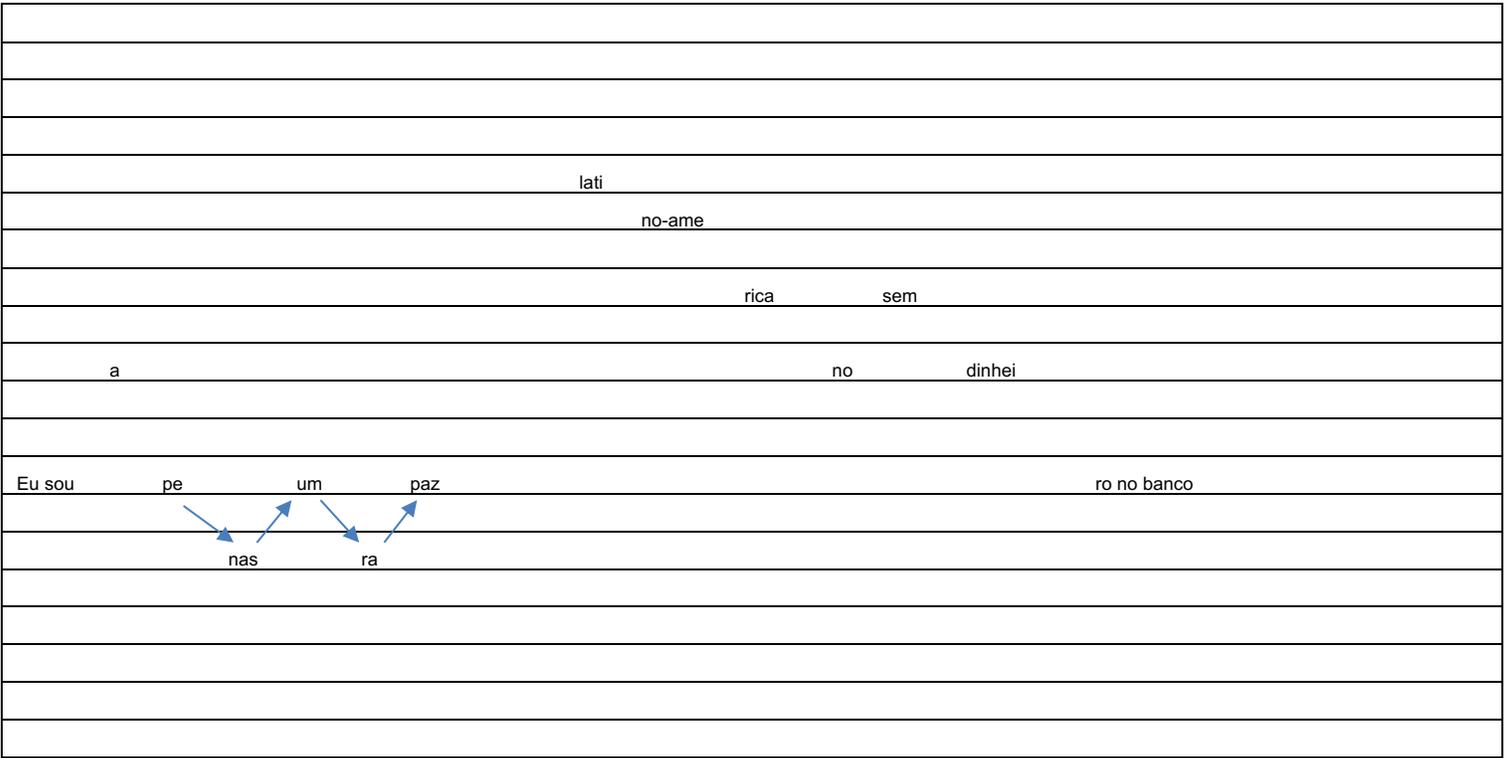


Figura 120

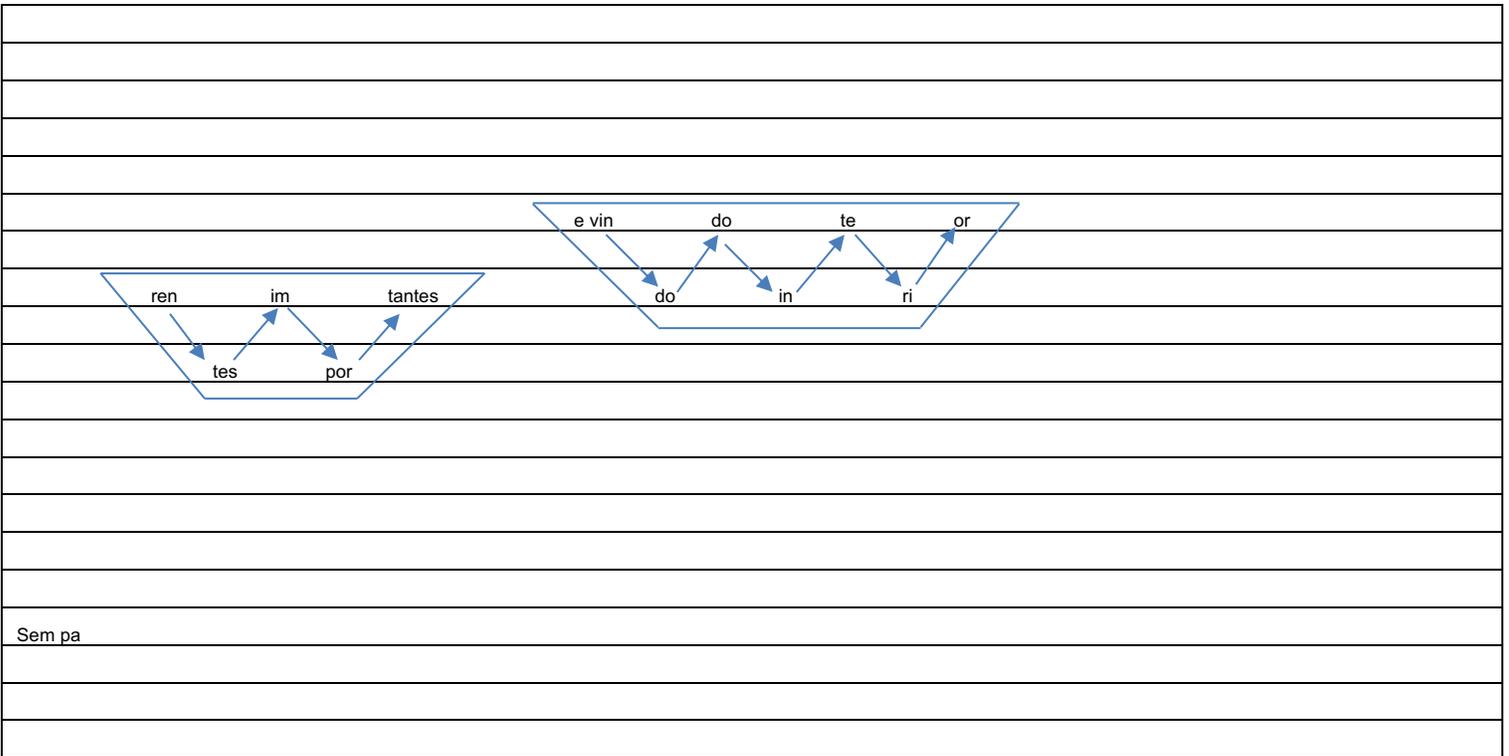


Figura 121

Essas gradações transportam a melodia para uma faixa de frequência mais aguda, inaugurando a parte B da canção, em que o enunciador recorda os dizeres da canção “Divino, Maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ao se referir a esses autores como “antigos” e contestando, repetidamente, ao longo da canção, a visão “divino-maravilhosa” da alegoria tropicalista, Belchior provoca uma tensão dialética que muito revela acerca de sua leitura dos acontecimentos do período e de como ele procurava se situar no cenário da canção crítica setentista.

Sendo ele próprio um fruto da contracultura, assim como seus colegas tropicalistas, Belchior procura se diferenciar deles ao construir a *persona* do poeta do “dia a dia”, “das coisas reais”, afastando-se das “teorias”, “fantasias” e “coisas do oriente”, tão próprias desse nicho, como procura deixar claro na letra da canção “Alucinação”, faixa de abertura do disco homônimo. Seu discurso é direto e sem rodeios, desvencilhando-se das imagens justapostas e delirantes tão comuns na letra das canções tropicalistas.

Desencadeada a polêmica, o enunciador defende suas posições de forma apaixonada por meio de um turbilhão de palavras que se multiplicam de maneira desenfreada, emitidas numa região cuja frequência elevada só amplifica sua contundência.

A consequência do acúmulo silábico é uma espécie de aceleração em segmentos melódicos específicos, o que provoca a sensação de insubmissão da melodia ao pulso, bastante regular, do arranjo instrumental. Esse acontecimento do plano sonoro coincide com os momentos da letra em que o compositor externa sua insubordinação a determinadas imposições externas, tais como movimentos estéticos, parâmetros estilísticos, regime político e censura.

No que se refere à configuração intervalar, a oscilação melódica sobre o intervalo de um semitom no verso 5 (/mas trago de cabeça uma canção do rádio/) sofre uma considerável ampliação nos versos 6 e 7 (/em que um antigo compositor baiano me dizia / tudo é divino /tudo é maravilhoso /) e a melodia passa a incorporar saltos equivalentes a uma oitava (12 semitons), o que acentua ainda mais o grau de eloquência da argumentação sustentada pelo enunciador.

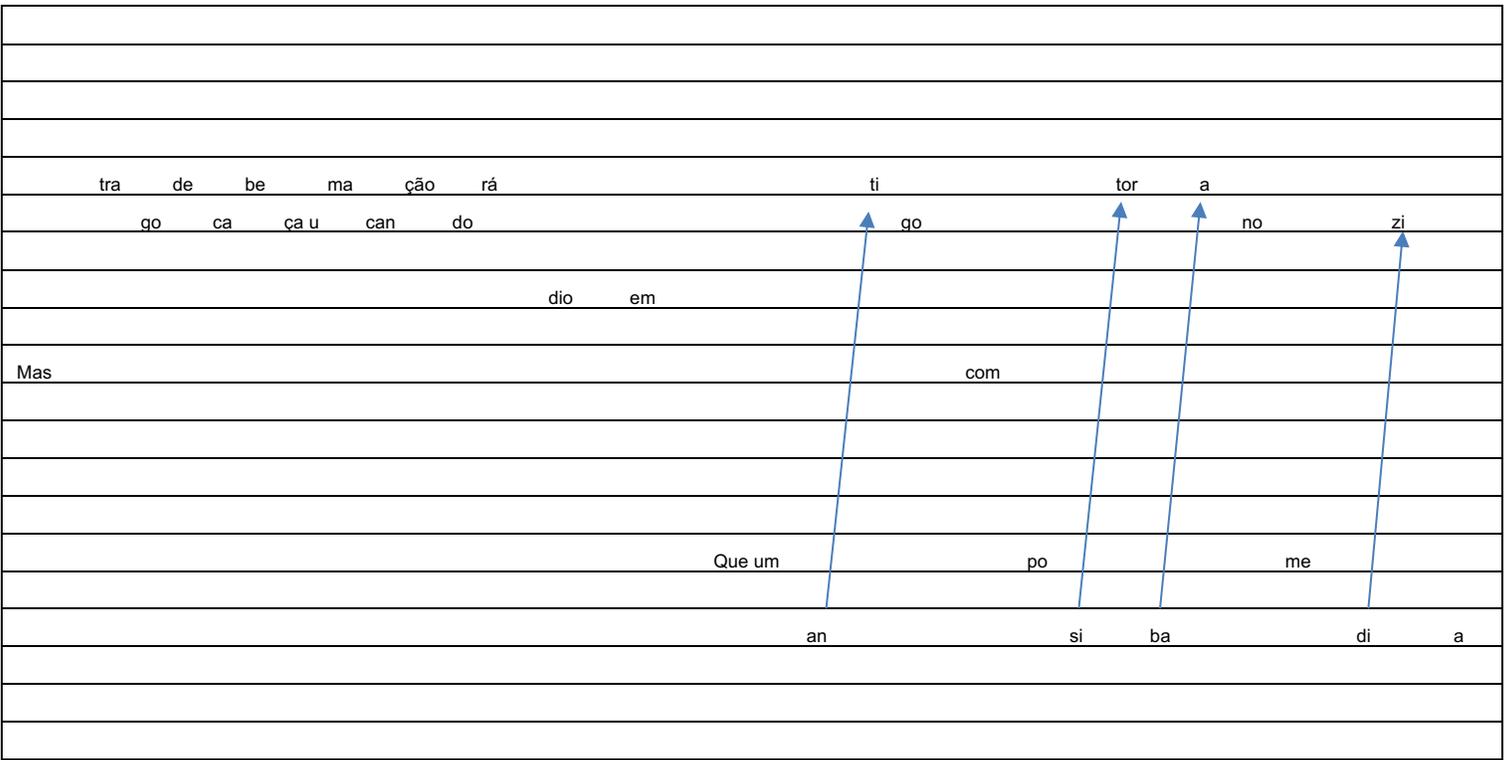


Figura 122

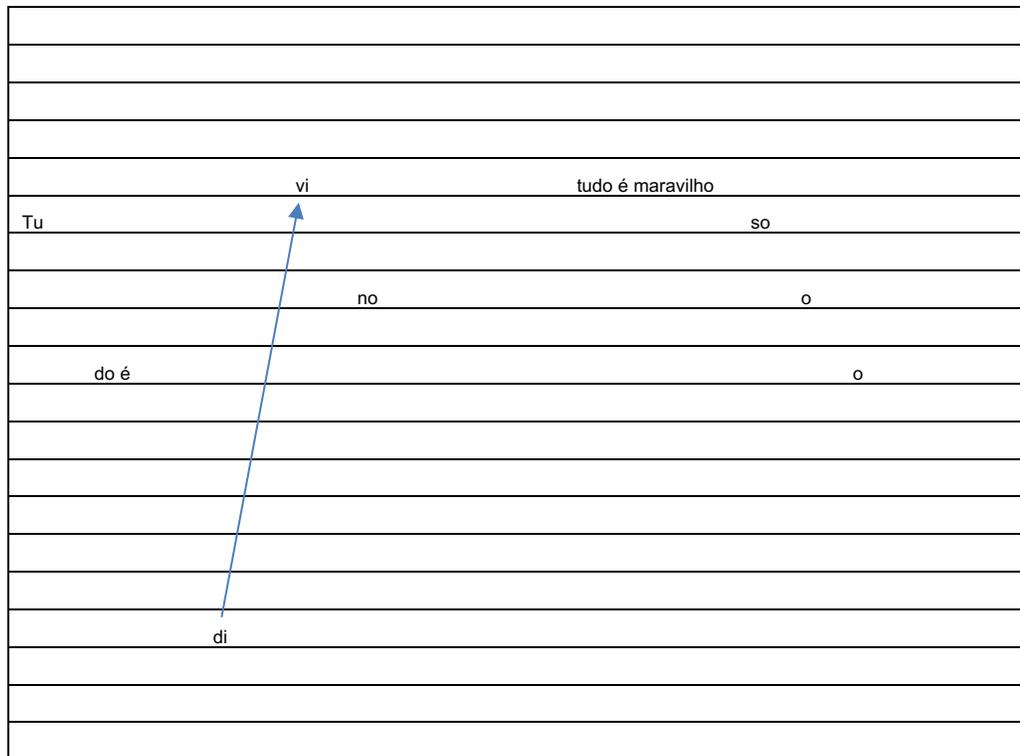


Figura 123

A partir do verso 13, início do segmento C da canção, a linha melódica retorna para a região média da tessitura, dissipando a tensão atingida no trecho anterior. Na letra, o enunciador abre um espaço para relatar suas vivências culturais mais recentes em versos como /tenho ouvido muitos discos /conversado com pessoas /caminhado meu caminho/ papo, som, dentro da noite /. A melodia passa, então, a agrupar-se em motivos recorrentes (Figura 124), configurando-se, nesse momento, o que chamamos de “enumeração entoativa”, desencadeada pela listagem de ações diversas.

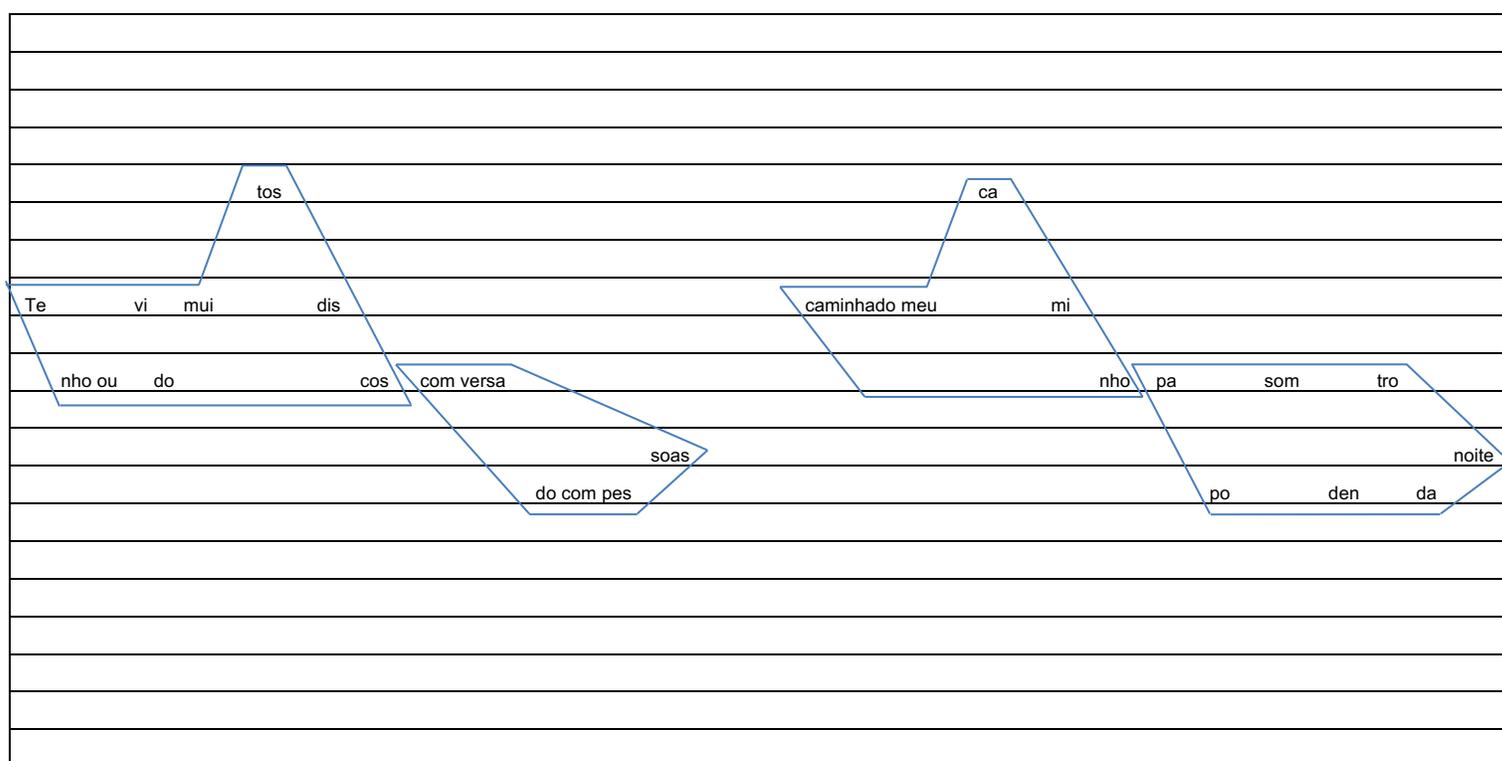


Figura 124

No entanto, logo o debate é reativado e o enunciador volta a contestar a relevância da retórica tropicalista, considerando-a ultrapassada, ao afirmar, nos versos 17 e 18, que, nessa sua empreitada, não encontrou /um amigo sequer /que ainda acredite nisso /. Conseqüentemente, a linha melódica também se eleva, por meio de saltos simultâneos, nas palavras /que ainda acredite /, recobrando o tom apaixonado da parte B. Há uma inversão da direção da melodia no final do verso 18 que passa a ser descendente,

preparando a afirmação categórica /tudo muda / do verso 19, em tonema também acentuadamente descendente (Figura 125).

Em outras canções do disco, como “Velha Roupa Colorida” e “Como Nossos Pais”, Belchior aponta para a necessidade de seguir em frente e buscar novas referências, para que haja uma renovação efetiva da linguagem. Ao reforçar a máxima de que /tudo muda /, no mesmo trecho em que refuta a visão “colorida” do tropicalismo, o compositor automaticamente se coloca como representante desse “novo”, que um dia será /antigo /, mas que /sempre vem /. Em entrevista para o programa *MPB Especial* (1974), da TV Cultura, ele cita os tropicalistas em dois momentos distintos. Num primeiro, reconhece sua importância como movimento de renovação da música popular brasileira e cita a influência que exerceu sobre os compositores cearenses daquele período<sup>57</sup>. Na fala com que encerra o programa, porém, alerta para o perigo de se agarrar ao passado a ponto de não aceitar a renovação que, de tempos em tempos, ocorre na música popular brasileira<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> “O que foi mais importante em termos de deflagrar coisas assim foi realmente o movimento da Tropicália. Quer dizer, e talvez pela primeira vez a gente identificou o movimento como ‘Tropicália’, e não como ‘Tropicalismo’. Quer dizer, não era mais um ‘ismo’ [...] Era um conjunto de coisas tropicais, era toda a loucura colorida dos trópicos... dos tristes trópicos. E isso deflagrou um movimento muito grande no Ceará. Eu estive metido mesmo dentro desse movimento, no fogo de 68 com o tropicalismo. Porque todos nós que estávamos fazendo arte naquele tempo, no interior do Ceará – eu, o Rodger, o Augusto, o Ednardo – todo mundo tinha a consciência certa de que a província necessitava de uma outra espécie de cultura... uma cultura que se desprovincianizasse... que abrisse mais... e que se desvinculasse da tradição. Quer dizer, todo mundo entendia a arte como algo que não pode obedecer a nenhum cânone, nem que seja de beleza mesmo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg&t=1457s>. Acesso em: 12 jul. 2021.

<sup>58</sup> “Os compositores novos estão todos abertos à polêmica... estão todos abertos à discussão... estão interessados nesse papo de música popular brasileira. Quer dizer, fala-se que depois de Caetano, de Chico... de todos os que estão por aí, não apareceu mais ninguém. É muito interessante observar com mais cuidado, porque está aparecendo muita gente. Marcos Vinícius, Walter Franco, Carlinhos Vergueiro, o pessoal do Ceará, muita gente, muita gente... Fagner, o Luiz Melodia, o Raul Seixas, o... todos. Todos os novos são muito bons. Eu tô muito interessado no trabalho desse pessoal, não tô interessado no passado. O resto é material de discussão, o resto é tradição. Então eu tô interessado numa linguagem nova dentro da música popular brasileira, novas palavras novos signos, novos símbolos. Quer dizer, a música popular brasileira precisa se desprovincianizar. E precisa perder o medo dos ídolos”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg&t=1457s>. Acesso em: 3 fev. 2021.

te zão
a di nis tu e com to ra
cre so da a
E não tenho um ami não do
go sequer da ão
que in mu
da

The diagram shows a melodic line with lyrics. The lyrics are: "E não tenho um ami não do go sequer da ão que in mu da". The melodic line consists of notes: "te", "a", "di", "nis", "tu", "e com to", "ra", "da a", "da", "da", "da", "da", "da", "da", "da". Blue arrows indicate the pitch contour: from "da" to "a", "a" to "te", "te" to "a", "a" to "da", "da" to "mu", and "mu" to "da".

Figura 125

Dando continuidade à análise da canção, seguimos para o trecho em que ocorre o retorno do refrão, que momentaneamente recoloca a melodia na região média da tessitura. As gradações ascendentes agora desembocam no verso 25, que inicia a repetição de “B”. Na letra, o enunciador mais uma vez refuta Caetano e Gil, mantendo a estrutura frasal de */tudo é divino /tudo é maravilhoso /*, mas trocando por */tudo é proibido /* e acrescentando, logo em seguida, de maneira irônica, que */tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema /quando ninguém nos vê /*.

A efervescência cultural que o Brasil viveu com a Tropicália e a relativa liberdade de expressão que os artistas ainda usufruíam antes de 1968 tempos antes havia ficado para trás. Sobre as mais variadas formas de expressão artística, pairava agora a sombra da repressão, obrigando muitos a praticarem a autocensura, ou mesmo a abandonarem a militância.

Durante a maior parte do trecho acima exposto, a melodia se sustenta no alto da tessitura, sendo entrecortada apenas pelo advérbio */aliás /*, que adquire na melodia a sua forma entoativa ascendente característica (Figura 126). Ao permanecer nessa faixa de

frequência, a afirmação adquire tintas passionais, ainda que a melodia, no trecho, possua características que a aproximam mais da oralização (oscilação mínima em intervalo de semitom) do que da passionalização.

Sei..... tu pro bi
Que do é i liás
Mas
Do
A

Figura 126

vê
zer tu per ti té jar cê cu do nema quando ninguém
que do é mi do a bei vo no es ro ci nos
ê
eu queria di

Figura 127

Ao retornar à parte C, novamente a voltagem emocional diminui com mais um rebaixamento da melodia, reaparecendo as enumerações entoativas (Figura 128). Aqui, elas se reproduzem em função da letra, que descreve as características de um tipo de canção que o enunciador se nega a fazer por não se identificar com suas qualidades (/correta /branca /suave /muito limpa /muito leve /).

lhe
Não pe que eu fa
me ça ça uma canção
deve
como se

Figura 128

re	bran	a	sons	la	são na
		ve	muito lim		valhas
				leve	
			pa	muito	
cor	ta	ca	su	pa	vras

Figura 129



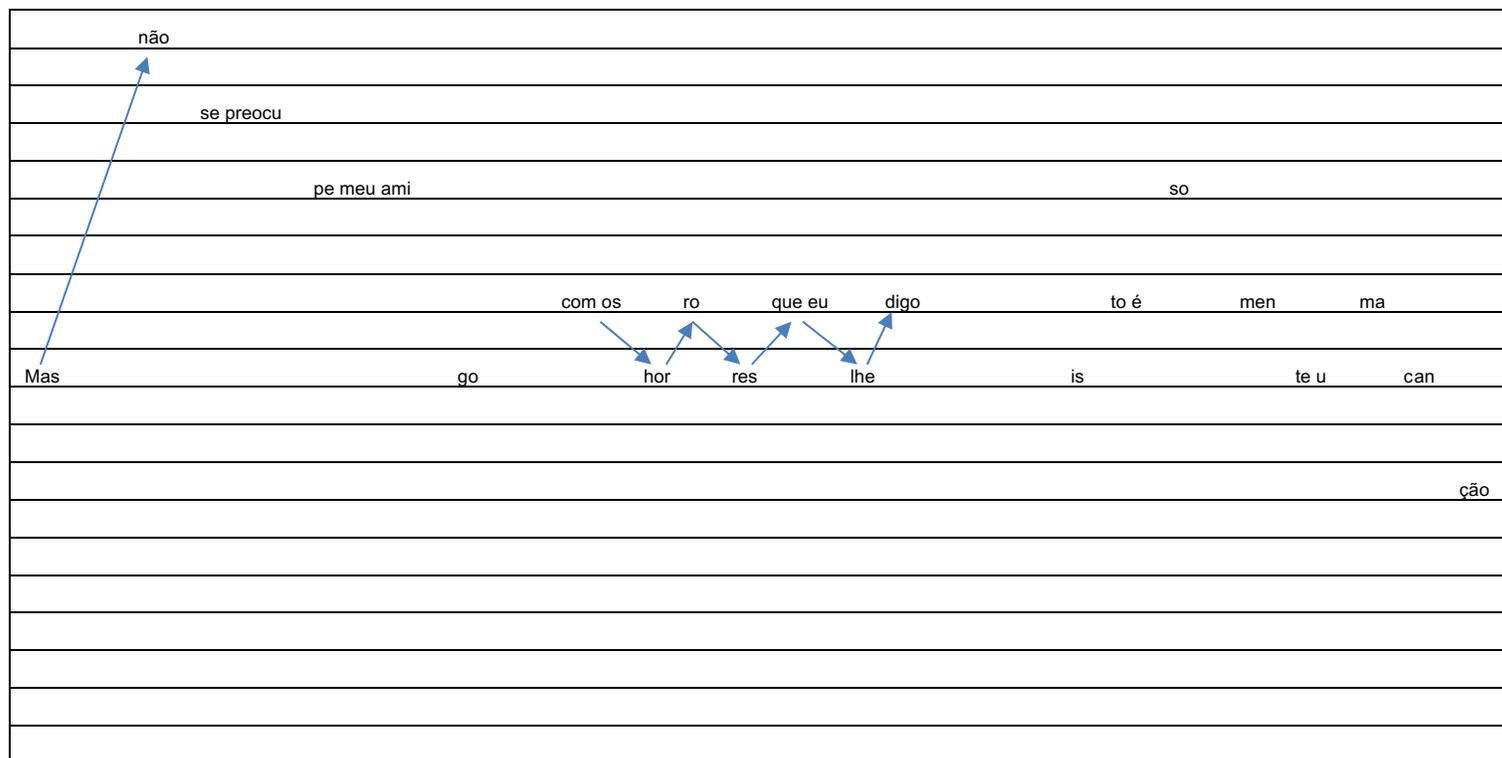


Figura 131

Apesar do evidente teor passional dessa passagem em virtude principalmente do salto melódico inicial que atinge o extremo da tessitura na palavra /*não* /, a força da oralização se faz presente, com a linha melódica perdendo a nitidez e oscilando em torno de um intervalo de dois semitons durante quase todo o trecho (Figura 131). A locução /*quer dizer*/, no final do verso 42, por exemplo, se localiza no ponto mais baixo da frase melódica (Figura 132) reproduzindo, de maneira bastante fidedigna, o padrão entoativo que normalmente acompanha esse tipo de expressão, que poderia ser substituída por “ou seja”, “isto é” ou “ou melhor”.

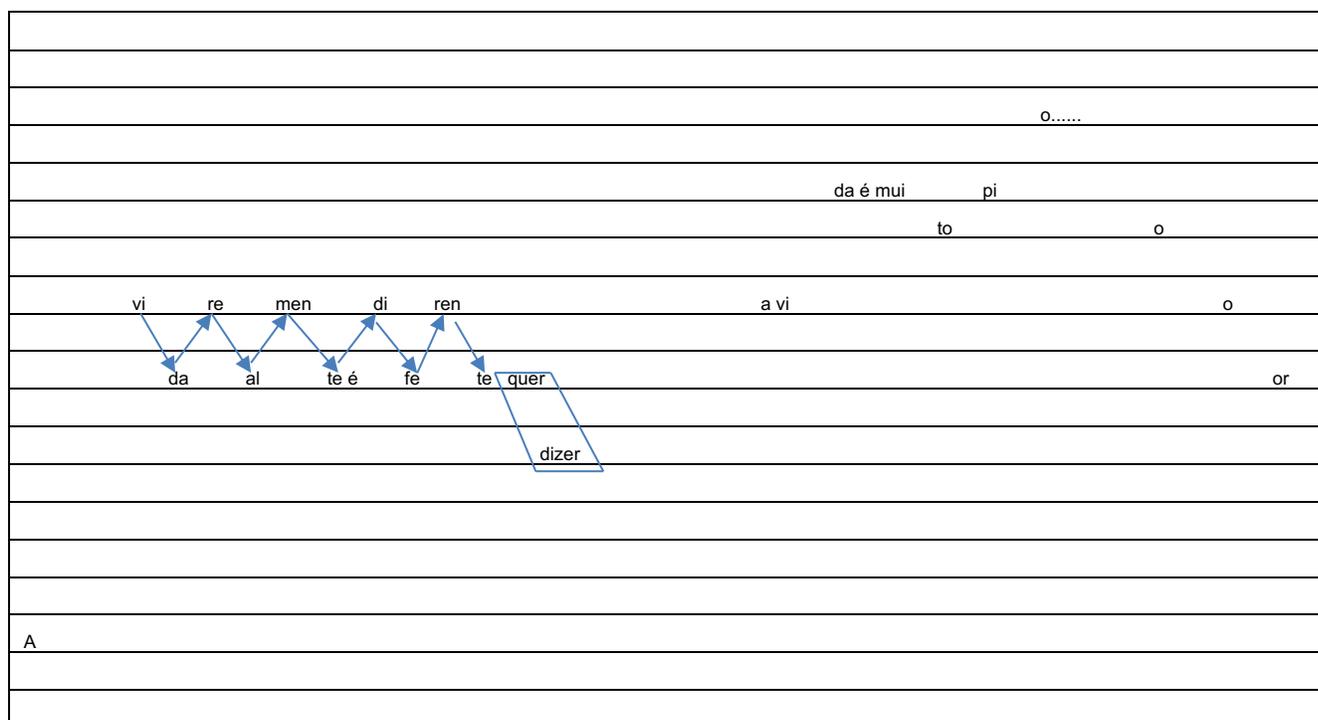


Figura 132

Verifica-se, ainda no mesmo trecho, um segundo pico melódico – no verso 42 (*/a vida é muito pior /*) –, que coincide justamente com a palavra */pior /*, o que enfatiza o sentido de gravidade que a palavra carrega.

Logo em seguida, o refrão retorna com o mesmo perfil melódico das ocorrências anteriores, com o enunciador reafirmando sua identidade latino-americana. Dessa vez, porém, ele é subitamente interrompido por alguém que saca */a arma no saloon /* (verso 45). Tal corte se manifesta também no plano de expressão, com a inserção repentina da grade melódica pertencente à segunda metade de “D” no lugar das esperadas gradações ascendentes da segunda metade do refrão. Aqui, o enunciador, após ter reafirmado a lealdade à sua verdade, “doa a quem doer” (33 a 38), pede ao enunciatário que não “mate o mensageiro” (*/por favor não saque a arma no saloon /*), identificando-se como sendo um mero portador da mensagem (*/eu sou apenas um cantor /*). O pedido adquire força dramática em decorrência da elevação da linha melódica nesse último verso:

to.....
apenas can
um o
vor sa ar eu sou o
não que a ma no
or
saloon
Por fa

Figura 133

Contrariando a esperada descendência melódica após o agudo, temos um aumento adicional da frequência, com a melodia do verso 48 partindo do ponto mais alto da tessitura (Figura 134). Nos versos seguintes, a tensão já se encontra mais diluída, e a melodia tende, novamente, para a oralização, com o enunciador cinicamente sugerindo ao “atirador” que o mate sem mais delongas, pois ele tem um compromisso inadiável e não pode se demorar por muito mais tempo.

Essa referência a uma suposta “imortalidade” do enunciador reaparece na letra da canção “Sujeito de Sorte”, quarta faixa do mesmo disco, mais precisamente no verso /ano passado eu morri /mas esse ano eu não morro /. Entendemos que a ideia de morte está aqui associada ao veto da censura, capaz de interditar a criação do artista, mas jamais de aniquilá-la. Sua obra pode até ser suspensa por um período, mas ressurgirá em outro momento, fortalecida e ressignificada<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> Algo que, de fato, ocorreu recentemente com a citação dessa mesma canção na introdução de “Amarelo”, faixa-título do álbum de Emidica, de 2020, gravada pelo próprio, com participação de Pablo Vittar e Majur.

Mas
se depois
de cantar
me
vo in ser rar te lo tar três
cê a da qui me ati ma go à de às

Figura 134

você
sa de
e
Noi te com mis por cau e
Que à te eu nho um pro so e não pos es
so faltar

Figura 135

Um detalhe curioso desse trecho é o fato de que o pronome de tratamento /você/, do verso 48 (/você ainda quiser me atirar/), é substituído por /vocês/ (segunda pessoa do plural) no verso 52 (/por causa de vocês/). Para Moreira (2015, p. 53), isso pode ser interpretado “como uma referência à censura praticada pelo Estado, já que a arma utilizada seria um símbolo forte representativo do militarismo”.

Ademais, o uso de uma expressão como “por causa de vocês”, demonstra a irrelevância que as proibições causadas por estes que sacam a arma teriam visto que, *só por causa de vocês, o eu belchioriano não abandonaria seus compromissos* (Moreira, 2015, p. 53).

Na última ocorrência do refrão, o enunciador reforça novamente sua identidade relembando suas origens e afirmando, no trecho seguinte (“B”), um “saber” particular sobre a realidade a partir de sua condição de migrante nordestino, exposto às duras condições de vida num meio urbano hostil. Como /rapaz latino-americano /vindo do interior / ele descobre que /nada é divino /nada é maravilhoso /. Como artista comprometido com uma visão crítica da realidade, ele percebe que no contexto repressivo em que vive /nada é secreto / e /nada é misterioso /. Tudo passa pelo crivo da censura e, até que se prove o contrário, /tudo é proibido / (verso 29).

Essas constatações vão sendo enfileiradas uma a uma, assumindo o comportamento reiterativo das enumerações entoativas. Aqui ocorre, novamente, um misto de persuasão passional e oralizada, com a permanência da melodia numa faixa de frequência consideravelmente aguda durante quase todo o trecho, mas, ao mesmo tempo, oscilando sobre as notas do intervalo mínimo de semitom, recursos que contribuem para produzir essa réplica acalorada, que confronta a afirmação tropicalista /tudo é divino, maravilhoso /, questionando-a e problematizando-a.

sei..... na é vi na na é ra lho..... na na é gra..... na
que da di da ma vi so da sa do
no
Mas
da da da

Figura 136

Na é te-
da mis ri
não nã nã nã nã nã nã
oso nã nã nã nã nã nã
nã nã

Figura 137

### 5.10.2. Análise do comportamento vocal

Andamento: 107 bpm

Tonalidade: E (mi maior)

Tessitura: 17 semitons

Instrumentação: guitarra, baixo, bateria, teclado, percussão, harmônica, coro

Forma: Introdução A B B C A B' B' C' D A' D' D' A B''

Ano: 1976 (LP *Alucinação* – Faixa 1)

Em termos de proposta estética, podemos afirmar que o disco *Alucinação* foi o que mais se aproximou do ideal artístico perseguido por Belchior desde o momento em que deixou Sobral, no Ceará, para tentar uma carreira artística no Sudeste. Ao afastar-se dos regionalismos musicais presentes no primeiro disco, indo na direção de uma sonoridade mais vinculada ao *pop-rock*, o compositor mais uma vez demonstrava a pouca preocupação que tinha com as expectativas das gravadoras em relação aos compositores nordestinos de um modo geral.

Diferentemente de Luiz Gonzaga – influência declarada do compositor no que se refere ao seu modo de cantar –, que cultivou o regionalismo explícito como marca, expressa não só em suas letras e nos gêneros musicais adotados em suas canções, mas também na indumentária, Belchior procurou integrar novos elementos à sua própria “nordestinidade”. Esta, segundo Zaguetto (2017, p. 55), “se coloca no plano da metamorfose contínua, na medida em que está em constante intersecção com outros elementos da vida em uma relação criativa”. Nesse sentido, confirma-se a postura antropofágica – na acepção tropicalista do termo – de Belchior de agregar informações de modernidade às suas raízes, desvencilhando-se, definitivamente, das tendências folclorizantes que ainda impregnavam a linguagem cultivada por muitos de seus pares vindos do Nordeste.

Se a sua linguagem cancional procura se distanciar das raízes sertanejas, incorporando gêneros estrangeiros, com o objetivo de se tornar cada vez mais universal, sua voz, contudo, preservou intacta essa “nordestinidade” latente, que remete à tradição dos cantadores e repentistas do sertão.

A qualidade tão peculiar da voz de Belchior não foi compreendida de imediato pelos produtores e empresários vinculados às gravadoras do eixo Rio–São Paulo. O escritor Jotabê Medeiros (2017), autor da mais recente biografia do músico, relata que os produtores a princípio rejeitaram sua voz, qualificando-a como “anasalada”<sup>60</sup> e “fanhosa”<sup>61</sup>, além de tecerem comentários negativos em relação à sua aparência e ao seu forte sotaque. Zaghetto (2017) ressalta que Luiz Gonzaga havia sofrido o mesmo tipo de rejeição décadas antes.

São essas qualidades vocais, no entanto, que, nessa canção, em particular, contribuem para presentificar, de forma quase palpável, nosso enunciador /rapaz latino-americano/ vindo do interior/, vinculando-o de forma indissociável ao próprio compositor/intérprete.

Já nos primeiros versos, nota-se uma ênfase na abertura das vogais “e” e “o”, que exemplificamos abaixo nas sílabas em destaque:

2. Latino americano sem dinheiro no banco
3. Sem parentes importantes
4. E vindo do interior

Essa opção, por parte do intérprete, de não esconder seu sotaque, além de informar a respeito da origem geográfica do personagem da canção, acaba reforçando a impressão de autorreferência, fazendo com que os ouvintes o associem ao próprio cantor.

A escolha da tonalidade de Mi maior privilegia a região médio-aguda da voz de Belchior, que nessa faixa se mostra rica em harmônicos agudos<sup>62</sup>, resultando numa

---

<sup>60</sup> Esse caráter “anasalado” da voz nordestina já havia sido percebido por Mário de Andrade (1972, p. 56): “O anasalado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo. Estão nos coros maxixeiros dos cariocas. Permanecem muito acentuados e originalíssimos na entoação nordestina [...] E é perfeitamente ridículo a gente chamar essa peculiaridade da voz nacional, de falsa, de feia, só porquê não concorda com a claridade tradicional da timbração europeia”.

<sup>61</sup> Segundo Behlau e Pontes (2001), voz “fanhosa” seria sinônimo de voz “nasal”, que ocorre quando a ressonância do som se concentra principalmente na cavidade do nariz, o que ocorre devido ao abaixamento do palato mole, que direciona a ressonância para a cavidade nasal.

<sup>62</sup> O som “nasal” característico seria resultado do reforço desse tipo de harmônico.

sonoridade brilhante. Tal fenômeno acústico fica bastante evidente no verso 5, que inaugura o segundo trecho da canção.

É nessa parte que se instaura a polêmica sobre o verso /tudo é divino, maravilhoso/, de Caetano e Gil. A permanência da melodia na região aguda faz com que o cantor emita as notas com grande volume de voz, o que acaba reforçando a impressão de debate acalorado.

É a partir desse momento, também, que o cantor começa a subverter a divisão rítmica bem-comportada estabelecida em “A”. Sua articulação rítmica, que na primeira parte da canção se manteve mais regular, passa a adotar o comportamento imprevisível da fala. Sobre a marcação bem delimitada do arranjo típico da canção *pop*<sup>63</sup> – com *backing vocals* vocalizando em “uh”, entre outros elementos –, Belchior multiplica o número de sílabas, acelerando intencionalmente a velocidade da cadeia fônica, com o intuito de dizer tudo que pretende.

Esse canto falado acaba produzindo saltos de uma oitava, não muito comuns em contornos melódicos convencionais, mas bastante presentes em entoações da linguagem cotidiana. Nesse sentido, podemos afirmar que, nos versos 6 e 7, Belchior praticamente abandona as alturas melódicas pré-fixadas, convertendo o canto em fala quase explícita, momentos em que a interpretação cresce em termos de persuasão figurativa, fortalecendo o argumento da letra.

Ainda no verso 6, no qual o enunciador atribui a Caetano/Gil a qualidade de /antigo/, Belchior pronuncia o “r” final da palavra /compositor/ de forma “rolada”, remetendo à dicção dos cantores “antigos”, anteriores à Bossa Nova. Essa ação local

---

<sup>63</sup> Na época da gravação de *Alucinação*, Belchior ainda era considerado um artista emergente e não tinha, portanto, poder de decisão diante das gravadoras, por isso não possuía autonomia para escolher os produtores e músicos que iriam participar de seus discos. Na gravação de *Alucinação* não foi diferente. Sobre isso, “O produtor [Marco Mazzola] conta que, na primeira conversa que teve com executivos, Belchior foi rejeitado. ‘Levei a fita para a reunião de produção, todos os produtores da companhia estavam e todo mundo vetou minha contratação, dizendo que o cara cantava anasalado, que o cara era muito feio, não sei o quê’, lembra o produtor musical. Mazzola então foi ao topo: procurou André Midani, presidente da Polygram na época [...]. O produtor recrutou então os pianistas José Roberto Bertrami, o baixista Paulo César Bastos, os guitarristas Antenor Gandra e Rick Ferreira e o percussionista Ariovaldo Cortesi para participar do álbum” (Medeiros, 2017, p. 91-2).

produz um efeito de correspondência dos mais interessantes entre o plano de expressão e o plano de conteúdo.

Já no verso 8, Belchior retoma a abordagem cantada, delimitando de forma mais precisa as alturas da melodia, postura que corresponde melhor ao conteúdo de perfeição e harmonia embutidos no verso /"Tudo é maravilhoso"/. Dentro dessa abordagem que prioriza os valores do canto, o intérprete acrescenta, ainda, um ornamento à última sílaba da palavra /maravilhososo/, prolongando também sua última nota. Tais acréscimos acabam criando um contraste entre essa última terminação e as anteriores, todas curtas e objetivas, o que também intensifica a passionalidade expressa pelo canto.

Nos versos 13 a 16, o volume da emissão diminui e, em várias sílabas (sublinhadas abaixo), ocorre um ataque laríngeo que resulta numa espécie de soluço:

9. Tenho ouvido muitos disccos
10. Conversado com pessoas
11. Caminhado meu caminho
12. Papo, som dentro da noite

Essa emissão “chorada” expõe a vulnerabilidade do nosso personagem cheio de expectativas e sonhos relacionados ao seu projeto de busca por um lugar ao sol no cenário artístico do eixo Rio–São Paulo. Todo o investimento afetivo mobiliza um conjunto de emoções que acabam se revelando por meio de canto.

Já nos versos 17 a 20, o intérprete deixa a fragilidade de lado, retomando seu gesto incisivo, o que contribui para reforçar o tom contestatório do trecho. No verso 19 (/tudo muda/), Belchior usa fala explícita para reafirmar seu posicionamento em favor da renovação da linguagem na música popular brasileira, culminando na emissão, a plenos pulmões, em registro modal de peito, do verso 20 (/e com toda razão/). A última sílaba da palavra /razão/ recebe, por fim, uma *apogiatura* e sofre um prolongamento, o que acentua ainda mais o caráter eloquente e passional do trecho.

Após a reapresentação do refrão, temos o retorno de “B”, onde Belchior mistura as duas abordagens vocais – cantada e falada –, produzindo efeitos locais diversos. No início do verso 25 (/mas sei que tudo é proibido/), ele recorre à primeira, ao acrescentar um prolongamento à palavra /sei/, o que enfatiza esse “saber” do enunciador a respeito

da situação opressiva criada pela censura e, ao mesmo tempo, acentua o caráter disfórico de tal constatação. Na repetição de “B”, a primeira sílaba da palavra /**tu**do/ (verso 29) também sofre um prolongamento, o que reforça ainda mais a passionalização inerente ao trecho (Figura 138).

Sei..... tu..... pro bi
Que do é i
Mas
do

Figura 138

Em seguida, no entanto, há uma nova ocorrência de fala explícita na expressão /aliás/ (verso 26), que antecede a “enxurrada verborrágica” dos versos 27 e 28 (/Eu queria dizer que tudo é proibido até beijar você no escuro do cinema/quando ninguém nos vê/). Aqui, o acúmulo de palavras, cantadas de maneira acelerada e intensa, numa faixa de frequência aguda, provoca nos ouvintes a sensação de urgência, totalmente compatível com a situação de clandestinidade reportada pela letra. Na palavra /**vê**/, que fecha o verso 28, ocorre novamente *apogiatura* associada ao prolongamento vocálico, acrescido de vibrato atenuado, acentuando o drama implícito do trecho.

A vulnerabilidade do enunciador volta a ser expressa pelo canto no verso 33 (parte C'), mais especificamente na palavra /**faca**/, emitida de maneira “chorada”. Verifica-se,

também, a ocorrência de portamento na última sílaba da palavra /canção /, repetindo-se no verso seguinte, na palavra /limpa /, indicando, novamente, certo índice de passionalização associado ao estado sensível do enunciador perante as pressões externas que sofre enquanto artista. Já nos versos 34 e 35, a abordagem novamente se alinha à força entoativa, com o intérprete aplicando uma terminação descendente na última sílaba das palavras /correta/branca/palavras (Figura 139). Assim, a nota final “distancia-se da altura definida da melodia e se aproxima de um padrão entoativo (falado) [...]” (Machado, 2012, p. 140). Tal procedimento põe em destaque o texto que ressalta o poder da palavra, como no caso do verso 35 (/sons, palavras, são navalhas /).

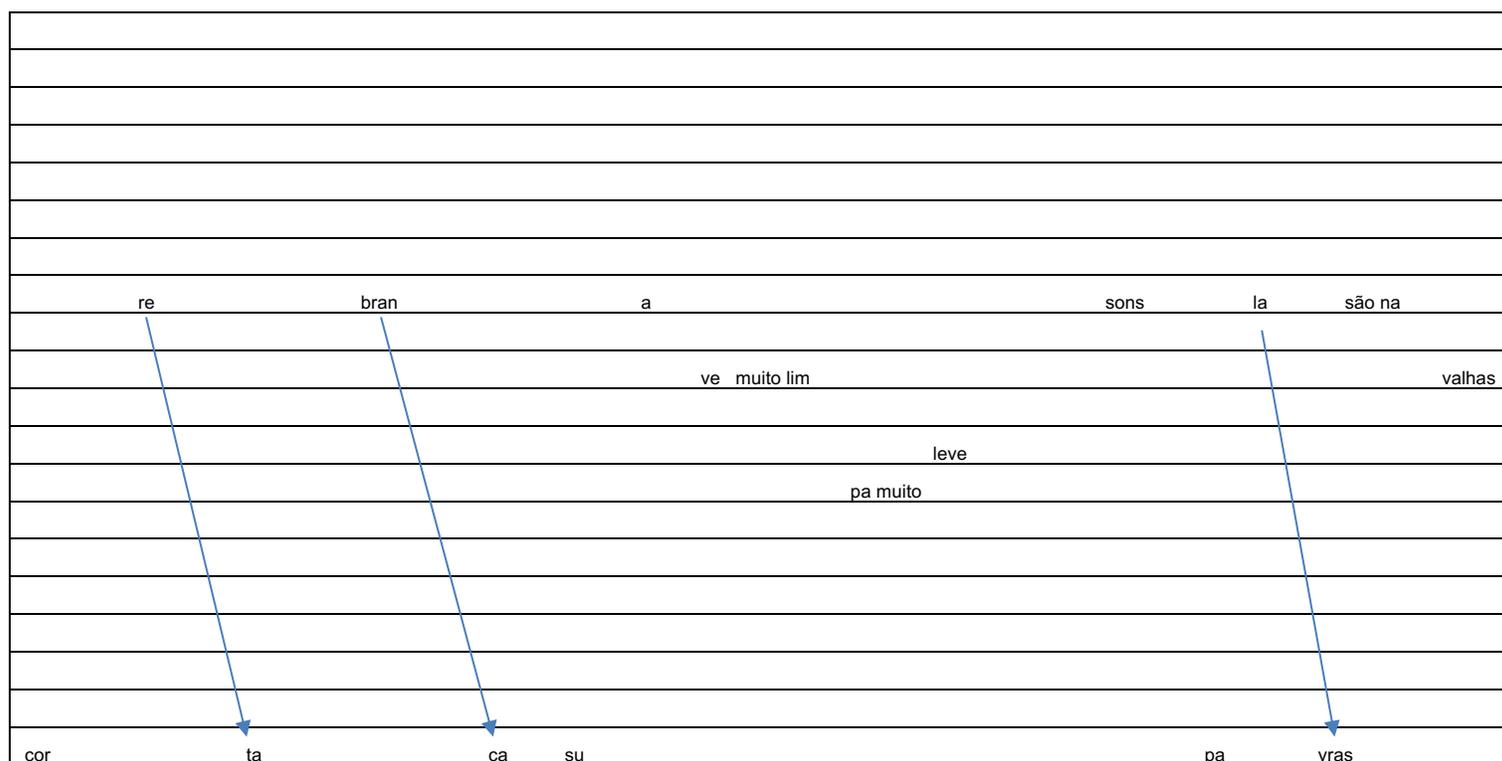


Figura 139

No último verso de C', nota-se um considerável esforço de emissão por parte do intérprete para atingir o fá sustentado agudo da última sílaba do verso /Sem querer ferir

ninguém /, o que resulta num som “sujo”<sup>64</sup> que, no campo sonoro, se compatibiliza com a ideia expressa na letra de /sons / e /palavras / ferinas.

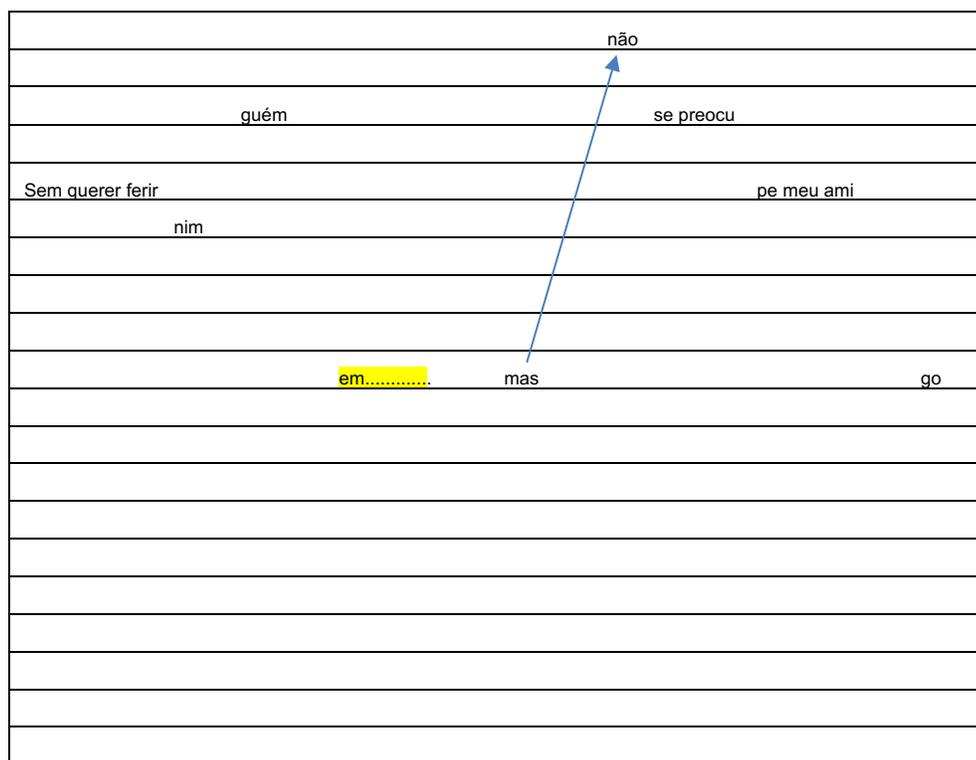


Figura 140

O grau de tensionamento vocal se eleva ainda mais no início da parte “D”, com a voz atingindo um sol suspenso, nota mais aguda de toda a canção, na palavra /não/ (Figura 150). À tensão somam-se a articulação rítmica acelerada e as terminações descendentes (/Mas não se preocupe meu amigo / Com os horrores que eu lhe digo /), contribuindo, por meio da força entoativa, para acentuar o caráter direto e sem rodeios da letra no trecho (/Isso é somente uma canção /a vida realmente é diferente, quer dizer /a vida é muito pior /).

<sup>64</sup> Machado (2012, p. 140) assim define os conceitos de “sujeira” e “limpeza” da voz: “Utiliza-se de modo amplo as terminologias ‘limpa’ e ‘suja’ para identificar aspectos referentes a um índice maior ou menor de ruído na produção vocal. Uma voz ‘suja’ é aquela na qual se ouve, além das alturas expressas pela linha melódica, um pequeno chiado, uma projeção de ar ou mesmo um ligeiro tensionamento que resulta numa quase rouquidão. Por oposição, uma voz ‘limpa’ é aquela na qual se ouve apenas a pureza das alturas da melodia expressas pelo timbre”.

Na terceira ocorrência do refrão (versos 44 a 47), Belchior acrescenta um melisma à palavra /cantor /, que encerra o último verso. Conforme mencionamos, a introdução de ornamentos e improvisos na performance vocal põe em evidência as qualidades virtuosísticas da voz e aponta para um predomínio da forma musical na interpretação. O mesmo tipo de melisma ocorre na última sílaba do verso 43 (/A vida é muito pior) e na última sílaba do verso 52 (/Por causa de vocês). Cria-se, no entanto, uma correspondência muito maior entre os planos de expressão e conteúdo no verso 46, no qual o melisma está associado à palavra /cantor / (Figura 141). Coincidentemente ou não, temos aqui também a presença dos vocais de apoio acompanhando o solista (com “uh”), num claro uso “instrumental” da voz.

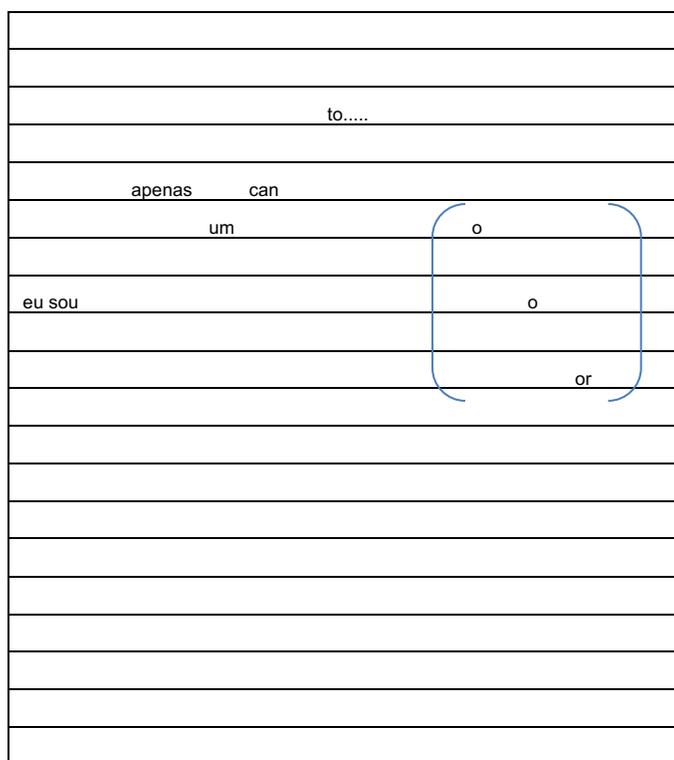


Figura 141

Em D', temos a linha melódica iniciando na nota mais aguda da tessitura (Sol#), demandando do cantor um esforço de emissão ainda maior. Essa tensão no plano fisiológico da voz é compatível com a tensão desencadeada pela situação de confronto

narrada pela letra (/Mas se depois de cantar /você ainda quiser me atirar /mate-me logo, à tarde, às três /).

Após uma última reexposição do refrão, no retorno da grade melódica de “B”, Belchior faz uso, novamente, de fala explícita, produzindo um sentido de negação categórica em todas as ocorrências do pronome indefinido /nada! /. A localização dessas ocorrências numa faixa de frequência aguda, ao mesmo tempo em que são entoadas de forma descendente e com voz plena (Figura 142), dá contundência ao trecho, não deixando dúvidas sobre o posicionamento do compositor, em relação não só às ideias tropicalistas, mas também ao momento político atravessado pelo País.

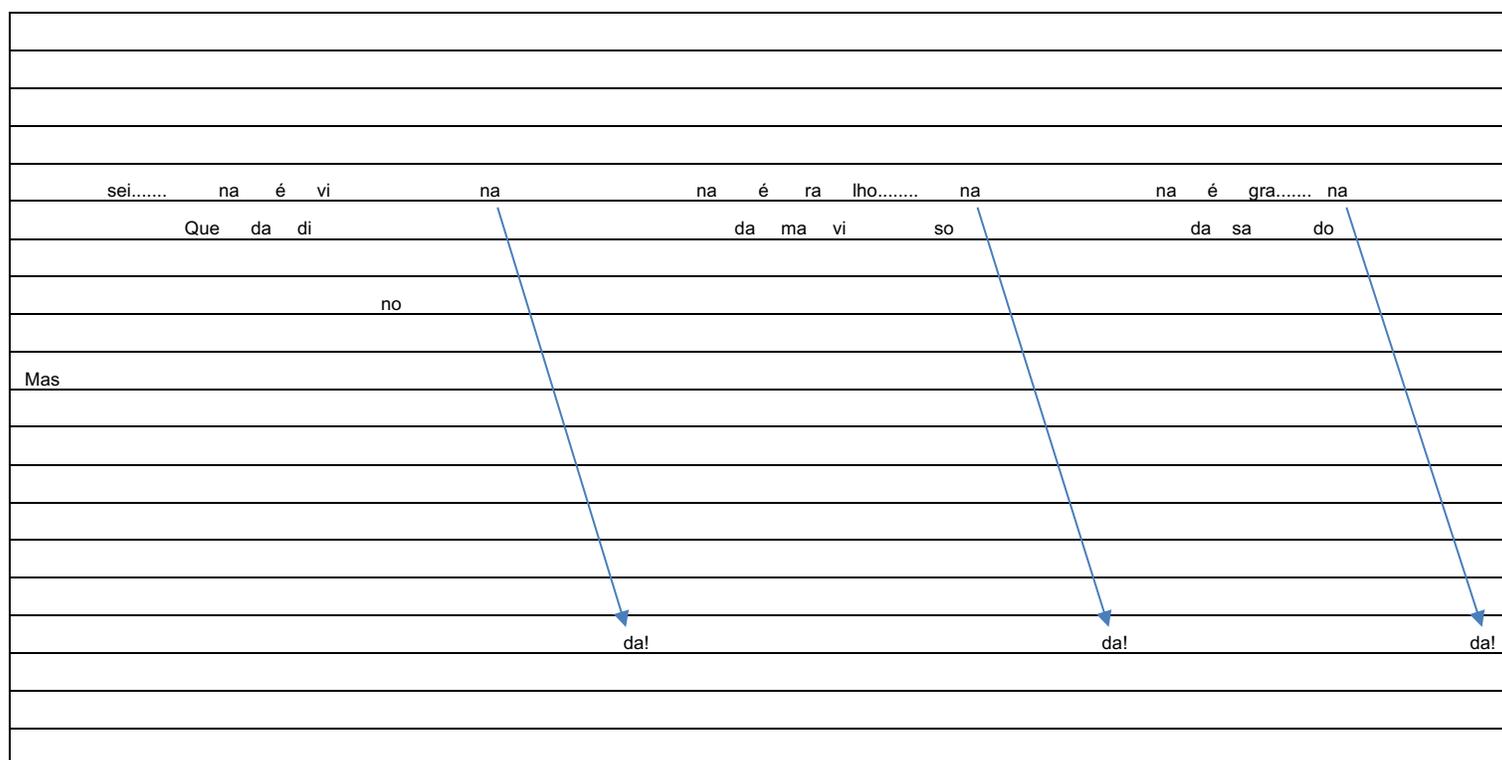


Figura 142

### 5.10.3. Conclusão

Na análise cancional, interpretamos o conteúdo dos versos 33 a 38 como expressão da recusa, por parte do compositor/enunciador, de se dobrar às exigências do mercado e se submeter às pressões da censura. Uma segunda leitura dos mesmos versos, agora por meio da lente da semiótica tensiva, com foco no plano de expressão

(melodia), nos leva a entender essa canção /correta /branca /suave /muito limpa /muito leve / como aquela em que os valores musicais se destacam em detrimento das entoações de fala. Essa perspectiva dá suporte à nossa hipótese de que a dicção cancional de Belchior estaria mais afeita à passionalização e à oralização. Na canção analisada nota-se, contudo, uma maior inclinação do intérprete em expor os processos entoativos de fala intrínsecos à melodia.

A valorização da forma musical se manifesta, aqui, de forma pontual no comportamento vocal de Belchior: nos prolongamentos das sílabas que finalizam as seções B, C e D, nos portamentos dos versos 33 e 34, nos melismas dos versos 8, 12, 43, 47 e 52, nas apojeturas dos versos 20, 28, 32 e 38 e nas vocalizações sobre a sílaba “não” após o último verso da canção. Prevalece, portanto, a abordagem falada.

Mesmo nos momentos em que a linha melódica se estabiliza, a emissão de Belchior se mantém distante de uma abordagem musical do canto. Os vibratos ocorrem apenas nos raros prolongamentos de algumas finalizações e, mesmo assim, bastante atenuados.

A presença desses ornamentos em várias terminações, contudo, mostram que o intérprete procura proporcionar um equilíbrio momentâneo entre força entoativa e forma musical, em contraste com os momentos em que o comportamento vocal impregnado de fala predomina.

Despida de qualquer artifício técnico, a voz de Belchior não se pretende sublime, colocando-se a serviço da comunicação direta, sem filtros, o que revela extrema compatibilidade com o conteúdo da canção. A crueza de seu canto nos revela muito sobre a sua autenticidade, não somente como artista, mas como pensador da cultura.

#### **Quadro das oscilações tensivas do comportamento vocal em “Apenas um Rapaz Latino-Americano”**

1. Eu sou apenas um rapaz 2. Latino-americano sem dinheiro no banco	mais menos entoação (minimização)
3. Sem parentes importantes 4. E vindo do interior 5. Mas trago de cabeça uma canção do rádio 6. Em que um antigo compositor baiano me dizia 7. “Tudo é divino”	mais entoação (recrudescimento)

8. "Tudo é maravilhoso"	menos menos entoação (restabelecimento)
9. Mas trago de cabeça uma canção do rádio 10. Em que um antigo compositor baiano me dizia 11. "Tudo é divino"	mais entoação (recrudescimento)
12. "Tudo é maravilhoso"	menos menos entoação (restabelecimento)
13. Tenho ouvido muitos discos 14. Conversado com pessoas 15. Caminhado meu caminho 16. Papo, som dentro da noite 17. E não tenho um amigo sequer	mais menos entoação (minimização)
18. Que ainda acredite nisso não	mais entoação (recrudescimento)
19. Tudo Muda	somente entoação (saturação)
20. E com toda a razão	menos menos entoação (restabelecimento)
21. Eu sou apenas um rapaz 22. Latino-americano sem dinheiro no banco	mais menos entoação (minimização)
23. Sem parentes importantes 24. E vindo do interior 25. Mas sei que tudo é proibido 26. Aliás! 27. Eu queria dizer que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema	mais entoação (recrudescimento)
28. Quando ninguém nos vê	menos menos entoação (restabelecimento)
29. Mas sei que tudo é proibido 30. Aliás! 31. Eu queria dizer que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema	mais entoação (recrudescimento)
32. Quando ninguém nos vê	menos menos entoação (restabelecimento)
33. Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve	mais menos entoação (minimização)
34. Correta, branca	mais entoação (recrudescimento)
35. Suave, muito limpa, muito leve	mais menos entoação (minimização)
36. Sons, palavras	mais entoação (recrudescimento)
37. São navalhas	mais menos entoação (minimização)

38. E eu não posso cantar como convém	mais entoação (recrudescimento)
39. Sem querer ferir ninguém	menos menos entoação (restabelecimento)
40. Mas não se preocupe meu amigo 41. Com os horrores que eu lhe digo 42. Isso é somente uma canção 43. A vida realmente é diferente, quer dizer	mais entoação (recrudescimento)
44. A vida é muito pior	menos menos entoação (restabelecimento)
45. E eu sou apenas um rapaz 46. Latino-americano sem dinheiro no banco	mais menos entoação (minimização)
47. Por favor não saque a arma no <i>saloon</i>	mais entoação (recrudescimento)
47. Eu sou apenas um cantor 48. Mas se depois de cantar	menos menos entoação (restabelecimento)
49. Você ainda quiser me atirar 50. Mate-me logo, à tarde, às três 51. Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar	Menos música (atenuação)
52. Por causa de vocês	menos menos entoação (restabelecimento)
53. Mas se depois de cantar 54. Você ainda quiser me atirar	mais menos entoação (minimização)
55. Mate-me logo, à tarde, às três 56. Que à noite eu tenho um compromisso e não posso faltar	mais entoação (recrudescimento)
57. Por causa de vocês	menos menos entoação (restabelecimento)
58. E eu sou apenas um rapaz 59. Latino-americano sem dinheiro no banco	mais menos entoação (minimização)
60. Sem parentes importantes 61. E vindo do interior 62. Mas sei que nada é divino 63. Nada! 64. Nada é maravilhoso 65. Nada! 66. Nada é sagrado	mais entoação (recrudescimento)
68. Nada é misterioso, não	mais menos entoação (minimização)
69. Nã, nã, nã, nã.....	Nenhuma entoação (extinção)

Figura 143

## 6. INVENTÁRIO DAS VOZES ANALISADAS

No presente trabalho, adotamos a *análise semiótica do canto popular*, metodologia desenvolvida por Machado (2012), como prática descritiva das condutas vocais dos intérpretes abordados em contexto já mencionado. Na pesquisa que vem desenvolvendo desde o mestrado, a autora defende a possibilidade de análise do canto popular não apenas pela descrição de seus eventos sonoros, mas também pela investigação de seu aspecto tensivo. Em outras palavras, ela se propõe a compreender de que maneira as articulações entre elementos como andamento, emissão, vibrato, articulação rítmica e entoação contribuem para a construção dos sentidos no canto.

A opção por um andamento rápido, médio ou lento, por exemplo, pode revelar a intenção do intérprete de ressaltar determinado conteúdo, deixando outro em um segundo plano. O tipo de emissão adotado pelo cantor, por sua vez, ao reforçar harmônicos agudos, médios ou graves, provoca alterações na qualidade vocal ou cria “outras vozes dentro da voz” (Machado, 2012, p. 62) pela manipulação do timbre. Os sons vocálicos podem estar revestidos ou não de vibratos dos mais diversos tipos e articulados ritmicamente dentro de uma abordagem que se aproxime ou se afaste do comportamento da fala, estando mais alinhado ao pulso ou fazendo uso de prolongamentos vocálicos. A abordagem vocal pode emular as entoações da fala cotidiana, com o canto acontecendo na sua região característica, ou ressaltar os aspectos musicais, buscando regiões cada vez mais agudas, privilegiando a beleza do canto e executando com precisão suas alturas.

A partir da análise da interação envolvendo todos esses aspectos, próprios da performance vocal, é possível chegar a um entendimento sobre qual seria a “orientação estética e interpretativa da voz” (Machado, 2012, p. 157), ou seja, a sua “Qualidade Emotiva”. A seguir, temos o quadro descritivo das vozes analisadas no presente trabalho:

	<b>Andamento</b>	<b>Emissão</b>	<b>Art. Rítmica</b>	<b>Entoação</b>	<b>Vibrato</b>	<b>Qualid. Emotiva</b>
<b>Sérgio Sampaio</b>	Rápido	Frontal	Ataques Consonantais	Predom. Cantada	Atenuado Rápido	Passional Tematizada
<b>Sérgio Ricardo</b>	Médio	Anteriorizada	Durações Vocálicas	Predom. Cantada	Atenuado Rápido	Passional
<b>Chico Buarque</b>	Acelerado	Mediana	Ataq. Conson Dur. Vocal.	Alterna Canto/Fala	Ausente	Tematizada Passional
<b>Ivan Lins</b>	Rápido	Frontal	Ataq. Conson Dur. Vocal.	Predom. Cantada	Ausente	Tematizada Passional
<b>Paulo César Pinheiro</b>	Médio	Anteriorizada	Ataq. Conson Ritmo da Fala	Predom. Falada	Ausente	Figurativizada
<b>Gonzaguinha</b>	Médio	Frontal Anteriorizada	Ataques Consonantais	Predom. Falada	Ausente	Tematizada
<b>João Bosco</b>	Rápido	Frontal Anteriorizada	Ataques Consonantais	Alterna Canto/Fala	Atenuado Rápido	Tematizada Passional
<b>Milton Nascimento</b>	Médio	Mediana Anteriorizada	Durações Vocálicas	Alterna Canto/Fala	Atenuado Rápido	Passional Figurativizada
<b>Taiguara</b>	Lento	Mediana	Durações Vocálicas	Predom. Cantada	Atenuado Lento	Passional
<b>Belchior</b>	Médio	Frontal	Ritmo da Fala	Predom. Falada	Ausente	Passional figurativizada

*Figura 144*

Esse detalhamento dos aspectos que compõem a qualidade emotiva das vozes nos possibilitou avaliar cada uma delas dentro do binômio força entoativa/forma musical.

Verificamos que o gesto vocal de Taiguara e Sérgio Ricardo é regido principalmente pela forma musical. No primeiro, ela se manifesta no emprego de vibrato em praticamente todos os finais de frase e no uso da voz de cabeça, recurso que do qual o cantor lança mão durante a Coda da canção para dar conta de uma linha melódica que se projeta vertiginosamente para a agudo, exacerbando a passionalidade evidenciada na letra. Já no segundo, a forma musical se manifesta pela onipresença do vibrato, principalmente na parte B da canção, e pelos frequentes prolongamentos vocálicos, o que remete à estética passional pré-Bossa Nova, associada aos cantores de samba-canção, influência assumida pelo intérprete.

Em ambos a abordagem cantada da voz é bem evidente, apontando para casos claros de recrudescimento dos impulsos musicais. A força entoativa ocupa um lugar reduzido em suas performances e está relacionada ao emprego de alguns recursos que sutilmente remetem ao comportamento da fala: a inserção de pausas no meio das frases (em Taiguara), provocando uma consequente aceleração silábica; o uso de acentos visando ao efeito dramático, a sustentação da nota aguda cantada a plenos pulmões no retorno de 'A', cujas características sonoras – sem nenhum tratamento que possa suavizar sua intensidade, além de estar localizada numa faixa de frequência totalmente

fora do espectro diatônico – remetem ao grito do vaqueiro conduzindo a boiada (em Sérgio Ricardo).

Os cantores Ivan Lins e Sérgio Sampaio, apesar de apresentarem um comportamento vocal aparentemente mais alinhado ao aspecto musical do canto, não parecem enfatizá-lo nessas gravações em particular. Ivan Lins, por exemplo, minimiza bastante os impulsos musicais, não somente em “Abre Alas”, mas em todas as faixas do álbum *Modo Livre*, se as compararmos às interpretações carregadas de ornamentos e outros trejeitos vocais típicos da *soul music* presentes em seus três primeiros trabalhos de estúdio. Essa abordagem mais “clean” está de acordo com a nova postura artística adotada a partir desse disco, mais voltada para a inclusão de temáticas políticas e sociais e dentro de uma perspectiva estética que privilegia mais o conteúdo do que a forma.

Algumas leis musicais, no entanto, persistem, disciplinando a articulação rítmica, totalmente atrelada ao pulso durante o refrão. A mesma submissão ao pulso é percebida na articulação rítmica adotada por Sérgio Sampaio no refrão de “Filme de Terror”. Percebe-se, ainda, que ambos os intérpretes optam por tonalidades que lhes permitem explorar a porção médio-aguda de sua respectiva tessitura vocal. A principal consequência dessa escolha é o acréscimo significativo em termos de passionalidade devido ao esforço empreendido nas notas mais agudas, cantadas sem nenhum tipo de comedimento. Em Ivan Lins, essa escolha agrega um tom eufórico e otimista à interpretação, reforçando o conteúdo de esperança expresso na letra. Já em Sérgio Sampaio, produz um efeito totalmente oposto, acentuando o tom de angústia e pavor que percorre a canção.

Há, no entanto, uma evidente contenção no uso de determinados elementos associados à força de musicalização no canto, como o vibrato e a exploração da dinâmica. Em ambos, o canto se mostra mais objetivo, mas ainda assim possui um elevado índice de passionalidade. A força entoativa, por sua vez, se apresenta de forma recessiva, mas ainda assim perceptível, por meio de quebras vocais que remetem ao choro (em Sérgio Sampaio) e da articulação rítmica que, em determinados momentos, se descola do pulso (em Ivan Lins), vinculando-se ao ritmo da fala. Ainda assim, os valores

musicais se mostram mais atenuados na comparação com a performance de cada um dos dois primeiros intérpretes.

Quanto a Milton Nascimento, podemos afirmar que, mesmo havendo componente de fala em certos momentos – como quando o cantor insere pausas entrecortando as frases e tonemas descendentes em algumas finalizações –, o aspecto sublime de sua voz, decorrente de um equilíbrio acústico entre harmônicos, flexibilidade entre os registros e o legato da articulação, reforça a impressão de um canto no qual os impulsos musicais prevalecem.

Em Gonzaguinha, há uma curiosa simultaneidade entre força entoativa e forma musical, a começar pelo acompanhamento, composto de elementos sonoros (onomatopeias, palavras soltas ou incompletas e percussão vocal) fortemente impregnados de oralização (força entoativa), dispostos de maneira a funcionar como um suporte à linha melódica principal (forma musical). Outra evidência desse amálgama é que, apesar de o intérprete adotar certa simplicidade na emissão, que se apresenta destituída de qualquer tratamento técnico mais elaborado (força entoativa), sua articulação rítmica permanece distante do comportamento da fala, mantendo-se atrelada ao pulso (forma musical).

Chegamos, então, a Chico Buarque e João Bosco, cujos comportamentos vocais apresentam também um notável equilíbrio entre as duas potências. Há, no entanto, em ambos um pendor mais acentuado para a força entoativa que em Chico Buarque se manifesta nas exclamações quase faladas (ou gritadas) do verso /chame o ladrão! / e em João Bosco na forma incisiva (às vezes até agressiva) de pronunciar a letra no segmento rápido, além da articulação rítmica entrecortada de pausas, acelerações e quebras vocais no segmento lento da canção.

Ambos renunciam ao vibrato e reduzem ao mínimo os prolongamentos vocálicos, o que dá uma impressão de fala ainda mais marcante. Acreditamos, porém, que em ambas as performances, mais do que em qualquer outra analisada neste trabalho, há uma dosagem bastante equilibrada entre força entoativa e forma musical, amenizando os conteúdos de violência presentes nas letras e contribuindo para que o drama se revista de uma fina camada de humor, principalmente em Chico Buarque.

Finalmente, em Belchior e Paulo César Pinheiro a balança pende definitivamente para a força entoativa. No primeiro, ela se manifesta de forma bastante evidente por meio da inserção de inúmeras inflexões entoativas de fala no canto, do acúmulo de palavras na mesma frase, provocando o fenômeno da aceleração silábica, e do uso de fala explícita de forma pontual. Já no segundo, o predomínio da força entoativa se manifesta na falta, em vários momentos, de precisão das alturas melódicas, resultando numa abordagem que fica a meio caminho entre canto e fala, além da ausência total de vibratos e de prolongamentos nos finais de frase. Em ambos os cantores, o registro de peito é adotado em toda a extensão da voz, produzindo a impressão de brado eloquente nas notas fortes.

As frequências indisciplinadas da fala se fazem ouvir em vários momentos, explicitando as exclamações, interrogações, afirmações e outras interjeições da fala cotidiana. As leis de fixação das alturas são flexibilizadas e passíveis de serem transgredidas, proporcionando ao canto o poder de transmitir uma gama variada de atitudes e emoções, como raiva, ameaça, ternura, eloquência e urgência. O canto se despe de qualquer artifício musical, e a qualidade vocal se mantém partidária de crueza e autenticidade contrárias a qualquer tipo de subterfúgio que possa turvar sua naturalidade.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O recorte estabelecido no presente trabalho, concentrado nas canções de vertente crítica produzidas durante a década de 1970 – período de extrema repressão e censura por parte do regime militar –, nos possibilitou verificar de que maneira os comportamentos vocais apresentados pelos intérpretes contribuíram para que o “recado” oculto nos elos de melodia e letra nas canções fosse entendido pelo público ao qual estava destinado, passando, ao mesmo tempo, ileso pelo crivo da censura. Partindo desse pressuposto, constatamos que o cantor era responsável não somente pela transmissão do “recado” alojado nas entrelinhas, mas também pelo impacto que recado traria sobre os ouvintes.

Num contexto repressivo, de cerceamento das liberdades individuais, a maneira como uma mensagem é transmitida adquire enorme importância, tornando-se, em certas situações, uma questão de vida ou morte. O tom de urgência presente nas vozes em questão e a contundência revelada na ênfase dada a certas palavras, somadas à eloquência das entoações, têm o poder de despertar nos ouvintes a consciência do perigo iminente, arrancando-os de sua zona de conforto e, muitas vezes, levando-os a um comportamento mais propositivo.

Retomando nossos apontamentos a respeito do conto “O Recado do Morro”<sup>65</sup>, acreditamos existir mais paralelos entre sua narrativa e a situação do artista de esquerda nos anos de 1970 do que os detectados até agora. Assim como os “recadeiros” da narrativa eram seres marginalizados, os “cancionistas” do período em questão – cuja obra, em parte ou na sua totalidade, possuía um viés politizante – enfrentavam não somente o obstáculo da censura, mas também o boicote por parte de algumas gravadoras e o esforço contínuo de setores ligados à direita no sentido de desacreditá-los. Suas obras, muitas vezes interditas pela malha da censura, acabavam não sendo acessadas diretamente pelo público amplo do rádio e da TV, sendo cantadas apenas em

---

<sup>65</sup> Recomendamos a análise deste conto feita por Erich Soares Nogueira em seu livro *Os Sentidos da Voz: vocalidades em Guimarães Rosa* (2018).

shows do circuito universitário para uma audiência formada, em sua maioria, por estudantes e intelectuais muito bem informados e politicamente atuantes.

Nesse contexto, o significado da palavra “recado” como uma mensagem confiada por alguém a outrem serve perfeitamente para ilustrar como se dava a transmissão do conteúdo político via canção popular brasileira nos arriscados anos de 1970. O compositor engajado era o portador da informação a ser entregue àquela parcela da população, que muitas vezes não tinha consciência da real situação política ou apoiava o *modus operandi* das forças repressoras, tornando-se, assim, encarregado de alertar o receptor do perigo iminente.

Vivemos numa época em que a censura oficial havia muito deixara de existir e na qual gozamos de uma relativa liberdade de expressão. No entanto, de tempos em tempos, essa liberdade volta a ser ameaçada por grupos extremistas, políticos ruidosos e ideias conservadoras que, de maneira inesperada e circunstancial, subitamente emergem da obscuridade e passam a atrair novos adeptos. É nesses momentos que a chama crítica da canção popular brasileira volta a se acender, fazendo frente às ondas de retrocesso que põem em risco liberdades e direitos conquistados a duras penas.

O atraso e a repressão, no entanto, não são os únicos obstáculos que se põem entre emissor e receptor na “rede de recados” da canção popular brasileira. A óptica mercantilista que encara a canção como um produto a ser explorado visando única e exclusivamente o lucro também funciona como empecilho à transmissão de seu conteúdo mais relevantes. As portas da grande mídia parecem estar abertas apenas para aqueles cujo principal objetivo é proporcionar entretenimento às massas e não se indispor com ninguém. Não são poucos os artistas que capitulam, abandonando suas convicções e engrossando as fileiras dos que se rendem às pressões do mercado.

Porém, contrariamente ao que possa parecer, ainda existe um núcleo de resistência cultural na música popular brasileira que sobrevive aos modismos e sustenta a bandeira da crítica social. Chico Buarque e João Bosco, por exemplo, jamais abandonaram essa veia, lançando recentemente novas canções de contestação<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Como exemplo, temos as canções “As Caravanas” (Chico Buarque – 2017) e “Sinhá” (João Bosco e Chico Buarque – 2011), que tocam em temas como racismo e desigualdade social.

Compositores como Zeca Baleiro e Chico César, principais representantes da vertente mais crítica da MPB na atualidade, vêm sustentando, por fim, uma tradição que sempre existiu na canção popular brasileira.

Surgido nas periferias das grandes cidades, o *rap* nacional, a partir do final dos anos de 1980, tem se revelado o gênero de contestação por excelência, e nomes como Mano Brown, Edi Rock, Eduardo, Mv Bill, Negra Li, Emicida, Djonga e Criolo seguem denunciando com veemência as mazelas sociais dos morros e periferias, a brutalidade da polícia e o racismo estrutural. Já o *funk* nacional – outro ritmo oriundo das camadas excluídas da população – tem incorporado cada vez mais em sua letra as questões de classe e a denúncia contra a opressão. Nomes relativamente desconhecidos da grande mídia, como MC Carol, MC SL e MC Garden começam a se destacar como os principais representantes da face mais politizada do gênero.

Talvez aí resida a principal diferença entre a canção de protesto atual e aquela surgida nos diretórios acadêmicos e festivais televisivos da década de 1960, que atravessou a década seguinte sob severa perseguição. Se naquela época os seus principais porta-vozes eram jovens compositores universitários de classe média que falavam em nome dos excluídos, hoje eles próprios assumem esse papel, expondo, numa linguagem direta e sem rodeios, as mazelas do dia a dia, sentidas em sua própria carne. Sua mensagem consegue, ainda, transpor os limites da periferia, fazendo “sucesso entre as camadas exteriores ao seu grupo produtor” (Guimarães, 1999, p. 40).

E, ainda que a grande mídia lhes feche as portas, conseguem fazer o seu “recado” chegar ao público por meio da internet, de rádios comunitárias e de vias alternativas de comunicação. Tais tecnologias contribuem para a “disseminação mais ampla e rápida de seus produtos culturais, antes à mercê de poucos meios de comunicação de massa, geralmente patrocinados por empresas privadas que direcionavam o que deveria se veiculado” (Benvindo, 2011, p. 12). A força de suas ideias, aliada a essa facilidade de transmissão, adquire o poder de movimentar discussões e angariar numerosos seguidores e ouvintes, produzindo uma cultura de contestação que não depende de estruturas informativas predominantes para chegar aos seus receptores.

Atualmente, o “recado” não se esconde mais nas entrelinhas, mas é bradado aos quatro ventos pelas vozes raivosas dos *rappers* e MC’s. Ele não precisa mais se esgueirar pela “fresta”, nem ser codificado em letras herméticas para escapar à malha da censura, como ocorreu na década contemplada pelo recorte histórico deste trabalho. Naqueles conturbados anos de 1970, mais do que em qualquer outro período, a apreensão do “recado” dependia da intensidade, eloquência ou mesmo da sutileza contida no gesto vocal dos “cantautores” e intérpretes de vertente crítica. Desvendar esses sentidos e a sua relação com os fenômenos sonoros responsáveis por sua produção foi o que motivou a escrita do presente trabalho.

Por meio das análises, procuramos demonstrar não somente como se construíram os sentidos por meio das interações entre melodia e letra, mas também como eles foram explicitados, ressaltados ou mesmo amenizados pela performance vocal. Para tanto, utilizamos a Semiótica do Canto Popular, no intuito de encontrar a Qualidade Emotiva da Voz (QEV), abordagem proposta por Machado (2012).

Além de listar as condutas vocais identificadas nas performances analisadas e descrever o seu papel tanto na explicitação do conteúdo linguístico quanto no seu efeito persuasivo diante dos ouvintes, procuramos demonstrar a atuação de duas tendências aparentemente opostas no âmbito do comportamento vocal: Força Entoativa e Forma Musical. Essas grandezas semióticas foram detectadas no âmbito da canção pela primeira vez por Luiz Tatit, em artigo produzido em 2010<sup>67</sup>, tendo sido o conceito posteriormente desenvolvido.

É notável o fato de o autor jamais renegar a centralidade do elemento vocal, reservando um considerável espaço para elaborar reflexões sobre ele<sup>68</sup>. Afinal, se os elos de melodia e letra da canção só se materializam por meio da voz, concluímos que o ato de cantar se encontra impregnado de fala e música. E, da mesma forma que o cancionista

---

<sup>67</sup> Já no início do artigo, o autor afirma que “a forma musical e a força entoativa sempre disputaram espaço na composição de canções” (Tatit, 2010, p 14).

<sup>68</sup> Como no caso do artigo intitulado “Quando a música é excessiva” (2011), em que o autor tece comentários sobre o comportamento vocal de vários intérpretes, tais como Johnny Alf, Miltoninho, Elza Soares, Wilson Simonal, Elis Regina, Ed Motta, João Gilberto e Lenny Andrade.

precisa equilibrar esses dois elementos em suas composições, para que não haja excesso de um ou de outro – o que comprometeria a integridade cancional –, o cantor “tempera” sua performance com mais ou menos entoação e mais ou menos música (Tatit, 2016).

Com base nessas constatações, justifica-se a transposição do binômio Força Entoativa/Forma Musical para o campo de investigação do comportamento vocal, somando-o aos já consolidados Níveis da Voz (Machado, 2012), que nos serviram de parâmetro em trabalhos anteriores, assim como no presente. Assim, procuramos nos alinhar com as mais recentes propostas realizadas no âmbito da semiótica da canção, que, por sua vez, se apoiam na semiótica tensiva de Claude Zilberberg.

Como qualquer outro binômio no campo da semiótica, ambas as forças têm origens diversas: a primeira, na fala cotidiana, revelando-se por meio de padrões entoativos; e a segunda, num pensamento essencialmente musical, distanciando-se do comportamento imprevisível da fala.

Conforme pudemos observar, algumas condutas vocais específicas denunciam o predomínio de uma ou outra tendência durante a performance. O emprego de prolongamentos vocálicos, vibratos, ornamentos e improvisações, numa abordagem que valoriza a força expressiva da voz cantada, fortalecem a percepção do elemento musical, enquanto uma abordagem que procura se aproximar da simplicidade da fala, com pouca ou nenhuma ênfase na duração vocálica e ausência de vibrato e melisma, reforça a percepção do componente entoativo.

A escolha da região da tessitura a ser explorada e os registros utilizados durante o canto também denunciam o predomínio de uma ou outra tendência. Assim, a alternância de ambas em termos de dominância, ou recessividade no âmbito da performance, é um dos fatores responsáveis pelos múltiplos sentidos produzidos pelo ato de cantar, contribuindo para a eficácia da transmissão do conteúdo cancional.

Com o intuito de verificar os devires ascendente e descendente dessas duas intensidades, distribuímos, no gráfico, em forma de ciclo, proposto por Tatit (2016), os diferentes graus de entoação e musicalização. Esse autor nos serviu de parâmetro para a elaboração de um quadro das oscilações tensivas, em que indicamos os acréscimos e

as diminuições de ambos os índices em cada uma das gravações escolhidas. Dessa maneira, pudemos vislumbrar como se alternam e se sobrepõem as duas tendências durante a performance vocal.

Abrindo um parêntese aqui, devemos ressaltar que essas classificações não pretendem ser absolutas, mas aproximadas, visto que o fenômeno vocal nunca é estanque, mas sim extremamente dinâmico e, muitas vezes, ambíguo.

Ao realizar este trabalho, intentamos disponibilizar aos pesquisadores vocais mais uma prática descritiva, que se propõe a complementar as já existentes e que tem, assim como elas, o propósito de possibilitar o entendimento de como se constroem os sentidos por meio do canto e da canção. Paralelamente a isso, quando buscamos compreender a condução da voz popular dentro de um contexto mais amplo, abrangendo não só o artístico, mas também o político e o social, lançamos um novo olhar sobre o ato de cantar, entendendo-o, para além das avaliações puramente estéticas, como uma ferramenta de posicionamento ideológico.

Esperamos também que este trabalho venha a somar-se a outros que têm sido desenvolvidos na área do canto popular e que possa servir de incentivo para novas descobertas e futuras pesquisas que ampliem nossa percepção acerca das potencialidades do canto como sistema de significação e como instrumento eficiente na propagação de ideias que visam alargar horizontes e transformar visões de mundo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Ronaldo Conde. **Os reis da voz**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**: a história de nossa música popular de sua origem até hoje. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMEIDA, Marcus Vinícius Scanavez Ramazotti Medeiros de. **João Bosco, um cavaleiro e seu violão**. Campinas, 2009, 127f. Dissertação (Mestrado em Música). – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: [https://www.violaobrasileiro.com.br/dados/15\\_biblioteca\\_advb\\_arquivo\\_15.pdf](https://www.violaobrasileiro.com.br/dados/15_biblioteca_advb_arquivo_15.pdf). Acesso em: 14 jul. 2022.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Liberdade era uma calça velha. **Revista Contexto**, Vitória, n. 11, p. 127-133, dez. 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/contexto/article/view/6762>. Acesso em: 6 set. 2022.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre Música Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, Brasília, INL, 1972.

ARAÚJO, Lúcia Deborah. **A versatilidade linguística de Aldir Blanc**. Caderno Seminal Digital, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 105-119, jan.-jul., 2004. Disponível em: [https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_seminal/seminal01.pdf](https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_seminal/seminal01.pdf). Acesso em: 13 jul. 2022.

ARAÚJO, Luís André Bezerra de. **Sérgio Sampaio e a paródia tropicalista em “Eu Quero É Botar Meu Bloco Na Rua”**. João Pessoa, 2009. 165f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6281?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6281?locale=pt_BR). Acesso em: 6 set. 2022.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2015.

ARCHANJO, Rafael Menari; DAVERNE, Rodrigo Ferreira. Por uma análise espaço-discursiva das relações dialógicas entre o compositor e o censor: um estudo sobre a letra de *Geraldinos e Arquibaldos*, de Gonzaguinha. **Revista Topus**, v. 2, p. 33-56, 2016. Disponível em: <http://www.revistatopus.com.br/en/enviados/2016111418426.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2019.

BARBOSA, José Luís Verly. Os anos 1970 em canções de um “Velho Bandido”: Sérgio Sampaio e seu oblíquo testemunho sobre um “Filme de Terror” chamado Brasil. *In*: Congresso Internacional fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias, 14., 2015, Belém. **Anais eletrônicos ISSN 2317-157X**. Belém: Abralic, 2015. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456101173.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456101173.pdf). Acesso em: 6 set. 2022.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do Discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. **Higiene Vocal: cuidando da voz**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

BEVIDAS, Waldir. A Semiótica Tensiva: Uma teoria imanente do afeto. **CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 13, n. 1, p. 43-86, 2015.

BENVINDO, Antônio Carlos Silva. O Rap brasileiro e o problema da visibilidade midiática. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 24.º, 2011, Recife.

BESSY, Cristini Nayara; ROMÃO, Lucília Maria de Souza. Sentidos do político na voz de Julinho de Adelaide. **Revista de Linguagem**. São Carlos, v. 10, n. 1, p. 1-10, 2009.

BLANCO, Billy. **Tirando de letra e música**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. **Nuvem no céu e raiz: Romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983)**. São João Del-Rey, 2010. 171f. Dissertação (Mestrado em História). – Universidade Federal de São João Del-Rey. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/pghis/Dissertacao%20Ciro%20Canton.pdf>. Acesso em: 6 maio 2022.

COAN, Emerson Ike. Quatro décadas de “Minas” e “Geraes”. A dimensão política da obra de Milton Nascimento. **Sociedade e Cultura, Goiânia**, v. 18, p. 163-176, jul.-dez./2015. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/42382/21341>. Acesso em: 5 maio 2022.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

COSTA, Wagner Cabral da. “Eu vou para maracangalha, eu vou...”: JK e a distopia Brasíliæ na música popular e nas charges da revista Careta (1956-1960). **Varia História**, Belo Horizonte, v. 29, n. 49, p. 303-332, 2013.

DADALTI, Luís. **Menino da Silva: uma leitura das canções de Taiguara**. Juiz de Fora MG, 2020. 139f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

DINIZ, Sheyla Castro. “...De tudo que a gente sonhou”: amigos e canções do clube da esquina. São Paulo: Intermeios, 2017.

ELME, Marcelo Matias. **As técnicas vocais no canto popular brasileiro: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino**. São Paulo, 2015, 251f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

FAOUR, Rodrigo. **História da música popular brasileira sem preconceitos**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia e voz. Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 15-40.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica Estrutural**. Tradução: Aquira Ozakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). **Rap e educação; Rap é educação**. São Paulo: Selo Negro, 1999, p. 39-54.

HOMEM, Wagner. **Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

LACERDA, Enio; VERMES, Viviana Mônica. Voz, palavra performance: Aldir Blanc por Elis Regina. **Revista Contexto**. Vitória, v. 1, n. 41, p. 46-67, jan./2022. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/36182>. Acesso em: 13 jul. 2022.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. **Sensibilidade e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins**. Curitiba, 2009, 176f. Dissertação (Mestrado em História). – Universidade Federal do Paraná.

LOPES, Ivan Carlos; TATIT, Luiz. **Elos de melodia e letra**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

LOPES, Paulo Eduardo. **A desinvenção do som**: leituras dialógicas do tropicalismo. Campinas SP: Pontes, 1999.

MACHADO, Regina. **A Voz na Canção Popular Brasileira**: um estudo sobre a vanguarda paulista. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo**: análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo, 2012. 192f. Tese (Doutorado em linguística). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2017.

MENDES, Conrado Moreira. Da linguística estrutural à semiótica discursiva: um percurso teórico-epistemológico. **Raído, Dourados**, v. 5, n. 9, p. 173-193, jan./jun., 2011.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2002.

MOREIRA, Raul Furiatti. **Um sem-lugar em Belchior**: a escuta de *Alucinação*. Juiz de Fora MG, 2015. 125f. Dissertação (Mestrado em letras). – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. **Latin American Music Review**, v. 19, n. 1, p. 92-105, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. Cidade do México, jul./2002.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, v. 24, p. 389-402, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Segundo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Editora Annablume, 2001.

NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1973.

NICODEMO, Thaís Lima. **Começar de Novo**: a trajetória musical de Ivan Lins de 1970 a 1985. Campinas SP, 2014. 260f. Tese (Doutorado em música). – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

NOGUEIRA, Erich Soares. **Os sentidos da voz**: vocalidade em Guimarães Rosa. São Paulo: Edusp, 2018.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. **Mil tons de Minas**. Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. Uberlândia, 2006. 135f. Dissertação (Mestrado em História). – Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16450/1/RFOliveiraDISSPRT.pdf>. Acesso em: 7 maio 2022.

PACE, Eliana. **Sérgio Ricardo**: canto vadio. Coleção Aplauso. Série Música. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2010.

PENACHIO, Renata Mocelin. “**Do mar de mim, algo pro mar do mundo**”: a historiografia cabocla na poética de Paulo César Pinheiro. Curitiba, 2022, 137f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/75719?show=full>. Acesso em: 20 jul. 2022.

PEREIRA, Cilene Margarete; PEREIRA, Moema Sarrapio. “Sinal Fechado” de Chico Buarque (ou de como não se calar). **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 272-291, 2017.

PICCOLO, Adriana. **O canto popular brasileiro**: uma análise acústica e interpretativa. Rio de Janeiro, 2006. 220f. Dissertação (Mestrado em Música). – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PINHEIRO, Manu. **Cale-se**: a MPB e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2015.

PINHEIRO, Paulo César. Paulo César Pinheiro: “você corta um verso eu escrevo outro”. Entrevista concedida a Luiza Nascimento. **Jornal A Nova Democracia**. Rio de Janeiro, n. 16, jan. 2004.

PINTO, Sandra Regina Marcelino. **Na roda do samba eu sou bacharel**: análise de 21 canções de Noel Rosa. São Paulo, 2011. 137f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

POMPEO, Maria Elisa Xavier de Miranda. **Canto Popular e Significação**: uma proposta de análise do canto de Gal Costa no disco *Fa-Tal – Gal a todo vapor*. Campinas, 2017. 158f. Dissertação (Mestrado em Música). – Instituto de Artes da Universidade estadual de Campinas.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução do CPC à era da TV. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Janes. **Os outubros de Taiguara**: um artista contra a ditadura: música censura e exílio. São Paulo: Kuarup, 2014.

SANTUZA, Cambraia Naves. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SEGRETO, Marcelo. **A canção e a oralização**: sílaba, palavra e frase. São Paulo, 2019, 433f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade de São Paulo.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78). 21. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

TATIT, Luiz. **Estimar Canções**: estimativas íntimas na formação do sentido. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1994.

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

TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

TATIT, Luiz. **Todos Entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VIEIRA, Carlos Alberto Cordovano. Sérgio Ricardo: ponto de partida. **Revista Fim do Mundo**, São Paulo, n. 3, p. 307-314, set./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/RFM/article/view/11166>. Acesso em: 10 ago. 2022.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZAGHETTO, Heitor. **A “Alucinação” de Belchior: Delírio e Nordestinidade** nas canções de um migrante nordestino na metrópole. Rio de Janeiro, 2017. 71f. Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais). – Departamento de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**: contribuição para uma História Social da Música popular Brasileira. Campinas, 1996. 248f. Tese (Doutorado em Sociologia). – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. WISNIK, José Miguel. Tradução de Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

## REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

ALMEIDA, Araci de. **Que Passo é Esse, Adolfo?** Rio de Janeiro: Odeon, 1942. Disponível em: <https://youtu.be/i4CFU7IK9ak>. Acesso em: 4 ago. 2020.

ALVARENGA & RANCHINHO. **Torpedeamento**. Rio de Janeiro: Odeon, 1942. Disponível em: <https://youtu.be/CMdgoqTjhws>. Acesso em: 6 ago. 2020.

ALVES, Ataulfo. **Três Palhaços na Berlinda**. Rio de Janeiro: Odeon, 1943. Disponível em: <https://youtu.be/nJaLZDbD5FI>. Acesso em: 9 ago. 2020.

ALVES, Carmélia; BATISTA, Maria; REY, Rui; ROLAND, Nuno. **Papagaio de Berlim**. Rio de Janeiro: Continental, 1944. Disponível em: <https://youtu.be/cZikRmCDFU4>. Acesso em: 1.º ago. 2020.

ALVES, Francisco. **Fala, Meu Louro**. Rio de Janeiro: Gravadora Popular, 1919. Disponível em: <https://youtu.be/S4onAEtgYzo>. Acesso em: 2 ago. 2020.

ALVES, Francisco. **Passarinho do Má**. Rio de Janeiro: Odeon, 1927. Disponível em: <https://youtu.be/VXoeJ08h4dl?si=8YvTIBJHPx2PhYuq>. Acesso em: 12 fev. 2024.

ALVES, Gilberto. **Democracia**. Rio de Janeiro: Odeon, 1943. Disponível em: <https://youtu.be/PGxXLCWMgck>. Acesso em: 16 maio 2020.

AYRÃO, Luiz. **O Divórcio**. Rio de Janeiro: Odeon, 1977. Disponível em: <https://youtu.be/NhYCXNnijdE>. Acesso em: 8 set. 2020.

BARROS, João. **Capanga Eleitoral**. Rio de Janeiro: Odeon Record, 1905. Disponível em: <https://youtu.be/YUgbXmpEtuA>. Acesso em: 7 ago. 2020.

BATISTA, Linda. **Pela Ordem, Seu Presidente**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1947. Disponível em: <https://youtu.be/SJwbU-yq-mo>. Acesso em: 27 jun. 2020.

BELCHIOR. **Apenas Um Rapaz Latino-Americano**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1976. Disponível em: [https://youtu.be/p\\_xDKUQJlfM](https://youtu.be/p_xDKUQJlfM). Acesso em: 22 jan. 2021.

BELCHIOR. **Velha Roupa Colorida**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1976. Disponível em: <https://youtu.be/HPrALHMZgkk>. Acesso em: 22 jan. 2021.

BORGES, Lô; NASCIMENTO, Milton. **Nada Será Como Antes**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. Disponível em: <https://youtu.be/KsO4wyndOME>. Acesso em: 4 jun. 2021.

BOSCO, João. **O Mestre Sala dos Mares**. Rio de Janeiro: RCA, 1975. Disponível em: <https://youtu.be/ajjAV1bHHX4>. Acesso em: 13 jul. 2022.

BOSCO, João; BUARQUE, Chico. **Sinhá**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. Disponível em: <https://youtu.be/8L7Xsy7fBPw>. Acesso em: 25 jul. 2023.

BRAZ, Renato. **Pesadelo**. São Paulo: produção independente, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/H14pNJiezTM>. Acesso em: 9 jul. 2023.

BUARQUE, Chico. **Acorda, Amor**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1974. Disponível em: <https://youtu.be/SKXiuwt3ci8>. Acesso em: 28 abr. 2020.

BUARQUE, Chico. **Agora Falando Sério**. Rio de Janeiro: CBD/Philips, 1970. Disponível em: <https://youtu.be/fo7lks6wpy4>. Acesso em: 28. abr. 2020.

BUARQUE, Chico. **Apesar de Você**. Rio de Janeiro: Philips, 1970. Disponível em: <https://youtu.be/33-bMTOlvx0>. Acesso em: 27 abr. 2020.

BUARQUE, Chico. **A Banda**. Rio de Janeiro: RGE, 1966. Disponível em: <https://youtu.be/SSmz9xg4Ks0>. Acesso em: 25 abr. 2020.

BUARQUE, Chico. **As Caravanas**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/nY8rQKqJ24k>. Acesso em: 24 abr. 2020.

BUARQUE, Chico. **Carolina**. Rio de Janeiro: RGE, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/3hW3GXw1I7s>. Acesso em: 23 abr. 2020.

BUARQUE, Chico. **Construção**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. Disponível em: <https://youtu.be/wBfVsucRe1w>. Acesso em: 19 abr. 2020.

BUARQUE, Chico. **Deus Lhe Pague**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. Disponível em: <https://youtu.be/rxiafycMSTY>. Acesso em: 19 abr. 2020.

BUARQUE, Chico. **Festa Imodesta**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1974. Disponível em: <https://youtu.be/vJvSeyG6uFs>. Acesso em: 15 jul. 2020.

BUARQUE, Chico. **Me Deixe Mudo**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1974. Disponível em: <https://youtu.be/eBy9604s4J8>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BUARQUE, Chico. **Morena dos Olhos D'água**. Rio de Janeiro: RGE, 1967. Disponível em: <https://youtu.be/CJ9FhEODB4Q>. Acesso em: 30 jul. 2020.

BUARQUE, Chico. **Pedro Pedreiro**. Rio de Janeiro: RGE, 1966. Disponível em: <https://youtu.be/NUkil69L6-0>. Acesso em: 30 jul. 2020.

BUARQUE, Chico. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: RGE, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/10tWCByWQvU>. Acesso em: 30 jul. 2020.

BUARQUE, Chico. **Sinal Fechado**. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1974. Disponível em: <https://youtu.be/icssDgVDNxs>. Acesso em: 2 ago. 2020.

BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. **Cálice**. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978. Disponível em: <https://youtu.be/9y2xB90A0CY>. Acesso em: 3 ago. 2020.

BUARQUE, Chico; NASCIMENTO, Milton. **O Que Será (A Flor da Terra)**. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1976. Disponível em: <https://youtu.be/pDPCuRU6Qgg>. Acesso em: 2 ago. 2020.

CALDAS, Sílvio. **Lenço no Pescoço**. Rio de Janeiro: Victor, 1933. Disponível em: [https://youtu.be/\\_bgBXd6Durk](https://youtu.be/_bgBXd6Durk). Acesso em: 7 ago. 2020.

CARIOCAS, os. **Não Vou prá Brasília**. Rio de Janeiro: Mocambo, 1957. Disponível em: <https://youtu.be/3bwXmKzoVZ0>. Acesso em: 17 set. 2020.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. **Não Quero Ver Você Tão Triste**. Rio de Janeiro: Columbia, 1965. Disponível em: [https://youtu.be/BrpIF\\_KCqhs?si=EWD8ruyvMROwQPQE](https://youtu.be/BrpIF_KCqhs?si=EWD8ruyvMROwQPQE). Acesso em: 18 out. 2022.

CARVALHO, Rafael de. **Grileiro Vem, Pedra Vai**. Rio de Janeiro: CPC da UNE, 1962. Disponível em: [https://youtu.be/OoFOz\\_QoioA](https://youtu.be/OoFOz_QoioA). Acesso em: 13 mar. 2020.

CHAGAS, Nilo; MARTINS, Herivelto; OLIVEIRA, Dalva de. **A Vitória é Noss**. Rio de Janeiro: Odeon, 1945. Disponível em: <https://youtu.be/j7MZJ8MJsMg>. Acesso em: 16 abr. 2020.

CHAVES, Juca. **Caixinha, Obrigado**. Rio de Janeiro: RGE, 1960. Disponível em: <https://youtu.be/05Xw-jrQlls>. Acesso em: 17 set. 2020.

CHAVES, Juca. **Presidente Bossa Nova**. Rio de Janeiro: RGE, 1957. Disponível em: <https://youtu.be/k2m1zK114KA>. Acesso em: 17 set. 2020.

CONJUNTO DO CPC. **Canção do Subdesenvolvido**. Rio de Janeiro: CPC da UNE, 1962. Disponível em: [https://youtu.be/OoFOz\\_QoioA](https://youtu.be/OoFOz_QoioA). Acesso em: 10 ago. 2020.

CONJUNTO DO CPC. **Zé da Silva**. Rio de Janeiro: CPC da UNE, 1962. Disponível em: [https://youtu.be/OoFOz\\_QoioA](https://youtu.be/OoFOz_QoioA). Acesso em: 10. ago. 2020.

DINIZ, Antonio Lopes de Amorim. **Passarinho do Má**. Rio de Janeiro: Odeon, 1927. Disponível em: <https://youtu.be/VXoeJ08h4dl?si=8YvTIBJHPx2PhYuq>. Acesso em: 14 jan. 2024.

GALHARDO, Carlos. **Primeira Bateria**. Rio de Janeiro: Victor, 1943. Disponível em: <https://youtu.be/R11taAoTbBs>. Acesso em: 2 ago. 2020.

GUEDES, Beto; NASCIMENTO, Milton. **Fé Cega, Faca Amolada**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975. Disponível em: <https://youtu.be/bVF865mkgNk>. Acesso em: 2 jan. 2020.

JARDS, Macalé. **Mal Secreto**. Rio de Janeiro: Rock Company Records, 1972. Disponível em: <https://youtu.be/D35kkl1lCe0>. Acesso em: 29 jul. 2023.

JOSÉ, Odair. **Uma Vida Só (Pare de Tomar a Pílula)**. Rio de Janeiro: Polydor, 1973. Disponível em: <https://youtu.be/BvIFMRItZFU>. Acesso em: 4 set. 2020.

JOSÉ, Odair. **Movimento dos Barcos**. Rio de Janeiro: Rock Company Records, 1972. Disponível em: [https://youtu.be/oNr6aP\\_xnUY](https://youtu.be/oNr6aP_xnUY). Acesso em: 4 set. 2020.

JESUS, Clementina de; NASCIMENTO, Milton. **Os Escravos de Jó**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. Disponível em: <https://youtu.be/ceSi6BRFPEI>. Acesso em: 3 jan. 2020.

JÚNIOR, Luiz Gonzaga. **Comportamento Geral**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. Disponível em: <https://youtu.be/RLxQ1UyHDD4>. Acesso em: 9 jul. 2020.

LEÃO, Nara. **Opinião**. Rio de Janeiro: Phillips, 1964. Disponível em: <https://youtu.be/a-6MBY-7kp8>. Acesso em: 28 maio 2020.

LEÃO, Nara. **Sina de Caboclo**. Rio de Janeiro: Phillips, 1964. Disponível em: <https://youtu.be/Nr3GNxi9QhY>. Acesso em: 28 maio 2020.

LINS, Ivan. **Abre Alas**. Rio de Janeiro: RCA-Victor, 1974. Disponível em: <https://youtu.be/MLYG59t3eec>. Acesso em: 30 jul. 2022.

LINS, Ivan. **Antes Que Seja Tarde**. Rio de Janeiro: EMI, 1979. Disponível em: <https://youtu.be/sbbwVax8B8I>. Acesso em: 30 jul. 2022.

LINS, Ivan. **Aos Nossos Filhos**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. Disponível em: [https://youtu.be/Lp\\_\\_DsVTZPs](https://youtu.be/Lp__DsVTZPs). Acesso em: 30 jul. 2022.

LINS, Ivan. **Cartomante**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. Disponível em: [https://youtu.be/YIJRV\\_tB2XA](https://youtu.be/YIJRV_tB2XA). Acesso em: 30 jul. 2022.

LINS, Ivan; RIBEIRO, Roberto. **Desesperar Jamais**. Rio de Janeiro: EMI, 1979. Disponível em: <https://youtu.be/0n-dX98RBD8>. Acesso em: 30 jul. 2022.

LOBO, Edu. **Arrastão**. Rio de Janeiro: Elenco, 1965. Disponível em: <https://youtu.be/pySellcmkso>. Acesso em: 29 mar. 2021.

LOBO, Edu. **Borandá**. Rio de Janeiro: Elenco, 1965. Disponível em: <https://youtu.be/Fuay4IOL0Xg>. Acesso em: 29 mar. 2021.

LOBO, Edu. **Canção da Terra**. Rio de Janeiro: Elenco, 1965. Disponível em: <https://youtu.be/wLGDa949HYM>. Acesso em: 29 mar. 2021.

LOBO, Edu. **Chegança**. Rio de Janeiro: Elenco, 1965. Disponível em: <https://youtu.be/9w7YfgVFg-g>. Acesso em: 9 mar. 2021.

LYRA, Carlos. **Aruanda**. Rio de Janeiro: Phillips, 1963. Disponível em: <https://youtu.be/JDJ7JegiHvw>. Acesso em: 13 jan. 2022.

LYRA, Carlos. **Marcha da Quarta-Feira de Cinzas**. Rio de Janeiro: Philips, 1963. Disponível em: [https://youtu.be/\\_ujlZja\\_rIU](https://youtu.be/_ujlZja_rIU). Acesso em: 13 jan. 2022.

LYRA, Carlos. **Maria do Maranhão**. Rio de Janeiro: Philips, 1963. Disponível em: [https://youtu.be/HipOWXW0\\_us](https://youtu.be/HipOWXW0_us). Acesso em: 13 jan. 2022.

MARTHA, Maria. **Camaleão**. Rio de Janeiro: Gravadora Independente, 1978. Disponível em: <https://youtu.be/TbWVwMHEb-U>. Acesso em: 8 ago. 2020.

MONTEIRO, Cyro. **O Bonde de São Januário**. Rio de Janeiro: RCA, 1937. Disponível em: <https://youtu.be/3l7j79MFyCY>. Acesso em: 8 ago. 2020.

NASCIMENTO, Milton. **Cadê**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. Disponível em: <https://youtu.be/9i6hf3fcupU>. Acesso em: 10 jun. 2022.

NASCIMENTO, Milton. **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1970. Disponível em: <https://youtu.be/yco8uE4wT7M>. Acesso em: 10 jun. 2022.

NASCIMENTO, Milton. **Conversando no Bar (Saudades dos Aviões da Panair)**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975. Disponível em: <https://youtu.be/T2H-GKMf02w>. Acesso em: 10 jun. 2022.

NASCIMENTO, Milton. **Hoje É Dia de El Rey**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. Disponível em: [https://youtu.be/x8Wpl\\_gvy04](https://youtu.be/x8Wpl_gvy04). Acesso em: 10 jun. 2022.

NASCIMENTO, Milton. **San Vicente**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972. Disponível em: <https://youtu.be/hfb2LDhDP-c>. Acesso em: 10 jun. 2022.

NASCIMENTO, Milton; VALLE, Marcos. **Viola Enluarada**. Rio de Janeiro: Odeon/EMI, 1968. Disponível em: [https://youtu.be/TUBL\\_stZUzQ](https://youtu.be/TUBL_stZUzQ). Acesso em: 12 jun. 2022.

NETO, Silvino. **Trabalhadores do Brasil**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1953. Disponível em: <https://youtu.be/sx6pgHtLbyQ>. Acesso em: 4 jun. 2020.

QUARTETO EM CY. **Tamandaré**. Rio de Janeiro: Fama/ CID, 1991. Disponível em: <https://youtu.be/kubDXfi5ASA>. Acesso em: 6 jun. 2020.

RIBEIRO, Alberto. **Bateram no Boi**. Rio de Janeiro: Continental, 1957. Disponível em: <https://youtu.be/w6edazLhtLc>. Acesso em: 8 jun. 2020.

RIBEIRO, Alberto. **Brederodes**. Rio de Janeiro: Continental, 1957. Disponível em: <https://youtu.be/w6edazLhtLc>. Acesso em: 8 jun. 2020.

RIBEIRO, Alberto. **Expedito**. Rio de Janeiro: Continental, 1957. Disponível em: <https://youtu.be/w6edazLhtLc>. Acesso em: 8 jun. 2020.

RIBEIRO, Alberto. **Latifúndio**. Rio de Janeiro: Continental, 1957. Disponível em: <https://youtu.be/w6edazLhtLc>. Acesso em: 8 jun. 2020.

RIBEIRO, Alberto. **Maria Candelária**. Rio de Janeiro: Continental, 1957. Disponível em: <https://youtu.be/w6edazLhtLc>. Acesso em: 8 jun. 2020.

RICARDO, Sérgio. **Barravento**. Rio de Janeiro: Elenco, 1963. Disponível em: <https://youtu.be/6Q8Mlbe7yOE>. Acesso em: 17 jan. 2023.

RICARDO, Sérgio. **Enquanto a Tristeza Não Vem**. Rio de Janeiro: Elenco, 1963. Disponível em: <https://youtu.be/-QGZWq4VLvY>. Acesso em: 17 jan. 2023.

RICARDO, Sérgio. **Esse Mundo é Meu**. Rio de Janeiro: Elenco, 1963. Disponível em: <https://youtu.be/jluFAHKgm3o>. Acesso em: 17 jan. 2023.

RICARDO, Sérgio. **Zelão**. Rio de Janeiro: Odeon, 1960. Disponível em: [https://youtu.be/tV5W6Nu3\\_WM](https://youtu.be/tV5W6Nu3_WM). Acesso em: 17 jan. 2023.

RODRIGUES, Jair. **Disparada**. Rio de Janeiro: Philips, 1966. Disponível em: <https://youtu.be/QWx38M6-CSO>. Acesso em: 25 fev. 2021.

RODRIGUES, Jair. **O Combatente**. Rio de Janeiro: Philips, 1967. Disponível em: <https://youtu.be/u2BJVT1Xg8Q>. Acesso em: 25 fev. 2021.

ROSA, Noel. **Onde Está a Honestidade**. Rio de Janeiro: Odeon, 1933. Disponível em: <https://youtu.be/5F6gfazcwAc>. Acesso em: 28 fev. 2021.

SORIANO, Waldik. **Tortura de Amor**. Rio de Janeiro: Chantecler, 1962. Disponível em: <https://youtu.be/eK3D2jLHNVw>. Acesso em: 5 mar. 2021.

VANDRÉ, Geraldo. **Aroeira**. Rio de Janeiro: Odeon/EMI, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/09YXvOjS868>. Acesso em: 14 mar. 2021.

VANDRÉ, Geraldo. **Cantiga Brava**. Rio de Janeiro: Odeon/EMI, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/ZkHjkd4ahM>. Acesso em: 14 mar. 2021.

VANDRÉ, Geraldo. **Despedida de Maria**. Rio de Janeiro: Continental/Disco Lar, 1965. Disponível em: <https://youtu.be/cSICpg5dqdY>. Acesso em: 14 mar. 2021.

VANDRÉ, Geraldo. **Guerrilheira**. Rio de Janeiro: Odeon/EMI, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/AVeyi8MENm4>. Acesso em: 14 mar. 2021.

VANDRÉ, Geraldo. **Hora de Lutar**. Rio de Janeiro: Continental/Disco Lar, 1965. Disponível em: <https://youtu.be/ANR8tqXidyc>. Acesso em: 14 mar. 2021.

VANDRÉ, Geraldo. **O Plantador**. Rio de Janeiro: Odeon/EMI, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/fWKXdvk5HwU>. Acesso em: 14 mar. 2021.

VANDRÉ, Geraldo. **Pra Não Dizer Que Eu Não Falei das Flores**. Rio de Janeiro: Som Maior, 1968. Disponível em: [https://youtu.be/3L\\_dBSgGsFo](https://youtu.be/3L_dBSgGsFo). Acesso em: 14 mar. 2021.

VANDRÉ, Geraldo. **Quem Quiser Encontrar o Amor**. Rio de Janeiro: RGE, 1961. Disponível em: <https://youtu.be/FmukxWNCdfo>. Acesso em: 14 mar. 2021.

VANDRÉ, Geraldo. **Terra Plana**. Rio de Janeiro: Odeon/EMI, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/TjUPXMOFh7E>. Acesso em: 14 mar. 2021.

## ANEXOS

## ANEXO A



**Gravadora:** Phillips Records/Phonogram

**Produtor:** Raul Seixas

**formatos:** LP (1973)

**Faixa 2:** *Filme de Terror*

**Compositor:** Sérgio Sampaio

**Arranjadores:** Sérgio Sampaio, Raul Seixas, Zé Roberto

### Músicos

Sérgio Sampaio: Violão e Vocal

Piau: Violão e Guitarra

Ivan Mamão e Wilson das Neves: Bateria

Alexandre: Baixo

Disponível em: <https://youtu.be/F1nMswKMrrM?si=M8h1Yxfhk6ewWYVq>. Acesso em:  
11 jan. 2023.

## ANEXO B



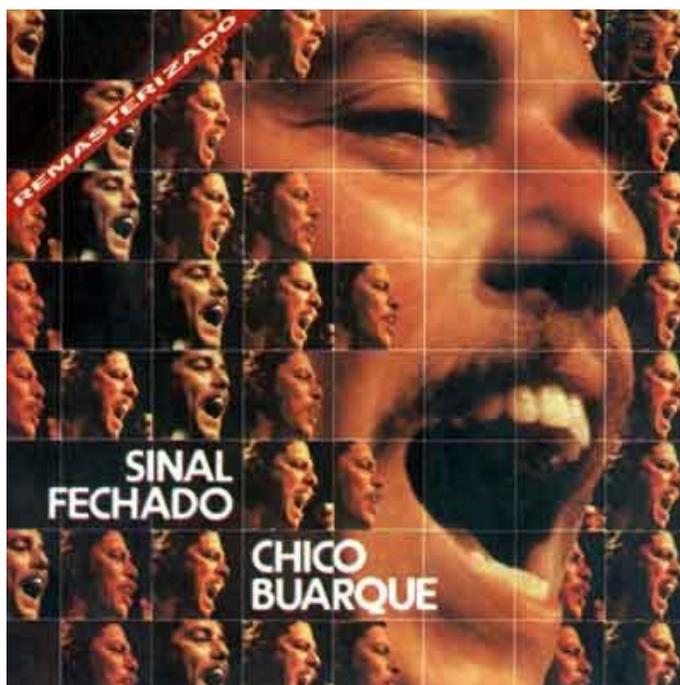
**Gravadora:** Continental  
**Produtor:** Sérgio Ricardo  
**Formatos:** LP (1973) / CD (2012)  
**Faixa 10:** *Tocaia*  
**Compositor:** Sérgio Ricardo  
**Arranjador:** Sérgio Ricardo

#### Músicos

Sérgio Ricardo: viola, violão e piano  
 Piri: viola, violão, rabeca e bandolim  
 Fred: piano e flauta doce  
 Cássio: baixo elétrico e viola  
 Franklin: flauta doce e flauta em dó transversa  
 Paulinho De Camafeu: percussão

Disponível em: [https://youtu.be/Bq67lmjxq2g?si=4hTCeScggaG\\_L6V](https://youtu.be/Bq67lmjxq2g?si=4hTCeScggaG_L6V). Acesso em: 3 jan. 2023.

## ANEXO C



**Gravadora:** Phillips

**Produtor:** Sérgio de Carvalho

**Formatos:** LP (1974) / CD (1993)

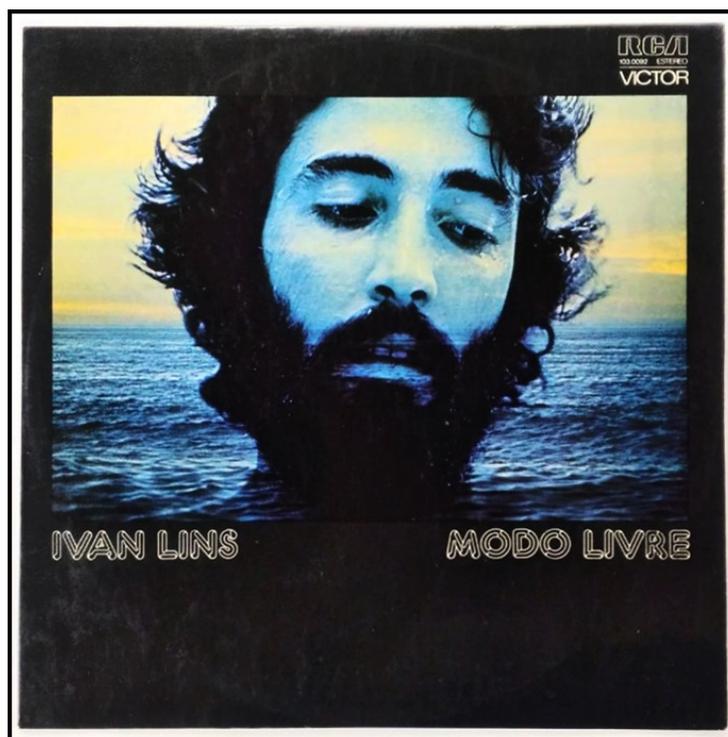
**Faixa 7:** *Acorda, Amor*

**Compositor:** Chico Buarque (sob o pseudônimo de “Julinho da Adelaide” e “Leonel Paiva”)

**Arranjador:** Perinho Albuquerque

Disponível em: [https://youtu.be/4DIqU2QiCUU?si=j-b\\_swyAuq3mWpBX](https://youtu.be/4DIqU2QiCUU?si=j-b_swyAuq3mWpBX). Acesso em: 24 jul. 2021.

## ANEXO D



**Gravadora:** RCA/BMG

**Produtor:** Raymundo Bittencourt

**Formatos:** LP (1974) / CD (2001)

**Faixa 1:** *Abre Alas*

**Compositores:** Ivan Lins e Vitor Martins

**Faixa 1:** *Abre Alas*

**Arranjador:** Arthur Verocai

### **Músicos**

Chico Batera: Percussão e Efeitos

Luiz Alves: Baixo Elétrico

Robertinho Silva: Percussão

Celso Woltzenlogel: Flauta

Robertinho Silva: Bateria

Maurício Einhorn: Harmônica

Jorginho da Flauta (Jorge Ferreira da Silva): Flauta

Copinha (Nicolino Cópia): Flauta

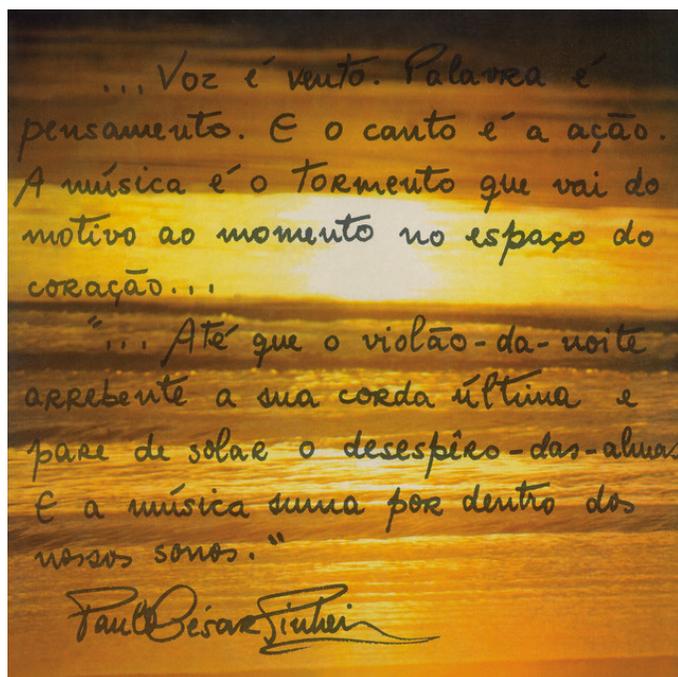
Ivan Lins: Piano Elétrico

Luna Massina: Coro

Lucinha Lins: Coro

Disponível em: [https://youtu.be/OwtnVuAR6bc?si=oBRNqTNFJ\\_-acGb5](https://youtu.be/OwtnVuAR6bc?si=oBRNqTNFJ_-acGb5). Acesso em: 14 jan. 2021.

## ANEXO E



**Gravadora:** EMI-Odeon

**Produtor:** Milton Miranda

**Formatos:** LP (1974)

**Faixa 11:** *Pesadelo*

**Compositor:** Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós

**Arranjador:** José Briamonte

Disponível em: <https://youtu.be/wXSzHpKbZtU?si=xmep7U5TVGxUU6Dv>. Acesso em: 10 jul. 2022.

## ANEXO F



**Gravadora:** EMI-Odeon  
**Produtor:** Renato Corrêa  
**Formatos:** LP (1975) / CD (1997)  
**Compositor:** Luiz Gonzaga Júnior  
**Faixa 12:** *Geraldinos e Arquibaldos*

**Músicos:**

João Cortez: Percussão

Disponível em: <https://youtu.be/v2c4JNdBheQ?si=EDeM4DcuZwsVX4T2>. Acesso em: 26 dez. 2020.

## ANEXO G



**Gravadora:** RCA

**Produtor:** Rildo Hora

**Formatos:** LP (1975) / CD (1989)

**Faixa 11:** *Jardins de Infância*

**Compositores:** João Bosco e Aldir Blanc

**Arranjador:** Cesar Camargo Mariano

**Músicos**

Hélio Delmiro: Guitarra

Chico Batera: Percussão

Luizão Maia: Baixo Elétrico

João Bosco: Violão

Cesar Camargo Mariano: Teclados

Pascoal Meirelles: Bateria

Everaldo Pereira: Percussão

Disponível em: <https://youtu.be/v2c4JNdBheQ?si=EDeM4DcuZwsVX4T2>. Acesso em:  
13 jul. 2022.

## ANEXO H



**Gravadora:** EMI-Odeon

**Produtor:** Ronaldo Bastos

**Formatos:** LP (1976) / CD (1995)

**Faixa 4:** *Menino*

**Compositores:** Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

**Arranjador:** Milton Nascimento

**Músicos**

Robertinho Silva: Bateria

Novelli: Contrabaixo

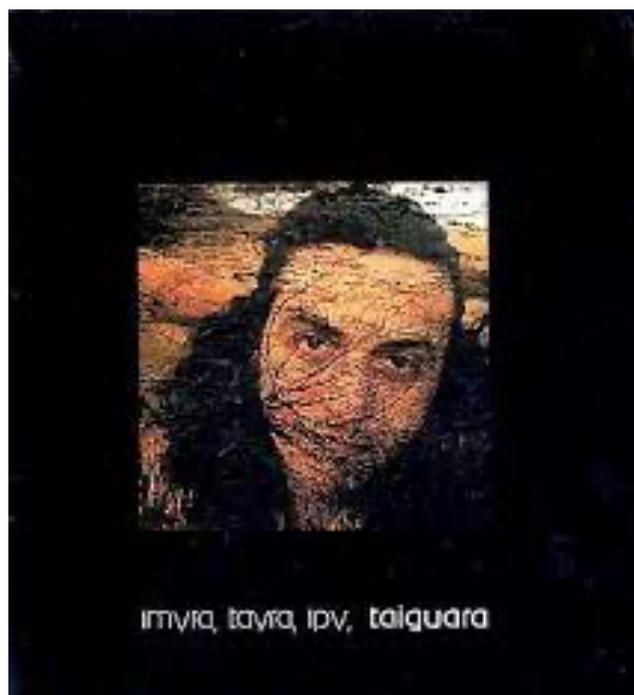
Toninho Horta: Guitarra

Nelson Ângelo: Violão

João Donato: Órgão

Disponível em: <https://youtu.be/jMU9Mx-lsGs?si=hBSw1WZaHUexirbw>. Acesso em: 7 jul. 2022.

## ANEXO I



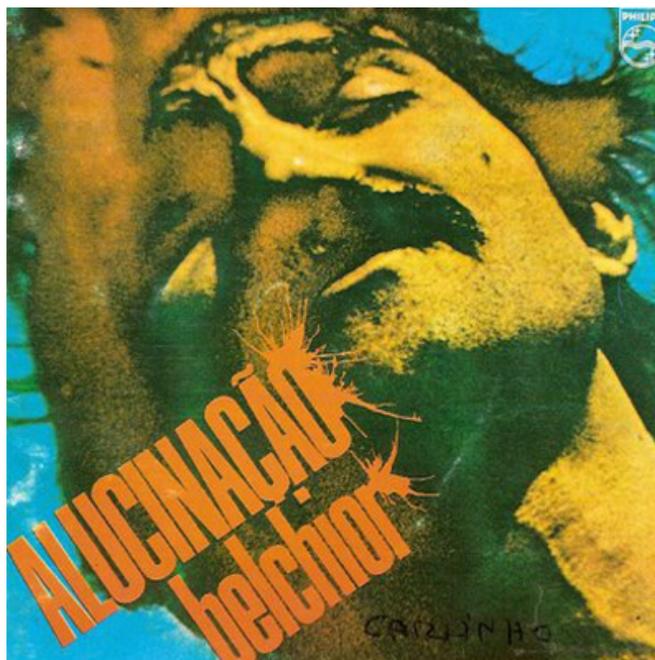
**Gravadora:** EMI-Odeon  
**Produtor:** Wagner Tiso  
**Formatos:** LP (1976)  
**Faixa 4:** *Terra das Palmeiras*  
**Compositor:** Taiguara  
**Arranjador:** Hermeto Pascoal

**Músicos**

Taiguara: Piano  
Toninho Horta: Violão  
Novelli: Baixo Acústico  
Hermeto Pascoal: Flauta  
Mauro Senise: Flauta  
Raul Mascarenhas: Flauta  
Bateria: Paulinho Braga  
Percussão: Zé Eduardo Nazário

Disponível em: [https://youtu.be/o5fBh8\\_9ISo?si=YeT8zm0m0jr\\_HKdt](https://youtu.be/o5fBh8_9ISo?si=YeT8zm0m0jr_HKdt). Acesso em: 4 jul. 2021.

## ANEXO J



**Gravadora:** Phillips/Phonogram/Phillips

**Produtor:** Mazzola

**Formatos:** LP (1976)

**Faixa 1:** *Apenas Um Rapaz Latino-Americano*

**Compositor:** Belchior

**Arranjador:** José Roberto Bertrami

**Músicos**

Antenor Gandra: Guitarra

Lui: Harmônica

Pedrinho: Bateria

José Roberto Bertrami: Teclados

Ariovaldo Contesini: Percussão

Paulo Cesar Barros: Baixo Elétrico

Rick Ferreira: Guitarra de Aço

Reginha: Coro

Evinha: Coro

Marizinha: Coro

Disponível em: <https://youtu.be/BxPJodiQyQU?si=E6JJSCq9Gvkr3Xy>. Acesso em: 11 jan. 2021.