

Narratividade e iconicidade na música popular brasileira

Modalidade: PAINEL

Coordenador: *Rodrigo Aparecido Vicente*
Instituto de Artes da UNICAMP - rodrigovicente86@gmail.com

Resumo

No Brasil, a canção popular se constituiu numa das principais formas de expressão musical ao longo do século XX. Pode-se dizer que o seu potencial de tradução estético-musical de diferentes épocas e meios socioculturais é uma das características que a tornaram uma das formas de expressão artística hegemônicas nos meios de comunicação. Tencionando compreender os nexos entre a música popular brasileira e o processo sócio-histórico, os trabalhos que compõem este painel selecionaram as composições “Tempos do onça e da fera (quarador)” (João Bosco e Aldir Blanc), “Gente humilde” (Garoto, Chico Buarque e Vinicius de Moraes) e a versão instrumental de “Algodão” (Luiz Gonzaga e José Dantas), registrada pelo Quarteto Novo em 1967. Diante das inúmeras possibilidades de abordagem desse repertório, os autores se orientam por um referencial teórico comum: a inter-relação entre as tendências “narrativa” e “iconicista”. A primeira caracteriza-se pela linearidade e descrição. Já a tendência iconicista distingue-se pela sobreposição de imagens e fragmentação discursiva. Trata-se de um par analítico que possibilita diferentes interpretações do fenômeno musical, que não encerra uma dicotomia pura e simples, transcendendo as fronteiras entre canção e música instrumental.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira. Narratividade e Iconicidade. Canção Popular.

Narrativity and iconicity on the brazilian popular music

Abstract

In Brazil, the popular song constituted the main form of musical expression throughout the twentieth century. It can be said that the potential for aesthetic-musical translation of different ages and cultural and social environments is one of the characteristics that have made it one of the hegemonic forms of artistic expression in the media. Intending to understand the links between brazilian popular music and socio-historical process, the papers that compose this panel selected the compositions “Tempos do onça e da fera (quarador)” (João Bosco e Aldir Blanc), “Gente humilde” (Garoto, Chico Buarque e Vinicius de Moraes) and the instrumental version of the “Algodão” (Luiz Gonzaga e José Dantas), recorded in 1967 by the Quarteto Novo. Given the many possibilities of approach this repertoire, the authors are guided by a common theoretical reference: the interrelationship between trends "narrative" and "iconic." The first is characterized by linearity and description. Already the trend iconic distinguished by overlapping images and discursive fragmentation. This is an analytical pair that allows different interpretations of the musical phenomenon that does not end a dichotomy outright, transcending the boundaries between song and instrumental music.

Keywords: Brazilian Popular Music. Narrativity and Iconicity. Popular Song.

“Gente Humilde”: um tema, duas canções

MODALIDADE: Painei

Rodrigo Aparecido Vicente
Instituto de Artes da UNICAMP- rodrigovicente86@gmail.com

Resumo: partindo da análise de duas versões da canção “Gente humilde”, esta comunicação busca compreender o modo como essas obras constituem narrativas distintas que permitem a interpretação dos sentidos e significados que ambas adquirem em seus respectivos contextos de produção. Ao mesmo tempo, procuraremos apontar como as dimensões social e estética se entrecruzam e se inscrevem na estrutura de cada uma das obras, visando, no limite, estabelecer a *mediação* entre arte e sociedade sem abandonar a perspectiva histórica. Para tanto, este estudo orientar-se-á pela teoria crítica conforme proposta por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*.

Palavras-chave: Arte e Sociedade. Mediação. Teoria Crítica. Canção Popular Brasileira.

“Gente Humilde”: one theme, two songs

Abstract: From the analysis of two versions of the song "Gente humilde", this paper seeks to understand how these works constitute distinct narratives which allow the interpretation of meanings that acquire both in their respective contexts of production. the social and aesthetic dimensions intersect and structure of each of the works. At the same time, we will try point out how the social and aesthetic dimensions intersect themselves and form part of the structure of each of the works, intends, in short, to establish mediations between art and society without forgetting historical perspective. Therefore, this study will guide by critical theory as proposed by Antonio Candido in *Literature and Society*.

Keywords: Art and Society. Mediation. Critical Theory. Brazilian Popular Song.

1. Entre a realidade e a elaboração estética da realidade

De acordo com o pesquisador Jorge Mello, Garoto compôs “Gente humilde” por volta de 1945, inspirado por uma de suas visitas ao subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, ocasião em que havia se sensibilizado com a paisagem humana, com as condições de existência das pessoas que ali viviam etc. Sabe-se ainda que essa obra integrava uma pequena suíte para violão ao lado de outras duas composições: “Vivo sonhando” e “Meditação”.¹

Em 1951, “Gente humilde” recebeu a sua primeira letra. Em depoimento, o cantor e arranjador Badeco (Emmanuel Barbosa Furtado), ex-integrante do conjunto vocal Os Cariocas e amigo íntimo de Garoto, afirmou que o interesse em escrever uma letra para a composição partiu de um antigo parceiro, chamado Moacir Portes, que, por sua vez, pediu a Garoto as partituras de “Gente humilde” e “Meditação” a fim de mostrá-las a alguns amigos numa viagem que faria ao estado de Minas Gerais. Assim que retornou com as respectivas letras para as composições, Moacir Portes logo as apresentou a Garoto, tendo este se entusiasmado com o resultado e indagado acerca da autoria das mesmas. A resposta, todavia, foi a de que o suposto autor, um amigo muito discreto, que não queria “aparecer”, era o responsável pelas letras. Este autor havia apenas recomendado que, caso Garoto aprovasse o

trabalho, bastava apenas mencioná-lo como “autor desconhecido”. A primeira apresentação da nova versão de “Gente humilde” se deu em novembro daquele ano, no programa *Ondas Musicais*, da Rádio Nacional.² A letra proposta pelo autor anônimo era a seguinte:

Em um subúrbio afastado da cidade
Vive o João e a mulher com quem casou
Em um casebre onde a felicidade
Bateu à porta foi entrando e lá ficou.

E à noitinha alguém que passa pela estrada
Ouve ao longe o gemer de um violão
Que acompanha
A voz da Rita numa canção dolente
É a voz da gente humilde
Que é feliz.

As imagens erigidas pelo eu-lírico parecem representar poeticamente um espaço localizado na fronteira entre os universos rural e urbano. As marcas do meio social que o inspiraram, assim como as marcas das manifestações artístico-literárias típicas de um mundo situado entre o campo e a cidade, que também possivelmente o inspiraram, estão presentes na forma e no conteúdo da canção. De certo modo, o caráter narrativo e um tanto quanto linear da letra, a descrição do espaço social representado, enfim, remetem-nos às canções com temática sertaneja ou caipira, tendência em voga no campo da música popular na década de 1950.

Mas foi somente a partir de 1970, quando Vinicius de Moraes e Chico Buarque propuseram uma nova letra, que “Gente humilde” se consagrou no campo da MPB. Numa fala registrada em 1975, na ocasião de um show realizado no Teatro Castro Alves, em Salvador, Vinicius³ conta que essa composição havia sido lhe apresentada por Baden Powell, ainda em sua versão instrumental, no início dos anos de 1960. Este violonista afirmou, por sua vez, que fora o músico Zé Menezes (José Menezes França) quem havia lhe apresentado essa obra.⁴

O poeta contou ainda que procurou respeitar “a ideia de Garoto”, tendo sido “muito condicionado pelo título que ela tinha há muito tempo”. Vinicius se inspirou na paisagem do subúrbio do Rio de Janeiro, então vista da janela dos trens da Central do Brasil no caminho entre Rio e São Paulo. Por essa época (de 1965 a 1967), ele viajava constantemente à capital paulista para participar do programa de Elis Regina, “O Fino da Bossa”, apresentado pela TV Record. E sempre que retornava de São Paulo, passando pelo subúrbio carioca, o “tema de Garoto voltava”, e ele “sentia então ligado com aquele mundo

empoeirado, aquela gente sem ver (...) sentia que Garoto tinha realmente querido falar daquela gente, da gente do subúrbio”.

Composta na ocasião em que Vinicius visitou Chico Buarque no período de seu auto-exílio, na Itália,⁵ e registrada no *Lp Chico Buarque de Hollanda n° 4*, de 1970, a nova versão distingue-se em diversos sentidos da anterior:

Tem certos dias	São casas simples
Em que eu penso em minha gente	Com cadeiras na calçada
E sinto assim	E na fachada
Todo o meu peito se apertar	Escrito em cima que é um lar
Porque parece	Pela varanda
Que acontece de repente	Flores tristes e baldias
Como um desejo de eu viver	Como a alegria
Sem me notar	Que não tem onde encostar
Igual a como	E aí me dá uma tristeza
Quando eu passo no subúrbio	No meu peito
Eu muito bem	Feito um despeito
Vindo de trem de algum lugar	De eu não ter como lutar
E aí me dá	E eu que não creio
Como uma inveja dessa gente	Peço a Deus por minha gente
Que vai em frente	É gente humilde
Sem nem ter com quem contar	Que vontade de chorar

A localização sócio-geográfica do subúrbio, neste caso, é mais precisa que na versão precedente. Como se pode notar, o pano de fundo sobre o qual o eu-lírico discorre é a periferia de uma metrópole, distante do meio rural, ainda que suas condições estruturais estejam muito aquém daquilo que se vê nos espaços modernos e desenvolvidos do centro urbano. Outra característica evidente é o predomínio do discurso em primeira pessoa, que não procura exatamente narrar ou descrever um cenário. É a manifestação inequívoca de um momento de auto-reflexão do eu-lírico, que não se confunde na paisagem cantada, tampouco com seus tipos humanos. Ao se enternecer, o poeta fala em “minha gente”, com um sentimento sem dúvida legítimo, que constitui, aliás, o timbre do poema. Trata-se de uma ressonância do imaginário nacionalista de esquerda em vigor na década de 1960, período em que grupos de artistas e intelectuais se orientavam pelo ideal de “povo” e de “nação” enquanto “totalidade”, ideal que não deixa de dissimular as relações de força inerentes à sociedade de classes.

Ao contrário do que se observa na primeira letra, em que predomina o caráter narrativo, linear e mais objetivo, numa espécie de prosa em verso em terceira pessoa e que,

por isso, é menos passível à manifestação da subjetividade do “poeta-narrador”, constata-se na segunda versão uma transfiguração estética mais acentuada do meio social representado pelo eu-lírico: não se comenta sobre esta ou aquela pessoa, mas sobre aquela “gente” que não tem “com quem contar”; o olhar não se fixa num “casebre” específico, mas, como se estivesse diante de um livro antigo recém-encontrado, folheia um sem-número de páginas que trazem estampadas as “casas simples” que compõem um “mundo empoeirado”. Assim, a narrativa de Vinicius e Chico Buarque se aproxima mais do registro da iconicidade, sintetizando imagens e emoções, enquanto que a letra do autor anônimo se aproxima da tendência narrativa em sentido estrito, ou seja, em que prevalece a descrição de um cenário (real ou não).⁶

Ouvindo o registro de 1951, logo concluímos que a paisagem erigida e descrita é a de um instantâneo, um recorte em que é possível nomear personagens, descrever o ambiente, enfim, um mundo em que o tempo não corre, divaga. Já na interpretação de 1970, ao contrário, a vista panorâmica e efêmera do poeta sentado na poltrona do trem em movimento não lhe permite fixar o pormenor. Mesmo nos versos “São casas simples com cadeiras na calçada, e na fachada escrito em cima que é um lar”, somos levados a imaginar um conjunto de casas, a que se somam o toque singelo e enobrecedor da palavra “lar”. Singeleza igualmente impressa em “Pela varanda flores tristes e baldias, como a alegria que não tem onde encostar”, versos que, diga-se de passagem, acentuam a componente iconoclasta da letra.

Nesta segunda versão, notamos ainda que o ponto de vista predominante na obra é o do indivíduo não-integrado ao espaço sócio-geográfico retratado, o que é absolutamente coerente com a posição que ocupam Vinicius e Chico na sociedade. Daí ser menos difícil identificar o sentimento impresso na canção: a melancolia, que subjaz todas as estrofes, matizando o enternecimento do poeta e conferindo a alguns versos um toque “dolente”.

Esse sentido é corroborado por uma série de fatores: primeiro, quando as frases melódicas, sobretudo nas resoluções do *consequente*, apóiam-se em dissonâncias, como nas sétimas maiores do acorde de tônica (G7M), as quais sublinham as últimas sílabas dos versos “E sinto assim// todo o meu peito se apertar” e “Como um desejo de eu viver// sem me notar”, por exemplo, reforçando a angústia do eu-lírico; segundo, quando se observa a recorrência de extensões nos acordes do tipo M7, como na dominante da tonalidade (D7), que vem acompanhada do intervalo de nona menor (b9) - uma dissonância - isso sem contar a nota da melodia que, na maioria desses casos, encontra-se na décima terceira maior (13) - uma consonância *imperfeita*. Ao longo da música, ouvem-se ainda acordes dominantes apoiados pela décima primeira aumentada (#11): de um lado, Ab7(#11), substituto da dominante, secundando os fragmentos “viver sem me notar” e “alegria que não tem onde encostar”; de

outro, F7(9)(#11), substituto da subdominante menor, presente tanto em “como uma inveja dessa gente”, quanto em “Peço a Deus por minha gente”. Essas tensões resultam da imbricação entre harmonia e melodia, apresentando-se ora mais, ora menos dissonantes, enfraquecendo de qualquer forma o teor meramente singelo que possa eventualmente ser suscitado numa leitura pura e simples dessas estrofes. Em resumo, o sentimento aflorado é melancólico. E é a partir deste que conseguimos avançar na identificação e compreensão das ambiguidades constituintes da obra (cf. exemplo 1, no anexo).

A melancolia identificada nesta segunda versão de “Gente humilde” encerra ambiguidades que não se restringem ao contraste entre a posição social do eu-lírico e o meio social que o inspirou. Referimo-nos, em especial, a um sentido passível de ser depreendido do único trecho da obra que foi alterado estruturalmente em relação à composição de Garoto e à primeira versão com letra. Trata-se do instante localizado entre os versos “Eu muito bem// vindo de trem de algum lugar” e “E aí me dá// como uma inveja dessa gente”, ambos situados na segunda estrofe. Se considerássemos sua forma original, a progressão harmônica que corresponderia a essa passagem seria formada pelos acordes de Bm7(b5)-E7(b9)-Am7, ou seja, uma progressão do tipo II-V-Im que caminha por quintas descendentes e adquire uma sonoridade relativamente dissonante em função da estrutura dos dois primeiros acordes. Além disso, cabe ressaltar, sua resolução numa tríade menor (Am) conferiria à passagem, ainda que de maneira breve, certo teor de “tristeza”. Por outro lado, na interpretação de 1970, a transição entre os versos citados é pautada pelos acordes de Dm7-Em7-F7M-G7(b9)-C7M, progressão que, ao contrário da anterior, possui um movimento ascendente que caminha diatonicamente, concluindo num acorde maior (C7M). Esses fatores atenuam o caráter melancólico, ainda mais quando se ouve a entrada mais substancial da família das cordas, elevando assim a dinâmica da performance como um todo, pois, até então, o cantor era acompanhado apenas por violão e contrabaixo em *pizzicato*, em dinâmica *mezzo piano*, aos quais se somavam intervenções sutis dos contrabaixos (com arco) e violoncelos (cf. exemplo 1).

Todavia, ocorre o inverso no fragmento localizado na última estrofe que corresponde a essa passagem. No caso, a estrutura musical comentada anteriormente - Dm7-Em7-F7M-G7(b9)-C7M - marca a transição entre os versos “Feito um despeito// de eu não ter como lutar” e “E eu que não creio// peço a Deus por minha gente”. É nítida, aqui, a manifestação de certa angústia do eu-lírico ao ver tolhida a possibilidade de agir ou reagir em favor dos desfavorecidos. Seu esforço é legítimo, e sua crise é profunda, haja vista sua disposição em recorrer à “ajuda divina”, pois, enquanto intelectual, imagina-se que esse tipo de atitude não lhe conviria. Aliás, tem-se aqui a expressão da auto-imagem de um intelectual

que ainda se vê enquanto “sujeito da história”, representação em voga entre grupos de esquerda na década de 1960. No entanto, coincidindo com o momento em que a performance apresenta um *crescendo*, culminando num acorde maior, o sentimento “afetivo” explícito nesses versos é atenuado, afastando-se do mero sentimentalismo. Ou seja, entre a angústia e a expansão afetiva, chegamos mais uma vez à melancolia (cf. exemplo 2, no anexo).

O mesmo procedimento analítico nos conduz a resultados análogos quando avaliamos os instantes finais de cada exposição do tema (segunda e quarta estrofes). Na conclusão da primeira parte, por exemplo, ouvem-se os versos “Que vai em frente// sem nem ter com quem contar” sendo sublinhados pelos acordes de A7(13)-D7(b9)-G, uma progressão do tipo II7-V7-I. Na primeira versão, o trecho correspondente apresenta o acorde de Am7(b5) no lugar de A7(13). Além disso, a melodia se encontra apoiada exatamente na quinta diminuta (b5) de Am7(b5), conferindo-lhe certo grau de tensão. Ocorre, porém, que na mudança harmônica entre as versões a nota de apoio também foi alterada, deslocando-se no segundo caso para a quinta justa do acorde de A7(13). Este, curiosamente, mostra-se mais coerente com a resolução em G7M que o acorde de Am7(b5), pois, as progressões do tipo IIm7(b5)-V7 concluem normalmente em tríades menores - se assim o fosse, encontraríamos um Gm em vez de G7M. Não obstante, é no findar da progressão, quando a nota da melodia repousa na fundamental do acorde de tônica e coincide com a última sílaba do verso “sem nem ter com quem contar”, que o caráter “dolente” aí impresso se transforma, passando a coexistir com o tom “alegre” oferecido pela sonoridade da música (cf. exemplo 1).

Mas não há um instante em todas as estrofes da canção que expresse melhor a dor sentida pelo eu-lírico que nos últimos versos. Em “É gente humilde// que vontade de chorar”, ouve-se o poeta no momento grave da sua sensibilização, estando ele prestes a chorar. É como se ele estivesse no último suspiro, no silêncio trêmulo que precede as lágrimas, como se aquela “tristeza” no seu “peito” estivesse consumando sua incapacidade de “lutar”. Na interpretação de Chico Buarque, vale ressaltar, o andamento regular da performance é suspenso a partir dessa passagem, sendo conduzido em *tempo rubato* até o fim da canção. Além disso, o violão silencia e cede espaço às breves intervenções das cordas. Esse procedimento contribui sobremaneira para que a expressividade aflorada seja acentuada, assim como o prolongamento das vogais empreendido pelo cantor, sobretudo quando alcança e sustenta, com um esforço visível, a décima terceira do acorde de D7 - consonância *imperfeita* localizada na região aguda, e que precede a resolução na fundamental do acorde de G7M, situada uma terça maior abaixo. E por concluir na estrutura mais consonante de toda a

música, a dor manifestada pelo eu-lírico é novamente amenizada. Em suma, entre a dor dos versos e a alegria contida da música, chega-se mais uma vez a melancolia (cf. exemplo 2).

Considerações finais

Levando em conta a conjuntura política do Brasil entre os anos de 1960 e 1970, quando a expectativa da “revolução” social de alguns grupos parece ter desaparecido com o impacto do AI-5, bem como na condição de “artistas-intelectuais” assumida por Vinicius de Moraes e Chico Buarque nesse contexto, as crises intersubjetivas que afligiram os agentes sociais ligados ao ideário de esquerda são mais bem compreendidas.

Todavia, os momentos de crise apontam também para a “possibilidade de novas significações”⁷ das manifestações artísticas. É isso o que observamos, por exemplo, na produção de Chico Buarque entre as décadas de 1960 e 1970. Nessa fase, o compositor se alinha a uma tendência da esquerda brasileira que privilegiava a temática popular, por vezes voltada ao trabalhador, ao proletário - a classe “revolucionária”. Daí encontrarmos obras de relevo como “Pedro Pedreiro”, “Até segunda-feira” e, principalmente, o disco *Construção* (1971). A temática da classe trabalhadora e o seu dia-a-dia é a tônica desse conjunto de obras, estabelecendo assim um confronto “velado” com o regime ditatorial. Embora afirme que a sua participação na letra de “Gente humilde” tenha sido irrisória, o breve retrato do subúrbio carioca nela inscrito vai ao encontro do temário recorrente em sua produção nesse período.

É à luz dessas informações de ordem sócio-histórica que podemos verificar a inter-relação entre as dimensões estética e social da segunda versão de “Gente humilde”, bem como as suas ambivalências. Com efeito, a letra em si e os recursos estéticos dissimulam em maior grau os dados objetivos, o conteúdo propriamente “real” do cenário que inspirou o eu-lírico em sua criação. Confrontando-a com a interpretação de 1951, podemos afirmar que Vinicius e Chico atuaram mais no sentido de “elaborar a realidade”,⁸ aproximando-se, além disso, da tendência iconicista, ao passo que a primeira versão encerra, em essência, a tendência narrativa, posto que nesta o meio social representado poeticamente encontrava-se mais identificável em sua estrutura - haja vista o caráter descritivo e linear do poema. No entanto, embora a transfiguração estética da paisagem representada na versão de 1970 revele traços mais subjetivos e individuais do eu-lírico, contrastando com a objetividade e com a “memória” da criação coletiva que ainda se faziam sentir na versão anterior, a obra de Vinicius e Chico, sobretudo quando interpretada em conexão com a estrutura musical, mostra-se mais crítica do ponto de vista social, adquirindo um significado político relevante no seu contexto de produção. Dito de outro modo, se tanto na primeira quanto na segunda letra

composta para a música de Garoto o “subúrbio” é visto por alguém que está “passando” por ele, seja pela “estrada” ou pelos trilhos do “trem”, é somente este que assume uma postura menos idílica acerca das condições de vida da “gente humilde”, ainda que o seu distanciamento em relação a esse contexto esteja mais claro que no caso anterior.

Em suma, pode-se dizer que ambas as versões, em alguma medida, transfiguram esteticamente uma realidade, independentemente da prevalência dos discursos narrativo ou iconicista. Igualmente significativo é o fato de que a estrutura de “Gente humilde” comporta as duas tendências, ora corroborando, ora tensionando os sentidos expressados pelo conteúdo poético. No limite, tratam-se de maneiras distintas de se traduzir musicalmente uma realidade ou uma representação dessa realidade, e que exigem interpretações distintas caso se deseje explicitar os modos como operam, *nas obras*, as *mediações* sociais, ou seja, as correspondências e interações que as manifestações artísticas e a vida social encerram.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. “Mediação”. In: *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BELLINATI, Paulo. *The Guitar Works of Garoto, vols. 1 and 2*. San Francisco-CA: GSP, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 7ª Edição, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 11ª edição, 2010.
- MELLO, Jorge. *Gente Humilde: Vida e Música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.
- SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virginia. *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1984.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: Letra e Música*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

Notas

¹ Ver: <http://sovacodecobra.uol.com.br/2007/09/gente-humilde-segunda-versao/>.

² Ver: <http://sovacodecobra.uol.com.br/2007/09/gente-humilde-versao-original/>.

³ Idem.

⁴ Em entrevista concedida ao autor deste trabalho em julho de 2011, Zé Menezes lembra que, em meados dos anos 1950, o então jovem Baden Powell frequentava sua casa constantemente, a fim de tomar aulas de violão.

⁵ WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: Letra e Música*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

⁶ TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995, pp. 236-237.

⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed. 1994, p. 18.

⁸ CANDIDO, Antonio. “Estrutura literária e Função histórica”. In: *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 11ª ed. 2010, p. 177.

Anexo

G7M B^b° Am7 Am7(9) D7sus4 D7(♭9) G7M D7(♭9)

Tem certos dias em que eu penso em minha gente E sinto assim todo o meu peito se apertar Porque pa-

- re-ce que aconte-ce de repen - te Como um de-se - jo de eu vi-ver sem me no-tar I-gual a

como quando eu passo no su - búr-bio Eu mui-to bem vindo de trem de algum lu-gar E-aí me dá

como-uma-inve - ja des-sa gen-te Que vai em frente sem nem ter com quem con - tar São casas

Exemplo 1: Primeira parte de “Gente Humilde” na interpretação de Chico Buarque (1970).

G7M B^b° Am7 D7sus4 D7(9) Dm7 Em7 F7M G7(♭9)

dá u - ma tris - te - za no meu pei-to Fei-to-um des-peito de eu não ter como lu - tar E eu que não

creio peço a Deus por minha gen-te É gente hu - mil-de que von-ta - de de cho - rar

tempo rubato

Exemplo 2: Instantes finais da segunda parte de “Gente Humilde” na interpretação de Chico Buarque (1970).

“Algodão”: do forró de Luiz Gonzaga ao arranjo “épico” do Quarteto Novo MODALIDADE: Painei

Ismael de Oliveira Gerolamo
Instituto de Artes da UNICAMP - ismaelsamuel@hotmail.com

Resumo: O objetivo do trabalho é analisar a produção musical do grupo Quarteto Novo registrada no LP homônimo lançado em 1967, a partir da contraposição de duas tendências da arte discutidas por Luiz Tatit: a narratividade e o iconismo. Analisaremos, em particular, o fonograma “Algodão”, de autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, regravado no referido álbum. Pretendemos compreender quais os significados dessa retomada por parte do Quarteto Novo e o sentido da nova interpretação de 1967, marcada pela narratividade, embora baseada em uma canção de arranjo linear, centrada em imagens do universo sertanejo, mais próxima de uma tendência iconicista. Acreditamos, também, que essa discussão possa contribuir para lançar luz a possíveis nexos entre a produção artística e o contexto cultural e político do período.

Palavras-chave: Música popular. Canção popular brasileira. Quarteto Novo. Baião.

“Algodão”: of the forró of Luiz Gonzaga to the "epic" arrangement of the Quarteto Novo

Abstract: This work studies the musical production of Quarteto Novo recorded in LP namesake released in 1967, from the opposition of two tendencies of art discussed by Luiz Tatit: narrativity and iconicity. We will discuss, in particular, the phonogram "Algodão", written by Luiz Gonzaga and Zé Dantas, rewritten in that album. We aim to understand the meanings of this resumption by the Quarteto Novo and the sense of the new interpretation of 1967, marked by the narrativity, although based on a song of linear arrangement, centered on images of the Brazilian northeastern universe, closer to an iconic trend. We also believe that this discussion may help to shed light on possible connections between artistic production and cultural and political context of the period.

Keywords: Popular music. Brazilian popular music. Quarteto Novo. Baião.

No presente trabalho, iremos abordar duas diferentes versões da canção “Algodão”, fruto de parceria musical entre o célebre sanfoneiro Luiz Gonzaga e o médico e letrista José Dantas. A primeira delas, gravada em 1953 com interpretação do próprio sanfoneiro, teve grande êxito junto ao público, assim como muitas outras criações da dupla pernambucana¹. A segunda versão, de caráter estritamente instrumental, foi lançada em disco no ano de 1967 pelo grupo Quarteto Novo – composto por Heraldo do Monte, Hermeto Pascoal, Airto Moreira e Théo de Barros. Buscaremos discutir a relação dos respectivos objetos musicais com duas tendências gerais de caráter trans-histórico presentes na arte. De um lado, uma tendência à narratividade, que se remete às grandes narrativas, à linearidade, aos mitos etc. “como se a forma analítica da narrativa destrinçasse as dimensões ocultas de nossos conteúdos sociais e afetivos, animando e dinamizando suas relações em escala antropomórfica” (TATIT, 1995:237). De outro lado, uma tendência iconicista, em que a constituição de um ícone incide como se “pudesse abstrair a narratividade já fartamente disseminada em quase todos os fenômenos sociais ou, com mais precisão, pudesse sintetizá-la na forma compacta de um objeto multifacetado” (TATIT, 1995:237). Tendências opostas e complementares que perpassam os inúmeros movimentos e estilos e as várias linguagens artísticas².

Pretende-se, portanto, a partir desse referencial, explicitar em que medida diferentes interpretações de uma mesma canção podem enfatizar com maior ou menor intensidade cada uma dessas tendências. Para tanto, utilizaremos como exemplo alguns trechos de transcrições musicais e de apreciação comentada dos fonogramas em questão. Assim, espera-se descrever e discutir alguns aspectos (musicais e poéticos) presentes nestes objetos. Ademais, esperamos, na medida do possível, lançar luz a possíveis significados desses fonogramas em seus respectivos contextos de produção.

1. O projeto musical do Quarteto Novo

No ano de 1967, o grupo Quarteto Novo, formado por Aírto Moreira (bateria e percussão), Heraldo do Monte (guitarra e viola), Hermeto Pascoal (flauta e piano) e Théó de Barros (contrabaixo e violão) que se notabilizou ao acompanhar artistas como Geraldo Vandré e Edu Lobo – célebres representantes da MPB engajada deste período –, lançou um álbum totalmente voltado para a música popular instrumental brasileira. O disco tem como eixo central a proposta de contribuir para a construção de uma linguagem musical tipicamente brasileira; questões como “nacionalismo musical” e “improvisação brasileira” podem ser observados nos discursos dos próprios instrumentistas do grupo³.

A trajetória do grupo tem início em 1966, quando os músicos Aírto Moreira, Heraldo do Monte e Théó de Barros formam o Trio Novo para acompanhar o cantor e compositor Geraldo Vandré durante uma temporada de shows para a empresa Rhodia. Posteriormente, com a classificação da canção “Disparada” (autoria de Vandré e Théó de Barros) no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, Hermeto Pascoal (flauta e piano) se junta ao grupo formando o Quarteto Novo. Segundo o guitarrista do grupo, Heraldo do Monte, desde o Trio Novo começou-se a esboçar entre os músicos uma orientação musical “nacionalista” que tinha como foco a criação de uma linguagem de improvisação baseada em elementos da música nordestina: “Pensamos assim: ‘Vamos dar uma viajada pra dentro de nós, pro interior, pra aquelas coisas que a gente não ligava quando ouvia no interior do Nordeste, na nossa infância’” (MONTE, 2004).

A proposta do Quarteto Novo estava inserida num contexto de grande efervescência política e cultural impulsionada por artistas e intelectuais ligados ao ideário nacional-popular vigente no Brasil naquele período; um ideário composto por representações de “povo”, “nação” e “revolução brasileira” construídas e difundidas por instituições políticas e culturais como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Instituto Superior de Estudos

Brasileiros (ISEB) e o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes, entre outros.

No meio musical desse período, boa parte das produções de Geraldo Vandré, Edu Lobo, Nara Leão, Gilberto Gil, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, etc., estiveram sintonizadas com a perspectiva do engajamento. As temáticas, bem como os materiais musicais empregados nestas produções, remetiam a certos locais que foram erigidos como *locus* de resistência popular: “o morro” e o “sertão”. Assim, os compositores da canção de protesto construíram, “consciente ou inconscientemente, músicas representativas de duas frações da classe oprimida: o campesinato e o proletariado urbano”. (CONTIER, 1998). Temas acerca da vida dura do sertanejo, da paisagem da caatinga, da seca, das injustiças sociais, etc. foram recorrentes na música, e nas artes em geral, do período (SILVA, 1999).

O disco *Quarteto Novo*, apesar de não se enquadrar no amplo acervo da canção de protesto (o repertório do disco é todo instrumental), revela, pelo tipo de material sonoro empregado, possíveis conexões com os ideais e representações difundidos pelos artistas engajados. O próprio projeto de construção de uma “linguagem tipicamente brasileira” faz com que muitos dos aspectos suscitados pela canção engajada sejam valorizados, afinal, os elementos utilizados como referencial para tal construção fazem referência a esses “novos locais de resistência popular” – mais precisamente, à idealização do universo camponês e nordestino. A retomada, por parte do grupo, de repertório e de elementos musicais presentes no baião, tal qual fora formatado por Luiz Gonzaga, denota essa preocupação nacionalista; de modo que ao se aproximar desse estilo o grupo toma como referência para sua criação um repertório que simbolizaria a “brasilidade” musical. As paisagens do sertão nordestino e as figuras do universo sertanejo representadas na obra do pernambucano, juntamente com seus aspectos propriamente musicais, seriam, portanto, uma das bases para a criação da “linguagem musical brasileira” tal qual pretendiam os integrantes do Quarteto Novo.

Segundo Heraldo do Monte, o grupo teve um importante papel na retomada e difusão da cultura musical nordestina pelo sudeste do país: “pela missão que a gente tinha: a partir de violeiros repentistas, tocadores de pífanos e das frases das composições de Luiz Gonzaga, criar uma linguagem nova de improvisação” (MONTE, 2008).

2. Algodão

Na visão de muitos jornalistas e críticos da música brasileira popular, Luiz Gonzaga figura como uma espécie de divulgador de um ideal de cultura nordestina (e sertaneja) ao sul do país (CHAGAS, 1990:12); papel que, aparentemente, o sanfoneiro parece

ter incorporado no decorrer de sua carreira. A estrondosa repercussão de seu trabalho junto ao público (em várias regiões do país), principalmente nas décadas de 1940 e 1950, fez com que o músico nascido em Exu (PE) se tornasse um dos grandes ícones da música popular no Brasil. A despeito de vários outros artistas que também direcionaram suas carreiras ou parte delas à música nordestina (a exemplo de Jackson do Pandeiro, João do Vale, Marinês, Turunas da Mauricéia, entre muitos outros), a atuação de Gonzaga parece ter sido crucial no estabelecimento e difusão do baião como um segmento musical particular (de massa).

A canção “Algodão”, parceria entre Gonzaga e Zé Dantas, foi gravada pelo sanfoneiro em 1953. Um dos aspectos que merece ser destacado é sua letra, na qual estão dispostas algumas “imagens” do universo sertanejo.

Bate a enxada no chão	Chama a família e sai, pelo roçado vai
Limpa o pé de algodão	Cantando alegre ai, ai, ai, ai
Pois pra vencer a batalha,	Sertanejo do norte
É preciso ser forte, robusto,	Vamos plantar algodão
valente ou nascer no sertão	Ouro branco que faz nosso povo feliz
Tem que suar muito pra ganhar o pão	Que tanto enriquece o país
E a coisa lá "né" brinquedo não	Um produto do nosso sertão
Mas quando chega o tempo rico da colheita	
Trabalhador vendo a fortuna se deleita	

Nota-se, portanto, um pequeno painel de “representações” sobre o cotidiano e paisagens do sertão nordestino. Vale salientar certo caráter iconicista presente na maneira com que tais imagens estão dispostas. De certo modo e apesar de sua linearidade inerente (dado que consiste numa canção popular), o formato da letra não chega a construir uma narrativa propriamente dita, estando mais afinada com a iconização⁴. Musicalmente, na canção “Algodão”, assim como em muitas outras canções de Gonzaga, podem ser identificados alguns dos elementos que viriam a ser considerados definidores do baião: a condução rítmica (“levada”) característica, a predominância dos modos mixolídio e dórico nas estruturas melódicas, os planos harmônicos, a instrumentação, a sonoridade etc⁵. O arranjo da música tem um caráter linear (e, de certo modo, estático), não havendo grandes mudanças em termos de sonoridade, dinâmica e instrumentação. Em alguns momentos são repetidas algumas partes da melodia sem a letra, nas quais um ou mais instrumentos (acordeom e flauta, principalmente) executam a melodia principal. Ademais, alguns “breques” (pausas repentinas) são executados pelos músicos, mas não há maiores variações no arranjo como um todo. Em suma, trata-se de canção de arranjo plano, estático, sem maiores variações em termos de instrumentação, dinâmica, andamento etc. Algo bastante propício à dança; e que contém uma letra não caracterizada pela narratividade, na qual algumas “imagens” relacionadas à vida

sertaneja, e ao cultivo de algodão no sertão, formam um “quadro”, de certo modo, fragmentado.

Na versão gravada pelo Quarteto Novo, boa parte dos aspectos referentes à melodia, harmonia etc. guardam semelhança com a versão original. No entanto, o arranjo da música é bastante original, com amplas variações de dinâmica, de instrumentação, de andamento, bem como de nuances e “convenções” que lembram estilos jazzísticos, isto é, momentos em que os instrumentistas executam simultaneamente figuras rítmico-melódicas com ênfases na acentuação.

Figura 1: trecho da transcrição de uma das “convenções” rítmico-melódicas do fonograma “Algodão”. Estão circulados os momentos de maior acentuação e simultaneidade.

Também, há momentos em que um ou mais instrumentistas ganham destaque com intervenções musicais de andamento mais livre. Essa versão possui três solos improvisados, o primeiro tocado na viola por Heraldo do Monte, seguido pelo solo de flauta de Hermeto Pascoal e, por último, um improviso de contrabaixo acústico executado por Théó de Barros, muito mais curto que os dois primeiros. Prevaecem improvisações realizadas num âmbito notadamente modal, centradas, principalmente, no modo mixolídio. Harmonicamente, portanto, também impera um contexto modal – uma vez que as improvisações são desenvolvidas sobre encadeamentos de poucos acordes que se repetem ciclicamente e que não sugerem um contexto tonal⁶. No entanto, a presença de estruturas harmônicas mais dissonantes, como acordes estendidos e alterados, pode ser notada em outros momentos da música, aproximando-a, assim, de elementos da música tonal e de uma sonoridade jazzística.

De maneira geral, o arranjo construído pelo Quarteto Novo, bem como a estrutura das improvisações presentes nessa versão possuem um caráter marcadamente “épico”. Caminham quase sempre num sentido crescente de dinâmica que culminam em pontos de *clímax*, com dinâmicas de grande intensidade.

SOLO 2 - Flauta

Exemplo 2: trecho da transcrição do solo de Hermeto Pascoal no fonograma “Algodão”

Tais características podem revelar alguma relação com a linguagem jazzística; também, parece apropriado apontar que sua estrutura guarda semelhança com as apresentações de artistas engajados nos festivais da canção (e em outros eventos, como os shows no Teatro Paramount, por exemplo) ocorridos desde meados da década de 1960. Assim, as nuances e os *clímax* de canções como “Disparada”, “Ponteio”, “Terra de Ninguém”, “Arueira”, entre outras, permanecem na música instrumental do Quarteto Novo. Além dessas conexões, é possível estabelecer outro nexo entre tal aspecto musical com uma tendência mais ampla e, de certo modo, preponderante (ao menos até o século XX) na música ocidental em geral. Essa “direcionalidade”, na qual a música caminha rumo a um clímax, a uma meta bem definida, pode ser denominada teleologia musical:

Desde o começo do século XVII, a música ocidental tem sido caracterizada por desenvolvimento lógico causal e por um clímax como o momento de finalidade teleológica. Através de contradições que são integradas dialeticamente – através da harmonia, melodia, ritmo, densidade e intensidade, etc., – a obra cria uma tensão fisiológica que cresce em direção a um clímax e então se dissolve em relaxamento (MERTENS apud LANCIA, 2007).

A relação desse tipo de construção musical com um caráter “narrativo” também é evidente, haja vista a necessidade de organizar o material num todo musical em que as partes tenham relação de causa e efeito em termos de finalidade (LANCIA, 2007:2). Tal aspecto pode ser identificado em quase todos os fonogramas presentes no disco *Quarteto Novo*. Assim, apesar da breve duração de uma canção popular restringir em alguma medida “as investidas narrativas a dimensões compatíveis com o tempo disponível” (TATIT, 1995:237), pode-se observar o esforço por parte Quarteto Novo na construção de arranjos que caminham numa direção definida em sintonia com “essa sensação de que a obra musical como um todo ‘vai a algum lugar’” (FINK apud LANCIA, 2007).

3. Considerações finais

A proposta do Quarteto Novo estava inserida num contexto de grande efervescência política e cultural impulsionada por artistas e intelectuais ligados ao ideário nacional-popular vigente no Brasil naquele período. Nesse contexto, idéias de “povo”, “nação” e “revolução brasileira”, produzidas e disseminadas por intelectuais e instituições culturais e políticas de esquerda da época, balizaram, de certo modo, escolhas estéticas e discursos de segmentos artísticos. A partir desse ideário, foram erigidos como locais míticos de resistência popular, “o morro” e o “sertão”; e boa parte da produção engajada trabalhou com temas associados a esses dois universos, compondo um amplo painel (filmes, canções, peças teatrais etc.) que retratava as agruras do sertanejo, do retirante, os dilemas sociais insuperáveis, as desigualdades, o lamento, a revolta dos explorados, entre outros temas.

Os músicos do Quarteto Novo não permaneceram incólumes a esse agitado contexto. Pode-se afirmar que seu projeto de produzir uma linguagem “brasileira” guardava relações com muitos elementos presentes na canção de protesto. Porém, as escolhas do grupo pareciam se pautar mais para a idéia de “brasilidade”, entendida como fonte de autenticidade musical, do que para um caráter mais explicitamente político.

A grande maioria dos arranjos e das improvisações presentes no disco guarda forte relação com as canções engajadas produzidas no período. Assim, sua direção bem definida, que caminha rumo a um clímax, parece derivar dos arranjos musicais contidos nas apresentações dos artistas engajados durante estes anos. A relação entre esse tipo de construção e toda uma tradição musical ocidental revela também a proximidade da interpretação do Quarteto Novo com uma tendência mais geral da arte, a narratividade. Dessa maneira, se na primeira versão da canção, a letra de Zé Dantas continha algumas “imagens” do sertão dispostas de maneira fragmentada, por assim dizer, e um arranjo musical muito mais estático e circular, na gravação estritamente instrumental de “Algodão”, é notória certa tendência a um caráter épico e narrativo.

Bibliografia

- CHAGAS, L. et al. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret, 1990.
- CONTIER, Arnaldo D. “Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60)”. *Revista Brasileira de História*. 1998. Vol. 18 n. 35. São Paulo. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002&lng=en&nrm=iso>. [Acesso em: 29 ago 2010].
- CÔRTEZ, Almir. *Improvisando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Campinas, 2012. [313p.] Tese (Doutorado em música). Unicamp.
- LANCIA, Julio César. Forma teleológica e minimalismo musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2007. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais/>>. [Acesso em: 16 mar. 2013].
- MONTE, H. Entrevistado por Silvana Tarelho. “Improvisado do jazz ao regional”. Fortaleza: *Diário do Nordeste*. 26 de fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://diarionordeste.globo.com>> [Acesso em: 29 ago.2010].
- MONTE, H. Heraldo do Monte. In: KFOURI, M. L. *Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental*. 2008. Disponível em: <<http://www.musicosdobrasil.com.br/verbetes.jsf>> [Acesso em: 21 mar. 2013].
- SILVA, Francisco T. *Terra prometida: uma história da questão agrária no Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

Notas

¹ Vale citar algumas canções de grande êxito junto ao público de autoria de Gonzaga e Dantas: “Vem Morena”, “Forró de Mané Vito”, “Vozes da Seca”, “Xote das Meninas”, “Abc do sertão”, entre outras.

² “A história das artes é marcada por uma constante oscilação entre essas duas tendências, como se uma suprisse as redundâncias ou as insuficiências da outra” (TATIT, 1995:236-237). Tal temática foi ainda pouco explorada por estudiosos da música, e pode revelar perspectivas analíticas e aspectos distintos de outras abordagens.

³ Segundo o guitarrista do grupo, Heraldo do Monte, “o negócio do Quarteto era o nacionalismo musical. O do Vandrê era protesto, e a gente uniu as duas coisas, e acompanhou bastante o Vandrê.” (MONTE, 2004). Novamente com Heraldo: “nas viagens do Trio Novo, o Airto (Moreira), eu e o Théo (de Barros) conversávamos muito sobre a necessidade de criar uma linguagem brasileira de improvisação, que na época faltava, na década de 60” (idem).

⁴ “A canção popular brasileira, como qualquer outra forma de expressão artística, também abriga as duas tendências embora, por sua própria natureza, resista à exploração de um de seus pólos” (TATIT, 1995:237).

⁵ Para uma descrição mais detalhada dos elementos centrais da música de Luiz Gonzaga, ver a pesquisa de doutorado de Almir Cortês (2012): *Improvisando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*.

⁶ No que se refere aos aspectos harmônicos sobre os quais se desenvolvem tais improvisações, verificou-se um tipo de harmonização simples e estática, semelhante ao observado em quase todos os fonogramas do álbum: o acorde de Mi maior (E) é o polo central da estrutura, sendo ornamentado, ora por Fá sustenido maior (F#), ora por Ré maior (D); tal procedimento tornou-se um padrão de “acompanhamento” de gêneros populares nordestinos.

Duas tendências em uma canção: Narratividade e Iconicidade em *Quarador* de João Bosco e Aldir Blanc

MODALIDADE: Painele

Marcio Giacomini Pinho
Instituto de Artes da UNICAMP - marciogpinho@gmail.com

Resumo: Através da análise da canção *Tempos do Onça e da Fera (Quarador)* de João Bosco e Aldir Blanc, busca-se, neste trabalho, refletir sobre as duas tendências, narrativa e iconicidade, que aparecem na história da arte e que, como ressalta Luiz Tatit no livro *O Cancionista*, estão presentes também no universo cancional nacional. A partir do que foi examinado, depreende-se que é possível perceber que tais tendências ocorrem não apenas no plano textual, mas manifestam-se também nos aspectos musicais como melodia, interpretação e arranjo.

Palavras-chave: João Bosco. Aldir Blanc. Narratividade. Iconicidade. Análise Cancional.

Two trends in one song: Narrativity and Iconicity in *Quarador* of João Bosco and Aldir Blanc

Abstract: Analysing the song *Tempos do Onça e da Fera (Quarador)* by João Bosco and Aldir Blanc, this paper intends to work on the two tendencies, narrativity and iconicity, that are present in art's history and, as shown by Luiz Tatit in the book *O Cancionista*, appear also in Brazilian songs. Based on the analysis, it is possible to notice that those tendencies appear not only in the lyrics, but are also developed in musical aspects like melody, interpretation and arrangement.

Keywords: João Bosco. Aldir Blanc. Narrativity. Iconicity. Song Analysis.

1. Introdução

No livro *O Cancionista*, Luiz Tatit aponta para duas tendências que oscilam na história das artes: a narrativa e a iconicidade. A canção popular brasileira, conforme o autor, abriga essas duas tendências. Neste trabalho, pretende-se, através da análise da canção *Tempos do Onça e da Fera (Quarador)*, lidar com tais conceitos extrapolando o aspecto textual levantado por Tatit, e verificando de que forma eles atuam também em outros níveis de realização da canção, como melodia e arranjo, para levantar hipóteses de como tais tendências podem incorrer nos diversos planos de significação cancional.

2. Tempos do Onça e da Fera (Quarador)

Composta por João Bosco e Aldir Blanc, *Tempos do Onça e da Fera (Quarador)* foi lançada pela RCA em 1977 no LP *Tiro de Misericórdia*, que teve produção de Rildo Hora e arranjos de Darcy de Paulo. Uma das particularidades desse disco está associada aos perfis dos músicos que participam de sua gravação. Ao mesmo tempo em que aparecem Dino 7 Cordas, Meira e Canhoto, músicos geralmente relacionados à tradição do choro e do samba, Toninho Horta, guitarrista com uma sonoridade bastante identificada ao “moderno”, que utiliza efeitos e processadores de som, atua no mesmo disco, por vezes até nas mesmas faixas que os “chorões”, como é o caso do fonograma analisado neste trabalho.

Duas partes distintas compõem *Tempos do Onça e da Fera (Quarador)*, uma canção que traduz com melancolia um tempo remoto, lembrado com saudosismo, em contraposição ao tempo presente (década de 70) de uma cidade, ou mesmo de uma nação, sob o impacto do modelo de modernização autoritária implementada pelo regime ditatorial militar.

1ª parte

Saindo pro trabalho de manhã
o avô vestia o sol do quarador
Tecido em goiabeiras, sabiás,
cigarras, vira-latas e um amor.
E o amor ia ao portão, pra dar adeus
de pano na cabeça, espanador...
Os netos, o quintal, Vila Isabel...
Todo o Brasil era sol, quarador

2ª parte

Hoje acordei depois do meio-dia
chovia, passei mal no elevador
ouvi na rua as garras do metrô.
O avô morreu.
Mudou Vila Isabel, ou mudei eu?
Brasil...
Tá em falta o honesto sol do quarador

Apesar de a ficha técnica do disco não conter todos os músicos especificados por cada faixa, o que nos impossibilita distinguir qual o violonista que participou da gravação dessa canção, pode-se perceber que a intenção do violão na primeira parte parece bastante relacionada à sonoridade geralmente identificada com os músicos da tradição do samba e do choro. A canção inicia-se com dois acordes dedilhados ao violão – D7M(6/9) e G7(#11/13) –, criando um clima que permanecerá por toda a primeira parte da composição, com a entrada mais à frente de uma clarineta que apenas reforça o estado ambiente com seu timbre aveludado através de poucos comentários que aparecem nos espaços deixados pela melodia principal. Tais acordes, repletos de extensões, anunciam o clima quase seresteiro que será reafirmado pela letra.

Toda a primeira parte da canção parece mais próxima da narrativa. A letra descreve um cenário e a melodia desenvolve-se com motivos claros, repetidos e transpostos, o que dá certa unidade à parte inicial.

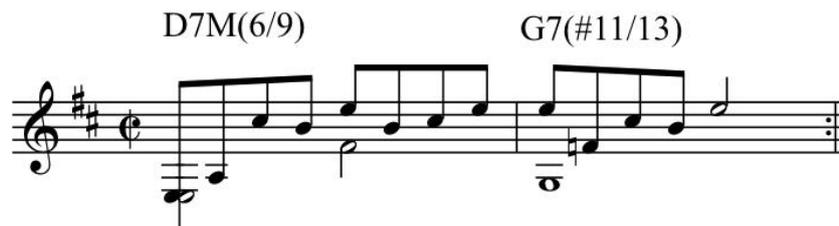


Fig. 1: Introdução de *Tempo do Onça e da Fera (Quarador)* ao violão.

Sobre o mesmo dedilhado da introdução entra a voz de João Bosco com timbre escuro e contido, cantando uma melodia cujo desenvolvimento acentua o caráter saudosista do texto. As duas sentenças iniciais possuem contornos melódicos praticamente iguais, ocorrem no tom de ré maior e descrevem, em clima solar, o cotidiano familiar em Vila Isabel, bairro em que o letrista vivera sua infância (“saindo pro trabalho de manhã / o avô vestia o sol do quarador”).



Fig. 2: Primeira frase da canção.

As próximas duas sentenças já ocorrem transpostas uma quarta justa acima, enquanto na harmonia há uma modulação passageira para mi menor. Ao mesmo tempo em

que há um pequeno distanciamento do centro tonal no plano musical, a letra descreve espacial e aprazível no qual se reproduzem relações familiares permeada por sentimentos afetivos e comunitários (“tecido em goiabeiras, sabiá / cigarras, vira-latas e um amor”).



Fig. 3: Melodia transposta da primeira frase.

A harmonia volta a ré maior, bem como a melodia que repete a primeira frase da música, e o letrista, num tom autobiográfico, fala do seu avô que saia para o trabalho e de seu amor que “ia ao portão pra dar adeus”, “de pano na cabeça” segurando um “espanador”. A seguir, como ocorreu anteriormente, melodia e harmonia afastam-se do centro tonal enquanto a letra descreve novas paisagens (“Os netos, o quintal, Vila Isabel...”).

Ao fim da primeira parte, ao estender as imagens postas não só à casa do avô, à Vila Isabel, mas a “todo o Brasil” que “era o sol, quarador”, aparece uma melodia formada por três notas que é transposta duas vezes, auxiliando nessa compreensão de ampliação da escala espacial (quintal, Vila Isabel, Brasil). Primeiramente a melodia aparece sobre o acorde de F#7, depois é transposta uma terça abaixo e aparece sobre o acorde de Eb7(#9) e finalmente finaliza em D7M(6), novamente uma terça abaixo.

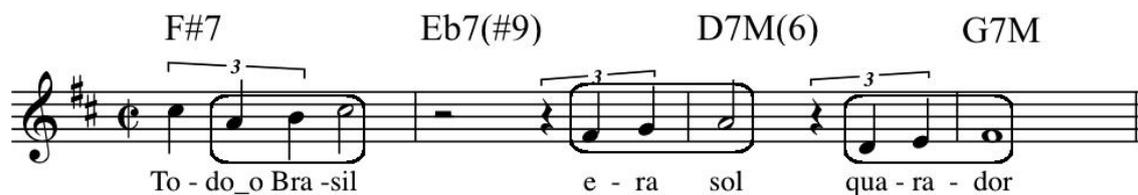


Fig. 4: Melodia do fim da primeira parte.

Tem-se então até aqui um narrador que descreve com nostalgia um tempo passado em que tanto a vida cotidiana como o bairro e o país pareciam mais harmoniosos e ainda não profundamente abalados pela violência do progresso. É possível observar que cada elemento presente na primeira parte da canção carrega essa tendência de unicidade, de uma narrativa reiterada em vários planos, o que auxilia na afirmação dessa primeira parte como um sentido de conformidade, de totalidade, de adequação do enunciador ao conteúdo anunciado.

A brusca ruptura da primeira parte com a segunda demonstra que o tempo presente contrasta com o passado. Apesar do tom de voz de João Bosco continuar o mesmo, o

clima da segunda parte é bastante diferente do anterior, com a saída do violão e da clarineta e a entrada de baixo, bateria, guitarra e um naipe de saxofones e flauta baixo. A guitarra ruidosa e com efeito de distorção parece anunciar justamente as tensões do tempo presente em relação ao enunciado anteriormente. Frases não líricas, aparentemente improvisadas em grande parte, e tocadas não apenas como intervenções nos momentos de repouso da melodia principal, mas concomitante a esta e sem preocupações em dobrá-la ou ressaltá-la, contrastam com o tom suave e harmonioso da clarineta na primeira parte. A harmonia, agora em mi menor, aparece com ainda mais modulações passageiras e cadências deceptivas que na primeira parte, enquanto a melodia apresenta traços, citações do que ocorreu na primeira parte, mas sem a regularidade de então; parece que o lugar ao qual a canção remete não é mais o mesmo. Os diversos planos cancionais se sobrepõem, como numa compressão de imagens, o que leva à ponderação de que a segunda parte da canção está mais próxima à tendência iconicista.

A bateria, com uma levada executada com vassourinhas, parece, juntamente com os saxofones e a flauta baixo, criar um ambiente mais moderno, caótico, ao mesmo tempo em que a letra já não mais cantada com a reiteração e o desenvolvimento melódico de antes, expressa as frustrações do momento presente. Agora, o personagem acorda ao meio dia (ao contrário do que se supõe que acontecesse no tempo anterior), em meio a um ambiente urbano agitado e opressivo.

Há um marco emblemático neste ponto da letra que é a palavra “chovia”. Ela se contrapõe diametralmente a tudo o que foi base da primeira parte da canção, ou seja, manhã ensolarada. A partir de então o narrador começa a trazer expressões que aparentemente não teriam unidade, apenas descrevem o cenário “atual” numa perspectiva negativa. São cenas e ícones descritivos cujos significados, carregados de negatividades, apoiam-se em melodias que não possuem mais um desenrolar como na primeira parte, mas são fragmentos, sem coesão ou sentido claros.

Neste cenário, simbolicamente pode-se destacar alguns aspectos da gravação que recebem conotações especiais. A guitarra ruidosa em contraposição ao violão melodioso, o arranjo voltado à tradição “jazzística” em dissonância com a primeira parte quase seresteira, Toninho Horta ao lado de Dino 7 Cordas, Meira e Canhoto num mesmo LP, podem ser vistos quase que como máculas por puristas e defensores das “tradições” musicais brasileiras. É evidente que não se deve encarar tais atitudes como transgressões propriamente ditas, já que esta música foi gravada em 1977, uma década já havia se passado da eclosão da tropicália e da conhecida “passeata contra as guitarras elétricas”, e quase duas décadas do início da bossa nova. Entretanto, o ato de contrapor essas duas tendências numa mesma canção, de certa

forma poderia remeter a esses momentos históricos e exacerbar a contraposição entre um Brasil solar do passado e um país soturno e violento do presente. Trata-se de um país que não existe mais: “mudou Vila Isabel” (e por extensão todo o Brasil) ... “ou mudei eu?”. Parece que a resposta é dada logo em seguida, na afirmação de que no Brasil “está em falta o honesto sol do quarador”. Essa expressão é sustentada pela mesma frase melódica da primeira parte da canção, porém em meio a um certo desconforto de uma harmonia que insiste em não resolver após o anúncio da última frase, percorrendo o caminho #IVm7(b5), IVm7, IIIIm7, V7(#9)/II, bII6, V7(4/9) para finalmente recair no acorde de tônica, I7M(6/9), justamente na única passagem da canção em que a guitarra parece fazer parte do arranjo, já que dobra a frase executada também por saxofones, flauta, bateria e baixo.

3. Considerações finais

A canção "Quarador" contrapõe um passado nostálgico focado no bairro de Vila Isabel (e por extensão no Brasil) associado, de certo modo, a um tempo em que as relações afetivas e familiares ainda eram presentes e vivas, com a aridez e a estridência do presente. Um presente marcado pelo esvanecimento da afetividade, pelo esgarçamento dos laços familiares e pela emergência de um cotidiano cada vez mais estressante. O texto da canção constrói uma espécie de metáfora do Brasil dos anos 70, um país que passava por transformações rápidas e traumáticas decorrentes do impacto de um modelo autoritário de modernização (a modernização conservadora).

Em relação à problemática levantada acerca das tendências narrativa e icônica, num plano geral, é possível perceber uma articulação entre os elementos de texto, melodia, instrumentação, interpretação e arranjo. As tendências apontadas por Tatit aparentam coexistir nesses elementos de maneiras distintas, e podem ser uma maneira de auxiliar na compreensão de uma análise cancional. Tais articulações não devem ser encaradas de forma fatalista, o “moderno” associado ao iconicismo e o “tradicional” associado à narratividade, ou vice-versa. Mas resta claro que as tendências trabalhadas podem servir para destacar diferentes aspectos numa canção, musicais ou textuais, que levarão a certas conclusões e poderão auxiliar na construção de sentidos de maneiras distintas em cada caso particular.

Referências:

BOSCO, João. *Tiro de Misericórdia*. RCA, 1977. 1 disco. Estéreo.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.

Notas

¹ Adotou-se aqui o termo “esquerda” como aquele trabalhado no livro *Em Busca do Povo Brasileiro* de Marcelo Ridenti, ou seja “as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida, identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social.” (RIDENTI, 2000: 17).