



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

CLÁUDIA SABBAG OZAWA GALINDO

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA POESIA  
CANTADA:  
O QUE HÁ ENTRE D.DINIS E CHICO BUARQUE**

---

Londrina  
2009

CLÁUDIA SABBAG OZAWA GALINDO

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA POESIA  
CANTADA:  
O QUE HÁ ENTRE D.DINIS E CHICO BUARQUE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, com área de concentração em Estudos Literários e linha de pesquisa Diálogos Culturais, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva

Londrina  
2009

CLÁUDIA SABBAG OZAWA GALINDO

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA POESIA CANTADA:  
O QUE HÁ ENTRE D.DINIS E CHICO BUARQUE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, com área de concentração em Estudos Literários e linha de pesquisa Diálogos Culturais, para obtenção do título de Doutor em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dra. Luiza Leite Bruno Lobo  
UFRJ – Rio de Janeiro – RJ

---

Prof. Dra. Gizêlda Melo do Nascimento  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo  
UEL – Londrina – PR

Londrina, 26 de junho de 2009.

***A todos que auscultam a poesia e  
declinam os olhos para a música***

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, que inflou o mundo de música e semeou a poesia em toda a sua criação. À família, que fez do carinho cuidadoso a mais linda poesia e das palavras de apoio a música mais escutada. À encarnação genuína do amor, a verdadeira poesia da vida e a música mais sublime para os ouvidos. Ao fruto mais bendito do amor, todo ele pura poesia e música.

*Gastei uma hora pensando em um verso  
que a pena não quer escrever.  
No entanto ele está cá dentro  
inquieta, vivo.  
Ele está cá dentro  
e não quer sair.  
Mas a poesia deste momento  
inunda minha vida inteira.*

*Carlos Drummond de Andrade*

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. **A representação do feminino na poesia cantada: o que há entre D. Dinis e Chico Buarque.** 2009. 218f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

## RESUMO

Esta pesquisa visa a percorrer os caminhos trilhados pela poesia e pela música, em seus intermitentes contatos, na valorização contínua da oralidade e da presença incontestada da temática amorosa. Neste sentido, pretende-se aproximar as primeiras manifestações da poesia lírica, as cantigas de amor medievais, que nasciam para serem cantadas, e as composições da Música Popular Brasileira, a poesia cantada do século XX. A temática amorosa e o perfil feminino retratados nas primeiras manifestações líricas e a expansão destes contornos ao se retomar a poesia cantada na MPB constituem o recorte específico deste trabalho. Constituem, portanto, o *corpus* de análise do trabalho alguns poemas medievais de D. Dinis e canções de Chico Buarque de Holanda das décadas de 1960 e 1970, período mais representativo da *poesia da canção*, como ficaram conhecidas as letras da música popular brasileira.

O termo grego “mousiké” englobava uma unidade integrada de melodia e verso e representava, segundo *A República*, de Platão, o principal canal de formação dos homens, bem como de manifestação de uma cultura predominantemente oral. Era desta forma, pelo discurso oral, em performance, que se concretizava uma voz coletiva. Assim é que a oralidade se manteve praticamente onipresente durante muito tempo, também na Idade Média. Característica das canções medievais, a oralidade estava presente no próprio germen das poesias, que nasciam para serem cantadas. Mas a escrita, gradativamente, enraizou-se nas civilizações, como necessário e natural produto da oralidade.

No entanto, a palavra falada subsistia e já no Renascimento vários textos foram musicados, mas somente muito adiante, no século XX, uma forte tendência de fazer interagir novamente poesia e música se impõe decisiva. A poesia volta a ser cantada, através dos efeitos que as cantigas medievais estenderam a vários setores da música popular brasileira. São os meios de comunicação de massa os suportes dessa nova poesia cantada e os festivais de música popular o cenário de tais empreitadas. A temática amorosa também subsiste, com a expansão dos contornos femininos retratados nos versos.

**Palavras Chave:** Poesia. Música. Mulher.

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. **The female representation in the singing poetry: what exists between D. Dinis and Chico Buarque.** 2009. 218f. Thesis (Letters Doctorate) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

### ABSTRACT

This research purposes to show the ways of the poetry and the music, in their contacts to each one, in the continuous valorization of the orality and the presence of the love theme. Under these conditions, it intends to approximate the first lyric poetry manifestations, the medieval love- songs, which were done to been singing, and the Brazilian Popular Music compositions, the singing poetry of the 20<sup>th</sup> century. The love theme and the woman profile showed in the first lyric manifestations and the expansion of its profile in the ransom of the singing poetry for BPM represents the specific object of this work. The analysis *corpus* of this research includes some medieval D. Dinis' poems and Chico Buarque's songs which belong to 1960 and 1970, more representative period of the *poetry of song*, how were known the music letters of the brazilian popular music.

The greek term “mousiké” embodied an integral unit of melody and verse and represented, by *The Republic*, of Platon, the main information chanel of men formation, and the the oral culture manifestation. By this way, for the oral speech, in performance, that a coletive voice materialized. The orality stayed during a long time, even in Media Age. In the medieval songs, the orality was present in the origin of this poetry, which was born to been singing. But the writing, step to step, entered in the civilizations, like a natural and necessary orality product.

However, the spoken word survived and in the Renascence a lot of texts received a music companion, but only a long time after, in 20<sup>th</sup> century, a hard tendency of doing interchanger poetry and music again imposed. The poetry come back to be singing, through the medieval songs effects which extended to a lot of places of brazilian popular music. The midia are the channels of this new singing poetry and the festivals are the scenery of it. The love theme subsists too, with the expansion of the woman profile showed in the verses.

**Keywords:** Poetry. Music. Woman.

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Esquema de análise das canções .....	171
<b>Quadro 2</b> – Esquema de análise das cantigas.....	173
<b>Quadro 3</b> – Perfil feminino retratado nas cantigas.....	175
<b>Quadro 4</b> – Perfil feminino retratado nas canções .....	176
<b>Quadro 5</b> – Comparativo das situações amorosas presentes em cantigas e canções.....	183

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 DAS ORIGENS: MÚSICA &amp; POESIA</b> .....	16
1.1 AS CANTIGAS DE AMOR: A POESIA PARA SER CANTADA .....	22
1.2 A PRESENÇA DAS MUSAS .....	34
<b>2 MÚSICA E POESIA: CAMINHOS PARALELOS</b> .....	48
2.1 O CAMINHO DA MÚSICA .....	51
2.2 O CAMINHO DA POESIA .....	56
<b>3 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: QUANDO DUAS PARALELAS VOLTAM A SE ENCONTRAR</b> .....	64
3.1 A POESIA DA Canção .....	101
3.2 AS MULHERES DOS VERSOS .....	111
<b>4 CANTIGAS E CANÇÕES: MUSAS E MULHERES</b> .....	171
4.1 MULHERES: AS NOVAS MUSAS .....	191
<b>CONCLUSÃO</b> .....	202
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	215

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa a percorrer os caminhos trilhados pela poesia e pela música, em seus intermitentes contatos, na valorização e no resgate contínuos da oralidade e da presença incontestada da temática amorosa. Neste sentido, pretende-se aproximar as primeiras manifestações da poesia lírica, as cantigas de amor medievais, que nasciam para serem cantadas, e as composições da Música Popular Brasileira, a poesia cantada do século XX.

A temática amorosa e o perfil feminino retratados nas primeiras manifestações líricas e a expansão destes contornos ao se retomar a poesia cantada na MPB constituem o recorte específico deste trabalho. Portanto, o *corpus* de análise compreende oito cantigas de amor de D. Dinis e vinte e cinco canções de Chico Buarque de Holanda das décadas de 1960 e 1970, período mais representativo da *poesia da canção*, como ficaram conhecidas as letras da música popular brasileira, pois, como afirma Perrone (1988):

No início dos anos 80, a interrelação entre literatura e música popular - em termos de a canção representar um importante ramo da poesia - não possui mais o mesmo significado que possuía anteriormente. Não se espera mais, de um modo geral, que haja no discurso musical aquela 'literariedade' de texto. [...] As considerações críticas sobre a poesia da canção no Brasil devem mesmo focalizar o surgimento do verso musical poético a partir dos festivais dos anos 60 e da diversificação do discurso musical nos anos 70. (PERRONE, 1988, p. 166).

E, de um modo geral, segundo ainda o mesmo autor, a própria produção do poeta/compositor a partir de 1980 sofre uma diminuição em quantidade e, possivelmente até, em qualidade poética: "O passo e o ritmo de produção do cancionista buarqueano, é lícito afirmar, diminuíram algo nos anos 80 e 90 e a sensação predominante de poeticidade em sua música se afrouxa um pouco." (PERRONE; GINWAY; TARTARI, 2004, p. 220)

A relevância da pesquisa encontra-se à medida que possa contribuir para os estudos diacrônicos da poesia cantada, especialmente as de temática amorosa, e a consequente análise da transformação do papel feminino, de musa ideal, nas cantigas, para as mulheres reais, nas canções. A temática amorosa, em si, adquire novos contornos, a partir de posturas distintas agregadas à figura feminina, com o legado da música popular brasileira, nos versos da poesia da canção.

Além disso, trata-se de um trabalho alicerçado em bases de estudos dialógicos inter-semióticos, já que conta, em seu *corpus* de análise, com textos pertencentes a sistemas semióticos distintos, a poesia e a música, o que enriquece a natureza do projeto, conferindo-lhe envergadura multidisciplinar.

Ademais, o próprio *corpus* da pesquisa transcende os limites literários, expandindo as roupagens poéticas do verso e conferindo à poesia da canção reconhecimento estético determinante para os estudos diacrônicos da poesia cantada.

[...] Na canção ‘A voz do dono e o dono da voz’, assim como em toda a poética buarqueana, nota-se a presença de duas posturas nucleares para o entendimento do lugar e do papel de Chico no debate musical e cultural de nosso tempo: a do artífice da palavra e a do artesão da voz. (DINIZ, 2004, p. 259, 263).

Tendo as primeiras manifestações da poesia lírica na língua portuguesa ocorrido através da arte músico-poética dos trovadores provençais, na Idade Média, representavam a união inalienável e perfeita entre verso e melodia. Legado do conceito grego de *mousiké*, que “englobava melodia e verso como uma unidade integrada, juntamente com a dança.[...] De uma forma ideal, a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo.” (PERRONE, 1988, p. 12)

A oralidade da literatura medieval é, dessa forma, inquestionável, e a atestam os denominados “índices de oralidade”, isto é, pistas sobre o momento da enunciação e o processo diacrônico de existência e transmissão do texto poético, indícios presentes nos textos que revelam uma tendência de manifestação oral da poesia, ou seja, sua concretização pública verbal, em performances atualizantes.

A tradição da canção, como as cantilenas rústicas às portas das igrejas em vigílias de santos, teria sido recuperada pela igreja em cantos através da liturgia, ao mesmo tempo em que se constituiu terreno fértil para o desenvolvimento poético posterior.

Os manuscritos mantinham a oralidade da poesia, já que eram recebidos auditivamente, continuando a ser, potencialmente, textos da comunicação direta. A escritura mantinha relação estreita com a voz.

Até por volta de 1400, em todo o Ocidente, a escritura pouco influenciava o comportamento ou o pensamento dos poetas e as expectativas do público, na sua maioria analfabeto. A língua vulgar enfrentava dificuldades como a adequação de sons próprios das línguas medievais a um alfabeto criado há mais de mil anos, para ser utilizado pelo latim arcaico. Neste sentido, “uma aproximação com o modo de transmissão das melodias musicais

esclarece melhor esta situação do que uma comparação com o fato literário moderno”. (ZUMTHOR, 1993, p. 115)

Mas a escrita, gradativamente, enraizou-se nas civilizações, como necessário e natural produto da oralidade. Em verdade, é impensável anular sua importância na transmissão e conservação dos textos, no amadurecimento dos processos de análise e depuração das idéias. Também por meio da escrita é que se pode tentar recuperar alguns traços do que teria sido a literatura oral, através dos manuscritos, dos registros que se mantiveram, ainda que não totalmente fiéis ou genuínos à performance. Mas somente no século XIX os efeitos da escrita seriam seriamente percebidos, com a obrigatoriedade do ensino e o impresso como escritura de massa, acentuando e enfraquecendo as últimas tradições orais.

Já no Humanismo ou Segunda Idade Média a poesia representou um retrocesso. Historicamente inserida no momento em que há a decadência do sistema feudal e a ascensão da burguesia, bem como a consolidação dos regimes monárquicos e o enfraquecimento da Igreja (Teocentrismo para o Antropocentrismo), a poesia palaciana em Portugal, assim denominada por ser produzida e dirigida aos nobres do palácio, não encontrou um padrão definitivo e marcou a separação entre música e texto.

Esta é a abertura para o desenvolvimento de um texto rítmico, melódico, com a presença predominante das redondilhas (menor – cinco sílabas poéticas e maior - sete sílabas poéticas). Por ter sido uma métrica do final da Idade Média, ficou conhecida como medida velha, em contraposição ao verso decassílabo, trazido pelo Renascimento.

Todas as poesias produzidas no final da Idade Média foram compiladas no Cancioneiro Geral, de Garcia de Rezende, e guardam os mais variados temas, da poesia religiosa à satírica, dramática, didática, heróica e lírica. Pela própria ambientação, a figura da mulher inatingível, recorrente nas cantigas de amor trovadorescas, volta a fazer parte da poesia humanista, agora, entretanto, inatingível também pela beleza, louras, de olhos claros, lábios vermelhos, pele alva, postura elegante etc.

Desta forma é que, “apesar das raízes orais de toda verbalização, o estudo científico e literário da linguagem e da literatura, durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade” (ONG, 1998, p. 16) e delegou as criações artísticas orais a variantes das produções escritas. No entanto, a palavra falada subsiste e já no Renascimento vários textos foram musicados “sem dúvida alguma, devido à lembrança longínqua de que a poesia, originalmente, foi voz; em virtude dessa nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia.” (ZUMTHOR, 2005, p. 74)

Isto porque, segundo Segismundo Spina, a poesia trovadoresca, cuja vitalidade se estendeu por mais de um século e meio, “adormecerá durante um século e pouco, para ressurgir nos meados do século XV e chegar ao lirismo amoroso camoniano no séc. XVI”. (SPINA, 1969, p. 17).

Desta sorte é que elementos psicológicos e formais se encontram ampliados e alterados na lírica do século XVI, como o amor impossível e a indiferença da mulher que não corresponde à vassalagem amorosa, o caráter aprisionador do amor, as causas e consequências imediatas e mediatas do drama sentimental, etc. Assim é que Camões “fala, ainda, em servir de ‘giolhos’; fala na esperança do ‘favor’ da mulher amada, na sua beleza incomparável [...]” (SPINA, 1969, p. 18)

Os escritores italianos, ainda no século XIII, projetaram-se para além das cantigas de amor provençais, no que diz respeito à forma, substituindo as redondilhas pelos *decassílabos* e instituindo o *soneto*; a mulher continuava inatingível, mas muito mais humanizada do que nas cantigas. Deste grupo de artistas, destacam-se Dante Alighieri, autor da Divina Comédia e do “doce estilo novo” da poesia, e mais tarde Petrarca e Bocaccio, que deram continuidade ao estilo de Dante.

Foram características desta linguagem: o emprego da medida nova, do soneto, da visão antropocêntrica, da influência greco-latina, e ainda do racionalismo (preocupação com a lógica das idéias), do universalismo (universalidade dos sentimentos) e do nacionalismo (conceito de nação).

Mas foi com o Simbolismo, no fim do século XIX, que Baudelaire procurou fazer com que as palavras tivessem “um valor essencialmente musical” e que fossem “capazes de evocar as mais diversas sensações”. (GOMES, 1994, p. 5-7) Influenciados por Edgar Allan Poe, os simbolistas buscaram a “poesia pura, o culto da música e da beleza e a crença na construção do poema, no controle quase absoluto dos meios de expressão.” (GOMES, 1994, p.13). Desta forma, eles fizeram com que a linguagem poética se aproximasse o mais possível da linguagem vaga e imprecisa da música.

Buscaram a voz viva da palavra na música internalizada da poesia. No século XX, uma forte tendência de fazer reintervir a voz na mensagem poética se impõe decisiva, a “poesia sonora”. “Essas máquinas que servem hoje em dia à comunicação disso que chamam, para simplificar, a poesia oral, foram inventadas numa época relativamente recente, e representam como tal um esforço da humanidade (depois de séculos em que toda cultura foi transmitida por formas de escrita) para reencontrar a autoridade da voz.” (ZUMTHOR, 2005, p. 70).

E isto não somente ao oralizar a poesia, mas ao cantá-la. Foi quando, no Brasil, “[...] toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação”, e, a partir daí, “[...] abre-se, então, no setor Música Popular, duas linhas distintas e até contraditórias. [...] de um lado, o discurso paraliterário, de outro, o discurso poético.” (SILVA, 1975, p.178).

Entretanto, somente há pouco tempo despertou em nós a riqueza de que estudos neste campo da oralidade literária poderiam dispor. Assim é que alguns estudos culturalistas, por exemplo, passaram a incorporar textos advindos das canções ao campo da análise e “a principal vantagem dos estudos culturais se dá no sentido de promover uma efetiva integração entre a arte e a ciência, mais especificamente entre a literatura e as disciplinas da área de humanas.” (FERNANDES, 2003, p. 31). O que, de forma alguma, despe-lhes de seu sentido estético, no modo como o compreende Jauss e Mukarovsky, como relação entre sujeito e objeto literário.

Neste sentido é que se desenvolveram vários estudos acadêmicos sobre os denominados músicos-poetas dos dias modernos, os artistas da palavra, que se expressam por uma voz, onde ecoa a oralidade original da poesia, em versos da música popular.

Letras que primavam pelo domínio da rima e do ritmo, da seleção lexical, de metáforas e símbolos, mas principalmente “de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético [...] e da percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais”. (PERRONE, 1988, p. 39).

Estas manifestações poéticas, porém, peculiarizam-se por seu caráter performático, o que exige do estudioso uma preocupação quanto à sua historicidade, os sentidos que lhe foram atribuídos sincronicamente, dentro do contexto de sua enunciação e conforme as atualizações conferidas pelos poetas.

Partindo deste princípio, é interessante ressaltar que essas manifestações poéticas desenvolveram-se no cenário dos festivais da música popular brasileira e a amplitude da voz conquista o espaço por meio do microfone, que, ao conduzir a voz para “além dos seus limites acústicos naturais, acresce sua espacialidade [...] toda a história dos festivais.” (ZUMTHOR, 2005, p. 94-95).

No contexto dos músicos-poetas dos festivais também ocorre uma agregação ao valor natural destes compositores, tal qual na Idade Média os trovadores que compunham e publicavam suas poesias orais.

Desta forma é que a poesia nasceu essencialmente voz musicada, na Grécia Antiga, manteve de forma incisiva a preponderância da oralidade durante toda a Idade Média,

para depois tornar-se entidade própria e revisitar a musicalidade em períodos vários até encontrar no Simbolismo o berço fértil para um reencontro musical e na MPB um retorno aos cantadores, com os trovadores modernos.

A temática poética de preocupação moral, formadora, didática na época platônica, volta-se para a cultura popular, as cantilenas religiosas, o amor cortês, para depois envolver-se com o homem, a natureza, a beleza, a metafísica, e render-se novamente ao amor.

A voz em presença e o sentido coletivo da oralidade e da performance transmutaram-se desde a Grécia, Idade Média, Renascimento, Simbolismo até o contexto dos festivais de MPB e a influência midiática. As sociedades primariamente orais foram, paulatinamente, absorvendo a escrita, inundando-se dela e dela se extasiando, até que o que Zumthor chamou de “nostalgia da voz viva” se impusesse.

Neste sentido, as canções da MPB representam uma recuperação das canções de amor medievais, da união inicial grega entre poesia e música, mas sob um novo olhar no que diz respeito à temática amorosa, à relação entre os homens em sociedade, ao papel feminino nas canções.

O caminho percorrido pela poesia para ser cantada expandiu, naturalmente, a temática original das cantigas de amor. A mulher, especialmente, musa dos versos, ‘Senhor’ a quem se dirigia uma vassalagem amorosa, apesar de ter sido cultuada ainda no Romantismo, deixa de ser unicamente “uma mulher ideal”, modelo rígido de musa inatingível, para ganhar contornos mais reais, e múltiplos. Independentes, sensuais, transgressoras, tradicionais, românticas, ordinárias, fortes, inseguras, mulheres que esperam, mulheres que fazem esperar...

Desta forma, torna-se pertinente estabelecer um quadro de referências e contribuições que esta poesia possa ter agregado, no que diz respeito à sua temática. Neste sentido, parece interessante uma revisão de literatura da lírica medieval, a partir de estudos de especialistas como Segismundo Spina, Hernani Cidade e Massaud Moisés, entre outros, bem como os trabalhos desenvolvidos no campo da poesia da canção por Charles Perrone, Affonso Romano de Sant’Anna, Anazildo Vasconcelos da Silva, entre outros e teoria referente à oralidade, através de textos de Paul Zumthor, e a relação entre melodia e canção e o percurso da música popular brasileira, alicerçados por textos de Luiz Tatit, Zuza Homem de Mello, Augusto de Campos, entre outros.

## 1 DAS ORIGENS: MÚSICA & POESIA

Não se pode falar em poesia sem que se retome, primeiramente, o berço de toda arte literária ocidental, a Grécia Antiga. A *Ilíada* e a *Odisséia*, provavelmente compostas entre os séculos IX e VIII a.C. e atribuídas a Homero, constituem, neste sentido, os poemas gregos mais antigos e a origem de quase todas as expressões literárias. Embora há quem afirme que a poesia lírica, a forma primária da poesia grega e primeira manifestação literária dos helenos, tenha surgido antes mesmo dos poemas *Ilíada* e *Odisséia*, mas ter-se-ia se desenvolvido somente após Homero, no século VII, com a decadência da poesia épica.

No século VI a.C. quando os poetas já não encontravam motivos para novas criações poéticas no gênero épico e se tornaram meros imitadores ou remanejadores dos assuntos dos poemas de Homero, ocorreu a decadência da épica grega que, em termos de poesia, deu lugar ao desenvolvimento do lirismo, o qual, como se viu, teve grande esplendor nessa época, para depois ser substituído pela poesia dramática. (FERREIRA, 1982, p. 21)

Na literatura grega, como em todas as literaturas, diz Ferreira (1982, p. 17), a arte de versejar foi primeiramente oral, acompanhada de cantos e bailados. “O próprio nome *lírico* vem de *lírca*, indicando que os poemas se associavam à música tirada dos instrumentos que serviam para acompanhar o verso”, explica.

Diria Róbles (1963, p. 9):

Hasta el período alejandrino, la lírica fue siempre cantada, acompañándose el canto con algún instrumento musical, generalmente la lira o la cítara. De aquí el nombre de poesía lírica. Esta poesía tenía dos variedades: citarodia, si era acompañada por la cítara o la lira, y aulodia, si lo era por la flauta (de aulós, flauta).<sup>1</sup>

A poesia mélica, define Róbles (1963, p. 10), é a lírica que “se cantava”, (melós = música), enquanto a elegíaca e a jâmbica eram “declamadas” ou recitadas com acompanhamento musical. De acordo com Ferreira (1982, p. 17), a elegia pertencia às formas que foram desenvolvidas com caráter didático e satírico, sendo consideradas, por isso, semilíricas e, devido à própria essência de seus versos, logo se dissociaram da música, o que não teria ocorrido com as demais líricas. A poesia mélica podia, ainda, ser individual ou coral.

<sup>1</sup> Até o período alexandrino, a lírica foi sempre cantada, acompanhando-se o canto com algum instrumento musical, geralmente a lira ou a cítara. Daí o nome de poesia lírica. Esta poesia compreendia dois tipos: a citarodia, se era acompanhada pela cítara ou a lira, e aulodia, se o era pela flauta (de aulós, flauta)

A música tinha a finalidade de apoiar as palavras, e o canto era feito em solo ou em coro em virtude de que havia a poesia monódica, cantada por uma só pessoa, e a poesia coral, entoada por um grupo de vozes. De um modo geral os poemas corais compreendiam hinos e odes aos deuses e heróis vitoriosos e assemelhavam-se ao coro dramático que se vai encontrar no teatro grego. Outras formas também foram assumidas pelo lirismo coral, podendo-se citar o peã, o ditirambo e epinício. (FERREIRA, 1982, p. 17)

Segundo Róbles (1963, p. 10), a lírica métrica coral compreendia *nomes* (cantos litúrgicos), *hinos* (invocações a heróis ou forças da Natureza), *peãs* (cânticos aos deuses), *encômios* (ação de graças em banquetes), *epitalâmios* (canção de bodas), *trenos* ou cantos fúnebres e *epinícios* ou cantos de vitória.

O poeta, assim denominado, de acordo com Adrados (1986, p. 19), desde o século V, cria a lírica pelo desenvolvimento das partes monódicas, limitando-se a escrever o texto e instruir o coro, sem cantar ou dançar, bem como em converter gritos, estribilhos e refrões em um poema contínuo, que ensina ao coro.

La primera fase – creación de la monodia – es sin duda el modelo para la segunda. No hace más que desarrollar la monodia elemental, tradicional, que a veces conservamos en fragmentos de lírica popular. [...] La segunda fase es, naturalmente, la creación de un texto para ser cantado por el coro. Es lógico que el poeta, que dirigía al coro, quisiera, una vez que se había llegado a crear partes monódicas nuevas, crear igualmente partes corales. Aquí el modelo está, fundamentalmente, en la traducción de temas míticos procedentes de la epopeya al estilo lírico que ahora se va creando. (ADRADOS, 1986, p. 20)<sup>2</sup>

A lírica coral, diz Adrados (1986, p. 23), desenvolveu uma estrutura métrica própria, monostrófica, isto é, uma série de estrofes iguais como nas monódicas, à base de versos paralelos, com maior extensão dos poemas e estrutura triádica.

A lírica monódica, por sua vez, contava com o desaparecimento do coro ou este era substituído por um grupo de convidados ou participantes da festa em que se estava apresentando a lírica. Foram quatro os principais gêneros de lírica monódica:

---

<sup>2</sup> A primeira fase- a criação da monodia- é sem dúvida o modelo para a segunda. Não se faz mais do que desenvolver a monodia elementar, tradicional, que às vezes conservamos em fragmentos da lírica popular. [...] A segunda fase é, naturalmente, a criação de um texto para ser cantado pelo coro. É natural que o poeta, que conduzia o coro, desejasse, uma vez que havia criado partes monódicas novas, criar igualmente partes corais. Aqui o modelo está, fundamentalmente, na tradução de temas míticos procedentes da epopéia ao estilo lírico que agora se vai criando.

[...] Hímnica hexamétrica representada [...] en dialecto épico por aedos viajeros, del mismo tipo de los que cantaban la épica.[...] Elegia, escrita em dísticos elegíacos (hexámetro y pentámetro) que eran cantados al son de la flauta.[...]Yambo, en distintas estructuras métricas a base del pie yámbico. Es la poesía más popular, cantada primero al son de un instrumento de cuerda, recitada luego, y escrita en dialecto jónico puro. [...] mélica, en estructuras métricas muy varias, que desarrollan ya composiciones estíquicas, ya estrofas de dos, três o cuatro versos. (ADRADOS, 1986, p. 25)<sup>3</sup>

Embora com algumas diferenças de estrutura ou execução, muitas vezes as líricas monódicas e corais eram representadas pelos mesmos artistas, que alternavam suas produções. “[...] Arquíloco y Sólon escriben tanto elegias como yambos [...] de otra parte, poetas corales como Simónides escriben elegias o epigramas y este género fue, em realidad, amplísimamente cultivado, incluso por los trágicos.” (ADRADOS, 1986, p. 26)

A temática, naturalmente, e a resposta a certas necessidades sociais variam, contudo, apesar das semelhanças e entrelaçamentos das composições produzidas, muitas vezes, pelos mesmos poetas.

Pero luego es la lírica coral la que maximamente ha estado al servicio de la comunidad de la ciudad, de la religión tradicional, mientras que la monodia ha servido a necesidades sociales e individuales diferentes. Se mantienen ‘puentes’ entre dichos géneros y entre los subgéneros, sin embargo. (ADRADOS, 1986, p. 27)<sup>4</sup>

Os líricos corais fundamentalmente compunham hinos em honra do deus, que começava com uma súplica, alusões ao próprio poeta e ao coro e que continuava com a narração do mito daquele determinado deus ou de suas ações anteriores. Já as composições monódicas narravam hinos homéricos (hino hexâmetro), hinos de banquete, epigramas funerários, dedicatórios (elegias), temas satíricos ou eróticos (jâmbico) ou destinados a festas e banquetes fechados (mélicas).

Segundo Ferreira (1982, p. 17), os poemas líricos celebravam sobretudo o amor (canções ou odes), o vinho (himeneu, peã, hipoquerme e o ditirambo) e a guerra (prosodion, parteneu, encômio e o epinício), exprimindo a emoção coletiva e os cantos mais

<sup>3</sup> Hímnica hexâmetra representada [...] no dialeto próprio dos viajantes, do mesmo tipo dos que cantavam a épica. Elegia, escrita em dísticos elegíacos (hexâmetro e pentâmetro) que eram cantados ao som da flauta. [...] Jambo, em distintas estruturas métricas à base do pé jâmbico. É a poesia mais popular, cantada primeiro ao som de um instrumento de corda, recitada e escrita em dialeto jâmbico puro. [...] Mélica, em estruturas métricas muito variadas, que desenvolvem composições estíquicas, estrofas de dois, três ou quatro versos.

<sup>4</sup> Logo a lírica coral é a que mais esteve a serviço da comunidade e da cidade, da religião tradicional, enquanto a monodia servia a necessidades sociais e individuais diferentes. Se mantiveram “pontes” entre estes gêneros e entre os subgêneros, contudo.

desenvolvidos artisticamente. Entre os líricos, afirma Ferreira (1982, p. 19), Píndaro é considerado o maior poeta da Antiguidade Grega, em razão de seu estilo “brilhante, vivo e imaginoso”, destacando-se dos seus contemporâneos pela “inspiração ardente, harmonia maravilhosa, riqueza de colorido, com expressão às vezes confusa porque repleta de imagens e violência de elipses”.

Uma modalidade lírica que se desenvolveu na Grécia foi também a bucólica, diz Róbles (1963, p. 10), “destinada a exaltar las excelências de la Naturaleza y la inocência vital en la vida campestre”. A poesia bucólica, mais tarde compreenderia dois tipos de composições distintos, define o autor:

[...] la égloga y el idílio. La primeira era la destinada a cantar los elementos naturales como médios para mantener la sencillez em la vida del hombre. El idílio sirvió para exaltar los apasionamientos del corazón tanto en relación con la Naturaleza como en relación con las personas de distinto sexo. (RÓBLES, 1963, p. 10)<sup>5</sup>

Na Grécia Antiga, segundo se pode deprender do texto de Platão (1997, p.41), a oralidade era ainda o canal responsável pela informação e, principalmente, formação dos homens. Os valores e modelos de conduta, as qualidades a serem exaltadas, virtudes e beleza eram algumas das preocupações recorrentes nos discursos imbuídos de caráter didático. Tais discursos, eminentemente poéticos, efetivavam-se, via de regra, através da música. Pois a educação grega, de acordo com Sócrates (apud PLATÃO, 1997, p. 64), deveria se voltar a dois fins específicos: a preparação do corpo e da alma. Assim, “para o corpo temos a ginástica e para a alma, a música”, dizia Sócrates.

Uma educação eficiente teria início com uma preparação mental, por meio da música: “Tu admites que os discursos fazem parte da música ou não?”, questiona Sócrates a Adimanto. “Admito”, responde este. “E existem dois tipos de discursos, os verdadeiros e os falsos?”, argui Sócrates. “Sim, existem”, confirma Adimanto. (PLATÃO, 1997, p. 64) Portanto, defende Sócrates, cabe “conhecer os modelos que devem seguir os poetas nas suas histórias e proibir que se afastem deles [...] deve-se representar Deus sempre tal como é, quer seja representado na epopéia, na poesia lírica ou na tragédia.” (PLATÃO, 1997, p. 67) É desta forma que o filósofo pensa “moldar” os homens, através do “controle” da educação, advinda da poesia, discurso veiculado pela música.

<sup>5</sup> [...] a égloga e o idílico. A primeira era destinada a cantar os elementos da natureza como meio de manter a simplicidade da vida do homem. O idílico servia para exaltar as paixões do coração tanto em sua relação com a natureza como com as pessoas do sexo oposto.

Esses primórdios da história da música grega estão ligados à instituição dos grandes jogos artísticos em Delfos, Esparta, depois em Atenas. Os mais ilustres poetas-músicos, de Terpandro a Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, virão submeter-se periodicamente aí ao julgamento dos filósofos e do povo. (CANDÉ, 2001, p. 69)

A música, segundo afirma Candé (2001, p. 66), representava para os gregos, além do *status* mesmo de arte, uma “maneira de ser e de pensar”, que teria sido introduzida na Grécia através das ocupações cretenses e fruto das influências várias da Mesopotâmia, Fenícia, Ásia Menor e Egito.

Os períodos mais dramáticos da história são, muitas vezes, os mais ricos no plano das artes e do pensamento. Assim, é num mundo terrivelmente violento e cruel que se forma e se desenvolve a exemplar cultura da Grécia antiga. Por toda parte, esse mundo de tiranias e de revoltas, de conquistas e de massacres, de ambições e angústias, segrega, por reação, seus filósofos e profetas, quase no mesmo momento [...] As idéias pitagóricas não tardam a ter considerável influência sobre o pensamento e a música dos gregos, que se tornaram indissociáveis. Elas favorecem o desenvolvimento dessa ética musical que Platão e Aristóteles tornarão um dos fundamentos de suas doutrinas. A música deixa de ser um privilégio; ela se torna indispensável à educação de todo homem livre, é a fonte da sabedoria. (CANDÉ, 2001, p. 71)

Efetivamente, o termo grego “mousiké” englobava uma unidade integrada de melodia e verso e representava o principal canal de formação dos homens, bem como de manifestação de uma cultura predominantemente oral. Era desta forma, pelo discurso oral, em performance, que se concretizava uma voz coletiva.

Era desta forma que poesia e música nasciam indissociáveis, já no Mundo Antigo. E esta relação genuinamente oral se concretizava pela atitude performática dos poetas.

[...] a performance é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe. [...] Contrariamente ao que se passa na leitura, ato diferido, quando um poeta declama seu próprio texto, estamos diante dele numa situação de diálogo, uma imediatez se estabelece entre sua palavra, a percepção que temos dele e os efeitos psíquicos que ele gera em nós. (ZUMTHOR, 2005, p. 69-70)

Portanto, a voz, em performance, expandindo a latência de seus limites semânticos, instaurava-se enquanto presença viva e manifesta, exigindo a totalidade do espaço sonoro: “Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no

mundo. É a razão pela qual, creio eu, a maioria das performances poéticas são mais cantadas do que ditas.” (ZUMTHOR, 2005, p.71)

E a voz operava, no ouvinte, um intenso poder de identificação entre quem “cantava” e quem “ouvia”, estabelecido pelo diálogo que a própria poesia oral potencializa:

[...] quando, na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o ‘eu’, a função espetacular da performance confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: ‘eu’ é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa. (ZUMTHOR, 2005, p. 93)

Por isto é que a palavra é considerada fator socializador e “a maior parte das civilizações exploram este caráter da linguagem, codificando, mais ou menos, nos costumes e nas leis, certos comportamentos linguísticos de forte função social” e “diversas das funções dirigentes de uma sociedade exprimem-se espontaneamente pela voz, e até pelo canto [...]” (ZUMTHOR, 2005, p.66-67).

Os grandes concursos públicos atrairão ao teatro de Dioniso, em Atenas, milhares de espectadores que, desde a madrugada, se acotovelarão nas arquibancadas, comendo e bebendo durante as intermináveis audições, sem que o interesse nem a exuberância se reduzam. (CANDÉ, 2001, p. 69)

Assim é que a oralidade se manteve praticamente onipresente durante muito tempo, também na Idade Média. Característica das canções medievais, a oralidade estava presente no próprio germen das poesias, que nasciam para serem cantadas, através da arte de trovar, de compor versos e melodia.

Em seu livro “O Cancionista”, Tatit (2002, p.9), ao tratar da gestualidade oral, refere-se ao equilíbrio da melodia no texto e do texto na melodia, a partir do princípio de que cantar é uma gestualidade oral que exige de seu intérprete equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial, na tentativa perene de estender a fala no canto.

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação linguística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. (TATIT, 2002, p. 11).

O autor se refere à dicção do cancionista. Neste sentido, diz o autor, “compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar” (TATIT, 2002, p.11), de modo que produza no ouvinte um efeito de reconhecimento, conforme explica Kiefer (1973 apud TATIT, 2002):

O ouvinte capta tudo, mesmo que não possa desagregar a música da linguagem verbal. Ele ouve o acabamento bem-traçado da melodia musical mas reconhece em seu percurso um embrião. Cada língua tem sua própria estrutura melódico-embriónica. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo. É sintomático que na Antiguidade poesia e música fossem inseparáveis. (TATIT, 2002, p. 16)

### 1.1 AS CANTIGAS DE AMOR - A POESIA PARA SER CANTADA

E do período que se estendeu entre a Antiguidade e a Idade Média esses traços de oralidade se mantiveram bastante fortes e mesmo a música em sua relação intrínseca com a poesia manteve a herança grega, evidentemente um tanto transformada já pela cultura latina e o Cristianismo.

Durante o período conhecido como Idade Média, quando ainda os portugueses lutavam pela reconquista de seu território, em parte sob domínio mouro, é que despontou a primeira época da Literatura Portuguesa. Em meio ao processo de consolidação política e territorial, no clima de pós- conquista, a poesia medieval portuguesa se desenvolveu.

Segundo Spina (1969, p.11), a criação literária portuguesa durante a Idade Média (1198-1527) contou com dois movimentos literários, que ele denominou a floração trovadoresca, nos séculos XIII- XIV, de Sancho I até à morte de D. Dinis; e a floração dos poetas palacianos, nos séculos XV e XVI, durante os reinados de Afonso V, D. João II e D. Manuel, cuja poesia se encontra no Cancioneiro Geral, de Garcia de Resende. Data, portanto, de 1198, possivelmente, a mais antiga poesia lírica, uma cantiga de amor atribuída ao trovador Paio Soares de Taveirós, e dirigida a Maria Pais Ribeiro (a Ribeirinha), amante de D. Sancho I.

As origens de tal poesia, no entanto, são, ainda, obscuras e, conforme explica Moisés (1998, p. 19), quatro teses são aventadas no sentido de se compreender o lirismo trovadoresco que se instalou na Península Ibérica: a tese arábica, que credita à cultura

árabe a raiz da poesia trovadoresca; a tese folclórica, que a identifica como uma criação popular; a tese médio-latinista, que defende como sendo a literatura latina da Idade Média o berço de tal poesia; e a tese litúrgica, que acredita ser a poesia trovadoresca fruto da poesia litúrgico-cristã elaborada na mesma época.

Segundo Hernani Cidade (1946, p. 14), por exemplo, “as mais antigas dos Cancioneiros e as mais próximas” das formas “primitivas da poesia as cantigas paralelísticas [...]” que, de acordo com descobertas recentes “as patenteiam ainda anteriores às primeiras canções provençais”.

Refiro-me às chamadas *jarchas* ou *hardjas* [...] Constituem-nas pequenos trechos – uma breve estrofe, às vezes – em romance peninsular, insertos em poemas árabes ou hebraicos de autores conhecidos e assim datáveis, os mais recuados, da primeira metade do século XI, se não de muito antes, pois o seu aproveitamento pelos autores que os subscrevem implica voga decerto anterior. Viveram esses autores por Granada, Sevilha, Toledo, e talvez Tudela. [...] foi à sensibilidade cristã, que a noroeste da Península teve sua mais persistente e irradiante expressão, que poetas árabes e judeus do Andaluz e Castela recorreram para traduzir suas emoções de mais funda ternura. (CIDADE, 1946, p. 14).

Parece sensato, de acordo com Moisés (1968, p. 24), considerar a presença de todas elas, a fim de se abarcar todos os aspectos contrastantes da produção trovadoresca.

É indubitável, porém, a influência provençal, região meridional da França, que no século XI havia se tornado um grande centro de atividade lírica, oportunizada pelas condições oferecidas pelos senhores feudais aos artistas.

No norte da França, o poeta recebia o apelativo *trouvére*, cujo radical é igual ao anterior: *trouver* (= achar); significava que os poetas deviam ser capazes de compor, *achar* sua canção, cantiga ou cantar. Por que o nome de canção, cantiga ou cantar ao poema? Porque era cantado com acompanhamento musical. (MOISÉS, 1968, p. 24)

Muitos jograis, vindos da França acompanhando as Cruzadas dos cristãos rumo a Jerusalém, e que tinham como porto mais próximo Lisboa, introduziram a moda poética em solo português.

Fácil foi sua acomodação à realidade portuguesa, graças a ter encontrado um ambiente favoravelmente predisposto, formado por uma espécie de poesia popular de velha tradição. A íntima fusão de ambas as correntes (a provençal e a popular) explicaria o caráter próprio assumido pelo trovadorismo em terras portuguesas. (MOISÉS, 1968, p. 24)

Para Moisés (1998, p. 19), a principal adaptação sofrida pela poesia trovadoresca em solo português foi o recrudescimento do aspecto platonizante da confiança amorosa, ou seja, o ponto alto do processo sentimental se dava *antes* de a dama atender ao reclamado. A canção lírica trovadoresca provençal era uma análise detalhada da paixão amorosa, que envolvia quatro estágios do enamorado com relação a sua dama: fenhedor (tímido, temeroso de se declarar à dama); precador (suplicante, corajoso de expor seus sentimentos, por abertura concedida pela dama); entendedor (enamorado que recebe permissão e liberdades da dama por meio de dádivas ou prendas de afeto); drudo (amante, aceito pela dama em seu leito). O amor cortês aspirava a um fim concreto e determinado, a cópula.

O lirismo trovadoresco português, no entanto, segundo Moisés (1968, p. 25), conheceu apenas as duas últimas fases, sendo que a posição de drudo só se apresentava em cantigas de escárnio e maldizer, estando a cantiga de amor toda ela voltada para o estágio de entendedor do amante, a quem, subordinando seu sentimento às leis da corte amorosa, resta somente sofrer, indefinidamente, a *coita amorosa*.

Neste sentido, houve um tempo em que os provençalistas acreditavam que o amor dos trovadores por suas damas era meramente platônico ou ainda fingimento.

E não se pode negar que muitos realmente alimentavam estas posições na poesia, mas houve muitos trovadores que pretendiam a união carnal com as damas, senão não haveria sentido nas construções de alguns poemas do gênero chamada Alba, que supõe já consumada a união entre os amantes. O que se acredita é que os dados obtidos pelos biógrafos apontam para esta realidade, através de testemunhos que refletiam costumes da época.

Apesar de serem consideradas por alguns teóricos, como aponta Lapa (1996, p. 128), “a parte mais convencional, menos portuguesa, do lirismo trovadoresco”, as cantigas de amor não se limitaram à pura imitação provençal nem constituíram, como dissera Vasconcelos (apud LAPA, 1996, p.128) produções “artificiosas, convencionais e frias canções senhorilmente aristocráticas”. Consideradas menos ricas em imagens e variedades de temas, se comparadas às cantigas de amigo e presas ao convencionalismo, indispensável a qualquer escola, a verdade é que as críticas à “propositada indiferença pela riqueza e variedade do pensamento, e tendência predilecta para a repetição e monotonia” (VASCONCELOS apud LAPA, 1996, p. 130) explicam-se pelo traço psicológico e artístico próprios da natureza portuguesa.

Mesmo tendo se desenvolvido na Provença e de lá se espalhado por toda a Europa, através da arte dos trovadores e da temática do “amor cortês”, em Portugal as

cantigas adquiriram outra dimensão e maior sinceridade, como se pode perceber em D. Dinis, um dos principais trovadores portugueses, cujas cantigas foram editadas por José Joaquim Nunes(1932), em *Cantigas d'amor dos trovadores galego- portugueses*:

*Proençaes soen mui bem trobar  
e dizem eles que é con amor;  
mais os que troban no tempo da flor  
e non en outro, sei eu ben que non  
an tan gran coita no seu coraçõ  
qual m'eu por mia senhor vejo levar  
(Cantigas d'amor- Nunes, nº 73)*

Essa maior verdade psicológica, entretanto, como uma súplica triste com caráter de prece, não poderia melhor se expressar que pela “repetição necessária do apelo para alcançar um dom” (LAPA, 1996, p. 130). Isto explica a presença marcante do paralelismo e do refrão na lírica trovadoresca portuguesa, responsáveis por carregar toda “devoradora monotonia do [...] sentimentalismo” (LAPA, 1996, p. 131) português, como se pode notar nas estrofes de D. Dinis que seguem:

*Un tal ome sei eu, ai bem-talhada,  
que por vós tem a sa morte chegada;  
vedes quen é seed'en nembrada:  
eu, mia dona.*

*Un tal ome sei eu que perto sente  
de si morte chegada certamente;  
vedes quen é e venha-vos em mente:  
eu, mia dona.*

*Un tal ome sei eu: aquest' oide;  
que por vós morr'e, vó-lo en partide;  
vedes quen é e non xe vos obride:  
eu, mia dona.  
(Cantigas d'amor- Nunes, nº 45)*

Ora, se o paralelismo pressupõe a semelhança entre as estrofes, e o refrão um mesmo teor para os versos que o precedem, a repetição da idéia torna-se inevitável, ainda que com algumas alterações de forma. Entretanto paralelismo e refrão não se limitavam à mera função formal de repetição do mote central do poema, mas à manutenção do ritmo musical da cantiga, bem como de memorização coletiva de uma poesia de circulação oral.

O tema da natureza, tão comum nas descrições primaveris das cantigas provençais, não encontra par nas cantigas de amor portuguesas. “O artista galego-português, arrastado nos tumultos do coração, não tem olhos para desfrutar serenamente a natureza exterior: ninguém aprecia o encanto das flores com os olhos embaciados de lágrimas.” (LAPA, 1996, p. 134). Coube às cantigas de amor portuguesas o lamento de um amor infeliz, que ecoa de estrofe em estrofe, em forma paralelística.

As peculiaridades da poesia lírica trovadoresca em Portugal também podem ser notadas na “adaptação” ou “ambientalização” da teoria do amor cortês, surgido na Provença. Reflexo das relações sociais do sistema de hierarquia feudal, a cantiga de amor provençal fundamenta-se no princípio de que o trovador serve a sua dona como o vassalo a seu suserano, jurando-lhe fidelidade e submissão. Nesse sentido, “assim como o sistema feudal implicava vários graus de vassalagem, assim também o amor, que se revela na poesia provençal um longo e paciente aprendizado” (LAPA, 1996, p. 139).

Este aprendizado envolvia os quatro estágios a serem percorridos pelo trovador, já elencados anteriormente: a do fenhedor (que aspira declarar-se à dama); a do precador (que ousa pedir à dama a licença de lhe oferecer cantares); do entendedor (o namorado, que, abertamente, corteja a dama) e do drudo (amante, com quem a dama pode, inclusive, ter relações carnavais). Já na lírica portuguesa, esses estágios ficam reduzidos aos dois últimos, a do drudo nas cantigas de escárnio e maldizer e a de entendedor nas cantigas de amor, dado o universo virginal que compunha essas cantigas.

O amor provençal tinha um caráter mais reservado, daí todos os estágios a serem percorridos pelo trovador, na tentativa de declarar-se à dama. E, ao fazê-lo, era contido, guiado por uma certa mesura, por receio que a amada sofresse por ser atingida em sua honra. Essa preocupação levava o trovador provençal a uma natural timidez, onde era preferível que a amada somente pressentisse o amor do trovador ao invés de sabê-lo abertamente. Bernardo de Ventadorn definiu a insegurança do trovador em declarar-se para a dama da seguinte maneira: “o amador treme diante da amada, como a folha treme ao vento” (LAPA, 1996, p. 142).

O que se pode notar em D. Vasco Gil, em cantiga compilada no Cancioneiro da Ajuda, 148 (LAPA, 1996, p. 142)

*Mais non vos faço eu saber  
de quanto mal me faz amor  
por vós, ca m'ei de vós pavor;  
ca, se vo-l'ousasse dizer,  
doer-vos-íades de mi.*

Isto porque, de parte da dama, havia forte intolerância à quebra das conveniências, presentes em cantigas como esta, de Airas Nunes (LAPA, 1996, p. 142):

*Falei noutro dia con mia senhor  
e dixе-lh' o mui grand' amor que lh'ei  
e quantas coitas por ela levei  
e quant' afan soffro por seu amor;  
foi sanhuda e nunc'a a tanto vi,  
e foi-se e sol non quis catar por mi  
e nunca mais pois con ela falei.  
(Cantigas d'amor- Nunes, n°143)*

A lírica trovadoresca provençal difere-se, ainda, da portuguesa, no que diz respeito à identificação da amada nas poesias. Em Provença, a postura do trovador diante da amada, submissa e temente, é ainda mais cautelosa, haja vista que as senhoras eram, geralmente, casadas, pois somente deste modo poderiam ser cortejadas dentro da relação de suserania, já que possuíam bens a partir do momento que se uniam a senhores feudais. Assim, o nome da dama era mantido na mais absoluta discrição. Em Portugal, entretanto, como os trovadores dirigiam-se, via de regra, a donzelas, não havia necessidade do ocultamento do nome da amada. Isto não significa que, vez ou outra, “por defesa do coração” contra aqueles que poderiam criar intrigas entre os amantes, os trovadores também não invocassem suas amadas por pseudônimos ou simplesmente não citassem seus nomes, conforme se pode observar na cantiga de Fernan Gonçalves (LAPA, 1996, p. 145):

*Muitos me preguntan, per bõa fé,  
 preguntas que non devian fazer:  
 que lhes diga por quen trobo ou qual é;  
 e porén ei a todos a dizer  
 ca non saberán quen é mia senhor  
 per mi, entanto com'eu vivo for  
 (Cancioneiro da Ajuda, 446)*

Um último elemento a ser considerado na distinção entre as cantigas de amor provençais e portuguesas refere-se à autenticidade do sentimento cantado. Alguns críticos, como Wechssler, vêem na poesia dos provençais mais verdade na forma do que no conteúdo. Acusação praticamente insólita no que diz respeito às cantigas portuguesas, em que “a forma mal recobre por vezes a nudez cálida do sentimento” (LAPA, 1996, p. 147). O possível fingimento dos trovadores foi, inclusive, repellido por Joan Airas (LAPA, 1996, p. 147) na cantiga de amor abaixo:

*Ouço dizer dos que non an amor  
 que tan ben podem jurar que o an,  
 ant'as donas, come mi ou melhor;  
 mais, pero juren, non lho creerán,  
 ca nunca pod' o mentiral tan ben  
 jurar come o que verdade ten.  
 (Cantigas d'amor- Nunes, nº 180)*

Afinal, o que de mais característico existe nas cantigas de amor portuguesas e talvez mais a diferencie da provençal é justamente o caráter devorador da coita de amor, que impressiona pelo que tem de triste, de fatal, de consumidor, como a Cantiga da Ribeirinha, de Paio Soares de Taveirós (MOISÉS, 1998, p.20):

*No mundo non me sei parelha,  
 mentre me for'como me vai,  
 ca ja moiro por vós – e ai  
 mia senhor branca e vermelha,  
 queredes que vos retraia  
 quando eu vos eu vi en saia!*

*Mao dia me levantei,  
que vos enton non vi fea!*

*E, mia senhor, des aquel d'ai!  
me foi a mi mui mal,  
e vós, filha de don Paai  
Moniz, e bem vos semelha  
d'aver eu por vós guarvaia,  
pois eu, mia senhor, d'alfaia  
nunca de vós ouve nem ei  
valia d'ua correa.  
(Cancioneiro da Ajuda, 38)*

Segundo Martin de Riquer (1976), existiram poetas de diferentes classes, reis, grandes senhores, bispos, militares, burgueses e pessoas de baixa condição. Apesar da rígida divisão social presente na Idade Média, a relação entre trovadores ignorava tal ordem de compartimentação de classes. Entre os trovadores havia aqueles que faziam do trovar uma profissão e aqueles que o faziam “por inclinação ou interesse político”. Os primeiros viviam do que recebiam do público (corte seleta ou auditório popular) pelas apresentações, constituíam os primeiros “escritores em exercício” da Europa moderna e tinham uma situação econômica estável, à medida que se vinculavam a uma corte e mantinham com ela uma espécie de relação de funcionário.

Os outros, por sua situação econômica, não compunham versos por dinheiro, mas por prazer ou necessidade de expor suas idéias, seu posicionamento diante do mundo ou posições políticas, mas não sem conhecimento dos recursos técnicos e retóricos, apesar do cultivo esporádico da poesia. Ambos desenvolviam relação sem barreiras sociais, onde se cruzavam limites entre nobreza e os profissionais de baixa condição financeira; equiparação pessoal entre altos e baixos sem paradeiro semelhante em outras culturas literárias contemporâneas.

Não há muitas informações objetivas a respeito da vida dos trovadores, a não ser daqueles que foram reis ou grandes senhores; sobre os que pertenciam a condições inferiores, as informações sobre dados históricos constantes em documentos ou crônicas são escassas ou quase nulas. Alguns provençalistas, no intuito de reaver a biografia do trovador recorrem a dados que se pode extrair das próprias poesias dos autores; entretanto, quando o poeta se atém somente a canções líricas o trabalho se torna praticamente estéril. Pelas canções

pode-se, todavia, recuperar informações quando há referências a respeito de outros autores nas obras dos trovadores.

“Vidas e Razões”, como ficaram conhecidos, são textos em prosa que narram biografias de trovadores (Vida) e as circunstâncias ou finalidades de suas obras (Razões), reunidos em cancioneros e que resgatam informações como lugar de nascimento do trovador, sua condição familiar, seus estudos ou o começo da carreira, suas viagens, os senhores ou damas que cantou em poesia, etc (Vida) ou ainda as razões de sua poesia, o contexto histórico de sua obra, a identificação de personagens mencionados (Razões).

As “Vidas” encabeçavam antologias de um autor e serviam para fornecer informações relativas a sua personalidade; as “Razões” eram recitadas pelo jogralista antes de interpretar as canções do trovador, e as comunicava ao auditório a fim de esclarecer o contexto e os motivos daquele cantar. Seu valor como documento histórico tem sido discutido desde o extremo de se negar qualquer valor e considerá-la fantasia até à postura de outorgar-lhe a autoridade de documento.

Tanto em Vidas como em Razões, aparecem, porém, elementos que se revelam inverossímeis ou até contraditórios ao que se conhece dos trovadores por fontes seguras, neste sentido são atacadas como suspeitas; outras vezes permitem contato com dados que podem ser corretos, mas advindos de fragmentos de poesias, processo de investigação perfeitamente ao alcance de qualquer um.

Sobre algumas biografias, é possível desenvolver estudos históricos que têm demonstrado a relevância do descobrimento de notícias rigorosamente captadas por biógrafos bem informados e dotados de espírito crítico. Stanislaw Stronski, em 1943, definiu algumas diretrizes sensatas a respeito dos dados apresentados sobre as biografias dos trovadores, entre eles que os biógrafos mantinham certa proximidade temporal e espacial dos trovadores e, desta forma, representavam verdadeiros cronistas, encontrando-se no terreno da realidade e, apesar de alguns possíveis erros, o conjunto de informações era sólido.

Intérprete da poesia trovadoresca acompanhada de melodia, o jogral era o divulgador da poesia destinada a ser escutada. Asseguravam a perenidade das poesias; havendo, inclusive, casos de trovadores que contavam com intérpretes exclusivos de suas produções. Alguns jogralistas também compunham, mas não chegavam a ser trovadores, assim como alguns trovadores, perdendo sua fortuna, tiveram que se tornar jogralistas.

Havia dois tipos de jograis, o jogral de gesta e o de lírica; o de gesta era mais popularesco, e expunha um episódio, com a liberdade da improvisação ou do acréscimo ou ausência de alguma parte do texto original, acompanhado por uma melodia sem grandes

elaborações; o de lírica, ao contrário, servia para divulgação das poesias dos trovadores e o seu intérprete se via obrigado a ser fidelíssimo ao texto original, muitas vezes dotado de complicações rítmicas e métricas e com virtuosismos na melodia. Os jograis eram ajudantes imprescindíveis dos trovadores porque asseguravam a perenidade das poesias.

Como já sabemos, as cantigas implicavam uma aliança estreita entre a poesia, a música, o canto e a dança. Para tanto, faziam-se acompanhar de instrumentos de sopro, corda e percussão (a flauta, a guitarra, o alaúde, o saltério, a viola, a harpa, o arrabil, a giga, a bandurra, a doçaiba, a exabeba, o anafil, a trompa, a gaita, o tambor, o adufe, o pandeiro). O próprio trovador tangia o instrumento, especialmente quando de corda, enquanto cantava, ou reservava-se para a interpretação da cantiga, deixando a parte instrumental a um acompanhante, jogral ou menestrel. (MOISÉS, 1968, p. 28)

Diria Candé, inclusive, que não é absolutamente certo que todos os poetas teriam sido os compositores de suas músicas. Muitos deles se valiam de repertórios preexistentes e, ademais, os jograis eram, por vezes, arranjadores, copistas e detinham um “rico repertório de ‘timbres’ populares e de músicas instrumentais” que aplicavam às poesias.

Eles provavelmente contribuíram para impor as formas musicais mais correntes: rondós, virelais, carolas e baladas (canções dançadas com estrofes e estribilho, cuja estrutura é bastante variável até o século XIV), lais estróficos e canções sem estribilho (formas oriundas da sequência e do verso)[...]. (CANDÉ, 2001, p. 267).

A oralidade da literatura medieval é inquestionável, e a atestam os denominados “índices de oralidade”, isto é, pistas sobre o momento da enunciação e o processo diacrônico de existência e transmissão do texto poético, indícios presentes nos textos que revelam uma tendência de manifestação oral da poesia, ou seja, sua concretização pública verbal, em performances atualizantes:

Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. (ZUMTHOR, 1993, p.36)

Estes índices de oralidade encontram-se dispostos no texto ou em referência a ele, de diferentes maneiras, algumas mais superficiais e evidentes, outras mais alusivas ou referenciais. Entretanto, o índice “adquire valor de prova indiscutível quando consiste numa notação musical, duplicando as frases do texto sobre o manuscrito” (ZUMTHOR, 1993, p.

35). E esta é uma situação que se mostra relevante, dada a existência numerosa de tais textos, que, juntos, conotam um contexto geral de manifestação da existência de uma ligação habitual entre a poesia e a voz. “Nas compilações feitas a partir do século XIII, o aperfeiçoamento das grafias aumenta bastante a frequência desse índice. Contam-se aos milhares os textos assim marcados; sobretudo os poemas litúrgicos (em particular, o setor quase inteiro do drama eclesiástico) e as canções de trovadores[...].” (ZUMTHOR, 1993, p. 36)

Segundo Candé (2001), durante a Idade Média, a instituição que detinha a cultura e o conhecimento era a Igreja, portanto seria natural que as poucas informações musicais que se mantiveram deste período fossem sacras. Neste sentido, os primeiros vestígios de “como se escrever música” vieram de dentro da Igreja. Explica o autor que, diferentemente da base musical de que se utiliza atualmente, em duas escalas (maior ou menor), eram empregados os chamados oito modos eclesiásticos, divididos em autênticos (dórico, frígio, lídio e mixolídio) e seus respectivos plagais (uma quarta abaixo).

Também conhecidos como protus, deuterus, tritus e tetrardus, cada escala carrega em si um determinado *ethos*, ou seja, parte da característica inata da música, capaz de sensibilizar o perfil ético de cada cidadão, através de melodias e ritmos. Assim, o modo dórico traduz o *ethos* de nobreza e tranquilidade, enquanto seu plagal ou hipodórico traduz o *ethos* de severidade e convém à expressão de tristeza, por exemplo.

A notação puramente rítmica, na Idade Média, estava, ainda, “atrofiada” e os *neumas* desenhavam a melodia, mas os cantos litúrgicos eram considerados músicas arrítmicas, cantados conforme a prosa textual, sem que houvesse uma notação clara que traduzisse no papel a duração de cada nota, sua mensuração no tempo. O desenvolvimento posterior das composições e do contraponto levou à necessidade da criação de uma base rítmica que desse proporcionalidade às durações. Deste período é que surgiu o sistema de *modos* ou *pés* rítmicos, baseados nos *pés* poéticos: iâmbicos, anapesto, tribráquio, etc, enfatizando dois valores musicais, as notas breves e longas. O ritmo se utilizou deste recurso poético haja vista que a música era puramente vocal no período, o ritmo da música *era* o ritmo do texto.

Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés (1974), o *pé* “designa a unidade rítmica e melódica do verso, composta de um grupo de sílabas. [...] Cada sequência, ou célula métrica, compunha-se de duas ou mais sílabas, cuja mensuração se fazia pelo tempo despendido na sua prolação”. Havia as sílabas consideradas *longas* e que tinham o dobro de duração das denominadas *breves*. A sílaba longa era utilizada para representar a elevação, a subida do ritmo, enquanto à breve correspondia a descida do ritmo.

Por serem marcadas com a mão e, principalmente, com o pé, as subidas e descidas do ritmo originaram o apelativo dessas unidades melódicas: *pé*.

O sistema métrico greco-latino era, portanto, *quantitativo*, visto que se considerava a quantidade de tempo gasto na enunciação das sílabas, não a sua tonicidade ou o seu acento. Com base nesse critério, distinguiam-se os seguintes pés métricos: díbraco [...] com dois tempos, ou seja, duas breves; troqueu [...] uma sílaba longa e uma breve; jâmbico [...] uma sílaba breve e uma longa; tríbraco [...] três breves; dáctilo [...] uma longa e duas breves; anapesto [...] duas breves e uma longa; espondeu [...] duas longas; anfíbraco [...] uma breve, uma longa e uma breve; crético [...] uma longa, uma breve e uma longa; bráquio [...] uma breve e duas longas; antibráquio [...] duas longas e uma breve; péon primeiro [...] uma longa e três breves; péon quarto [...] três breves e uma longa; jônico maior [...] duas longas e duas breves; jônico menor [...] duas breves e duas longas; coriambo [...] uma longa, duas breves e uma longa; molosso [...] três longas; antíspasto [...] uma breve, duas longas e uma breve; epitrito primeiro [...] uma breve e três longas; epitrito segundo [...] uma longa, uma breve e duas longas; epitrito terceiro [...] duas longas, uma breve e uma longa; epitrito quarto [...] três longas e uma breve; dispondeu [...] quatro longas; dócmio [...] três longas e duas breves; hipodócmio [...] uma longa, uma breve, uma longa, uma breve e uma longa.” (MOISÉS, 1974, p. 392-3)

Entretanto, conforme explica Laboissière (2007, p. 34), “é difícil responder sobre a forma como eram executadas as obras do passado, pois mesmo os livros não ensinam sua autenticidade interpretativa”, já que “a música envolve sempre duas questões: sua repetição (para que sobreviva) e sua formação de sentido”.

Somente com a *Ars Nova* é que um tratado propriamente dito passou a instaurar a mensuração do tempo, com o desenvolvimento da rítmica, e a possibilidade de criações mais complexas.

A música possui um corpo sem espessura material. Sua fisicidade, representada por ondas, fluxo sonoro, é constituída de alturas e durações, timbres e intensidades (sua materialidade acústica). Por sua vez, a notação musical, teoricamente, é um código de informações através do qual ‘sons, idéias musicais ou indicações para execução musical são registrados sob forma de escritura, podendo restituir a informação originalmente codificada (ZAMPRONHA, apud LABOISSIÈRE, 2007, p. 39)

Outros tipos de índices corroboram esta tendência totalizante da união poesia/voz, como as alusões explícitas ao exercício vocal das publicações destes textos encontradas em manuscritos medievais, bem como o emprego de termos dizer-ouvir, atenuando os contornos semânticos das alternativas dizer e/ou escrever, ouvir e/ou ler: “[...] Em todas as línguas, os termos que remetem às noções, para nós distintas, de ‘ler’, ‘dizer’ e

‘cantar’ constituíram assim, por gerações, um campo lexical movediço, cujo único traço comum permanente era a denotação de uma oralidade[...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 41)

Oralidade também manifesta através das fórmulas de iniciar o poema, aludindo à tradição oral de que foram transmitidos “[...] que escutei ler por pessoas instruídas [...]” (ZUMTHOR, 1993, p.38) e de sua performance, momento da enunciação e da presença coletiva “[...] o poema que eu vou lhes comunicar o será numa língua facilmente inteligível e num estilo usual de terra francesa [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 38). Podem ser citados, ainda, textos como anedotas, registros, documentos, que, em referência aos textos poéticos, destacam a oralidade do original e outros índices ainda mais diretos, que mencionam um acompanhamento musical na publicação do texto.

Todos estes manuscritos foram confiados aos copistas, que guardavam seguros os segredos da prática técnica e estilística, em conventos e mosteiros. Na verdade,

[...] era no seio da liturgia, ou em sua zona de influência, que se elaborava, nos séculos XI e XII, a maioria dos gêneros poéticos recolhidos pelos copistas dos séculos XIII e XIV – tenha a liturgia fornecido o primeiro modelo ou tenha se conformado a modelos poéticos mais antigos, aos quais soube emprestar sua plena eficácia. Essas ligações estreitas e complexas, não sem equívocos, vinculam mais ou menos directamente às “canções de santos” as canções de gesta francesas; ao canto eclesiástico a poesia dos trovadores e de seus imitadores; à homilética o que se tornará “teatro”; ao discurso pastoral, por intermédio dos *exempla*, vários gêneros narrativos[...] (ZUMTHOR, 1993, p. 43)

A tradição da canção, como as cantilenas rústicas às portas das igrejas em vigílias de santos, teria sido recuperada pela igreja em cantos através da liturgia, ao mesmo tempo que se constituiu terreno fértil para o desenvolvimento poético posterior.

## 1.2 A PRESENÇA DAS MUSAS

De acordo com Candé (2001), desde as origens do feudalismo os senhores se rodeavam de parentes, familiares e vassalos, em microcosmos auto-suficientes baseados na agricultura e na guerra. Atrás das muralhas, diria Candé, das guerras longínquas se estrutura uma vida de corte baseada num certo refinamento de costumes e uma “nova concepção do amor”.

Nascida no sul da França, de onde se estenderá em todas as direções, a *cortezia* é a qualidade essencial desta vida de corte, feita de sociabilidade, de nobres sentimentos, de prodigalidade. *Cortezar* é, também, visitar-se entre cortes, com toda a suntuosidade possível... Esses bons modos, cujo código os poetas não deixaram de redigir, subvertem de forma maravilhosa a mentalidade daqueles régulos belicosos, entre os quais a razão do mais forte se impunha até então pela eliminação física do adversário. (CANDÉ, 2001, p. 257)

A partir daí, explica o autor, há uma mudança significativa no modo de ver as mulheres da época. Elas, que antes eram consideradas mero “instrumento do prazer, fornecedora de rebentos masculinos, ou o meio de aumentar seus Estados”, passam a ser “adoradas”, e vêm a seus pés os homens cantarem. “A frágil vítima, a perpétua apaixonada desiludida, dada (ou vendida) desde a infância a um marido indiferente, tomada, repudiada, vilipendiada, trancafiada, torna-se objeto de um verdadeiro culto, que uma maravilhosa floração literária e musical atesta.” (CANDÉ, 2001, p. 257)

As razões desta modificação na maneira de se ver as mulheres talvez possa ser compreendida pela influência árabe, advinda das cruzadas e conquista muçulmanas no continente, que teriam aproximado as produções trovadorescas do *zadjal* andaluz. Entretanto, o florescimento da lírica também se poderia justificar pelas próprias circunstâncias históricas e sociais em que se encontravam as mulheres, reclusas em seus castelos, à espera de seus senhores, que partiram para as guerras distantes, e cercadas de uma legião de cavaleiros servidores. Suas atenções, afirma Candé (2001, p. 257) se voltavam quando elas se sentiam “tocadas” “tanto mais quanto mais hábeis” fossem os cavaleiros em *trobar*, “trovar” versos e sons. “A personagem do marido, imposto a uma donzela demasiado jovem, torna-se símbolo da força brutal e grosseira. O cavaleiro, por sua vez, submete sua força e sua coragem ao poder da dama, revelando-a a si mesma num doce perfume de adultério.” (CANDÉ, 2001, p. 257)

Enquanto nas cantigas provençais o trovador se dirige às mulheres casadas, em razão da pouca importância social de que dispunham as donzelas e, portanto, de sua insignificância jurídica, os trovadores portugueses dedicavam seus cantares às donzelas. Isto porque também as intenções dos cantadores eram distintas. De acordo com Lapa (1996, p. 12), “poderá ver-se em muitas canções dedicadas à dona um servilismo real, um pedido de favor, que manifesta, revestida em poesia, a penúria econômica dos autores.”

O fato de as canções provençais se endereçarem às mulheres casadas justificar-se-ia, ademais, pela visão poética de que o verdadeiro amor “adquire-se pela experiência psicológica, por um cotidianismo de análise interior, por uma certa maturidade,

enfim, e uma certa plenitude física e moral, a que a donzela ainda não atingira”. (LAPA, 1996, p. 12)

Este amor verdadeiro, no entanto, não se efetivaria no casamento, acreditavam os trovadores, que colocaram, pela primeira vez, em evidência um problema social de incompatibilidade entre amor e casamento. Esta teoria dos trovadores foi fixada pelo tratado de amor de Andreas Capellanus (séc. XII) e julgada pela condessa Maria de Champagne, que traduzida diria:

[...] digo, pois, e estabeleço firmemente que o amor não se pode desenvolver entre dois casados; porque os amantes dão-se reciprocamente tudo, *de graça*, sem o menor constrangimento; ao passo que os casados se obrigam a mútua obediência, *por dever*, e não se podem recusar coisa nenhuma. (LAPA, 1996, p. 13)

O que obstaría o amor verdadeiro seria, portanto, o caráter forçado, a falta de liberdade dos amantes e do próprio desenvolvimento do amor. Aos olhos do trovador, o amor conjugal se apresenta como um negócio, com um quê de profanação, se comparado ao amor cortês, infinito. Assim, a mulher deveria ser livre, para viver o amor, fora do casamento. Tal concepção chocava-se diretamente com os conceitos da Igreja e, mesmo que “as mais das vezes ela não tivesse consequências, devido ao seu caráter de espiritualidade e à bonacheirona complacência dos maridos, sabe-se contudo que por vezes valeu alguns embaraços ao ousado trovador.” (LAPA, 1996, p. 13)

As razões de interesse que determinavam os casamentos entre nobres, suscitavam à satisfação dos anseios do coração fora da disciplina conjugal e a frequente ausência do marido, na aventura das expedições militares, fazia da castelã a verdadeira suserana de quantos donzéis lhe frequentavam os salões – e do seu serviço a tentação que frequentemente o exaltava em amor. De aqui a preferência da mulher casada, e, de tal preferência, a *discrissão* ao falar do perigoso desvario, a *paciente expectativa* das primeiras graças... E eis o serviço, a *discrissão*, a *paciência*, numa palavra, a *mesura* constituindo a substância ética das *Leis de Amor*. (CIDADE, 1946, p. 31)

O amor trovadoresco, porém, como nos explica Lapa (1996, p. 14), era, via de regra, puro fingimento, “mais um produto da imaginação do que propriamente da sensibilidade”. A dona, a quem se dirige o cantar de amor, está envolvida em um halo de espiritualidade, através do amor platônico, “fonte inesgotável de educação moral e condição indispensável para se atingir o sumo bem e a suma beleza”. Tratava-se da influência católica do teocentrismo medieval, que à imagem de Maria, divinizava as mulheres, o que se pode

verificar efetivamente através de “um paralelismo perfeito entre a atitude do cristão, prosternado aos pés da Virgem, e a do amador, deitados aos pés da dona.” (LAPA, 1996, p. 20-22). O cristianismo e o sistema feudal, portanto, forneciam o tom da poesia trovadoresca provençal:

O trovador comporta-se para com a sua dona exatamente como a um vassalo, o *om lige*, se comporta para com o seu senhor: tem de a *servir* com fidelidade, de a *honrar*, depois de lhe ter prestado a *homenagem*, ajoelhado perante ela, em posição humilde. Obedecerá aos seus desejos e ainda aos seus caprichos. Não a molestará com atitudes violentas e desmesuradas, princípio da ética antiga que se insinuou, como veremos, em toda a poesia trovadoresca. (LAPA, 1996, p. 23)

Mas os trovadores também esperavam de suas donas proteção, e ameaçavam mudar de “senhor”, se vissem quebrado o pacto de lealdade entre eles.

De um modo geral, a cultura dos trovadores representou o dualismo próprio do homem medieval, entre a busca pela libertação dos sentimentos e as proibições impostas pela Igreja, o amor platônico e a voluptuosidade, o delírio e o racionalismo.

O drama da Idade Média reside justamente no conflito que estas forças hostis desencadeavam na alma dos seus homens, que viviam a verdadeira vida, cheia de prisões e de contradições. Quem quiser ver claro na Idade Média terá de considerar esta realidade psicológica. (LAPA, 1996, p. 25)

Em solo português, as cantigas mantiveram a mesma impossibilidade amorosa, ainda que fossem dirigidas a donzelas. A *coita de amor*, de que sofrem os trovadores nas cantigas, deve-se à paixão não-correspondida vivida pelo homem que está a serviço de uma dama.

O trovador se compraz, então, em viver de um amor insatisfeito, ocasionado pela incorrespondência da mulher, e em analisar nos seus pormenores de causa e efeito o seu drama passional. A mulher torna-se, assim, a *dame sans merci*, a dona impiedosa, obstinadamente inacessível às solicitações do trovador amante. [...] os cantares d’ amor aparecem dominados por um halo de idealismo, em que a mulher muitas vezes atinge a abstração. (SPINA, 1969, p.16)

A cantiga de amor, explica Lapa (1996, p. 147), encontrou no temperamento lusitano uma corroboração romântica, através da tristeza insanável, da fidelidade, da paixão, das doçuras do tormento de amar, das lágrimas, da idéia da morte por amor.

Como nas cantigas provençais, também sofre o trovador diante de um amor impossível de realizar-se, a mais das vezes, por razões de classe social, sendo a dama, quase sempre de superior estirpe e o trovador, quando muito, um fidalgo decaído. Este dirige-se à dama como a uma “senhor”, a quem deve vassalagem e subserviência, por meio de seu culto amoroso. Culto conduzido por rígido código de comportamento ético, recebido de Provença. Neste sentido, cabia-lhe mencionar seus sentimentos com mesura, a fim de não incorrer em desagrado da amada, ocultando-lhe o nome ou usando de um pseudônimo.

O trovador, portanto, subordina todo o seu sentimento às leis da corte amorosa, e ao fazê-lo, conhece das dificuldades interpostas pelas convenções e pela dama no rumo que o levaria à consecução de um bem impossível. Mais ainda: dum bem [...] que ele nem sempre deseja alcançar, pois seria pôr fim ao seu tormento masoquista, ou início dum outro maior. Em qualquer hipótese, só lhe resta sofrer, indefinidamente, a *coita amorosa*.” (MOISÉS, 1968, p. 26)

Desta sorte é que D. Dinis constrói suas cantigas de amor, em que se pode perceber, através do paralelismo e da recorrência do refrão, elementos reforçadores da permanente coita d’amor, o sofrimento obsessivo, fruto da indiferença e da inacessibilidade da bem- amada. O clima de submissão e reverência são empreendidos por uma aura de espiritualidade platônica, que sublima, inclusive, os apelos eróticos e acentua os “traços denotadores duma ansiosa expectativa de bens ultraterrenos” (MOISÉS, 1998, p. 23). Seguem alguns exemplos de cantigas do autor, presentes na obra de Moisés (1998, p. 22-5) e retiradas das Cantigas de Amor, de J. J. Nunes (1932, p. 93-94):

#### Cantiga nº 1

*Hun tal hombre sei eu, ai bem talhada,  
que por vós ten a sa morte chegada;  
vede quem é e sede’em nenbrada;  
eu, mia dona.*

*Hun tal hombre sei eu que perto sente  
de si morte chegada certamente;  
vede quem é e venha-vos em mente;  
eu, mia dona.*

*Hun tal hombre sei eu, aquest’oide:*

*que por vós marr'e vo-lo en partide,  
vede quem é e non xe vos obride;  
eu, mia dona.*

*(Cancioneiro da Vaticana 97, CBN 459)*

Na cantiga acima, o autor se utiliza do refrão (“eu, mia dona”) e do paralelismo (“Hun tal home sei eu [...] / vede quem é [...]”) na construção de seu poema, o que colabora para a instauração de um sofrimento contínuo. Diante de um amor tão torturante, que se tornou obsessivo, afirma Moisés (1998, p. 23), o trovador, para expressá-lo encontra sempre as mesmas palavras ou equivalentes. Típica cantiga de amor, os versos revelam uma incorrespondência amorosa por parte da “senhor”, representada como uma dona indiferente e inacessível, diante da qual o trovador se prostra reverente e submisso. A sua musa ideal é objeto de adoração platônica. Imerso na coita d’amor, o que o trovador roga, repetidamente, é que a sua musa não se esqueça (“seed’em nenbrada [...] venha-vos en mente [...] non xe vos obride”) que a sua frieza é responsável pela proximidade da morte do eu-lírico: “*Hun tal home sei eu, ai bem talhada, / que por vós ten a sa morte chegada [...] Hun tal home sei eu que preto sente / de si morte chegada certamente [...] Hun tal home sei eu, aquest’oide: que por vós marr’e e vo-lo en partide*”.

#### Cantiga nº 2

*En gran coita, senhor,  
que peior que mort’ é,  
vivo, per boa fé,  
e polo voss’ amor  
esta coita sofr’ eu  
por vós, senhor, que eu*

*Vi polo meu gran mal,  
e melhor mi será  
de morrer por vós já  
e, pois, meu Deus non val,  
esta coita sofr’ eu*

*por vós, senhor, que eu*

*Polo meu gran mal vi,  
e mais mi val morrer  
ca tal coita sofrer,  
pois por meu mal assi  
esta coita sofr'eu  
por vós, senhor, que eu  
Vi por gran mal de mi,  
pois tan coitad'and'eu.*

*(Cancioneiro da Vaticana 89, CBN 506)*

*(NUNES, 1932, p. 77-78)*

Em semelhante situação, retratada na cantiga anterior, o trovador volta a descrever sua coita amorosa (“En gran coita [...] esta coita sofr'eu [...] tal coita sofrer [...] coitad'and'eu”), provocada pela indiferença da dama com relação a seus sinceros (“per boa fé”) sentimentos. O sofrimento de viver este amor não-correspondido, diz o eu-lírico, é pior que morrer (“En gran coita, senhor,/que peor que mort'é,/ vivo, per boa fé, e polo voss'amor); ou ainda, mais lhe valeira morrer que viver a sofrer indefinidamente por esse amor (“Polo meu gran mal vi,/ e mais mi val morrer/ ca tal coita sofrer”). A descoberta deste amor, diz também o eu-lírico, é a causa de seu grande mal, de sua tristeza: “Vi polo meu gran mal [...] *Polo meu gran mal vi [...] Vi por gran mal de mi, pois tan coitad'and'eu*”.

### Cantiga nº 3

*Ai senhor fremosa, por Deus  
e por quam boa vos El fez,  
doede-vos alguã vez  
de mim e destes olhos meus,  
que vos viron por mal de si,  
quando vos viron, e por mi.*

*e, porque vos fez Deus melhor*

*de quantas fez e mais valer,  
 queredede-vos de mim doer  
 e destes olhos meus, senhor,  
 que vos viron por mal de si,  
 quando vos viron, e por mi.*

*E, porque o al non é ren,  
 senon o bem que vos Deus deu,  
 queredede-vos doer do meu  
 mal e dos meus olhos, meu ben,  
 que vos viron por mal de si,  
 quando vos viron, e por mi.*

(*Cancioneiro da Vaticana 121, CBN 518*)

(NUNES, 1932, p. 136-137)

Envolvido novamente pela coita amorosa, o trovador, ao mesmo tempo que enaltece as qualidades idealizadas de sua musa, incomparável a qualquer outra, roga-lhe que tenha piedade e se condoa de seus sentimentos (“*Ai senhor fremosa, por Deus/ e por quam boa vos El fez,/ doede-vos alguma vez/ de mim e destes olhos meus [...] e, porque vos fez Deus melhor/ de quantas fez e mais valer,/ queredede-vos de min doer/ e destes olhos meus, senhor [...] E, porque o al non é ren,/senon o bem que vos Deus deu,/ queredede-vos doer do meu/mal e dos meus olhos, meu bem*”). Ainda uma vez ele se ressentido do momento que seus olhos descobriram a dona e por ela ele se apaixonou (“*que vos viron por mal de si, quando vos viron, e por mi*”).

#### Cantiga nº 4

*Quer’eu en maneira de proençal  
 fazer agora hun cantar d’amor  
 e querrei muit’i loar mia senhor,  
 a que prez nem fremosfera non fal,  
 nen bondade, e mais vos direi en:  
 tanto a fez Deus comprida de ben*

*que mais que todas las do mundo val.*

*Ca mia senhor quisso Deus fazer tal  
quando a fez, que a fez sabedor  
de todo ben e de mui gran valor  
e com todo est' é mui comunal,  
ali hu deve; er deu-lhe bon sen,  
e des i non lhe fez pouco de ben  
quando non quis que lh' outra foss'igual.*

*Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal,  
mais pôs i prez e beldad' e loor  
e falar muit ben e rir melhor  
que outra mulher; des i é leal  
muit', e por esto non sei oj' eu quen  
possa compridamente no seu ben  
falar, ca non há, tra-lo seu ben, al.*

*(Cancioneiro da Vaticana 123, CBN 520b)*

(NUNES, 1932, p. 140-141)

Tão enaltecida como na cantiga anterior, nesta também a musa dos versos é única, em virtudes e beleza, valores e humildade, incapaz de maldades ou deslealdade, de quem não haveria o que falar além de suas qualidades. Diferentemente das demais já comentadas, nesta cantiga o eu-lírico não maldiz ter encontrado a dama e se apaixonado por ela, nem se lastima por estar vivendo um amor não correspondido. Ele simplesmente se mostra um amante devotado, embevecido com os dotes de sua amada, e se põe a cantá-los repetidamente, como uma declaração de amor e salvaguarda à imagem impoluta de sua musa, por isso também, muito provavelmente, inacessível.

#### Cantiga nº 5

*Amor fez a mí amar,  
Gram tempo'á, hunha molher*

*Que meu mal quis sempr'e quer,*

*E me quis e quer matar;*

*E ben o pod' acabar*

*Poys end'o poder oer,*

*Mays Deus, que sab'a sobeia*

*Coyta que m'ela da,ueia*

*Como uyuo tan coytado;*

*El mi ponha hy recado.*

*Tal molher mi fez Amor*

*Amar, que be dê's ento*

*No mi deu se coyta no,*

*E do mal senpr' o peyor.*

*Por ed a Nostro Senhor*

*Rogu'eu mui de coraço*

*Que El m'ajude a tã forte*

*Coyta, que par m'é de morte,*

*E ao grã mal sobeio*

*Con que m'oi eu morrer veio.*

*A mi fez gram bem be querer*

*Amor hua molher tal*

*Que sempre quis o meu mal*

*E a que praz d'eu morrer.*

*E, poys que o quer fazer,*

*Non poss'eu fazer hi al,*

*Mays que Deus, que sab'o gram torto*

*Que mi ten, mi de conorto*

*A este mal sem mesura*

*Que tato comigo dura.*

*Amor fez a mim gram be*

*Querer tal molher, ond'ei*

*Senpre mal e auerey;*

*Ca em tal coyta me ten*

*Que no ey eu força ne se;*

*Por en rogu'e roguarey*

*A Deus, que sabe que uiuo  
 En tal mal e ta esquiuo,  
 Que mi queira dar guarida  
 De mort' ou de melhor uida.*

*(Cancioneiro da Vaticana 147, CBN 509)*

*(NUNES, 1969, p. 92)*

Mais incisiva que as demais cantigas analisadas, nesta o eu-lírico não se limita a maldizer a indiferença da amada e o sofrimento imposto pela coita amorosa, mas expõe que a sua musa, além de não lhe ter amor, mesmo o tendo despertado em seu coração, deseja-lhe o mal (“*Amor fez a mi amar,/ gram tempo’á, hunha molher/ que meu mal quis sempr’ e quer,/ e me quis e quer matar [...] A mi fez gram be querer/ Amor hua molher tal/ Que sempre quis o meu mal/ e a que praz d’eu morrer.*”). Aflito, o eu-lírico pede a Deus um alívio para tamanho sofrimento: a morte ou outra vida, melhor que a que tem levado. Cruel diante do amor que lhe tem o eu-lírico, a mulher desponta não somente alheia a seu sentimento, mas desejosa de seu sofrimento.

#### Cantiga nº 6

*Da mha senhor, que eu serui  
 Sempr’ e que mays ca mi amey,  
 Ueed’, amigus, que tort’ey,  
 Que nunca tam gram torto ui,  
 Ca, pero a sepre serui,  
 Grand’ é o mal que mha senhor  
 Mi quer, mays quero-lh’ eu mayor*

*Mal que posso; sei per gram be  
 Lhi querer mays ca mi ne al,  
 E, se aquest’ é querer mal,  
 Est’ é o que a mi auen,  
 Ca, pero lhi quero tal ben,  
 Grand’ é o mal que mha senhor  
 Mi quer, mays quero-lh’ eu mayor*

*Mal que posso; se per seruir  
 E pela mays ca mi amar,  
 Se est' é mal, a meu cuydar,  
 Este mal non poss' eu partir,  
 Ca, pero que a fui seruir,  
 Grand' é o mal que mha senhor  
 Mi quer, mays quero-lh' eu mayor*

*Mal que poss', e pero nozir  
 No mi deuia desamor  
 Tal que no be no á melhor.*

(*Cancioneiro da Vaticana* 88, CBN 450)

(NUNES, 1969, p. 36)

Nesta cantiga, o eu-lírico volta a traduzir os sentimentos que a musa guarda em relação a ele: o de lhe desejar o mal (“*grand' é o mal que mha senhor/ mi quer*”), mesmo conservando ele por ela o maior amor. Interessante é notar que, frente a essa desfeita e malquerença, o eu-lírico desponta, engrandecendo ainda mais o seu amor (“*sei per gram be/ lhi querer mays ca mi ne al [...] mays quero-lh' eu mayor [...] tal que no be no á melhor*”), dando a entender que ao desamor que ela lhe dirige maior se lhe faz o seu por ela (“*gran' é o mal que mha senhor/ mi quer, mays quero-lh' eu mayor*”), além do amor a si mesmo ou a qualquer outra pessoa (“*Da mha senhor, que eu serui/ sempr' e que mays ca mi amey,/ ueed', amigus, que tort'ey,/ que nunca tam gram torto ui,/ ca pero a sepre serui*”).

#### Cantiga nº 7

*Que soydade de mha senhor ey,  
 Quando me nenbra d'ela qual a ui  
 E que me nenbra que bem a ou  
 Falar, e, por quanto be d'eal sey,  
 Rogu'eu a Deus, que end'á o poder,  
 Que mha leixe, se lhi prouguer, ueer*

*Cedo, ca, pero mi nuca fez be,  
 Se a no uir, no me posso guardar,  
 D'enssandecer ou morrer co pesar,  
 E, por que ela tod'en poder te,  
 Rogu'eu a Deus, que end'á o poder,  
 Que mha leixe, se lhi prouguer, ueer*

*Cedo, ca tal a fez Nostro Senhor;  
 De quãtas outras e no mudo son  
 No lhi fez par a la minha fé, no  
 E, poy-la fez das melhores melhor,  
 Rogu'eu a Deus, que end' á o poder,  
 Que mha leixe, se lhi prouguer, ueer*

*Cedo, ca tal a quis Deus fazer  
 Que se a non uyr, no posso uiuer.*

(*Cancioneiro da Vaticana 119, CBN 481*)

(NUNES, 1969, p.65)

Nesta cantiga a tristeza do eu-lírico se deve à saudade que sente de sua amada (“*Que soydade de mha senhor ey*”). Ao descrevê-la, novamente são elencadas qualidades raras de uma musa única (“*quanto be d’ela sey [...] de quãtas outras no mudo son nõ lhi fez par a la minha fé, nõ, e, poy-la fez das melhores melhor*”). E, ainda uma vez, a separação de sua amada lhe impinge sofrimento tamanho que a sua ausência é capaz de matá-lo de saudade. Logo, o que ele implora a Deus é para vê-la em breve (“*rogu’ eu a Deus, que end’ á o poder,/ que mha leixe, se lhi poruguer, ueer*”). Da mesma forma, na cantiga abaixo o eu-lírico expõe o quão sofrido é o seu amor, quão dolorosa, sem par, é sua coita, de maneira que viver com ela um dia irá matá-lo.

#### Cantiga nº 8

*Proençaes soen mui ben trobar  
 E dizen eles que é cõ amor;*

*Mays os que troban no tepo da frol  
 E non en notro, sey eu ben que non  
 Am tam gram coyta no seu coração  
 Qual m'eu per mha senhor ueio leuar.*

*Pero que trobã e sabe loar  
 Sas senhores o mays e o melhor  
 Que eles pode, sôo sabedor  
 Que os que trobã quand' a frol sazõ  
 Á, e no ante, se Deus mi perdon,  
 No an tal coyta qual eu ey sen par.*

*Ca os que trobã e que ss'alegrar  
 Uã eno tepo que ten a color  
 A frol cõsigu' e, tato que se for  
 Aquel tepo, logu' e trobar razõ  
 No an, en uiue qual perdiçõ  
 Oi' eu uiuo, que poys m'á de matar.*

*(Cancioneiro da Vaticana 127, CBN 489)*

*(NUNES, 1969, p.73)*

## 2 MÚSICA E POESIA: CAMINHOS PARALELOS

O Humanismo Português teve início com a nomeação de Fernão Lopes para o cargo de cronista-mor da Torre do Tombo, em 1434, e terminou com a volta de Sá de Miranda, da Itália, em 1527, trazendo a estética clássica. Tudo que se sabe de Fernão Lopes é que era de origem humilde.

Historicamente, o Humanismo se insere no momento em que há a decadência do sistema feudal e a ascensão da burguesia, bem como a consolidação dos regimes monárquicos e o enfraquecimento da igreja (Teocentrismo para o Antropocentrismo). Politicamente, o embate entre a velha nobreza e a burguesia deu-se justamente após a morte do rei D. Fernando. Como ele era casado com a rainha Teles e esta, por sua vez, poderia estreitar os laços castelhanos, a burguesia cooptou o povo a eleger João, o Mestre de Avis, irmão bastardo de D. Fernando.

Eleito, D. João se uniu aos burgueses, fortalecendo o comércio e, posteriormente, empreendendo as expedições marítimas. Para a burguesia, a instituição de um regime forte, concentrando os poderes antes nas mãos dos senhores feudais, significava a garantia do controle das arbitrariedades feudais, a proteção do comércio interno contra os concorrentes estrangeiros, o combate ao banditismo nas estradas, a unificação das taxas e impostos, aduanas e fronteiras, moedas. Socialmente, a Europa sofreu com a Peste Negra, a Guerra dos Cem Anos, o que levou a uma diminuição da mão-de-obra e a uma mudança nas relações sociais.

O fortalecimento do Estado e da Nação exigiam uma preocupação com o sentido de identidade nacional e memória coletiva. Desta forma, ganharam vulto maior as crônicas, guardadas na corte e produzidas a partir da vida dos reis e de seus feitos. Quando assumiu o cargo de cronista-mor da Torre do Tombo, Fernão Lopes, entretanto, mudou completamente a forma de historiografar a história dos reis e seus reinados. Eles aparecem com suas forças e fraquezas, mais humanos e menos míticos. Os heróis surgem menos como agentes e mais como participantes das mudanças. O povo, “arraia-miúda”, como ele chamava, é que, efetivamente, desponta como sujeitos ativos dos fatos sociais e recebem atenção especial do cronista. Fernão Lopes deixou três crônicas, que relatam a vida de Portugal desde D. Pedro I a D. João I.

A primeira delas, Crônica del Rei D. Pedro I, traça um perfil psicológico do rei e narra os acontecimentos de seu reinado. Merece destaque a passagem de D. Inês de

Castro, como a mais conhecida e triste paixão lusitana, da rainha coroada depois de morta. A segunda crônica, Crônica del Rei D. Fernando, conta a história desde o casamento de D. Fernando e a reação popular a ele até a Revolução de Avis, traçando o perfil psicológico do casal. A terceira e última crônica, Crônica del Rei D. João I, dividida em três partes, teve as duas primeiras produzidas por ele e relatam, respectivamente, a morte de D. Fernando, a aclamação de D. João I, e o seu reinado, até o acordo de paz com Castela.

A terceira parte desta crônica teve que ser escrita por Gomes Eanes de Azurara, já que Fernão Lopes se afastou do cargo, por estar muito “velho e flaco”. Esta parte representa um retrocesso no estilo de Fernão Lopes, com a volta dos padrões “regenciais” de descrever a história. Fernão Lopes ficou conhecido por seu compromisso com a verdade histórica, a imparcialidade na análise dos fatos e a sua severa investigação, bem como sua postura crítica quanto à veracidade dos fatos.

Além de suas qualidades como cronista, Fernão Lopes era também artista da palavra e produziu textos simples com domínio das palavras, com narrações que se aproximaram da técnica novelística.

Outro estilo em prosa que teve vulto determinante nesta época foi o teatro. Considerado criador do teatro português, em 1502, com Monólogo do Vaqueiro, Gil Vicente foi funcionário da corte e tinha bons conhecimentos das línguas portuguesa, castelhana, latina e de assuntos teológicos. Presenciou o melhor momento português, com a ultrapassagem do Cabo das Tormentas por Vasco da Gama na rota para as Índias, o descobrimento do Brasil e a expansão e consolidação de Portugal como grande centro comercial. E, apesar de ter composto muitos autos, geralmente caracterizados por encenações religiosas ou profanas, produziu muitas farsas, com o tom satírico que lhe foi peculiar.

Durante a Idade Média, as encenações ou eram litúrgicas, quando apresentadas dentro das igrejas, podendo se dividir em: mistério (quando relatam partes da vida de Cristo, normalmente Natal ou Páscoa), milagres (quando do relato de algum santo) ou ainda moralidades (quando visam moralizar o povo); ou profanas, quando apresentadas fora das igrejas, são os arremedos (quando da imitação cômica de pessoas ou acontecimentos) e momos (quando de encenações carnavalescas, com personagens mascarados).

No que diz respeito a cenário e montagens, o teatro vicentino era bastante simples, ignorando, inclusive, as três unidades cênicas, espaço, tempo e ação. Trazia traços medievais (religiosidade, alegorias, ignorância dos elementos cênicos, texto em redondilhas) e traços humanistas (figuras mitológicas, a condenação aos judeus e cristãos-novos e a crítica social).

O *Monólogo do Vaqueiro* foi recitado no quarto de D. Maria, esposa de D. Manuel, que acabava de dar à luz o futuro rei, D. João III. Sua obra recebeu influências de D. Juan del Encina (religiosa) e de Torres de Naharo (crítica social). O seu teatro é basicamente caracterizado pela sátira a todas as camadas sociais, nobreza, clero e povo. Na base de seu teatro está o camponês, vítima dos fidalgos e clérigos e, no cume, estão os clérigos de vida folgada e os fidalgos presunçosos e vãos.

Ele se preocupou com tipos sociais e não psicológicos, foram retratados: o fidalgo decadente, o escudeiro, o camponês que deixa o campo iludido pelas riquezas da cidade, a velha beata, a mulher adúltera, o judeu ganancioso, a alcoviteira, o promotor, o corregedor, o agiota, o sapateiro embusteiro, o frade devasso. Entretanto, recebem carinho especial e respeito do autor o lavrador, explorado por toda sociedade e o tolo, que não tem consciência de seus erros. São famosos *A farsa de Inês Pereira* (mais vale asno que me leve, que cavalo que me derrube) e o *Auto da Barca do Inferno* (salvação somente do tolo e dos que lutavam contra os infiéis).

A palavra “auto” se refere a textos poéticos (geralmente em redondilhas) produzidos no final da Idade Média, especialmente para serem encenados. A maioria dos autos tinha fundo religioso, mas Gil Vicente nos mostra temas profanos e satíricos, sempre com intenção moralizante.

Uma das últimas peças de Gil Vicente foi o *Auto da Lusitânia*, classificada como uma fantasia alegórica. A peça é dividida em duas partes, as atribuições de uma família judaica e o casamento de Portugal (cavaleiro grego) e a princesa Lusitânia. Dois diabos aparecem, presenciam a cerimônia e escutam o diálogo entre Todo o Mundo (homem rico mercador) e Ninguém (homem, vestido como pobre).

Apesar de a prosa ter despontado como elemento estético e ter atingido o *status* de “arte”, principalmente com Fernão Lopes, a poesia representa um retrocesso nesta segunda metade da Idade Média. A poesia palaciana, assim denominada por ser produzida e dirigida aos nobres do palácio, não encontrou um padrão definitivo e marcou a separação entre música e texto.

Durante muito tempo a poesia foi destinada à voz e ao ouvido. Seria necessário esperar pela Idade Moderna para que a invenção da imprensa, e com ela o triunfo da escrita, acentuasse a distinção entre música e poesia. A partir do século XVI a lírica foi abandonando o canto para se destinar, cada vez mais, à leitura silenciosa. (AGUIAR, 1993, p. 10)

Esta é a abertura para o desenvolvimento de um texto rítmico, melódico, com a presença predominante das redondilhas (menor – cinco sílabas poéticas e maior- sete sílabas poéticas). Por ter sido uma métrica do final da Idade Média, ficou conhecida como medida velha, em contraposição ao verso decassílabo, trazido pelo Renascimento.

Todas as poesias produzidas no final da Idade Média foram compiladas no Cancioneiro Geral e guardam os mais variados temas, da poesia religiosa à satírica, dramática, didática, heróica e lírica.

Utilizaram também das redondilhas os modernistas e compositores como Chico Buarque de Holanda, que muitas vezes construíram, inclusive, poemas que guardam alusões diretas à genuína ligação com a música e vice-versa.

[...] mesmo separado da música, o poema continuou preservando traços daquela antiga união. Certas formas poéticas ainda vigentes como o Madrigal, o Rondó, a Balada e a Cantiga aludem francamente às formas musicais. Além disso, pode-se estudar o ‘andamento’ de uma passagem poética ou referir-se à ‘harmonia’ de um verso ou à ‘melodia’ de um refrão ou estribilho de um poema. E não se pode esquecer também que, tradicionalmente, o poeta é chamado de ‘cantor’, assim como o poema é chamado de ‘canto’. (AGUIAR, 1993, p. 10)

## 2.1 O CAMINHO DA MÚSICA

Segundo Candé (2001, p. 21), “os testemunhos mais antigos de civilizações musicais refinadas remontam a mais de seis mil anos e temos razão de pensar que as origens da música são mais remotas”, apesar de estas sociedades não terem deixado vestígios de uma notação musical, o que parece representar uma despreocupação com uma transmissão exata do que seria um “patrimônio de objetos musicais”, e uma espécie de prática circunstancial da música, “unicamente em benefício deles mesmos ou de sua família, sua casta, sua cidade, excepcionalmente para a satisfação de algum vencedor”.

O desenvolvimento da música, explica o autor, sempre esteve ligado à sua função social. Se, em princípio, ela se constituía simplesmente como uma atividade muscular (membros e laringe) ligada à luta pela sobrevivência, tornando-se um prolongamento ou, palavras do autor, “uma exaltação da ação”, depois esteve envolvida com “a magia, a religião, a ética, a terapêutica, a política, o jogo e o prazer” (CANDÉ, 2001, p.15).

Neste sentido, considerada na Antiguidade como a mais alta sabedoria, “Para ser instruído em todas as coisas, é preciso estudar com cuidado a música em seus princípios naturais” diria Confúcio, ou “Qualquer mudança em matéria de música é prenhe de consequências para a cidade... Não se pode mudar o que quer que seja nos modos da música sem abalar a estabilidade do Estado”, afirmava Platão, já no século IV a.C. a música grega se degenera e serão apreciados os sons dos combates de gladiadores e os hinos totalitários. Daí em diante, como lembra CANDÉ (2001, p.16), “o primado do visual vai substituir o do auditivo na civilização ocidental e na vida cotidiana: a música perde sua situação privilegiada na cultura e na vida cotidiana”, e se instaura o que o autor denomina de “uma diminuição progressiva da sensibilidade aos fenômenos sonoros, em particular à música”.

Quase sempre circunstancial aos acontecimentos da vida pública ou privada até o século XVIII, somente com o século XIX e a concepção de “arte pela arte” é que se instaura um movimento pelo que seria a música “pura”.

Ao mesmo tempo que se desviava pouco a pouco de suas funções sociais originais, a música ocidental, que se tornara polifônica, crescia em complexidade. No início dessa dupla evolução, o aparecimento do conceito de *obra* musical é uma singularidade cuja ação evolutiva foi determinante. (CANDÉ, 2001, p. 18)

Com o aumento da complexidade estrutural da música há também, paralelamente, o fenômeno da especialização musical, ou seja, das categorias de músicos passivos, que eram os ouvintes e músicos ativos, que eram os que executavam as músicas, surge um desdobramento mais específico: compositores, editores, intérpretes, ouvintes de diferentes tipos. Advinda desta especialização, a música passa, então, a “depende da presença de um ‘público’, de seu comportamento, das pressões que ele exerce e, portanto, das contingências psicossociológicas, históricas, políticas” (CANDÉ, 2001, p. 19).

As manifestações de um “público” estiveram presentes, entretanto, desde a Grécia, e era decisivo em seus juízos socialmente conscientes nos espetáculos-concursos de Delfos e Atenas, em que “até mesmo Ésquilo, Eurípedes e Sófocles disputavam regularmente os sufrágios do povo ateniense” (CANDÉ, 2001, p. 20). Com a conquista romana, no entanto, e a presença marcante do Cristianismo, a música deixa de ser destinada ao povo e será, durante séculos, apanágio da Igreja e de seus poderes.

Será preciso aguardar o aparecimento, nos séculos XVII e XVIII, dos teatros de ópera e dos concertos públicos, ambos pagos, para que volte a manifestar-se aquela multidão de ouvintes que compra, com seus ingressos, o direito de ficar satisfeita ou insatisfeita. (CANDÉ, 2001, p. 20)

Esse público, conforme explica Candé (2001), tem se distinguido nos três últimos séculos por seu conservadorismo estético e muitas vezes se queixa de mudanças pelas quais teria passado a música, tornando-a “incompreensível”, ao que o autor acena com tranquilidade:

Mas não se deve ser sistemático: o artista profético à frente de seu tempo é um lugar-comum da história da música. A defasagem sempre existe, mas, de ordinário, é rapidamente superada: percebidas a princípio como anomalias, as novidades são integradas à tradição, servindo, por sua vez, para controlar novos progressos. (CANDÉ, 2001, p. 20)

Historicamente justificável, desde que se perdeu a possibilidade coletiva de uma produção musical, essa passividade de recepção de uma música produzida pela indústria especializada rendeu-se ao conservadorismo e a música moderna deixa de ser preponderante.

Os criadores independentes tenderão a avançar ainda mais, acentuando sua especialização, seu isolamento, a depreciação da sua arte e condenando ao gueto suas produções mais originais. Segue-se que a maior parte da música ‘consumida’ em nossos dias não é de modo algum representativa do pensamento estético contemporâneo [...] (CANDÉ, 2001, p. 21)

A especialização, que inaugura a distinção entre compositores e intérpretes, por exemplo, também exerce um efeito prejudicial à cultura musical coletiva, alerta Candé (2001), à medida que, privilegiando a partitura, “a ponto de fazer dela o objeto por excelência da música, ela precipita o declínio dessa cultura”. A transmissão musical pela notação, neste sentido, teria enfraquecido, em certo ponto, o caráter de oralidade e coletividade da música.

Desde há milênios, a música era uma arte de tradição oral, como a pantomima. Regras fundamentais, profundamente assimiladas, constituíam o essencial da cultura musical transmissível. Eram elas que os músicos respeitavam, e não o que chamamos de ‘obras’. A música vivia em perpétuo devir, fosse no improviso, fosse na interpretação renovada de fórmulas tradicionais. Ela era um gesto que se esvaía para suscitar outro e não podia petrificar-se num sistema ilusório de correspondências gráficas. (CANDÉ, 2001, p. 24)

Os primeiros a tentar um sistema de notação musical foram os gregos, por volta de 600 a.C. , os chineses teriam utilizado um sistema de símbolos representando os sons

de sua escala no segundo milênio antes desta era, mas não há documentos anteriores ao século XVI. Na Índia, parece ter havido um sistema esotérico, referente à interpretação dos hinos. Porém, de acordo com CANDÉ (2001, p. 23), “nenhum sistema pode ter sido de uso corrente na Antiguidade”, nem mesmo no que diz respeito à música cristã primitiva cuja “notação alfabética (incoerente adaptação da notação grega), nem a notação bizantina, ambas demasiado ambíguas e complicadas, podiam contribuir para seu desenvolvimento e difusão”.

Praticamente, a música cristã dispensou a notação até o aparecimento dos primeiros neumas, por volta do século VIII [...] a memória dos cantores, seu conhecimento das regras e alguns gestos convencionais bastavam para garantir a coesão dos coros. Entretanto, os primeiros neumas não eram mais que uma estenografia imprecisa, hoje quase indecifrável, destinada apenas a ajudar a memória, indicando o movimento de fórmulas melódicas já conhecidas. (CANDÉ, 2001, p. 24)

PRINCIPAIS NEUMAS			
	século IX	século XIII	Equivalência
VIRGA			
PUNCTUM			
CLIVIS			
PES OU PODATUS			
TORCULUS			
PORRECTUS			
CLIMACUS			
SCANDICUS			
QUILISMA			
CLAVE DE DÓ			

Figura 1 – Neumas (CANDÉ, 2001)

Nos manuscritos que chegaram até nós, os primeiros neumas identificáveis aparecem na segunda metade do século IX mas eram provavelmente utilizados desde o fim do século VIII. Eram derivados dos sinais de acentuação da linguagem, cuja invenção é atribuída a Aristófanes de Bizâncio[...]: acento agudo (elevação da voz), acento grave (abaixamento da voz), acentos circunflexos e anticircunflexo (dupla inflexão). Os dois sinais fundamentais da notação neumática são a *virga*, indicando um som mais agudo do que o precedente e o *punctum*, indicando um som mais grave. Agrupados por dois ou três, esses sinais servem para formar todos os outros[...] (CANDÉ, 2001, p. 206)

Ainda, segundo Candé (2001, p. 24-25), a interpretação musical se mantém bastante incerta até o século XII e o ritmo só contará com notação clara a partir do século XV e terá exatidão em sua dinâmica e instrumentação somente com o século XVIII. A preocupação de conservar e transmitir com precisão peças musicais, afirma Candé, é característica recente das civilizações e representa o que se chamou de “debilitamento do sentido musical”, à medida que “a memória musical, notavelmente fiel onde se impõe a tradição oral, se enfraquece e se degrada sob a influência da notação”, impondo “um cânon fixo, cuja observação favorece o culto desmedido da *obra*”.

Os sistemas de notação e de composição se desenvolvem juntos, por interação. Quanto mais a notação é complexa, mais a teoria se torna arbitrária e rígida. As regras impõem esquemas rigorosos e inteligíveis (racionais), a que o músico profissional se adapta necessariamente: a música é obrigada a se tornar tal que possa ser notada[...]. (CANDÉ, 2001, p. 26)

Enquanto nas sociedades primitivas a música era um ato comunitário em que não havia público, autor ou obra fixamente determinados e estanques, e durante um longo período representou a manifestação de uma cultura coletiva, em que o público, vasto e indiferenciado, era bastante receptivo a uma música acessível e que fazia parte de rituais tradicionais e princípios éticos, a partir do século X, aproximadamente, uma música erudita muito mais complexa começou a tornar-se símbolo de uma elite social e cultural. Seu público, embora receptivo, era pouco demonstrativo. Os grandes músicos, dominantes de uma técnica refinada e complexa gozam de prestígio e saem do anonimato: “as primeiras estrelas internacionais aparecem (trovadores e polifonistas da Renascença)” (CANDÉ, 2001, p. 28).

Enquanto os príncipes, a nobreza, a Igreja e (a partir do século XVI) uma rica burguesia de comerciantes, financistas e armadores rivalizam em talentos e fastos musicais, o povo se afasta de uma música demasiado erudita, que ele só ouve nas igrejas e nas antecâmaras. Cultiva outra, transmitida oralmente e adaptada a suas necessidades, e mal toma consciência do desenvolvimento da polifonia. O monopólio das classes dominantes sobre o que se chamará ‘música erudita’ cresce continuamente até o século XVIII. Abre-se então um abismo que nunca será totalmente superado. (CANDÉ, 2001, p. 29)

Nos séculos XVIII e XIX, explica Candé (2001, p. 29), houve uma democratização relativa da música, com os teatros de ópera e os concertos públicos, o que ocasionou também a formação de diferentes classes de ouvintes e públicos menos receptivos e cultos, bem como uma mudança substancial no caráter rentável da música, “compõem-se diferentes tipos de música para todas as classes de ouvintes e em função da demanda”.

O desenvolvimento da indústria musical (radiodifusão, disco, *show business*) acentua com força, por um lado, os mitos, os tabus e a falsa cultura que envolvem a ‘música erudita’, e, por outro, o prestígio vulgar ligado à música leve comercial, devido a seu fabuloso faturamento [...] Essa distinção e a oposição que ela provoca são um reflexo das classes e dos conflitos sociais: a família ‘clássica’ é, em sua maioria, burguesa; a família ‘variedades’, em sua maioria, popular. (CANDÉ, 2001, p. 30)

No entanto, ao invés de proporcionar uma democratização efetiva da música, a indústria musical, em verdade provocou processo inverso, haja vista que o disco, apesar de ser instrumento de cultura popular, no mais das vezes se limita, segundo o autor, a mero fornecedor de fundos sonoros, instaurando um verdadeiro divórcio entre o público, mesmo o público culto, e a música que se faz junto a este.

De um modo geral, desde a Antiguidade o público suscitou o desenvolvimento de uma música que corresponda a suas necessidades; algumas vezes, entretanto, uma minoria ousou decidir pelo público o que considera ser *boa* música, como foi o caso dos “músicos da Grécia decadente, os teóricos da Idade Média, os humanistas florentinos da Renascença, os músicos italianizantes do século XVIII ou germanizantes do século XIX, os dodecafonistas” que “estabeleceram, assim, o primado de sua verdade musical, com a obstinação dos prosélitos perseguidos e, por vezes, a agressividade de um terrorismo estético” (CANDÉ, 2001, p. 30).

Em contrapartida, a música do século XX tem se preocupado com a universalidade e a “originalidade da nova música em relação à notação e sua recusa a se adaptar às particularidades da escrita tradicional, criando ao contrário a que lhe é necessária... pela primeira vez nos últimos cinco séculos”, garante Candé (2001, p. 27).

## 2.2 O CAMINHO DA POESIA

O período conhecido como Renascimento constitui um marco na história ocidental. Localizado entre o fim da Idade Média e a transição para a Idade Moderna, compreende uma série de transformações políticas, econômicas, culturais, sociais, religiosas e científicas, que se estenderam nos séculos XV e XVI, e atingiram seu apogeu entre os anos de 1490 a 1560, na Europa ocidental. A expansão ultramarina, o desenvolvimento do comércio e a ascensão da burguesia incompatibilizaram-se com o regime feudal, cuja economia fechada e descentralizada inibia a intensificação das atividades comerciais.

Um Estado centralizado, que coibisse as extravagâncias dos senhores feudais, unificasse moedas, taxas, fronteiras, combatendo o banditismo das estradas e protegendo os produtos nacionais dos concorrentes estrangeiros era a opção ideal para um mundo que se voltava abertamente às atividades comerciais. O mundo europeu passou a estabelecer contratos com o Oriente, através das Cruzadas e da fixação de feitorias. A aliança entre a burguesia e o rei fortaleceu a monarquia e a formação dos Estados modernos, proporcionando o desenvolvimento do mercantilismo, a política econômica empreendida pelo Estado no sentido de organizar, controlar e estimular o comércio e a manufatura.

Estas mudanças políticas e econômicas alteraram também a *visão religiosa* do homem com relação ao mundo e a si mesmo. Este processo de descobertas, de lançar-se aos desafios do mar e das regiões desconhecidas, a superação dos limites de poder, ter e ser que este homem europeu experimentava ultrapassou, inclusive, as verdades que, até então, norteavam seu espírito cristão. Há, paulatinamente, uma transferência do que antes se denominava teocentrismo (Deus como centro do universo) para o antropocentrismo (o homem como centro do universo).

Isto quer dizer que há um deslocamento na valorização do próprio homem diante do mundo. Seu comportamento ou seu papel ganham novas dimensões a partir do momento em que passa a compreender a capacidade de mudança que pode desempenhar, assumindo uma posição muito maior de controle sobre sua própria vida e seu destino. A Igreja, diante dos questionamentos da sociedade, mas interessada em manter seus privilégios, fechava-se às críticas e ameaçava seus opositores com a Inquisição. Foi com a Reforma, em 1517, e as críticas de Martinho Lutero à Igreja e à venda de indulgências que se abriu caminho para o protestantismo.

A busca pela libertação do pensamento e o exercício da crítica e do livre exame de todos os assuntos instauravam o princípio da razão. E, com ele, os avanços relacionados à Medicina, à Astronomia, à Física, e às ciências advindas das descobertas matemáticas.

Há uma retomada dos clássicos gregos e latinos. Um “Renascimento” do interesse europeu pela cultura antiga. A literatura, por se caracterizar pela imitação de obras de escritores da Antiguidade clássica, é chamada Classicismo.

Os escritores italianos projetaram-se para além das cantigas de amor provençais, no que diz respeito à forma, substituindo as redondilhas pelos *decassílabos* e instituindo o *soneto*; a mulher continuava inatingível, mas muito mais humanizada do que nas cantigas. Deste grupo de artistas, destacam-se Dante Alighieri, autor da Divina Comédia e do “doce estilo novo” da poesia e, mais tarde, Petrarca e Boccaccio, que deram continuidade ao estilo de Dante.

São características desta linguagem: o emprego da medida nova, do soneto, da visão antropocêntrica, da influência greco-latina, e ainda do racionalismo (preocupação com a lógica das idéias), do universalismo (universalidade dos sentimentos) e do nacionalismo (conceito de nação).

No entanto, é importante ressaltar que o Renascimento não significou um movimento isolado de retorno à cultura greco-romana. O interesse pelos clássicos nunca deixou de existir durante a Idade Média. Mesmo sob o domínio cultural do clero, na Europa Oriental, o Império Bizantino, salvo das invasões bárbaras, manteve o desenvolvimento de uma arte influenciada pela cultura grega. Na verdade, o Renascimento foi uma consequência natural do Humanismo e das transformações radicais ocorridas no Ocidente.

Em Portugal, o Renascimento atingiu a literatura em 1527, com a introdução do Classicismo através das novidades artísticas trazidas da Itália pelo poeta Sá de Miranda, durante o reinado de D. João III, que se estendeu de 1521 a 1557. D. João III foi o responsável por uma série de reformas no país, já bastante atrasado culturalmente.

A primeira foi a Universidade de Coimbra, levando-a a adaptar-se aos novos tempos, absorvendo o Renascimento italiano. Depois, foi fundado o Colégio das Artes, em Coimbra, onde logo se introduziu o ensino do latim, do grego, do hebraico, da matemática, da lógica e da filosofia. [...] Mestres e pedagogos franceses foram chamados a Portugal, durante o reinado de D. João III, no intuito de balizar o país com o resto do mundo. (CAMPEDELLI, 1999, p. 221)

A produção literária do Classicismo Português compreendeu diferentes gêneros e importantes escritores. Na poesia lírica destacaram-se Luís Vaz de Camões e Sá de Miranda, e na épica o grande expoente foi também Luís de Camões; na prosa, Bernardim Ribeiro, autor de *Menina e Moça*, foi o maior representante da novela sentimental; nas novelas de cavalaria ficaram conhecidos Francisco de Moraes, com *Palmeirim da Inglaterra* e João de Barros, com a *Crônica do Imperador Clarimundo*, este último também conhecido por suas produções nas crônicas históricas; Fernão Mendes Pinto, autor de *Peregrinação*, destacou-se na literatura de viagens; no teatro, Antônio Ferreira e sua tragédia *Castro*, a primeira peça de influência clássica no teatro português, são os maiores representantes do gênero.

Luís de Camões é considerado o poeta que melhor retratou a alma do povo português. Tendo nascido, provavelmente, em 1525, produziu poesia épica (*Os Lusíadas*), poesia lírica (redondilhas, sonetos, odes, éclogas, canções, oitavas, elegias reunidas em *Rimas*), teatro (*Anfitriões*, *Auto de el-rei Seleuco*, *Auto de Filodemo*) e cartas (quatro volumes). Frequentou a corte, fez poemas para as damas, viveu amores.

Conhecia profundamente as ciências e as obras clássicas gregas e latinas, assim como de seus contemporâneos italianos e espanhóis. Lutou contra os mouros no norte da África, onde perdeu um olho, foi preso em 1550 e ficou exilado 17 anos, vivendo na África e na Ásia. Voltou a Portugal em 1570 e morreu dez anos depois, na miséria.

Sua poesia lírica compreende poemas elaborados na medida velha, obedecendo à poesia de tradição popular, como as redondilhas, bem como produções calcadas nas formas poéticas voltadas para a tradição clássica, como o soneto. Para o poeta, o amor é um sentimento contraditório pela própria natureza, mas capaz de transportar o homem a atingir, finalmente, o Bem, a Beleza e a Verdade. Na lírica filosófica, o poeta reflete sobre a vida, o homem e o mundo, dentro de uma perspectiva de transformação constante imposta pela força implacável do tempo. Sua obra mais importante, *Os Lusíadas*, foi elaborada graças aos seus conhecimentos de homem culto e as experiências vividas em suas viagens pelo Oriente.

Tendo em vista que a retomada dos valores greco-latinos significou a retomada da mitologia pagã (como as entidades mitológicas) e o autor era cristão, Camões conseguiu conciliar o pagão e o cristão.

Isto porque, segundo Segismundo Spina, a poesia trovadoresca, cuja vitalidade se estendeu por mais de um século e meio,

[...]adormecerá durante um século e pouco, para ressurgir nos meados do século XV e chegar ao lirismo amoroso camoniano no séc. XVI. Na perspectiva histórica da lírica amorosa quinhentista não podemos esquecer-nos de que é na poesia dos trovadores que se situam as suas raízes mais profundas. A poesia subjetiva de temário amoroso, em Camões, não é criação do seu tempo: é a própria poesia medieval, enriquecida nos seus processos de sondagem do drama amoroso. (SPINA, 1969, p. 17)

Desta sorte é que elementos psicológicos e formais se encontram ampliados e alterados na lírica do século XVI, como o amor impossível e a indiferença da mulher que não corresponde à vassalagem amorosa, o caráter aprisionador do amor, as causas e consequências imediatas e mediatas do drama sentimental, etc. Assim é que Camões

[...] fala, ainda, em servir de ‘giolhos’; fala na esperança do ‘favor’ da mulher amada, na sua beleza incomparável (porque formada das melhores partes de que compõe a Natureza); afirma que o Amor é um templo sem saída, que o rosto da mulher é rosa a enrubescer a carnação de neve; que promete continuar, para além da morte, o seu serviço amoroso; que Amor é um veículo de purificação do homem, enfim, um conjunto de atitudes, de idéias, de motivos e fórmulas expressivas que deitam raízes nesta poesia dos primeiros tempos. (SPINA, 1969, p. 18)

Asseguradas, evidentemente, algumas modificações, advindas do contexto e da mudança de pensamento renascentista, ainda se pode lembrar, conforme afirma Spina (1969, p. 18), a vassalagem feudal, o tema do “elogio impossível” a uma mulher inatingível, o amante que em face do objeto amado treme em versos como os dedicados a Natércia, a “gentil Senhora dos sonetos camonianos” que não são senão “uma sobrevivência da pseudonímia poética dos trovadores, que, na observância à mesura (discrição), criaram o retrato ideal da criatura amada”.

Mas foi com o Simbolismo, no fim do século XIX, que Baudelaire procurou fazer com que as palavras tivessem “um valor essencialmente musical” e que fossem “capazes de evocar as mais diversas sensações” (GOMES, 1994, p. 5-7). Influenciados por Edgar Allan Poe, os simbolistas buscaram a “poesia pura, o culto da música e da beleza e a crença na construção do poema, no controle quase absoluto dos meios de expressão” (GOMES, p.13). Desta forma, eles fizeram com que a linguagem poética se aproximasse o mais possível da linguagem vaga e imprecisa da música.

[...] o Simbolismo foi um movimento literário em que os poetas sonharam em elevar a poesia à condição de música. [...] as relações entre poesia e música mereceram diferentes interpretações. [...] A primeira delas, explorada por Verlaine e seguidores, é a que revela uma aproximação entre poesia e música de modo mais literal. Os fonemas imitam sons musicais; a agrupação

de fonemas, frases musicais; o poema todo, uma melodia. Mallarmé a pensar numa relação mais complexa entre ambos. Desprezando a sonoridade pura, ele procurou organizar os fonemas como as notas numa pauta, dispondo as palavras de acordo com a lógica das sensações ou da idéia motriz de todo o poema. (GOMES, 1994, p. 32-34)

Buscaram a voz viva da palavra na música internalizada da poesia. E a música também não se distanciou tão facilmente da poesia, pois, como explica Aguiar (1993, p. 10):

A grande arte musical do Ocidente (Bach, Mozart, Beethoven, Mahler, etc) pôde dispensar a palavra, mas a ópera cuidou de conservar a velha comunhão. Aos libretos correspondem textos poéticos a partir dos quais o compositor escreve a música. Uma variante da ópera, a opereta, que fez muito sucesso no século passado, acabou reforçando ainda mais a combinação da palavra com a música.

Neste sentido, a poesia visa reconquistar o sentimento de totalidade que se teria instaurado desde a crise do Romantismo. O desgosto por soluções estéticas racionalistas e mecânicas, próprias da burguesia em ascensão, e a recusa de limitar a arte ao objeto, levariam os simbolistas a ir além do empírico, como afirma Bosi (1994, p. 263), almejando “a apreensão direta dos valores transcendentes, o Bem, o Belo, o Verdadeiro e o Sagrado”, e “tiveram esta função relevante: dizer do mal-estar profundo que tem enervado a civilização industrial”. (p. 267)

Foram instrumentos de reação à cientificidade e à disciplina social as atitudes reivindicatórias do individualismo, da expressão emocional calcada no verso livre e na influência da música.

O verso livre em definição de teóricos (Auguste Dorchain, por exemplo) é aquele em que o poeta usa à vontade, em períodos de extensão irregular, versos de diferentes metros e diversas combinações de rima. A versificação é despojada do seu formalismo tradicional, desaparecem regras e alternâncias das rimas, transformadas em assonâncias. E, sem a quantidade uniforme de sílabas em cada verso de um mesmo poema, o ritmo se torna variável, rompe-se a sua fixidez tradicional. (CASTELLO, 1999, p. 330)

Segundo explica Castello (1999, p. 330), a musicalidade é obtida pela sucessão de sílabas geradoras de uma sonoridade capaz de provocar a emoção, já que o “sentimento traz consigo o som e é o sentido da palavra que deve adaptar-se à música”. Neste sentido é que a estrutura toda é transformada, baseada no que o autor chama de “revolução sintática”, obtida com a repetição do estribilho, o deslocamento de elementos da frase,

proposições e palavras intercaladas, silepses e inversões. Configura-se uma poesia voltada para a musicalidade, a sugestão e as evocações difusas.

E, embora tenha-se constituído como uma reação aos clássicos e também aos românticos, as atitudes poéticas dos simbolistas encontram-se, na verdade, entre as já presentes contribuições românticas para a liberdade artística e as futuras conquistas estéticas do Modernismo.

Essa inter-relação repousa essencialmente no início da abertura romântica para libertar a criação artística e sua expressão correspondente, opondo-se às formas fixas e à rigidez das estruturas. Pretendendo exprimir sentimentos próprios, individuais, bem como a inquietude que refletia a falta ou o equilíbrio da harmonia interior; aspirando, igualmente, a musicalidade da palavra a ponto de reconhecer poesia tanto no verso quanto na prosa, o Romantismo abriu, portanto, caminhos para os extremos da poesia simbolista, que atingirá as últimas consequências de uma experiência libertadora, e favorece a aventura das vanguardas modernistas. (CASTELLO, 1999, p. 331)

Entre os modernistas, um merece destaque especial: Ezra Pound. Poeta, músico e crítico, foi uma das principais figuras do modernismo na poesia do início do século XX. Segundo Augusto de Campos, o interesse de Ezra Pound pela música ter-se-ia se manifestado desde cedo, quando o poeta estudava a poesia provençal. “Ele se preocupava com o ajustamento da palavra e melodia – *motz et son* -, que atingira extremos de perfeição na prática dos poetas-músicos de Provença”, explica o autor. Entre 1971 e 1972, o então crítico escrevia artigos promovendo a revivescência da música da Idade Média e da Renascença, com ênfase nos provençais e na idade de ouro da música elisabetana.

A influência modernista abriu novos caminhos para a arte em geral, por meio de um processo voltado para um repensar de formas, no que diz respeito à liberdade estética e à eficiência comunicativa. A poesia, por sua vez, encontrou nova roupagem ao esbarrar-se mais intimamente com a música, quando os campos semânticos passaram a ter limites menos rígidos, através da evocação artística de todos os sentidos do leitor/ouvinte/receptor. Assim foi que um encontro entre poetas concretistas e compositores da música popular rendeu-lhes o que Gilberto Gil chamou de “uma coisa de mão dupla”:

Tanto nós nos interessamos pelas coisas deles, como eles se interessaram pelas nossas coisas. [...] Então a gente descobriu nesta forma nova de manuseio da palavra uma forma de enriquecimento do nosso trabalho, também do ponto de vista da música. Outra coisa importante: esse negócio deles mexerem com as palavras revelava também a nós uma dimensão paralela no campo do som. A palavra som. E a gente achava que todas estas especulações com a poesia concreta deveriam influenciar necessariamente nossa música. (SANT'ANNA, 1986, p. 125-126).

De acordo com Candido (1965, p. 25), o funcionamento dos fatores sociais na produção das obras de arte opera tanto em quantidade como em variedade, e estão ligados à estrutura social, aos valores, ideologias e técnicas de comunicação, marcando os quatro momentos da produção “pois a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-se segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio.” Neste sentido, o encontro entre poesia e música deu-se em um contexto em que a poesia se encerrava no livro, apesar dos apelos dominantes dos meios de comunicação de massa e estes possibilitavam “graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro.” (CANDIDO, 1965, p. 164)

Assim, o texto poético se afasta, de certa maneira, da série literária e a “literariedade”, conforme explica Sant’Anna (1986, p. 227-8), passa a ser algo secundário, em prol da própria mensagem, que busca um novo canal de comunicação, que não o livro, mas a música. Esse processo influencia os rumos tanto da poesia quanto da música, a tal ponto que a certa altura “não há apenas a equivalência entre a série musical e a literária, mas uma identidade”, estas “não correm paralelas, antes misturam-se”

Note-se também que prosseguiu por todo o século XIX e até o início do XX, a tradição de auditório (ou que melhor nome tenha), graças não apenas à grande voga do discurso em todos os setores da nossa vida, mas, ainda, ao recitativo e à musicalização dos poemas. Foram estas as maneiras principais de veicular a poesia. (CANDIDO, 1965, p. 100)

### 3 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: QUANDO DUAS PARALELAS VOLTAM A SE ENCONTRAR

Muito adiante, já no século XX, uma forte tendência de fazer reintervir a voz na mensagem poética se impõe decisiva.

Essas máquinas que servem hoje em dia à comunicação disso que chamam, para simplificar, a poesia oral, foram inventadas numa época relativamente recente, e representam como tal um esforço da humanidade (depois de séculos em que toda cultura foi transmitida por formas de escrita) para reencontrar a autoridade da voz. (ZUMTHOR, 2005, p. 70).

E isto não somente ao oralizar a poesia, mas ao cantá-la. Diria Tatit (2004, p. 13) que a escolha da oralidade como principal marca identitária do mundo sonoro brasileiro se deve a antecedentes históricos que definiriam ou desencadeariam os fatos musicais do século XX. Desde a sonoridade do primeiro século de colonização, construída a partir da fusão de práticas nativas e a atividade doutrinária dos jesuítas, ou seja, a música de encantação espiritual indígena, mais rítmica que melódica, apoiada em instrumentos simples, aliada aos hinos católicos de celebração e catequese, mais melódicos que rítmicos, a música brasileira ia se elaborando a partir da palavra cantada dos índios.

A influência portuguesa instituída pela relação metrópole-colônia seria fortemente sentida, especialmente através do que José Ramos Tinhorão (1998, p. 17-18), em *História Social da Música Popular Brasileira* chamou de “experiência pioneira da transplantação de uma parte de sua população para o Brasil”, o que representou, segundo o autor, “do ponto de vista da história sócio-cultural”, “os duzentos primeiros anos da colonização brasileira [...] uma reprodução (com pequenas variantes locais) da realidade da vida na metrópole”. Neste sentido, é interessante ressaltar que, saída da era medieval, com uma economia eminentemente rural e um “estável sistema de relações pessoais regulado pelo costume, a Europa mal começava a estruturar as formas de vida urbana surgidas com a realidade do predomínio do capital sobre o trabalho”.

Quando o Brasil foi descoberto, em 1500, as manifestações culturais que se tornariam típicas das cidades – entre elas a música dirigida às distrações urbanas, mais tarde chamada genericamente de música popular – estavam apenas despontando como algo novo nos principais centros do próprio país descobridor. (TINHORÃO, 1998, p. 17)

Como resultado desse novo quadro de vida urbana pré-capitalista, a tendência à individualização do homem afetaria, necessariamente, também, suas manifestações culturais e, como explica o autor, “enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a constituir manifestações coletivas [...] a música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção a solo, com acompanhamento do próprio intérprete – passou a expressar apenas o individual” (TINHORÃO, 1998, p. 18)

Através da obra de Gil Vicente, por sinal, pode concluir-se também que um dos primeiros tipos de canção urbana – quer dizer, cantada e acompanhada a solo, como as trovas e romances dos antigos trovadores e jograis, e envolvendo a intenção amorosa do intérprete – seriam as cantigas de serenata. O mais recuado exemplo desse cantar (que dois séculos depois se transformaria em gênero, no Brasil, sob o nome de canção de seresta) apareceria no auto chamado *Quem Tem Farelos?* com data de 1505 [...] (TINHORÃO, 1998, p. 22)

O que parece inegável, ademais, é a presença constante do acompanhamento ao som da viola em todos os exemplos das cantigas urbanas entoadas a solo no início do século XVI. Assim, “a velha guitarra latina dos antigos trovadores do século XIII ter-se-ia transformado, pela virada dos séculos XIV-XV, na *vihuela* espanhola, que era afinal a mesma viola usada em Portugal por tocadores palacianos ilustres [...] ao lado desta [...] apareceriam então as violas mais simples [...] e que qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar[...]” (TINHORÃO, 1998, p. 26-7).

A novidade de uma música produzida pela gente do povo da cidade, para atender às expectativas do lazer urbano, estava nascendo em Portugal de Quinhentos. E, tal como mais tarde viria a confirmar-se no Brasil, essa música popular surgia como criação das camadas mais humildes dos negros e brancos pobres das cidades, talvez por isso mesmo chamados de patifes. (TINHORÃO, 1998, p. 29)

Ora, como adiantara o autor, “o que acontecia em Portugal com suas ‘aldeias e desertos’ passou a repetir-se também no Brasil: [...] com as cidades voltando-se necessariamente para o campo, seria a cultura do campo que iria projetar-se sobre o espaço das cidades”, o que levaria a uma “coexistência de manifestações típicas das cidades sempre ligadas às elites, e de formas populares de diversão invariavelmente derivadas da tradição rural” (TINHORÃO, 1998, p. 36-37).

O primeiro século da descoberta do Brasil, no entanto, ter-se-ia se limitado a dois gêneros musicais predominantes: “o rural português na área dos sons profano-populares,

e o erudito da Igreja na das minorias responsáveis pelo poder civil e religioso”. A Igreja, “para manter a pureza do seu ritual, renunciou à perspectiva de enriquecimento pela troca de signos sonoros com os indígenas [...] ou de maior aproximação com o repertório dos colonizadores brancos”. Estes, por sua vez, encontrariam a oportunidade, renunciada pela Igreja, de incorporar a rítmica africana “na progressiva criação de formas de canto e dança de caráter ao mesmo tempo original, local e nacional.”(TINHORÃO, 1998, p. 38, 43).

A partir do século XVII, as tendências africanas também passaram a ser presença na música brasileira, pela revitalização dos batuques dos escravos, que buscavam reconstruir sua identidade em país estrangeiro. “Destes ‘batuques de negros’ voltados para o lazer, mas ainda repletos de signos religiosos e de seu ‘canto responsorial’, espécie de diálogo de uma voz solo com o coro, nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira.” (TATIT, 2004, p. 22)

Neste período, destaca-se a importância do lado cancionista de Gregório de Matos, cuja produção híbrida entre literatura e expressão oral, demonstrava predileção pelo fundo de acompanhamento de viola e pela forma de canto falado.

Em seu caso pessoal Gregório de Matos não apenas continuava a tradição daqueles desocupados escudeiros ‘trovadores’ quinhentistas, cultivadores de romances acompanhados à viola, mas entregava-se já à glosa de quadras e estribilhos de cantigas populares do tempo sob a forma de décimas [...] ao desenvolvimento de motes visivelmente fornecidos por frases populares [...] e a composição de coplas para canto de despedidas[...]. (TINHORÃO, 1998, p. 57)

Na verdade, afirma o autor, “a variedade e quantidade dos romances (alguns com estribilho, versos sobre motes e décimas cantadas, somadas às glosas, cantigas e chulas, bem como as liras e chansonetas declaradamente compostos para serem cantadas com acompanhamento da viola) indica, afinal [...] que também a obra de Gregório de Matos Guerra deveria ser estudada quase toda não como obra poética mas como versos de música popular urbana” (TINHORÃO, 1998, p. 57)

Um processo que Tatit (2004, p. 25) chamou de “cancionalização” dos batuques africanos ocorreu em meados do século XVIII, com a participação de mestiços e brancos de classes inferiores da sociedade nas rodas musicais. “O estalar dos dedos, típico do fandango ibérico e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para diversão”.

Surgidas nesses ambientes das mais baixas camadas de Salvador ou de alguns dos centros mais populosos do Recôncavo, as danças e cantos estruturados pelas ruas, praças e terreiros a partir da mistura de elementos rítmicos, melódicos e coreográficos negro-africanos e peninsulares europeus, para atender à nova realidade social da colônia, iniciava então uma espécie de ascensão, através da entrada nas casas das famílias: primeiro as mais modestas ou ‘mal construídas’, e, depois, nas salas da própria minoria branca da burguesia e dos funcionários do poder real. (TINHORÃO, 1998, p. 87)

Genericamente denominadas “fofas”, essas danças e cantos figurariam ao lado de outra dança também provavelmente surgida na Bahia e destinada a ter caminho mais longo, indo do terreiro ao teatro e à canção humorística: o lundu. Mais presa ao batuque dos negros que a fofa, casaria a umbigada dos rituais de terreiros africanos com a coreografia tradicional do fandango e um estribilho marcado pelas palmas dos presentes. Cultivado durante o século XVIII, “o lundu ganhava como dança as salas da classe média, e os salões das camadas mais altas como canção equiparada às modinhas italianizadas.

Entre as camadas mais baixas, o lundu continuaria a sobreviver de mistura com batuques e sambas como dança da área rural em algumas regiões (no Pará até à década de 1980) e, como canção, nas cidades, sob a forma de gênero humorístico, cultivado ao violão pelos palhaços de circo que ainda chegariam a gravá-lo em discos no início do século XX. (TINHORÃO, 1998, p. 111)

De acordo com Tinhorão (1998, p. 115), o aparecimento da modinha em meados do século XVIII “marcou a criação do primeiro gênero de canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades.”

[...] até ao aparecimento da modinha não havia um gênero de canção capaz de atender às expectativas de homens e mulheres, dentro da nova tendência à maior aproximação entre os sexos, característica da moderna sociedade definitivamente urbanizada. (TINHORÃO, 1998, p. 116)

Para Tatit (2004, p. 1), o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala e, neste sentido, as declarações lírico-amorosas ganham força persuasiva nas vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX.

Mais do que alguma particularidade da música propriamente dita, o que de fato chamou a atenção nas modinhas foi a ousada novidade de ‘versejar para as mulheres’ em letras que traduziam ‘as imprudências e liberdades do amor’ e levavam a encantar ‘com venenosos filtros a fantasia das moças e o coração das Damas [...]’.(TINHORÃO, 1998, p. 116)

Segundo Aguiar (1993, p.10), “um exemplo de perfeita combinação de música e poesia”. “Casinha pequenina”, lançada em disco por Mário Pinheiro e de autoria desconhecida, é uma das modinhas que ilustra essa aliança:

*Tu não te lembras da casinha pequenina  
Onde o nosso amor nasceu?  
Tinha um coqueiro do lado que, coitado,  
De saudade já morreu.*

*Tu não te lembras, oh morena,  
Da casinha onde te vi?  
Daquela frondosa mangueira, altaneira  
Onde canta o bem-te-vi?*

*Já não te lembras do cantar e do trinar  
Do mimoso rouxinol?  
Que contente assim cantava e anunciava  
O nascer do flâmeo sol.*

*Já não te lembras das juras oh perjuras  
Que fizeste com fervor?  
Daquele beijo demorado, prolongado  
Que selou o nosso amor?*

‘Casinha pequenina’ é um clássico do gênero. Sobretudo pelo sentimentalismo do poeta, afinal o tema amoroso seria a marca da modinha. [...] Observando a letra de ‘Casinha pequenina’, logo se nota que o tema da canção é a súplica amorosa. Dirigindo-se à amada, o poeta recorda-se do tempo em que se conheceram, quando havia juras de amor eterno. Mas como as promessas não foram cumpridas, surge a queixa pelo abandono da morena [...] A vontade de elaborar a linguagem talvez esteja relacionada com a intenção de elevá-la à altura do seu sentimento [...]. (AGUIAR, 1993, p. 10)

A modinha também era conhecida como cantoria de salão e teve muito sucesso durante o Império e as primeiras décadas do século XX.

Numa cultura como a nossa, que tem na oralidade um peso muito grande, não é de estranhar que música e poesia tenham andado bastante juntas. Num país de poucas letras como o Brasil, os salões e as saletas do Império ficaram famosos como ponto de encontro dos artistas e seu público, pequeno, doméstico e pouco instruído. (AGUIAR, 1993, p. 15)

Por essa razão, afirma Aguiar (1993, p. 15), também muitos poetas românticos como Castro Alves, Gonçalves Dias, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu destinaram seus versos à divulgação oral, em forma de serenatas.

No plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, que começavam a formar-se, esse movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas ‘do povo’ iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música. (TINHORÃO, 1998, p. 129)

E eis a seresta “Chuí- Chuá”, de Marques Porto e Sá Pereira, que fez sucesso na voz de Gilberto Alves, um exemplo das inúmeras serestas da época:

*Deixa a cidade, formosa morena,  
Linda pequena e volta ao sertão  
Beber a água da fonte que canta,  
Que se levanta do meio do chão.*

*Se tu nasceste, cabocla cheirosa,  
Cheirando à rosa do peito da terra  
Volta pra vida serena da roça,  
Daquela palhoça do alto da serra.*

*E a fonte a cantar, chuá, chuá  
E a água a correr, chuê, chuê,  
Parece com alguém, que cheio de mágoa  
Deixaste quem há de dizer a saudade  
No meio das águas rolando também.*

*A lua branca de luz prateada  
Faz a jornada no alto dos céus,*

*Como se fosse uma sombra altaneira,  
Da cachoeira fazendo escarcéus.*

*Quando esta luz lá na altura distante,  
Loira ofegante no poente a cair,  
Dai-me essa trova que o pinho descerra  
Que eu volto pra serra, que eu quero partir.*

Não faz muito tempo era hábito no Brasil, sobretudo nos arrabaldes das grandes cidades, ou nas ruelas das cidadezinhas do interior, que seresteiros se juntassem embaixo de uma janela para cantar à moça pretendida por um dos músicos. Aliás este costume dos seresteiros faz lembrar os trovadores e menestréis da Idade Média, que também se especializavam por apresentar canções amorosas nos palácios ou nas ruas. (AGUIAR, 1993, p. 15)

Ao lado das modinhas seresteiras, surgiu também na segunda metade do século XVIII “um tipo de música instrumental que por sua origem, espírito e função já se poderia chamar de popular, em sentido moderno: a música de barbeiros”. Enquanto os escravos negros das cidades sempre trabalharam cantando, empregando ritmo à cadência de suas tarefas de “carregar sacos nos trapiches ou cargas pesadas pelas ruas, tais como pianos, fardos ou tonéis de água” (TINHORÃO, 1998, p. 155, 158), a música produzida pelos barbeiros seguia um processo de criação totalmente diverso deste.

Ao contrário dos que produziam ritmo para ordenar esforço muscular no desempenho de um trabalho, esses profissionais transformavam-se em músicos exatamente pela oportunidade de lazer que sua atividade lhes conferia. Assim, como tinham as mãos livres, sua vocação musical podia desde logo dirigir-se para o aprendizado de instrumentos tecnologicamente mais elaborados, como rabecas e trombetas. (TINHORÃO, 1998, p. 160)

Tanto a maioria dos barbeiros como aqueles aos quais eles ensinavam eram, via de regra, conforme consta da obra de Tinhorão (1998, p. 160) “pretos retintos” e formavam bandas, cuja atuação despontava como os primórdios dos primeiros conjuntos pioneiros, que encontravam trabalho “à entrada das igrejas, ou na celebração de festas”, onde se postavam “a tocar peças alegres, sem levar em consideração as solenidades que se desenrolam no seu interior”. Segundo o autor, na verdade esses grupos representavam os “únicos fornecedores de um novo tipo de serviço urbano, ou seja, o da música destinada ao entretenimento público”. O destino da “música de barbeiros” seria, no entanto, diversa nas duas cidades onde se desenvolvera: enquanto no Rio de Janeiro, a corte, os barbeiros “iriam

transmitir sua tradição musical aos mestiços da nascente baixa classe média urbana da era pré-industrial que iriam criar o choro, em Salvador, o atraso no processo de desenvolvimento econômico-social deixava sua arte sem herdeiros” (TINHORÃO, 1998, p. 173).

A continuidade da tradição no campo da produção de música instrumental ao gosto das amplas camadas das cidades, iniciada em meados de Setecentos pelos ternos de barbeiros com a chamada música de porta de igreja, ia ser garantida a partir da segunda metade do século XIX pelas bandas de corporações militares nos grandes centros urbanos, e pelas pequenas bandas municipais ou liras formadas por mestres interioranos, nas cidades menores. [...] As bandas de música da Guarda Nacional – organização paramilitar criada pelos grandes proprietários por Lei de 18 de Agosto de 1831 – foram as primeiras a incluir em seu repertório, além dos hinos, marchas e dobrados, peças de música clássica e popular. [...] No que se refere à música popular brasileira, a maior contribuição das bandas militares foi, inegavelmente, as criações do maxixe no Rio de Janeiro e do frevo em Pernambuco. (TINHORÃO, 1998, p. 177-180)

Estudiosos do frevo explicam que a dança teria surgido através dos capoeiras, “arruaceiros e valentões”, como explica o autor, que saíam gingando e aplicando rasteiras durante os desfiles das bandas militares do Recife. Já no Rio de Janeiro, as relações entre as bandas militares e a música popular “iriam ser favorecidas pelo advento do Carnaval à européia, 1855, por iniciativa do escritor José de Alencar numa tentativa de superpor ao Entrudo popular um estilo de divertimento mais ao agrado da classe média” (TINHORÃO, 1998, p. 181-2).

E, enquanto “os melhor situados na distribuição dos empregos procuravam equiparar-se à pequena burguesia européia [...] a camada mais ampla dos pequenos burocratas passava a cultivar a diversão familiar das reuniões e bailes nas salas de visita” (TINHORÃO, 1998, p. 197)

[...] à falta de bailes públicos, onde os melhores instrumentistas pudessem ficar conhecidos do público nas orquestras [...] os chorões mais bem dotados firmavam desde o século XIX a sua fama nessas festas particulares de maior nomeada correndo a notícia do seu virtuosismo de boca em boca, até firmar-se no consenso da população o seu conceito de grandes tocadores. (TINHORÃO, 1998, p. 198)

A passagem da monarquia para a república marcou o aparecimento da cançoneta, novo gênero de diversão, cuja característica principal era o fato “de seus versos se dirigirem pela primeira vez ao público presente em sua própria linguagem, através de um coloquialismo que lhe imitava até mesmo a forma de falar” (TINHORÃO, 1998, P. 212).

A cançoneta, cujos versos exploravam geralmente temas da atualidade (tal como os antigos romances dos trovadores, agora reescritos em gíria da cidade), era feita apenas para uma temporada, como seria bem a norma da música popular depois produzida para o mercado da era dos discos e do rádio. (TINHORÃO, 1998, p. 212)

Assim voltada para atender às expectativas de lazer do público consumidor, diz Tinhorão (1998, p. 226), a música popular logo tornou-se objeto de comércio por meio de partituras para piano e depois da venda de discos, através do teatro de variedades, a partir da década de 1880. Um processo recíproco de benefícios se instalou entre a música popular e o teatro de revista: enquanto os compositores populares se preocupavam em incluir suas músicas em números de revistas a fim de torná-las nacionalmente conhecidas; os revistógrafos, por sua vez, percebiam a oportunidade de aproveitar-se da aceitação de determinadas músicas lançadas em disco.

O resultado disso foi que se pôde datar de então a alternância de relações entre a música popular e o teatro de revista: ora a revista lançava a música para o sucesso em todo o país ora o sucesso nacional de uma música era aproveitado para atrair público para o teatro. (TINHORÃO, 1998, p. 237)

No entanto, a subordinação crescente da música popular às leis de mercado acabariam submetendo a criação artística à necessidade comercial e levando a uma transformação da música popular em “fórmulas fabricadas para a venda”, como afirma Tinhorão (1998, p. 248), bem como a uma dominação do mercado brasileiro pela música importada americana e européia, “sedes também das gravadoras internacionais e da moderna indústria de aparelhos eletro-eletrônicos e de instrumentos de alta tecnologia”.

À margem, porém, da minoria de operários qualificados do país, capazes de se integrar ao sistema econômico e, portanto, cultural brasileiro, localiza-se a grande maioria da população, trabalhadores não qualificados e eventuais, que precisou “criar, nas cidades, as próprias formas de sobrevivência física e cultural” (TINHORÃO, 1998, p. 263). E seria daí, “do povo miúdo no Brasil”, como diz Tinhorão (1998, p. 264), que surgiriam no Rio de Janeiro “as duas maiores criações coletivas [...] o carnaval de rua dos ranchos e suas marchas, e o ritmo do samba”.

Este povo miúdo era constituído, em sua maioria, por baianos trazidos como escravos e também migrados com a abolição para a então capital do país, Rio de Janeiro. Assumindo uma liderança entre as camadas baixas a que pertenciam, os baianos aproveitaram

sua rica experiência de vida e nas festas natalinas e carnavalescas reviviam as manifestações africano-nordestinas, em comunhão com as manifestações das camadas baixas cariocas.

Ao lado dessas contribuições dos migrados nordestinos, os negros que formavam a maioria da classe baixa carioca saíam às ruas com seus grupos de cucumbis, afoxés e embaixadas, exclusivamente masculinos [...]e, a partir de meados da década de 1880, com seus cordões compostos por valentões e capoeiras, ao lado de brancos e mulatos reunidos em blocos mais bem comportados, graças à presença de mulheres. (TINHORÃO, 1998, p. 266)

Foram também os baianos os responsáveis por uma espécie de organização dessa miscelânea cultural. As comemorações natalinas dos autos, com representações diante dos presépios e a festa de Reis eram comuns tanto entre nordestinos quanto entre cariocas, no entanto a presença dos negros crioulos nos autos europeus levaria a uma versão mais popular dessas manifestações, os ranchos.

E eram em verdade ranchos, no sentido de farranchos de foliões representando pastores e pastoras em roupas de cores vivas, e que, a caminho da lapinha, dançavam e cantavam carnavalescamente chulas ao som de violão, viola, cavaquinho, ganzá e prato raspado com faca, tendo à frente a figura do bicho de que tiravam o nome- Rancho do Galo, do Cavalo, do Veado, etc- mais o mestre-sala, porta-bandeira, porta-machados, balizas ‘e ainda um ou dois personagens que lutam com a figura principal que dá nome ao rancho. (TINHORÃO, 1998, p. 269)

Preocupados com a receptividade de tal carnavalização com uma festa de origem profano-religiosa, baianos como Hilário Jovino decidiram lançar seus ranchos não no período natalino, mas no Carnaval. As orquestras de rancho, portanto, teriam que desenvolver “uma nova forma de marcha adaptada à lentidão dos desfiles” e que “trabalhada a partir da década de 1930 por compositores da era do disco e do rádio daria origem à chamada marcha-rancho.” (TINHORÃO, 1998, p. 273)

A proliferação de novos ranchos formados pela população da baixa classe média e da elite operária, explica o autor, levou à dispersão dos antigos ranchos dos baianos em grupos carnavalescos, os cordões. Desta forma, coexistiam, entre as classes sociais, os cordões formados por negros, mestiços e brancos mais pobres e os ranchos “bem comportados” da elite, “a desfilar entre os aplausos do grande público”. Mas a convivência não seria tão pacífica. A intervenção do Poder, afirma o autor, não se fez esperar, e “os chefes de terreiros do culto afro-brasileiro do candomblé [...] precisavam tirar licença nas delegacias para realização de suas cerimônias ou festas nos fins-de-semana, mas nem assim garantiam seu direito” (TINHORÃO, 1998, p. 274).

[...] os locais mais seguros para as reuniões da gente das comunidades mais pobres passaram a ser as casas das famílias dos baianos mais bem sucedidos. [...] as casas como de [...] Perciliana Maria Constança, a ‘Prisciliana de Santo Amaro’, de Amélia Silvana de Araújo, a Tia Amélia [...] e, principalmente, a de Tia Ciata, da Rua Visconde de Itaúna nº 17, vizinha da Praça Onze de Junho [...] verdadeiros centros de diversão popular. (TINHORÃO, 1998, p. 275)

O tratamento de tias para as mulheres salientava a experiência adquirida com a idade ou o sucesso financeiro e simbolizava a manutenção de uma ordem familiar africana, que tem na presença da mulher o controle total da família. Abrigados, pois, nos casarões alugados por essas mulheres baianas, os emigrados nordestinos e seus descendentes cariocas encontrariam espaço para a representação de sua trajetória sócioeconômica, pelos cômodos da casa.

[...] na sala ficavam os mais velhos e bem-sucedidos, que constituíam o partido alto da comunidade, cultivavam seus versos improvisados entre ponteados de violão, lembrando sambas sertanejos de roda à viola; os mais novos, já urbanizados, tiravam seu samba corrido cantando em coro na sala de jantar, aos fundos, e no quintal os brabos amantes da capoeira e da pernada, divertiam-se em rodas de batucada ao ritmo de estribilhos marcados por palmas e percussão. (TINHORÃO, 1998, p. 276).

No início do século XX, portanto, o sincretismo agregava classes sociais e manifestações culturais do período, e, neste sentido, é que deve ser compreendido o terreiro de Tia Ciata, em que conviviam em harmonia e dispostos nos cômodos da casa (metáfora do país) sambas de diversão, lundus, polcas e choros.

Entretanto, a chegada de máquinas de gravação ao Rio de Janeiro veio abalar esta harmonia musical. A expansão rápida do mercado de discos exigia peças musicais simples e populares, como os lundus e os sambas. Quanto aos chorinhos, modinhas e a música erudita não sofriam, porém, com a falta de registro, visto que estas peças estavam em partituras e eram executadas ao vivo. “Antes do rádio, as salas de espera dos cinemas eram o palco privilegiado para apresentações de música popular. Aguardando o filme, a platéia se divertia ouvindo chorinho e outros ritmos da época.” (AGUIAR, 1993, p. 18).

Mas durante os anos de 1920 é que a música popular ganharia efetivamente um novo espaço e um público bem maior, com o que seria o teatro de revista.

As revistas eram uma combinação de teatro e música, e de certa forma davam continuidade às operetas do século XIX. No palco, eram apresentados melodramas compostos sobre temas do cotidiano e problemas sentimentais e domésticos. As ações teatrais eram invariavelmente entremeadas por canções, a maioria delas feita especialmente para aqueles espetáculos. (AGUIAR, 1993, p. 18)

Araci Cortes, a primeira estrela da canção, segundo Aguiar (1993, p. 18), despontou no teatro de revista com a peça “Miss Brasil”, em 1929, na qual apresentou e depois gravou “Linda Flor”, também chamada “Ai, ioiô”, de Henrique Vogeler e Luís Peixoto:

*Ai, ioiô,  
Eu nasci pra sofrer  
Fui olhar pra você  
Meus olhinhos fechou.  
E quando os olhos abri,  
Quis gritar, quis fugir,  
Mas você, eu não sei por que  
Você me chamou.*

*Ai ioiô  
Tenha pena de mim,  
Meu sinhô do Bonfim  
Pode inté se zangá,  
Se ele um dia souber  
Que você é que é  
O ioiô da iaiá.*

*Chorei toda noite, pensei  
Nos beijos de amor que te dei.  
Ioiô, meu benzinho do meu coração,  
Me leve pra casa, me deixa mais não.*

Aos compositores de samba, no entanto, cuja batucada favorece a memorização, não restavam, entretanto, perenidade de melodias e letras, concebidas “no calor da hora”.

Alheios a qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, esses sambistas retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana. Serviam-se das entoações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa. [...] Se a base rítmica da batucada, por sua sonoridade reiterada, favorece a memorização, o mesmo não se pode dizer da melodia e da letra. Essas se comportam à imagem e semelhança de nossa linguagem cotidiana, na qual o som daquilo que se diz desaparece tão logo a mensagem tenha sido transmitida. (TATIT, 2004, p. 34-5)

José Wisnik, em citação de Tatit (2004, p. 39), chama a atenção para a dificuldade de incorporação da música popular urbana à fase do nacionalismo musical modernista, que punha em xeque “a própria concepção de arte do intelectual erudito”. No entanto, os discos deixavam claro a competência dos sambistas em unir melodia e letra, batucada, acompanhamento de violão, cavaquinho ou piano.

Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada de entretenimento. (TATIT, 2004, p. 40)

Por volta de 1930, segundo Tatit (2004, p. 46), a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira e “o teatro de revista cederia lugar ao rádio como veículo primordial de divulgação da música popular” (AGUIAR, 1993, p. 19). Neste contexto, lembra Aguiar (1993, p.22), destacou-se como mais expressivo talento de sua geração, o sambista Noel Rosa, que contribuiu de forma decisiva para o crescimento do prestígio do compositor brasileiro da música popular. São suas as canções “Pierrô Apaixonado”, “Palpite infeliz”, “Até amanhã”, “Pastorinhas”, entre outras. Mas Noel Rosa não era propriamente um cantor de rádio, e sim um artista das rodas boêmias do Rio de Janeiro.

Os cantores de rádio, ou seja, os primeiros ídolos do *show business* brasileiro surgiram mesmo nos anos quarenta, quando o rádio chegava ao ápice do seu prestígio como meio de comunicação. [...] Começava o apogeu dos programas de auditório, que se transformaram em carro-chefe de divulgação da música popular.[...] o prestígio do intérprete, aquele que aparecia ao microfone diante da platéia, suplantasse o prestígio do compositor. Este raramente reunia os requisitos básicos, voz potente e aparência condizente, para se transformar em ídolo dos auditórios de rádio.[...] sendo a platéia esmagadoramente feminina, era grande o prestígio das cantoras [...] (AGUIAR, 1993, p. 26)

Um ponto importante a ressaltar neste período é a presença marcante do cinema como colaborador direto na divulgação da música e dos artistas do rádio. A fase de chanchadas, “comédias ligeiras destinadas a um público amplo e pouco exigente” (AGUIAR, 1993, p. 27), do cinema contava com a participação primordial dos números musicais apresentados nos filmes pelos cantores do rádio. Esta relação definiu os contornos da música popular de então.

Neste ponto interessa observar que a relação entre o artista e o público, intermediada pelo rádio, pelo cinema e pela imprensa, impunha um gênero de canção que, no geral, abandonava a qualidade das músicas em nome do apelo popular imediato, sem o qual não seria possível o sucesso comercial em larga escala. (AGUIAR, 1993, p. 27)

A música popular seria dominante durante todo o período do governo de Getúlio Vargas (1930-1945) e “ao governo [...] não escapou, sequer, o papel político que o produto *música popular* poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico” (TINHORÃO, 1998, p. 299).

O samba dos anos de 1940 e 1950 sofreu uma crescente passionalização, com influência do tango e do bolero hispano-americanos, deixando para trás a simplicidade e o humor de composições como as de Noel Rosa, “para retomar o sentimentalismo, agora mais pesado, sem a brejeirice e a ingenuidade das modinhas e das serestas” (AGUIAR, 1993, p.27). Tome-se como exemplo o samba-canção (ou “samba de meio de ano”, como ficaram conhecidas as canções que se diferenciavam dos sambas tradicionais e marchinhas do carnaval) “Risque”, de Ary Barroso:

*Risque*

*Meu nome do seu caderno,  
Pois não suporto o inferno  
Do nosso amor fracassado.*

*Deixe*

*Que eu siga novos caminhos  
Em busca de outros carinhos,  
Matemos nosso passado.*

*Mas se algum dia, talvez,*

*A saudade apertar,*

*Não se perturbe,*

*Afogue a saudade*

*Nos copos de um bar.*

*Creia*

*Toda quimera se esfuma,*

*Como a brancura da espuma*

*Que se desmancha na areia.*

Ary Barroso, no entanto, ficou conhecido principalmente pelo samba-exaltação, “incentivado” pelo governo Vargas como demonstração de amor à pátria e repúdio às atitudes de rebeldia à ditadura do Estado Novo. A sua canção mais expressiva é “Aquarela do Brasil”, de onde se tiram esses versos:

*Brasil*

*Meu Brasil brasileiro*

*Meu mulato inzoneiro*

*Vou cantar-te nos meus versos.*

*Brasil, samba que dá*

*Bamboleio que faz gingar*

*O Brasil do meu amor*

*Terra de Nosso Senhor*

*[...]*

*Oh, esse coqueiro que dá coco,*

*Onde amarro a minha rede*

*Nas noites lindas de luar.*

*Oh, essas fontes murmurantes*

*Onde eu mato a minha sede*

*Onde a lua vem brincar*

*[...]*

*Oh, esse Brasil lindo e trigueiro*

*É o meu Brasil brasileiro*

*Terra de samba e de pandeiro*

*Brasil, pra mim*

*Pra mim, Brasil.*

*[...]*

Os anos de 1950 normalmente são relacionados à era JK, os “anos dourados” do “presidente bossa-nova”, que alimentava a imagem de um homem dinâmico, moderno, cuja palavra de ordem era “desenvolvimento”. Esse desenvolvimento, acreditava o

presidente, viria da modernização do parque industrial brasileiro e esse momento de euforia seria coroado com a criação de uma capital com características futuristas e uma inauguração celebrada com uma sinfonia executada por Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

[...] é interessante observar que paralelamente ao desejo de modernizar o país evoluía o desejo de modernizar a nossa canção. O rádio já ia deixando o seu período de apogeu, uma vez que se esgotava o esquema popularesco da sua programação musical. Além disso, a televisão já começava a se preparar para ser o principal veículo de comunicação da vida brasileira. O momento era propício para que se procurasse uma alternativa aos gêneros musicais em voga: samba-canção, tangos, samba-exaltação, boleros e valsinhas, quando não descabelados, adocicados em excesso. E talento não iria faltar numa nova geração que logo chegaria para oferecer sua música ao gosto musical mais exigente. (AGUIAR, 1993, p. 31-2)

Com a modernização brasileira advinda da era Kubitschek e a chegada de tendências americanas voltadas para o *jazz* e o *swing*, a canção brasileira, que já dominava o país, deu margem a um desdobramento dos ouvintes em consumidores mais populares e consumidores de elite. Neste contexto é que, em 1958, o disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto, instaurou o movimento Bossa Nova, atestando uma “maturidade da linguagem surgida dos terreiros do início do século e a importância que ela foi adquirindo na formação social e cultural do país”. (TATIT, 2004, p. 49)

### ***Chega de Saudade***

*Vinicius de Moraes e Tom Jobim*

*Vai minha tristeza e diz a ela que sem ela não pode ser. Diz-lhe numa prece que ela regresse, porque eu não posso mais sofrer.*

*Chega de saudade, a realidade é que sem ela não há paz, não há beleza é só tristeza e a melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai...*

*Mas se ela voltar, se ela voltar, que coisa linda... que coisa louca... pois há menos peixinhos a nadar no mar, do que os beijinhos que eu darei na sua boca.*

*Dentro dos meus braços, os abraços hão de ser milhões  
de abraços: apertado assim, colado assim, calado  
assim; abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim, que  
é para acabar com esse negócio de você viver sem  
mim, não quero mais esse negócio de você longe de mim.*

*Vai minha tristeza e diz a ela que sem ela não pode  
ser. Diz-lhe numa prece que ela regresse, porque eu  
não posso mais sofrer.*

*Chega de saudade, a realidade é que sem ela não há  
paz, não há beleza é só tristeza e a melancolia que  
não sai de mim, não sai de mim, não sai...*

*Mas se ela voltar, se ela voltar, que coisa linda...  
que coisa louca... pois há menos peixinhos a nadar no  
mar, do que os beijinhos que eu darei na sua boca.*

*Dentro dos meus braços, os abraços hão de ser milhões  
de abraços: apertado assim, colado assim, calado  
assim; abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim, que  
é pra acabar com esse negócio de viver longe de mim.*

*Não quero mais esse negócio de você viver assim!  
Vamos deixar desse negócio de você viver sem mim!*

Sobre o lançamento do LP e o impacto causado na música brasileira, afirmaria o maestro Júlio Medaglia, em artigo intitulado *Balanço da Bossa Nova* e presente na obra *Balanço da bossa e outras bossas*, sob organização de Augusto de Campos:

O impacto, a polêmica e ao mesmo tempo o interesse suscitados com o lançamento do LP 'Chega de Saudade' não foram meramente acidentais. Nele se concentravam, da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores. (MEDAGLIA, 2005, p. 75)

No entanto, conforme salienta Tinhorão (1998, p. 312), a partir da década de 1960, a música popular urbana “passou a evoluir no Brasil em perfeita correspondência com a situação econômico-social dos diferentes tipos de público a que se dirigia”.

A música agora chamada de tradicional (porque continuava a desenvolver-se dentro da interação de influências culturais campo-cidade, ao nível das camadas mais baixas) seguiria sendo representada pelos frevos pernambucanos, pelas marchas, sambas de Carnaval, sambas de enredo, sambas-canções, toadas, bailões, gêneros sertanejos e canções românticas em geral. Isto é, como a situação econômica e cultural das grandes camadas não se modificava substancialmente, e suas condições de lazer portanto não mudavam, a sua música continuava a dirigir-se ao Carnaval e às necessidades de lirismo, sentimentalismo ou de drama [...]. (TINHORÃO, 1998, p. 312-313)

O movimento bossa-nova, por sua vez, fincava alicerces em letras mais comedidas, que evitassem o exagero e grandiloquência, assim como a preocupação em harmonizar as linhas melódicas do samba e do jazz, e a recuperação do prestígio dos compositores, que podiam apresentar suas próprias músicas, músicas mais de autores do que de intérpretes.

Dentre as características revolucionárias da BN, uma das mais essenciais foi o seu estilo interpretativo, decididamente antioperístico. João Gilberto e depois dele tantos outros – na esteira, é verdade, de uma tradição detectável na velha guarda (Noel Rosa, Mário Reis) – adotaram um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais – ao *bel canto* sem uma, que desde muito impregnou a música popular ocidental. Além das razões de ordem estética (o exibicionismo operístico leva à criação de zonas infuncionais e decorativas na estrutura melódica), a própria evolução dos meios eletroacústicos, tornando desnecessário o esforço físico da voz para a comunicação com o público, induziram a esta revolução dos padrões de conduta interpretativa. (CAMPOS, 2005, p. 53-4)

Assim é que a música “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça surge como uma espécie de “manifesto” da Bossa Nova, em que poeta e cantor aparecem unidos na figura do compositor.

*Se você disser que eu desafino, amor  
Saiba que isto em mim provoca imensa dor  
Só privilegiados têm ouvido igual ao seu  
Eu possuo apenas o que Deus me deu.*

*Se você insistisse em classificar  
 Meu comportamento de antimusical  
 Eu, mesmo mentindo, devo argumentar  
 Que isto é bossa nova  
 Que isto é muito natural.*

*O que você não sabe, nem sequer presente  
 É que os desafinados também têm um coração.  
 Fotografei você na minha Rolleyflex  
 Revelou-se a sua enorme ingratidão.*

*Só não poderá falar assim do meu amor  
 Este é o maior que você pode encontrar, viu?  
 Você com a sua música esqueceu o principal  
 Que no peito dos desafinados  
 No fundo do peito bate calado  
 Que no peito dos desafinados  
 Também bate um coração.*

Diz Aguiar (1993, p. 35):

Observando a letra, logo notamos que o poeta aparece ali como cantor, o que faz provocar um duplo efeito. Trata-se tanto daquele que ‘canta’ os sentimentos numa composição de palavras (o poeta), quanto daquele que exprime os sentimentos através de uma peça musical (o cantor). Dizendo o mesmo, mas ampliando um pouco, o cantor dos sentimentos se encarrega da súplica amorosa, enquanto o cantor de Bossa Nova, ao mesmo tempo, se incumbe de justificar o seu estilo para a amada resistente a considerar o desafinado como cantor.

O movimento Bossa Nova, no entanto, durou pouco e entre 1962 e 1965 a MPB viveu um período de poucas inovações. E, aos poucos, conforme explica Ruy Castro (1990, p. 377), as pessoas pareciam começar a se envergonhar da expressão Bossa Nova e a substituí-la por MPB. “A sigla não queria dizer apenas *música popular* brasileira, que seria o óbvio, mas uma determinada música popular brasileira – que podia ser tudo, menos determinável”, afirma.

A MPB de fraldas parecia algo que já não era Bossa Nova, mas ainda era um pouco (muito pouco); não tinha compromisso com o samba e queria flertar à vontade com outros ritmos, temas e posturas. E queria, principalmente, ser *nacionalista*, para purgar-se dos *excessos* de influência do *jazz* na Bossa Nova. A MPB era uma espécie de irmã menor do MDB – uma *frente* musical, em que cabia quase tudo que não fosse *ie-ie-iê*, assim como o MDB era uma frente partidária, concedida pelos militares para agasalhar os políticos sobreviventes, das mais variadas plumagens, aos quais não ficava bem pertencer à Arena, que era o partido do governo. Não muito por acaso, a MPB começou na mesma época que o MDB: segundo semestre de 1965. (CASTRO, 1990, p. 377)

O estilo lírico e elaborado, entretanto, sentiu as pressões exercidas pelo golpe militar e o fechamento parcial do regime político de 1964. Esta nova música de protesto, direcionada pelo ponto de vista ideológico passou a ser chamada de MPB e passou a ser reunida ou centralizada em um programa de televisão denominado *O Fino da Bossa*, sob o comando de Elis Regina. Paralelamente, os cantores do *iê-iê-iê*, praticantes do rock internacional, apoiados na guitarra elétrica e na música para dançar, eram encampados por um programa comandado por Roberto Carlos, batizado de *Jovem Guarda*. Estes construíam canções que “falavam de amor, estilo de vida e todos os assuntos considerados à época ‘alienados’” (TATIT, 2004, p. 53). Ambos os programas eram promovidos nos teatros da TV Record.

Assim, os textos poéticos da MPB se diferenciavam das demais canções construídas sem a preocupação estética que as caracterizava. O discurso poético é representado pelo movimento Bossa Nova que está ligado à poesia do Modernismo de 1922 e aparece como resposta à necessidade de renovação musical. As inovações empreendidas na melodia atingiriam também as letras das músicas, atribuindo-lhes uma mensagem poética compatível com as mudanças musicais.

Alguns autores acreditam que a opção pela música popular e, conseqüentemente, por um novo canal de divulgação da poesia se deva à busca por um meio que tivesse maior penetração popular. E foi então que “[...] toda uma geração de bons poetas escolhe a música popular e não o livro como canal de comunicação.” (SILVA, 1975, p. 178)

Desta maneira, a poesia deixava de pertencer unicamente aos livros e passava a fazer parte das letras das músicas, expandindo os universos poéticos e enriquecendo as composições musicais.

Um dos aspectos salientes da produção cultural do Brasil nos anos de 1970 é o duplo papel desempenhado pelos artistas da palavra. Vários escritores, independentemente de qualquer associação com alguma tendência estilística, tornaram-se letristas da música popular. (PERRONE, 1988, p. 150)

Mais tarde, um grupo de jovens compositores poetas iria aprofundar as mudanças dentro da música popular. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré etc lutaram contra as dificuldades de aceitação das gravadoras e dos cantores diante de um produto tão diferente da paraliteratura. Defenderam a importância e o reconhecimento do compositor e passaram eles mesmos a gravar suas músicas. Criaram a figura do cantor/compositor, o indivíduo que interpreta suas próprias composições. E dotaram as letras das músicas de elementos conhecidamente literários.

Os recursos utilizados por estes músicos-poetas demonstravam a possibilidade de se construir uma letra de música dotada dos atributos necessários para que a considerasse um belo poema.

Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada.[...] Mas se, independente da música, o texto de uma canção é literalmente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários. A leitura da letra de uma canção pode provocar impressões diferentes das que provoca sua audição, mas tal leitura é válida se claramente definida como leitura. (PERRONE, 1988, p. 14)

Estes méritos literários obtidos com as canções se deve, naturalmente, a um domínio do artista no arranjo de elementos próprios à literatura, tais como rima, figuras de linguagem, construções conotativas, sugestivas na elaboração de suas letras musicais.

O conteúdo literário das primeiras canções de Chico origina-se de seu domínio da rima e do ritmo, de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético e seleção lexical, do uso de metáforas e símbolos, da sutileza no uso de figuras de linguagem e nas idéias, e da percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais. (PERRONE, 1988, p. 39)

Não raro as influências destes músicos-poetas eram particularmente de alguns períodos literários com os quais possuíam mais afinidade. E, não raro também, estas afinidades se mostravam evidentes na construção de suas composições e nos rumos estéticos, políticos e literários que assumiam.

Dentre as principais modificações na MPB efetivadas pelo grupo baiano liderado por Caetano Veloso está a inclusão de materiais literários na música popular. A Tropicália possui afinidades com os manifestos poéticos de Oswald de Andrade da década de 1920 e contato direto com os poetas concretos, especialmente Augusto de Campos. (PERRONE, 1988, p. 61)

E estas afinidades se apresentavam especialmente com o Modernismo de 1922 e a tendência bipartida entre valorizar o nacional (Movimento Pau-Brasil, Verde-amarelismo) e introduzir o estrangeiro (Manifesto Antropofágico).

[...]Caetano Emmanuel Viana Telles Veloso é o mais imaginativo, versátil e polêmico poeta-compositor no Brasil contemporâneo. Apesar deste compositor de talento versátil conhecer bem as tradições musicais populares, o que mais distingue sua carreira é a experimentação, a inovação e a adaptação criativa de diversos modelos músico-poéticos, muitos deles estrangeiros. (PERRONE, 1988, p. 61)

Neste mesmo caminho seguiu o compositor Gilberto Gil que em canções como “Domingo no Parque” apropria-se de instrumentos nacionais ao lado de novidades importadas.

‘Domingo no Parque’ de Gilberto Passos Gil Moreira (Gilberto Gil), companheiro de Caetano, merece uma discussão juntamente com ‘Alegria Alegria’ por se tratar de uma canção de festival inovadora. A instrumentação elétrica é misturada com o berimbau, que lhe dera o acompanhamento rítmico baseado na capoeira. Efeitos sonoros e gritos reforçam o cenário estabelecido pela letra, ou seja, um parque de diversões. O texto de Gil narra um crime passionai, usando técnicas literárias e cinematográficas- close ups, fusões e montagem [...]. (PERRONE, 1988, p. 64)

A paródia, recurso freqüente do modernismo de Oswald de Andrade, também esteve presente nas composições da música popular brasileira. “A paródia é um dos principais recursos utilizados pelo Tropicalismo, o que permite uma análise do movimento em termos de seu relacionamento com a literatura extremamente paródica de Oswald de Andrade”. (PERRONE, 1988, p. 72)

Os poetas concretos tiveram uma relação de grande relevância com os compositores da MPB. Desde que Augusto de Campos afirmou que o que de melhor se estava fazendo em termos de poesia estava na música popular até à presença de conceitos da poesia concreta nas letras das músicas.

Várias canções de Caetano dos anos de 1970 possuem conexões diretas com a poesia concreta. No disco experimental *Araçá Azul* vemos dois exemplos disso: ‘De Palavra em Palavra’ e ‘Júlia/ Moreno’. A primeira é expressamente ‘inspirada por e dedicada a Augusto de Campos’. ‘De Palavra em Palavra’ não é propriamente uma canção, já que ela não possui melodia nem acompanhamento musical. Assim como ‘Acrílico’, trata-se de um poema com características específicas destinadas à gravação. (PERRONE, 1988, p. 108)

Atitudes com a palavra e a utilização dos espaços visuais apregoados pela poesia concreta ganharam expressão na disposição das letras das músicas nos encartes dos LPs e a preocupação em se criar um estilo “concreto” nas letras.

As letras impressas são mais do que um cartaz que serve de guia para atitudes culturais em mutação, ou mero auxílio para memorização ou acompanhamento da canção. Existiu, nos anos de 1970, no Brasil, um relacionamento simbiótico entre a transmissão sonora e a impressão das letras de canções. Muitas vezes, pode-se afirmar que um compositor ou letrista revela intenção de escritor quando registra suas letras na capa ou no encarte de um LP. Os versos são cuidadosamente ordenados, aparecem arrumações espaciais peculiares, letras em itálico ou maiúsculas, epígrafes ou comentários, criando um estilo proposital. (PERRONE, 1988, p. 16)

Entretanto, somente há pouco tempo despertou-se em nós a riqueza de que poderiam dispor estudos neste campo da oralidade literária. Assim é que alguns estudos culturalistas, por exemplo, passaram a incorporar textos advindos das canções ao campo da análise e “a principal vantagem dos estudos culturais se dá no sentido de promover uma efetiva integração entre a arte e a ciência, mais especificamente entre a literatura e as disciplinas da área de humanas” (FERNANDES, 2003, p. 31). O que, de forma alguma, despe-lhes de seu sentido estético, no modo como o entende Jauss e Mukarovsky, como relação entre sujeito e objeto literário.

Neste sentido é que se desenvolveram vários estudos acadêmicos sobre os denominados músicos-poetas dos dias modernos, os artistas da palavra, que se valeram das técnicas de circulação oral da poesia, em versos da música popular.

Um dos primeiros estudos acadêmicos sobre um músico-poeta dos dias modernos é *A Poética de Chico Buarque* (1974) de Anazildo Vasconcelos da Silva[...]. Silva declara que o grau de ‘elaboração artística’ e a ‘procura de novas estruturas de significação’ na música popular faz do ‘chamado cancionista popular a mais importante manifestação literária brasileira na atualidade’, demonstrando assim o entusiasmo com que as letras da MPB foram recebidas pelos críticos literários. (PERRONE, 1988, p. 20)

Letras que primavam pelo domínio da rima e do ritmo, da seleção lexical, de metáforas e símbolos, mas, principalmente, “de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético [...]e da percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais”. (PERRONE, 1988, p.39)

A televisão já havia se consolidado, conquistando grande parte do público do rádio através das telenovelas e seriados americanos. Ao público ainda resistente à programação televisiva, influenciaram decisivamente os musicais gravados nos teatros da TV Record, responsáveis pelo lançamento dos principais herdeiros da Bossa Nova, Chico Buarque e Caetano Veloso.

Grandes nomes de uma geração de talentos que chegava para revitalizar a MPB da segunda metade dos anos sessenta, Caetano e Gil logo receberam o nome de poetas, devido não somente à qualidade lírica das suas canções, mas também ao fato de terem sido porta-vozes de um tempo e dos dilemas de uma geração. (AGUIAR, 1993, p. 38)

Uma canção representativa deste caráter emblemático de denúncia e participação política e social é a canção “Roda Viva”, de Chico Buarque, apresentada no III Festival da MPB.

*Tem dias que a gente se sente  
Como quem partiu ou morreu,  
A gente estancou de repente  
Ou foi o mundo então que cresceu.*

*A gente quer ter voz ativa  
No nosso destino mandar,  
Mas eis que chega a roda viva  
E carrega o destino pra lá.*

*Roda mundo, roda-gigante  
Rodamoinho, roda pião,  
O tempo rodou num instante  
Nas voltas do meu coração.*

*A gente vai contra a corrente  
Até não poder resistir,  
Na volta do barco é que sente  
O quanto deixou de cumprir.*

*Faz tempo que a gente cultiva  
A mais linda roseira que há,  
Mas eis que chega a roda viva  
E carrega a roseira pra lá.  
(refrão)*

*A roda da saia, a mulata  
Não quer mais rodar, não senhor,  
Não posso fazer serenata  
A roda de samba acabou.*

*A gente toma a iniciativa  
Viola na rua a cantar,  
Mas eis que chega a roda viva  
E carrega a viola pra lá.*

*(refrão)*

*O samba, a viola, a roseira  
Um dia a fogueira queimou,  
Foi tudo ilusão passageira  
Que a brisa primeira levou.*

*No peito a saudade cativa  
Faz força pro tempo parar,  
Mas eis que chega a roda viva  
E carrega a saudade pra lá.*

*(refrão)*

O reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da alta classe média dos anos 60 [...] foi a formação, na União Nacional dos Estudantes, a UNE [...], de um Centro Popular de Cultura, o CPC. Entre os objetivos do CPC [...] constava o de deslocar 'o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito mais geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas dificuldades com que se debate. (TINHORÃO, 1998, p. 316)

Estas manifestações poéticas, porém, peculiarizam-se por seu caráter performático, o que exige do estudioso uma preocupação quanto à sua historicidade, os sentidos que lhe foram atribuídos sincronicamente, dentro do contexto de sua enunciação e conforme as atualizações conferidas pelos poetas.

A captação da poesia oral se faz pelos significados que esta poesia produz durante a atualização; então, seu registro escrito deve ser estudado enquanto possibilidade de percepção desses significados. A compreensão da voz se dá pelo horizonte sincrônico que o pesquisador estabelece ou delimita para o campo da interpretação. Isto não implica ignorar o tempo do registro, mas percebê-lo com seu conceito, preconceito e contradições nele presentes, procurando enxergar os micro elementos que compõem a cena descrita, ouvir seus ruídos, observar as cores variadas que tomam corpo a cada palavra, a alteridade nela presente, o mosaico temporal, a polifonia discursiva, em síntese, sua intrincada malha textual. (FERNANDES, 2003, p. 51-52)

Partindo desse princípio, é importante ressaltar todo o contexto específico do tempo do registro, bem como as vozes que se incorporam ao discurso proferido, na constituição de uma performance determinada. Neste sentido, o cenário dessa manifestação oral é composto por elementos próprios de um período marcado por profundas modificações políticas, sociais e culturais, que levariam a população, artistas e público, a assumir posicionamentos ideológicos que se refletiriam no modo como seriam produzidas e recebidas as diversas expressões artísticas sociais.

Imediatamente anterior a esse período, e por isso mesmo ponta de lança dos acontecimentos que se instaurariam, encontrava-se uma atividade que foi responsável pelo impulso político-estético que se verificaria nos anos de 1960 e 1970 dentro do cenário dos festivais de música popular brasileira, a atividade teatral do grupo Teatro de Arena. Composto por artistas ligados à esquerda política e voltados para a busca de uma forma de teatro que viesse ao encontro das raízes nacionais e às condições brasileiras, o grupo marcaria história ao encenar a peça *Eles Não Usam Black-Tie*, em 1958, com a elevação do homem brasileiro comum como personagem e a realidade sócio-política como enredo. A peça, de autoria de

Gianfrancesco Guarnieri, representou uma quebra na produção teatral do país, que até então limitava-se ao cumprimento obrigatório da lei de produção de uma montagem nacional para cada três estrangeiras apresentadas.

A peça foi um sucesso de público, reforçado também pelo fato de os atores serem também escritores dos textos, o que sugeria uma maior participação política teatral nos acontecimentos históricos. O estilo adotado recebeu adesão de pintores, arquitetos, jornalistas e músicos. Levada para o Rio de Janeiro, a peça, originalmente concebida em São Paulo, logo despertou interesse no meio musical, especialmente entre os compositores da bossa nova. Em razão dessa proximidade, um dos componentes do Teatro de Arena, Chico de Assis, convidou alguns desses músicos para comporem canções para a peça *A Mais Valia Vai Se Acabar, Seu Edgar*, de Vianinha, montada em 1961, na Faculdade de Arquitetura da Praia Vermelha.

Os ensaios, aos sábados, aos poucos foram se transformando em reuniões de música, com atores do elenco e compositores como Nelson de Lins e Barros e Carlos Lyra. Este último deu ainda maior amplitude às reuniões convidando sambistas como Nelson Cavaquinho e Cartola. Dessas reuniões surgiria idéia ainda mais fértil, a criação de um centro cultural, que se tornou o Centro Popular de Cultura, o CPC do Rio de Janeiro, em dezembro de 1961, agrupando músicos, teatrólogos, cineastas, artistas plásticos e líderes estudantis.

Promovendo atividades teatrais e cursos, atuando na literatura, cinema e música, um dos objetivos do CPC era, segundo o professor Carlos Estevam Martins, um de seus fundadores, “politizar as pessoas a toque de caixa, para engrossar e enraizar o movimento pela transformação estrutural da sociedade brasileira”. Afirmava ainda que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. (MELLO, 2003, P. 49-50)

Influenciados pela atmosfera política do ambiente, em que a realidade social brasileira era a tônica dos debates, os músicos que freqüentavam essas reuniões deixaram de discutir somente notas musicais e cifras de harmonia, para incorporar às suas produções parcerias com o pessoal do teatro e do cinema. Compositores como Carlos Lyra, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo envolveram-se intimamente nesse processo encabeçado por Chico de Assis, Ruy Guerra e Glauber Rocha, percebendo que a canção poderia expressar, além dos sentimentos pessoais, também a realidade concreta. O conteúdo das novas letras “abordava o homem brasileiro comum, o que nada possuía, retratando a situação do povo brasileiro naquele momento e o que era preciso fazer para que ele tivesse um destino mais feliz. Era essa a realidade tematizada pelo que se conheceria, nos anos seguintes, como música de festival”. (MELLO, 2003, p. 51)

Desse ambiente do Teatro de Arena sairia o politizado Solano Ribeiro, com curso na Escola de Arte Dramática, uma passagem como cantor do grupo de rock The Avalons e candidato a produtor de televisão. Convidado por Boni, diretor da Excelsior, em 1963, para ser coordenador de programação, seria o responsável, mais tarde, pela primeira iniciativa de reunir compositores e intérpretes da música brasileira que vinha sendo ouvida nos bares, shows das universidades, residências particulares, no próprio Teatro de Arena e em alguns programas de rádio e da Excelsior. Sua idéia era fazer um festival de música brasileira na televisão, o que efetivamente aconteceu em março de 1965, consagrando para público e júri, a cantora Elis Regina. A segunda música colocada, nesta primeira eliminatória, seria “Sonho de um Carnaval”, de Chico Buarque, interpretada por Geraldo Vandré.

Mas o grande divisor de águas seria mesmo a música “Arrastão”, com a surpreendente interpretação de Elis Regina, incorporando à música um dinamismo que levava o público a aplaudir a canção antes mesmo de ela chegar ao final. “Era tudo o que as canções precisavam para impressionar o júri e empolgar as platéias. Esse expediente foi tão importante que passaria a determinar o modelo das músicas de festival”, explica Mello (2003, p. 69). Esse primeiro festival abriu caminho para uma nova era da música popular brasileira, para a poesia oral.

Fruto de um contexto marcado pelas agitações políticas e discursos sociais, a voz que se insurgia visava a uma representação coletiva, através de sua circulação oral, cujo suporte determinante acrescia a espacialidade de seu alcance e os efeitos arrebatadores de sua performance. O tempo do registro se caracterizava pelo clima de tensão política, desigualdades sociais, cerceamento da liberdade individual, perseguições a atividades coletivas consideradas subversivas, fechamento da série literária e artística em geral, bem como de obscuridade e terror militar.

Entretanto, é desse “fechamento” mesmo ou por causa efetivamente dele que despontava necessária e incisiva uma voz coletiva, capaz de abarcar a polifonia “reativa” de artistas e público, ampliada enormemente por um gigantesco suporte comunicacional, a televisão. Uma voz que se materializava em performances agressivas, no sentido pontual de manifestações que se impõem como uma tomada de posição, repletas de gestualidade, cores, atitudes em interação direta com uma platéia participativa, exigente, seletiva, que buscava encontrar os ecos de sua própria voz nessa que ora se revelava, em múltiplas atualizações, várias delas prenhes de improviso e inovação, a cada publicação. Publicação esta que expandia as latências espaciais através do redimensionamento do artista, da performance e da própria platéia, com as possibilidades midiáticas da televisão.

Nascia, embora timidamente, um novo gênero de programa de televisão, no qual a platéia se manifestava e torcia. Como no futebol, havia a competição. Em vez de jogadores e times, cantores e compositores. Em vez de estádios, os auditórios. Nascia uma nova torcida no Brasil, a torcida pelas canções. (...) pela primeira vez na história da televisão brasileira, quem estava em casa tinha um contato direto com o que acabava de sair do forno, a nova usina de produção da música popular, a privilegiada geração dos anos 60. Esse público tinha liberdade de avaliar de imediato a nova canção, influenciado ou não pelas platéias. Liberdade de avaliar era um direito de cada cidadão, num país em que a liberdade de pensar vinha sendo tolhida pouco a pouco havia quase um ano. (MELLO, 2003, p. 74)

A televisão exerceu papel decisivo nos rumos da música popular brasileira, tornando-se o suporte para a projeção dos artistas, a popularização das canções, a abertura para as novas performances e a ampliação das platéias. Os festivais lançaram os grandes artistas que encarnavam simultaneamente a função social de mitos e a função cultural de ídolos de uma geração. Assim é que, segundo MELLO (2003, p. 121) o governo militar “começou a prestar atenção cada vez maior aos novos ídolos da música popular (...) alguns deles já incomodavam com suas posturas públicas” e tiveram seus versos censurados, pelo suposto tom subversivo. De qualquer maneira, afirma o autor, “a música caminhava cada vez mais para ser o meio de expressão da juventude”.

Mais do que a população de modo geral, a juventude em especial se via representada naquela poesia oral, por aqueles porta-vozes de seu tempo, nas inquietações e reações que compunham sua performance, no discurso que parecia voltar para si todas as bocas e, ao mesmo tempo, difundir-se de si mesmo, voz do intérprete, para todas as outras bocas que o recriavam, em suas múltiplas atualizações. A força que ela adquiria à medida que se incorporava à memória coletiva de seu tempo, constituindo-se um hino, e o modo como foi sendo recriada e revisitada na história do país acresciam à canção vitalidade e valor de verdade. É o que se podia perceber desde os poetas medievais, segundo texto de Zumthor (1993, p. 53), pelas declarações que faziam a respeito do tema, “quanto mais se escutarem meus versos, mais eles valerão; quanto mais o tempo passar, mais significativos eles se tornarão...”.

A canção, ao longo de sua história, enriquece-se não somente (e talvez nem mesmo principalmente) com a renovação incessante de seu texto e de sua melodia, mas com a força vital que emana da multiplicidade e da diversidade de todas essas gargantas, essas bocas que sucessivamente a assumem. (ZUMTHOR, 1993, p. 53)

Neste sentido, os poetas dos festivais viam na televisão uma forma de ampliação de seu discurso, de divulgação de canções engajadas, que fossem ao encontro da sensibilidade dessa juventude, da classe estudantil que foi às ruas enfrentando policiais e cachorros, sujeitos à prisão e às torturas e que se viam também participantes através da entoação incessante desses “hinos” de resistência. Também os que não se atreveram à exposição aberta se sentiam participantes do processo de luta pela liberdade e reação ao militarismo, cantando os versos daquela poesia social, política, e, simultaneamente, lírica.

No II Festival de Música da Record, as favoritas “A Banda”, de Chico Buarque, e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, disputavam as preferências das platéias e, de acordo com Mello (2003, p. 129), “nenhum tema artístico ganhou tão rapidamente as ruas, sendo discutido por freqüentadores de bares e botequins, por motoristas e passageiros nos táxis, pela aluna e o professor, a dona de casa e a empregada”.

Faziam-se apostas nos elevadores, todo mundo tinha um palpite, cada um preferia um ritmo. Acontecia uma discussão sobre estética na rua, o gari e o jornalista argumentavam o que era mais bonito, o que era mais moderno, o que era mais antigo, qual letra era melhor... O Brasil viu pela primeira vez que música popular era coisa muito séria. (MELLO, 2003, p. 130)

Empatadas, as duas foram ovacionadas freneticamente pelo público presente, com aplausos, chuva de papel picado, pétalas de flores e acenos de lenços. Assim como a platéia conhecia de cor as letras e torcia abertamente pelas suas preferidas, também os cantores lutavam para defender as músicas que representavam. É interessante ressaltar aqui que muitos compositores não eram os intérpretes de suas canções, que se agigantavam nas vozes de nomes conhecidos do público e ganhavam dele respeito e admiração, sem, contudo, serem os verdadeiros autores das letras.

A maioria da população desconhecia os verdadeiros autores das canções que entoavam, guiados pela força vibrante de seus intérpretes. A atividade de compositor, explica Mello, era isolada e aqueles que não se faziam conhecer, ou seja, aqueles que não se mostravam, permaneciam ignorados do grande público, além de ganharem infinitamente menos com direitos autorais do que os intérpretes com os cachês de shows advindos da exposição dos festivais. Embora o simples fato de ter uma de suas composições entre as finalistas já representasse um aumento na renda através da venda de discos, direitos autorais, cachês pagos em entrevistas de rádio, tudo resultado da amplitude dos festivais. Foi então que vários compositores decidiram se tornar os intérpretes de suas canções e defender suas

próprias músicas, como foi o caso de Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Edu Lobo e Caetano Veloso.

Assim é que nas manifestações poéticas orais a relação narrador/ouvinte adquire importância capital e a descrição cuidadosa deste envolvimento, na performance, torna-se imprescindível no sentido de compreender as manifestações poéticas orais. Exemplo disso foi o ocorrido na final do III Festival da Record. Estavam entre as finalistas “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso, “Ventania”, de Geraldo Vandré, “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil e “Beto Bom de Bola”, de Sérgio Ricardo.

Este último, no entanto, não conseguia superar dificuldades de comunicabilidade entre ele e a platéia, e por mais que torcesse por ele a turma da linha dura, sua música parecia ser a mais problemática das candidatas para a última etapa. Sua apresentação, como a sétima música da final, seria logo após a canção “O Cantador”, interpretada por Elis Regina e ovacionada freneticamente pelo público. Diante da inquietação da platéia, ele tentou dialogar, dizendo, inclusive, que poderia ser vaiado, que mudaria o título da canção para “Beto Bom de Vaia”.

Mas o efeito foi desastroso e a platéia irrompeu em vaias assustadoras. O cantor ainda tentou convencer o público, mas já não podia ser compreendido, porque as vaias superavam o alcance de sua voz. Iniciou sua canção, mesmo em meio à balbúrdia geral, no entanto não conseguia ouvir nem sua própria voz, e, desorientado, recomeçou alguns versos. Finalmente desistiu, arrancou o microfone do pedestal e gritou “Vocês ganharam! Vocês ganharam! Mas isso é o Brasil não desenvolvido. Vocês são uns animais!”. Resolveu sair do palco, parou ainda uma vez, ergueu o violão, transtornado, e o arrebentou contra um pedestal, lançando-o em seguida à platéia.

Na platéia a estupefação era generalizada, ao mesmo tempo que a torcida esquerdista aplaudia. As luzes se acenderam. O balcão era uma balbúrdia, muita gente gritava deixando tensos os policiais da área. Um rapaz berrava: “Tem razão ele. A massa é histérica. Aplauda essas músicas *pop* e vãoam um compositor consagrado feito umas bestas”. (MELLO, 2003, p. 211-2)

O que este festival deixou claro, explica Mello (2003, p. 221), foi a mudança de comportamento da platéia, diante dos multifacetados programas musicais da Record, capazes de englobar praticamente todos os gêneros e estilos, abrigando públicos diferentes, com preferências específicas, que passaram, de simples torcedores a agentes prejudiciais das concorrentes, com vaias, protestos e perturbações, principalmente se sentiam que as canções não iam ao encontro de suas expectativas políticas.

A platéia dos festivais, formada em sua maioria pela juventude estudantil, estava sintonizada com aquele movimento musical que falava da realidade social brasileira. Tão sintonizada que, ao menor sinal, era capaz de decodificar, nas letras e músicas, aquela realidade de insatisfação com a ditadura militar e com a impossibilidade de expressar suas idéias. (...) as músicas de festival passam a ter como bordão o protesto contra a ditadura militar. E mesmo quando não eram, a platéia tratava de convertê-las nesse protesto. E quanto não podiam ser convertidas (...) a platéia não gostava. Derrubava. (MELLO, 2003, p. 221-2)

Os compositores, cientes disso, afirma Mello (2003, p. 222), procuravam fazer músicas que contivessem essas mensagens, que não seriam explícitas, a ponto de serem barradas pela Censura, mas apenas aparentemente inocentes, a ponto de serem inteligíveis pela platéia, o que levaria a “um profundo diálogo entre o músico censurado e a platéia libertária. A platéia sabia o que o poeta não podia, mas queria dizer. E sabia decodificar.”

No Brasil, como em alguns países, festival é um evento com duas concepções diferentes. A primeira é uma forma de reunir exposições artísticas durante um certo período, tendo como denominador comum um gênero musical, como o samba, ou uma determinada área artística predominante, como o teatro. Nesse modelo de festival não existe competitividade, sendo assim uma feira de amostras de um setor da arte. [...] O outro modelo de festival, cujo objetivo também é ir em busca de novas manifestações, é marcado pela competitividade. Essa é a grande diferença. [...] Ora, como em música popular novas manifestações geralmente implicam em obras inéditas, quando se fala em festival de música popular no Brasil, a idéia é mesmo de uma competição de canções [...]. (MELLO, 2003, p. 13)

A penúltima canção a ser apresentada seria “Roda Viva”, de Chico Buarque, que foi recebido com o público em pé, cartazes, flores e festa, nenhuma vaia. Quando Jair Rodrigues entrou, as vaias voltaram, mas, ele, com seu estilo sambista, estalando os dedos na marcação e gingando os ombros, reverteu a hostilidade e saiu aplaudido no final. Elis Regina foi considerada a melhor intérprete e cantou sem se importar com as vaias. Gil e Caetano receberam o incentivo de que precisavam para seguir na direção que tinham tomado.

Especificamente no caso de Caetano Veloso, a performance compreendia um misto inovador de gestualidades, atitudes, visual e improvisado. Assim foi que, em 1968, durante o III Festival Internacional da Canção Popular, promovido pela Rede Globo de Televisão, o cantor se apresentou com uma camisa de plástico verde, um colete prateado, colares de fios elétricos e correntes metálicas com dentes de animais pendurados, envolvido em um ambiente criado por sons eletrônicos, ruídos, pratadas, escalas ao piano, suspiros e

guitarras, que antecederam a canção “É Proibido Proibir”, representada com um arranjo escrachado e um final improvisado que o cantor resolveu incluir sem comunicar a ninguém.

Quase ao final, entra em cena uma excêntrica figura louca de roupas estranhas, o americano John Dandurand, a quem Caetano cede o microfone para as frases ininteligíveis e os berros desconexos que passa a proferir, atingindo em cheio o objetivo pretendido, o de cutucar ainda mais escandalosamente a platéia. Esses elementos foram os agentes provocadores de uma reação adversa e totalmente oposta à sua entrada. Sendo uma das seis classificadas, “É Proibido Proibir” foi reapresentada após o intervalo sob vaias, tomates podres e gritos de “Bicha!” dirigidos ao gringo. (MELLO, 2003, P. 275)

Diametralmente em posição oposta, Geraldo Vandré apresentou-se sozinho, com seu violão e uma canção rudimentar, cujo refrão tinha a intenção de cooptar o povo a cantar junto: “Vem vamos embora/ que esperar não é saber/quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”. “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores” se tornou um hino, encampado por mais de 20 mil vozes, “com a intensidade de quem estava proclamando a própria alforria” dentro de uma “catarse com a violência de quem dispara versos com sua mais verossímil arma para combater a ditadura militar, o canto” (MELLO, 2003, p. 293).

A final deste festival apontou para uma rejeição ao estilo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, considerado pouco viril, incoerente com quem fosse contra o militarismo, postura aliás não assumida claramente para a platéia; já a postura máscula de Vandré era a de um ídolo dessa facção. Acirrando ainda mais os ânimos, ao apresentar sua canção Caetano, novamente com roupas de plástico, volta a incrementar sua performance com movimentos de quadris que simbolizavam um ato sexual.

Estridentemente vaiado, o artista recebe as costas de parte da platéia, gritos e xingamentos. Em contrapartida, ao invés de cantar, inicia um discurso provocativo para o público: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado!...Quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto e fui eu!” (MELLO, 2003, p. 277).

A zoeira é tanta que poucos entendem o que ele diz, começam a chover tomates, bolas de papel, ovos, copos de plástico, bananas, Gil entra no palco, fica sorrindo e abraçando Caetano, que prossegue, parecendo fora de si: “Vocês estão por fora! Vocês não dão para entender. Mas que juventude é essa?! Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem?

São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na *Roda Viva* e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada.” (MELLO, 2003, p. 279)

A participação do público seria ainda decisiva a partir da criação, pela TV Record, em 1967, da criação de um outro júri, além do oficial, um júri popular, para atender aos apelos dos compositores que não concordavam em submeter suas canções ao julgamento de um único júri. Haveria, portanto, duas premiações, uma oficial e uma popular, anunciada no cartaz do festival, onde se lia “Você também é juiz”. O júri oficial era formado por 14 membros, o popular seria composto por 14 equipes de sete membros cada, sendo sete no interior, nomeadas por autoridades locais, e sete na capital, distribuídas em clubes escolhidos por sua posição socioeconômica.

As cidades escolhidas foram Santos, Campinas, Ribeirão Preto, Guaratinguetá, Bauru, Araraquara e a região do ABC com sede em Santo André; os clubes eram Corinthians, Palmeiras, Monte Líbano, Sírio Libanês, Paulistano, Hebraica, Pinheiros e Círculo Israelita, os sócios escolhidos votariam por telefone. Também poderia votar quem tivesse encontrado cupons na revista *Intervalo*.

Em 1968, o ano que contou com mais festivais, foi também o ano da fadiga dos festivais. No ano seguinte, o V Festival traria algumas mudanças na estrutura do evento. As canções seriam avaliadas por um júri oficial e submetidas a um tribunal formado por dois grupos de debatedores adversários, que sucessivamente defenderiam e criticariam as letras e as melodias. O embate sairia das torcidas e ganharia o palco.

Em 1971 seria realizado o VI Festival Internacional da Canção Popular, com diretrizes muito mais restritivas à liberdade criativa dos compositores, o que levaria à verdadeira derrocada dos festivais. Visando “sanear a área” do festival, a Polícia Federal determinou que todos os participantes deveriam ser registrados em seus arquivos até uma semana antes do primeiro espetáculo, quando seria fornecida uma carteira com nome, identidade oficial, foto 3x4 e especialidade no festival. Diante desse cenário, faltando oito dias para o início do festival, doze compositores cancelaram sua participação, através de uma carta publicada pelo Pasquim e endereçada à direção do festival.

Coibidos de expressar livremente suas idéias e posturas ideológicas através de sua arte, os compositores encerram suas participações em festivais, mas já a alteridade da voz teria se instaurado, como manifestação oral de uma poesia coletiva, no sentido de atualização de sua performance.

O que chamamos de arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações de seu tempo que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nesses casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo. Devido a um e outro motivo, à medida que remontamos na história temos a impressão duma presença cada vez maior do coletivo nas obras; e é certo, como já sabemos, que forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor. Em primeiro lugar, determinando a ocasião da obra a ser produzida; em segundo, julgando da necessidade dela ser produzida; em terceiro, se vai ou não se tornar um bem coletivo. (CANDIDO, 1965, p. 29-30)

É neste sentido que Antonio Candido (1965, p. 62) dirige seu discurso para a “responsabilidade do poeta perante a sua época e, mais particularmente, perante a sociedade de que faz parte” não aceitando e consagrando, como fixos e definitivos, “padrões, formas e temas que se limita a repetir”, mas na “re-situação do poeta perante a linguagem que não pode ser concebida em abstrato, mas a partir de um engajamento com a sua realidade específica, isto é, com a realidade nacional que se configura num determinado momento em cuja superação está ele empenhado. A contribuição do poeta para a transformação da realidade nacional tem de basear-se no modo de ser específico da poesia como ato criador.” (SANT’ANNA, 1986, p.62-63).

O poeta, então, vê-se diante de dois tipos de arte: a arte de agregação e a arte de segregação.

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número inicialmente reduzido de receptores, que se destacavam, enquanto tais, da sociedade [...] São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte, igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas. (CANDIDO, 1965, p. 27)

Desta forma é que se constitui, por incrível que pareça, uma relativa crise nas formas escritas de expressão. E este impasse, diante da onipresença midiática, resgatou de maneira decisiva a importância incondicional da oralidade democrática, especialmente na veiculação de manifestações poéticas, através da música. “Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de existência linguística: “tralalá”, ou alguns puros vocalises.” (ZUMTHOR, 2005, p. 64)

Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos ou novamente reequipados, para nós,- como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitavam, graças à palavra oral, à imagem, ao som que superavam aquilo (que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil desta quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro.” (CANDIDO, 1965, p. 164-165)

Pelo gesto da *assimilação*, assumido pela maioria dos artistas, a partir da década de 1970, não houve mais restrições quanto a instrumentos, repertórios, atitudes de palco, configuração temática ou construtiva das letras, arranjos, misturas de estilos, e, principalmente, quanto à influência estrangeira. A primeira delas foi a norte-americana, que acabou inflacionando o mercado nacional, com a introdução de técnicas importadas de lançamentos de produtos no mercado a custo zero. Mais adiante, nos anos oitenta (1980), os investimentos se voltaram para um produto nacional, e proliferaram no país grupos de rock que resgatavam a simplicidade, a eficácia comercial e o descomprometimento ideológico dos repertórios típicos da jovem guarda.

Dominado, pois, o mercado de música popular no Brasil pelos ritmos periodicamente postos em voga pelas matizes produtoras de modas comerciais – o *reggae* e o *funk* da virada das décadas de 1960-1970, o *heavy metal*, o *punk* e o *new wave* dos anos 70, e, já na década de 1980, o *tecnopop*, o *break*, o *rap* e o *hip hop* – graças à sua reprodução dentro do rock brasileiro produzido por centenas de bandas (inclusive em camadas populares da periferia das cidades industriais), as criações ligadas a constantes culturais regionais passaram a constituir, praticamente, uma atividade clandestina no país. (TINHORÃO, 1998, p. 341-342)

Quase no mesmo período, em São Paulo, alguns grupos despontaram com experiências de produção independente, e que revelavam um contato direto com a faixa erudita:

O interessante é que todos esses grupos, embora trabalhassem à distância, sem grandes trocas de informação, tinham em comum, além da independência em relação às gravadoras, a manifestação da fala cotidiana em suas composições. Com maior ou menor ênfase, todos elaboravam suas inflexões entre a entoação da linguagem oral e a melodia musical, cantando e ‘contando’ letras narrativas ou de situações. (TATIT, 2004, p. 62)

A banda *Blitz*, especialmente, utilizou-se dessa coloquialidade, depois, de forma menos explícita, serviram-se dela também Barão Vermelho (canto-falado de Cazuza), Titãs (motes com palavras de ordem) e Legião Urbana (extensas narrativas de Renato Russo). As canções passionais, com “conteúdos desbragadamente emotivos só podiam ser desfrutados em segmentos desprestigiados, cujo estigma já vinha expresso pelo termo ‘brega’” (TATIT, 2004, p. 64) A sonoridade passional brasileira, como a chamou Tatit, foi ocupada pela música sertaneja e o termo “brega”, explica o autor, deve ser revisto, mais apropriadamente encarado como “inflexão passional na melodia e letra da canção para salvaguardar a circulação dos conteúdos afetivos na comunidade”. As canções aceleradas voltariam a equilibrar o cenário musical brasileiro somente com a generalização dos grupos regionais de percussão (Olodum e Timbalada) e a consolidação comercial da música axé, afirma Tatit. Entre o axé e o sertanejo, instalou-se o pagode, de base rítmica e elemento brega, mas ligado à tradição do samba simples.

Evidente que para adquirir valor competitivo no mundo impessoal e perverso da indústria cultural, esse novo produto musical brasileiro assimilou técnicas de padronização e de serialização que lhe retiraram a força inventiva no âmbito particular de cada obra. (TATIT, 2004, p. 66)

Em contrapartida, ainda na década de 1990, o avanço técnico e o barateamento das gravações proporcionou a aliança entre “artistas de criação” e “artistas de mercado”, muitas vezes fundindo as duas categorias em um só personagem, “perfeitamente compatibilizado com a dinâmica comercial, como foi o caso de Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Lenine e tantos outros.” (TATIT, 2004, p. 66)

Assim é que, como dizia Sant’Anna,

Cada época se formula através de uma linguagem. Há sempre algo a mais no ar do que os simples aviões de carreira. Quem tem ouvidos, ouça, diz o profeta. [...]Uma geração é como uma multidão levada à praça por um sinal de alarme. Todos pressentem a catástrofe e indagam pela saída. De repente, do burburinho geral, alguém emerge de si mesmo e da massa, assume a palavra de seu tempo. O verbo se faz carne. Os outros o ouvem como se ouvissem a si mesmos e tomam aquele discurso como o próprio discurso. Os que decifram a linguagem de seu tempo escapam à destruição com que nos ameaça a esfinge. Deixam de ser objetos do caos para se converterem em sujeitos instauradores do cosmo. E a obra de arte é sempre a ordenação do caos. (SANT’ANNA, 1986, p. 53-54)

### 3.1 A POESIA DA CANÇÃO

Mário de Andrade (1991, p.32), em *Aspectos da música brasileira*, afirmava que desde sempre o canto viveu em luta com a poesia. Apesar de possuírem ambas uma base comum, afirma o autor, o ritmo, é justamente ele que as põe em mútua oposição, já que cada uma das artes possui um ritmo próprio, “um derivado, no canto, do puro dinamismo fisiopsíquico e outro na poesia, dos processos de pensar por meio das palavras”. E mais ainda, outro elemento as coloca em conflito: o instrumento de sopro que é a voz humana.

Dizem os arqueólogos e etnógrafos que o arco primitivo foi ao mesmo tempo instrumento de morte e de música. Desferindo a flecha, o arco servia ao homem pra matar mas dedilhado e vibrante servia para dar sons musicais. Como o arco primitivo, o instrumento vocal (que aliais também é mortífero...), tem dois destinos profundamente dissemelhantes: a palavra e a música. Como o arco que vibra tanto pra lançar a flecha como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical. E quando a palavra falada quer atingir o longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral pra se tornar instrumento musical. (ANDRADE, 1991, p. 32)

Neste sentido, afirma Andrade, a voz humana tem exigências e destinos diferentes quando oral ou quando musical, enquanto a voz cantada quer “a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical”, a voz falada quer “a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral”. Esta natural incompatibilidade entre poesia e música teria afligido imensamente e desde sempre os compositores, os “grandes espíritos musicais”, que “sempre de alguma forma se preocuparam com o problema”, e das “soluções dadas a ele, deriva a própria beleza musical, deriva o esplendor desse instrumento incomparável que é a voz humana e sua força de expressão” (ANDRADE, 1991, p. 33).

A grande dificuldade, segundo Andrade (1991), nesta aparente inconciliável aliança, teria sido, entre os compositores brasileiros, o que ele chama de não emprego do “processo mais lógico” de compor.

Não apenas, mais raramente, eles são enganados por um efeito ou problema estético que o texto lhes desperta, como frequentemente se percebe que são vítimas duma frase melódica que o texto fez nascer neles. E é a frase melódica surgida, que os decide a compor. Não adquiriram o conhecimento íntimo do texto, não se apropriaram dele totalmente, e já estão compondo. O resultado é necessariamente desastroso para o desenvolvimento da canção, de cujo conceito e prática se depreende que o texto e melodia são igualmente importantes. (ANDRADE, 1991, p. 35)

Para Andrade (1991), na construção da canção o poeta/compositor está preso ao texto e deve, por isto, “acomodar as exigências da composição a um texto dado”, através de um esqueleto rítmico-sonoro, “rítmico pelo sentido de suas frases e pelo movimento dos seus versos” e “sonoro pela cor das suas vogais e ruídos de suas consoantes”. Neste processo de “acomodação” é que estaria a grande dificuldade dos compositores brasileiros, na acomodação fonética de um texto quando cantado. A palavra falada se resume, de acordo com Andrade, em fonética, fenômeno de sonorização das palavras. Para Andrade, a não realização completa da eficiência de beleza de uma canção advém, sistematicamente, de soluções desastrosas da transposição texto-composição, desprezando o aspecto fonético deste processo.

Se um compositor soluciona mal um ditongo, se converte um hiato, claramente emitindo em duas prolações consecutivas, a uma prolação única, obrigada por um curto som só; se o compositor, por não ter pronunciado bastante o seu texto, liga mal as palavras, dando dois sons para duas vogais que se encontram e que na pronúncia normal se fundem em uma só [...] nunca poderá ser cantada de maneira a que a voz musical se apresente em todo o seu esplendor, e conseqüentemente, a melodia se desnude em toda a sua plasticidade e expressão. (ANDRADE, 1991, p. 37)

Se a questão texto/melodia se resume a uma “acomodação” fonética eficiente ou não, o fato é que a união entre poesia e música no Brasil atravessou diferentes soluções históricas, até que se pudesse “sentir” que o trajeto da poesia à letra compusesse com a melodia um todo de sentido amalgamado, a tal ponto que não se vislumbrassem as tais incompatibilidades apontadas por Mário de Andrade, mas a sempre antiga e original união inalienável entre poesia e música.

Em capítulo intitulado “A costura dos cancionistas: a autoria”, Tatit (2004, p. 115) abre espaço para o que ele define o trajeto “da poesia à letra”, através de compositores da música que transitavam entre os ritmos populares e a tradição erudita. Entre eles destaca-se Chiquinha Gonzaga que, mesmo plenamente identificada com os conteúdos populares, não se contentava mais apenas com os estímulos dançantes proporcionados por seus ritmos. Como outros autores da música, ela desejava dizer alguma coisa com suas melodias. Vem deste período o interesse dos compositores pelo teatro de revista, afinal, participar das peças era “integrar-se num roteiro que fornecia às composições uma direção narrativa altamente motivadora. [...] Entrar no enredo de uma peça já significava ‘dar sentido’ a contornos melódicos que, desprovidos de versos, só deixavam escapar as intenções comunicativas.”(TATIT, 2004, p.115)

Entretanto, estes compositores não haviam conseguido, ainda, formular um modelo de letra que fosse compatível com a musicalidade advinda dos avanços técnicos e ideológicos da sociedade urbana da época. Paralelamente, alguns literatos buscavam a musicalização de seus versos ao gosto popular:

Essa procura de uma boa letra para completar a criação musical teve sua contrapartida no interesse de alguns literatos da geração romântica, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel de Araújo Porto Alegre, em conceber versos que pudessem ser musicados não apenas por compositores de formação européia, mas sobretudo pelos violonistas populares que facilmente adaptavam suas estrofes ao gosto do público. (TATIT, 2004, p. 116)

Esta primeira tentativa de aproximação entre poesia e música popular brasileira ocorreu no século XIX, onde já os poetas viam no texto interpretado com melodia por um cantor a possibilidade de projeção muito além da oferecida simplesmente pelo meio literário. Entretanto, a iniciativa de musicar letras propostas como poesia romântica, diz Tatit (2004, p. 118), atravessou a fronteira do século, mas não manteve seu vigor por muito tempo. Mas o que chamou de “legado de suas soluções poéticas”, diz o autor, permaneceu com alguns letristas da música popular, como Catulo da Paixão e Cândido das Neves.

Já no século XX, durante os anos 30, a busca de uma letra que fosse ao encontro semântico de determinadas inflexões melódicas ainda se instaurava desafiadora. Assim é que figuras como Lamartine Babo ofereceu-se para refazer a letra de uma canção de Ary Barroso, “Na Grota Funda”. Recebida a anuência do autor, Lamartine Babo, que considerava os versos anteriores de J. Carlos pouco expressivos e até mesmo grosseiros diante da delicadeza e lirismo da melodia, escreveu a letra de “Rancho Fundo”, de acordo com Tatit (2004, p. 143) “exercitando as manobras que alternam encontro e separação entre os personagens e atingindo uma adequação com a melodia ainda rara em 1931.” Este não representou um caso isolado:

Há muitas histórias desse gênero que refletem a inquietação dos primeiros cancionistas em busca de um produto ideal, que atendessem à expectativa artística de seus autores e ao mesmo tempo se mostrasse talhado para o sucesso popular. Mas essa aspiração não caracterizava apenas a atividade dos letristas. Os melodistas também estavam atrás de soluções musicais que pudessem se adequar aos mais variados tipos de letra, dos mais singelos àqueles que traziam experiências de difícil expressão, sem perder a naturalidade entoativa. (TATIT, 2004, p. 144)

Portanto, como informa Tatit (2004, p. 145, 153), melodistas e letristas encontravam-se em “pleno processo de geração de uma música popular, centrada na voz do intérprete, apta para elevar os assuntos mais prosaicos da conversa cotidiana à categoria de manifestação estética”. A expressão mais representativa desse casamento foi o samba dos anos 30, através de um gênero totalmente voltado para as entoações da fala, “em busca de uma forma musical e literariamente flexível”.

A busca recorrente da oralidade, neste sentido, repousou, sempre, no “esforço de musicalização da instabilidade da linguagem oral”, na necessidade de se “dispor de formas mais complexas para traduzir” o que já se criava com “naturalidade nas conversas cotidianas”, mas com a aptidão necessária “para extrair dessa fala cotidiana combinações de melodia e letra que mereciam ser preservadas por adquirirem alguma conotação estética” (TATIT, 2004, p. 173, 204). A fim de levar adiante essa “preservação”, os compositores populares produziam, conforme afirma Tatit (2004, p. 204) formas reiterativas, refrãos, gradações regulares, com o intuito de se proporcionar a memorização das canções.

Neste sentido é que o samba dos anos 30 proporcionou o desenvolvimento de uma espécie de “prumo” para a composição de canções populares, a partir da idéia de que o modo de dizer somente se efetiva na oscilação de estruturas melódicas que vão desde as produções do samba-samba (que trata de si mesmo como tema de elaboração estética), ao samba carnavalesco (em que o compositor exalta seu comportamento eufórico em harmonia com as coisas do mundo) até o samba-canção (carregado de sentimentos disfóricos, de ausência, de falta). “É esse ‘triângulo’ completo que, aos poucos, se converte – sem jamais se dissipar totalmente – na canção popular moderna surgida após o turbilhão de correntes que afetaram o Brasil e o mundo nos anos 1960”. (TATIT, 2004, p. 175)

Entre as décadas de 1950 e 1960, João Gilberto e Tom Jobim, através da bossa nova, recuperaram várias canções antigas, do estilo samba-samba. No entanto, a postura diante destas canções era a de quem estivesse “recolocando a canção nos trilhos”, a partir de uma atitude considerada de “depuração”, de triagem estética, capaz de zelar pelo preciosismo, combatendo os “excessos” dos elementos dramáticos ou trágicos, primando pela delicadeza, pela pequena variação de notas e enaltecendo os pontos essenciais para elaboração de uma “canção absoluta, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país” (TATIT, 2004, p. 179).

Era a tal “batida” que João Gilberto fazia no violão a que se refere Ruy Castro (1990, p. 138) e que, segundo o autor, era um “jeito de tocar acordes, não notas, produzindo harmonia e ritmo de uma só vez” em “que os dedos polegar e mínimo de João

Gilberto se esticavam, formando quase uma reta, enquanto os três dedos do meio faziam a pegada e retesavam todos os músculos do seu antebraço. [...] aquele ritmo do violão, que simplificava toda a batida do samba, como se ele tocasse só com os tamborins, mas que era flexível o suficiente para acompanhar qualquer tipo de música”.

Mas as inovações abrangeriam também o campo da interpretação, conforme dito anteriormente, bem como uma “evolução”, como explica Júlio Medaglia (2005, p. 82) “no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade de pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica”, uma “música voltada para o detalhe, e para uma elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais e dos problemas da faixa social onde ela tem origem”.

Pela primeira vez também a canção fez convergir para si figuras consagradas da elite artística brasileira, o que daí em diante se tornou habitual. Além de Tom Jobim, músico de formação erudita, que sempre foi o principal compositor da bossa nova, a nova ordem musical atraiu Vinícius de Moraes, poeta diplomata que trocou a poesia pela letra e nunca mais deixou a canção[...]. (TATIT, 2004, p. 51)

A peculiaridade de músicas camerísticas, afirma Medaglia (2005, p. 83), encontra-se justamente à medida que o texto assume importância tanto quanto a melodia, diferentemente de “inúmeras outras manifestações musicais para canto e acompanhamento onde a importância do texto é secundária”. “Nas óperas italianas do século XIX, por exemplo, grande parte dos libretistas e dos adaptadores nem sequer é citada. Em obras camerísticas, porém, dá-se o contrário”, explica.

As condições de contato humano oferecidas pelas manifestações musicais de câmara exigem do compositor não só um tratamento musical mais apurado e detalhístico, mas também um maior cuidado na escolha dos textos, pois o seu conteúdo, dada essa estreita relação intérprete-público, se evidencia muito mais. Por essa razão a importância do texto na BN, manifestação musical originalmente camerística, é idêntica à da música [...]. (MEDAGLIA, 2005, p. 83)

Neste contexto, a aproximação com a poesia concreta permitia uma espécie de *continuum* entre a letra e a melodia, uma extensão semântica da palavra ao som, como faz sentir Augusto de Campos:

Nota-se em algumas letras do movimento bossa-nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido da essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhante àquele que os ‘poetas concretos’ definiram como ‘isomorfismo’ (conflito fundo-forma em busca de identificação). É o caso de *Desafinado* e *Samba de Uma Nota Só*, letras de Newton Mendonça e música de A.C. Jobim. Aqui, música e letra caminham quase *pari passu*, criticam-se uma à outra, numa autodefinição recíproca. (CAMPOS, 2005, p. 38)

De um modo geral, três forças atuam no processo de criação da canção: as forças temáticas (retomada semântica), passionais (relação entre o sujeito e o outro, simultaneamente conjuntiva e disjuntiva) e figurativas (quebra das regras musicais em nome da espontaneidade entoativa), na tentativa de unir melodia e letra. Todas essas forças, presentes na canção “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim, na década de 1950, estenderam sua influência, marcando toda produção dos estilos de composição e interpretação vigentes até hoje.

Tempos depois, na década de 1960, diante de toda uma atmosfera social, política, musical de exclusão, e em sentido complementar aos avanços adquiridos com a “decomposição” da bossa nova, a MPB representou um ato de assimilação, de ritmos, influências, dicções. A poética musical de Chico Buarque é prova disso, conforme se pode observar em texto de Tárík de Souza (2004, p.129), na reunião de ensaios sobre o compositor na obra “Chico Buarque do Brasil”:

Musicalmente liberado para incursionar em todos os ritmos e gêneros, Chico tornou-se, paradoxalmente, um incendiário tropicalista. Tanto se valeu quando necessário da eletrificação importada (‘Jorge Maravilha’, ‘Hino de Duran’), quanto esbanjou talento nos ritmos ultramarinos (‘Fado Tropical’, ‘Tanto Mar’) e continentais (‘Tango do Covil’). Do *charleston* (Ai, se eles me pegam agora) à safada marchinha ‘Não existe pecado ao sul do equador’ [...] a obra recente de Chico desconhece redomas estéticas. Explora preferencialmente o samba [...] modinha [...] choro [...] até diversos tipos de valsas [...] não evitou as tintas fortes do melodrama [...].

Segundo Tatit (2002, p. 234), o que particulariza a composição de Chico Buarque é a profundidade presente em suas canções, obtida por uma “condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como solidão, liberdade, amor, num breve espaço de tempo (por volta de três minutos) intensamente ativado do ponto de vista emocional”. E é, ainda, neste ímpeto de “condensação” e profundidade que as canções se enriquecem também

de “espessura”, à medida que o compositor insere nelas uma vasta sorte de “peripécias narrativas”, como classifica Tatit (2002, p. 234).

Se a temática escolhida incide, por exemplo, sobre o sentimento de perda amorosa, o estado passional em que se encontra a personagem deixa vestígios de ocorrências anteriores que a teriam vitimado, deixa vestígios a respeito do modo de vida que precipitou o episódio da perda e, até mesmo, vestígios prospectivos, antevendo acontecimentos futuros[...]. (TATIT, 2002, p. 234-5)

O sentimento preponderante nas canções amorosas de Chico é, de acordo com Tatit, o de falta, de perda, de desencontro, de distância, em textos essencialmente passionais. Neste sentido, muitas vezes o ente amado se torna tema de saudade, invocação, lembrança, ou desejos de reencontro. Em outros casos, a impossibilidade de união amorosa provoca um sentimento desesperado de desejo de distância, desaparecimento do ente amado, afastamento. Quando este chega a representar parte integrante da personalidade de quem canta, a ausência amorosa irrompe em fragmentação, esfacelamento da identidade.

Entre os recursos utilizados por Chico Buarque, segundo Charles Perrone (2004, p. 217) estão os efeitos linguísticos aliados aos musicais, a fim de “produzir ironia, intensificar estados anímicos e contribuir para a dramaticidade performática”, assim as canções se destacam pela “estruturação criativa [...] pela variedade de personas [...] e em geral pela plurissignificação feita de notas, harmonias, ritmos e palavras [...] através de estratégias como a “narrativa lírica, alegoria, caricatura, sátira e intertextualidade [...]”.

Há inúmeras possibilidades de leitura da extensa produção poético-musical de Chico Buarque de Hollanda. A aproximação de sua obra pode ser operada por recortes temáticos que vão do erótico ao político, da mulher ao malandro, do luto à luta, como pode ser observada em inúmeros estudos sobre o compositor. Outro provável caminho tem como eixo articulatório a relação música e sociedade, em particular um certo lugar de engajamento político de suas canções lido no espaço da história brasileira recente.[...] A palavra, matéria de sua prima criação como poeta, toma a forma de flecha, aguda arma de grave consistência, que, lançada pela voz como arco, ilumina com força e suavidade o mundo lírico e dramático de sua arte. (DINIZ, 2004, p. 259 e 263)

A década de 1970 consolidou a liberdade da canção, advinda da atitude tropicalista, e a visão de que a letra poderia consistir num modo de dizer, através de uma maneira diferente “de encarar a melodia e, conseqüentemente, de se relacionar com a letra” (TATIT, 2004, p. 230).

Assim é que em 1974 o professor e ensaísta Anazildo Vasconcelos da Silva apresentou um estudo referente às relações entre as letras da MPB e a poesia brasileira, numa análise sobre a poética de Chico Buarque, de cuja obra se pode extrair a seguinte citação, presente na reunião de textos *Chico Buarque do Brasil*, sob organização de Rinaldo de Fernandes (2004, p. 37):

Podemos traçar, em linhas gerais, um paralelo entre a letra poética da MPB e a poesia brasileira, dos anos 50 para cá, e mostrar, através do exame de diferenças e proximidades, como lentamente a letra poética vai ganhando em qualidade artística, até uma equiparação com a melhor poesia moderna.

Desta forma, Anazildo entende que as letras passam “a exigir do estudioso da literatura e do crítico literário brasileiro uma atenção maior, inclusive necessária em termos de conhecimento da poesia brasileira moderna”, em palavras do próprio autor. E, detendo-se à poética de Chico Buarque, que ele classifica como “universal” e não “circunstancial”, fruto unicamente de um momento social, político, econômico determinados, eleva-a à categoria dos clássicos modernos:

Enquadrar a poesia de Chico Buarque a uma circunstância, qualquer que seja a natureza desta circunstância, é negar-lhe a validade poética e reduzi-la a coisa nenhuma. Acreditamos [...] que a poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas a um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a poesia de um Fernando Pessoa, de um Carlos Drummond de Andrade ou de um João Cabral de Melo Neto, pretende significar o homem do século XX inserido na trajetória da humanidade. (SILVA, 1975).

Neste sentido é que afirma que “a historiografia literária brasileira, sem a produção lírica buarqueana (e hoje provavelmente também a narrativa), estaria incompleta” (2004, p. 173).

Diz Luciana Eleonoro de Freitas Calado (2004, p. 273) em trecho de seu ensaio sobre Chico Buarque, no livro *Chico Buarque do Brasil*:

Não se pode pensar Chico Buarque apenas como ‘músico popular’. O grau de elaboração e as imagens permitem identificar suas letras com a poesia, incorporando-as à literatura brasileira. [...] Através dessa ligação entre música popular brasileira e expressão poética não-musical é permitido falar-se em uma ‘poesia da canção brasileira’.

Para Calado (2004, p. 273), o reconhecimento de autores da MPB que “mereceram desde cedo o título de poetas” advém de questões de ordem histórica. E lembra Perrone, em citação à mesma página do ensaio:

A discussão naturalmente se volta para a Idade Média, quando toda poesia era ainda cantada. Compêndios das literaturas européias geralmente dão conta de que a arte músico-poética dos trovadores provençais e dos *trouvères* do norte da França foram as primeiras manifestações da poesia lírica. (PERRONE apud CALADO, 2004, 273)

Neste sentido globalizante e universalizador é que define Frei Betto (2004, p. 53), em texto do livro *Chico Buarque do Brasil*, a poética de Chico Buarque: “As letras de suas músicas recendem a poesia, esquadrinham a alma humana, pinçam Deus e o diabo nos detalhes, e subvertem a lógica e o sistema”; e Gerald Thomas o alça ao rol dos poetas imortais: “Chico Buarque é para mim um dos grandes, senão maiores poetas de todos os tempos. Não divido poetas ou artistas em geral em nacionalidades. Portanto, Chico Buarque é um dos grandes gênios universais” (BETTO, 2004, p. 55).

Affonso Romano de Sant’ Anna (2004), em trecho de ensaio publicado na mesma reunião de textos sobre Chico Buarque afirma que o interesse e a valorização dos textos da música popular brasileira pelos cursos de literatura das faculdades de Letras se deve a uma aliança cada vez mais estreita entre música e poesia, especialmente proporcionadas ou reproporcionadas pela Bossa Nova e pela MPB.

Os textos de música popular brasileira passaram a ser estudados rotineiramente nos cursos de literatura de nossas Faculdades de Letras. Isto se deve a uma confluência entre música e poesia que cada vez mais se acentua desde que poetas como Vinicius de Moraes voltaram-se com força total para a música popular e que autores como Caetano e Chico se impregnaram de literatura. (SANT’ ANNA, 2004, p.99)

Este estreitamento músico-literário teve como um de seus propulsores a própria situação do que Anazildo chamou de “fechamento da série literária” diante da censura do governo militar, o que teria impulsionado a busca dos poetas por novos meios de expressão:

O fechamento da série literária, operado pelas vanguardas, levou a geração de 1960 a invadir a MPB, ainda sob o surto renovador da Bossa Nova, e integrá-la ao percurso literário brasileiro, como uma etapa de manifestação do Modernismo. Vinculada ao percurso literário através da atuação da geração de 1960, a MPB passou a abrigar ao lado do lirismo paraliterário, produção típica do setor, o lirismo literário, próprio da produção poética. (SILVA, 2004, p. 174)

Segundo Nelson de Barros, em texto publicado na obra *Chico Buarque do Brasil*, o fenômeno MPB estabelece um laço ainda mais estreito e peculiar com a literatura através de uma situação que ele classifica como paratópica, aproveitando os conceitos empregados por Dominique Mainguenu, linguista francês estudioso da Análise do Discurso. De acordo com Barros, Mainguenu classifica a atividade literária como paratópica, no sentido de que não encontra um espaço definido e estável no conjunto de atividades sociais de uma comunidade, já que “se não está desvinculada absolutamente da concretude socioeconômica da esfera terrena, não tem nem mesmo deseja ter lugar comum no âmbito da sociedade”. (BARROS, 2004, p. 327). Neste sentido, expõe Barros:

Fazer literatura não é considerado um ‘trabalho’, por exemplo, nem pela sociedade nem pelo artista: para a sociedade está aquém disso e para o escritor está além.[...] Essa instabilidade radical, de a um só tempo ser e não ser, de pairar e de estar preso ao chão, alimenta e é alimentada pela produção e pela vida literária e atravessa todo o fazer literário. Essa situação faz, por exemplo, com que os escritores se solidarizem com aqueles que, na sociedade, se encontram em situação semelhante[...] (BARROS, 2004, p. 332)

Seguindo este pensamento é que Mainguenu (apud BARROS, 2004, p. 332) acredita que a situação paratópica do escritor “leva-o a identificar-se com todos aqueles que parecem escapar às linhas de divisão da sociedade: boêmios, mas também judeus, mulheres, palhaços, aventureiros [...]”.

Paralelamente à atividade literária propriamente dita, Barros pretende identificar também como paratópica a situação específica do que ele chama de “prática literomusical brasileira”. Assim justifica o emprego do termo paratopia a um situação que não se limita exclusivamente à prática literária:

Acreditamos [...] que a situação paratópica do domínio da canção popular se reveste de uma característica peculiar a que propomos chamar de *subparatópica*. Isso porque [...] a prática cancionista, em virtude de seu caráter inter-semiótico (ao mesmo tempo linguagem musical e verbal – oral e escrita), se situa paratopicamente em relação à própria literatura, pelo menos em sua dimensão tópica, institucional ou acadêmica. A canção é, por um lado, atraída para seu campo gravitacional, por conta de sua interface escrita (a canção é *letra* em diversas fases de sua produção); por outro, é repelida em virtude de sua dimensão não- escrita (melodia). (BARROS, 2004, p. 332)

Ao se pensar na análise das canções modernas sob o ponto de vista literário, diz Perrone (1988, p. 12), é imprescindível que se volte o olhar as características pertinentes à

arte do Mundo Antigo, quando o conceito grego de *mousiké* englobava uma unidade integrada de melodia e verso. No Brasil, a relação música popular e literatura, segundo Perrone (1988, p. 25), tem suas raízes na Bossa Nova e, neste sentido, três acontecimentos são primordiais: a carreira musical de Vinícius de Moraes, o aparecimento do Violão de Rua (1962) e as composições nacionalistas, inclusive de cunho social, e os festivais de música popular (1965). No que diz respeito ao movimento Violão de Rua, as intenções sociopolíticas de sua poesia concretizavam-se através da solidariedade artística com as massas no uso de formas da poesia popular, “poesia e música se encontram totalmente, onde não há diferença entre o texto da música popular e o texto da poesia literária” (PERRONE, 1988, p. 34).

Os festivais foram os grandes proporcionadores do estímulo à inovação textual e musical dos compositores, aumentando as expectativas de qualidade das letras da música popular, desafiando os conceitos estreitos de poesia e literatura, como lembra Perrone (1988, p.166) e lançando um dos maiores artistas da palavra de então, Chico Buarque de Hollanda.

Francisco Buarque de Hollanda entrava para a música brasileira como o mais querido compositor do século, fecundo, inteligentemente simples, popularmente culto, ilimitadamente criativo, e, pouco tempo depois, tremendamente sedutor ao desvendar a alma feminina. (MELLO, 2003, p. 144)

### 3.2 AS MULHERES DOS VERSOS

É inegável que a canção de Chico privilegia a fala da mulher, assim como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, desta maneira, a negatividade da sociedade. [...] O seu discurso dá voz àqueles que em geral não têm voz. Assim, encontramos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social. E explica-se por que é que, junto com a temática do marginal, em Chico Buarque emerge a fala da mulher – o que o filia a uma velha tradição: a tradição grega do dionisismo. Pois o dionisismo se dirige sobretudo àqueles que estão fora da vida política, àqueles que estão à margem da ordem social reconhecida e sacralizada pelo culto cívico que era a religião da *polis*: escravos e mulheres [...] E é por aí também que se esclarece por que é que, na produção de Chico Buarque desde a *Madalena*, que ‘foi pro mar’ e deixa seu homem a ‘ver navios’, [...] passando pela personagem feminina de *Ela Desatinou* – essa mulher que desafia o princípio de realidade, e continua sambando, num Carnaval continuado – é a mulher que encarna, muitas vezes, o elemento dionisíaco. (MENEZES, 2001, p. 41-42)

Embora seja patente a presença das mulheres em canções de Chico Buarque de Holanda, especialmente sob o eu-lírico feminino, como o atestam estudos como o de Adélia Bezerra de Menezes, *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, é pelo viés do eu-lírico masculino, construído em algumas canções, que se pretende ater a análise desta pesquisa. Sem perder de vista, evidentemente, o que a autora acima citada não se cansa de lembrar “[...] não dá para falar da mulher sem falar do homem, e vice-versa” (MENEZES, 2001, p. 37)

Uma análise, ainda que superficial, já nos fornece condições de identificar nas composições de Chico Buarque de Holanda uma multiplicidade de novas musas, ou mulheres. Independentes, sensuais, transgressoras, tradicionais, românticas, ordinárias, fortes, inseguras, mulheres que esperam, mulheres que fazem esperar...

Foram selecionadas para este estudo algumas composições produzidas entre as décadas de 1960 e 1970, período mais representativo da chamada poesia da canção. São elas: *Fica* (1964), *Madalena foi pro mar* (1965), *A Rita* (1965), *Morena dos olhos d’água* (1966), *Quem te viu, quem te vê* (1966), *Você não ouviu* (1966), *Será que Cristina volta?* (1967), *Um chorinho* (1967), *Logo eu?* (1967), *Até pensei* (1968), *Bemvinda* (1968), *Mulher, vou dizer quanto eu te amo* (1968), *Retrato em branco e preto* (1968), *Essa moça tá diferente* (1969), *Desalento* (1970), *Bolsa de amores* (1971), *Cotidiano* (1971), *Essa passou* (1971), *Olha, Maria* (1971), *Caçada* (1972), *Você vai me seguir* (1972-3), *Tango do covil* (1977-8), *Viver do amor* (1977-8), *Trocando em miúdos* (1978) e *A Rosa* (1979).

Mesmo consciente da importância visceral de uma análise dos elementos musicais associados à análise semântica, histórica, social, literária e comparativa das canções, já que, conforme nos alerta Perrone (1988, p 11) “a poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não são exatamente iguais”, optou-se por não se embrenhar tão profundamente nesta abordagem, tendo em vista a necessidade evidente de um conhecimento musical que seja suficiente para dar suporte coerente para tal aventura. Além do mais, a análise das cantigas também teve que seguir tal vertente, já que não será possível recuperar uma execução interpretativa de suas características originais.

O que é inegável, contudo, é que, tanto em cantigas como em canções não se deve perder de vista a ação mútua que estabelecem entre si melodia e letra/poesia, já que “a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo” (PERRONE, 1988, p. 12).

Tanto a composição como a análise de uma letra podem ser afetadas de várias maneiras pela melodia. Algumas dessas possibilidades são um certo intervalo ou valor temporal (duração) que faz com que uma palavra ou frase se destaque, o fortalecimento de uma idéia ou expressão no movimento das notas musicais, e a preferência de uma vogal mais alta que corresponda a um tom mais alto. (PERRONE, 1988, p. 12)

A relação intrínseca entre melodia e letra/poesia em uma canção reforça imensamente o universo sugestivo pretendido pelo autor/compositor, à medida que ele materializa sonoramente sensações que intuitivamente um leitor de poesia teria que desvendar. Entretanto, uma das principais características identitárias de uma canção é o estribilho ou refrão, a ênfase decisiva em trechos semânticos que constituem o “cerne” do texto musical. Esta atitude semântico-musical da repetição advém dos primórdios mesmos da música e tem a intenção incisiva de “facilitar” a compreensão ou memorização do texto musical. Está presente de maneira marcante também nas cantigas e constitui um elemento estrutural decisivo tanto na análise musical quanto na análise poética, já que, segundo Perrone (1988, p. 13), “é preciso considerar as consequências, numa determinada canção, da repetição estrófica”.

Augusto de Campos, ao estudar a música popular brasileira, apesar de ter aplicado, como afirma Perrone (1988, p. 19), modelos literários em sua crítica, “insiste que os padrões exclusivamente literários não deveriam ser aplicados ao quadro da poesia-música”, mas “não descarta a possibilidade de algumas letras resistirem como poesia independentemente de sua música”.

Comparando os músico-poetas brasileiros contemporâneos aos trovadores que tão assiduamente estudou e traduziu, Campos sugere que a elaboração intrincada e os padrões rigorosos de rima e ritmo das canções provençais permitem que sejam tratadas como poesia autônoma, ‘o que não acontece com a maior parte da lírica da música popular quando desvestida da aura melódica’ [...] a despeito de exemplos em que certas letras sustentam uma força poética independente do contexto musical. Em retrospecto, Augusto de Campos diz que, em fins da década de 60, a poesia brasileira começa a cantar [...]. (PERRONE, 1988, p. 20)

E, neste sentido, a aproximação entre canções buarqueanas e cantigas trovadorescas, como afirma, ainda, Perrone (1988, p. 46), se dá à medida que “suas produções foram destinadas à transmissão oral com acompanhamento musical e tornaram-se literatura impressa em cancionário”.

Para a análise das canções especificamente selecionadas para este estudo, portanto pertencentes às décadas de 1960 e 1970, necessária se faz a colaboração dos textos reunidos por Mary del Priore (2006), na obra *Histórias das mulheres no Brasil*, através de informações imediatamente anteriores ou contemporâneas a este período e que dizem respeito às mudanças vivenciadas pelo país como um todo e à postura das mulheres em particular.

Na década de 1950, considerada “anos dourados”, ser mãe, esposa e dona-de-casa era considerado o destino natural de todas as mulheres, afirma Carla Bassanezi, em artigo “Mulheres dos Anos Dourados”, constante na obra *História das Mulheres no Brasil* (2006, p. 607). A autora lembra que a principal vocação feminina estava voltada para a maternidade e a vida doméstica, marcas genuínas da feminilidade, que se opunham fortemente à participação no mercado de trabalho, à força e à aventura, características eminentemente masculinas. Divididas em “moças de família” e “moças levianas”, as jovens eram classificadas de acordo com o comportamento que assumiam na sociedade.

De um modo geral, pertenciam à categoria “moça de família” as jovens guiadas pela moral dominante, ou seja, que se portavam “adequadamente”, com gestos contidos, respeito aos pais, inocência sexual e preparação para o casamento. Quanto às “levianas”, essas eram identificadas facilmente pelas “liberdades” que se permitiam ter com os homens. As revistas da época eram enfáticas quanto às mensagens de orientação que previniam as moças de comportamentos considerados desviantes ou promíscuos. O principal alerta se dava no sentido que as “moças levianas” são aquelas com quem “os rapazes namoram, mas não casam”.

A “virtude” era essencial na moral dos anos de 1950, sendo prevista, inclusive, pelo Código Civil, a anulação do casamento caso o homem recém-casado percebesse que a noiva não era virgem e se sentisse, dessa forma, enganado.

Entretanto, mesmo diante de tantas recomendações e cuidados, ressalta a autora, muitas mulheres não seguiram as regras pré-concebidas de relacionamento amoroso e tomaram iniciativas explícitas no “jogo do amor”, para conseguir um namorado ou dispensar um pretendente. O namoro era considerado a primeira etapa para o casamento e somente com este propósito ele era aceito pelas famílias. O grande terror das jovens era ficar solteira, assim como das suas famílias, que teriam que arcar com o seu sustento e conviver com o estigma de não terem cumprido com “o destino feminino”.

A falta informações ligadas à vida sexual acarretava uma difícil iniciação da sexualidade às mulheres de classe média e o medo de uma gravidez indesejada sufocava

experiências sexuais fora do casamento. No entanto, tantas preocupações e advertências não impediram que algumas mulheres fugissem aos padrões morais estabelecidos pela sociedade.

A vontade e a coragem de transgredir iam de fumar, ler coisas proibidas, explorar a sensualidade das roupas e penteados, investir no futuro profissional, discordar dos pais, a contestar secreta ou abertamente a moral sexual, chegando a abrir mão da virgindade – e, por vezes, do casamento – para viver prazeres eróticos muito além dos limites definidos. (BASSANEZI, 2006, p. 622)

E, mesmo assim, algumas conseguiram manter as aparências, se livrar da pecha de “levianas” e serem felizes em seus casamentos; outras, em contrapartida, foram estigmatizadas e discriminadas, mas todas contribuíram para a ampliação dos limites estabelecidos para o feminino, frisa a autora.

A participação feminina no mercado de trabalho representou outro espaço para as conquistas das mulheres, embora ainda repleto de preconceitos. Atuando como enfermeiras, professoras, funcionárias públicas, médicas, assistentes sociais, vendedoras, entre outras funções, exigia-se delas maior escolaridade, o que lhes provocou mudanças no seu *status* social, embora a visão tradicionalista da sociedade enxergasse uma incompatibilidade entre as “atribuições do lar” e a vida profissional.

Por outro lado, fora da classe média, as mulheres advindas do êxodo rural, com o processo de modernização da agricultura na virada dos anos de 1950 para 1960, foram reabsorvidas pelo mercado de trabalho, trabalhando como bóias-frias e submetidas a um intenso processo de exploração e dominação, segundo consta em artigo de Maria Aparecida Moraes Silva “De Colona a Bóia-Fria”, na mesma reunião de textos da autora anterior *História das Mulheres no Brasil* (2006). A venda de sua força de trabalho não garantiu igualdade nas relações entre homens e mulheres nem mudanças nas estruturas de poder social.

Enquanto trabalhadoras, essas mulheres suportam o duro fardo de um trabalho desvalorizado e ao mesmo tempo extremamente penoso; enquanto mulheres, recebem menores salários do que os homens, além de outras formas de dominação e de discriminação manifestas no espaço do trabalho e da casa; enquanto negras ou mestiças, sofrem as consequências do preconceito racial. É justamente no entrecruzamento dessas três situações sociais que as experiências de submissão e resistência são gestadas. (SILVA, 2006, p. 564)

Aquelas que infringiam as normas de conduta eram vítimas de marginalização e toda sorte de estereótipos. Era o que acontecia com as mulheres que

andavam sós, como pegar o caminhão de bóias-frias desacompanhadas do marido ou do pai, por exemplo. Esse tipo de atitude as taxava de “putas, deslavadas, mulheres que queriam estar entre os homens”(SILVA, 2006, p.568). Essas mulheres, recusando as amarras masculinas, experimentaram maior liberdade de atuação social, ao optarem estar só e vivenciar “a identidade do feminino não-submisso, malgrado os estereótipos existentes acerca dessa situação”(SILVA, 2006, p. 572).

Mas são a atitudes como essas, de corajosas desafiantes da ordem, que os trabalhadores rurais de um modo geral, homens inclusive, devem ferrenhas participações nas lutas por melhores condições de trabalho, em que “as mulheres são chamadas de pára-raios, porque formam fileiras à frente dos homens, a fim de protegê-los da repressão policial” (SILVA, 2006, p.570).

Em outro artigo da mesma obra, “Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira”, Paola Cappellin Giuliani complementa a atuação reivindicatória dessas trabalhadoras: “as trabalhadoras aprenderam a expressar toda a riqueza e as potencialidades criadoras da crítica à divisão sexual do trabalho, evoluindo, em suas reivindicações, para uma clara confluência com o ideário feminista” (2006, p. 645).

Outro modo de participação social encontrado pelas mulheres e exposto no artigo “Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira”, presente ainda na obra *História das mulheres no Brasil* (2006, p. 646), se deu nos grupos comunitários organizados pela Igreja católica, onde a mulher exercia papel decisivo como “artífice da solidariedade”. A leitura de textos bíblicos e evangélicos, interpretados pela doutrina da Teologia da Libertação sob a ótica feminina, evidenciava a contribuição das mulheres no combate à injustiça social e ressalta a sua atuação no fortalecimento dos laços afetivos, que tem início no núcleo doméstico e se completa na comunidade católica. Grupos de mulheres criados pela Pastoral da Terra iam além e problematizavam as condições de vida dos produtores rurais, a fragilidade e a precariedade do vínculo à terra, cobrando dos sindicatos maior determinação em suas atitudes ligadas à defesa e preservação deste vínculo.

Também grupos como os Clubes de Mães e Grupos de Mulheres Trabalhadoras surgiram como instrumento de denúncia da ausência ou precariedade de serviços coletivos municipais, que incluíam manifestações, organizações de encontros em nível municipal, estadual e nacional e contaram com o apoio de profissionais como educadoras, enfermeiras, médicas, assistentes sociais elevando o debate a uma “articulação de dimensões da vida social e individual antes impensável: mulheres- saúde-cidadania”(GIULIANI, 2006, p.647)

As mulheres de segmentos urbanos, afirma a autora, participaram de diversas manifestações reivindicatórias, tais como o Movimento Nacional contra a Carestia (1968), o Movimento de Luta por Creches (1970), o Movimento Brasileiro pela Anistia (1974) e criaram, em 1975, os Grupos Feministas e os Centros de Mulheres.

As mulheres trabalhadoras exigiram um repensar social de seus papéis nos âmbitos pessoal (esposa, mãe, filha, organizadora do orçamento doméstico) e profissional (provedora, profissional competente). “São questionadas as atribuições domésticas e extradomésticas típicas de homens e de mulheres; o papel da mãe e do pai são confrontados; assim como as responsabilidades da esposa, da chefe de família, da dona de casa, da educadora e da militante sindical. Tais questionamentos mostram que, para renovar o conceito de *feminilidade*, é indispensável renovar também outro conceito, o de *masculinidade*.”(GIULIANI, 2006, p. 651)

De um modo geral, esclarece Maria José Rosado Nunes em artigo “Freiras no Brasil”, presente na obra *História das Mulheres no Brasil* (2006, p. 496), entre as décadas de 1950 e 1960, o país passava por uma série de mudanças com os processos de industrialização e urbanização, transformações na área cultural e os efeitos midiáticos, especialmente exercidos pela televisão, influenciando comportamentos, como os ligados à sexualidade, com o uso da pílula anticoncepcional.

A pílula anticoncepcional surgiu como um instrumento de liberdade sexual feminina, que durante muito tempo, e especialmente nas últimas décadas anteriores ao seu aparecimento, era praticamente nula. Em artigo de Cláudia Fonseca “Ser mulher, mãe e pobre”, que compõe a obra *História das Mulheres no Brasil* (2006, p. 513), as mulheres eram divididas em santas ou demônios, pacatas donas de casa ou prostitutas, sem compreender as dinâmicas sociais presentes entre esses dois pólos, como as constituições familiares típicas das diferentes classes.

Em Porto Alegre do início do século XX, por exemplo, a mobilidade geográfica dos homens em busca de emprego deixava as mulheres praticamente abandonadas por tempo indeterminado; estas, por sua vez, não tinham alternativa senão sair para trabalhar. No entanto, explica a autora, a mulher pobre vivia sob a mesma moralidade oficial que a classe mais abastada, onde as mulheres eram criadas para o recato do lar, uma realidade completamente desvinculada de sua situação econômica. Desta forma, completa a autora, as mulheres que buscavam sustentar os filhos e mesmo a casa, quando os maridos sozinhos não conseguiam fazê-lo, seja pela insuficiência de seus salários, seja pela displicência de suas

atitudes (“vagabundos, bêbados, e viciados em jogo”(p.516)) estavam sujeitas a sofrer o “o pejo da mulher pública”

Em vez de ser admirada por ser “boa trabalhadora”, como o homem em situação parecida, a mulher com trabalho assalariado tinha de defender sua reputação contra a poluição moral, uma vez que o assédio sexual era lendário. (FONSECA, 2006, p. 516)

A ideologia burguesa, entretanto, apesar de forte, não era capaz de regular massivamente uma população que, na prática, não seguia tal código de comportamento. E a responsabilidade pelo descompasso entre a moralidade oficial e a realidade vivida era das mulheres, não tanto por sua falta de honestidade no que diz respeito a ensinar um ofício, aos bons ou maus tratos que são capazes de cometer, mas exclusivamente ao seu comportamento sexual. Aos homens, bastava que uma mulher tivesse relações sexuais antes do casamento, se separasse ou arranjasse um novo companheiro depois da separação para que fosse taxada de prostituta.

Às mais “ingênuas”, afirma a autora, restava a convicção de que, se não podiam ser santas, restava-lhes a opção de ser putas. A profissão, por outro lado, surgia também como uma alternativa de trabalho em um mercado pouco atraente para as mulheres pobres com baixo nível de escolaridade. Segundo a autora, historiadores e antropólogos têm demonstrado que, para uma mulher jovem e bonita imersa em tais condições, a prostituição soa como uma opção “nada desprezível” (p. 533).

Por exemplo, um estudo sobre Nova York do século XX revela inúmeros casos de meninas que fugiram de casa para entrar na prostituição. Lembrando que uma virgem valia até \$50, o autor da pesquisa sugere que, “em um mercado de emprego que oferecia a meninas adolescentes rendas minguadas de \$35 a \$50 por ano, a idéia de um tal rendimento por sua mocidade podia ser muito persuasiva”. (FONSECA, 2006, p. 533)

O autor da pesquisa afirma, ainda, que os baixos salários levavam costureiras, floristas e camareiras a recorrerem episodiamente à prostituição e que de 5% a 10% das nova-iorquinas entre 15 e 30 anos teriam se prostituído em algum momento. No Brasil, as meretrizes não eram uma população à parte, mas mulhere casadas, amasiadas, morando em cortiços e hotéis, com operárias e “mulheres honestas”.

A figura da prostituta se localizava na encruzilhada entre o estereótipo aterrorizante da “mulher decaída” e a realidade vivida por um sem-número de amásias, mães solteiras e crianças ilegítimas; em outras palavras, entre a condenação pela moral burguesa e a tolerância tácita para com um modo de vida que se desviava radicalmente da norma oficial. (FONSECA, 2006, p. 534)

Em âmbito diametralmente oposto, mas paralelamente às inovações econômicas, culturais, tecnológicas e sociais, a Igreja também sofreu “alterações profundas”, como explica Nunes (2006, p. 496), logo após a realização do Concílio Vaticano II, nos anos de 1960, através de uma reorientação de suas ações e da “interpretação de seu corpo doutrinal”.

Agentes eficazes de difusão das idéias católicas, as religiosas deveriam apropriar-se desse novo discurso. O aparelho eclesiástico colocou então em ação um enorme conjunto de atividades, tendo em vista a ‘renovação de mentalidade’ das religiosas. O sistema organizacional rígido das congregações e seu discurso legitimador eram considerados ultrapassados diante das profundas transformações sociais e culturais havidas. [...] Nas décadas de 1960 e 1970, a tranquilidade da vida conventual viu-se fortemente abalada. [...] Algumas das alterações marcantes da época foram a troca da veste religiosa – o ‘hábito’ – por roupas comuns e a separação do local de residência e de trabalho. (NUNES, 2006, p. 496-497)

No entanto, nenhuma dessas mudanças seria mais incisiva sobre o comportamento e a mentalidade das religiosas como o conceito de valorização e realização pessoal, introduzidos pela mentalidade moderna.

Elementos constitutivos da mentalidade moderna, como a valorização da pessoa, a representação parcialmente dessacralizada da vida incorporaram-se à visão de mundo das religiosas, permitindo que a reorganização interna da vida conventual se desse sobre novas bases de legitimação. Princípios religiosos considerados, agora, ultrapassados, como o ‘esquecimento de si’, foram substituídos pelo atendimento às necessidades individuais e o respeito às decisões pessoais. O discurso veiculado nas revistas especializadas na época, dirigidas ao público religioso, incorporava elementos do pensamento moderno: a autovalorização, a realização pessoal como fim válido a ser buscado. (NUNES, 2006, p. 499)

A mentalidade moderna exigia também habilidades específicas para o exercício das profissões e, neste contexto, as tarefas antes executadas quase “intuitivamente” pelas religiosas, como as de professoras, enfermeiras e assistentes sociais, passaram a ser amparadas pelo encorajamento das congregações à profissionalização das religiosas e “elas foram estimuladas a seguirem cursos superiores”, bem como “o engajamento em outras profissões, além do ensino e da enfermagem, foi também encorajado em nome da ‘realização pessoal’” (NUNES, 2006, p. 501).

Entretanto, a atuação social dessas mulheres religiosas marcou significativamente mesmo as décadas de 1960 e 1970, envolvidas que estiveram diretamente

no processo do período militar no Brasil. A Igreja, de modo geral, representou uma atitude de resistência e busca por liberdade.

A década de 1970 marcou significativamente a Igreja Católica no Brasil. Politicamente, após um primeiro momento de entusiasmo com a instalação dos militares no poder, ela passou a integrar o movimento civil de resistência ao regime ditatorial militar. Por essa época, surgiu um novo pensamento teológico, que procurava fundamentar-se numa análise sociológica da realidade e era respaldado pelo patrimônio ideológico do catolicismo, com seu ideal de aproximação dos pobres. Trata-se da Teologia da Libertação. [...] Socioeconômica e religiosa ao mesmo tempo, a ‘libertação’ se traduz pelo estabelecimento de estruturas sociais que garantam a justiça e a igualdade nas relações sociais, inclusive na Igreja. (NUNES, 2006, p. 503-506)

O objetivo da autora, ela o explicita literalmente, é “que este texto tenha, ao menos, suscitado a ‘estupefação’ de que fala Micheline Dumont: ‘Eu ainda me lembro da estupefação daquelas que descobriram, no início dos anos de 1970, que era possível considerar as religiosas como mulheres e entendê-las, à luz de um novo dia” (NUNES, 2006, p. 507). Consideradas alterações no âmbito “feminino” da instituição talvez mais rígida e tradicional da sociedade, essas mudanças sinalizam outras tantas novas posturas femininas despertadas de modo ainda mais incisivo e libertador nas mais diferentes camadas sociais, descortinando “novas mulheres”, contemporâneas a novas mentalidades culturais. E essas mulheres “comuns” (não religiosas) retratadas nas canções a seguir, parecem aprofundar as mudanças de comportamentos e valores, sensíveis já até nos recônditos mais patriarcalistas da sociedade humana, dentro das Igrejas.

O período das canções analisadas neste trabalho, as décadas de 1960 e 1970 corresponde ao contexto sombrio do período militar e, neste sentido, é interessante retomar alguns acontecimentos políticos que inevitavelmente teriam influenciado não somente a produção cultural e artística do país, mas a vida da sociedade de modo geral. Na obra *A Era dos Festivais*, Zuza Homem de Mello recupera os principais pontos nevrálgicos de tensão da época.

Logo após o início do regime militar, em abril de 1964, há um primeiro endurecimento - uma primeira inflexão - sob a forma das cassações que incidem sobre políticos e líderes sindicais. Apesar de ser um momento duro, as áreas de educação e cultura, vale dizer as formas de manifestações artísticas, não são impactadas por essa medida de repressão denominada Ato Institucional [...] Como se vê, não obstante a Era dos Festivais tenha começado num contexto de regime militar, a sociedade civil, e mesmo os setores culturais, não haviam sido atingidos fortemente. (MELLO, 2003, p. 288-289)

No entanto, a partir de outubro de 1965 há um avanço do poder repressivo sobre a sociedade, com a instituição do AI-2, seguido pelo AI-3, em fevereiro de 1966. Em outubro deste mesmo ano, o Congresso é fechado e ocorrem as primeiras manifestações estudantis, às vésperas do II Festival da TV Record. “É a mobilização de estudantes universitários e secundaristas ao se articularem com as áreas culturais de música, teatro e cinema de uma forma geral [...] formas de manifestação e rejeição ao regime militar.” (MELLO, 2003, p. 289)

Com a posse de Costa e Silva instaura-se a chegada da “linha dura no poder”, que vai de março de 1967 a quase todo o ano de 1968, embora durante um curto período inicial voltem a ter vigência as práticas constitucionais.

Esse período, que não é dos mais duros, é o da face contestatória e da grande mobilização da sociedade, que vai para as ruas. O verbo contestar entra na ordem do dia enfeixando novas e grandes manifestações populares, estudantis e artísticas, é o momento das passeatas, é o período dos maiores festivais da Era dos Festivais. [...] subestima ao poder repressivo [...] porque nesse momento esse poder não estava integralmente acionado, embora existisse e fosse operante. E era operante através da Censura que agia sobre as letras das canções dos festivais. (MELLO, 2003, p. 290)

Mas a ditadura militar, explica o autor, consolidou-se mesmo na reunião do Conselho de Segurança Nacional presidida pelo presidente Costa e Silva, no Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 1968, pouco antes da edição do AI-5, através do qual o Congresso seria fechado por tempo indeterminado.

O ato permitia, entre seus 12 artigos, que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão, que se confiscassem seus bens e, pelo artigo 10, ficava suspensa a garantia de *habeas corpus* nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional. O regime militar assumiu então sua face mais dura e repressiva, com aparelhos de segurança ganhando um poder gigantesco e uma autonomia de ação consideravelmente superior a outros aparatos do governo. As ações que se seguiram, adotando a tortura e acobertando sumiços, sufocaram guerrilhas, assaltos, sequestros e atos terroristas, censuraram a imprensa, rádio e televisão, esmagaram as formas de protestos políticos de estudantes universitários e secundaristas nas ruas, derrubaram manifestações artísticas com prisões e a injunção ao exílio. Tudo sob o amparo legal do AI-5. (MELLO, 2003, p. 335)

Em 1969, o país já era governado por uma junta de três ministros militares temporários, em substituição ao vice-presidente civil Pedro Aleixo, que deveria ter assumido o poder após o derrame de Costa e Silva. Esta junta provisória operou durante menos de três meses, quando foi sucedida pela presidência do general Emílio Garrastazu Médici. Embora

considerado por alguns como o período mais repressivo da história brasileira, durante o governo Médici o Brasil viveu um clima de expansão, em que a população, explica Mello (2003, p. 367), “tinha a nítida sensação de prosperidade, para a qual a conquista da Copa do Mundo de Futebol ajudou em muito, como reafirmação da grandeza e confiança no país”.

Mas, quando voltou da Itália, onde fora morar após a decretação do AI-5, o poeta-compositor Chico Buarque de Holanda não encontrou um Brasil exatamente como lhe fora descrito.

A situação no governo Médici não estava nada melhor, havia repressão, censura à música e ao teatro, e ele sentiu a barra pesada logo nas primeiras tentativas de retomar sua carreira brasileira: ‘Apesar de Você’, que tinha sido gravada depois de liberada, foi proibida, tendo sido recolhidos os discos que já estavam nas lojas. Chico sofria ameaças constantes e compunha sabendo que tudo o que criasse teria que passar pelo crivo da Censura, com alguma chance de ser liberado, mas havia o risco de se repetir o que acontecera com ‘Apesar de Você’. (MELLO, 2003, p. 391-392)

### *Fica*

*Diz que eu não sou de respeito*

*Diz que não dá jeito*

*De jeito nenhum*

*Diz que eu sou subversivo*

*Um elemento ativo*

*Feroz e nocivo*

*Ao bem-estar comum*

*Fale do nosso barraco*

*Diga que é um buraco*

*Que nem queiram ver*

*Diga que o meu samba é fraco*

*E que eu não largo o taco*

*Nem pra conversar com você*

*Mas fica*

*Mas fica ao lado meu*

*Você sai e não explica*

*Onde vai e a gente fica*

*Sem saber se vai voltar*

*Diga ao primeiro que passa*

*Que eu sou da cachaça*

*Mais do que do amor*

*Diga e diga de pirraça*

*De raiva ou de graça*

*No meio da praça, é favor*

*Mas fica*

*Mas fica ao lado meu*

*Você sai e não explica*

*Onde vai e a gente fica*

*Sem saber se vai voltar*

*Diz que eu ganho até folgado*

*Mas perco no dado*

*E não lhe dou vintém*

*Diz que é pra tomar cuidado*

*Sou um desajustado*

*E o que bem lhe agrada, meu bem*

*Mas fica*

*Mas fica, meu amor*

*Quem sabe um dia*

*Por descuido ou poesia*

*Você goste de ficar*

*(HOLLANDA, 2004, p.37)*

A canção *Fica* é de 1965 e, portanto, localizada no contexto brasileiro de uma sociedade imersa na ditadura militar, advinda com o golpe de 1964. Já em 1965 foram extinguidos os partidos políticos, as eleições diretas para Presidência da República e iniciadas as intervenções nas universidades. Mas havia os festivais de música popular brasileira, inaugurados neste mesmo ano, e a produção cultural do país encontrava-se com a vitalidade necessária para enfrentar o que o pensador Alceu de Amoroso Lima chamou de “terrorismo cultural” do governo.

Neste cenário de desconfianças e perseguições, em que quase todo o mundo era “suspeito”, as pessoas eram “classificadas” conforme o grau de ameaça social e,

principalmente, política que representavam, diante de suas atitudes, comportamentos ou idéias. É neste sentido que o eu lírico masculino da canção, ao se colocar prostrado diante da mulher, como um trovador que se presta aos seus favores, em posição de vassalagem amorosa, implorando a sua presença “*Mas fica ao lado meu*”, sempre incerta “*Você sai e não explica/ Onde vai e a gente fica/ Sem saber se vai voltar*” eleva esta urgência amorosa a um valor que se apresenta acima da própria imagem de dignidade e respeito social que possa conservar “*Diz que eu não sou de respeito[...] Diz que eu sou subversivo/ Um elemento ativo/ Feroz e nocivo/ Ao bem-estar comum*”. Ao elencar adjetivos como “subversivo”, “elemento ativo”, “feroz e nocivo ao bem-estar comum”, ele está justamente se submetendo às piores “classificações” contemporâneas da época, capazes de desmoralizá-lo socialmente, em favor do sentimento de sua amada.

No mesmo caminho, o eu-lírico “disponibiliza” as suas qualidades mais caras como sambista “*Diga que o meu samba é fraco*” e aceita a acusação de todos os vícios condenáveis socialmente “*E que eu não largo o taco [...] Que eu sou da cachaça [...] Diz que eu ganho até folgado/ Mas perco no dado/ E não lhe dou vintém*”, bem como da suposta incapacidade financeira de manter um lar decente, desmérito de qualquer homem de bem “*Fale do nosso barraco/ Diga que é um buraco/ Que nem queiram ver*”.

Por fim, admite, sobretudo, que lhe sejam atribuídos os defeitos imperdoáveis no amor, como a indiferença “*E que eu não largo o taco/ Nem para conversar com você*” e a não-prioridade do sentimento “*Que eu sou da cachaça / Mais do que do amor*”. O eu-lírico se permite todas as ofensas, todas as acusações “*Diz que não dá jeito/ De jeito nenhum [...] Diz que é pra tomar cuidado/ Sou um desajustado*” ditas pela mulher “*de pirraça/ De raiva ou de graça/ No meio da praça [...] E o que bem lhe agrada*”, desde que simplesmente fique ao lado dela. “*Mas fica/ Mas fica ao lado meu*” repete o estribilho, porque a sua esperança é de “*Quem sabe um dia/ Por descuido ou poesia*” ela “*goste de ficar*”. E aqui é possível estabelecer ainda uma referência entre o amor e a canção, já que ele anseia que ela fique, seja por “descuido” ou por “poesia”, pelo sentimento despertado nela pela beleza dos seus versos.

### ***Madalena foi pro mar***

*Madalena foi pro mar*

*E eu fiquei a ver navios*

*Quem com ela se encontrar*

*Diga lá no alto mar  
Que é preciso voltar já  
Pra cuidar dos nossos filhos*

*Pra zombar dos olhos meus  
No alto mar a vela acena  
Tanto jeito tem de adeus  
Tanto adeus de Madalena  
É preciso não chorar  
Maldizer, não vale a pena  
Jesus manda perdoar  
A mulher que é Madalena*

*Madalena foi pro mar  
E eu fiquei a ver navios  
(HOLLANDA, 2004, p.38)*

*Madalena foi pro mar* é uma canção da mesma época de *Fica*, mais especificamente voltada para as influências cristãs que a Igreja visa a reforçar em períodos de tensão existencial, como foi o caso do país no regime militar. Todo o clima de tortura, medo, insegurança, dor e desespero que rondava a sociedade sempre exigiu da Igreja um posicionamento humanista diante de tanta barbárie. Neste sentido é que a teologia cristã buscou recuperar valores como a fé, a esperança, o amor ao próximo e o perdão. Alguns setores da Igreja, inclusive, uniram-se a movimentos esquerdistas de repúdio à ditadura e envolveram-se mais diretamente nas lutas sociais por justiça e liberdade.

Fruto também deste período, *Madalena foi pro mar* retrata a impossibilidade amorosa deste trovador moderno de viver o seu amor, dentro de um sentimento cristão. A mulher, agora inatingível, não por ser inacessível socialmente, casada ou de classe social mais elevada, menos ainda por sua pureza próxima de Maria ou sua beleza, incomparável na terra com qualquer outra, mas inacessível porque foi embora, deixou marido e filhos “*a ver navios*”. E, por mais que a sua ida soe zombeteira, irônica “*Pra zombar dos olhos meus/ No alto mar a vela acena*”, o eu-lírico aqui não pretende sofrer eternamente a coita d’amor, nem tampouco nutrir sentimentos de raiva, mágoa ou vingança “*É preciso não chorar/ Maldizer, não vale a pena*”, a influência cristã se revela aqui através do perdão “*Jesus manda perdoar*”,

exemplificado pela recorrência mesma à história bíblica de Madalena, a possível prostituta convertida por Jesus “*A mulher que é Madalena*”. As imagens do mar e do barco reafirmam as alusões bíblicas, em que grande parte dos ensinamentos cristãos se deu através de homens que eram pescadores e depois tornaram-se discípulos de Cristo.

Desta forma, o desengano amoroso e a partida da mulher, formas outras de violência social, como abandono do lar e dos filhos, paralelamente às demais investidas agressivas do contexto histórico, não devem reforçar os sentimentos de ódio e tristeza, mas despertar no homem a prática cristã da aceitação e do perdão.

### ***A Rita***

*A Rita levou meu sorriso*

*No sorriso dela*

*Meu assunto*

*Levou junto com ela*

*E o que me é de direito*

*Arrancou-me do peito*

*E tem mais*

*Levou seu retrato, seu trapo, seu prato*

*Que papel!*

*Uma imagem de São Francisco*

*E um bom disco de Noel*

*A Rita matou nosso amor*

*De vingança*

*Nem herança deixou*

*Não levou um tostão*

*Porque não tinha não*

*Mas causou perdas e danos*

*Levou os meus planos*

*Meu pobres enganos*

*Os meus vinte anos*

*O meu coração*

*E além de tudo*

*Me deixou mudo*  
*Um violão*  
 (HOLLANDA, 2004, p.41)

Nesta canção, também de 1965, a mulher, ou melhor, a ausência da amada, impôs, ironicamente, a ditadura do silêncio e da solidão ao eu-lírico. A sua partida instituiu a tristeza, o vazio, a descrença, a desilusão. Imerso na sombria atmosfera que se instalou, o eu-lírico vive a imposição cruel de se encontrar “despido” de tudo o que constituía sua identidade, privado de alegria, de idéias, de sentimentos, de fé, de música. E este “roubo”, violento, porque “de vingança”, assolou o eu-lírico de tal forma que “esterilizou” todos os seus caminhos, todos os seus sonhos e a inocência de suas ilusões.

Assim, *A Rita* é outra mulher que abandona o eu-lírico masculino, impedindo a vivência do amor. Mas essa mulher não simplesmente privou-o do amor, mas de tudo o mais que ele representava, a alegria “*A Rita levou meu sorriso/ No sorriso dela*”, a convivência social “*Meu assunto/ Levou junto com ela*”, os sentimentos “*E o que me é de direito/ Arrancou-me do peito*”, as lembranças “*Levou seu retrato, seu trapo, seu prato*”, a fé “*Uma imagem de São Francisco*”, a música “*E um bom disco de Noel*”. A sua ausência causou-lhe “*perdas e danos*”, dos sonhos “*Levou os meus planos*”, das ilusões “*Meus pobres enganos*”, da mocidade “*Os meus vinte anos*”, da própria essência da vida “*O meu coração*” e, acima de tudo, de sua inspiração “*Me deixou mudo/ Um violão*”.

A ida da amada instituiu infertilidade amorosa, social e, principalmente, artística. Como nas produções trovadorescas, o cantar do eu-lírico está diretamente ligado às inspirações amorosas dirigidas à amada, em que se aproxima ainda mais o cantor do trovador, que se efetiva no cantar da musa, na inspiração que seu amor evoca, na possibilidade de viver esse amor ou de simplesmente sofrê-lo pela sua impossibilidade.

[...] O samba ‘A Rita’, cantando o estado de penúria em que ficou o amante, diz que Rita não levou apenas o sorriso, seu assunto, seu retrato, seu trapo, seu prato e a imagem de São Francisco. Levou também *um bom disco de Noel, além de tudo/ me deixou mudo o violão*. Ou seja: a presença da mulher está para a música, assim como a sua ausência está para o silêncio de seu violão. Infelicidade é a não-música, a não-presença da musa-mulher. (SANT’ANNA, 2004, p. 163)

*Morena dos olhos d'água*

*Morena dos olhos d'água  
Tira os seus olhos do mar  
Vem ver que a vida ainda vale  
O sorriso que eu tenho  
Pra lhe dar*

*Descansa em meu pobre peito  
Que jamais enfrenta o mar  
Mas que tem abraço estreito, morena  
Com jeito de lhe agradar  
Vem ouvir lindas histórias  
Que por seu amor sonhei  
Vem saber quantas vitórias, morena  
Por mares que só eu sei*

*O seu homem foi-se embora  
Prometendo voltar já  
Mas as ondas não tem hora, morena  
De partir ou de voltar  
Passa a vela e vai-se embora  
Passa o tempo e vai também  
Mas meu canto ainda lhe implora, morena  
Agora, morena, vem  
(HOLLANDA, 2004, p.45)*

Em *Morena dos olhos d'água*, canção de 1966, o clima de tristeza e desilusão se reflete não no eu-lírico, mas na mulher cantada. E, neste sentido, poder-se-ia dizer que há um misto de características das cantigas de amor e das cantigas de amigo. O cantar do eu-lírico dirige-se a uma mulher, com a qual parece impossível viver o amor, não porque distante socialmente ou inacessível em sua beleza ou pela sua ausência, causada por uma partida, mas porque ela ama e espera por outro. E neste ponto é que a canção parece aproximar-se das cantigas de amigo, onde a mulher sofre as saudades da distância do amado,

provocada por guerras, caçadas, etc. Também na canção, a *Morena* tem *olhos d'água*, chora, sofre a ausência de seu amado, que partiu, mas prometeu voltar.

A mulher, assim, põe-se a ver o mar, à espera de que seu amado volte das empreitadas a que se sujeitou travar. Como as damas do período trovadoresco que esperavam por seus amados, que precisavam partir para terras distantes nas batalhas e nas conquistas, também a *Morena dos olhos d'água* aguarda por seu amado, voltando os olhos para o mar.

A impossibilidade de viver um amor já comprometido em *Morena dos olhos d'água* se distancia dos cantados pelos trovadores antigos porque esse homem a quem pertence o amor da mulher é alguém que se foi pro mar, como *Madalena*, mas manteve ainda entrelaçados os fios da esperança, prometendo à morena “*voltar já*”. Ela, então, é inatingível em sua espera, pois não “*tira os olhos do mar*”, não descansa o coração, não percebe que “*a vida ainda vale a pena*” e que “*as ondas não tem hora[...] de partir ou de voltar*” e “*passa a vela e vai-se embora/ Passa o tempo e vai também*”.

Entretanto, o eu-lírico oferece a ela um destino diferente das damas trovadorescas; ao invés da espera sem fim, ele acena para um amor menos “desbravador”, já que ele não é um dos homens que se põe a enfrentar o mar ou conquistar vitórias em terras distantes, um amor, no entanto, de aconchego e segurança. As peripécias todas que ele não pôde vivenciar para contar a ela, ele as tem na imaginação, e, por isso são únicas. Esse é o apelo do eu-lírico “*Mas meu canto ainda lhe implora*”: “*Tira os olhos do mar/ Vem ver que a vida ainda vale/ O sorriso que eu tenho / Pra lhe dar*”. Ele lhe oferece o descanso de tanta espera num peito, que é um porto seguro “*Descansa em meu pobre peito/ Que jamais enfrenta o mar*”, acolhedor “*Mas que tem abraço estreito, morena/ Com jeito de lhe agradar*”, carinhoso, repleto de esperanças “*Vem ouvir lindas histórias/ Que por seu amor sonhei/ Vem saber quantas vitórias, morena/ Por mares que só eu sei*”.

### ***Quem te viu, quem te vê***

*Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala  
 Você era a favorita onde eu era mestre-sala  
 Hoje a gente nem se fala, mas a festa continua  
 Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na rua*

*Hoje o samba saiu procurando você*

*Quem te viu, quem te vê*

*Quem não a conhece não pode mais ver pra crer  
 Quem jamais a esquece não pode reconhecer  
 Quando o samba começava, você era a mais brilhante  
 E se a gente se cansava, você só seguia adiante  
 Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado  
 Você só dá chá dançante onde eu não sou convidado*

*Hoje o samba saiu procurando você*

*Quem te viu, quem te vê*

*Quem não a conhece não pode mais ver pra crer*

*Quem jamais a esquece não pode reconhecer*

*O meu samba se marcava na cadência dos seus passos  
 O meu sono se embalava no carinho dos seus braços  
 Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão  
 Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão*

*Hoje o samba saiu procurando você*

*Quem te viu, quem te vê*

*Quem não a conhece não pode mais ver pra crer*

*Quem jamais a esquece não pode reconhecer*

*Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe  
 De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse  
 Eu não sei bem com certeza por que foi que um belo dia  
 Quem brincava de princesa acostumou na fantasia*

*Hoje o samba saiu procurando você*

*Quem te viu, quem te vê*

*Quem não a conhece não pode mais ver pra crer*

*Quem jamais a esquece não pode reconhecer*

*Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria  
 Quero que você assista na mais fina companhia  
 Se você sentir saudade, por favor não dê na vista*

*Bate palma com vontade, faz de conta que é turista*

*Hoje o samba saiu procurando você*

*Quem te viu, quem te vê*

*Quem não a conhece não pode mais ver pra crer*

*Quem jamais a esquece não pode reconhecer*

*(HOLLANDA, 2004, p.46)*

Do mesmo ano que a canção anterior, *Quem te viu, quem te vê* apresenta um eu-lírico desapontado com sua amada, a quem ele teria dirigido tanta atenção e cuidados. A mudança a que se refere operou-se a partir das influências do contexto para o interior da mulher e desta para o contexto novamente. Ainda localizada no cenário do período militar, em que a arbitrariedade das atitudes era justificada por fins utópicos de segurança social e bem-estar coletivo, a canção acima, de 1966, também aponta para mudança em conceitos de vida e valores sociais, que voltam as costas para um passado de alegria, simplicidade e amor, em favor de comportamentos regradados e ilusões operadas por “máscaras” e “fantasias”.

*Quem te viu, quem te vê* é uma canção de amor desiludido que vivenciou e agora conta um eu-lírico saudoso. A “dama” em questão a quem se dirige fazia parte de um espaço social específico, uma escola de samba, palco também da paixão: “*Você era a favorita onde eu era o mestre-sala [...] O meu samba se marcava na cadência dos seus passos/ O meu sono se embalava no carinho dos seus braços [...] Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe/ De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse*”. No entanto, diz o eu-lírico, “*Eu não sei bem com certeza por que foi que um belo dia/ Quem brincava de princesa acostumou na fantasia*”. A mulher “vestiu” verdadeiramente a fantasia e o que era brincadeira de carnaval virou escolha de vida, “*quem te viu, quem te vê*”, ela se afastou do samba de rua, do gingado, do barraco, do cordão, e “*quem não a conhece não pode mais ver pra crer*” e o seu universo é de “gala”, “chá dançante”, “galeria” e “fina companhia”, “quem jamais a esquece não pode reconhecer”.

Paralelo ao comportamento dos trovadores provençais, que, desiludidos com suas “senhores”, a quem prestavam serviços de vassalagem amorosa, negavam-lhe lealdade quando elas deixavam de lhes oferecer seus favores, também o cantor desta canção não deseja mais proximidade com sua antiga amada, que não mais corresponde aos seus carinhos e dedicação.

Seguindo caminhos diferentes, diz o eu-lírico “*Hoje a gente nem se fala*”, “*Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão/ Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão*”, mas “*a festa continua*” e “*Hoje o samba saiu procurando você*”, carente (o samba e o folião) do “*calor do seu gingado*”, daquela que enquanto “*a gente se cansava*”, ela “*só seguia adiante*”. Mas agora eles estão em áreas distintas da avenida “*Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria*” e quem era artista virou platéia “*Quero que você assista na mais fina companhia*”. E da rua, pede o eu-lírico à mulher da platéia “*Se você sentir saudade, por favor não dê na vista/ Bate palmas com vontade, faz de conta que é turista*”, demarcando definitivamente a separação entre eles.

***Você não ouviu***

*Você não ouviu*

*O samba que eu lhe trouxe*

*Ai, eu lhe trouxe rosas*

*Ai, eu lhe trouxe um doce*

*As rosas vão murchando*

*E o que era doce acabou-se*

*Você me desconserta*

*Pensa que está certa*

*Porém não se iluda*

*No fim do mês, quando o dinheiro aperta*

*Você corre esperta*

*E vem pedir ajuda*

*Eu lhe procuro, mas você se esconde*

*Não me diz aonde*

*Nem quer ver seu filho*

*No fim do mês é que você responde*

*E no primeiro bonde*

*Vem pedir auxílio*

*Você diz que minha rosa é frágil*

*Que o meu samba é plágio*

*E é só lugar comum*

*No fim do mês sei que você vem ágil*

*Passa um curto estágio*  
*E eu fico sem nenhum*  
*A sua dança vai durar enquanto*  
*Você tem encanto*  
*E não tem solidão*  
*No fim da festa há de escutar meu canto*  
*E vir correndo em pranto*  
*Me pedir perdão (ou não?)*  
  
*(HOLLANDA, 2004, p.47)*

Mais uma vez, nesta canção de 1966, a mulher vivencia a liberdade de buscar novas emoções fora de casa, encantando-se com as novidades históricas referentes ao novo papel da mulher na sociedade e as conquistas sociais femininas, ainda que sob a égide de um período militar. Aqui, em *Você não ouviu*, percebe-se uma inversão social dos papéis originais de trovador e senhor, a quem se dirigia a cantiga de amor. O trovador cantava somente mulheres casadas, porque era a partir desta condição que elas se tornavam socialmente importantes, inclusive economicamente. Neste sentido, muitos trovadores reproduziam a relação de vassalagem entre servos e senhores feudais, através da fidelidade de seus trabalhos; também os trovadores, ao se voltarem para uma determinada “senhor” elegiam-na como sendo as receptoras de seus serviços amorosos e juravam-lhe fidelidade no cortejo, muitas vezes garantida pelos favores que esta lhes prestava, na sua maioria, financeiros.

Na canção de Chico, no entanto, é a mulher quem recebe estes “favores” “*Ai, eu lhe trouxe rosas/ Ai, eu lhe trouxe um doce [...] No fim do mês quando o dinheiro aperta/ Você corre esperta/ E vem pedir ajuda [...] No fim do mês é que você responde/ E no primeiro bonde/ Vem pedir auxílio*”, sem, no entanto, dedicar ao eu-lírico nenhuma devoção em troca “*Você não ouviu/ O samba que eu lhe trouxe [...] Eu lhe procuro, mas você se esconde/ Não me diz aonde [...] Nem quer ver seu filho [...]*”, ao contrário, desdenha do amor e do amante “*As rosas vão murchando/ E o que era doce acabou-se [...] Você me desconserta [...] Você diz que minha rosa é frágil/ Que o meu samba é plágio/ E é só lugar comum*”.

Em contrapartida, o trovador ameaça-a, não com o final da relação amorosa em si mesma, mas com a fatalidade efêmera do seu encanto, que lhe garante a dedicação do amante “*A sua dança vai durar enquanto/ Você tem encanto/ E não tem solidão/ No fim da festa há de escutar meu canto/ E vir correndo em pranto/ Me pedir perdão*”. Mas esta não é

exatamente uma certeza do eu-lírico, porque, ainda assim, talvez ela não volte e se entregue a este amor “*Me pedir perdão (ou não?)*”, a que ele continua se submentendo.

***Será que Cristina volta?***

*Será que Cristina volta*

*Será que fica por lá*

*Será que ela não se importa*

*De bater na porta*

*Pra me consolar*

*Noite dia me pergunto*

*Meu assunto é perguntar*

*Será que Cristina volta*

*Sei lá se ela quer voltar*

*Será que Cristina volta*

*Será que fica por lá*

*Cheio de saudades suas*

*Procuro nas ruas*

*Quem possa informar*

*Uns sorrindo fazem pouco*

*Outros me tomam por louco*

*Outros passam tão depressa*

*Que não podem me escutar*

*Será que Cristina volta*

*Será que ela vai gostar*

*Será que nas horas mais frias*

*Das noites vazias*

*Não pensa em voltar*

*Será que vem ansiosa*

*Será que vem devagar*

*Será que Cristina volta*

*Será que Cristina fica por lá*

*(HOLLANDA, 2004, p.47)*

Às voltas com o AI-5 de 1968, período mais pesado da ditadura militar, o desaparecimento de Cristina em um certo “lá”, na canção *Será que Cristina volta?*, de 1967, é um mistério para o eu-lírico, que não sabe se a amada volta, se a sua demora é desprezo, se a falta de informações sobre o seu paradeiro é ironia ou indiferença, se ela anseia voltar ou se sente prazer em estar longe.

De qualquer forma, mais uma vez é a ausência da mulher e a espera suplicante do eu-lírico que dão o tom da canção *Será que Cristina volta?*, uma busca por consolo, aconchego, e calor a quem não se cansa de procurar e perguntar “*Será que Cristina volta?*”. A mulher, distante em um certo “lá”, talvez até envolvida em novo amor “*Será que fica por lá*”, desponta aqui, aparentemente, indiferente “*Será que ela não se importa/ De bater na porta/ Pra me consolar*”, distante “*Procuro nas ruas/ Quem possa informar*”, fria “*Será que nas horas mais frias/ Das noites vazias/ Não pensa em voltar*”.

Ele, a despeito do desdém do povo “*Uns sorrindo fazem pouco/ Outros me tomam por louco/ Outros passam tão depressa/ Que não podem me escutar*”, persiste em sua busca por Cristina e se mantém firme, apesar de toda ausência, na possibilidade de Cristina voltar “*Será que vem ansiosa/ Será que vem devagar*” e decidir, finalmente, ficar “*Será que Cristina volta/ Será que ela vai gostar*”.

“Predominam quantitativamente (e creio que qualitativamente) as canções que tematizam as rupturas, as separações, o desraigamento”. (MENESES, 2001, p.37)

### ***Um chorinho***

*Ai, o meu amor, a sua dor, a nossa vida*

*Já não cabem na batida*

*Do meu pobre cavaquinho*

*Quem me dera*

*Pelo menos um momento*

*Juntar todo sofrimento*

*Pra botar nesse chorinho*

*Ai, quem me dera ter um choro de alto porte*

*Pra cantar com a voz bem forte*

*E anunciar a luz do dia*

*Mas quem sou eu*

*Pra cantar alto assim na praça*

*Se vem dia, dia passa*

*E a praça fica mais vazia*

*Vem, morena,*

*Não me despreze mais, não*

*Meu choro é coisa pequena*

*Mas roubado a duras penas*

*Do coração*

*Meu chorinho*

*Não é uma solução*

*Enquanto eu cantar sozinho*

*Quem cruzar o meu caminho,*

*Não pára não*

*Mas não faz mal*

*E quem quiser que me compreenda*

*Até que alguma luz acenda, este meu canto continua*

*Junto meu canto a cada pranto, a cada choro,*

*Até que alguém me faça coro pra cantar na rua*

*(HOLLANDA, 2004, p.49)*

*Um chorinho* é uma canção de 1967 e, diferentemente das demais canções analisadas, embora o eu-lírico esteja sozinho, a cantar sua coita amorosa, a amada também está sofrendo, envolvida em um sentimento que os une na vida “*o meu amor, a sua dor, a nossa vida*”. Voltando novamente ao clima obscuro da ditadura e à sensação de medo e tristeza generalizada que atinge a todos, o eu-lírico parece tratar não só do seu sofrimento em particular, mas de uma escuridão amorosa coletiva, a que ele visa ultrapassar pelo canto, que anuncie a claridade de um novo dia, a luz de esperança de um novo momento. Mas que, conforme ele mesmo adianta, não será suficiente para se tornar “solução” enquanto ele estiver sozinho. Somente a união dos “cantos” pode acender uma “luz”, na sombria realidade daqueles dias contemporâneos do eu-lírico. Por enquanto ele alia seu sofrimento amoroso a todo outro sofrimento, pranto ou choro, que sinalizam a impossibilidade do amor, de um modo geral.

Nesta canção, a união música/confissão amorosa, uma como ferramenta imediata da outra e esta última ainda como inspiração genuína da primeira remonta também aos trovadores, quando as cantigas de amor somente se concretizavam enquanto louvor a uma dama, declaração de um amor fiel, sinal de devoção e a tentativa de conquistá-la se dava exatamente pela força poética dos versos, bem como, muitas vezes, desabafo de sua indiferença. Semelhante situação encontramos em *Um chorinho*, onde o eu-lírico almeja encontrar um reflexo de seu sentimento no espaço musical-poético de uma canção ou ainda fazer com que toda extensão de seu sentimento caiba no espaço estreito da “batida” de seu “*pobre cavaquinho*”. Na ânsia de um desabafo “*Quem me dera/ Pelo menos um momento/ /Juntar todo sofrimento/ Pra botar nesse chorinho*”, de uma declaração pública “*Ai, quem me dera ter um choro de alto porte/ Pra cantar com a voz bem forte/ E anunciar a luz do dia*”. Mas ele se mostra pequeno diante de tamanho sentimento “*Mas quem sou eu/ Pra cantar alto assim na praça/ Se vem dia, dia passa/ E a praça fica mais vazia*” e sofre a indiferença de um amor não- correspondido “*Vem, morena,/ Não me despreza mais, não*”, é a coita d’amor, vivida em sentido pleno “*Meu choro é coisa pequena/ Mas roubado a duras penas/ Do coração*”.

### ***Logo eu?***

*Essa morena quer me transtornar*

*Chego em casa, me condena*

*Me faz fita, me faz cena*

*Até cansar*

*Logo eu, bom indivíduo*

*Cumpridor fiel e assíduo*

*Dos deveres do meu lar*

*Essa morena de mansinho me conquista*

*Vai roubando gota a gota*

*Esse meu sangue de sambista*

*Essa menina quer me transformar*

*Chego em casa, olha de quina*

*Diz que já me viu na esquina*

*A namorar*

*Logo eu, bom funcionário*  
*Cumpridor dos meus horários*  
*Um amor quase exemplar*  
*A minha amada*  
*Diz que é pra eu deixar de férias*  
*Pra largar a batucada*  
*E pra pensar em coisas sérias*  
*E qualquer dia*  
*Ela ainda vem pedir, aposto*  
*Pra eu deixar a companhia*  
*Dos amigos que mais gosto*

*E tem mais isso:*  
*Estou cansado quando chego*  
*Pego extra no serviço*  
*Quero um pouco de sossego*  
*Mas não contente*  
*Ela me acorda reclamando*  
*Me despacha pro batente*  
*E fica em casa descansando*  
*(HOLLANDA, 2004, p.50)*

Ainda em 1967, o bom cidadão, cumpridor dos seus deveres, funcionário assíduo e respeitável, bem aos moldes de um período militar, se vê às voltas com mais uma mulher que põe em dúvida suas virtudes, questiona suas verdades e assume o papel talvez referencial de um censor, condenando, espreitando, desconfiando, exigindo, transtornando-o e transformando-o, aos poucos, “moldando-o”, segundo os seus padrões ideais.

Nesta canção, o eu-lírico não chora a ausência da amada ou a impossibilidade do amor, mas a maneira como é dominado por ele, e o sofrimento que a amada lhe impõe não é exatamente o da tradicional coita d’amor, mas o de uma sempre constante insatisfação. Assim ele é condenado “*Chego em casa, me condena*”, esnobado “*Me faz fita, me faz cena*” cobrado “*Diz que é pra eu deixar de férias [...] Pra pensar em coisas sérias [...] Me despacha pro batente*”, vigiado “*Chego em casa, olha de quina/ Diz que já me viu na esquina/ A namorar*” e, segundo ele, caluniado “*Logo eu, bom indivíduo/ Cumpridor*

*fiel e assíduo/ Dos deveres do meu lar [...] Logo eu, bom funcionário/ Cumpridor dos meus horários/ Um amor quase exemplar [...] Estou cansado quando chego/ Pego extra no serviço*". A mulher é vista como alguém que não o aceita como ele é e daí o seu sofrimento de perda de identidade "*Essa morena quer me transtornar [...]Essa menina quer me transformar*", de condenação do que o faz ser quem é "*Pra largar a batucada [...]Pra eu deixar a companhia/ Dos amigos que mais gosto*", mas mesmo sob esse risco, ele se entrega a ela "*Essa morena de mansinho me conquista/ Vai roubando gota a gota/ Esse meu sangue de sambista*" e aceita as condições para viver esse amor "*Mas não contente/ Ela me acorda reclamando/ Me despacha pro batente/ E fica em casa descansando*".

No entanto, que seja dito a bem da verdade, poder-se-iam contrapor outros tantos exemplos, na própria produção do compositor, em que é a mulher que representa a faceta ordeira, que põe termo à boemia, empurrando o seu homem para o trabalho, literalmente, 'despachando-o pro batente'. É esse, aliás, o caso de Logo Eu, de 1967, cuja protagonista vai minando a boemia do marido[...]. (MENESES, 2001, p. 45)

### *Até pensei*

*Junto à minha rua havia um bosque*

*Que um muro alto proibia*

*Lá todo balão caía*

*Toda maçã nascia*

*E o dono do bosque nem via*

*Do lado de lá tanta aventura*

*E eu a espreitar na noite escura*

*A dedilhar essa modinha*

*A felicidade*

*Morava tão vizinha*

*Que, de tolo*

*Até pensei que fosse minha*

*Junto a mim morava a minha amada*

*Com olhos claros como o dia*

*Lá o meu olhar vivia*

*De sonho e fantasia  
 E a dona dos olhos nem via  
 Do lado de lá tanta ventura  
 E eu a esperar pela ternura  
 Que a enganar nunca me vinha  
 Eu andava pobre  
 Tão pobre de carinho  
 Que, de tolo  
 Até pensei que fosse minha*

*Toda a dor da vida  
 Me ensinou essa modinha  
 Que, de tolo  
 Até pensei que fosse minha  
 (HOLLANDA, 2004, p.53)*

Também contemporânea ao AI-5, esta canção estampa a temática da “proibição”, através da inacessibilidade de toda beleza, de toda alegria, toda fertilidade, toda ventura, toda felicidade, acenadas por uma imagem que não se apresenta tangível. Uma paisagem que alimenta desejos e sonhos, mas que se encontra além do muro, do limite, do permitido.

Como em muitas cantigas de amor trovadorescas, a mulher cantada é a esposa de um senhor feudal, isto é, uma mulher casada. E, como acreditam alguns estudiosos, o casamento nada tinha a ver com amor, mas com conveniência econômica, social, política e dificilmente nasceria ou sobreviveria no casamento. Da mesma sorte, também a mulher desejada da canção de Chico é casada “*Junto à minha rua havia um bosque/ Que um muro alto proíbia*” e também não parece viver o amor ou ser vista pelo marido com tal devoção como o eu-lírico a pintava “*Lá todo balão caía/ Toda maçã nascia/ E o dono do bosque nem via*”. Na canção *Até pensei*, a mulher do vizinho inspira sonhos e desejos no eu-lírico/compositor “*Do lado de lá tanta aventura/ E eu a espreitar na noite escura*”, mas a amada desconhece esse amor “*Lá o meu olhar vivia/ De sonho e fantasia/ E a dona dos olhos nem me via*”, assim como o marido desconhece as virtudes da amada. O eu-lírico, assim, padece da coita amorosa “*A felicidade/ Morava tão vizinha/ Que, de tolo/ Até pensei que fosse minha [...] E eu a esperar pela ternura/ Que a enganar nunca me vinha [...] Toda a dor da vida/ Me*

*ensinou essa modinha*”, idealiza a mulher “*Com olhos claros como o dia*”, mas tem consciência da impossibilidade do amor proibido (maçã).

E é no contexto de uma relação afetiva que se flagra o fundamental feminino. [...] o poderoso filão da lírica amorosa de Chico Buarque, [...] a ingenuidade rendilhada de romantismo juvenil da irremediavelmente lírica *Até Pensei* [...] ou *Benvinda*. (MENESES, 2001, p. 15-24).

### ***Benvinda***

*Dono do abandono e da tristeza*

*Comunico oficialmente*

*Que há lugar na minha mesa*

*Pode ser que você venha*

*Por mero favor*

*Ou venha coberta de amor*

*Seja lá como for*

*Venha sorrindo, ai*

*Benvinda*

*Benvinda*

*Benvinda*

*Que o luar está chamando*

*Que os jardins estão florindo*

*Que eu estou sozinho*

*Cheio de anseios e esperança*

*Comunico a toda gente*

*Que há lugar na minha dança*

*Pode ser que você venha*

*Morar por aqui*

*Ou venha pra se despedir*

*Não faz mal*

*Pode vir até mentindo, ai*

*Benvinda*

*Benvinda*

*Benvinda*

*Que o meu pinho está chorando*

*Que o meu samba está pedindo*

*Que eu estou sozinho*

*Venha iluminar meu quarto escuro*

*Venha entrando como o ar puro*

*Todo novo da manhã*

*Venha minha estrela madrugada*

*Venha minha namorada*

*Venha amada*

*Venha urgente*

*Venha irmã*

*Benvinda*

*Benvinda*

*Benvinda*

*Que essa aurora está custando*

*Que a cidade está dormindo*

*Que eu estou sozinho*

*Certo de estar perto da alegria*

*Comunico finalmente*

*Que há lugar na poesia*

*Pode ser que você tenha*

*Um carinho pra me dar*

*Ou venha pra se consolar*

*Mesmo assim pode entrar*

*Que é tempo ainda, ai*

*Benvinda*

*Benvinda*

*Benvinda*

*Ah, que bom que você veio*

*Que você chegou tão linda*

*Eu não cantei em vão*

*Benvinda*  
*Benvinda*  
*Benvinda*  
*Benvinda*  
*Benvinda*  
*No meu coração*

(HOLLANDA, 2004, p.54)

Diferentemente da canção anterior, ainda que fruto do mesmo contexto, *Benvinda* desponta como uma ponta de esperança em meio à tristeza e o abandono, ou seja, a possibilidade de luz na escuridão, de fertilidade em terreno estéril. A cidade está “dormindo”, o quarto está “escuro”, há provavelmente um clima pesado no ar, que a presença da esperança é capaz de renovar, como a entrada de um “ar puro”.

Mais uma história de abandono “*Dono do abandono e da tristeza [...]*”, mais uma coita amorosa “*Que o meu pinho está chorando/ Que o meu samba está pedindo/ Que eu estou sozinho [...] Que essa aurora está custando*”. Mais uma vez o eu-lírico se submete à espera da volta de sua amada “*Comunico oficialmente/ Que há lugar na minha mesa [...] Comunico a toda a gente/ Que há lugar na minha dança [...] Comunico finalmente/ Que há lugar na poesia*”. Temos, também, a retomada da mulher como musa inspiradora da música, canção/ cantiga “[...] *o meu samba está pedindo [...] há lugar na poesia [...] eu não cantei em vão*” e de sua idealização “*Venha iluminar meu quarto escuro/ Venha entrando como o ar puro/ Todo novo da manhã*” e da grandeza de sua importância “[...] *minha estrela madrugada [...] amada [...] irmã*”.

Desponta, ademais, uma identificação romântica com a natureza “*Que o luar está chamando/ Que os jardins estão florindo/ Que eu estou sozinho [...] Que o meu pinho está chorando [...] Que essa aurora está custando*”. E, como os antigos trovadores, este cantador também se submete à mulher cantada nos versos e à situação imposta pelos desígnios do amor “*Pode ser que você venha/ Por mero favor/ Ou venha coberta de amor/ Seja lá como for/ Venha sorrindo [...] Pode ser que você venha morar por aqui/ Ou venha pra se despedir/ Não faz mal/ Pode vir até mentindo [...] Pode ser que você tenha um carinho pra dar/ Ou venha pra se consolar/ Mesmo assim pode entrar/ Que é tempo ainda*”. De qualquer forma, o eu-lírico clama pela amada, para que ela volte, seja como for, pois será sempre “benvinda” na “mesa”, “dança”, na “poesia” e assim ele não terá cantado “em vão”.

***Mulher, vou dizer quanto eu te amo***

*Mulher, vou dizer quanto eu te amo*

*Cantando a flor*

*Que nós plantamos*

*Que veio a tempo*

*Nesse tempo que carece*

*Dum carinho, duma prece*

*Dum sorriso, dum encanto*

*Mulher, imagina o nosso espanto*

*Ao ver a flor*

*Que cresceu tanto*

*Pois no silêncio mentiroso*

*Tão zeloso dos enganos*

*Há de ser pura*

*Como o grito mais profano*

*Como a graça do perdão*

*E que ela faça vir o dia*

*Dia a dia mais feliz*

*E seja da alegria*

*Sempre uma aprendiz*

*Eu te repito*

*Este meu canto de louvor*

*Ao fruto mais bendito*

*Desse nosso amor*

*(HOLLANDA, 2004, p.56)*

Também resultado de “*um tempo que carece /dum carinho, duma prece*”, *Mulher, vou dizer quanto eu te amo* parece ser a consequência imediata da feliz instalada da esperança, tão aguardada na canção anterior. Frutificada, esta esperança se materializa, florescendo como um aceno de mudança “*E que ela faça vir o dia/Dia a dia mais feliz*”, em meio a um ambiente tão hostil, “*no silêncio mentiroso/tão zeloso dos enganos*”.

Destoando das canções anteriores, coroadas de separações, despedidas, abandonos e perdas, esta está voltada para cantar a realização plena de um amor vivenciado e frutificado, real, possível, concreto, vivido. E a declaração de amor do eu-lírico para a amada se efetiva através da glorificação, da exaltação de um fruto bendito do amor dos dois “Mulher, vou dizer quanto eu te amo/ Cantando a flor/ Que nós plantamos”. Entretanto, a concretização do amor dos dois não representa somente mais um elo de união entre eles, mas o nascimento da própria esperança de amar “Que veio a tempo/ Nesse tempo que carece/ Dum carinho, duma prece/ Dum sorriso, dum encanto” em meio a um espaço já tão inóspito para o amor. Mais ainda, esta criança, “fruto mais bendito” do amor simboliza a “flor” que cresce “no silêncio mentiroso/ Tão zeloso dos enganos” com a missão e o anseio geral de recuperar aspectos cristãos como a pureza, o perdão, a alegria. Aqui é possível perceber uma referência cristã nos cantares de amor, como a proximidade do amor aos céus “Eu te repito/ Este meu canto de louvor/ Ao fruto mais bendito/ Desse nosso amor”.

Como cronista da vida afetiva, as canções de Chico Buarque desenham [...] vivência plena de uma relação feliz (e fecunda), em *Mulher, Vou Dizer Quanto Eu te Amo* (1968)” (MENESES, 2001, p. 31-33)

### ***Retrato em branco e preto***

*Já conheço os passos dessa estrada  
Sei que não vai dar em nada  
Seus segredos sei de cor  
Já conheço as pedras do caminho  
E sei também que ali sozinho  
Eu vou ficar, tanto pior  
O que é que eu posso contra o encanto  
Desse amor que eu nego tanto  
Evito tanto  
E que no entanto  
Volta sempre a enfeitiçar  
Com seus mesmos tristes velhos fatos  
Que num álbum de retrato  
Eu teimo em colecionar*

*Lá vou eu de novo como um tolo*  
*Procurar o desconsolo*  
*Que cansei de conhecer*  
*Novos dias tristes, noites claras*  
*Versos, cartas, minha cara*  
*Ainda volto a lhe escrever*  
*Pra lhe dizer que isso é pecado*  
*Eu trago o peito tão marcado*  
*De lembranças do passado*  
*E você sabe a razão*  
*Vou colecionar mais um soneto*  
*Outro retrato em branco e preto*  
*A maltratar meu coração*  
 (HOLLANDA, 2004, p.57)

Melancólica, a canção *Retrato em branco e preto* retoma o tom de desesperança, tão contagiante em meados de 1968. A desesperança se estende cinzenta, em branco e preto, instalando uma amargura antiga, empoeirada já, de esperar por luz, esperança, novos fatos, novas imagens. Não parece haver espaço para os sonhos, as ilusões, as novas possibilidades de outros caminhos, um olhar adiante.

Totalmente imerso na coita amorosa “*E sei também que ali sozinho/ Eu vou ficar, tanto pior*”, entregue a ela “*Vou colecionar mais um soneto/ Outro retrato em branco e preto/ A maltratar meu coração*”, ciente dela “*Já conheço os passos dessa estrada/ Sei que não vai dar em nada/ Seus segredos sei de cor/ Já conheço as pedras do caminho*”, mas incapaz de evitá-la “*O que é que eu posso contra o encanto/ Desse amor que eu nego tanto/ Evito tanto/ E que no entanto/ Volta sempre a enfeitiçar*”, o eu-lírico canta o sofrimento passado, tão presente ainda “*Com seus mesmos tristes velhos fatos/ Que num álbum de retrato/ Eu teimo em colecionar*”. A mulher, inacessível porque personagem de um amor impossível, é lembrança viva na memória que maltrata o cantor “*Lá vou eu de novo como um tolo/ Procurar o desconsolo/ Que cansei de conhecer/ Novos dias tristes, noites claras/ Versos, cartas, minha cara*” e mesmo diante de tamanho sofrimento, ele insiste em cantar para a amada e lhe cobrar o amor não-correspondido “*Ainda volto a lhe escrever/ Pra lhe dizer que isso é pecado/ Eu trago o peito tão marcado/ De lembranças do passado/ E você sabe a razão*”.

Tematicamente, esta letra expressa uma contradição clássica: o cantor mostra-se relutante em expor-se novamente às alternâncias do relacionamento emocional mas é irresistivelmente atraído. A atitude reservada baseada na experiência é sublinhada com a repetição dos verbos 'sei', 'conheço' e de advérbios, como 'também' e 'já', a primeira palavra. A única satisfação do cantor é colecionar fotografias, uma trivialidade que assume um sentido metafórico na construção do 'mood' e da auto-avaliação [...]. (PERRONE, 1988, p. 45)

*Essa moça tá diferente*

*Essa moça tá diferente  
 Já não me conhece mais  
 Está pra lá de pra frente  
 Está me passando pra trás  
 Essa moça tá decidida  
 A se supermodernizar  
 Ela só samba escondida  
 Que é pra ninguém reparar  
 Eu cultivo rosas e rimas  
 Achando que é muito bom  
 Ela me olha de cima  
 E vai desinventar, o som  
 Faço-lhe um concerto de flauta  
 E não lhe desperto emoção  
 Ela quer ver o astronauta  
 Descer na televisão  
 Mas o tempo vai  
 Mas o tempo vem  
 Ela me desfaz  
 Mas o que é que tem  
 Que ela só me guarda despeito  
 Que ela só me guarda desdém  
 Mas o tempo vai  
 Mas o tempo vem  
 Ela me desfaz  
 Mas o que é que tem*

*Se do lado esquerdo do peito  
No fundo, ela ainda me quer bem*

*Essa moça tá diferente (etc)*

*Essa moça é a tal da janela  
Que eu me cansei de cantar  
E agora está só na dela  
Botando só pra quebrar*

*Mas o tempo vai (etc)*

*(HOLLANDA, 2004, p.87)*

Reflexo das mudanças culturais e sociais do final da década de 1960, a canção *Essa moça tá diferente* reúne elementos caracterizadores das inovações do período, como os novos ritmos em ascensão, as conquistas tecnológicas, e as alterações na maneira de ver o mundo e nos valores cultivados.

Nesta canção, como em outras já analisadas, o eu-lírico desabafa uma decepção com a mudança por que passou a mulher amada e o sofrimento que vem vivendo desde então. Ele já não reconhece na mulher de agora vestígios do amor que partilharam, pois ela “*tá diferente*”, com novos valores “*Está pra lá de pra frente [...] Essa moça tá decidida/ A se supermodernizar [...]*”, novos desejos “*Ela quer ver o astronauta/ Descer na televisão*”, distante de todo o universo anterior “*Ela só samba escondida/ Que é pra ninguém reparar*”, desprezando tudo que um dia lhe conquistou “*Eu cultivo rosas e rimas/ Achando que é muito bom/ Ela me olha de cima/ E vai desinventar, o som*”, indiferente ao amor “*Faço-lhe um concerto de flauta/ E não lhe desperto emoção*” e, principalmente, ao cantor dos versos, que aceita já a indiferença e se submete a mais uma coita amorosa “*Mas o tempo vai/ Mas o tempo vem/ Ela me desfaz/ Mas o que é que tem/ Que ela só me guarda despeito/ Que ela só me guarda desdém*”, na esperança convicta de que ela “*do lado esquerdo do peito/ No fundo, ela ainda*” lhe “*[...]quer bem*”. E reforça que o seu cantar é antigo “*Essa moça é a tal da janela/ Que eu me cansei de cantar*”, mas que ela “*Já não*” o “*conhece mais [...]*” e “*[...] agora está só na dela/ Botando só pra quebrar*”.

Chico escreve as estrofes desta composição em quadras, a forma mais divulgada da poesia popular para fazer observações irônicas sobre a ‘modernização’ musical e sobre as mudanças nos valores culturais que o teriam afetado. (PERRONE, 1988, p. 56)

*Desalento*

*Sim, vai e diz*

*Diz assim*

*Que eu chorei*

*Que eu morri*

*De arrependimento*

*Que o meu desalento*

*Já não tem mais fim*

*Vai e diz*

*Diz assim*

*Como sou*

*Infeliz*

*No meu descaminho*

*Diz que estou sozinho*

*E sem saber de mim*

*Diz que eu estive por pouco*

*Diz a ela que estou louco*

*Pra perdoar*

*Que seja lá como for*

*Por amor*

*Por favor*

*É pra ela voltar*

*Sim, vai e diz*

*Diz assim*

*Que eu rodei*

*Que eu bebi*

*Que eu caí*

*Que eu não sei  
 Que eu só sei  
 Que cansei, enfim  
 Dos meus desencontros  
 Corre e diz a ela  
 Que eu entrego os pontos*

*(HOLLANDA, 2004, p.93)*

A década de 1970 marca, de modo geral, a poesia de Chico com um caráter de protesto e insatisfação política e social. Este homem fragmentado, produto de uma sociedade às voltas com a repressão e a censura, sente instaurar em si uma sensação de insegurança e solidão, aliada a um desencanto com o mundo, uma carência de esperanças e uma forte tendência ao sentimento de “desalento”. Inundando de tristeza e melancolia, desanimado de tantos “desencontros”, este homem se encontra num “descaminho” e “entrega os pontos”. Nesta canção, além da coita d’amor “*Que o meu desalento/ já não tem mais fim*”, revelada intensamente nos versos “*Diz assim que eu chorei/ Que eu morri/ De arrependimento [...] Diz assim/ Como sou/ Infeliz/ No meu descaminho/ Diz que estou sozinho/ E sem saber de mim/ Diz que eu estive por pouco [...] Diz assim/ Que eu rodei/ Que eu bebi/ Que eu caí/ Que eu não sei*” tão conhecida entre os trovadores, desponta também o termo “favor”, que, entre os medievais, as damas cortejadas ofereciam a seus cantadores, incluindo aí ajuda financeira; nestes versos, porém, o termo se refere mais a um sentimento de compaixão, de piedade, a que o eu-lírico apela para convencimento da volta da amada “*Que seja lá como for/ Por amor/ Por favor/ É pra ela voltar*”. Amada que ele deseja de volta, mesmo diante de alguma infidelidade à relação “*Diz a ela que estou louco/ Pra perdoar*”; aqui há uma diferença substancial, porque no trovadorismo a fidelidade vinha dos cantadores, que, via de regra, dirigiam-se unicamente a uma dama a ser exaltada, ainda que elas pudessem ser cortejadas por vários trovadores e essa fidelidade seria rompida se, por acaso, os “favores” desta senhor cessassem, por algum motivo.

### ***Bolsa de amores***

*Comprei na bolsa de amores  
 As ações melhores*

*Que encontrei por lá  
 Ações de uma morena dessas  
 Que dão lucro à beça  
 Pra quem sabe  
 E pode jogar*

*Mas o mercado entrou em baixa  
 Estou sem nada em caixa  
 Já perdi meu lote  
 Minha morena me esquecendo  
 Não deu dividendo  
 Nem deixou filhote*

*E eu que queria  
 De coração  
 Ganhar um dia  
 Alguma bonificação  
 Bem que dizia  
 Meu corretor  
 A moça é fria  
 É ordinária  
 Ao portador*

*(HOLLANDA, 2004, p.95)*

Imerso no clima de “milagre brasileiro” posto em moda com o governo ditatorial, em meio a um ufanismo exacerbado, que se impregnava ao lado das perseguições e torturas militares, *Bolsa de amores* vem criticar a euforia da especulação financeira, presente nos versos de Miguel Gustavo “Noventa milhões em ação/ pra frente, Brasil/ do meu coração”, absorvendo todas as atenções e energias nacionais.

Há, aqui, uma interessante relação possível de ser estabelecida com as relações trovador/senhor e cantador/mulher. Tendo em vista que os trovadores se dirigiam ao senhor, isto é, a mulheres casadas, aceitas socialmente a partir do momento que se ligavam a um senhor feudal e daí então participavam da vida econômica, e, que, por conta disso, muitos trovadores com dificuldades financeiras cortejavam suas damas em troca de “favores”, como

em uma “bolsa de amores”, nestes versos o “investimento” do eu-lírico utiliza dos termos ligados a uma negociação financeira ironizando criticamente a relação amorosa, como num jogo de azar, em que se “apostam” todas as “fichas” *“Comprei na bolsa de amores/ As ações melhores/ Que encontrei por lá”*, em que se “depositam” todas as esperanças *“Ações de uma morena dessas/ Que dão lucro à beça/ Pra quem sabe/ E pode jogar”* e o “saldo” muitas vezes é negativo *“Estou sem nada em caixa/ Já perdi meu lote/ Minha morena me esquecendo/ Não deu dividendo/ Nem deixou filhote”*, em função de uma “queda no mercado” dos corações *“Mas o mercado entrou em baixa [...] Minha morena me esquecendo”*. Comparado a um “negócio” mal sucedido, o eu-lírico banaliza e torna ordinário o amor e a amada *“E eu que queria/ De coração/ Ganhar um dia/ Alguma bonificação/ Bem que dizia/ Meu corretor/ A moça é fria/ É ordinária/ Ao portador”*. Arriscando na loteria do amor, os que investem na *Bolsa de Amores*, muitas vezes se decepcionam ao não descobrir na mulher a companheira, a mãe, a dona-de-casa *“Minha morena me esquecendo/Não deu dividendo/Nem deixou filhote/E eu que queria De coração/Ganhar um dia/Alguma bonificação/Bem me dizia/Meu corretor/A moça é fria/É ordinária/Ao portador”*.

### **Cotidiano**

*Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã*

*Toda dia ela diz que é pra eu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher  
Diz que está me esperando pro jantar  
E me beija com a boca de café*

*Todo dia eu só penso em poder parar  
Meio-dia eu só penso em dizer não  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão*

*Seis da tarde como era de se esperar*

*Ela pega e me espera no portão  
Diz que está muito louca pra beijar  
E me beija com a boca de paixão*

*Toda noite ela diz pra eu não me afastar  
Meia-noite ela jura eterno amor  
E me aperta pra eu quase sufocar  
E me morde com a boca de pavor*

*Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã  
(HOLLANDA, 2004, p.96)*

Na canção *Cotidiano*, a própria relação do casal-título da música parece cerceada por uma ditadura amorosa, vivida dentro dos limites de um regime pré-estabelecido, normativo, disciplinado. Não há espaço para comportamentos inesperados, atitudes espontâneas, surpresas, enfim, a própria atmosfera militar parece contagiar o dia-a-dia do amor, sufocando e censurando a liberdade mesma de amar.

Se nas demais canções anteriores a mulher surpreende o eu-lírico por tomar atitudes inesperadas ou posturas de abandono, fugindo à aceitação de um amor que as aprisionasse de alguma forma, entregando-se a novas vivências e diferentes horizontes, em *Cotidiano* a mulher imersa na rotina, condiciona seu amor “*Me sorri com um sorriso pontual/ E me beija com a boca de hortelã [...] Diz que está me esperando pro jantar e me beija com a boca de café [...] Seis da tarde como era de esperar/ Ela pega e me espera no portão/ Diz que está muito louca pra beijar/ E me beija com a boca de paixão/ Toda noite ela diz pra eu não me afastar/ Meia-noite ela jura eterno amor/ E me aperta pra eu quase sufocar/ E me morde com a boca de pavor*” e suas ações a um projeto de vida limitado e previsível “*Todo dia ela faz tudo sempre igual*”. Mais do que isso: sujeita o eu-lírico a essa rotina amorosa “*Meio-dia eu só penso em dizer não*” que, sem forças para fugir a esta realidade, conforma-se “*Depois penso na vida pra levar/ E me calo com a boca de feijão*”. A impossibilidade amorosa aqui se apresenta não pela inacessibilidade da mulher ou pela existência de um amor proibido, mas pela falta de aventura, fantasia, mistérios ou surpresas de uma paixão. O amor se encontra

cerceado pela previsibilidade e comodidade quase sufocante do *Cotidiano*, o que remete à impossibilidade ou incompatibilidade entre amor e casamento, de que se falou no trovadorismo.

[Quotidiano- 1971] O quotidianismo enclausura o homem nos seus vínculos. A mulher, aqui, nem abandona o companheiro, nem o dinamiza: mas é exatamente a sua estreita presença e as reiteradas manifestações afetivas que acabam por aprisioná-lo. [...] Numa inversão dos estereótipos habituais quanto à passividade, a mulher aqui é ativa (embora tudo que faça se desenvolva dentro da mais estrita e estreita previsibilidade, numa total ausência de espontaneidade criativa) – ativíssima, por sinal: num espaço de poucos versos, ela faz, sacode, sorri, diz, diz mais ainda, jura, aperta, mas sobretudo beija: beija com a boca de hortelã, beija com a boca de café, beija com a boca de paixão, e beija, ou melhor, morde, com a boca de pavor. (MENESES, 2001, p. 48-49)

*Essa passou*

*Foi ela que me convidou*

*Fui eu que não soube chegar*

*Foi ela que me maltratou*

*Fui eu que não soube chorar*

*Andei sete léguas de amor*

*Chorei sete litros de mar*

*Mas ela não se saciou*

*Mas ela não soube esperar*

*Foi ela que me condenou*

*Sou eu que vou lhe perdoar*

*Foi ela que tanto pecou*

*Sou eu que vou me confessar*

*Foi ela que se ajoelhou*

*Sou eu que vou ter que rezar*

*Foi ela que me arruinou*

*Sou eu que vou ter que pagar*

*Foi ela que me incendiou*

*É fogo na roupa contar*

*É mais uma história de amor*

*Que outro me tome o lugar*

*Não está mais aqui quem chorou  
 Um outro que venha chorar  
 É mais uma história vulgar  
 Mas se ela bater faz entrar  
 É mais uma história de amor  
 Mas se ela chamar diz que eu vou  
 Correr sete léguas de amor  
 Beber sete litros de mar  
 Pra ela dizer que acabou  
 Pra ela dizer que acabou  
 Pra ela dizer que não está  
 Pra ela dizer que não está  
 (HOLLANDA, 2004, p.97)*

Como em um interrogatório, dividindo as culpas de um crime vigiado, na canção *Essa passou*, o amor distribui responsabilidades: a tomada de iniciativa, a falta de tato, o destrato, a falta de entrega, a insatisfação, os enganos, as culpas, as amarguras são os componentes todos de uma relação consumidora, voraz, tanto cruel quanto ainda assim desejada. Mas o que ela carrega de fatal é justamente o caráter de finitude, de alguém que já se desligou da relação, que já se foi, que já “passou”.

Se analisada paralelamente às cantigas de amor, a mulher, antes idealizada à imagem de Maria, rompe com este modelo casto “*Foi ela que tanto pecou [...] Foi ela que me incendiou*”, mas continua inatingível de certa maneira “*Pra ela dizer que acabou [...] Pra ela dizer que não está*”, indiferente aos apelos, cruel até “*Mas ela não se saciou/ Mas ela não soube esperar/ Foi ela que me condenou [...] Foi ela que me arruinou*”. O eu-lírico continua a sofrer a coita d’amor “*Foi ela que me maltratou [...] Andei sete léguas de amor/ Chorei sete litros de mar*” “*Sou eu que vou lhe perdoar [...] Sou eu que vou me confessar [...] Sou eu que vou ter que rezar [...] Sou eu que vou ter que pagar [...]*”, mas de uma relação que, efetivamente, se realizou e com a qual ele ainda se encontra sob o jugo da dependência “*Mas se ela bater faz entrar [...] Mas se ela chamar diz que eu vou/ Correr sete léguas de amor/ Beber sete litros de mar*”.

*Olha, Maria*

*Olha, Maria*  
*Eu bem te queria*  
*Fazer uma presa*  
*Da minha poesia*  
*Mas hoje, Maria*  
*Pra minha surpresa*  
*Pra minha tristeza*  
*Precisas partir*

*Parte, Maria*

*Que estás tão bonita*  
*Que estás tão aflita*  
*Pra me abandonar*  
*Sinto, Maria*  
*Que estás de visita*  
*Teu corpo se agita*  
*Querendo dançar*

*Parte, Maria*

*Que estás toda nua*  
*Que a lua te chama*  
*Que estás tão mulher*  
*Arde, Maria*  
*Na chama da lua*  
*Maria cigana*  
*Maria maré*

*Parte cantando*

*Maria fugindo*  
*Contra a ventania*  
*Brincando, dormindo*  
*Num colo de serra*

*Num campo vazio*  
*Num leito de rio*  
*Nos braços do mar*  
 (HOLLANDA, 2004, p.98)

Rompendo com toda a obscuridade e fechamento impostos pelo clima ditatorial e a sensação geral de aprisionamento e imposição, *Olha, Maria* abre uma cortina de luz, escancarando a liberdade assentida pelo amante, em favor da total ausência de “amarras” à vivência intensa da mulher amada.

Distante da angústia imposta pelo sofrimento de um amor impossível, muitas vezes cantado por trovadores, o eu-lírico desta canção aceita a impossibilidade de viver ao lado da mulher amada, em favor da felicidade dela, isto é, abre mão de viver o seu amor pela liberdade da mulher. Apesar de que, a incompletude do amor, ou seja, a sua não-realização, na toada geral dos trovadores, particularmente os portugueses, era o grande mote do seu cantar. A impossibilidade amorosa é que, verdadeiramente, caracterizava as cantigas e alguns autores ousaram dizer, inclusive, que os eu-líricos chegavam a aspirar este impasse, que, efetivamente, “alimentava” sua poesia.

Portanto, mesmo desejando a companhia da amada, como cabe a um autêntico amante “*Olha, Maria/ Eu bem te queria/ Fazer uma presa/ Da minha poesia*”, e de sentir a tristeza antecipada de sua ausência “*Mas hoje, Maria/ Pra minha surpresa/ Pra minha tristeza/ Precisas partir*”, ele compreende a necessidade dela de estar em movimento “*Parte, Maria/ Que estás tão bonita/ Que estás tão aflita/ Pra me abandonar/ Sinto, Maria/ Que estás de visita/ Teu corpo se agita/ Querendo dançar*” de se sentir livre “*Parte, Maria/ Que estás toda nua/ Que a lua te chama/ Que estás tão mulher/ Arde, Maria/ Na chama da lua/ Maria cigana/ Maria maré*” e então a sua despedida é uma entrega “*Parte cantando/ Maria fugindo/ Contra a ventania/ Brincando, dormindo/ Num colo de serra/ Num campo vazio/ Num leito de rio/ Nos braços do mar*”. A inacessibilidade da mulher, por razões várias reforça sempre o caráter quase platônico do amor e idealizante da mulher, intangível, inalcançável, de certa forma.

### ***Caçada***

*Não conheço seu nome ou paradeiro*  
*Adivinho seu rastro e cheiro*

*Vou armado de dentes e coragem  
 Vou morder sua carne selvagem  
 Varo a noite sem cochilar, aflito  
 Amanheço imitando o seu grito  
 Me aproximo rondando a sua toca  
 E ao me ver você me provoca  
 Você canta a sua agonia louca  
 Água me borbulha na boca  
 Minha presa rugindo sua raça  
 Pernas se debatendo e o seu fervor  
 Hoje é dia da graça  
 Hoje é o dia da caça e do caçador*

*Eu me espicho no espaço feito um gato  
 Pra pegar você, bicho do mato  
 Saciar a sua avidez mestiça  
 Que ao me ver se encolhe e me atiça  
 Que num mesmo impulso me expulsa e abraça  
 Nossas peles grudando de suor  
 Hoje é o dia da caça  
 Hoje é o dia da caça e do caçador*

*De tocaia fico a espreitar a fera  
 Logo dou-lhe o bote certo  
 Já conheço seu dorso de gazela  
 Cavalinho brabo montado em pelo  
 Dominante, não se desembaraça  
 Ofegante, é dona do seu senhor  
 Hoje é o dia da caça  
 Hoje é o dia da caça e do caçador  
 (HOLLANDA, 2004, p.100)*

Compondo um cenário de mistérios e toda uma ambientação de encontros clandestinos, escondidos, este relacionamento descrito em *Caçada* é subversivo. O caráter

secreto e a falta de conhecimento a respeito dos amantes instiga um clima de insegurança, desconfiança, inundando de elementos que conotam que, apesar da intimidade sexual existente entre eles, os amantes são estranhos um ao outro, não há identidades, comunhão, mas contatos aflitos, angustiantes, sorrateiros.

A primeira questão a se considerar é o caráter eminentemente erótico dos versos amorosos, em que a mulher é animalizada sensualmente e o eu-lírico assume a postura talvez do último estágio alcançado pelos trovadores no processo de conquista e exaltação da dama, aquele que pressupõe uma união carnal entre os amantes. Interessante notar é que o sentido de “senhor” aqui, diferentemente da senhor a que se dirigia o trovador, refere-se ao eu-lírico masculino em posição de um “caçador” que se apodera de sua “caça”, a mulher, no jogo erótico do amor; entretanto ele não a domina, “*Ofegante, é dona do seu senhor*”. A relação entre eles também se configura unicamente sexual, já que não parece existir convivência ou conhecimento profundo das vivências um do outro “*Não conheço seu nome ou paradeiro*”, mas uma atração “selvagem”, semelhante mesmo a uma “caçada”, empreendida, porém, para deleite de caça e caçador. Contornos extremamente sensuais se desenham na mulher quase selvagem dos jogos amorosos/sexuais de ***Caçada*** “*De tocaia fico a espreitar a fera/Logo dou-lhe o bote certo/Já conheço seu dorso de gazela/Cavalo brabo montado em pêlo/Dominante, não se desembaraça/Ofegante, é dona do seu senhor/Hoje é o dia da graça/Hoje é o dia da caça e do caçador*”.

***Você vai me seguir***

*Você vai me seguir*

*Aonde quer que eu vá*

*Você vai me servir*

*Você vai se curvar*

*Você vai resistir*

*Mas vai se acostumar*

*Você vai me agredir*

*Você vai me adorar*

*Você vai me sorrir*

*Você vai se enfeitar*

*E vem me seduzir*

*Me possuir, me infernizar*

*Você vai me trair*  
*Você vem me beijar*  
*Você vai me cegar*  
*E eu vou consentir*  
*Você vai conseguir*  
*Enfim, me apunhalar*  
*Você vai me velar*  
*Chorar, vai me cobrir*  
*E me ninar*

(HOLLANDA, 2004, p.108)

Tão constante e incisiva quanto as perseguições militares, a agente de *Você vai me seguir* acompanha de perto seu amante, a ponto de alcançá-lo, envolvê-lo, dominá-lo, arrebatá-lo, enfim. Mas mesmo quem persegue se torna objeto de perseguição e controle.

A mulher cantada nestes versos não é idealizada, a quem se devota um amor celestial, impossível, nem tampouco trata de uma mulher que abandonou o eu-lírico ou se sente superior a ele, indiferente, distante. Nos versos desta canção o autor realiza uma previsão bem terrena do que deve ser vivenciar este amor e o que esperar da mulher. Sua postura não é, de início a de um “servo” amoroso, mas de um senhor “*Você vai me seguir/ Aonde quer que eu vá/ Você vai me servir/ Você vai se curvar*”, mas contrariamente a um servo, a mulher não se submete facilmente a este papel “*Você vai resistir*” e quando talvez ela estivesse dominada “*Mas vai se acostumar*” é que se revela um comportamento dúbio de sua parte “*Você vai me agredir/ Você vai me adorar/ Você vai me sorrir/ Você vai se enfeitar/ E vem me seduzir*”. Envolvida amorosamente, esta mulher experimenta emoções intensas e até contraditórias, para, então, inverter o que pretensamente se poderia esperar de alguém seduzido por um amor, mesmo que possessivo. Ela também envolve paradoxalmente o eu-lírico em um misto de amor/ódio, devoção/traição quando este confessa “*E vem me seduzir/ Me possuir, me infernizar/ Você vai me trair/ Você vem me beijar/ Você vai me cegar/ E eu vou consentir/ Você vai conseguir/ Enfim, me apunhalar*”. E, neste sentido, ainda quando ele parece dominar a mulher ao invés de ser dominado por seu sentimento, é que ele “entrega os pontos” e aceita a coita amorosa que envolve posse, traição, concessão, morte. “*E eu vou consentir/ Você vai conseguir/ Enfim, me apunhalar/ Você vai me velar/Chorar, vai me cobrir/ E me ninar*”. Há uma junção de amores vários aqui presentes, de doação “*Você vai me*

*seguir/ Aonde quer que eu vá*”, de entrega “*Você vai se enfeitar*”, de recusa “*Você vai resistir*”, de agressão “*Você vai me agredir*”, de alegria “*Você vai me sorrir*”, de tristeza “*Chorar*”, de concessão “*Mas vai se acostumar*”, de negação “*Você vai conseguir*”, de submissão “*Você vai me servir/ Você vai se curvar*” e de possessão “*Me possuir, me infernizar*”, de adoração “*Você vai me adorar*” e de traição “*Enfim, me apunhalar*”, de servo “*E eu vou consentir*”, de irmão “[...] *vai me cobrir*”, de mãe “*E me ninar*”, de vida “*E vem me seduzir*” e de morte “*Você vai me velar*”. Há latente um amor quase romântico, no que ele pode carregar de inexorável, fatal, consumidor.

### ***Tango do covil***

*Ai, quem me dera ser cantor*

*Quem dera ser tenor*

*Quem sabe ter a voz*

*Igual aos rouxinóis*

*Igual ao trovador*

*Que canta os arrebóis*

*Pra te dizer gentil*

*Bem- vinda*

*Deixa eu cantar tua beleza*

*Tu és a mais linda princesa*

*Aqui deste covil*

*Ai, quem me dera ser doutor*

*Formado em Salvador*

*Ter um diploma, anel*

*E voz de bacharel*

*Fazer em teu louvor*

*Discursos a granel*

*Pra te dizer gentil*

*Bem- vinda*

*Tu és a dama mais formosa*

*E, ousou dizer, a mais gostosa*

*Aqui deste covil*

*Ai, quem dera ser garçom*

*Ter um sapato bom*

*Quem sabe até talvez*

*Ser um garçom francês*

*Falar de champinhom*

*Falar de molho inglês*

*Pra te dizer gentil*

*Bem- vinda*

*És tão graciosa e tão miúda*

*Tu és a dama mais tesuda*

*Aqui deste covil*

*Ai, quem me dera ser Gardel*

*Tenor e bacharel*

*Francês e rouxinol*

*Doutor em champinhom*

*Garçom em Salvador*

*E locutor de futebol*

*Pra te dizer febril*

*Bem- vinda*

*Tua beleza é quase um crime*

*Tu és a bunda mais sublime*

*Aqui deste covil*

*(HOLLANDA, 2004, p.167)*

Beneficiada já com o clima mais ameno que o final dos anos setenta trazia, às portas da anistia e com o abrandamento da censura, *Tango do covil* pôde carregar no tom das expressões desta canção, com termos como “covil”, “gostosa”, “tesuda” e “bunda”, por exemplo. A impressão é que toda a canção parece em si uma explosão desmedida e afoita de liberdade linguística, social, comportamental, sexual. Uma exaltação de todas as formas de expressão em suas mais fortes manifestações, pelo canto, pela voz, pelo discurso, pela locução, como cantor, tenor, rouxinol, trovador, doutor com voz de bacharel, falando em francês, ou como locutor de futebol, atingindo a todos, enfim, pela palavra alçada longe.

*Tango do covil* é uma canção surpreendente pelo que de inesperado se encontra ao final de cada estrofe. Galante em seus primeiros versos declamatórios de exaltação à mulher cantada, envolvendo de delicadeza todo o poema, a fim de ser “gentil”, o eu-lírico, repentinamente instaura um processo abrupto de rebaixamento da amada, que de dama passa a ser “[...] *princesa/ Aqui deste covil*”, “[...] *a mais gostosa/ Aqui deste covil*”, “[...] *a dama mais tesuda/ Aqui deste covil*”, “[...] *a bunda mais sublime/ Aqui deste covil*”. De abstrato, elevado, digno de um “tenor”, “rouxinol”, “doutor”, “bacharel”, “garçon francês”, até mesmo “Gardel”, o sentimento tão inicialmente repleto de cuidados em sua exposição limita-se a um interesse carnal, uma definição física, cada vez mais específica e localizada, de “[...] *a mais linda princesa[...]*”, para “[...] *a dama mais formosa [...] a mais gostosa*”, “[...] *tão graciosa e tão miúda [...] a dama mais tesuda*”, até, finalmente, limitar-se à “[...] *bunda mais sublime*”.

### ***Viver do amor***

*Pra se viver do amor*

*Há que esquecer o amor*

*Há que se amar*

*Sem amar*

*Sem prazer*

*E com despertador*

*- como um funcionário*

*Há que penar no amor*

*Pra se ganhar no amor*

*Há que apanhar*

*E sangrar*

*E suar*

*Como um trabalhador*

*Ai, o amor*

*Jamais foi um sonho*

*O amor, eu bem sei*

*Já provei*

*E é um veneno medonho*

*É por isso que se há de entender*

*Que o amor não é um ócio*

*E compreender*

*Que o amor não é um vício*

*O amor é sacrifício*

*O amor é sacerdócio*

*Amar*

*É iluminar a dor*

*- como um missionário*

*(HOLLANDA, 2004, p.168)*

Como talvez a liberdade somente tenha vindo depois de muito tempo de fechamento e obscuridade, conquistada mesmo depois de muita dor e muita luta (política, social, corporal) também o amor parece só encontrar espaço para desabrochar em terreno bastante árido. Com muita dificuldade é que ele parece se firmar, e na/da dificuldade mesma é que ele parece surgir e se firmar, na “lida” de cada dia, no “trabalho” constante. Paradoxo interno de si mesmo é que o amor nasce na/da dor, como a liberdade da censura, aos poucos, arrojada, agonizando em frestas de possibilidades. E somente assim parece ser verdadeiro, depois de muita “pelea”, concebido em meio a muito suor, sofrimento, muito sacrifício.

Nesta canção é possível identificar diversas ocorrências trovadorescas, no que isso significar coita d’amor, devoção, proximidade com o sublime, o elevado, o celestial, o cristão, e também como a uma relação de trabalho, contínua, regularizada. Os primeiros versos estabelecem um diálogo enviesado com a antiga relação de vassalagem amorosa entre trovador e senhor, em uma espécie de “serviço” amoroso, de fidelidade e continuidade “E com despertador/ - como um funcionário”, mais ainda do que realmente sentimentos “Sem amar/ Sem prazer”. E esta “lida” supõe sofrimento, a coita d’amor “*Há que penar no amor/ Pra se ganhar no amor/ Há que apanhar/ E sangrar/ E suar/ Como um trabalhador*”, inclusive percorrendo as diferentes fases da conquista amorosa trovadoresca, pode-se sugerir aqui. O efeito de realidade também surge como desmistificador do amor ideal, facilmente realizável, acessível “*Ai, o amor/ Jamais foi um sonho/ O amor, eu bem sei/ Já provei/ E é um veneno medonho*”. Finalizam o poema os versos derradeiros que envolvem o amor em uma

aura sublime, quase santificada, ou talvez mesmo um caminho santo a se trilhar “*O amor é sacrifício/ O amor é sacerdócio/ Amar/ É iluminar a dor/ - como um missionário*”. Se se voltar para a Idade Média e o poder teocêntrico de uma época vista com frequência como obscura, parece interessante salientar também uma recorrência cristã forte na elevação do amor como algo que “ilumina a dor” e se aproxima em demasia da santidade “*sacrifício [...] sacerdócio*”.

Outra possível interpretação para o teor dos versos pode se encaminhar no sentido de que “viver do amor” possa sinalizar o ato da prostituição e o “amor” o próprio trabalho da prostituta, que exige da mulher total desprendimento dos seus sonhos e sentimentos no que diz respeito à sua “entrega” amorosa. O amor, desta forma, o sentimento, se desliga completamente do ato amoroso, a relação sexual em si (*Pra se viver do amor/ Há que se esquecer o amor*) e o contato se resume a uma entrega corporal, não emocional (*Há que se amar/ sem amar/ sem prazer*), contabilizada (*E com despertador- como um funcionário*). Ao mesmo tempo, a expressão “pra se ganhar no amor” remete à aquisição financeira da venda do próprio corpo como forma de sustento, “penando, apanhando, sangrando, suando”. Visto desta forma, o “amor” não passa de um “veneno medonho”, um sacrifício tal qual o de Cristo pela humanidade (*O amor é sacrifício/ o amor é sacerdócio/ Amar/ é iluminar a dor/ - como um missionário*).

### ***Trocando em miúdos***

*Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim*

*Não me valeu*

*Mas fico com o disco do Pixinguinha, sim?*

*O resto é seu*

*Trocando em miúdos, pode guardar*

*As sobras de tudo que chamam lar*

*As sombras de tudo que fomos nós*

*As marcas de amor nos nossos lençóis*

*As nossas melhores lembranças*

*Aquela esperança de tudo se ajeitar*

*Pode esquecer*

*Aquela aliança, você pode empenhar*

*Ou derreter*

*Mas devo dizer que não vou lhe dar  
O enorme prazer de me ver chorar  
Nem vou lhe cobrar pelo seu estrago  
Meu peito tão dilacerado*

*Aliás*

*Aceite uma ajuda do seu futuro amor  
Pro aluguel  
Devolva o Neruda que você me tomou  
E nunca leu  
Eu bato o portão sem fazer alarde  
Eu levo a carteira de identidade  
Uma saideira, muita saudade  
E a leve impressão de que já vou tarde*

*(HOLLANDA, 2004, p.173)*

A canção *Trocando em miúdos* é do final da década de 70, como um “saldo” a se revelar de todo um período que se estendeu longo e difícil. Como quem recolhe os restos de uma vivência, dividindo as lembranças de um quebra-cabeças amoroso, vislumbra-se o legado parcial do esfacelamento de um período, em que foram necessários fé, música, esperança, comunhão, entrega, e, sobretudo, amor. As alianças firmadas se dissolvem em melancolia e descrença, abrindo caminho para uma separação amarga, regada a decepção e despeito.

Diferentemente da frequente coita d’amor a que se entregavam os trovadores, o eu-lírico desta canção não se permitirá sucumbir a ela “*Mas devo lhe dizer que não vou lhe dar/ O enorme prazer de me ver chorar*”, nem mesmo dirigindo à mulher cobranças ou responsabilidades pelo destino que tomou o amor “*Nem vou lhe cobrar pelo seu estrago/ Meu peito tão dilacerado*”. A separação, apesar de dolorosa, não lhe imprimiu a fragmentação a que outras decepções amorosas o expuseram, haja vista que ele leva “*a carteira de identidade*”, mas impregnaram-no de descrença “*vou deixar a medida do Bonfim/não me valeu*”, desesperança “*aquela esperança de tudo se ajeitar/pode esquecer*” e de desdém “*aquela aliança, você pode empenhar/ou derreter*”. As únicas lembranças que ele

faz questão de guardar são o disco de Pixinguinha, e aí se pode indicar a relação sempre próxima entre a música e o amor, e um livro de Neruda, que a amante foi incapaz de apreciar, valorizar.

### *A Rosa*

*Arrasa o meu projeto de vida  
Querida, estrela do meu caminho  
Espinho cravado em minha garganta  
Garganta  
A santa às vezes troca meu nome  
E some*

*E some nas altas da madrugada  
Coitada, trabalha de plantonista  
Artista, é doida pela Portela  
Ói ela  
Ói ela, vestida de verde e rosa*

*A Rosa garante que é sempre minha  
Quietinha, saiu pra comprar cigarro  
Que sarro, trouxe umas coisas do Norte  
Que sorte  
Que sorte, voltou toda sorridente*

*Demente, inventa cada carícia  
Egípcia, me encontra e me vira a cara  
Odara, gravou meu nome na blusa  
Abusa, me acusa  
Revista os bolsos da calça*

*A falsa limpou a minha carteira  
Maneira, pagou a nossa despesa  
Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa*

*A gueixa*

*Que coisa mais amorosa*

*A Rosa*

*Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?*

*Bandida, cadê minha estrela guia*

*Vadia, me esquece na noite escura*

*Mas jura*

*Me jura que um dia volta pra casa*

*Arrasa o meu projeto de vida*

*Querida, estrela do meu caminho*

*Espinho cravado em minha garganta*

*Garganta*

*A santa às vezes me chama Alberto*

*Alberto*

*Decerto sonhou com alguma novela*

*Penélope, espera por mim bordando*

*Suando, ficou de cama com febre*

*Que febre*

*A lebre, como é que ela é tão fogosa*

*A Rosa*

*A Rosa jurou seu amor eterno*

*Meu terno ficou na tinturaria*

*Um dia me trouxe uma roupa justa*

*Me gusta, me gusta*

*Cismou de dançar um tango*

*Meu rango sumiu lá da geladeira*

*Caseira, seu molho é uma maravilha*

*Que filha, visita a família em Sampa*

*Às pampa, às pampa*

*Voltou toda descascada*

*A fada, acaba com a minha lira*

*A gira, esgota a minha laringe*

*Esfinge, devora a minha pessoa*

*À- toa, a boa*

*Que coisa mais saborosa*

*A Rosa*

*Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?*

*Bandida, cadê minha estrela guia?*

*Vadia, me esquece na noite escura*

*Mas jura*

*Me jura que um dia volta pra casa*

*(HOLLANDA, 2004, p.180)*

Contemporânea da anistia aos exilados e do afrouxamento da censura, *A Rosa* é uma canção controvertida de sentimentos paradoxais de aceitação e crítica, de um amor que se estabelece entre a destruição e a construção, a dor e a felicidade, a insegurança e a grata surpresa, o engano e a entrega. E como um período meio nebuloso, em que se não se sabe exatamente o que está por vir, e quando já tudo parece perdido “*e o meu projeto de vida?*” e as esperanças esgarçadas “*cadê a minha estrela guia?*”, eis que surge a abertura iminente da possibilidade do retorno “*jura que um dia volta pra casa*”, da segurança, da paz, da alegria, do amor, enfim.

Outra mulher que inverte os papéis sociais, saindo para trabalhar, comprar cigarro, pagar as contas, e deixando o homem a esperar por ela desponta em *A Rosa* “*E some nas altas da madrugada/ Coitada, trabalha de plantonista [...] Quietinha, saiu pra comprar cigarro [...] A falsa limpou a minha carteira/ Maneira, pagou a nossa despesa [...]*”. Nem totalmente santa “*A santa às vezes troca meu nome/ E some*” nem sempre vadia “*Vadia, me esquece na noite escura/ Mas jura /Me jura que um dia volta pra casa*”, Rosa é simultaneamente uma “*estrela*” do caminho e um “*espinho cravado*” na garganta. Salvação e perdição caminham juntas no todo que é Rosa. Principalmente paradoxal e instável “*Demente, inventa cada carícia/ Egípcia, me encontra e me vira a cara/ Odara, gravou meu nome na blusa/ Abusa, me acusa/ Revista os bolsos da calça*”, Rosa reúne em si as características de muitas e diferentes mulheres, egípcia, Odara, gueixa, bandida, Penélope,

esfinge, fada, santa, vadia, caseira, lebre... e “*arrasa o [...] projeto de vida*” de seu cantador, surpreendendo-o e dominando a sua vida “*devora a minha pessoa [...]*” e deixando-o sempre em suspense “*Ah, Rosa, e o meu projeto de vida? / Bandida, cadê minha estrela guia? / Vadia, me esquece na noite escura/ Mas jura/ Me jura que um dia volta pra casa*”.

Tantas mulheres expandem o universo uníssono da musa das cantigas medievais, na poesia que nasce para ser cantada.

[...] não posso deixar de falar das mulheres, ou melhor, do feminino, que em suas canções cumpre, muitas vezes, o papel político de denunciar, desorganizar o projeto, desestabilizar o *establishment*. Essas mulheres não são uma outra voz do dono, como as Bovarys, Luíças e Capitus, mas donas da voz, dos sentimentos e da ação. Não são tampouco o esteio da norma e, portanto, da propriedade e da repressão. [...] São cria de rua, fêmea, par, irmã, incesto, Rosas do povo, vadias. (LEMOS, 2004, p. 96-97)

#### 4 CANTIGAS & CANÇÕES: MUSAS E MULHERES

De acordo com as análises desenvolvidas das canções, é possível vislumbrar um quadro esquemático, contendo as indicações relativas às obras, o perfil do eu-lírico, a imagem da mulher cantada nos versos, o tipo de relação amorosa envolvendo os dois e o sentimento preponderante daquele que canta com relação à amada:

<b>OBRA</b>	<b>HOMEM</b>	<b>MULHER</b>	<b>RELAÇÃO</b>	<b>SENTIMENTO PREDOMINANTE NO EU-LÍRICO</b>
“FICA”	SUBMISSO	INDIFERENTE, REAL, LIVRE	SUPERFICIAL, SEM COMPROMISSO	AMOR DE SUJEIÇÃO, DE ESPERA, ENTREGA
“MADALENA FOI PRO MAR”	CONFORMADO, SUBMISSO, PASSIVO	PECADORA, INDIVIDUALISTA	SEM COMPROMISSO, FRÁGIL	AMOR CRISTÃO, DE SUJEIÇÃO
“A RITA”	DESILUDIDO	MESQUINHA, VINGATIVA, VILÃ	PERDIDA, ESFACELADA	DECEPÇÃO COM O AMOR
“MORENA DOS OLHOS D’ÁGUA”	DISPONÍVEL, SUJEIÇÃO A NÃO SER AMADO	QUE SOFRE PELA AUSÊNCIA DO AMOR (CANTIGA DE AMIGO)	DIFÍCIL PELO COMPROMISSO DA MULHER	AMOR DISPONÍVEL, PROTEÇÃO
“QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ”	DECEPCIONADO SEM SUJEIÇÃO	VAIDOSA, GANANCIOSA	IMPOSSÍVEL PELA DIFERENÇA DE CLASSES	AMOR FRUSTRADO, DESILUDIDO
“VOCÊ NÃO OUVIU”	CONSCIENTE, PORÉM SUBMISSO, ESPERANÇOSO	EGOÍSTA, MALANDRA, CRUEL	LACUNAR, QUASE VAZIA	AMOR DESPEITADO, SUJEIÇÃO
“SERÁ QUE CRISTINA VOLTA?”	PASSIVO, SEMPRE A ESPERAR	INDIFERENTE, FRIA, AUSENTE	INTERROMPIDA, EM ABERTO	AMOR ESPERANÇOSO, APESAR DA AUSÊNCIA DA MULHER
“UM CHORINHO”	SUBMISSO	CRUEL, INDIFERENTE	IMPOSSÍVEL PELA AUSÊNCIA DE AMOR POR PARTE DELA	SOFRIMENTO AMOROSO SEM ESPERANÇA
“LOGO EU?”	PASSIVO	INGRATA, INCONTENTÁVEL, MANDONA	REAL, VIVIDO,	AMOR COTIDIANO
“ATÉ PENSEI”	SONHADOR, PASSIVO	IDEALIZADA, INACESSÍVEL	IMPOSSÍVEL PELO COMPROMISSO DA MULHER	AMOR PUERIL
“BENVINDA”	SUBMISSO	INSTÁVEL	INCERTA/ REALIZÁVEL	AMOR DE ENTREGA/ESPERA
“MULHER, VOU DIZER QUANTO EU TE AMO”	ENCANTADO	REAL, BENDIGNA	PERFEITO, REAL, PRESENTE	ENCANTAMENTO
“RETRATO EM	AMARGURADO,	INDIFERENTE,	ACABADA	DESILUSÃO,

BRANCO E PRETO”	DESILUDIDO, SUBMISSO	CRUEL		SOLIDÃO
“ESSA MOÇA TÁ DIFERENTE”	CONFORMADO, PASSIVO	SE SENTE SUPERIOR, CAPAZ DE DESDENHAR	CONTURBADA, CONFLITUOSA	TRISTEZA PELA MUDANÇA DA MULHER, MAS ACEITAÇÃO DE UM AMOR SUBMISSO
“DESALENTO”	HUMILHADO, SUBMISSO	IMPERFEITA, MAS AINDA DESEJÁVEL	INTERROMPIDA, SEPARAÇÃO	ARREPENDIMENTO PELA SEPARAÇÃO, DOR E SOFRIMENTO PELA SOLIDÃO
“BOLSA DE AMORES”	APARENTEMENTE ESPERTO, MALANDRÃO, MAS DESILUDIDO	INGRATA, FRIA, INDIFERENTE	FRUSTRADA	DESOLAÇÃO E DECEPÇÃO
“COTIDIANO”	PASSIVO, SUBMISSO	MULHER COMUM, MEDÍOCRE, PREVISÍVEL	ACOMODADA, SEM PAIXÃO	AMOR MELANCÓLICO, SEM SURPRESAS, SEM MUDANÇAS
“ESSA PASSOU”	SUBMISSO	ATIVA, DE INICIATIVA, MAS INSACIÁVEL, INCOMPREENSIVA, PECADORA, CRUEL	DIFÍCIL PELO ABANDONO DA MULHER	AMOR SOFRIDO, SEM ESPERANÇAS
“OLHA, MARIA”	CONSCIENTE E CONFORMADO, PASSIVO	LIVRE, CHEIA DE DESEJOS, SONHOS	IMPOSSÍVEL PELA LIBERDADE QUE BUSCA A MULHER	AMOR QUE SE CONFORMA EM PERDER A MULHER
“CAÇADA”	ANSIOSO POR AMAR, ENVOLVIDO, ENTREGUE	PROVOCANTE, ARDENTE, SENSUAL, ALTIVA	AMOR CARNAL REAL	DESEJO
“VOCÊ VAI ME SEGUIR”	DOMINADOR E PASSIVO, AO MESMO TEMPO	SERVIL E DOMINADORA	CONFLITUOSA, DE DISPURA E ENTREGA, FATAL	AMOR/ ÓDIO
“TANGO DO COVIL”	ENCANTADO, SUBMISSO, DESEJOSO DE SUJEITAR-SE	IDEALIZADA, SUBLIMADA, PARA DEPOIS SER REBAIXADA, REDUZIDA A MULHER OBJETO	PUERIL E CARNAL	AMOR/DESEJO
“VIVER DO AMOR”	RACIONAL, SUJEITO ÀS EXIGÊNCIAS DO AMOR	PARTE DO AMOR VÍCIO, DOR, SACRIFÍCIO	IDEALIZADA CONCRETAMENTE, SEM UTOPIAS	AMOR SACRIFÍCIO
“TROCANDO EM MIÚDOS”	DESILUDIDO, PASSIVO, SEM INTENÇÃO DE LUTAR	TRAIADORA	DILACERADA	AMOR FRACASSADO
“A ROSA”	PASSIVO	INCONSTANTE, VERSÁTIL,	TUMULTUADA, IMPREVISÍVEL	AMOR SUSPENSO

**Quadro 1** – Esquema de análise das canções.

Tendo em vista as canções analisadas, pode-se afirmar que o perfil recorrente do homem, eu-lírico das canções, é, via de regra, a de um amante passivo, submisso às condições amorosas, entregue à coita d'amor, ainda que, porventura, mostre-se decepcionado, desiludido, amargurado até. Por sua vez, a imagem feminina expande os seus contornos e as mulheres retratadas, mesmo que, algumas vezes, guardem semelhanças com as musas idealizadas dos eu-líricos, surpreendem por sua inacessibilidade amorosa. Centradas, quase sempre, em si mesmas, as mulheres destes versos são livres das responsabilidades femininas de casa, família, ditames sociais e morais. Repetidamente abandonam o lar, os filhos, os amantes, a casa, em favor de sua liberdade. Voluntariosas e independentes, elas “esgarçam” os laços amorosos e impõem uma nova ordem, em que o relacionamento amoroso é recuperado, muitas vezes, quando lhes convém, monetariamente ou emocionalmente. Indiferentes, pecadoras, vaidosas, gananciosas, ausentes, cruéis, ingratas, dominadoras, elas, quase sempre, “viram a vida de cabeça para baixo”, instaurando relações amorosas instáveis e frágeis. O amor, neste novo cenário, desponta quase triste, decepcionado, perdido, solitário, melancólico, não fossem os tons eróticos e surpreendentes de alguma história ou outra.

Da mesma forma, no que diz respeito às cantigas de amor de D. Dinis, apresentadas e comentadas das páginas 32 a 40, é possível também estabelecer o seguinte quadro comparativo:

<b>OBRA</b>	<b>HOMEM</b>	<b>MULHER</b>	<b>RELAÇÃO</b>	<b>SENTIMENTO PREDOMINANTE NO EU-LÍRICO</b>
CANTIGA Nº 1	REVERENTE E SUBMISSO	IDEAL, MAS INDIFERENTE E INACESSÍVEL	IMPOSSÍVEL	COITA AMOROSA, FATAL
CANTIGA Nº 2	SUBMISSO	INDIFERENTE, INACESSÍVEL	IMPOSSÍVEL	COITA AMOROSA, FATAL
CANTIGA Nº 3	REVERENTE E SUBMISSO	IDEAL, INDIFERENTE E INACESSÍVEL	IMPOSSÍVEL	COITA AMOROSA, FATAL
CANTIGA Nº 4	REVERENTE	IDEAL	SUBLIMADA	VASSALAGEM AMOROSA
CANTIGA Nº 5	SUBMISSO	CRUEL	IMPOSSÍVEL	VASSALAGEM AMOROSA
CANTIGA Nº 6	REVERENTE E SUBMISSO	CRUEL	IMPOSSÍVEL	VASSALAGEM AMOROSA
CANTIGA Nº 7	REVERENTE	IDEAL	SUBLIMADA	COITA AMOROSA
CANTIGA Nº 8	REVERENTE	IDEAL	SUBLIMADA	COITA AMOROSA

**Quadro 2** – Esquema de análise das cantigas.

De onde se pode constatar que o perfil do homem, eu-lírico das cantigas, apresenta-se recorrentemente como submisso à vassalagem amorosa a que se entrega, sujeitando-se ao tratamento recebido da dama, e, acima de tudo, reverenciando-a, em suas qualidades raras. A musa, em contrapartida, é, via de regra, indiferente aos apelos do trovador, muitas vezes até cruel com ele, desejando-lhe o mal, conforme se pode perceber pelos versos lamentosos do eu-lírico. Inacessíveis, já que idealizadas em suas virtudes, acabam por provocar no eu-lírico a experiência de um amor não correspondido, platônico. E se dissolvem em uma imagem única de musa perfeita, sem maiores detalhes de personalidade ou comportamento social. Não há traços individualizantes de seus desejos, ideais ou vivências, elas se resumem à descrição de ente desejado, ideal, porém inacessível. O amor, portanto, configura-se platônico, fruto do sofrimento (coita amorosa) e da angústia diante de uma impossibilidade de relação efetiva. O eu-lírico, muitas vezes, deseja nunca tê-lo sentido ou conhecido a dama, tal a tristeza que sua indiferença lhe provoca. As agruras desta relação impossível despertam no eu-lírico o desejo da morte, como alívio para o coração e descanso da alma.

Comparativamente, a temática amorosa e a imagem da amada passam por um processo de expansão, desde as cantigas às canções. Originalmente derivadas da coita amorosa e da vassalagem trovadoresca, a temática lírica, nas canções, compreende universos mais amplos de relacionamentos, quase todos, possíveis de vivências efetivas, o que não era determinante nas cantigas. Legado de amores não-correspondidos, as cantigas desenhavam amores platônicos; já as canções referem-se a possíveis vivências amorosas, com suas venturas e desventuras. Neste sentido, o amor desejado das cantigas se multiplica em experiências várias nas canções. A mulher, por sua vez, sempre retratada de modo ideal, quase homogêneo nas cantigas, plena em beleza e virtudes, inacessível como uma santa, ganha contornos mais terrenos e menos ideais. Dotadas de maiores detalhes de personalidade e comportamentos sociais, elas não se mostram simplesmente objetos de adoração e desejo, mas agentes de suas histórias, diferentes em suas atitudes e decisões. São vários os perfis revelados nos versos das canções.

Um esquema das cantigas traduz as características principais das musas cantadas nos versos:

Cantiga nº 1	Cantiga nº 2
<p><i>“be talhada [...] que por uos tem a sa morte chegada”</i></p>	<p><i>“pelo voss’ amor Esta coita sofr’ eu [...] Vi por gran mal de mi, Pois tan coitad’ and’ eu”</i></p>
Cantiga nº 3	Cantiga nº 4
<p><i>“senhor fremosa, por Deus E por quam boa vos El fez [...] Destes olhos meus, Que vos viron e por mal de si [...] E, porque vos fez Deus melhor De quantas fez e mais valer [...] Senon o bem que vos Deus deu”</i></p>	<p><i>“e querrey muyt’ i loar mha senhor, a que prez nen fremusura non fal, nen bondade, e mays uos direy en: tanto a fez Deus conprida de bem que mays que todas las do mundo ual. [...] “de todo be e de mui grã ualor, E co tod’ est é mui comunal [...] Quando no quis que lh’ outra foss’ igual”</i></p>
Cantiga nº 5	Cantiga nº 6
<p><i>“hunha molher Que meu mal quis e sempr’ e quer, E me quis e quer matar [...] Deus, que sab’ a sobeia Coyta que m’ela da [...] Nõ mi deu se coyta nõ, E do mal senpr’ o peyor”</i></p>	<p><i>“Da ma senhor, que eu serui Sempr’ e que mays ca mi amey [...] Grand’ é o mal que mha senhor Mi quer, mays quero-lh’ eu mayor [...]</i></p>
Cantiga nº 7	Cantiga nº 8
<p><i>“por quanto be d’ela sey [...] Ca tal a fez Nostro Senhor; De quãtas outras no mudo son Nõ lhi fez par a la minha fé, nõ,</i></p>	<p><i>“sey eu ben que non Am tam gram coyta no seu coraçõ Qual m’eu per mha senhor ueio leuar. [...] Nõ an tal coyta qual eu ey sen par.</i></p>

<i>E, poy-la fez das melhores melhor”</i>	<i>[...]</i> <i>No an, ne uiue qual perdiçõ</i> <i>Oi’ eu uiuo, que poy m’á de matar.”</i>
---	--

**Quadro 3** – Perfil feminino retratado nas cantigas

São damas cruéis, indiferentes, inatingíveis em suas qualidades e virtudes, responsáveis pelo sofrimento impingido ao eu-lírico, tamanha sua desolação diante de um amor não-correspondido, impossível.

Por sua vez, nas canções, o perfil das mulheres cantadas alcança matizes vários, contornos específicos na diversidade.

Canção “Fica”	Canção “Madalena foi pro mar”
<i>“Fale do nosso barraco</i> <i>[...]</i> <i>Mas fica</i> <i>Mas fica ao lado meu</i> <i>[...]</i> <i>Você sai e não explica</i> <i>Onde vai e a gente fica</i> <i>Sem saber se vai voltar</i> <i>[...]</i> <i>Quem sabe um dia</i> <i>Por descuido ou poesia</i> <i>Você goste de ficar”</i>	<i>“Madalena foi pro mar</i> <i>E eu fiquei a ver navios</i> <i>Quem com ela se encontrar</i> <i>Diga lá no alto mar</i> <i>Que é preciso voltar já</i> <i>Pra cuidar dos nossos filhos</i> <i>[...]</i> <i>É preciso não chorar</i> <i>Maldizer, não vale a pena</i> <i>Jesus manda perdoar</i> <i>A mulher que é Madalena”</i>
Canção “A Rita”	Canção “Morena dos olhos d’água”
<i>“A Rita levou meu sorriso</i> <i>No sorriso dela</i> <i>Meu assunto</i> <i>Levou junto com ela</i> <i>E o que me é de direito</i> <i>Arrancou-me do peito</i> <i>[...]</i> <i>A Rita matou nosso amor</i>	<i>“Morena dos olhos d’água</i> <i>Tira os seus olhos do mar</i> <i>Vem ver que a vida ainda vale</i> <i>O sorriso que eu tenho</i> <i>Pra lhe dar</i> <i>[...]</i> <i>O seu homem foi-se embora</i> <i>Prometendo voltar já</i>

<p><i>De vingança Nem herança deixou Não levou um tostão Porque não tinha não Mas causou perdas e danos Levou os meus planos Os meus vinte anos O meu coração”</i></p>	<p><i>Mas as ondas não tem hora, morena De partir ou de voltar Passa a vela e vai-se embora Passa o tempo e vai também”</i></p>
<p>Canção “Quem te viu, quem te vê”</p>	<p>Canção “Será que Cristina volta”</p>
<p><i>“Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala [...] Quem não a conhece não pode mais ver pra crer Quem jamais a esquece não pode reconhecer [...] Quando o samba começava, você era a mais brilhante [...] Eu não sei bem com certeza por que foi que um belo dia Quem brincava de princesa acostumou na fantasia [...] Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria”</i></p>	<p><i>“Será que Cristina volta Será que fica por lá Será que ela não se importa De bater na porta Pra me consolar [...] Será que Cristina volta Será que ela vai gostar Será que nas horas mais frias Das noites vazias Não pensa em voltar”</i></p>
<p>Canção “Você não ouviu”</p>	<p>Canção “Um chorinho”</p>
<p><i>Você não ouviu O samba que eu lhe trouxe Ai, eu lhe trouxe rosas Ai, eu lhe trouxe um doce [...]</i></p>	<p><i>“Vem, morena, Não me despreza mais, não Meu choro é coisa pequena Mas roubado a duras penas Do coração</i></p>

<p><i>Você me desconcerta</i>  <i>Pensa que está certa</i>  <i>Porém não se iluda</i>  <i>No fim do mês, quando o dinheiro aperta</i>  <i>Você corre esperta</i>  <i>E vem pedir ajuda</i>  <i>Eu lhe procuro, mas você se esconde</i>  <i>Não me diz aonde</i>  <i>Nem quer ver seu filho”</i></p>	<p>[...]</p>
Canção “Logo eu?”	Canção “Até pensei”
<p><i>“Essa morena quer me transtornar</i>  <i>Chego em casa, me condena</i>  <i>Me faz fita, me faz cena</i>  <i>Até cansar</i>  <i>[...]</i>  <i>Essa morena de mansinho me conquista</i>  <i>Vai roubando gota a gota</i>  <i>Esse meu sangue de sambista</i>  <i>Essa menina quer me transformar</i>  <i>Chego em casa, olha de quina</i>  <i>[...]</i>  <i>A minha amada diz que é pra eu deixar de</i>  <i>férias</i>  <i>Pra largar a batucada</i>  <i>E pra pensar em coisas sérias</i>  <i>[...]</i>  <i>Ela me acorda reclamando</i>  <i>Me despacha pro batente</i>  <i>E fica em casa descansando”</i></p>	<p><i>“Junto a mim morava a minha amada</i>  <i>Com olhos claros como o dia</i>  <i>Lá o meu olhar vivia</i>  <i>De sonho e fantasia</i>  <i>E a dona dos olhos nem via”</i></p>
Canção “Benvinda”	Canção “Mulher, vou dizer quanto eu te amo”
<p><i>“Pode ser que você venha</i>  <i>Por mero favor</i></p>	<p><i>“Cantando a flor</i>  <i>Que nós plantamos</i></p>

<p><i>Ou venha coberta de flor</i> [...] <i>Pode ser que você venha</i> <i>Morar por aqui</i> <i>Ou venha pra se despedir</i> [...] <i>Venha iluminar meu quarto escuro</i> <i>Venha entrando como o ar puro</i> <i>Todo novo da manhã</i> <i>Venha minha estrela madrugada”</i></p>	<p>[...] <i>Mulher, imagina o nosso espanto</i> <i>Ao ver a flor</i> <i>Que cresceu tanto</i> [...] <i>Eu te repito</i> <i>Este meu canto de louvor</i> <i>Ao fruto mais bendito</i> <i>Desse nosso amor”</i></p>
Canção “Retrato em branco e preto”	Canção “Essa moça ta diferente”
<p><i>“Seus segredos sei de cor</i> [...] <i>E sei também que ali sozinho</i> [...] <i>Lá vou eu de novo como um tolo</i> <i>Procurar o desconsolo</i> <i>Que cansei de conhecer</i> <i>Novos dias tristes, noites claras</i> [...] <i>Pra lhe dizer que isso é pecado</i> <i>Eu trago o peito tão marcado</i> <i>De lembranças do passado</i> <i>E você sabe a razão”</i></p>	<p><i>“Essa moça tá diferente</i> <i>Já não me conhece mais</i> <i>Está pra lá de pra frente</i> <i>Está me passando pra trás</i> <i>Essa moça tá decidida</i> <i>A se supermodernizar</i> <i>Ela só samba escondida</i> <i>Que é pra ninguém reparar</i> [...] <i>Ela me olha de cima</i> [...] <i>Ela me desfaz</i> <i>Mas o que é que tem</i> <i>Que ela só me guarda despeito</i> <i>Que ela só me guarda desdém</i> [...] <i>Mas o que é que tem</i> <i>Se do lado esquerdo do peito</i> <i>No fundo, ela ainda me quer bem”</i></p>
Canção “Desalento”	Canção “Bolsa de amores”
<p><i>“Diz a ela que estou louco</i> <i>Pra perdoar</i></p>	<p><i>“Ações de uma morena dessas</i> <i>Que dão lucro à beça</i></p>

<p><i>Que seja lá como for</i>  <i>Por amor</i>  <i>Por favor</i>  <i>É pra ela voltar</i>  <i>[...]</i>  <i>Corre e diz a ela</i>  <i>Que eu entrego os pontos”</i></p>	<p><i>Pra quem sabe</i>  <i>E pode jogar</i>  <i>[...]</i>  <i>Minha morena me esquecendo</i>  <i>Não deu dividendo</i>  <i>Nem deixou filhote</i>  <i>[...]</i>  <i>A moça é fria</i>  <i>É ordinária</i>  <i>Ao portador”</i></p>
<p>Canção “Cotidiano”</p>	<p>Canção “Essa passou”</p>
<p><i>Todo dia ela faz tudo sempre igual</i>  <i>[...]</i>  <i>Me sorri um sorriso pontual</i>  <i>[...]</i>  <i>Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar</i>  <i>E essas coisas que diz toda mulher</i>  <i>[...]</i>  <i>Seis da tarde como era de esperar</i>  <i>Ela pega e me espera no portão</i>  <i>[...]</i>  <i>Toda noite ela me diz pra eu não me afastar</i>  <i>Meia-noite ela jura eterno amor”</i></p>	<p><i>“Foi ela que me convidou</i>  <i>[...]</i>  <i>Foi ela que me maltratou</i>  <i>[...]</i>  <i>Mas ela não se saciou</i>  <i>[...]</i>  <i>Foi ela que me condenou</i>  <i>[...]</i>  <i>Foi ela que tanto pecou</i>  <i>[...]</i>  <i>Foi ela que se ajoelhou</i>  <i>[...]</i>  <i>Foi ela que me arruinou</i>  <i>[...]</i>  <i>Foi ela que me incendiou</i>  <i>[...]</i>  <i>Pra ela dizer que acabou</i>  <i>Pra ela dizer que não está”</i></p>
<p>Canção “Olha Maria”</p>	<p>Canção “Caçada”</p>
<p><i>“Mas hoje, Maria</i>  <i>[...]</i>  <i>Precisas partir</i></p>	<p><i>“E ao me ver você me provoca</i>  <i>Você canta a sua agonia louca</i>  <i>[...]</i></p>

<p>[...]  <i>Que estás tão aflita  Pra me abandonar  Sinto, Maria  Que estás de visita  Teu corpo se agita  Querendo dançar  Parte, Maria  Que estás toda nua  Que a lua te chama  Que estás tão mulher  Arde, Maria  Na chama da lua  Maria cigana  Maria maré”</i></p>	<p><i>Pernas se debatendo e o seu fervor</i>  [...]  <i>Pra pegar você, bicho do mato  Saciar a sua avidez mestiça  Que ao me ver se encolhe e me atença  Que num mesmo impulso me expulsa e me  atença  [...]  Dominante, não se desembaraça  Ofegante, é dona do seu senhor”</i></p>
<p>Canção “Você vai me seguir”</p>	<p>Canção “Tango do covil”</p>
<p><i>“Você vai me seguir  [...]  Você vai me servir  Você vai se curvar  Você vai resistir  Mas vai se acostumar  Você vai me agredir  Você vai me adorar  [...]  Me possuir, me infernizar  Você vai me trair  [...]  Você vai me cegar  [...]  Enfim, me apunhalar  Você vai me velar  Chorar, vai me cobrir</i></p>	<p><i>“Tu és a mais linda princesa  Aqui deste covil  [...]  Tu és a dama mais formosa  E, ousou dizer, a mais gostosa  Aqui deste covil  [...]  És tão graciosa e tão miúda  Tu és a dama mais tesuda  Aqui deste covil  [...]  Tua beleza é quase um crime  Tu és a bunda mais sublime  Aqui deste covil”</i></p>

<i>E me ninar”</i>	
Canção “Viver do amor”	Canção “Trocando em miúdos”
<p><i>“há que se amar</i>  <i>Sem amar</i>  <i>Sem prazer</i>  <i>E com despertador</i>  <i>[...]</i>  <i>Há que penar no amor</i>  <i>Pra se ganhar no amor</i>  <i>[...]</i>  <i>O amor, eu bem sei</i>  <i>Já provei</i>  <i>E é um veneno medonho</i>  <i>[...]</i>  <i>O amor é sacrifício</i>  <i>O amor é sacerdócio”</i></p>	<p><i>“pode guardar</i>  <i>As sobras de tudo que chamam lar</i>  <i>As sombras de tudo que fomos nós</i>  <i>As marcas de amor nos nossos lençóis</i>  <i>As nossas melhores lembranças</i>  <i>[...]</i>  <i>Mas devo dizer que não vou lhe dar</i>  <i>O enorme prazer de me ver chorar</i>  <i>Nem vou lhe cobrar pelo estrago</i>  <i>Meu peito tão dilacerado”</i></p>
Canção “A Rosa”	
<p><i>“Arrasa o meu projeto de vida</i>  <i>[...]</i>  <i>Espinho cravado na minha garganta</i>  <i>[...]</i>  <i>E some nas altas da madrugada</i>  <i>Coitada, trabalha de plantonista</i>  <i>[...]</i>  <i>A Rosa garante que é sempre minha</i>  <i>[...]</i>  <i>Demente, inventa cada carícia</i>  <i>Egípcia, me encontra e me vira a cara</i>  <i>Odara, gravou meu nome na blusa</i>  <i>Abusa, me acusa</i>  <i>Revista os bolsos da calça</i>  <i>[...]</i>  <i>Beleza, na hora do bem bom me deixa, se</i></p>	

<p><i>queixa</i></p> <p><i>A gueixa</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Vadia, me esquece na noite escura</i></p> <p><i>Mas jura</i></p> <p><i>Mas jura que um dia volta pra casa</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Penélope, espera por mim bordando</i></p> <p>[...]</p> <p><i>A Rosa jurou seu amor eterno</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Meu rango sumiu lá da geladeira</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Que filha, visita a família em Sampa”</i></p>	
---	--

**Quadro 4** – Perfil feminino retratado nas canções.

Entretanto, na maior parte das vezes, alguns elementos parecem manter-se praticamente inalterados, como o modo com que o homem se posiciona diante do amor e os sentimentos que este lhe traz. Via de regra, assim como nas cantigas, o eu-lírico se prostra submisso às condições impostas pelo relacionamento possível com sua amada e, via de regra, também, este amor lhe causa sofrimento e tristeza, pela sua não realização nas cantigas e pela indiferença da musa e, nas canções, pela ausência da amada, seja por abandono ou saudade, ou ainda pela impossibilidade de vivência do amor. O eu-lírico, por sua vez, mesmo frente à indiferença, malquerença ou abandono da amada, mantém-se firme em seu propósito de amar, apesar de tanto desamor. A saudade, a angústia diante da separação, a tristeza da distância subjagam-no e ele se entrega, para além do amor próprio, do desprezo da amada e de sua crueldade, demonstrando, muitas vezes, compaixão, complacência, devoção e dedicação.

São todas estas situações que se mantêm constantes tanto nas cantigas como nas canções e que se podem evidenciar nas seguintes comparações poéticas:

Canção “Madalena foi pro mar”	Cantiga nº 6	
<p><i>É preciso não chorar</i>  <i>Maldizer não vale a pena</i>  <i>Jesus manda perdoar</i>  <i>A mulher que é Madalena</i></p>	<p><i>Grand’ é o mal que mha senhor</i>  <i>Mi quer, mays quero-lh’ eu mayor</i></p>	
Canção “Essa moça ta diferente”	Cantiga nº 5	
<p><i>Mas o que é que tem</i>  <i>Que ela só me guarda despeito</i>  <i>Que ela só me guarda desdém</i></p>	<p><i>Que meu mal quis sempr’ e quer,</i>  <i>E me quis e quer matar;</i>  [...]  <i>Amar, que be dê s ento</i>  <i>No mi deu se coyta no,</i>  <i>E do mal senpr’ o peyor.</i>  [...]  <i>Amor hua molher tal</i>  <i>Que sempre quis o meu mal</i>  <i>E a que praz d’ eu morrer.</i></p>	
Canção “A Rita”	Cantiga nº 5	
<p><i>A Rita levou meu sorriso</i>  [...]  <i>Meu assunto</i>  [...]  <i>E o que me é de direito</i>  <i>Arrancou-me do peito</i>  [...]  <i>Mas causou perdas e danos</i>  <i>Levou os meus planos</i>  <i>Meus pobres enganos</i>  <i>Os meu vinte anos</i>  <i>O meu coração</i>  [...]  <i>Me deixou mudo</i>  <i>Um violão</i></p>	<p><i>Coyta que m’ ela da, ueia</i>  <i>Como uyuo tan coyta do;</i>  [...]  <i>No mi deu se coyta no,</i>  <i>E do mal senpr’ o peyor.</i>  [...]  <i>A este mal sem mesura</i>  <i>Que tato comigo dura.</i>  [...]  <i>Ca em tal coyta me ten</i>  <i>Que no ey eu força ne se;</i>  <i>Por en rogu’ e roguarey</i>  <i>A Deus, que sabe que uiuo</i>  <i>En tal mal e ta esquiuo,</i></p>	
Canção “Logo eu?”	Cantiga nº 5	Cantiga nº 6

<p><i>Essa morena quer me transtornar</i>  <i>Chego em casa me condena</i>  <i>[...]</i>  <i>Vai roubando gota a gota</i>  <i>Esse meu sangue de sambista</i>  <i>[...]</i>  <i>Essa menina quer me transformar</i>  <i>Chego em casa, olha de quina</i>  <i>[...]</i>  <i>Ela me acorda reclamando</i>  <i>Me despacha pro batente</i></p>	<p><i>Que meu mal quis sempre e quer</i>  <i>[...]</i>  <i>Que sempre quis o meu mal</i>  <i>[...]</i></p>	<p><i>Grand' é o mal que mha senhor</i>  <i>Mi quer</i>  <i>[...]</i>  <i>No mi deuia desamor</i>  <i>Tal que no be no á melhor.</i></p>
Canção “Será que Cristina volta?”	Cantiga nº 7	
<p><i>Será que Cristina volta</i>  <i>[...]</i>  <i>Noite dia me pergunto</i>  <i>Meu assunto é perguntar</i>  <i>Será que Cristina volta</i>  <i>[...]</i>  <i>Cheio de saudades suas</i>  <i>Procurro nas ruas</i>  <i>Quem possa informar</i>  <i>[...]</i>  <i>Será que Cristina volta</i></p>	<p><i>Que soydade de mha senhor ey,</i>  <i>[...]</i>  <i>Rogu'eu a Deus, que end'á o poder,</i>  <i>Que mha leixe, se lhi prouguer, ueer</i>  <i>[...]</i>  <i>Se a no uir, no me posso guardar,</i>  <i>D'enssandecer ou morrer co pesar,</i>  <i>[...]</i>  <i>Rogu'eu a Deus, que end'á o poder,</i>  <i>Que mha leixe, se lhi prouguer, ueer</i>  <i>[...]</i>  <i>Cedo, ca tal a quis Deus fazer</i>  <i>Que se a non uyr, no posso uiuer.</i></p>	
Canção “Você não ouviu”	Cantiga nº 5	
<p><i>Você não ouviu</i>  <i>O samba que eu lhe trouxe</i>  <i>Ai, eu lhe trouxe rosas</i>  <i>Ai, eu lhe trouxe um doce</i>  <i>[...]</i></p>	<p><i>Amor fez a mí amar,</i>  <i>Gram tempo'á, hunha molher</i>  <i>Que meu mal quis sempr'e quer,</i>  <i>[...]</i>  <i>Tal molher mi fez Amor</i></p>	

<p><i>Você me desconcerta</i>  <i>Pensa que está certa</i>  [...]  <i>Eu lhe procuro, mas você se esconde</i>  <i>Não me diz aonde</i>  [...]  <i>Você diz que minha rosa é frágil</i>  <i>Que o meu samba é plágio</i></p>	<p><i>Amar, que be dês ento</i>  <i>No mi deu se coyta no,</i>  <i>E do mal senpr' o peyor.</i>  [...]  <i>A mi fez gram bem be querer</i>  <i>Amor hua molher tal</i>  <i>Que sempre quis o meu mal</i>  [...]  <i>Amor fez a mim gram be</i>  <i>Querer tal molher, ond'ei</i>  <i>Senpre mal e auerey;</i></p>
<p>Canção “Fica”</p>	<p>Cantiga nº 6</p>
<p><i>Diz que eu não sou de respeito</i>  <i>Diz que não dá jeito</i>  <i>De jeito nenhum</i>  <i>Diz que eu sou subersivo</i>  <i>Um elemento ativo</i>  <i>Feroz e nocivo</i>  <i>Ao bem-estar comum</i>  [...]  <i>Diga que o meu samba é fraco</i>  <i>E que eu não largo o taco</i>  <i>Nem pra conversar com você</i>  [...]  <i>Diga ao primeiro que passa</i>  <i>Que eu sou da cachaça</i>  [...]  <i>Diga que eu ganho até folgado</i>  <i>Mas perco no dado</i></p>	<p><i>Da mha senhor, que eu serui</i>  <i>Sempr' e que mays ca mi amey,</i>  <i>Ueed', amigus, que tort'ey,</i>  <i>Que nunca tam gram torto ui,</i>  [...]  <i>Mal que posso; sei per gram be</i>  <i>Lhi querer mays ca mi ne al,</i>  <i>E, se aquest' é querer mal,</i>  <i>Est' é o que a mi auen,</i>  [...]  <i>Mal que posso; se per seruir</i>  <i>E pela mays ca mi amar,</i></p>
<p>Canção “Retrato em branco e preto”</p>	<p>Cantiga nº 6</p>
<p><i>O que é que eu posso contra o encanto</i>  <i>Desse amor que eu nego tanto</i></p>	<p><i>Ca, pero a sepre serui,</i>  [...]</p>

<p><i>Evito tanto</i>  <i>E que no entanto</i>  <i>Volta sempre a me enfeitiçar</i>  [...]  <i>Lá vou eu de novo como um tolo</i>  <i>Procurar o desconsolo</i>  <i>Que cansei de conhecer</i>  <i>Novos dias tristes, noites claras</i>  [...]  <i>Ainda volto a lhe escrever</i>  [...]  <i>Vou colecionar mais um soneto</i>  <i>Outro retrato em branco e preto</i>  <i>A maltratar meu coração</i></p>	<p><i>Mal que posso; se per servir</i>  <i>E pela mays ca mi amar,</i>  <i>Se est' é mal, a meu cuydar,</i>  <i>Este mal non poss' eu partir,</i>  <i>Ca, pero que a fui servir,</i></p>
<p>Canção “Retrato em branco e preto”</p>	<p>Cantiga nº 1</p>
<p><i>Já conheço os passos dessa estrada</i>  <i>Sei que não vai dar em nada</i>  [...]  <i>Já conheço as pedras do caminho</i>  <i>E sei também que ali sozinho</i>  <i>Eu vou ficar, tanto pior</i>  [...]  <i>Com seus mesmos tristes velhos fatos</i>  <i>Que num álbum de retrato</i>  <i>Eu teimo em colecionar</i>  [...]  <i>Vou colecionar mais um soneto</i>  <i>Outro retrato em branco e preto</i>  <i>A maltratar meu coração</i></p>	<p><i>Hun tal hombre sei eu, ai ben talhada,</i>  <i>que por vós ten a sa morte chegada;</i>  [...]  <i>Hun tal hombre sei eu que preto sente</i>  <i>de si morte chegada certamente;</i>  [...]  <i>Hun tal hombre sei eu, aquest' oide:</i>  <i>que por vós morr'e vo-lo en partide,</i></p>
<p>Canção “Tango do covil”</p>	<p>Cantiga nº 4</p>
<p><i>Deixa eu cantar tua beleza</i>  <i>Tu és a mais linda princesa</i>  <i>Aqui deste covil</i></p>	<p><i>[...]e querei muit'i loar mia senhor,</i>  <i>a que prez nem fremosfera non fal,</i>  <i>nen bondade, e mais vos direi en:</i></p>

<p>[...]  <i>Fazer em teu louvor</i>  <i>Discursos a granel</i>  <i>Pra te dizer gentil</i>  <i>Bem-vinda</i>  <i>Tu és a dama mais formosa</i>  <i>Aqui deste covil</i>  [...]  <i>És tão graciosa e tão miúda</i>  <i>Tu és a dama mais tesuda</i>  <i>Aqui deste covil</i>  [...]  <i>Tua beleza é quase um crime</i>  <i>Tu és a bunda mais sublime</i>  <i>Aqui deste covil</i></p>	<p><i>tanto a fez Deus comprida de ben  que mais que todas las do mundo val.</i></p> <p><i>Ca mia senhor quisso Deus fazer tal  quando a fez, que a fez sabedor  de todo ben e de mui gran valor  e com todo est' é mui comunal,  ali hu deve; er deu-lhe bon sen,  e des i non lhe fez pouco de ben  quando non quis que lh' outra foss'igual.</i></p> <p><i>Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal,  mais pôs i prez e beldad' e loor  e falar muit ben e rir melhor  que outra mulher; des i é leal  muit', e por esto non sei oj' eu quen  possa compridamente no seu ben  falar, ca non há, tra-lo seu ben, al.</i></p>
<p>Canção “Fica”</p>	<p>Cantiga nº 3</p>
<p><i>Mas fica</i>  <i>Mas fica ao lado meu</i>  [...]  <i>Mas fica</i>  <i>Mas fica ao lado meu</i>  [...]  <i>Mas fica</i>  <i>Mas fica, meu</i></p>	<p><i>[...]doede-vos alguã vez  de mim e destes olhos meus,  [...]  queredede-vos de mim doer  e destes olhos meus, senhor,  [...]  queredede-vos doer do meu  mal e dos meus olhos, meu ben,</i></p>
<p>Canção “Quem te viu, quem te vê”</p>	<p>Cantiga nº 4</p>
<p><i>Você era a mais bonita das cabrochas dessa  ala</i>  <i>Você era a favorita onde eu era o mestre-  sala</i>  [...]</p>	<p><i>[...]e querei muit'i loar mia senhor,  a que prez nem fremosura non fal,  nen bondade, e mais vos direi en:  tanto a fez Deus comprida de ben  que mais que todas las do mundo val.</i></p>

<p><i>Quando o samba começava, você era a mais brilhante</i></p> <p><i>E se a gente se cansava, você só seguia adiante</i></p> <p>[...]</p> <p><i>O meu samba se marcava na cadência dos seus passos</i></p> <p><i>O meu sono se embalava no carinho dos seus braços</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe</i></p> <p><i>De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse</i></p>		<p><i>Ca mia senhor quisu Deus fazer tal quando a fez, que a fez sabedor de todo ben e de mui gran valor e com todo est' é mui comunal, ali hu deve; er deu-lhe bon sen, e des i non lhe fez pouco de ben quando non quis que lh' outra foss'igual.</i></p> <p><i>Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal, mais pôs i prez e beldad' e loor e falar muit ben e rir melhor que outra mulher; des i é leal muit', e por esto non sei oj' eu quen possa compridamente no seu ben falar, ca non há, tra-lo seu ben, al.</i></p>	
Canção “Até pensei”	Canção “Benvinda”	Cantiga nº 3	
<p><i>A felicidade</i></p> <p><i>Morava tão vizinha</i></p> <p><i>Que, de tolo,</i></p> <p><i>Até pensei que fosse minha</i></p> <p><i>Junto a mim morava a minha amada</i></p> <p><i>Com olhos claros como o dia</i></p> <p><i>Lá o meu olhar vivia</i></p> <p><i>De sonho e fantasia</i></p> <p>[...]</p> <p><i>Do lado de lá tanta ventura</i></p>	<p><i>Venha iluminar meu quarto escuro</i></p> <p><i>Venha entrando como o ar puro</i></p> <p><i>Todo novo da manhã</i></p> <p><i>Venha minha estrela madrugada</i></p> <p><i>Venha minha namorada</i></p> <p><i>Venha amada</i></p>	<p><i>Ai senhor fremosa, por Deus</i></p> <p><i>e por quam boa vos El fez,</i></p> <p>[...]</p> <p><i>e, porque vos fez Deus melhor</i></p> <p><i>de quantas fez e mais valer,</i></p> <p>[...]</p> <p><i>E, porque o al non é ren, senon o bem que vos Deus deu,</i></p>	
Canção “Um chorinho”	Canção “Desalento”	Cantiga nº 8	
<p><i>Quem me dera</i></p> <p><i>Pelo menos um momento</i></p>	<p><i>Sim, vai e diz</i></p> <p><i>Diz assim</i></p>	<p><i>E non en notro, sey eu ben que non</i></p>	

<p><i>Juntar todo sofrimento</i>  <i>Pra botar nesse chorinho</i>  [...]  <i>Não me despreza mais, não</i>  <i>Meu choro é coisa pequena</i>  <i>Mas roubado a duras penas</i>  <i>Do coração</i>  [...]  <i>Junto o meu canto a cada</i>  <i>pranto, a cada choro,</i>  <i>Até que alguém me faça coro</i>  <i>pra cantar na rua</i></p>	<p><i>Que eu chorei</i>  <i>Que eu morri</i>  <i>De arrependimento</i>  <i>Que o meu desalento</i>  <i>Já não tem mais fim</i>  [...]  <i>Diz a ela que estou louco</i>  <i>Pra perdoar</i>  <i>Que seja lá como for</i>  <i>Por amor</i>  [...]  <i>Que eu só sei</i>  <i>Que cansei, enfim</i></p>	<p><i>Am tam gram coyta no</i>  <i>seu coração</i>  <i>Qual m'eu per mha</i>  <i>senhor ueio leuar.</i>  [...]  <i>No an tal coyta qual eu</i>  <i>ey sen par.</i>  [...]  <i>No an, ne uiue qual</i>  <i>perdição</i>  <i>Oi' eu uiuo, que poys</i>  <i>m'á de matar.</i></p>
Canção “Essa passou”	Cantiga nº 8	Cantiga nº 2
<p><i>Foi ela que me maltratou</i>  [...]  <i>Andei sete léguas de amor</i>  <i>Chorei sete litros de mar</i>  [...]  <i>Foi ela que me condenou</i>  [...]  <i>Foi ela que me arruinou</i>  [...]</p>	<p><i>E non en notro, sey eu ben</i>  <i>que non</i>  <i>Am tam gram coyta no seu</i>  <i>coração</i>  <i>Qual m'eu per mha senhor</i>  <i>ueio leuar.</i>  [...]  <i>No an tal coyta qual eu ey</i>  <i>sen par.</i>  [...]  <i>No an, ne uiue qual perdição</i>  <i>Oi' eu uiuo, que poys m'á de</i>  <i>matar.</i></p>	<p><i>Em gran coita, senhor,</i>  <i>que peor que mort' é,</i>  <i>Vivo, per boa fé,</i>  <i>E polo voss' amor</i>  <i>Esta coita sofr'eu</i>  <i>Por vós, senhor, que eu</i>    <i>Vi polo meu gran mal,</i>  <i>E melhor mi será</i>  <i>De morrer por vós já</i>  <i>E, pois meu Deus non</i>  <i>val,</i>  <i>Esta coita sofr'eu</i>  <i>Por vós, senhor</i>  [...]</p>

**Quadro 5** – Comparativo das situações amorosas presentes em cantigas e canções.

#### 4.1 MULHERES: AS NOVAS MUSAS

Como se pode evidenciar através das análises das cantigas de amor, primeiras manifestações da poesia lírica em língua portuguesa, e também do quadro esquemático proposto neste trabalho, as características gerais das musas das cantigas de amor eram, via de regra, de damas ideais, perfeitas em sua formosura (“be talhada”, “fremosa”), incomparáveis em suas virtudes (“vos fez Deus melhor de quantas fez e mais valer”, “tanto a fez Deus comprida de bem que mays que todas las do mundo ual”, Ca tal a fez Nostro Senhor; De quãtas outras no mudo son Nõ lhi fez par a la minha fé, nõ, E, poy-la fez das melhores melhor”) e inatingíveis pelo amor dos trovadores, que vivem, desta forma, a sofrer da eterna coita amorosa (“que por uos tem a sa morte chegada”, “pelo voss’ amor/ esta coita sofr’eu”, “destes olhos meus,/ que vos viron e por mal de si”, “Deus, que sab’ a sobeia/ Coyta que m’ela da”, “sey eu ben que non/Am tam gram coyta no seu coraçõ/Qual m’eu per mha senhor ueio leuar.”).

Quando a poesia volta a ser cantada, nas letras das músicas da MPB, no entanto, as musas são mulheres, e não mais senhor, e dificilmente elas estariam tão próximas da idealização como estiveram as damas medievais. Deslocadas dos pedestais, muito mais distantes da imagem imaculada e perfeita de beleza e virtude, as mulheres “reais” das canções, via de regra, são detentoras de “defeitos” sociais, se vistas pelo viés moral de uma sociedade moderna e dos padrões impostos por uma criação eminentemente machista.

Rita é uma mulher que se instalou na vida do eu-lírico, trazendo consigo felicidade (meu sorriso no sorriso dela), vida, alegria, integrando-se ao seu cotidiano (seu trapo, seu prato), tornando-se parte da sua própria identidade amorosa (e o que me é de direito), religiosa (São Francisco) e artística (disco de Noel). A sua presença, plena de sentidos, enraizou-se profundamente no universo do eu-lírico, de modo que a sua ausência faz submergir uma série de expectativas nascidas da relação amorosa/existencial entre eles (levou os meus planos, meus pobres enganos, os meus vinte anos). A sua partida, embora retratada como profundamente cruel, visto que deixou estéril um coração, uma vida, um violão; e mesquinha, já que levou inclusive objetos “baratos” do dia-a-dia, como um prato, por exemplo, aponta, no entanto, para uma razão norteadora de tal atitude abrupta: “A Rita matou o nosso amor de vingança”, o que muda radicalmente a imagem desta mulher e a interpretação de sua história. Esse dado, que encabeça uma relação de “perdas e danos” provocados por seu abandono vem imediatamente seguido do verso “nem herança deixou”, o

que revela sua intenção de não aprofundar sua relação com ele, enriquecendo-a com filhos. Desta maneira, a mulher responsável por todo esse desengano no destino do eu-lírico, apresentada como alguém que chega em sua vida prenhe de sonhos e o abandona fértil de decepções, na verdade deve ter tido, ela mesma, os seus sonhos, prenhes de expectativa, podados por decepções tais que tornaram inférteis a relação e os planos traçados pelo casal. Diante de tal situação, ela não hesita em abandonar um amor que já não corresponde aos seus ideais, negando-se a se sujeitar a uma fragmentada relação maculada pela desilusão. Herdeira das mulheres pobres do século anterior, também ela parte dando novos rumos a sua vida, descasando-se, sob a ameaça (que efetivamente se cumpre) de ser apontada por suas decisões.

Rosa é a união de opostos presentes na moral misógina das décadas iniciais do século XX, a santa e a puta. Quebrando justamente com a possibilidade insólita de se dividir as mulheres em duas categorias tão radicalmente determinadas, Rosa reúne em atitudes a própria incapacidade de se manter uma constância previsível de comportamentos pré-estabelecidos por uma pretensa moral. Simultaneamente trevas e luz (*arrasa o meu projeto de vida/ estrela do meu caminho*), perdição e salvação (*espinho cravado em minha garganta/ a santa*), libertinagem e honestidade (*e some nas altas da madrugada/ coitada, trabalha de plantonista*), fidelidade e sorrateirice (*garante que é sempre minha/ quietinha, saiu pra comprar cigarro(...) voltou toda sorridente*), entrega e indiferença (*inventa cada carícia/ me encontra e vira a cara*), malandragem e honestidade (*a falsa limpou a minha carteira/ maneira, pagou a nossa despesa*), abandono e servidão (*na hora do bem bom me deixa, se queixa/ a gueixa/ que coisa mais amorosa*), Rosa é a puta (*bandida, cadê minha estrela guia/ vadia, me esquece na noite escura*) desejada de volta (*mas jura/ me jura que um dia volta pra casa*), a santa (*estrela do meu caminho*) que arrasa o projeto de vida do eu-lírico (*espinho cravado na minha garganta*), a “fada” que “acaba” com “a lira”, a “gira”, que “esgota” a sua “laringe”.

A mulher da canção “Até pensei” também transita entre a luz (*olhos claros como o dia*) e as trevas (*e eu a espreitar na noite escura*), a pureza, puerilidade (*todo balão caía*) e a perdição (*toda maçã nascia*), a proibição (*muro alto*) e o desejo (*lá o meu olhar vivia/ de sonho e fantasia*), não porque carregasse em si essas dualidades, já que se mantinha “santa” (*a dona dos olhos nem via/ E eu a esperar pela ternura que nunca me vinha*), mas porque provocava no imaginário do eu-lírico uma profusão de sentimentos esperançosos (*A felicidade morava tão vizinha/ Que, de tolo/ Até pensei que fosse minha*), criados por sua própria solidão (*Eu andava tão pobre/ Tão pobre de carinho/ Que, de tolo/ Até pensei que fosses minha*). A mulher tema dos versos ou não correspondia a todo ideal cantado pelo eu-

lívico, já que o próprio “dono do bosque” nem via tanta “ventura”, ou era infeliz por causa dessa mesma indiferença de seu companheiro. O que transparece é que, embora “do lado de lá” toda ventura morasse, as pessoas que lá vivam não desfrutavam dela, o que nos remete à idéia da impossibilidade do amor dentro do casamento. A mulher, presa a este “bosque”, de muros altos, nem era amada por seu companheiro, afinal “lá todo balão caía/ toda maçã nascia/e o dono do bosque nem via”, nem poderia corresponder a quem lhe amava “lá o meu olhar vivia/ de sonho e fantasia/ e a dona dos olhos nem via”. A mulher desta canção possivelmente era infeliz, mas incapaz de mudar o seu destino, atrelado a uma ciranda de desamor, pautada por conveniências sociais e morais.

“Benvinda” revela os contornos de uma mulher imprevisível, guiada por sentimentos imperiosos e capaz de agir movida pela compaixão (*Pode ser que você venha/ por mero favor*), pelo amor verdadeiro (*ou venha coberta de amor*) ou simplesmente em busca de conforto para solidão (*ou venha pra se consolar*). Essa incerteza, porém, não assusta o eu-lívico ou o distancia dela, a urgência de seu chamado se submete às condições impostas por seu regresso, sempre repleto de suspense e ansiedade (*Seja lá como for (...)Pode vir até mentindo (...) Mesmo assim pode entrar*). Ela, por sua vez, partiu (*Dono do abandono*) sem maiores explicações (*Pode ser que você venha/morar por aqui/ou venha pra se despedir*) e volta sem que se saiba exatamente porquê (*Ah, que bom que você veio*). A mulher destes versos não se preocupa com o que a gente possa dizer, tampouco o eu-lívico, que se expõe publicamente (*Comunico oficialmente (...) Comunico a toda gente (...) Comunico finalmente*) e introduz uma instável relação amorosa conduzida diretamente pelos desígnios de suas escolhas.

Em “Bolsa de amores”, o eu-lívico sai em busca de uma mulher que o valorize socialmente (*que dão lucro à beça/ pra quem pode/ e sabe jogar*) e o satisfaça amorosamente (*Comprei na bolsa de amores*). Mas a mulher “safa”, descolada, que se destaca das demais (*as ações melhores/ que encontrei por lá*), também pode e sabe jogar e quando não mais lhe pareceu interessante estar ao lado de seu companheiro, foi ela quem, espertamente, abandonou o jogo (*Minha morena me esquecendo/ não deu dividendo/ nem deixou filhote*), sem sequer titubear (*a moça é fria/ é ordinária/ ao portador*).

Contra toda opressão moralista dos anos dourados, “Caçada” é uma canção que gira em torno da erotização de uma mulher que visa unicamente satisfazer seus desejos carniais com o homem com quem se encontra. A displicência com que tratam todos os demais elementos que compõem o seu contexto confere à relação entre eles um caráter exclusivamente sexual. Esta mulher, mais do que vista unicamente como um objeto de desejo,

avidamente esperado, é sujeito deste desejo, povoando os pensamentos do eu-lírico (*varo a noite sem cochilar*), provocando seus instintos (*e ao me ver você me provoca/ você canta a sua agonia louca*), dominando suas investidas (*que num mesmo impulso me expulsa e me abraça*).

No mesmo sentido de libertação e realização dos desejos da canção anterior, em “Essa moça tá diferente”, desponta a mulher livre das amarras do passado (*Já não me conhece mais*), voltada toda ela para o futuro (*Está pra lá de pra frente/ está me passando pra trás*). Assim, tudo o que fazia parte de sua vivência anterior é relegado (*Essa moça tá diferente (...) Ela me olha de cima/ e vai desinventar o som/ Faço-lhe um concerto de flauta/ e não lhe desperto emoção*) em favor de novas experiências (*Essa moça tá decidida/ a se supermodernizar/ Ela só samba escondida/ que é pra ninguém reparar (...) Ela quer ver o astronauta/ descer na televisão*). Surpreso, mas não totalmente desiludido, o eu-lírico admira de certa forma essa nova mulher, desbravadora (*E agora está só na dela/ Botando só pra quebrar*), e, ao mesmo tempo, terna (*No fundo, ela ainda me quer bem*).

A mulher “militarizada” pela rotina do casamento em “Cotidiano”, além de sufocar o companheiro, impõe-se uma série normativa de atitudes viciantes. Aqui é possível vislumbrar todo o previsível percurso diário de uma mulher alojada em um padrão de comportamento de cuidados femininos, instituído socialmente (*Me sacode às seis horas da manhã (...) diz que é pra eu me cuidar*). Mas diferentemente das mulheres conduzidas pelos homens, é ela quem estabelece o compasso da relação, instituindo, forçosamente inclusive, amor, onde caberia abandono, beijos onde soaria despedidas, pois com beijos de “bocas de hortelã”, “de café”, “de paixão” e “de pavor” ela cala a boca dele “de feijão”, tão pronta a dizer “não”, tão propensa a pedir para “parar”.

Insatisfeita com o companheiro, a mulher da canção “Fica” vive com ele intermitentes contatos, marcados pela inconstância de sua presença. Pelo viés dele é que se percebe o descontentamento dela com seu comportamento social (*diz que não sou de respeito (...) que eu sou subversivo*), seu descomprometimento com o lar (*fale do nosso barraco/ diga que é um buraco*), sua incompetência artística (*diga que meu samba é fraco*), sua vadiagem (*e que eu não largo o taco*), sua displicência com ela (*nem pra conversar com você (...) não lhe dou vintém*), seus vícios (*diga ao primeiro que passa/ que eu sou da cachaça (...) diz que eu ganho até folgado/ mas perco no dado*). Diante disto, ela, provavelmente farta, “sai e não explica/ onde vai”, deixando-o à mercê da incerteza de seu regresso (*e a gente fica/ sem saber se vai voltar*), invertendo os papéis sociais de tempos atrás, quando a mulher é quem ficava entregue à ansiedade da volta do marido, seja por sua mobilidade à procura de emprego, seja

pelas aventuras extra-conjugais a que se entregava e que a obrigavam a sujeitar-se a qualquer trabalho em troca do sustento da casa, em uma sociedade pouco receptiva à valorização do trabalho feminino no mercado.

Outra mulher que se apresenta como agente direto de uma relação amorosa, determinando o desenrolar de sua história, está presente em “Essa passou”. Pelos verbos de ação empregados pelo eu-lírico é que se constrói o seu perfil dinâmico e a progressão contínua de seu comportamento voluntarioso “convidou/ maltratou/ se saciou/ não soube esperar/ me condenou/ tanto pecou/ me arruinou/ me incendiou”. Submisso a este envolvimento crescente, perdido diante deste sentimento instaurado por ela e sem saber como interagir efetivamente (*não soube chegar (...) não soube chorar*), sem conseguir desemaranhar-se dele (*sou eu que vou lhe perdoar (...) sou eu que vou me confessar (...)/ sou eu que vou ter que rezar (...) sou eu que vou ter que pagar*), o eu-lírico, absorto já (*andei sete léguas de amor/ chorei sete litros de mar*), se embriaga novamente de amor por ela (*mas se ela chamar diz que eu vou/ correr sete léguas de amor/ beber sete litros de mar*).

Diferentemente das jovens dos anos dourados, criadas para serem rainhas do lar, mães amantíssimas, esposas afetuosas, companheiras compreensivas, mulheres tolerantes e pacificadoras, incapazes de questionar as atitudes do marido e presas a uma aceitação permanente das condições de “seu lugar” na esfera social do casamento a fim de mantê-lo a qualquer custo, a morena de “Logo eu?” irrompe com a profusão de quem instaura um caos na ordem estabelecida ou visa instaurar ordem ao caos sedimentado. Decidida a promover mudanças, ela quer justamente “transtornar” o marido, condenando-o logo que chega em casa, ao mesmo tempo que o envolve (*essa morena de mansinho me conquista*) e se alimenta de seu amor (*vai roubando gota a gota/ esse meu sangue de sambista*). Desejosa de transformá-lo, ela o observa crítica (*olha de quina/ diz que já me viu na esquina/ a namorar*) e lhe direciona um discurso “moldador” (*diz que é pra eu largar de férias/ pra largar a batucada/ e pra pensar em coisas sérias (...) me despacha pro batente*).

Madalena é a mulher que rompe completamente com as responsabilidades sociais de esposa, mãe, dona-de-casa, expandindo, inclusive, os limites geográficos de seu trânsito, indo “pro mar”, o que conota o desbravamento de novos caminhos, a abertura para diferentes empreitadas. Ambigamente, o homem fica “a ver navios” e se preocupa com a crítica zombeteira da sociedade, representada pela vela acenando em alto mar, semanticamente empregada como um irônico “adeus de Madalena”. Permitindo-se esta liberdade ousada e descomprometida, Madalena deixa pra trás também os filhos, invertendo uma situação típica de abandono masculino.

Em sentido contrário caminha a “morena dos olhos d’água”, inevitavelmente ligada a um homem que partiu com promessa de retorno, mas que, a que tudo indica, não deve voltar mais. Abandonada, a morena não tem olhos para um novo amor (*tira os olhos do mar/ vem ver que a vida ainda vale/ o sorriso que eu tenho/ pra lhe dar*) que, embora se distancie do perfil de seu amado (*meu pobre peito/ que jamais enfrenta o mar*), procura aproximar-se dele em fantasias que é capaz de criar para agradá-la (*Vem ouvir lindas histórias/ que por seu amor sonhei/ Vem saber quantas vitórias, morena/ por mares que só eu sei*) e, principalmente, oferecendo-lhe o que o seu rival, indiferente, não pôde lhe dar, um porto seguro, um “abraço estreito”, onde ela possa “descansar” de tanto sofrimento. Consumida por esta espera, a morena ata a sua vida ao momento daquela fatídica partida e anula todas as possibilidades de vivências desde então (*passa a vela e vai-se embora/ passa o tempo e vai também*).

Ao cantar o amor em “Mulher, vou dizer quanto te amo”, o eu-lírico associa diretamente a figura da mulher à imagem santificada de mãe, responsável por trazer a ele e ao mundo a confirmação do amor, a renovação da esperança, em tempos tão carentes “dum carinho, duma prece, dum sorriso, dum encanto”. O que permite uma referência à imagem do nascimento do menino Jesus e o marco da abertura de tempos iluminados. Nascimento por meio do instrumento que foi Maria, tão bendita quanto o fruto desse amor de agora (*meu canto de louvor/ ao fruto mais bendito/ desse nosso amor*).

Lado a lado com “Maria”, o eu-lírico acompanha toda a urgência de liberdade que toma conta desta mulher, mas mesmo surpreso e triste ele não se atreve a impedir o seu caminho (*não vou te prender*). Ao contrário, perbendo nascer nela toda uma volúpia de vida que se agita em direção às venturas do mundo (*que estás tão aflita pra me abandonar*), ele não simplesmente abre mão de fazê-la “presa” de “sua poesia”, como encarna o seu próprio grito de alforria “Parte, Maria/ que estás tão bonita”. Ela, por sua vez, vai se construindo no desenho de seus versos “precisas partir (...) estás de visita”, e se esboça claramente seu desejo de atender aos chamados dos seus próprios instintos (*teu corpo se agita/ querendo dançar*), já toda ela inebriada de liberdade (*que estás toda nua*), entregue aos apelos da natureza (*que a lua te chama (...) Arde, Maria/ na chama da lua (...) contra a ventania/ brincando, dormindo/ num colo de serra/ num campo vazio/ num leito de rio/ nos braços do mar*). Ciente de sua ânsia por alegria e da transitoriedade da vida (*que a vida, Maria/ não passa de um dia (...) que a vida não espera/ É uma primavera/ não podes perder*), o eu-lírico reconhece os limites do que pode oferecer o seu amor (*pois eu só teria/ a minha*

*agonia/ pra te oferecer*) diante de tudo o que ela pode explorar “fugindo” do destino comum das demais mulheres.

Rompendo padrões de comportamento também a mulher de “Quem te viu, quem te vê” deixa atônito o eu-lírico, que, de sua parte, canta sua decepção, revalorizando o modelo antigo que correspondia ao seu perfil e distanciando-se dos contornos atuais de sua personalidade e vivência social. Da “cabrocha” mais bonita da ala onde ele era o mestre-sala, ela passa a madame que participa de noites de gala; tão intimamente ligada ao samba, onde se destacava como “a mais brilhante”, que seguia adiante, quando todos se cansavam, hoje ela transita em chás dançantes; musa de vestimentas carnavalescas, vestiu efetivamente a fantasia; ao invés de sambar na rua, agora assiste ao desfile de galeria. Seu universo era todo ele em torno de seu companheiro e marcado pela presença constante do samba; ao se afastar dele, inevitavelmente todo o seu contexto se altera também. E, muito embora pelos relatos do eu-lírico ela parecesse feliz ao seu lado, não parece sobrar espaço para os vestígios de sua vivência anterior neste novo cenário de vida.

“Retrato em branco e preto” revela a ciranda interminável de desencantos de um eu-lírico que insiste em “maltratar” seu coração, ao sujeitar-se às desventuras do amor por uma mulher. Irremediavelmente preso a seu passado amoroso, ele não consegue se desvencilhar de uma mulher que não pretende mais compartilhar de “novos dias tristes, noites claras”. Mesmo diante de seus apelos (*ainda volto a lhe escrever*) ela não hesita em agir segundo suas vontades, ainda que sob pena do sofrimento dele (*volto a lhe escrever/ pra lhe dizer que isso é pecado/ eu trago o peito tão marcado/ de lembranças do passado/ e você sabe a razão*).

A mulher de “Tango do covil” é resumida a um objeto do desejo do eu-lírico, que, apesar de tentar envolvê-la com um discurso nobre no início, pomposo e elegante no desenrolar dos versos, finalmente acaba por lhe dirigir uma “cantada” unicamente erótica, rebaixando-a em virtudes e limitando-a a uma parte do corpo desejada por ele. De linda princesa a ser cantada por tenores, ela passa a ser dama formosa e gostosa a ser louvada por um bacharel, para em seguida tornar-se graciosa, miúda, dama mais tesuda, a ser chamada por um garçom, até revelar-se simplesmente a bunda mais sublime a ser narrada por um locutor de futebol. O rebaixamento por que passa a descrição deste cantar aponta para a visão que o eu-lírico tem da mulher e é esta a imagem única que se pode ter dela, também, a de uma mulher “tesuda”, que se destaca no bordel onde trabalha. Toda ela se resume a uma bunda, principal atrativo de sua profissão. Ela deixa de existir enquanto ser social, individual, dotado

de personalidade e atitude para se anular em um contexto em que as mulheres são vistas somente como objetos de satisfação dos desejos masculinos.

Desiludido com a sua companheira (*Aquela esperança de tudo se ajeitar/ pode esquecer/ Aquela aliança/ você pode empenhar*), decepcionado com suas atitudes (*não vou lhe dar/ o enorme prazer de me ver chorar/ nem vou lhe cobrar pelo seu estrago*), descrente do amor (*Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim/ não me valeu*) o eu-lírico parte de casa com a impressão de que “já vai tarde”. Diferentemente do modelo de homem que sai de casa por causa de outro amor, abandonando a mulher, nesta canção é a mulher quem fica em casa, para viver um novo amor (*Aceite uma ajuda do seu futuro amor/ pro aluguel*). É possível vislumbrar que, mesmo saindo de casa e dando a entender que foi ele quem rompeu a relação determinando novos rumos para suas vidas, foi a mulher quem efetivamente provocou esta separação, abrindo espaço para um novo amor, já que o eu-lírico vai embora com “a impressão de que já vai tarde”. O que significa que, antes mesmo de ele colocar um ponto final no relacionamento deles, ela já havia dado por encerrada a relação.

Inversamente à “mulher de malandro”, o perfil feminino presente em “Você não ouviu” é o de alguém que não se sente comprometida com o homem com quem vive um relacionamento instável, nem com o filho que tem com ele. Incapaz de se submeter à rotina do casamento e do filho, desfaz dos agrados do primeiro e é displicente com o segundo. Indiferente aos apelos deste “homem de malandra”, ela espertamente aparece somente quando lhe convém, no fim do mês “quando o dinheiro aperta”. Novamente invertendo os papéis conhecidamente representados por homem e mulher em situação semelhante, esta é mais uma mulher que assume a postura antes ocupada pelo homem, que, displicente com a família, voltado somente para a satisfação de seus desejos de aventura, repetidamente sai de casa e só volta quando tem alguma necessidade para suprir.

Aprofundando a instabilidade de outro relacionamento e aumentando ainda mais a incerteza em que vive o eu-lírico, Cristina (“Será que Cristina volta?”) é a mulher que sai de casa sem deixar indício se pretende voltar. Ele vive à espera de seu retorno e convive com a zombaria (*Uns sorrindo fazem pouco*), a incredulidade (*outros me tomam por louco*) e a indiferença (*outros passam tão depressa/ que não podem me escutar*) das pessoas ao seu redor. Cristina, por sua vez, é a mulher que partiu sem se importar em dar explicações ou prever um regresso. Tão instável quanto a possibilidade de sua volta parece ser sua personalidade, já que o eu-lírico se indaga “*Sei lá se ela quer voltar (...) Será que ela vai gostar (...) Será que vem ansiosa/ será que vem devagar (...) será que Cristina volta (...) Será que Cristina fica por lá?*”

Aparentemente dócil (*Você vai me seguir/ aonde quer que eu vá*), domável (*Você vai me servir/ você vai se curvar*), a mulher de “Você vai me seguir”, pouco a pouco transita entre dominadora e dominante (*Você vai resistir/ mas vai se acostumar/ Você vai me agredir/ você vai me adorar*), conquistando o eu-lírico (*Você vai me sorrir/ você vai se enfeitar/ e vem me seduzir*) até finalmente tornar-se o seu algoz (*me infernizar/ você vai me trair (...) você vai me cegar (...) enfim, me apunhalar*). Mas, moldada “à la guerrilheira”, esta mulher é capaz de “endurecer sem perder a ternura” (*você vem me beijar (...) você vai me velar/ chorar/ vai me cobrir/ e me ninar*).

Em “Desalento”, o eu-lírico canta a sua solidão depois ter se separado da mulher (*como sou/ infeliz/ no meu descaminho/ diz que estou sozinho/ e sem saber de mim*) e se arrepende de tê-lo feito (*diz assim/ que eu chorei/ que eu morri/ de arrependimento/ que o meu desalento já não tem mais fim*). O interessante neste caso, porém, é que quem parece ter “pecado” na relação é a mulher (*diz que eu estive por pouco/ diz a ela que estou louco/ pra perdoar*), que, ao que tudo indica, segue o seu caminho. Ele, opostamente, não consegue ir adiante (*diz assim/ que eu rodei/ que eu bebi/ que eu caí/ que eu não sei/ que eu só sei/ que cansei, enfim/ dos meus desencontros*) e se mantém atado a ela (*seja lá como for/ por amor/ por favor/ é pra ela voltar*), pois ele “entrega os pontos”.

Finalmente, em “Um chorinho”, a mulher encarna todo o sofrimento do eu-lírico, já que é o seu desprezo que parece nortear toda composição do “chorinho” (*Vem, morena/ não me despreza, mais, não/ meu choro é coisa pequena/ mas roubado a duras penas/ do coração*). Entretanto, mais uma vez um verso sinaliza a recorrência de que ela tenha se desiludido antes de tê-lo simplesmente abandonado (*Ai, o meu amor, a sua dor, a nossa vida*) e ele pressente a necessidade de reforçar o seu canto a fim de comovê-la (*Meu chorinho/ não é uma solução/ enquanto eu cantar sozinho*). O amor, desta forma, materializa-se como cuidado constante (*com despertador- como um funcionário*) com o outro, mais de sacrifício do que de prazer (*Há que penar no amor/ Pra se ganhar no amor/ Há que apanhar/ E sangrar/ E suar/ Como trabalhador/ Ai, o amor/ Jamais foi um sonho/ O amor, eu bem sei/ Já provei/ E é um veneno medonho (...) O amor é sacrifício/ O amor é sacerdócio*). Cuidado que ele talvez tenha deixado de lado e que agora se lhe apresenta claramente para manutenção do amor e da presença da mulher.

Estas são as mulheres das canções. Mulheres brasileiras, praticamente todas morenas. Quase invariavelmente inconstantes, elas seguem, na maior parte das vezes, seus impulsos, e não hesitam em partir, sem dar explicações (*Você sai e não explica/ Onde vai e a gente fica/ Sem saber se vai voltar*), “*Madalena foi pro mar/ E eu fiquei a ver navios*”, *Será*

que Cristina volta/ Será que fica por lá”), deixando para trás casa, marido e filhos (“*Quem com ela se encontrar/ Diga lá no alto mar/ Que é preciso voltar já/ Pra cuidar dos nossos filhos*”, “*Que estás tão aflita/ Pra me abandonar*”, “*A Rita levou meu sorriso/ No sorriso dela*”, “*Eu lhe procuro, mas você se esconde/ Não me diz aonde/ Nem quer ver seu filho*”, “*Minha morena me esquecendo/ Não deu dividendo/ Nem deixou filhote*”).

Insatisfeitas e exigentes (“*Essa morena quer me transtornar/ Chego em casa, me condena/ Me faz frita, me faz cena/ Até cansar[...]*Essa menina quer me transformar/ Chego em casa, olha de quina/[...]A minha amada diz que é pra eu deixar de férias/ Pra largar a batucada/ E pra pensar em coisas sérias/[...]Ela me acorda reclamando/ Me despacha pro batente/ E fica em casa descansando”, “*Mas ela não se saciou*”), estão sempre envolvidas em uma busca constante: por amor, por liberdade, realização, aventura, (“*Toda dia ela me diz pra eu não me afastar/ Meia-noite ela jura eterno amor*”, “*Mas hoje, Maria/ [...] Precisas partir/ [...] Sinto, Maria/ Que estás de visita/ Teu corpo se agita/ Querendo dançar/ Parte, Maria/ Que estás toda nua/ Que a lua te chama/ Que estás tão mulher/ Arde, Maria/ Na chama da lua/ Maria cigana/ Maria maré*”, “*Eu não sei bem com certeza por que foi que um belo dia/ Quem brincava de princesa acostumou na fantasia*”, “*Essa moça tá diferente/ [...]Essa moça tá decidida/ A se supermodernizar*”).

Amantes, se entregam (“*Morena dos olhos d’água/ Tira os seus olhos do mar/[...] O seu homem foi-se embora/ Prometendo voltar já/ Mas as ondas não tem hora, morena/ De partir ou de voltar/ Passa a vela e vai-se embora/ Passa o tempo e vai também*”, “*Você vai me seguir /[...] Você vai me servir/ Você vai se curvar/ [...] Você vai me adorar*”, “*A Rosa garante que é sempre minha [...]/ Odara, gravou meu nome na blusa[...]/ A gueixa*”) e constroem o amor (“*Cantando a flor/ Que nós plantamos[...]/ Mulher, imagina o nosso espanto/ Ao ver a flor/ Que cresceu tanto [...]/ Eu te repito/ Este meu canto de louvor/ Ao fruto mais bendito/ Desse nosso amor*”).

Mas essa aura de devoção e entrega não as faz todas elas servis, idealizadas, complacentes, infinitamente benignas, antes elas também despontam simultaneamente indiferentes, cruéis, frias (“*Quem sabe um dia/ Por descuido ou poesia/ Você goste de ficar*”, “*Meu assunto/ Levou junto com ela/ E o que me é direito/ Arrancou-me do peito [...]/ A Rita matou nosso amor/ De vingança/ [...] causou perdas e danos/ Levou os meu planos/ Os meus vinte anos/ O meu coração*”, “*Será que ela não se importa/ De bater na porta/ Pra me consolar [...]/Será que Cristina volta [...]/ Será que nas horas mais frias/ Das noites vazias/ Não pensa em voltar*”, “*Você não ouviu/ O samba que eu lhe trouxe/ Ai, eu lhe trouxe rosas/ Ai, eu lhe trouxe um doce*”, “*Pode ser que você venha/ Por mero favor [...]/Ou venha pra se*

*despedir”, “A moça é fria/ É ordinária/ Ao portador”, “Foi ela que me maltratou [...]/ Foi ela que me condenou [...]/ Foi ela que tanto pecou [...]/ Foi ela que me arruinou [...]/ Pra ela dizer que acabou/ Pra ela dizer que não está”, “Me possuir, me infernizar/ Você vai me trair [...]/ Você vai me cegar [...]/ Enfim, me apunhalar”, “Arrasa o meu projeto de vida [...]/ Espinho cravado na minha garganta [...]/ Abusa, me acusa”).*

E, paradoxalmente, perdoadas, desejadas, atraentes, adoradas (*“É preciso perdoar/ Maldizer, não vale a pena/ Jesus manda perdoar/ A mulher que é Madalena”, “Diz a ela que estou louco/ Pra perdoar/ Que seja lá como for/ Por amor/ Por favor/ É pra ela voltar [...]/ Corre e diz a ela/ Que eu entrego os pontos”, “Vem, morena/ Não me despreza mais, não”, “Venha iluminar meu quarto escuro/ Venha entrando como o ar puro/ Todo novo da manhã/ Venha minha estrela madrugada”, “Lá vou eu de novo como um tolo/ Procurar o desconsolo/ Que cansei de conhecer/ Novos dias tristes, noites claras”, “Ela me desfaz/ Mas o que é que tem/ Que ela só me guarda despeito/ Que ela só me guarda desdém [...]Mas o que é que tem/ Se do lado esquerdo do peito/ No fundo, ela ainda me quer bem”, “E ao me ver você me provoca/ Você canta a sua agonia louca [...]/ Que num mesmo impulso me expulsa e me atíça [...]/ Dominante, não se desembaraça/ Ofegante, é dona do seu senhor”, “Tu és a mais linda princesa/ Aqui deste covil [...]/ Tu és a dama mais formosa/ E, ousou dizer, a mais gostosa/ Aqui deste covil [...]/ És tão graciosa e tão miúda/ Tu és a dama mais tesuda/ Aqui deste covil [...]/ Tua beleza é quase um crime/ Tu és a bunda mais sublime/ Aqui deste covil”, “Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala [...]/ Quando o samba começava, você era a mais brilhante”, “Junto a mim mora a minha amada/ Com olhos claros como o dia/ Lá o meu olhar vivia/ De sonho e fantasia/ E a dona dos olhos nem via”).*

Tão comuns, tão diferentes, essas são as mulheres reais, capazes de despertar neste eu-lírico atônito diante de tantas mudanças, uma coita amorosa tão medieval quanto as musas das cantigas, no sentido implacável e devorador de um sentimento, ainda que fatalmente fadado à solidão, inexoravelmente atraente (*“Há que penar no amor/ Pra se ganhar no amor/ [...] O amor, eu bem sei/ Já provei/ E é um veneno medonho [...]/ O amor é sacrifício/ O amor é sacerdócio”).*

## CONCLUSÃO

Na literatura grega, como em todas as demais literaturas, a arte de versejar foi primeiramente oral, acompanhada de cantos e bailados. A música sempre esteve no cerne da poesia ou a poesia sempre foi o embrião da música. Mélicas, elegíacas ou jâmbicas; cantadas, declamadas ou recitadas com acompanhamento musical; líricas, didáticas ou satíricas, a essência grega dessas poesias reafirmava a identidade de uma cultura predominantemente oral, de caráter coletivo e performático.

A importância da voz assumia papel socializador à medida que cada indivíduo se reconhecia no discurso. Música e poesia representavam, socialmente, os veículos deste discurso oral, que concretizava uma voz coletiva através de uma união inalienável entre melodia e verso. Neste sentido, a música (aqui entenda-se poesia & música) significava, além de arte, uma maneira de ser e de pensar, constantemente sujeita ao julgamento daqueles a quem deveria representar.

Eram os jogos artísticos, que aconteciam em Delfos, Esparta e Atenas e onde eram julgadas as produções dos mais ilustres poetas-músicos, como Sófocles, Ésquilo ou Eurípedes, diante de milhares de espectadores que se dispunham a comparecer ainda de madrugada, disputando arquibancadas, nos grandes concursos públicos, interessadíssimos em acompanhar as intermináveis audições.

A tradição oral permaneceria arraigada às sociedades séculos depois e já na Idade Média as cantigas sinalizavam uma reelaboração da antiga unidade melodia/verso, em poesias que nasciam para serem cantadas. A própria denominação a que se referia o ato de compor melodia e verso, trovar, remontava à genuína busca da capacidade de cantar, de compor, de achar a canção, cuja embrionária matriz estaria disponível no germe mesmo da estrutura melódica natural de cada língua, expressão de seu povo. O que cada época buscava sempre era decifrar o produto final desta antiga aliança, já latente em cada sociedade. A eterna tentativa de estender a fala no canto, equilibrando melodia e texto.

Também como na Grécia, os trovadores se expunham ao julgamento público em competições com seus pares, para reconhecimento social de suas produções. A performance é expandida com a presença de um novo elemento: o intérprete, ou jogral. Muitos trovadores eram os executantes de suas obras, mas outros optavam pela divulgação de seus trabalhos através dos jograis, que eram, inclusive, escolhidos e, muitas vezes, exclusivos de alguns trovadores.

A poesia, apesar de manter sua aliança musical, distancia-se sutilmente do sentido coletivo e o lirismo amoroso assume peculiaridades específicas. No que tange às produções sob o eu-lírico masculino, o amor adquire contornos bem definidos, como a expressão servil de um sentimento, o mais das vezes, doloroso. As relações de vassalagem amorosa instauradas com as cantigas de amor, de trovadores prostrados diante de suas damas, significavam uma extensão das relações sociais próprias do contexto feudal, entre vassalos e suseranos. As damas, por sua vez, envolvidas na aura teocêntrica medieval, despontavam como musas idealizadas, diante das quais se prostravam seus “servos” amorosos.

Paradoxalmente à situação social a que eram submetidas, como os casamentos arranjados pelas conveniências econômicas e as longas ausências dos maridos, impostas pelas guerras e viagens, as mulheres tornam-se objeto de adoração que beira às raias abstratas de qualidades incomparáveis e beleza inatingível. Retratadas, quase sempre, como donas impiedosas com seus trovadores amantes, impingem a estes a eterna coita amorosa, de que padecem e que se torna a essência de sua poesia. Em terreno português, igual sofrimento, ou ainda mais avassalador, domina esses poetas-músicos, que se comprazem em cantar a impossibilidade de sua realização, já com donzelas inacessíveis, muitas vezes de superior estirpe. Responsável por toda matéria de sua poesia, no entanto, esse sentimento não-correspondido parece ser mesmo desejado pelos eu-líricos, que a ele se entregam sem reservas.

Um leal representante de tal modalidade poética foi D. Dinis que se utilizou largamente do paralelismo e do refrão como elementos reforçadores de sua permanente coita amorosa frente à indiferença e inacessibilidade de sua amada.

O Humanismo ou Segunda Idade Média, no entanto, traria rupturas decisivas à genuína aliança poesia & música. Com a decadência do sistema feudal e a instauração das monarquias, um sentimento de nacionalidade exigia da literatura um compromisso com os fatos históricos e o registro dos grandes acontecimentos políticos. As crônicas ganharam vulto e a prosa despontou como elemento estético com *status* de “arte”. Neste sentido, a poesia representa um retrocesso. Produzida e dirigida aos nobres do palácio, não encontrou um padrão definitivo e marcou a separação entre música e texto.

Desde então, poesia e música trilharam caminhos próprios, com intermitentes contatos. Enquanto o Renascimento reafirmou a poesia como arte autônoma, a música erudita, desde a Idade Média, sob forte influência da Igreja, passou a dirigir-se aos nobres, príncipes e à própria Igreja, distanciando-se do seu sentido coletivo; paralelamente, o

povo cultivou uma música mais voltada a suas necessidades, transmitida oralmente. Esse abismo musical permaneceu até o século XVIII.

Mas a palavra falada subsistiu e mesmo no Renascimento vários textos foram musicados. Isto porque a poesia trovadoresca, embora estivesse adormecida durante um século e pouco, ressurgiu em meados do século XV, chegando ao lirismo amoroso camoniano no século XVI, através de seu “prostar-se” de joelhos diante da amada, rogando-lhe seu favor, idealizando-a acima das demais mulheres, vivenciando, enfim, todo o sofrimento de um amor inacessível.

Um resgate da musicalidade, no entanto, seria sentido mais fortemente com a tentativa simbolista de fazer com que as palavras tivessem “um valor essencialmente musical” e que fossem “capazes de evocar as mais diversas sensações”. A busca, por vezes artificiosa destes poetas, se dava no sentido de que a linguagem poética se aproximasse o mais possível da linguagem vaga e imprecisa da música. Buscavam a voz viva da palavra na música internalizada da poesia.

Mas a música também não se distanciou tão facilmente da poesia, pois, apesar de a grande arte musical do Ocidente (Bach, Mozart, Beethoven etc) ter dispensado a palavra, a ópera conservou a antiga comunhão. E entre os séculos XVIII e XIX houve uma iniciativa de democratização relativa da música, com os teatros de ópera e os concertos públicos.

O século XIX, por outro lado, trouxe a concepção de “arte pela arte”, instaurando um movimento pelo que seria a música “pura”. Este aumento da complexidade estrutural da música e, conseqüentemente, da especialização musical também exerce um efeito prejudicial à cultura musical coletiva, pois à medida que privilegia a partitura, enfraquece o caráter de oralidade e coletividade da música.

Ademais, há um crescente avanço na diferenciação de classes de ouvintes e públicos, que levou a uma mudança substancial no caráter rentável da música. O desenvolvimento da indústria musical acentuou ainda mais os diferentes tipos de música que deveriam ser compostos para as diferentes classes de ouvintes.

Em contrapartida, a música do século XX se preocupou com a universalidade e a criação de uma música que atendesse às necessidades culturais de seu povo. No mesmo sentido, o Modernismo abriu oportunidades fundamentais para um reencontro entre música e poesia, em novas incursões artísticas, por meio de um repensar de formas, no que diz respeito à liberdade estética e à eficiência comunicativa.

Entre os modernistas, Ezra Pound mereceu destaque ao se interessar pela música em aliança com a poesia. Voltando-se para a poesia provençal, buscava resgatar o perfeito ajustamento da palavra e da melodia, na prática dos poetas-músicos medievais. A poesia, por sua vez, encontrou nova roupagem ao esbarrar-se mais intimamente com a música, quando os campos semânticos passaram a ter limites menos rígidos.

Os contatos poesia & música no Brasil não representaram casos isolados. Numa cultura que tem na oralidade o traço característico de sua própria identidade, a tentativa de estender a fala no canto esteve sempre presente. As contribuições rítmicas indígenas, melódicas portuguesas e os batuques africanos forneceram uma base de oralidade constante. Além do quê, durante um longo período de colonização, as influências portuguesas dominaram as estruturas musicais do país dominante, no que se desenvolveram evoluções das antigas formas poético-musicais do país de origem, as cantigas de amor. Foi o caso da serenata, que no Brasil ganharia o nome de canção de seresta e, que, aos moldes dos antigos trovadores, era cantada e acompanhada a solo, com intenções amorosas do intérprete.

Com o século XVII, as tendências africanas incorporaram-se à sonoridade brasileira, agregando-lhe o sentido de diálogo, comum nos cantos responsoriais e religiosos dos negros, embalados pelos batuques. Deu-se uma espécie de cancionização dos batuques africanos em meados do século XVIII, com a participação de mestiços e brancos de classes inferiores da sociedade nas rodas musicais.

Mas as declarações lírico-amorosas ganharam força persuasiva mesmo nas vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX, que versejavam para as mulheres “as imprudências e liberdades do amor”. Música e poesia andaram bastante juntas nos salões do Império, que reuniam artistas e público. Neste contexto, muitos poetas românticos como Castro Alves, Gonçalves Dias, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu destinaram seus versos à divulgação oral, em forma de serenatas, um casamento da linguagem rebuscada dos poetas nas letras e da sonoridade mestiça dos choros das camadas médias da sociedade.

Esse novo gênero, na verdade, deitava raízes ainda nos antigos trovadores e menestréis da Idade Média, que se especializaram em apresentar suas cantigas amorosas nos palácios e nas ruas.

A música instrumental brasileira, por sua vez, seguia com a chamada música de porta de igreja, defendida pelos ternos de barbeiros e mais tarde, a partir da segunda metade do século XIX, pelas bandas de corporações militares, que tocavam hinos, marchas e dobrados, bem como peças de música clássica e popular. Sua contribuição à música popular, no entanto, se deu nas criações do maxixe no Rio de Janeiro e do frevo em Pernambuco.

A valorização da oralidade se manteve constante, também, com o surgimento da cançoneta, na passagem da monarquia para a república. Novo gênero de diversão, sua principal característica era a coloquialidade de seus versos, dirigidos pela primeira vez ao público presente. Mas seria do povo “miúdo” que partiria a criação das duas maiores produções coletivas brasileiras, o carnaval de rua, com seus ranchos e marchas, e o samba.

Durante os anos de 1920, a música popular ganharia efetivamente um novo espaço e um público bem maior, com o que seria o teatro de revista, onde eram encenados melodramas de temas cotidianos, embalados por canções feitas especialmente para estes espetáculos.

Mas foi com a década de 1930 que a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira e o rádio passava a se tornar o principal veículo de divulgação da música popular. Melodistas e letristas estavam voltados para a geração de uma música popular que fosse capaz de elevar os assuntos das conversas cotidianas à categoria de uma manifestação estética. Desta forma é que se firmou o samba dos anos de 1930, na oscilação de estruturas melódicas que vão desde as produções do sambasamba (que trata de si mesmo como tema de elaboração estética), ao samba carnavalesco (em que o compositor exalta seu comportamento eufórico em harmonia com as coisas do mundo) até o samba-canção (carregado de sentimentos disfóricos, de ausência, de falta).

Há muitas histórias desse gênero que refletem a inquietação dos primeiros cancionistas em busca de um produto ideal, que atendesse à expectativa artística de seus autores e ao mesmo tempo se mostrasse talhado para o sucesso popular. Mas essa aspiração não caracterizava apenas a atividade dos letristas. Os melodistas também estavam atrás de soluções musicais que pudessem se adequar aos mais variados tipos de letra, dos mais singelos àqueles que traziam experiências de difícil expressão, sem perder a naturalidade entoativa. (TATIT, 2004, p. 144)

Já o samba dos anos de 1940 e 1950 foi marcado por uma passionalização, influenciada pelo tango e pelo bolero hispano-americanos. O rádio, depois desse período, ia perdendo seu espaço para a televisão e o momento era propício para o desenvolvimento de um novo gênero musical. Esta oportunidade seria preenchida pelo movimento bossa nova, que se preocupava em harmonizar as linhas melodias do samba e do *jazz*. A interpretação introduzida por estes novos compositores era direta, discreta, quase-falada, valorizando a coloquialidade do oral, emprestando-lhe, contudo, elaboração estética.

A preocupação se voltava novamente, especialmente com João Gilberto, à busca de uma estrutura matriz embrionária, capaz de abrigar todas as canções, uma melodia latente na cultura musical brasileira receptiva a todos os textos. Era a tal “batida”, despontada em 1930, reelaborada pelo compositor, presente em *Garota de Ipanema* e já então disponível às demais canções posteriores.

Apenas alguns anos mais tarde, essas modificações na musicalidade brasileira seriam aprofundadas por uma nova geração, que pretendia expandir não somente a estrutura, mas a palavra cantada. O lirismo, reintroduzido esteticamente pelo movimento anterior, seria ainda mais evidente nas composições posteriores. Poetas modernistas e compositores da música popular estabeleceram contatos artísticos inter-semióticos bastante íntimos, de que resultaria um processo com reflexos tanto na poesia como na música, gerando “não (...) apenas a equivalência entre a série musical e a literária, mas uma identidade”, em que elas caminharam não apenas paralelas, mas juntas.

Este estreitamento músico-literário teve como um de seus propulsores a própria situação de “fechamento da série literária”, imposta pela censura do governo militar, o que teria impulsionado a busca dos poetas por novos meios de expressão, incorporando a MPB ao percurso literário brasileiro.

Essa incorporação aproximaria ainda mais a música popular brasileira da poesia, se encarada sob o que se denomina situação paratópica, em *Análise do Discurso*, ou seja, uma atividade que não encontra um espaço definido e estável no conjunto de atividades sociais de uma comunidade. Neste sentido, assim como a literatura não pode ser qualificada como um “trabalho” nem pela sociedade nem pelo artista, da mesma forma a prática “literomusical” dos cancionistas não pode ser classificada já nem somente como música, nem propriamente poesia, nos termos dos cânones.

Como consequência desta situação, à margem de definições específicas no quadro geral da sociedade, os compositores, tais como os escritores, seriam levados a identificar-se com todos os demais personagens marginalizados socialmente, como os boêmios, as mulheres, os palhaços, os aventureiros, etc.

Neste contexto, talvez o maior poeta-compositor desta prática “literomusical”, Chico Buarque, voltou-se intensamente para a representação dos traços femininos, seus desejos e sonhos, vivências e projetos. A mulher se instaura, incisivamente, em suas produções líricas e volta a ser cantada em versos, como à época dos trovadores. Finalmente, poesia e música nascem juntas novamente em versos para serem cantados. E mais uma vez a poesia amorosa tem em suas musas o foco principal de sua produção.

O contexto, no entanto, é outro, e essas musas perderam sua aura idealizada, santificada, inatingível, e se tornaram mulheres reais, passíveis de “defeitos” sociais e morais, mas ainda imperiosas de seus desejos. Múltiplas, porém, comuns, mas únicas, essas mulheres expandem o universo limitado de um perfil geral de musas medievais, impondo, desta sorte, uma variedade de relações amorosas que, contudo, guardam proximidade com o antigo sentimento da coita d’amor, pelo que de devastador, sofrido, desintegrador ele carrega em seus versos e provoca no eu-lírico que, por sua vez, permanece, via de regra, submisso, reverente, passivo.

O sentimento preponderante nas canções amorosas de Chico é recorrentemente o de falta, de perda, de desencontro, de distância, em textos essencialmente passionais, travestidos de saudade, invocação, lembrança, ou desejos de reencontro. A impossibilidade de união amorosa, por outro lado, provoca um sentimento desesperado de desejo de distância, desaparecimento do ente amado, afastamento. Quando este chega a representar parte integrante da personalidade do eu-lírico, a ausência amorosa irrompe em fragmentação, esfacelamento da identidade.

Outras proximidades ainda podem ser evidenciadas entre as primeiras manifestações líricas em língua portuguesa, as cantigas de amor medievais, e a poesia cantada dos cancionistas brasileiros, como a perfeita acomodação do oral no resgate primitivo da genuína relação poesia & música; o sentido coletivo que essa manifestação adquire, em performances atualizantes em festivais públicos de reconhecimento social e o *status* de voz encarnada que o artista representa diante da comunidade. Artífices da palavra, esses compositores recuperam a relevância do duplo papel do artista, enquanto compositor e enquanto intérprete de suas produções. Apesar de que, como os trovadores, muitos compositores, no início, se utilizaram de intérpretes conhecidos do público para divulgação de suas canções. Divulgação predominantemente à moda grega ou trovadoresca, em competições artísticas. Aliás, muito de seu reconhecimento poético advém mesmo da tradição músico-literária de ordem histórica, de quando a poesia era ainda cantada, como comprovam os compêndios das literaturas europeias, através da arte músico-poética dos trovadores. A atuação semelhante dos cancionistas remonta certamente a este legado cultural.

“No princípio”, diz Cidade (1946, p. 12), “era a emoção simples, e a emoção fez-se expressão rítmica, que se repetia para a reavivar”. Era a poesia primitiva dos povos que, ainda em seu percurso posterior, se encontrou “ligada ao canto e à dança, ou exprimindo os sentimentos que o amor remove na alma, ou celebrando as cerimônias impostas pela vida social e suas relações com os poderes transcendentos”.

No entanto, apesar da espontaneidade de sua gênese poética e da naturalidade como era inserida na vida social e religiosa, a poesia, mesmo enquanto criação do espírito configura-se também conceito intelectual. Assim, a poesia se estabelece pela expressão verbal imagética de um sentimento abstrato, na materialização recorrente da aliança emocional-intelectual, instaurada pela potencialidade imanente da canção. Isto se dá, em tese, pela elaboração dos versos e da reiteração constante do refrão, ou seja, “o desenho rápido, pela palavra de uma imagem emocionante, e a repetição dela – para prolongar, com a visão, o estado moral provocado” (CIDADE, 1946, p. 16).

Como na poesia primitiva, a que se refere Cidade (1946, p. 12), as cantigas medievais mantêm as características da oralidade, da expressão dos sentimentos e da reiteração da idéia cantada, bem como a manutenção rítmica de sua elaboração. O ritmo e a repetição são os dois elementos essenciais de toda poesia primitiva, pois “ordenam a ‘expressão verbal’ por que se comunica a emoção que a provoca. Pode dizer-se, assim, que a poesia é o *verbo* comovido que se faz *música*, a qual se repete para renovar o *encanto*, ou continuar a *libertação* da perturbação interior”.

No entanto, a partir das cantigas, a repetição vai dando espaço ao desenvolvimento discursivo, ou seja, aos elementos intelectuais, às idéias que se articulam, limitando-se à presença no refrão. Se em princípio as “mensagens” poéticas despontavam mais naturalmente da vida social e religiosa e se expressavam quase como uma extensão direta das emoções, sem grandes lances de elaboração consciente, mas muito mais repetidas do que intelectualmente trabalhadas, as cantigas, como um natural produto do amadurecimento espiritual e do desenvolvimento da emotividade humanas, representam uma espécie de “evolução” do lirismo.

A poesia, assim entendida pelos provençais, embora sempre acompanhada pela música, diz Cidade (1946, p. 30), “é já realizada como se por si mesma houvesse de valer, independentemente da música”. O que se percebe é a instauração da passagem da “espontaneidade da poesia ao requinte da arte”, em uma cultura em que o trovador “tinha em torno competidores a quem disputava o prêmio e leitores ou ouvintes para cujo gosto já requintado podia apelar”.

O mesmo pareceu ocorrer com os poetas-compositores da música popular brasileira, séculos mais tarde, na infinita recorrência ao canto do amor, mas já toda a palavra calcada em seu poder aliciente de sedução, em uma construção poética voltada para o ritmo e em que a repetição, a reiteração desponta marcada nos refrões. Esse infinito retorno à oralidade, como necessário resgate identitário se oportuniza efetivamente pela revalorização

da performance do poeta-compositor e da participação concreta do público, na mobilização dos festivais, ao modo, tanto da Grécia antiga, berço de toda cultura ocidental, quanto da Idade Média, palco das cantigas, em que os artistas (poetas-músicos) disputavam em competições o valor de suas composições e o reconhecimento social de sua arte.

Interessante é ressaltar, também, em termos de música e público, como foram atenuadas algumas distâncias, impostas pelas especializações das manifestações artísticas. Enquanto o trovador medieval pertencia ao cenário dos castelos e se dirigia a uma elite financeira e cultural, o compositor da MPB nascia efetivamente dos festivais de música, como o foram os primeiros concursos da Grécia antiga, em que a arte atingia um sentido coletivo fundamental.

Um estudo diacrônico da poesia cantada parece, enfim, resolver antigos impasses. As poesias gregas, originalmente cantadas e essencialmente coletivas, tornaram-se, com o tempo, direcionadas a públicos restritos e especializaram-se na época trovadoresca. Depois, vestiram-se de auto-suficiência poética em meados do Renascimento e voltaram a buscar a musicalidade subjetiva durante o Simbolismo. Abriram-se a novas experiências inter-semióticas com o advento do Modernismo e, finalmente, advindas do encontro mútuo de poetas e músicos, edificaram-se poesia da canção, a partir de compositores que procuraram novas soluções estéticas e poetas que tentaram novas soluções comunicativas.

O erudito e o popular parecem dissolverem-se em canções como os sambas, compostos por poetas. Novas soluções poéticas e comunicativas em canções populares com elaboração estética, promovidas em festivais de música e analisadas por acadêmicos. Diria Augusto de Campos, já há algum tempo:

De tudo isso decorre uma conclusão, que expusemos a Antonio Carlos Jobim, e em relação à qual o compositor manifestou sua concordância: a música popular tende a se nivelar, no curso dos anos, à erudita. O *jazz* em todas as suas manifestações – *New Orleans*, *be-bop* etc – tem contribuído enormemente para a redução dessa distância. A música popular brasileira, anteriormente ao advento da bossa nova, estava, inegavelmente, mais de meio século atrasada em relação à erudita. Hoje pode-se afirmar que houve uma considerável diminuição desse distanciamento, e isto graças principalmente à concepção musical bossa nova. (CAMPOS, 2005, p. 27)

A união entre essa concepção musical bossa-nova - que buscava no resgate do samba uma música que fosse essencialmente brasileira, através do encontro feliz entre a “batida” que abrigasse todas as melodias- e a elevação estética advinda com os poetas cancionistas da MPB, representava a procura por uma solução poético-musical que

encontrasse eco nas raízes da alma nacional. Neste sentido, o que se apurava era a síntese estética de uma evolução da música brasileira que, passava, inegavelmente, pelo caráter de oralidade de seu povo, de valorização da voz. É o que se pode perceber por trecho da entrevista do compositor João Gilberto à revista *O Cruzeiro*, em 1960:

Acho que os cantores devem sentir a música como estética, senti-la em termos de poesia e naturalidade. Quem canta deveria ser como quem reza: o essencial é a sensibilidade. Música é som. E som é voz, instrumento. O cantor terá, por isso, necessidade de saber quando e como deve alongar um agudo, um grave, de modo a transmitir com perfeição a mensagem emocional. (CAMPOS, 2005, p. 36)

Uma mensagem emocional trabalhada na sempre atual busca da aliança perfeita entre os apelos da alma e as potencialidades de expressão corporal humana. Seja pela materialização da palavra, seja pela “batida” musical correspondente. E essa necessidade imperiosa que aponta para as descobertas diacrônicas, ao mesmo tempo que retoma características imanentes da gênese poética, dirige-se, ainda uma vez, para uma aproximação temática, musical, poética, amorosa entre as cantigas medievais e as canções da MPB.

Neste sentido, em uma aproximação entre poesia e letra de canção, é que o poeta e compositor Antonio Cícero (2007), em entrevista à *Folha de S. Paulo*, reforçou a aliança antiga entre elas:

[...] Os poemas líricos da Grécia antiga e dos provençais eram letras de canções. Perderam-se as músicas que os acompanhavam, de modo que só os conhecemos na forma escrita. Ora, muitos deles são considerados grandes poemas; alguns são enumerados entre os maiores que já foram feitos. Além disso, nada impede que um bom poema, quando musicado, se torne uma boa letra de canção. (CICERO, 2007, p. E11)

Reforçam esta tendência informações referentes à presença da poesia medieval ainda na década de 1970. Segundo Augusto de Campos (2007, p. 19), o primeiro registro da poesia-música dos trovadores provençais da Idade Média possivelmente tenha sido o lançamento, em 1976, de *L'Agonie du Languedoc*, do grupo *Studio der Fruhen Musik* (Estúdio de Música Antiga) de Munique. A obra contém produções da última fase trovadoresca (século XIII). Conforme explica Campos (1998, p. 19), o título “Agonia” refere-se à época do “esmagamento da civilização e da cultura provençais, desencadeado pela cruzada contra os albigenses [...] acusados de heresia, e pela ocupação francesa.”

Languedoc era, como Provença, o nome de uma das regiões compreendidas na comunidade geográfica e linguística que abrangia extensa área meridional da França e cuja influência direta atingia o norte da Itália e parte da Espanha (especialmente a Catalunha). Ali, entre os séculos XII e XIII, floresceu a grande poesia trovadoresca que é a ponta de meada das poéticas européias, a de Dante e a de Petrarca, a de Villon e a de Chaucer, e a dos primeiros poetas portugueses. (CAMPOS, 1998, p. 19).

De acordo com Campos (1998, p. 20), as transcrições das canções em notação moderna são todas do século XX e somente em 1958 foi publicada a obra de F. Gennrich, reunindo todas as melodias dos trovadores, contando com registro fonográfico a partir da década de 1950. A essa altura a discografia específica não vai além de três dezenas de discos, com um repertório de cerca de 50 canções (1/5 das melodias que sobreviveram).

O que ouvimos em disco é o resultado da pesquisa de grupos de músicos e musicólogos modernos que se especializaram em música e instrumentos antigos e que se vêm ocupando de recriar as composições da época numa complexa operação de leitura e interpretação. (CAMPOS, 1998, p. 20-21)

Para Campos (1998, p. 20), “os estudos iniciados por filólogos no século passado [século XIX], o entusiasmo de um notável poeta do nosso tempo, Ezra Pound, e a progressiva divulgação das obras dos cancioneiros medievais vêm colocando esses poetas cada vez mais perto de nós” e, reafirma, “é um pouco da sua presença o que nos traz o disco ora editado”.

Os trovadores provençais eram poetas-músicos, compunham poemas e melodias. Quando não interpretavam, eles próprios, as suas composições, as faziam interpretar por cantores profissionais, os *joglars* (jograis). Lembra-nos, por alguns aspectos, a nova safra de poetas-compositores da linha mais sofisticada da nossa música popular – um Caetano Veloso, um Chico Buarque, um Gilberto Gil, um Walter Franco. (CAMPOS, 1998, p. 20)

Analisadas social e literariamente, entre as cantigas e as canções há diversos pontos equivalentes no que tange à postura do eu-lírico, do sentimento avassalador do amor, das marcas histórico-culturais contemporâneas de suas produções; mas é nítida também a distância que separa as musas ideais das cantigas de amor medievais das mulheres reais das canções da MPB, bem como a natureza das relações estabelecidas (ficcionalmente ou não) entre eu-lírico e musa/mulher.

O perfil recorrente do eu-lírico nas canções de Chico Buarque, é, via de regra, o de um amante passivo, submisso às condições amorosas, entregue à coita d’amor, por

mais que se encontre decepcionado, desiludido, amargurado. A imagem feminina retratada, no entanto, expande em muito o perfil das musas medievais, ainda que, por algumas vezes, guarde semelhanças com elas, por sua inacessibilidade amorosa e crueldade com o eu-lírico diante de seu sofrimento devastador. Centradas, quase sempre, em si mesmas, as mulheres destes versos não se sentem atadas às responsabilidades femininas sociais com casa, família ou regras morais, haja vista que abandonam lar, filhos, amantes, casa, em busca de liberdade e realização pessoal.

Imperiosas, elas impõem uma nova ordem, instável e frágil, aos relacionamentos amorosos e são constantemente invocadas por seus cantores como mulheres indiferentes, pecadoras, vaidosas, gananciosas, ausentes, cruéis, ingratas, dominadoras. O sentimento amoroso carrega algo de triste, decepcionado, perdido, solitário, melancólico, com raros momentos líricos e eróticos.

Inacessíveis, em cantigas e canções, já que idealizadas em suas virtudes, acabam por provocar no eu-lírico a experiência de um amor não correspondido, platônico. Nas cantigas, porém, essas musas se dissolvem em uma imagem única de perfeição, sem, contudo, maiores detalhes de personalidade ou comportamento social. Não é possível perceber traços individualizantes de seus desejos, ideais ou vivências.

A temática amorosa e a imagem da amada, neste sentido, nas canções, envolvem universos mais amplos de relacionamentos, quase todos, possíveis de vivências efetivas, o que não era determinante nas cantigas, quase todas reflexos de um amor platônico impossível.

Por outro lado, alguns elementos parecem manter-se praticamente inalterados, como a postura do eu-lírico diante do amor e os sentimentos que este lhe traz. Submisso à eterna coita amorosa, ele se prostra aos joelhos de sua amada, implorando-lhe sua presença, firme, ainda, em seu propósito de amar.

Um estudo diacrônico da poesia cantada sinaliza uma recorrência imperiosa da temática amorosa, da idealização de suas musas/mulheres, da postura servil de seus cantadores, em flutuantes encontros semióticos marcados pela oralidade e pela busca genuína de uma expressão cultural embrionária latente em cada povo, no cenário específico de seu contexto. Neste sentido, especialmente em culturas que têm na oralidade a base marcante de sua identidade cultural, como é o caso da brasileira, e o eram a grega e a trovadoresca, manifestações estéticas diversas entrelaçam-se em suas expressões simultâneas.

Poesia & música, portanto, surgiram, em gênese, como unidade inalienável e, apesar das constantes transformações por que passaram as sociedades, algumas antigas

alianças resistiram, como natural encontro semiótico de seus contornos primitivos. Indispensável se apresenta, pois, um debruçar-se mais atento diante do que, aparentemente, constitui campos rigidamente definidos. Nessa estreita e maleável linha tênue poético-musical, mister se faz auscultar a poesia e declinar olhos para a música, na sempre presente evocação humana do mais recorrente tema que as envolve a ambas: o amor.

## REFERÊNCIAS

- ADRADOS, Francisco Rodríguez. *Lírica griega arcaica*. Madrid: Gredos, 1986.
- AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. São Paulo: Scipione, 1993.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. v. 11.
- BARROS Nelson de. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 325-350
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. PRIORE, Mary del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 607-639.
- BETTO, Frei. Chico, silêncio e palavra. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 53
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. Carnavalização no cancionário de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 273-284
- CAMPEDELLI, Samira Yousseff. *Literatura: história & texto*. São Paulo: Saraiva, 1999. v. 1.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 1.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1965.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1999. v. 1.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CICERO, Antonio. Letra de canção e poesia. *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada. p. E11 16 jun. 2007.
- CIDADE, Hernani. *O conceito de poesia como expressão de cultura*. São Paulo: Saraiva, 1946.
- DINIZ, Júlio César Valladão. A voz e seu dono. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 259 e 263

- FERNANDES, Frederico. *A voz em performance*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis.
- FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- FERREIRA, Sônia Baptista. *O século de ouro da literatura grega*. São Luís: UFMA, 1982.
- FONSECA, Claudia. Ser mulher, mãe e pobre. PRIORE, Mary del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 8.ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 510-553.
- GIULANI, Paola Cappellin. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. PRIORE, Mary del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 8.ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 640-667.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LABOISSIÈRE, Marília. Interpretação musical. *A dimensão recriadora da “comunicação poética”*. São Paulo: Annablume, 2007.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 6.ed. Coimbra: Coimbra, 1996.
- LEMO, Maria Alzira Brum. As canções que você fez para nós. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p.95-97
- MEDAGLIA Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 67-124
- MELLO, Zuzá Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia: Ateliê, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- \_\_\_\_\_. *A literatura portuguesa através dos textos*. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Cantigas d’Amor dos trovadores galego- portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.
- NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. PRIORE, Mary del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 108-110.
- OLIVEIRA, Corrêa da; MACHADO, Luís Saavedra. *Textos portugueses medievais*. Coimbra: Coimbra, 1969.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papyrus, 1998.

- PERRONE, Charles Andrew. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PERRONE, Charles Andrew; GINWAY, M. Elizabeth; TARTARI, Ataíde. Chico sob a ótica internacional. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 211-227.
- PLATÃO. *A República*. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- PRIORE, Mary del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- RIQUER, Martin de. El trovador y su mundo. *Historia y Vida*, Barcelona, n. 103, p. 21-31, oct. 1976.
- RÓBLES, Federico Sainz de. *Poetas líricos griegos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 161-166.
- \_\_\_\_\_. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A paraliteratura. In: PORTELLA, Eduardo. (Org.). *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. v. 1, p. 172-185.
- \_\_\_\_\_. O protesto na canção de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 173-178.
- SILVA, Maria Aparecida Moraes. De colona a bóia-fria. PRIORE, Mary del. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 554-577.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1999.
- SPINA, Segismundo. *Presença da literatura portuguesa: era medieval*. 7. ed. São Paulo: Difel, 1969.
- SOUZA, Tárik de. Chico Buarque: “O que não tem censura nem nunca terá”. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 121-130
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O século da canção*. Cotia: Ateliê, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê, 2005.

\_\_\_\_\_. *A letra e a voz*. Tradução Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.