Poética e ritmo da MPB

The poetic and rhythm of MPB

Poética y ritmo dela MPB

Este texto reflete as relações do clássico com o popular dentro da cultura nacional, buscando estabelecer um nível de vínculo entre o conceito de música popular brasileira – do maxixe à chamada MPB –, com as formas clássicas do verso – da redondilha ao metro alexandrino.

This text reflects the relationship of classical and popular inside of the national culture, seeking to establish a link between the level concept of Brazilian popular music – from maxixe to so called MPB –, with the classic forms of verse – the roundels of the Alexandrian meters.

Este texto refleja las relaciones clásicas con popular dentro de la cultura nacional, tratando de establecer un vínculo entre el concepto de música popular brasileña – maxixe a la 'MPB': con las formas clásicas del verso - da redondilha al metro alexandrino.

Palavras-chave: MPB, literatura e música, teorias da literatura, estudos comparatistas.

Autor:

Prof. Dr. Lucio Valentim

Doutor em Letras Vernáculas pela UFRJ e professor presencial/ EAD da Universidade Estácio de Sá.

E-mail: alexhsl@uol.com.br

“Antes de tudo, música”.

Paul Verlaine [1844-1896]

A MPB

Desde a crítica de Mário de Andrade¹ à mais recente de Cravo Albin² – passando pelo crivo de Tinhorão³ – a expressão *música popular brasileira* vem sendo deliberadamente empregada. Aqui, para efeito didático, utilizaremos o conceito de MPB que passa a ser veiculado no Brasil por volta dos anos de 1960, decorrente das controvérsias oriundas do clima político da época – e que engloba “um misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural”⁴.

Forjada na indústria cultural dos grandes Festivais da Canção⁵, ou originária dos CPC's⁶ que começavam a proliferar no rastro dos tempos – clima de engajamentos políticos, e de ambiente universitário-classe média –, a epígrafe MPB passa

a ter como característica primária o forte teor de contestação político-social, ainda que, conforme se afirmará neste texto, este apelo se tenha perdido ao longo dos séculos.

Contudo, devido à sua incontestável sofisticação poético-musical, juntamente ao auxílio luxuoso da mídia emergente no Brasil à época, a MPB logo cairia no gosto das chamadas *elites*, formando uma barreira identitária através da qual, paradoxalmente, as classes alta e média do país tentariam se distinguir musical e, por conseguinte, culturalmente do gosto popular.

Para o crítico e músico Luiz Tatit⁷, então, o conceito de MPB hoje deveria soar anacrônico. Se nos *anos de chumbo* ela pretendeu atuar quase como um partido político (MPB/MDB*), exercendo resistência tanto à política de Estado quanto à política do *mercado* das canções supostamente menos engajadas ou comprometidas (a *alienação* da Jovem Guarda, o *entreguismo* Tropicalista, ou o *hedonismo* da Bossa Nova), agora que incorporou todos os estilos e ritmos (o rock, o baião, o samba, a valsa, a moda, os Beatles & Rolling Stones), a MPB passou a ser reconhecida genérica e simplesmente como a canção popular dita “*de qualidade apurada*”, feita para um público considerado “*mais exigente*” do que a média.

Logo, liberta do engajamento político-ideológico, restaria o acabamento estético – ao qual iremos neste texto nos dedicar.

Ainda que caracterizada pelo hibridismo, a mescla e a mistura desde as origens, a nossa música popular logrou escapar

¹ Mário de Andrade (1890-1954), um dos idealizadores do movimento modernista brasileiro de 1922, foi poeta, romancista, contista, crítico, musicólogo e professor – o que hoje chamaríamos *multimídia*.

² Cravo Albin (1940), crítico musical que dá nome à mais recente publicação em dicionário acerca da Música Popular Brasileira.

³ José Ramos Tinhorão (1928), considerado o mais polêmico e investigativo historiador e crítico musical brasileiro do séc. XX.

⁴ NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. [S.l.]: Editora Fundação, Perseru Abramo, 2007.

⁵ O Festival Internacional da Canção (FIC) ocorreu de 1966 a 1972, patrocinado pela TV Globo; O Festival de Música Popular Brasileira (FMPB), de 1965 a 1979, teve seis edições, e foi patrocinado por três emissoras distintas ao longo dos tempos: TV Excelsior, TV Record e TV Tupi.

⁶ Os Centros Populares de Cultura propunham a resistência política à cultura dita oficial – sobretudo no âmbito do teatro e da música –, das multinacionais, das elites, do imperialismo *yankee* etc.

⁷ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 35.

⁸ É bastante evidente a similaridade fônica da sigla com a do Movimento Democrático Brasileiro, partido de oposição – consentida – à Ditadura Militar; atual PMDB.

à simples curiosidade exótica, fugindo daquilo a que Oswald de Andrade ironicamente denominaria “*macumba para turista*”⁹. Ou seja, embora de influências várias e díspares, a *MPB* manteria certa autenticidade sonora, vocabular e rítmica que a faz identificar – e distinguir – mundo afora, perante outras manifestações musicais populares. Conforme, desde o início do século modernista, já observava Mário de Andrade:

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola (...) A influência européia também, não só e principalmente pelas danças (valsa, polca, mazurca, shottsh) como na formação da modinha. (...) Isso continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga.

A nossa musicalidade, portanto, de gênese ibero-barroca, vem ao longo dos tempos, antropofagicamente, alimentando-se pelo caminho do *fino biscoito* ocidental – quer seja o lirismo romântico, o formalismo parnasiano, ou a musicalidade simbolista –, para fundir poesia à métrica e à música. Nasce daí a variedade de ritmos populares que, necessariamente, irão desembocar no primeiro auge da *MPB*. Na conclusão de Mário:

Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglo-saxônica flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas se concluiria que não existe arte européia.¹¹

No tocante especificamente ao metro e à lira, o mestre Antônio Candido também já apontava, por exemplo, na poesia neoclássica de Silva Alvarenga¹² a verve de uma “*poesia lírica em metro fácil e cantante, de sabor quase popular*” e que “*já toca o ponto onde a poesia se desfaz em música*”¹³. Desta maneira, a despeito da suposta abolição da métrica, instaurada pelo modernismo de 1922¹⁴, a poética da canção manteria a sua *medida*, desde remotos tempos colonizatórios – fundadores do imaginário musical da nação brasileira.

No ensaio espertamente chamado *Machado Maxixe: o caso Pestana*, José Miguel Wisnik¹⁵, fazendo um estudo dos dois ritmos que dariam origem ao popular *maxixe* – a *polca* europeia e a música dos escravos, o *lundu* –, acaba por demonstrar que o encontro do *salão* (polca) com o *fundo de quintal* (lundu) vai conferir, naquele instante histórico, um toque brasileiro aos gêneros europeu e africano, constituindo-se na base do primeiro ritmo popular urbano no Brasil.

⁹ Oswald de Andrade, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), critica o que chamou “*macumba para turista*”, isto é: a produção cultural nacional feita de encomenda, para agradar o estrangeiro.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972, p. 03.

¹¹ Idem.

¹² Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749 - 1814), poeta árcade brasileiro.

¹³ CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 4.ª, São Paulo: Martins, s.d. v. 1, p. 122.

¹⁴ É sabido que, anti-parnasiano por vocação, o movimento modernista de 1922 propôs a ruptura com a forma fixa, numa investida direta à métrica – privilégio dos parnasianos –, instaurando como modelo o verso livre.

¹⁵ WISNIK, José Miguel. – *Machado maxixe. O caso Pestana*. – In Teresa, nº 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 13-79.

Desta maneira, o conto *Um homem célebre*¹⁶, ao qual faz referência o texto de Wisnik, além de servir para atestar a sagacidade e a modernidade machadianas, ainda vale como estudo para compreender o misto entre *popular* e *erudito* que teria implicações definitivas na formação do conceito de cultura urbana e, por conseguinte, na transformação da moderna música popular brasileira – a tal *MPB*.

A medida da MPB

O sucesso da *redondilha* junto à audição popular é conhecido desde a Idade média, onde foi sistematicamente utilizada pelos poetas do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende¹⁷, **por exemplo; e depois por Camões** – já nos inícios do Renascimento. Mas a denominação só foi dada àqueles versos de *cinco* ou *sete* sílabas, antes conhecidos como *medida velha*, a partir do *século XVI* – desde então batizados *redondilha menor* e *redondilha maior*. O termo *redondilha*, derivado do termo latino *rotundus*, via o ibérico *redondilla*, resultaria no diminutivo português *redondinha*. Isto é: um verso conciso, delgado e que “*desce redondo*”.

Hoje entendemos melhor porque as cantigas, para ficarem “*redondinhas*”, eram compostas nessa modalidade de versos: a facilidade de absorção auditiva figura como fator preponderante.

Assim como a vasta cultura nordestina – herdeira direta da cultura do medievo – a nossa canção popular urbana não cansa de lançar mão desta herança literária da métrica. Aliás, a essência mesma da *MPB* desponta desse encontro entre letra e melodia, que, aproveitando do caráter vocálico e musical da língua portuguesa, utiliza a técnica do metro para dar liberdade e ritmo à letra-poesia.

É, portanto, a métrica quem confere ritmo à construção de sentido da canção poética. Eventualmente ocorre – sobretudo em música popular – de o ritmo se fixar no inconsciente mais que a palavra cantada, e a poesia da letra quedar escondida na música, na melodia e no ritmo das canções. Tal fenômeno se dá tanto com a canção em língua estrangeira, que prescinde de compreensão prévia do ouvinte/receptor na decifração dos versos para a fruição apaixonada do som, da melodia; mas também com a própria canção popular em língua nacional que – pela massificação auditiva – é fixada em melodia e ritmo no imaginário coletivo, sem que necessariamente se tome conta do teor poético que a envolve¹⁸.

Neste aspecto reiteram-se as palavras de Augusto de Campos, para quem “*a palavra cantada não é a palavra falada, nem a palavra escrita. A altura, a intensidade, a duração, a posição da palavra no espaço musical, a voz, mudam tudo. A palavra-canto é outra coisa*”¹⁹.

¹⁶ Conto tipicamente machadiano, publicado como folhetim no periódico “*A Estação*”, em 1883 e, posteriormente, no livro *Várias Histórias*, em 1896, relata a frustração de um compositor popular de polcas cujo maior desejo era criar obras clássicas.

¹⁷ Garcia de Resende reuniu e fez imprimir, em 1516, uma compilação castelhana datada de 1511, denominada *Cancioneiro Geral*, cujo conteúdo seria a poesia produzida nas cortes dos reis D. Manuel I, D. Afonso V, D. João II. O uso dos metros e gêneros castelhanos, tais quais o verso em redondilha, com o mote e volta foram também difundidos ali.

¹⁸ Por exemplo, a letra cifrada de *Vaca profana*, <http://www.youtube.com/watch?v=MjCkYmVrGxU>, de Caetano Veloso, pode ter passado impune pela maioria dos receptores/ouvintes, mas sua melodia *rock* certamente não.

¹⁹ CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 182.

Então, pressupondo ser o verso cada frase melódica emitida pela voz, numa sequência rítmica regular, com início e pausa ao final, temos que a histórica *Pelo telefone*²⁰ (Donga/Mauro de Almeida), considerada a primeira gravação fonográfica de música popular no Brasil²¹, já é meio redondilhada, levando-se, sobretudo, em conta a natureza iâmbica²² dos versos 1º e 4º (com pé formado por uma sílaba átona e uma tônica), o que faz da estrofe inicial do samba-baião-maxixe um conjunto de redondilhas menores:

(O) chefe da polícia [5]
Pelo telefone [5]
Mandou me avisar [5]
(Que) lá na carioca [5]
Tem uma roleta [5]
Para se jogar [5]

A canção-homenagem de Gilberto Gil, *Pela internet*²³, consegue atualizar o conteúdo do samba de Donga (o jogo agora é informatizado e o aviso chega pela *rede*, em *websites* etc), mas a forma da cantiga cibernética é também a *redondilha*, mantendo, inclusive, o mesmo esquema de tônicas/átonas da canção original.

No rastro do samba, *Garota de Ipanema*²⁴, clássico da Bossa Nova, nos introduz em forma de redondilhas no ritmo malemolente da coisa de Ipanema:

Olha que coisa mais linda[7]
Mais cheia de graça[5]
É ela menina[5]
Que vem e que passa[5]
No doce balanço[5]
caminho do mar[5]

Na contramão do étimo tupi de ipanema – *rio sem peixe* –, o que à primeira vista o eu-poético – este *flanêur* tupiniquim – vislumbra é um “peixeão” em forma de mulher ao sol: garota-menina-moça, que passa na cadência *rotunda* da redondilha: uma maior, cinco menores. Seguindo o mesmo ritmo, na estrofe seguinte a similaridade da rima também se completa e mantém: *linda-menina* e *graça-passa*, na 1ª estrofe; *dourado-balançado* e *Ipanema-poema*, na 2ª estrofe – fazendo o *passar* da segunda ainda se encontrar com o *mar* que finaliza a primeira.

Essa precisão da forma parece mesmo dar sustento ao sincopado da bossa-moça:

Moça do corpo dourado[7]
Do sol de Ipanema[5]
O seu balançado[5]
é mais que um poema[5]
É a coisa mais linda[5]
que eu já vi passar[5]

Vale lembrar aqui, aliás, a letra original de Vinícius que, sob o título *Menina que passa*²⁵, tanto desagradou ao parceiro Tom Jobim, que não chegou ao conhecimento do grande público:

Vinha cansado de tudo
De tantos caminhos
Tão sem poesia
Tão sem passarinhos
Com medo da vida
Com medo de amar
Quando na tarde vazia
Tão linda no espaço
Eu vi a menina
Que vinha num passo
Cheio de balanço
Caminho do mar

Esta versão inicial não apresentaria outra tangência com a famosa senão o compasso da redondilha – no qual a menina passa. Não bastasse a experiência poética visivelmente inferior, a versão traz ainda clima negativo a circundar o eu que trafega reflexivo, sorumbático e medroso da vida, bem distinto do *flanêur* zona sul que canta a garota passante de Ipanema.

Aqui, a menina representa quase uma epifania, enquanto que na clássica versão, ao contrário – mais solar –, faz de cara resplandecer ao sol a *coisinha* a passar.

Porém, a despeito do cenário Zona Sul²⁶, praia, sol e bar decantado nas estrofes iniciais, o que subjaz no refrão em ambas as versões é o temário da *solidão a dois*: a solidão do *eu* que solitário canta a beleza que passa; e da própria beleza garota-menina-moça que também passa – sozinha:

Ah, porque estou tão sozinho[7]
Ah, porque tudo é tão triste[7]
Ah, a beleza que existe[7]
A beleza que não é só minha[9]
Que também passa sozinha[7]

A linha melódica desta estrofe-refrão, inclusive, a distingue, das estrofes iniciais: já não vem *redondinha*, porque plena de lamentações. Numa perguntação gradativamente *irônica*²⁷, o *eu* que canta parece aqui encontrar consolo na solidão do *outro* que, por sua vez, passa também totalmente alheio àquele que o vê – e canta:

Ah, se ela soubesse[6]
Que quando ela passa[5]
O mundo inteirinho [5]
se enche de graça[5]
E fica mais lindo[5]
Por causa do amor [5]

E muito embora, ao final, o *amor* seja reivindicado como o *redentor* de tudo, à luz do sol, parece ser ao velho temário da *carência* e da *falta* – já cantado por nossos ancestrais ibéricos – que essa Bossa novamente remete, revelando a efemeridade das coisas da vida que, efetivamente, *passam*.

Djavan, em *Faltando um pedaço*²⁸, constrói seus versos em redondilhas perfeitas – e maiores:

A minha amada mulher que passa!/
Que fica e passa, que pacífica,
Que é tanto pura como devassa ()

²⁶ Na crítica de Tinhorão, a Bossa Nova, reiterando o cenário Zona Sul - praia, sol, cerveja, garotas -, claramente idealizava uma determinada classe social e seu gosto, num processo ideológico-musical alienado/alienante em relação ao contexto de ditadura militar.

²⁷ Usa-se aqui o conceito de *ironia* no sentido socrático: uma pergunta reduzida, sem interrogações e sem carência de respostas.

²⁸ Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=TZPXCF4qYNk&feature=related>

²⁰ Link para o vídeo: <http://letras.terra.com.br/donga/1120957/>

²¹ Tinhorão já argumentara – com provas – não ser esta a primeira gravação fonográfica brasileira.

²² Estes versos são do tipo *pentâmetro iâmbico*: têm 5 pés (sílabas), na sequência *átona – tônica*.

²³ Link para o vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=WM6_DE0IBFE

²⁴ Link para o vídeo: <http://letras.terra.com.br/tom-jobim/20018/>

²⁵ O título desta versão faz lembrar o famoso *Soneto da mulher que passa*: Meu Deus, eu quero a mulher que passa! /Eu quero-a agora, sem mais demora/

*O amor é um grande laço
Um passo pruma armadilha
Um lobo correndo em círculo
Pra alimentar a matilha*

Destaca-se de início este aspecto frequente na *poética* da música popular: a *licença*. Muito embora todos saibamos que o coletivo de lobo não seja *matilha*, o poeta inicia por *impetrar* um mandato de licença poética e conferir aos lobos o coletivo que pertence na verdade aos cães, apenas para não perder a sequência de *ilha e filha* e que, junto com *armadilha*, comporiam o feixe rímico das duas primeiras estrofes:

*Comparo sua chegada
Com a fuga de uma ilha
Tanto engorda, quanto mata
Feito desgosto de filha*

Nestas estrofes iniciais, o tal pedaço que falta ao amor desde o título, ao longo dos versos, vai-se *redondilhando*, numa sucessão de metáforas e comparações, onde prevalecem em formas substantivas as equivalências do amor: *laço, passo-armadilha, lobo, fuga, desgosto*. E, mais ainda, no início da estrofe seguinte: *raio galopante*.

*O amor é como um raio
galopando em desafio
Abre fendas cobre vales,
revolta as águas dos rios*

Mas, enquanto na 1ª quadra se enfatiza a figura da *metáfora*, posto que o poeta afirma ser o amor *um laço, um passo, um lobo* – imagens tanto cíclicas quanto sinistras do amor – a partir da 2ª quadra, se considerarmos a canção um conjunto de seis quartetos, o poeta ameniza e doura a pílula do amor na figura da *comparação*. A partir de então o amor não é, mas soa *como se fosse*.

Nestes versos comparativos parecem residir as imagens mais enigmáticas e escatológicas da canção, pois ao mesmo tempo em que revelam um amor capaz de criar profundos acidentes geológicos – graves feridas na natureza, ondas, tsunâmis, fendas imensas –, também o fazem comparar à imagética de amarguras menores: as do limão ou as do espinho. Ainda assim, o *ambiente* descrito é o cenário perfido da solidão:

*Quem tentar seguir seu rastro
se perderá no caminho
Na pureza de um limão
ou na solidão do espinho*

Ou seja: esse amor djavanicamente agônico revela-se minguado e, conseqüentemente, também se investe da rigidez da forma para revelar a carga sêmica da *falta*:

*O amor e a agonia
cerraram fogo no espaço
Brigando horas a fio,
o cio vence o cansaço*

Enfim, esta canção de *amor*, no fundo, refere na verdade uma vez mais à semântica despedaçada da *solidão a dois*:

*E o coração de que ama
fica faltando um pedaço
Que nem a lua minguando,
que nem o meu nos seus braços*

Dentro da chamada vertente “sertaneja” brasileira – cuja variada complexidade parte de Alvarenga e Ranchinho²⁹, passa pelo rock rural de Sá e Guarabyra³⁰ e chega aos limites de Zezé de Camargo e Luciano e similares³¹ – a figura do cantador Elomar³² representa uma de suas expressões mais solitárias e sofisticadas. Sobre ele afirmou Vinícius de Moraes:

“uma sábia mistura do romanceiro medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestrelis errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionista do Nordeste, com suas toadas em terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta de repente um cego cantador com os olhos comidos de glaucoma e guiado por um menino - anjo a cantar façanhas de antigos cangaceiros ou “causos” escabrosos de paixões espúrias sob o sol assassino do agreste.”³³

Desta sorte, sendo o nosso cantador mais próximo do romanceiro medieval, Elomar, em *O pedido*³⁴, realiza uma atípica – porque moderna – cantiga de amigo,

*Já que tu vai lá pra fêra
traga de lá para mim
Água da fulô que chêra,
Um novelo e um carrim*

que, enquanto típica canção do campo, da cidadezinha, pede *vênia* para fazer uso irrestrito da linguagem dialetal, falada/cantada – aqui transcrita *de ouvido* –, a conferir certa autenticidade à voz que emite o som que canta:

*Traz um pacote de miss
Meu amigo Ah! Se tu visse
Aquele cego cantadô
Um dia ele me disse
Jogando um mote de amô
Que eu havera de viver
Por este mundo e morrer
Ainda em flô*

O tema cantado – conforme observara Vinícius –, pleno de *cordéis, caminhos desolados do sertão, cegos videntes cantadores e paixões espúrias* se encaixa perfeitamente à forma da redondilha maior, tipo de verso que compõe a base rítmica da cantiga de Elomar:

*Passa naquela barraca
Daquela mulé reisêra
Onde almoçamo paca,
Panelada e frigidêra*

²⁹ Popular e pioneira dupla sertaneja brasileira, formada em 1929 por Murilo Alvarenga (1911 - 1978) e Diêsis dos Anjos Gaia, o *Ranchinho* (1912 - 1991).

³⁰ Luiz Carlos Pereira de Sá (1945) e Guttemberg Nery Guarabyra Filho (1947). Eram artistas solo até formarem, juntamente com Zé Rodrix – José Rodrigues Trindade (1947-2009), que antes era do grupo Som Imaginário –, a banda de rock rural, Sá, Rodrix & Guarabyra, que alcançou sucesso a partir de 1971.

³¹ Dupla sertaneja brasileira formada pelos irmãos Mirosmar José de Camargo, o *Zezé de Camargo*, e Welson David de Camargo, o *Luciano*. Lançaram o 1º sucesso, *É o amor*, em 1991.

³² Na definição do dicionário Cravo Albin: “Com seu canto, inspirado no falar sertanejo e com sua construção musical inspirada na tradição trovadoresca da Idade Média, é também apontado, por seus admiradores como menestrel. (...) Seus discos são considerados referência da música regional”.

³³ Texto do poeta Vinícius de Moraes, para a contracapa do LP “Elomar...das barrancas do Rio Gavião”, de 1973.

³⁴ Link para o vídeo: <http://www.cifras.com.br/cifra/elomar/o-pedido>

*Inté 'ocê disse uma loa
Gabando a bóia boa
Que das casa da cidade
Aquele era a primêra*

Aos poucos o eu-lírico, revelando o universo onde transita, vai discorrendo sobre todas as coisas e personagens que caracterizam o seu restrito mundo. A feira representa o mundo externo, do outro, pleno de novidades breves. E o pedido permanece:

*Traz pra mim vãs brevidade
Que eu quero matá a sôdade
Faz tempo que fui na fêra
Ai sôdade...*

Neste cenário repleto de quermesses e feitiçarias, onde haverá sempre uma lua cheia, sob a qual um lobisomem deverá passear seus místicos poderes, uma vez mais o sagrado e o profano aparecem, num mesclado característico ao *habitat* do poeta cantador. Tudo isto dentro da lógica da culpa e do perdão barrocos e sua retórica misteriosa de antíteses:

*Ah! Pois sim, vê se num esquece
D'inda nessa lua chêa
Nós vai brincá na quermesse
Lá no riacho d'arêa
Na casa daquele hôme,
Feiticêro curadô
Que o dia intêro é hôme
Filho de Nosso Sinhô
Mas dispois da meia noite
É lobisôme cumedô
Dos pagão que as mãe esqueceu
Do Batismo salvadô*

A epifania que demarca o *estilo* da cantiga se dá quando, na estrofe final, a voz que canta revela um eu-lírico feminino – a moça do campo, da aldeia – que, presa de seu próprio destino, pede/ordena saudosa ao amigo que lhe traga *uns regalos* da cidade, a fim de tornar-se a mais bonita dentre as flores – ainda que em *terra de cego*:

*Ah! Pois sim vê se num esquece
De trazê ruge e carmim
Ah! Se o dinheiro desse
Eu queria um trancelim
E mais três metros de chita
Que é pra eu fazê um vestido
E ficar bem mais bonita
Que Madô de Juca Dido,
Zefa de Nhô Joaquim*

Ao mesmo tempo em que circunscrita ao aspecto formal da redondilha, a canção de Elomar destoa dos motes que envolviam o cantar de amigo tradicional.

Se, na visão de Antônio J. Saraiva, em sua *História da Literatura Portuguesa*³⁵, pode-se “classificar as cantigas de amigo, de acordo com os temários tais quais das *bailadas* ou *bailias*, das *romaria*, *marinhas* ou *barcarolas*, (...) das cantigas de *fonte*, de *cenar venatórias*, de *amiga e mãe*, de *amiga* ou *amigas* (às vezes ditas *irmanas*), de *despedida*, etc.”, sempre numa perspectiva de inferioridade emocional da mulher em relação ao sexo oposto, em *O pedido* a temática é inusitada,

porque aqui a moça *pede* sem súplica a um amigo que parte – e que volta. Trata-se, portanto, não de uma cantiga de lamentações ou tristes despedidas de amores incompreendidos, mas antes de uma espécie de anti-cantiga de amigo, onde o que prevalece na forma do pedido-quase-ordem é a autoafirmação da moça na exposição lírica de suas vontades feminis:

*Já que tu vai lá pra fêra
Meu amigo, traz essas coisinha
Para mim.*

Por sua diversidade rítmica e sua variação tonal, o decassílabo recebe múltipla classificação, em função mesmo das posições das sílabas tônicas que lhe determinam o ritmo. No texto d' *Os Lusíadas*, por exemplo, Camões já se fartara dos *heróicos*:

As armas e os barões assinalados [2, 6, 10]
(...) por motivo de guerra reforçados; [3, 6, 10]

Na sequência das medidas clássicas, reparemos que a ousada MPB também se valeu dessa complexa forma do verso, a fim de expressar suas emoções.

A canção *Livros*³⁶, de Caetano Veloso, dentro de uma perspectiva intertextual, aproveita-se do mote do popular *Chão de estrelas*³⁷, de Orestes Barbosa e Silvio Caldas,

*Tu pisavas os astros, distraída,
Sem saber que a ventura desta vida
É a cabrocha, o luar e o violão*

para, também, em perfeitos decassílabos, construir esta tão clássica quanto sofisticada amostra de MPB:

*Tropeçavas nos astros desastrada [3, 6, 10]
Quase não tínhamos livros em casa
E a cidade não tinha livreria
Mas os livros que em nossa vida entraram
São como a radiação de um corpo negro*

Destaque-se que, com esta espécie de decassílabo – variação do heróico, fixando a primeira tônica na sílaba 3ª ao invés da 2ª –, *Livros* literalmente alude, na *forma* e no *nome-objeto*, ao clássico-popular monumento da língua portuguesa, erigido por Camões, *Os Lusíadas*. Em contrapartida, ao variar dentro da tônica camonianiana, enfatizando o decassílabo 3, 6 10 – mais conhecido como *martelo agalopado* –, Caetano adequa a clássica forma às características intrínsecas da popular canção que canta – uma espécie de marcha-maracatu moderna:

*Apontando pra a expansão do Universo
Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
(E, sem dúvida, sobretudo o verso)
É o que pode lançar mundos no mundo.*

Numa breve aproximação entre os ambientes lírico-poéticos das duas canções, ressaltam as diferenças sociais que envolvem os eu-líricos. Enquanto no *Chão de estrelas* o eu lírico lamenta, rimada e linearmente – com início, meio e fim –, o *palco iluminado* que era sua vida antes do evento que culmina na desilusão amorosa, a canção de Caetano nos apresenta – *in media res* e abolindo rimas – um universo lírico complexo, onde a relação *eu-outro* tem de permeio o objeto *livro*, metáfora-título da canção:

³⁶ Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=7vV22LRNrpK>

³⁷ Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=vvSsOpA7jm4>

³⁵ SARAIVA, Antonio José. História da Literatura Portuguesa. Porto Editora, p. 64.

*Tropeçavas nos astros desastrada
Sem saber que a ventura e a desventura
Dessa estrada que vai do nada ao nada
São livros e o luar contra a cultura.*

A canção de Orestes Barbosa não apenas canta o “palco iluminado” da pobreza – afinal esse chão está poeticamente estrelado do reflexo das estrelas que transpassam o teto do barracão de zinco, sem telhado –, mas também liricamente enfatiza o velho discurso da conformidade, difundido no senso comum, sobretudo, pelo Naturalismo literário³⁸, de que a despeito da penúria material, da miséria e da exclusão se pode encontrar a felicidade, bastam “a cabrocha, o luar e o violão”³⁹.

Mas, e os **Livros**:

*Os livros são objetos transcendentais
Mas podemos amá-los do amor táctil
Que votamos aos maços de cigarro
Domá-los, cultivá-los em aquários,*

Já pelo próprio objeto-fetichismo da canção de Caetano – o livro – percebe-se a distinção de classe entre um ambiente poético e o outro. Se no **Chão de estrelas** o que ilumina é a lua, no universo lírico caetaniano, os livros são objetos transcendentais e que iluminam, inclusive, o amor cantado. A canção de Caetano, desta forma, consegue conferir maior carga poética aos livros do que a canção que a inspirou conferiria à própria lua:

*Em estantes, gaiolas, em fogueiras
Ou lança-los pra fora das janelas
(Talvez isso nos livre de lançarmo-nos)
Ou o que é muito pior por odiarmo-los
Podemos simplesmente escrever um*

Composto em decassílabos viscerais, o universo letrado de **Livros**, portanto, representa a metáfora subversiva da luz – o luar da razão –, a redimir o homem do limbo do nada, quer dizer: da aniquilação da morte:

*Encher de vãs palavras muitas páginas
E de mais confusão as prateleiras.
Tropeçavas nos astros desastrada
Mas pra mim foste a estrela entre as estrelas*

E, concluindo com o que afirma a cantiga:

*“(E, sem dúvida, sobretudo o verso)
É o que pode lançar mundos no mundo”,*

o poeta parece corroborar com o *insight* que originou este ensaio – a crença no irrevogável poder transformador da *palavra poética cantada*.

Seguindo a perspectiva da metáfora social, Gilberto Gil em **A novidade**⁴⁰, na forma de decassílabos raros, também chamados **pentâmetro iâmbico** – um misto do *heróico* e do

sáfico –, realiza a proeza melódica de fazer tônicas todas as sílabas pares do verso:

*A novidade veio dar à praia
Na qualidade rara de sereia
Metade o busto d’uma deusa Maia
Metade um grande rabo de baleia*

A novidade mesmo é conseguir que esta forma clássica dê sustento ao ritmo do *reggae*, compondo uma das mais belas canções populares de temática sociocultural, de diferença de classes: enquanto o esfomeado – figura metáfora do homem comum, excluído pela ignorância, vê na novidade apenas um peixe, para lhe saciar a carência da fome física, o poeta, visto enquanto aquele que consegue enxergar para além da fome material, reivindica a transcendência da compreensão para além do estômago, aspirando ao sonho profundo, esotérico e transcendental – que lhe pertence – para além da média do senso comum.

Contudo, o *reggae* heroico-sáfico, em sua forma, serviu como luva para conter a estória da sereia cantada somente até o instante em que a novidade começa a virar *paradoxo*. E depois, *guerra*. Dali em diante, os versos tornar-se-iam tão irregulares quanto os episódios que cantam:

*A novidade era o máximo[7]
Do paradoxo[4]
Estendido na areia[[6]
Alguns a desejar[6]
Seus beijos de deusa[5]
Outros a desejar[6]
Seu rabo prá ceia...[5]*

No refrão, reforça-se a intenção de denúncia da canção, quando o que se reflete é o paradoxo do mundo, contido na desigualdade material e cultural reincidente entre os humanos:

*Oh! Mundo tão desigual
Tudo é tão desigual
Ô Ô Ô Ô Ô Ô Ô!
Oh! De um lado esse carnaval
De outro a fome total
Ô Ô Ô Ô Ô Ô Ô!*

Sendo um *reggae*, a canção de imediato remetia talvez a realidades faveladas, negras e pobres (Alagados, *Trenchtown*, Favela da Maré), mas o poeta, transferindo a cena para a beira da praia, deu vez ao ambiente rude da pesca – também iletrado –, ao mesmo tempo em que circunscreve seus personagens ao mitológico e poético cenário do mar. Dois observadores, um só objeto. Duas visões de mundo:

*E a novidade que seria um sonho
O milagre risonho da sereia
Virava um pesadelo tão medonho
Ali naquela praia, ali na areia...*

Da diferença de classe nasce a discórdia da guerra: eis a cruel novidade que faz fútil o sonho dos homens. Mais ainda, para além da leitura social, na cantiga de Gil misturam-se também o sagrado e o profano, uma vez que na figura da sereia – parte mulher, parte peixe –, eros também passeia.

Assim, quer seja da fome estomacal quer seja da fome sexual, em **A novidade** todas as necessidades do corpo encontram-se, em conflito, explodindo:

*A novidade era a guerra[7]
Entre o feliz poeta[6]*

³⁶ Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=7vV22LRNrpK>

³⁷ Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=wvSsOpA7jm4>

³⁸ Baseado numa visão filosófica, segundo a qual o mundo somente pode ser explicado pelas leis da natureza; e de que o homem está inevitavelmente sujeito e condicionado ao biológico – o que lhe determinaria o social –, o Naturalismo, pioneiramente, retratou cenas felizes de ambientes pobres, quer seja no campo, na fábrica ou na vida social.

³⁹ As festas ocorridas n’**O cortiço**, clássico de Aluísio Azevedo (1857-1913) servem para exemplificar esta afirmativa.

⁴⁰ Link para o vídeo: <http://letras.terra.com.br/gilberto-gil/46179/>

*E o esfomeado[4]
Estraçalhando[4]
Uma sereia bonita[7]
Despedaçando [4]
o sonho pra cada lado[7]*

Embora todo alexandrino seja um dodecassílabo, nem todo verso de 12 sílabas é um alexandrino. Sobretudo porque a modalidade alexandrina exige precisão nas duas tônicas – a 2ª e a 4ª. Portanto, de ritmo mais solto em relação ao alexandrino clássico, e mesmo por sua natureza alternativa, o verso dodecassílabo parece ajustar-se melhor à síncope da popular música brasileira.

Vejam que, em *Anunciação*⁴¹, esta é a forma com que Alceu Valença nos apresenta o ambiente tanto escatológico, quanto profético e libidinoso que prepara a aparição deste *ente-tu* vindouro, a quem o eu-poético espera. Meio sagrado, meio profano, o clima geral da canção uma vez mais reivindica, na moderna MPB, raízes ibéricas presentes na poesia místico-religiosa⁴².

Aludindo a metáforas e símbolos do mito cristão, esta modalidade poética, em busca da transcendência, é pautada por uma expressão sensual do amor ao ser divino. E este desejo desce da alma rumo ao corpo, numa vontade intensa de união com o sagrado, atingindo uma espécie de êxtase místico.

Neste processo de antropoformização, conforme se vê nos versos da canção, a lírica amorosa faz revelar um misto de eroticidade e santidade, ao cantar a estória de um *eu* que espera um *outro*, embalado pela *bruma* das mais profundas *paixões*:

*Na bruma leve das paixões que vêm de dentro
Tu vens chegando pra brincar no meu quintal*

Adotada pelo barroco, essa vertente tornar-se-ia corriqueira na produção lírica de Gregório de Matos, por exemplo, na mescla do sagrado com o profano, de fé com sensualidade.

Então, em versos trímeros, assim chamados por possuírem *pés tripeônicos de quarta*, ou 3 acentos tônicos, nas 4ª, 8ª e 12ª sílabas – alternados de 4 em 4 – o ritmo anunciado parece mesmo *cavalgar* a sílaba à luz sol, cobrindo de sensualidade a imagem poética. Nesta perspectiva, o erotismo do texto de Alceu é latente.

O anjo pernambucano, seguindo o modelo do anjo bíblico⁴³, também porta o anúncio de uma ambigua paixão; mas enquanto a bíblica é *filial*; a paixão que *vem de dentro* de Alceu, iconoclasta, é física, *carnal*. E através do ambiente semântico de *sinos*, *domingos*, *catedrais*, *sinais* – mesclados a sussurros ao ouvido –, este *anjo* parece querer mais *esconder* do que revelar a verdadeira identidade, e os reais propósitos, da figura que vem chegando, com o peito nu e os cabelos ao vento:

*No teu cavalo peito nu, cabelo ao vento
E o sol quarando nossas roupas no varal*

Na sequência, o refrão visionário misticamente retumba a verdade da profecia evocada nos versos. E para este efeito – variando o critério rítmico – o poeta faz jus soar este dodecassílabo muito distinto, com tônica em todas as sílabas pares que, sendo seis, nos permite chamá-lo *hexâmetro iâmbico*⁴⁴, a alternar âtona-tônica – como o badalar mesmo de sinos:

*Tu vens, tu vens, eu já escuto os teus sinais
Tu vens, tu vens, eu já escuto os teus sinais*

Enfim, esta variação dentro da métrica dos dodesassílabos parece ter servido bem ao propósito *erótico agalopado* do xote de Alceu,

*A voz do anjo sussurrou no meu ouvido
Eu não duvido, já escuto os teus sinais
Que tu virias numa manhã de domingo
Eu te anuncio nos sinos das catedrais...*

porque, como o poeta já revelara macunaimicamente⁴⁵ desde o início do texto, os dois da canção – apadrinhados pelo anjo –, vão mesmo é *brincar* nus no quintal.

Por uma conclusão

Para este texto – cheio de exemplos esparsos –, foram eleitos, aleatoriamente, seis clássicos de distintas épocas e estilos da MPB: *Garota de Ipanema*, *Faltando um pedaço*, *O pedido*, *Livros*, *A novidade*, *Anunciação*. Porém, propositalmente, três formas poéticas com níveis de dificuldades bastante distintos dentro da lógica da medida poética também foram contemplados: 3 redondilhas, duas menores e uma maior, 2 decassílabos e 1 dodecassílabo – na ordem respectiva em que aparecem as canções.

Uma infinidade de outros exemplos de canções metricamente perfeitas com as quais a música popular teceu suas rimas ao longo dos séculos XX e XXI poderiam aqui ter sido citados: o *media res* redondilhado no verso primeiro do *Onde anda você*⁴⁶, o *martelo agalopado* de *O quereres*⁴⁷, os raríssimos hendecassílabos de *O ciúme*⁴⁸ – apelidados também *galope à beira mar* –, ou o *arredondado* das velas do *Mucuripe*⁴⁹ de Fagner, ou do compasso da *A Banda*⁵⁰ de Chico etc.: todos a confirmar que o *metro* clássico esteve sempre presente, dando auxílio luxuoso à *variação linguística dos ritmos que compõem a moderna MPB*.

Referências bibliográficas

⁴¹ Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=Ud8w9PFTI9c&feature=related>

⁴² Refiro-me aqui, sobretudo, à produção erótico-religiosa dos carmelitas espanhóis Santa Teresa de Ávila (1515-1582) e São João de la Cruz (1542-1591).

⁴³ Na Anunciação cristã, o Arcanjo Gabriel avisa a Maria que, apesar da virgindade, milagrosamente conceberia uma criança, que seria o Filho de Deus.

⁴⁴ Uma corruptela do decassílabo tipo pentâmetro iâmbico – misto de sáfico e heroico –, que traz tônicas todas as sílabas pares do verso.

⁴⁵ Referência à *Macunaíma*, personagem clássico de Mário de Andrade, que usava o termo brincar no sentido de fazer sexo.

⁴⁶ Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=E2OG1hqw9c>

⁴⁷ Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=Njje2bN578>

⁴⁸ Link para o vídeo: <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/44755/>

⁴⁹ Link para o vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=mWtb8CQ3Ceo&feature=fvwl>

⁵⁰ Link para o vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=wFPpawLq_5Q

1. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
2. CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
3. CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 4.ª, São Paulo: Martins, s.d. v. 1
4. CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
5. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
6. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
7. NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das Idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. [S.l.]: Editora Fundação, Perseru Abramo, 2007.
8. SARAIVA, Antonio José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora.
9. TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
10. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.
11. WISNIK, José Miguel. “Machado maxixe. O caso Pestana.” In Teresa, nº 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003.
12. WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.
13. www.dicionariompb.com.br