



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O SERTÃO E O MUNDO NAS MARGENS DO ALGUIDAR: UMA ANÁLISE
SEMIÓTICA DA CANÇÃO DE CHICO CÉSAR**

JONATHAN LUCAS MOREIRA LEITE

João Pessoa
2021

JONATHAN LUCAS MOREIRA LEITE

**O SERTÃO E O MUNDO NAS MARGENS DO ALGUIDAR: UMA ANÁLISE
SEMIÓTICA DA CANÇÃO DE CHICO CÉSAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.
Linha de pesquisa: Estudos Semióticos. Orientador:
Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior.

JOÃO PESSOA
2021

L533s Leite, Jonathan Lucas Moreira.

O sertão e o mundo nas margens do alquidar : uma
análise semiótica da canção de Chico César / Jonathan
Lucas Moreira Leite. - João Pessoa, 2021.
162 f.

Orientação: Expedito Ferraz Júnior.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Semiótica. 2. César, Chico. 3. Canção. I. Ferraz
Júnior, Expedito. II. Título.

UFPB/BC

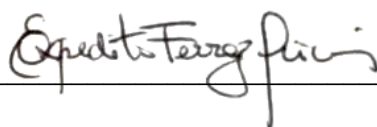
CDU 81'22 (043)

JONATHAN LUCAS MOREIRA LEITE

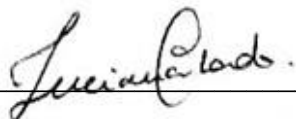
**O SERTÃO E O MUNDO NAS MARGENS DO ALGUIDAR: UMA ANÁLISE
SEMIÓTICA DA CANÇÃO DE CHICO CÉSAR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Data de aprovação: 23/ 08/2021

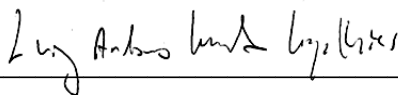


Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior (UFPB)
Orientador



Prof.^a. Dr.^a. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. (UFPB)

Examinadora — Membro interno



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (UFPB)
Examinador — Membro interno



Prof.^a Dr.^a Maria Analice Pereira da Silva (IFPB)
Examinadora — Membro externo



Prof. Dr. Sérgio Martinho Aquino de Castro Pinto (UFPB)
Examinador — Membro externo

A Maria

A vó Zefinha (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe e ao meu pai pelo carinho e força, pela sobriedade e generosidade de suas ações.

A Jéssica, por me acompanhar nas canções, nos livros e na vida.

A Maria, minha filha, que tanto me ensina sobre aprender.

A Júnior, com quem divido o espanto da primeira escuta do *Aos Vivos*.

A Expedito pela orientação humana, pelo olhar perspicaz.

A Analice Pereira e Antonio Mousinho pelas contribuições no exame de qualificação desta pesquisa, por suas leituras atentas.

A Sérgio de Castro Pinto e Luciana Deplagne por tudo que me ensinaram ao longo da minha formação.

A todos que resistem ao mau tempo e que constroem a ciência e a cultura no Brasil.

A todos os amigos que, mesmo sem saber, estão presentes em tudo que faço.

A palavra-canto
É outra coisa
Augusto de Campos

Eu e os meus companheiros
queremos cumplicidade
pra brincar de liberdade
no terreiro da alegria

Chico César

RESUMO

O presente trabalho insere-se no campo dos estudos semióticos, bem como no dos estudos sobre canção, tendo como principal objetivo analisar as tensões formadoras da canção de Chico César, músico, compositor e poeta brasileiro. Inicialmente, apresentamos uma revisão da Teoria Geral dos Signos, principal suporte metodológico de nossa pesquisa, através de Peirce (1975), além das contribuições de outros autores que se orientam pela perspectiva peirceana, como Santaella (2000; 2004; 2005; 1997), Nöth (2003), Ferraz Júnior (2012) e Pignatari (1979). O segundo capítulo é dedicado a elucidar as questões relativas à música e à canção, no qual construímos um breve apanhado histórico da Música Popular e de suas relações com a Literatura. Discorremos, ainda, acerca das abordagens metodológicas adotadas para os estudos sobre canção popular, focalizando o modelo sistematizado por Luiz Tatit. (1996; 2001; 2004). No terceiro capítulo, fizemos uma leitura panorâmica da canção do autor, buscando evidenciar as principais características de sua obra. Por fim, dialogando com o conceito de *hibridação cultural*, proposto por Nestor Canclini (2019), refletimos sobre as tensões entre os universos sógnicos díspares que se estabelecem na obra do paraibano, através da análise das canções *Nato*, *Zabé*, *A prosa impúrpura do Caicó*, *Dança do Papangu* e *Folia de Príncipe*.

Palavras-chave: Chico César; Canção; Semiótica.

ABSTRACT

The presented work is part of the semiotic field of studies, as well as in the studies on song. The main objective is to analyze the tensions that form the songs of Chico César, Brazilian musician, composer, and poet. Firstly, we will review the General Theory of Signs, the main framework of our study, proposed by Peirce (1975), in addition to the contributions of other authors who are guided by the Peircean perspective, such as Santaella (2000; 2004; 2005; 1997), Nöth (2003), Ferraz Júnior (2012) and Pignatari (1974). The second chapter is devoted to elucidating aspects related to music and song. We will reflect on a brief historical overview of Popular Music and its relationship with literature. We will also discuss the methodological approaches adopted for studies on popular song, focusing on the ideas systematized by Luiz Tatit. (1996; 2001; 2004). In the third chapter, we will provide a panoramic reading of the author's song, seeking to highlight the main characteristics of his work. The last chapter is about dialoguing with the concept of cultural hybridization proposed by Nestor Canclini (2019), we will reflect on the tensions between the disparate sign universes that are established in the work of the Paraibano artist, through the analysis of the songs *Nato*, *Zabé*, *A prosa impúrpura do Caicó*, *Dança do Papangu* and *Folia de Príncipe*.

Keywords: Chico César; Song; Semiotic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I. A TEORIA GERAL DOS SIGNOS	16
1.1. Categorias Universais.....	21
1.2. Primeira tricotomia.....	23
1.3 Segunda tricotomia.....	25
1.4. Terceira tricotomia	36
II MÚSICA E CANÇÃO POPULAR	39
2.1 Do tonalismo europeu ao ruído de Jimmy Hendrix, ou algo sobre nosso ouvido diatônico	40
2.2 Pelos arredores da canção popular	46
2.3 Breve comentário sobre as Letras e a Música Popular	65
III APROXIMAÇÕES SOBRE A OBRA DE CHICO CÉSAR	74
3.1 Fortuna crítica	74
3.2 Panorama.....	78
IV. O SERTÃO É O MUNDO: ANÁLISE DAS CANÇÕES DE CHICO CÉSAR ...	112
4.1 De certa forma o que faço ou por uma poética híbrida	117
4.2 O pife <i>muderno</i> de dona Zabé	123
4.3 A poesia impúrpura de Caicó	131
3.4 Os sentidos da folia	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS	158

INTRODUÇÃO

Durante a última década do século XX, observamos um momento especialmente profícuo para o mercado de música nacional. De um lado, as grandes gravadoras dedicavam seus espaços, principalmente, ao Sertanejo, ao *Axé-music* e ao Pagode, gêneros dedicados ao consumo das massas. Ao lado desses estilos, surgem diversos representantes do que Tatit (2004) chama de “canção de autor”: artistas que interpretam suas próprias composições, podendo ser chamados também de cancionistas. É durante esse período que irrompem diversos nomes do que se convencionou chamar de “nova safra da MPB”. Surgem, nomeadamente, Lenine, Zeca Baleiro, Otto, Zélia Duncan, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, que se lançava em carreira solo, para ficar em alguns exemplos. É nesse contexto que Chico César lança seu primeiro disco, *Aos Vivos* (1995), colocando seu nome entre o dos grandes cancionistas de sua geração.

O Sertão...

Após atingir projeção nacional, especialmente com as canções *Mama África* e *À primeira vista*, Chico César lança o seu segundo disco, *Cuscuz clã* (1996). Nesse álbum, o autor regrava *Mama África*, que ganha um videoclipe dirigido por Anna Muylaert. A primeira imagem que vemos nesse clipe são os pais do paraibano (Seu Francisco e Dona Etelvina) vestidos de brincantes de reisado. O vídeo todo se desenvolve em um plano sequência em que Chico percorre, junto aos seus conterrâneos, as ruas e os afetos de uma Catolé do Rocha ali convertida em cidade-símbolo. Compreendemos que esse é um gesto bastante significativo para a compreensão do conjunto da obra do cancionista. Naquele momento, Chico aponta para onde suas raízes estão fincadas, para ancestralidade de que sua música se alimenta, para sua sertaneja Catolé, para a profusão de signos que constroem sua obra e são originários daquele universo simbólico, para todos os sentidos que, enfim, sintetizaremos sob o signo *Sertão*.

Várias são as referências ao Sertão na arte brasileira, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Euclides da Cunha são, muito provavelmente, os exemplos mais emblemáticos da transcrição literária desse microcosmo. Nesse sentido, existem muitos Sertões e sertanejos imaginados, como aquele que fala o “idioma pedra”, em Cabral de

Melo Neto. Esse *Sertão* — que consideramos aqui como uma referência definitiva e formadora — surge, na obra de Chico César, a partir de uma leitura poética idiossincrática do conjunto de símbolos presentes nesse universo nordestino. Muitas são as maneiras pelas quais o *Sertão* ganha relevo em sua poética. Exemplos da presença desses signos, entre outros, são a utilização de ritmos específicos; o jogo intertextual com autores como Luiz Gonzaga e Marinês; a referência direta ou contextual a pessoas-símbolos dessa cultura, como Cego Aderaldo, Lampião e Antônio Conselheiro; o diálogo com os folguedos regionais; a presença do aboio; a dicção do coco de embolada.

Acreditamos que há, na canção de Chico César, uma presença definidora do Nordeste, que se apresenta tanto nos signos linguísticos, quantos nos signos musicais que constroem sua canção, marcando um dos polos da tensão que se estabelece como uma camada formadora de sua obra.

...e o mundo...

O outro polo dessa tensão será aglutinado nesta pesquisa sob o signo *Mundo*. Se o Nordeste se fixa como uma presença definitiva na obra do paraibano, podemos afirmar que ele é tensionado por universos simbólicos de diversos tempos e lugares. As culturas de massa, a música *pop* estadunidense, a poesia de Baudelaire e Mallarmé, as referências às culturas africanas, ao cinema, à filosofia são cosidas aos signos do *Sertão*. Se tomamos aqui Catolé do Rocha como um símbolo geográfico dessas referências nordestinas na obra do autor, podemos colocar a megalópole São Paulo como símbolo da profusão desses signos díspares que estão espalhados pelo mundo e que, de maneira mais ou menos conflitante, se emparelham na canção de Chico César.

Assim como no caso do polo nordestino, o *Mundo* aparece na canção do autor de diversas maneiras: na busca de instrumentos, sonoridades e ritmos estrangeiros; em referências diretas a personagens como Michael Jackson, Prince, Ratos de Porão, Mandela, Benazir Bhutto; na influência da Lira Paulistana em sua música — inclusive com a gravação de *Dúvida cruel*, de Itamar Assumpção —; nos diálogos com a poesia concreta, entre outros elementos. Podemos pensar que todos esses signos que atravessam sua obra, surgem compondo o mosaico da megalópole, das cidades do Mundo, como Nova York, Tóquio e São Paulo. Logo, compreendemos que as tensões entre o

cosmopolita e o regional, a ancestralidade e a desterritorialização, a tradição e a modernidade, o nativo e o estrangeiro, o eu e o outro se constituem como um aspecto central na obra do cancionista. São essas duas lentes, a do *Sertão* e a do *Mundo*, a profusão de signos desses universos — bem como as relações de pertencimento e estranhamento que se estabelecem a partir deles —, que constroem a caleidoscópica canção de Chico César.

...nas margens...

Para Nestor Canclini (2019), há uma emergência recorrente na América do Sul, principalmente nas últimas décadas, de artistas que promovem diálogos entre os campos do popular, do culto e da cultura de massas no espaço de suas obras. O autor caracteriza esse fenômeno a partir do conceito de *hibridação cultural*. Logo, há, de maneira geral, um esmaecimento das fronteiras que costumavam separar esses universos. Os objetos híbridos alimentam-se desses campos, dialogam com o massivo, o popular e o culto; porém, não podemos afirmar que eles pertençam inteiramente a nenhum deles. Acreditamos que é possível relacionar a obra de Chico César a esse fenômeno, uma vez que o autor dialoga com os signos advindos de todos esses âmbitos. Sendo assim, a canção do paraibano pertenceria exatamente a esse espaço fluido entre as brincadeiras populares, a arte de consumo e o culto, situando-se na margem, no caminho, na busca.

Esse deslocamento, esse sentimento de descompasso em relação ao mundo, a sensação de estar estrangeiro em toda parte também coloca diversas canções do autor em um entre-lugar. Tal sentimento aparece, por exemplo, na angústia do eu-lírico de *A prosa impúrpura do Caicó*, ou na fragmentação, no esfacelamento da identidade e do pertencimento do Eu em *Desejo e necessidade*, que, em sua estrofe de conclusão anuncia:

Ai, estou num estado tão alterado
Na exata hora que vim fiquei partido, apartado
E a parte que eu vim ficou
Acesa na que apagou
Desejo e necessidade

Como desejamos demonstrar ao longo das análises, o *Sertão* é uma fonte de significados permanente na obra de Chico César, porém já não é o Nordeste de Gonzaga,

ou dos diversos outros autores com os quais o cancionista dialoga. Não há o desejo de cristalização folclórica das tradições. Todos esses signos surgem e dançam no ritmo da dicção muito própria do autor. O Eu aqui aparece sempre em relação ao outro, o *Sertão* surge nas contradições em relação ao *Mundo*.

...do alguidar

Esse alguidar contém o Atlântico, oceano atravessado pelos navios que raptaram e traficaram os povos negros rumo às Américas. Apesar de não ser este o aspecto que analisaremos na canção do autor, vale frisar como a reflexão sobre a diáspora negra é importante para a compreensão de diversos elementos de sua música. No terceiro capítulo deste trabalho, há a indicação de algumas pesquisas que aprofundam esse tema na obra de Chico César.

O alguidar também surge aqui como um símbolo da casa sertaneja, do lugar interiorano. Na metáfora que construímos no título deste trabalho, ele é o espaço da mistura entre os signos do *Sertão* e do *Mundo*. No lugar do caldeirão — símbolo utilizado muitas vezes para ilustrar os processos de hibridação nas artes —, temos o alguidar nordestino como o recipiente que guarda a profusão de signos díspares. Tomamo-lo, metaforicamente, como o próprio espaço da canção de Chico César, como o *corpus* que investigamos nesta pesquisa.

Al-gidār nos faz refletir, ainda, sobre nossa proximidade com as distantes e anuviadas influências formadoras do que mais recentemente conseguimos identificar, com alguma estabilidade, como cultura nordestina. O alguidar é uma palavra de origem árabe e um dos muitos elementos que nos foram legados por esses povos. O cuscuz, a cultura caprina, o aboio, a poesia dos violeiros são algumas permanências dos árabes no Nordeste brasileiro.

Chico César parece lembrar dessa profunda influência ao compor *Saharienne* (*Aos Vivos*), canção na qual é descrita a figura evanescente de uma mulher, que poderia ser uma beduína no Norte da África ou uma mulher dos sertões brasileiros, lembrando nossas parecenças desérticas. Acreditamos que esse movimento de buscar signos díspares que ora se harmonizam, ora se relacionam de forma conflitante, é um aspecto formador da canção do paraibano.

Dessa forma, o objetivo central deste trabalho é analisar as canções de Chico César, atentando, especialmente, para as tensões que se estabelecem entre o *Sertão* e o *Mundo*. Para atingir esse objetivo, bem como discorrer acerca dos elementos que consideramos importantes para contextualizar esta pesquisa, organizamos esta tese em quatro capítulos.

Uma análise semiótica

Dedicamos o primeiro capítulo deste trabalho a apresentar os principais conceitos da Teoria Geral dos Signos, desenvolvida por Charles Sanders Peirce. Discorreremos, ainda que de forma breve, sobre os alicerces de sua semiótica, dando uma atenção especial à sua segunda tricotomia - relacionada à relação entre o signo e o objeto que ele representa. Para tal, além do próprio Peirce (1975), recorreremos principalmente a Santaella (2000; 2004; 2005; 1997), Nöth (2003), Ferraz Júnior (2012) e Pignatari (1979).

das canções

O segundo capítulo é dedicado a elucidar as questões relativas à música e à canção. Inicialmente, discorreremos acerca dos aspectos fundantes da linguagem musical, focalizando as relações entre a tradição tonal e modal. Em seguida, buscamos explorar as relações entre canção popular e poesia literária, lançando três questões norteadoras: (1) canção é poesia? (2) É viável analisar a letra de uma canção sem levar em conta seu suporte musical? (3) Os compositores são poetas? Pretendemos, ainda que longe de responder essas questões definitivamente, traçar alguns caminhos para que possamos guiar o nosso próprio estudo sobre o gênero. Construimos, além disso, um breve apanhado histórico da Música Popular, bem como suas relações com a Literatura. Por fim, discorreremos acerca das abordagens metodológicas adotadas para os estudos sobre canção popular, focalizando o modelo sistematizado por Tatit (1987, 1998, 2001, 2012).

de Chico César

O terceiro capítulo desta tese foi dedicado a apresentar, de forma geral, a obra do cancionista. Inicialmente, construímos uma sucinta fortuna crítica sobre o autor a partir do levantamento bibliográfico realizado durante nossas pesquisas, buscando evidenciar os aspectos mais abordados nos trabalhos analisados. Em um segundo momento, realizamos um panorama sobre a sua obra fonográfica. Foram comentados todos os discos do autor, tomando as especificidades de cada álbum, bem como as constantes que perpassam sua canção. Durante esse momento, destacamos algumas faixas em cada disco, realizando, assim, um movimento crítico inicial.

Finalmente, no quarto e último capítulo, detemo-nos nas análises mais aprofundadas das canções *Nato*, *Zabé*, *A prosa impúrpura do Caicó*, *Dança do Papangu* e *Folia de Príncipe*. O principal lastro metodológico para as nossas análises é, precisamente, a Semiótica Peirceana, o que não impediu que recorrêssemos também a autores de outras correntes teóricas. Buscamos demonstrar, através da análise interpretativa dessas canções, as referidas tensões entre o *Sertão* e o *Mundo* e de que maneira elas se materializam em diferentes circunstâncias. É bem verdade que diversas outras canções também poderiam estar presentes nessas análises. Porém, tendo em vista as dimensões deste estudo, compreendemos que as faixas escolhidas são paradigmáticas no que desejamos demonstrar.

I. A TEORIA GERAL DOS SIGNOS

O termo semiótica, etimologicamente, descende da raiz grega *Semeîon*, que significa sinal ou signo. Logo, esse é o campo de estudo que tem por objeto os signos, as linguagens. Em uma definição introdutória e bastante ampla, Nöth afirma que "a semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura" (NÖTH, 2003, p. 17). É consenso que os estudos sobre linguagem, tomados de maneira mais abrangente, têm suas origens nas diversas civilizações da antiguidade. Na cultura grega, Platão e Aristóteles são, para Nöth (2003), semioticistas *avant la lettre*, uma vez que também detiveram suas atenções na investigação da linguagem.

Modernamente, a semiótica surge, de maneira quase concomitante, a partir de três matrizes: os estudos desenvolvidos na Rússia, com as contribuições de Lotman; na Europa ocidental, com as pesquisas de base saussuriana; e nos Estados Unidos, com Peirce. Apesar de essas três perspectivas buscarem compreender os processos de linguagem, elas o fazem a partir de premissas, conceitos e instrumentos diferentes. Nós nos aprofundaremos apenas nessa última, buscando aclarar, na medida do possível, as bases da teoria, bem como os principais conceitos, que serão retomados durante a análise das canções de Chico César.

A Teoria Geral dos Signos é uma das partes da complexa arquitetura do pensamento desenvolvida pelo cientista e filósofo americano Charles Sanders Peirce (1839 — 1914). Pode-se afirmar que o autor trouxe, em diferentes medidas, contribuições para diversas áreas do conhecimento, porém, nenhuma delas mostrou-se tão expressiva quanto seus trabalhos sobre linguagem. Os estudos filosóficos de Peirce — que mais tarde desembocariam em sua semiótica — nascem a partir da problematização das premissas lançadas por René Descartes e desenvolvidas por uma boa parte da filosofia ocidental. Peirce discute, principalmente, o conceito de *intuição*, tomando-o como pilar da teoria cartesiana. Entende-se *intuição* aqui como uma cognição não determinada por uma cognição prévia, ou de outro modo, um pensamento não mediado. Na definição de Santaella:

Trata-se de um ato de conhecimento imediato, instantâneo, direto, enfim, não mediado por nenhuma cognição prévia. Nele repousa todo o nosso poder para chegar à luz da verdade das coisas, o que as palavras *flash* e *insight* expressam com certa justeza (SANTAELLA, 2004, p. 33).

Diante disso, Peirce lança a tese, até então original na filosofia, de que o pensamento é também formado por signos, sendo, dessa forma, linguagem. Em vista disso, nós só poderíamos pensar através de signos. Que fique claro, o autor não afirma, necessariamente, a inexistência de uma cognição intuitiva, ele sustenta, porém, a impossibilidade de reconhecê-la como tal. Logo, na teoria peirceana: “a cognição não tem início numa intuição supostamente primeva, mas é o resultado de uma inferência que ocorre num processo cuja origem e fim não podemos precisar com exatidão” (SANTAELLA, 2005, p. 50).

A discordância de Peirce em relação à teoria cartesiana não representava, entretanto, qualquer desejo de retorno à tradição escolástica. Pelo contrário, foi a partir da necessidade de criar um método alternativo à noção de *intuição* como base da ação mental que nascem, paulatinamente, os alicerces da teoria peirceana. Como compreendemos o mundo? Como funcionam os diversos signos com os quais nos relacionamos diariamente? A semiótica busca responder essas, dentre outras questões.

A princípio, devemos ter em mente a concepção, extremamente abrangente, de *linguagem* que conduz o pensamento de Peirce. Para o autor, o mundo — tanto a cultura quanto a natureza — é composto por signos. É válido dizer, ainda, que a semiótica peirceana é de base fenomenológica, ou seja, os seus estudos ocupam-se da experiência ela mesma. Nöth nos lembra que “o ponto de partida da teoria peirceana dos signos é o axioma de que as cognições, as ideias e até o homem são essencialmente entidades semióticas” (NÖTH, 2003, p. 61). Peirce chegaria a dizer em dado momento que “a linguagem não está em nós. Somos nós que estamos na linguagem”. O cinema, um sinal de trânsito, as nuvens no céu, as estrelas, um latido, um rio, um rótulo de refrigerante, um arrepio, a *Ilíada*, todos são tidos como entidades experienciáveis, ou fenômenos (*phaneron*). A semiótica peircena dedica-se a estudar todos os fenômenos, na medida em que esses se constituem enquanto linguagem. Como fenômeno, entendemos:

qualquer coisa que aparece à mente, seja meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada... Um devaneio, um cheiro, uma ideia geral e abstrata de ciência... Enfim, qualquer coisa. (SANTAELLA, 2000, p.7)

Esse entendimento *lato* acerca da linguagem já dimensiona o quão abrangente a semiótica se dispõe a ser. Porém, essa abrangência não é irrestrita, já que essa ciência limita-se “a descrever e analisar nos fenômenos a sua constituição como linguagem” (SANTAELLA, 2005, p. 14). Nesse sentido, existe a possibilidade de se averiguar toda e qualquer rede sónica a partir da teoria peirceana, constituindo-se como uma de suas maiores virtudes a capacidade de analisar diversos códigos a partir da mesma base teórica. Para Pignatari, a semiótica serve:

para estabelecer ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme — e para ensinar a ler o mundo não verbal em ligação com o mundo icônico (PIGNATARI, 1979, p. 12)

Quando pensamos na natureza sónica híbrida do nosso objeto de estudo — a canção —, a semiótica de Peirce mostra-se uma eficiente metodologia para refletirmos acerca dos sentidos presentes nesse gênero. A partir da teoria peirceana, nós podemos, como na fala de Pignatari (1979, p. 12), “estabelecer ligações entre um código e outro código”. Lembrando que os significados das canções estão longe de se restringirem às suas letras, os signos musicais significam, representam, constroem sentidos. Dessa forma, consideramos bastante fecunda a condição de analisar as construções musicais e linguísticas sob as mesmas categorias.

Para descrever os processos de linguagem, toda a teoria de Peirce foi desenvolvida a partir de tríades. Diferentemente dos estudos de base saussuriana — que dividem o signo em dois elementos, *significante* e *significado* —, o autor propõe a divisão em *signo* (ou *representem*), *objeto*¹ e *interpretante*². A relação que se dá entre esses três correlatos é chamada de *semiose*, a “ação do signo” ou, na fala de Peirce, “o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete” (PEIRCE. *Apud* Nöth, 2003. p. 66). Segundo o autor:

Um signo, ou *representamem*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo, assim criado, denomino *interpretante*

1 Tendo em vista nossa proposta de discorrer apenas sobre os principais conceitos da teoria peirciana, não adentraremos na divisão do objeto em dinâmico e imediato. VER Santaella 2000, p. 38.

2 Assim como no caso do objeto, não comentaremos a divisão dos tipos de interpretante. VER Santaella 2000, p. 66.

do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto* (PEIRCE, 1975, p.94)

O *signo* é, então, tudo aquilo que representa algo, tudo que substitui alguma coisa para alguém, cabe a ele uma permanente condição vicária. Segundo Peirce, é “estar no lugar de, ou seja, estar em relação tal com outro que, para certos propósitos, algum espírito o tratará como se fosse aquele outro” (PEIRCE, 1975, p. 114). O *objeto* é sempre aquilo que é substituído, aquilo que o *signo* representa. Lembrando que o objeto não precisa, necessariamente, ser um existente real, uma “coisa” que está no mundo. Pode ser um pensamento, uma sensação, enfim, qualquer coisa que possa ser representada por um signo. Pode, inclusive, ser um fragmento de algo, ou uma coleção de coisas; porém, não há semiose possível sem a presença de um *objeto*. A relação entre *signo* e *objeto* cria um novo signo na mente de alguém, este é o *interpretante*. Vale pontuar que o conceito de interpretante não se confunde com o de intérprete — mente que realiza o processo semiótico — tampouco pode ser tomado como sinônimo de interpretação. Trata-se de uma função técnica, de um outro signo que mantém “uma relação equivalente àquela que une o primeiro signo a esse mesmo objeto” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 11; 12).

Para ilustrar, rapidamente, o processo de *semiose* daremos o seguinte exemplo: caso eu tenha um cachorro e, por um motivo qualquer, deseje referir-me a ele para alguém, eu posso escrever ou falar a palavra “cachorro”. Dessa forma a sequência de fonemas ou letras que representam “cachorro” seriam signos, ou seja, ‘substituiriam’ o objeto ao qual eu me referia. A ideia de cachorro — tradução do *representamem* em outro signo —, criada na mente do meu hipotético interlocutor, seria o interpretante.

É importante ressaltar que o signo representa o objeto a partir de alguns de seus aspectos, nunca contemplando todas as características possíveis desse objeto. No exemplo acima, as palavras, ou mesmo um desenho, uma fotografia, ou uma filmagem, representariam o objeto a partir de algumas de suas qualidades; porém, seriam incapazes de representar diversas outras como seu cheiro, ou a textura de seu pelo. Peirce afirma que “o signo só pode representar o Objeto e referir-se a ele. Não pode propiciar trato ou reconhecimento do Objeto” (1975, p. 96). Sendo assim, o signo sempre está em dívida em relação àquilo que representa. Não podemos, desse modo, apreender diretamente a realidade, nossa relação com o mundo é sempre mediada através dos signos e, como foi

afirmado, esses são incapazes de nos dar a conhecer todas as qualidades de seus objetos. Sobre essa relação, Santaella declara:

O signo está ligado ao objeto não em virtude de todos os aspectos do objeto, porque, se assim o fosse ele seria o próprio objeto. Pois bem, ele é signo justamente porque não pode ser o objeto. Desse modo, haverá muitos aspectos do objeto que ele não tem poder de recobrir. O signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto. Daí sua incompletude e constante impotência, sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se completar. (SANTAELLA, 2000, p. 30)

Logo, para semiótica peirceana, o signo é ontologicamente incompleto. E é nesse dado que reside seu caráter paradoxal, uma vez que, se por um lado, a própria cognição é formada por signos e nós só podemos nos relacionar com o mundo através deles, doutra parte, esses são sempre incompletos, provisórios, buscando completar-se em novos signos. Assim sendo, qualquer processo de semiose advém de uma semiose anterior e é gerador de uma próxima semiose. Um pensamento nasce de um outro pensamento, que se originou de um pensamento anterior e assim por diante, sendo impossível determinar, em termos práticos, onde começa e onde termina o processo semiótico. É a partir desses elementos que podemos perceber a ampla diferença entre a ação mental baseada na *intuição* cartesiana e a noção de semiose adotada por Peirce. Nasce, a partir do que Santaella pontua como “alteridade do objeto e incompletude do signo”, esse *ad infinitum* próprio do processo semiótico, que foi definido por Peirce como *semiose ilimitada*. Segundo Santaella:

O signo, por sua própria constituição, está fadado a germinar, crescer, desenvolver-se num interpretante (outro signo) que se desenvolverá em outro e assim indefinidamente. Evidencia-se aí a natureza inevitavelmente incompleta de qualquer signo. Sua ação é a de crescer, desenvolvendo-se num outro signo para o qual é transferido o facho da representação. Nessa medida, o interpretante realiza o processo da interpretação, ao mesmo tempo que herda do signo o vínculo da representação. Herdando esse vínculo, o interpretante gerará, por sua vez, um outro signo-interpretante que levará à frente, numa corrente sem fim, o processo de crescimento. (SANTAELLA, 2000, p. 29)

Com isso não pretendemos dizer que é impossível deter nossas análises em apenas um processo semiótico, apenas destacamos que sempre que analisamos uma relação sónica, estamos delimitando-a dentro de uma continuidade de semioses. Dessa forma, toda semiose estaria *in media res*.

Como foi afirmado, anteriormente, todo o pensamento peirciano é desenvolvido a partir de tríades, sendo todas elas — inclusive a já mencionada *signo-objeto-interpretante* — advindas de suas *categorias fundamentais do pensamento e da natureza*. Antes de seguirmos pelas demais classificações semióticas, faz-se necessário apresentarmos as categorias que fundamentam toda a Teoria Geral dos Signos.

1.1. Categorias Universais

Não há dúvidas de que a empreitada a qual Peirce se lançou foi, para dizer pouco, ambiciosa. Ainda insatisfeito com as categorias de filósofos como Aristóteles, Kant e Hegel, Peirce buscou a criação de uma classificação que fosse capaz de descrever todos os fenômenos que conhecemos. No intuito de compreender a forma que apreendemos qualquer linguagem, o autor chegou às categorias fundamentais de *Qualidade, Relação e Representação*, as quais descreveriam a existência de todos os signos. Essa afirmativa gerou desconfiança até no próprio autor, que passou os anos seguintes verificando a veracidade e aplicabilidade dessa classificação. Mais tarde, renomeou a tríade que dimensiona toda a lógica interna de sua obra, chamando-a de *Primeiridade, Secundidade e Terceiridade* (*Firstness, Secondness e Thirdness*), a qualidade daquilo que é primeiro, segundo e terceiro. Nöth (2003) afirma:

Primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos no mundo. [...] sentimento sem reflexão, da mera possibilidade, do imediato, da qualidade ainda não distinguida e da independência (CP, 1.302-303, 1.328, 2.531).

Secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer (CP, 1.356-359). É a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço. [...]

Terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro (CP, 1.337/ss): “É a categoria da mediação do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos”. (NÖTH, 2003, p. 63; 34)

A primeiridade é o campo das qualidades puras, daquilo que nem sequer podemos perceber. Imaginemos uma cor, apenas suas qualidades, sem que ela esteja corporificada em nenhum objeto. Essa seria uma primeiridade. A secundidade está ligada

à existência dos fenômenos, à realidade, ao tempo e espaço, ou seja, a corporificação das qualidades. A terceiridade é o momento da reflexão, da mediação sêmica, da representação.

Devemos observar que essas categorias são cumulativas, ou seja, toda terceiridade pressupõe uma secundidade, que, por sua vez, guarda em si uma primeiridade, sendo esta última livre. É claro que não podemos alcançar logicamente a primeiridade, pois para refletir sobre ela utilizamos, necessariamente, a terceiridade. Sempre que pensamos em tocá-la, ela se desfaz e transforma-se em segundo e terceiro. Conforme o próprio autor, “nenhuma linha de demarcação pode ser desenhada entre diferentes estados integrais da mente, isto é, entre estados tais como sentimento, vontade e conhecimento” (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2005, p. 53). De outra maneira, a divisão pensada por Peirce para esses estágios é uma formalização, mas uma tentativa de descrever o funcionamento dos signos. Na realidade, esses estágios da cognição são fluidos, inseparáveis por uma linha ou barreira. Para tentar esclarecer essa gradação desenvolvida por Peirce, utilizaremos o exemplo de Pignatari (1979):

Estou caminhando por uma via de um grande centro urbano, sem que nenhuma ideia me ocupe a mente de modo particular e nenhum estímulo exterior enrijeça minha atenção: em estado aberto de percepção cônica, digamos. Ou seja, em estado de primeiridade. Por um acidente qualquer — um raio de sol refletido num vidro de um edifício — minha atenção isola o referido edifício do conjunto urbano, arrancando-me da indeterminada situação perceptiva do estado anterior: Em seguida, constato que esta construção é um “arranha-céu de vidro”, que se insere no sistema criado por Mies van der Rohe, nos anos 20; que Mies, por seu lado, nada mais fez do que desenvolver as possibilidades construtivas do aço e do vidro, coisa que Paxton já havia feito no famoso “palace made of windows” (Thackeray), o Palácio de Cristal, de Londres, em 1881 etc. etc. Este estado da consciência corresponde à terceiridade. (PIGNATARI, 1979, p. 31)

A partir dessa gradação e pensando nas relações existentes entre o *representamem*, os *objetos* e os *interpretantes*, Peirce desenvolveu dez categorias triádicas que buscam descrever o funcionamento de todos os signos da cultura e da natureza. Dentre essas categorias, a literatura acerca do autor focaliza três delas, e, segundo Santaella: “essas três tríades tornaram-se mais conhecidas provavelmente porque a elas ele dedicou maior atenção, dado o fato de que elas devem ser as mais importantes” (SANTAELLA, 2000, p. 92). Assim, Peirce desenvolve suas três principais tricotomias a partir de: 1) o signo tomado em si mesmo; 2) a relação do signo com seu objeto e 3) a

relação do signo com seu interpretante. Sabendo que nossas análises utilizarão, principalmente, a segunda tricotomia, nos deteremos mais atentamente na relação entre o signo e o objeto.

1.2. Primeira tricotomia

Nessa primeira classificação, o signo é tomado em si mesmo, podendo ser identificado como *quali-signo*, *sin-signo* e *legi-signo*. Conforme Peirce (1975):

Quali-signo é uma qualidade que é um signo. Não pode, em verdade, atuar como um signo enquanto não se corporificar; contudo, a corporificação nada tem a ver com seu caráter como um signo.

Um sin-signo (onde a sílaba *sin* significa “uma única vez”, como em “singular”, “simples”, no latim *semel*, etc.) é uma coisa existente ou acontecimento real, que é um signo. Só pode sê-lo através de suas qualidades; de sorte que envolve um quali-signo ou, antes, vários quali-signos. [...]

Um *Legi-signo* é uma lei que é um signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. Todo signo convencional é um legi-signo. [...] Todo legi-signo ganha significado por meio de sua aplicação, que pode ser denominado *Replica*. (PEIRCE, 1975, p. 100; 101)

Como podemos observar, o quali-signo está em uma primeiridade e corresponde às qualidades tomadas de forma abstrata. É, por exemplo, a pura qualidade do vermelho, ou da maciez, sem que ela esteja materializada em um determinado objeto. Apenas podemos percebê-la, de fato, na medida em que esteja corporificada em um existente. Dessa forma, só conseguimos apreender os quali-signos quando estes já estão presentificados nos sin-signos, que, por sua vez, estão em uma secundidade. Entretanto, esse dado não muda o funcionamento dos quali-signos, tendo em vista que os apreendemos a partir das qualidades que são. Enquanto os sin-signos se caracterizam pela sua existência individual, os legi-signos são conceitos gerais, são convenções, códigos, hábitos, regras.

Para ilustrar o funcionamento dessas categorias, pensemos em um pátio de uma montadora de automóveis em que diversos carros estão estacionados. Todos os carros do mesmo ano de fabricação e de modelo idêntico, mas dentre os vários veículos brancos está um vermelho; o que difere esse de todos os outros é sua cor, uma qualidade, logo um

quali-signo. Nessa analogia, cada carro, cada ocorrência — ou nas palavras de Peirce, *réplica* —, seria um sin-signo; e todos os carros seriam o mesmo legi-signo, repetido em diversas ocorrências. Vejamos o exemplo de Ferraz Júnior (2012) para ilustrar as possíveis relações sýgnicas dessa primeira tricotomia:

Quando testemunhamos, por exemplo, a descarga de um raio riscando o céu, nossa atenção é atraída num instante, para a singularidade daquele fato específico, e não para a ideia geral do que seja um raio. Já os povos primitivos, que atribuíam os raios a mensagens de suas divindades, ou os cientistas que explicaram as leis naturais que motivam esse fenômeno, esses o situaram no âmbito de uma terceira categoria semiótica. (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.20)

A existência no tempo e no espaço faz desse raio um sin-signo, porém, como fica claro no exemplo, nada impede que ele também atue como um legi-signo em determinados contextos interpretativos. Devemos entender que as categorias peirceanas, na realidade, não funcionam de forma estanque, ou mesmo excludente. Sobre esse fato, Santaella comenta: “Nenhum signo pertence exclusivamente a apenas um desses tipos, assim como não há nenhum critério apriorístico que possa infalivelmente decidir como um dado signo realmente funcionará” (SANTAELLA, 2000, p. 102). As categorias peirceanas estão entrelaçadas umas às outras, e podemos descrevê-las a partir da forma que as apreendemos; entretanto, não podemos perder de vista que um mesmo signo pode atuar de diversas maneiras.

Inicialmente, as palavras — toda e qualquer palavra de qualquer língua — são legi-signos, tendo em vista que são signos convencionais. Porém, também podemos observar essas três instâncias no âmbito linguístico. Pensemos na canção *Lua, lua, lua, lua* do disco *Jóia* (1975) de Caetano Veloso, mais especificamente em seu primeiro verso, que é idêntico ao título. Existem diversos quali-signos neste verso: o formato das letras, os sons, quando cantada. Cada ocorrência é um sin-signo do mesmo legi-signo, lua. A atualização desses sin-signos no mesmo verso, ou a repetição do mesmo termo, é um recurso bastante utilizado na literatura e na canção popular por diversos motivos: enfatizar um termo, para auxiliar no ritmo, na rima. Na canção de Caetano Veloso, podemos ler a repetição a partir do próprio caráter cíclico da lua, suas quatro fases retomadas nas quatro réplicas.

Vale lembrar, ainda, que sempre que pensamos nas formas fixas, nos estilos de época, nos temas recorrentes em determinado tempo ou lugar — em qualquer que seja a arte — estamos no âmbito dos *legi-signos*. A regra e a tradição estão ligadas à *terceiridade*. Podemos ainda dizer que as tentativas de originalidade, de frescor, o desejo de fugir dos hábitos já consagrados podem ser pensadas através dos *sin-signos* e de seus *quali-signos*.

1.3 Segunda tricotomia

Como já foi mencionado, a segunda tricotomia diz respeito à relação entre o signo e o objeto que ele representa. Sem dúvidas, essa é classificação peirceana mais difundida pelos seus divulgadores e, também, a mais utilizada nas pesquisas que tomam a Teoria Geral dos Signos como marco teórico. Nossas análises, da mesma forma, recorrerão constantemente aos modos de representação descritos nessa tríade, na qual os signos podem ser *Ícones*; *Índices* ou *Símbolos*. Vejamos a breve introdução elaborada por Santaella sobre essas categorias:

O ícone é um signo cuja virtude reside em qualidades que lhe são internas e o funcionamento como signo será sempre, *a posteriori*, dependente de um intérprete que estabeleça uma relação de comparação por semelhança entre duas qualidades: aquela que o próprio ícone exhibe e uma outra que passará, então, a funcionar como objeto do ícone. O índice é um signo onde a virtude está na sua mera existência presente, em conexão com uma outra que tem por função chamar a atenção de algum intérprete para essa conexão. O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador e a função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante. (SANTAELLA, 2000, p. 132)

1.3.1 O ícone

É chamado de ícone o signo que representa o objeto através das semelhanças que estabelece com ele, ou, de outro modo, o ícone representa a partir das qualidades. O *ícone puro* seria um *quali-signo* icônico, logo, um signo que está completamente na *primeiridade*. Sendo assim, ele não pode sequer existir, pois existir significa, necessariamente, participar de uma *secundidade*. O ícone puro, nesse sentido, é sempre uma abstração, uma possibilidade, não pode existir isoladamente. Nöth (2003) afirma:

Um ícone puro seria, portanto, um signo não comunicável, porque o ícone puro é independente de qualquer finalidade, serve só e simplesmente como signo pelo fato de ter a qualidade que o faz significar. Assim entendido, o ícone puro não pode verdadeiramente existir; pode, no máximo, constituir “um fragmento de um signo mais completo”. (NÖTH, 2003, p. 78)

Tendo em vista a impossibilidade da existência de um signo que está apenas na primeiridade, Peirce desenvolveu o conceito de hipoícone ou signo-icônico que são “os ícones que participam da secundidade e da terceiridade (NÖTH, 2003, p. 79). Esses são signos que tem uma função icônica, tendo em vista que representam o objeto a partir de suas qualidades, porém eles o fazem participando da terceiridade. Os ícones³ são, ainda, divididos em *Imagem*; *diagrama* e *metáfora*. Segundo Peirce (1975):

Aqueles que participam de simples qualidades ou Primeiras Primariedades, são *imagens*; aqueles que representam as relações — principalmente relações diádicas ou relações assim consideradas — das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas*; aqueles que representam o caráter representativo de um Representamen, traçando-lhe um paralelismo com algo diverso, são *metáforas*. (PEIRCE, 1975, p. 117)

Imagem

No caso do ícone imagético, ou, simplesmente, *imagem*, a representação acontece a partir do que Peirce chamou de *Primeiras Primeiridades*, que são, segundo Santaella, “as qualidades primeiras — forma, cor, textura, volume, movimento etc. — que entram em relações de similaridade e comparação, tratando-se, portanto, de similaridades na aparência” (SANTAELLA, 2000, p.120). Dessa forma, toda a arte conhecida como figurativa pode ser lida a partir da iconicidade imagética: uma pintura rupestre; a *Monalisa*, de Da Vinci; *O Pensador*, de Rodin; dentre uma infinidade de obras.

Entretanto, como podemos observar em outros momentos deste capítulo, as categorias peirceanas não se restringem à descrição de um tipo específico de linguagem; no sentido oposto, um de seus traços fundamentais é justamente sua perspectiva ampla sobre os signos. Sendo assim, a *imagem* não é uma categoria exclusiva das artes plásticas,

³ Esclarecida a distinção entre ícone puro e signo icônico, seguiremos utilizando *ícone* para descrever também os hipoícones.

tampouco se manifesta apenas visualmente. A *imagem* representa a partir das semelhanças imediatas, das aparências. Ao imitarmos o canto de um passarinho, por exemplo, criamos uma imagem, na medida em que representamos o seu canto a partir da semelhança sonora. Não são raros os exemplos na música em que algum instrumento, ou mesmo a voz do cancionista, cumpre esse papel. Se lembrarmos de *Berimbau* — canção de Vinicius de Moraes e Baden Powell —, podemos observar que, na introdução da música, o violão de Powell busca construir a imagem de um berimbau. O dado mais evidente, talvez, seja o ritmo adotado pelo violonista que retoma a capoeira. Porém, há outros aspectos que contribuem para a construção dessa iconicidade, o timbre produzido por Baden busca assemelhar-se ao timbre característico do instrumento monocórdico, inclusive na mudança da afinação tradicional da sexta corda do violão, contribuindo para a sonoridade mais grave e metálica buscada pelo instrumentista.

Na literatura, também são inumeráveis os exemplos em que os recursos poéticos são construídos para iconizar o objeto a que o texto remete, as aliteraões e assonâncias podem, muitas vezes cumprir esse papel. Demonstraremos isso no poema de Sérgio de Castro Pinto:

As cigarras

são guitarras trágicas.

plugam-se/se/se/se
nas árvores
em dós sustentidos.

kipling recitam a plenos pulmões.

Gargarejam
vidros
moídos.
o cristal dos verões.

(CASTRO PINTO, 2007, p.13)

Ferraz Júnior (2012, p. 53) chama atenção para a iconização imagética do canto das cigarras a partir da vasta utilização dos sons de /g/ e de /r/ que atravessam todo o poema desde o título até o último verso, criando a imagem do próprio cantar da cigarra. Ainda podemos observar a iconicidade produzida pelo verso “plugam-se/se/se/se”, no qual, claramente o poeta traz o som e a repetição produzidos pelo inseto. No poema de Castro Pinto, as cigarras “gargarejam/ vidros/ moídos”, o seu canto trágico parece doer, essa ideia é reforçada ainda pela escolha das notas “dós sustentidos” para compor esse

quadro. Essa tragicidade ganha força quando lembramos que, no saber popular, as cigarras morrem "cantando".

Diagrama

O diagrama — como ícone que é — continua representando o seu objeto a partir de suas qualidades, porém não mais da forma que a imagem o faz. Segundo Santaella, os diagramas “representam por similaridade nas relações internas entre signo e objeto. Não são mais as aparências que estão em jogo aqui, mas as relações internas de algo que se assemelha às relações internas de uma outra coisa” (SANTAELLA, 2000, p. 120).

Enquanto as imagens estão no nível da primeiridade, os diagramas estão na secundidade, não possuindo uma “semelhança imediata com aquilo que representam” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 59). Todos os gráficos e mapas, por exemplo, são ícones diagramáticos, já que eles estabelecem similaridade com algo não por sua aparência, mas por representar um jogo de relações internas entre o objeto e o signo; representam por analogia.

Como sabemos, a língua tem um caráter predominantemente simbólico, porém, ainda assim, podemos citar exemplos em que o modo de representação diagramático se faz presente nos signos linguísticos. Nöth nos traz o exemplo das receitas culinárias, uma vez que “a sequência de frases instruindo o cozinheiro corresponde à sequência de ações a serem executadas” (2003, p. 81). Na literatura, também podemos observar diversos casos de diagramas, Ferraz Júnior chama atenção para a leitura que Pignatari fez do conto *Berenice* de Edgar Allan Poe:

Na leitura de Pignatari, o que parecia ser apenas uma criação entre outras, feita em língua estrangeira pelo estranho e culto narrador-personagem (há ali também registros de frases em latim), traduz-se numa minuciosa elaboração de sua monomania. Justamente na frase em que Egeu sintetiza a obsessão mórbida, de que fora repentinamente tomado, pelos dentes de sua prima, o código escolhido gera um enunciado formado por exatos trinta e dois caracteres: *que toutes ses dents étaient des idées* (que todos os seus dentes eram ideias). É certo que as letras não se assemelham visualmente a dentes, mas a coincidência no número de elementos instaura a analogia, transformando a frase num ícone diagramático do sorriso de Berenice, e pressagiando assim o terrível desfecho da história, bastante conhecido. (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 61; 62)

No contexto musical, a dinâmica tem uma forte carga diagramática, uma vez que a intensidade parece estar relacionada com os sentimentos e sensações que determinado trecho deseja representar. Os momentos mais tensos são, geralmente, tocados com mais força, enquanto os trechos executados de maneira mais amena tendem a provocar uma sensação mais relaxada. Esse movimento é tão significativo na construção de sentidos na música que essas indicações de dinâmica costumam vir expressas nas partituras. Esse mesmo dado diagramático é verificável também no andamento, ou mesmo na própria duração das notas.

Metáfora

Seguindo a sequência, o ícone metafórico está em uma terceiridade. Segundo Nöth, “o representamen é signo porque mantém uma relação triádica na forma de paralelismo entre dois elementos constitutivos, paralelismo que se resolve com uma terceira relação. Um ícone dessa categoria é a metáfora” (NÖTH, 2003, p. 81). Dessa maneira, o signo metafórico representa seu objeto de forma relacional, mantendo com ele a semelhança de alguma qualidade em comum. Logo, cada metáfora pode representar seu objeto apenas em contextos específicos.

Na propaganda, é possível perceber inúmeros ícones metafóricos. Um comercial de creme para a pele pode utilizar um pêssego como metáfora da pele humana, ou da suavidade e hidratação que o creme proporciona ao consumidor. Nesse contexto, o signo “pêssego” representa a pele humana hidratada, e essa “substituição” só é possível porque o signo compartilha uma qualidade do objeto; em outros contextos, essa representação não faria sentido.

Na poesia, podemos pensar na “faca só lâmina” de Cabral de Melo Neto, ou seu rio Capibaribe como “um cão sem plumas”. As “guitarras trágicas” são uma metáfora para cigarra, no poema já citado de Sérgio de Castro Pinto. Alguns romances podem ser lidos como grandes metáforas, como *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Em outros textos, podemos ler o ícone metafórico apenas compondo uma parte do emaranhado sógnico da narrativa, como, por exemplo, em *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe:

Estava sozinho, os seus amores haviam falhado e sentia que tudo lhe faltava pela metade, como se tivesse apenas metade dos olhos, metade

do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras para se explicar às pessoas.

Via-se metade ao espelho e achava tudo demasiado breve, precipitado, como se as coisas lhe fugissem, a esconderem-se para evitar a sua companhia. (...) Para dentro do homem era um sem fim, e pouco ou nada do que continha lhe servia de felicidade. Para dentro do homem o homem caía. (MÃE, 2011, p. 11)

Na voz do narrador do romance, Crisóstomo era apenas metade de um homem, pois lhe faltavam os outros. Sua solidão se materializa nos objetos, na casa, mas também no próprio espírito da personagem. Ele se percebia inacabado, em uma relação na qual a construção da identidade só é possível a partir do reconhecimento da alteridade. Um *homem-poço-sem-fim* que enxerga na busca por uma família a possibilidade de preencher-se. Como escreveria Mãe em outra obra, “o paraíso são os outros”.

Na canção popular, temos o exemplo de *Templo*, décima segunda faixa do disco *Aos vivos* (1995) de Chico César. Dentre outras metáforas, chamamos atenção para o nono verso: “himalaia himeneu”. Himeneu significa enlace matrimonial, casamento, vindo do grego Hymenaeus, deus do matrimônio, filho de Apolo⁴. Ao representar a relação amorosa com “himalaia”, o autor, tendo em vista o contexto da canção, elege a imensidão, ou a exuberância, do Himalaia para descrever o seu amor. Sendo assim, o “himalaia” cumpre, então, a função de metáfora, representando a dimensão dos sentimentos do eu-lírico.

Ainda sobre a iconicidade, é importante destacar que essas três instâncias do ícone não são de maneira nenhuma excludentes entre si. Para refletirmos de que maneira a imagem, o diagrama e a metáfora podem atuar juntos para a construção dos sentidos de um texto, vamos à *Canção do vento e da minha vida*⁵, de Manuel Bandeira:

O vento varria as folhas,
O vento varria os frutos,
O vento varria as flores...
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.

4 BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurelio. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1986, p 930.

5 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993

O vento varria as luzes,
 O vento varria as músicas,
 O vento varria os aromas...
 E a minha vida ficava
 Cada vez mais cheia
 De aromas, de estrelas, de cânticos.

O vento varria os sonhos
 E varria as amizades...
 O vento varria as mulheres.
 E a minha vida ficava
 Cada vez mais cheia
 De afetos e de mulheres.

O vento varria os meses
 E varria os teus sorrisos...
 O vento varria tudo!
 E a minha vida ficava
 Cada vez mais cheia
 De tudo.

De início, podemos afirmar que o modo representativo predominante no poema é a iconicidade. Quando pensamos, de maneira sucinta, sobre o tema em questão, percebemos que o texto trata da passagem ou da ação do tempo na vida do eu-lírico. Sendo assim, o signo “vento” atua como metáfora do tempo, e essa pode ser a chave central para interpretação do poema. Além de referir-se direta e repetidamente ao vento-tempo em todas as estrofes, o poeta utiliza outros recursos para estender essa construção icônica durante as quatro sextilhas. A *imagem* do vento é construída através da intensa utilização de fricativas durante todos os versos (**v**ento, **v**arria, **f**olhas, **v**ida, **c**heia, **l**uzes, **s**orrisos). Essa sonoridade faz com que o texto “imite” esse som característico, como se o poema soprasse por dentro das palavras o vento que varre a vida. Ao observarmos a disposição dos versos na folha de papel, entramos no âmbito do diagrama. A parte de cada estrofe que se inicia com “e a minha vida ficava” está recuada à direita em relação aos três primeiros versos. A disposição dos versos, representa, então, o próprio arrastar que o vento promove. No poema de Bandeira, o tempo, impiedoso, não leva, não conduz, ele varre todas as coisas, as músicas, as mulheres, os sorrisos. Varre os — e através dos— versos.

1.3.2. O Índice

Da maneira que o ícone está em uma primeiridade, o índice está em uma secundidade, uma vez que esse tipo de signo diz respeito a uma ocorrência específica, uma existência. O índice representa através de uma relação de causalidade, ou, nas palavras de Peirce, pela “efetiva modificação dele por força do objeto” (PEIRCE, 1975, p. 101). O autor afirma ainda que:

o índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico. Porém, a mente interpretativa não tem nada a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de estabelecida (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p.82).

Sendo assim, o índice é provocado pelo seu objeto, ele é o resultado da existência individual de algo em um tempo e espaço específicos. Se pensarmos nas pegadas de um animal, por exemplo, temos aí uma relação indexical, uma vez que elas nos informam sobre a existência daquele determinado animal. Termômetros, bússolas, relógios, sintomas de alguma doença são todos exemplos de índices, todos eles representam seu objeto a partir de sua conexão real com um existente.

Na pintura, o relevo da tinta em uma tela original é um índice da pincelada. A escultura pode ser tomada como um índice do trabalho do escultor sobre aquela matéria-prima. Na música, o timbre de cada voz e cada instrumento se revela como a identidade do corpo que produziu cada som em um tempo e espaço específicos, sendo gravado ou não em alguma mídia para reprodução. Entretanto, na literatura é muito difícil pensar em um índice dessa natureza. O que torna um texto literário não é tangível como nas artes plásticas. Daí que o manuscrito original de um grande clássico da literatura tem uma importância muito mais histórica; tendo, do ponto de vista literário, o mesmo valor que qualquer exemplar. Sobre essa relação, Ferraz Júnior afirma:

O tipo de relação indexical que facilmente encontraremos num texto literário não se baseia nesse conceito de indexicalidade genuína, mas naquilo que Peirce chamou de índices degenerados (também designados de hipossemes ou subindicadores) — espécie de envolvimento de uma representação indexical por uma forma simbólica, cujo caso típico é o daquelas palavras que têm como função principal chamar atenção para situações específicas pertencentes ao contexto comunicativo. (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 41)

Todo o sistema linguístico é simbólico; sendo assim, o que temos nas línguas são símbolos com uma função indexical. Os pronomes demonstrativos (esse, essa, aquele, aquela) exercem essa função no texto, na medida em que apontam a existência dos objetos que representam, podendo estar dentro ou fora do texto. Para Peirce, os nomes próprios cumprem também essa função, tendo em vista que esses remetem a uma existência individual.

Pensando nessa formulação peirceana, a obra de Chico César mostra-se extremamente rica desses índices degenerados. Em muitas de suas canções, Chico utiliza o recurso de se referir a pessoas e lugares, buscando evocar o universo de sentidos que circundam esse signo. Esse é um dos principais procedimentos na construção das já referidas tensões que compõem sua canção. Direta ou indiretamente, estão presentes Gonzaga e Hendrix, Mallarmé e Cego Aderaldo, Catolé do Rocha e Nova York, Pinduca e Baudelaire. Durante as análises de canções como *Nato* e *A prosa impúrpura do Caicó*, buscaremos evidenciar, também, como a indexicalidade mostra-se uma categoria fundamental para a interpretação da canção do paraibano.

No caso das narrativas, Santaella nos chama atenção para as relações indexicais presentes, principalmente, nos enredos dos romances policiais, ou de investigação, que encontram seu expoente mais popular na personagem Sherlock Holmes. Segundo a autora:

É assim que um policial só chega ao autor de um crime principalmente pela investigação dos vestígios, rastros que este involuntária e inevitavelmente vai deixando. Os vestígios são os signos indiciais, realmente afetados pelo seu objeto, o criminoso. Há uma ligação efetiva, existencial, factual entre os vestígios e o praticante do crime (SANTAELLA, 2000, p. 123).

Ainda sobre a indexicalidade na Literatura, Ferraz Júnior (2012) destaca as mensagens autorreferenciais como índices. Além de apontar para algo específico, esses elementos se atualizam a cada nova leitura enquanto se referem ao seu objeto. Segundo o autor:

No conto “Vestida de Preto”, de Mário de Andrade, a certa altura, o narrador comenta: “pela terceira vez fiquei estarecido nesse conto”. Mais do que aludir a situações *vividas* pelo narrador (no plano

ficcional), a frase se refere ao exato momento em que cada leitor a tem diante de si, isto é, ao evento *real* (a leitura do conto) que se atualiza no instante mesmo em que é enunciado (2012, p. 41;42).

Algo semelhante ocorre na canção *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça), presente no disco *O amor o sorriso e a flor* (1960), de João Gilberto. O primeiro verso anuncia “Eis aqui este sambinha feito numa nota só”. O “este” se refere ao “sambinha” que foi elaborado em todas as suas linguagens verbais e musicais; porém, também remete, invariavelmente, ao momento da reprodução, atualiza-se a cada vez que escutamos ou cantamos a música.

1.3.3. O Símbolo

O signo simbólico está em uma terceiridade, é aquele que representa o seu objeto a partir de normas, convenções, regras. Diferentemente do Índice, não há uma relação natural entre o objeto e o símbolo. Essa categoria precisa de uma tradição ou acordo para que possa representar o seu objeto. Na definição de Peirce:

Um *Símbolo* é um Representamen cujo caráter Representativo consiste precisamente em ele ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas as palavras, sentenças, livros e outros signos convencionais são Símbolos. (PEIRCE, 1975, p.126)

No âmbito musical, podemos pensar na carga simbólica da harmonia. Uma vez que as escalas, os campos harmônicos, as noções de consonância e dissonância — e por conseguinte as próprias noções de musicalidade, de belo, de inovador e tradicional — são, em boa medida, regras, convenções elaboradas ao longo dos séculos.

Toda comunicação linguística é simbólica, assim como as placas de trânsito. A palavra “avião” não representa seu objeto a partir de suas semelhanças, ou de uma relação de causa. Ela representa por uma convenção, já que não há nenhuma ligação natural entre o símbolo e o objeto. Observamos, por exemplo, essa mesma arbitrariedade na relação entre as cores do semáforo e o que elas representam. Nós paramos no sinal vermelho porque essa é uma regra criada para o funcionamento do trânsito; logo, todos aqueles que participam da comunidade compartilham essa mesma interpretação diante daquele signo.

Sabendo que a literatura só pode comunicar através de signos simbólicos, poderia parecer, inicialmente, que constatar a sua simbolicidade não passaria de uma observação redundante. Porém, da maneira que um conjunto de legi-signos pode construir efeitos de iconicidade e indexicalidade, como vimos nos exemplos anteriores, podemos pensar em casos em que o efeito geral do texto literário seja uma representação simbólica. Segundo Ferraz Júnior:

Um texto literário enfatizará o modo simbólico de representação quando o seu significado for evocado principalmente pelo sentido convencional dos signos utilizados, ou seja, quando as associações entre a forma literária e aquilo que ela representa se fundamentem principalmente nas convenções estabelecidas pelos códigos linguístico e literário. (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p.33)

A poesia, por várias vezes, se constrói a partir do modo de representação simbólico, seja para confirmar determinados temas, regras, modos de dizer, seja para romper com esses símbolos, para transgredi-los. Para exemplificar essas ocorrências, vamos ao poema *Satélite*, de Manuel Bandeira:

Satélite

Fim de tarde.
No céu plúmbeo
A lua baça
Paira.
Muito cosmograficamente
Satélite.

Desmetaforizada,
Desmitificada,
Despojada do velho segredo de melancolia,
Não é agora o golfão de cismas,
O astro dos loucos e enamorados,
Mas tão somente
Satélite.

Ah! Lua deste fim de tarde,
Desmissionária de atribuições românticas;
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais-valia,
gosto de ti, assim:
Coisa em si,
-Satélite.

(BANDEIRA apud FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 34)

Ferraz Júnior (2012) analisa o poema de Bandeira focalizando, precisamente, sua representação simbólica. O eu-lírico de *satélite* descreve dois modelos de representação para lua: um modelo desnudo de suas representações românticas, científico, “coisa em si”, em oposição a outra representação, marcadamente literária (“golfão de cismas”; “astro dos loucos e enamorados”). Segundo o autor:

Ao enfatizar a procura de um signo ainda imune aos hábitos de linguagem que gostaria de descartar, o poema de Manuel Bandeira traz ao primeiro plano um componente essencial da linguagem simbólica, que é a regra de uso estabelecida para sua interpretação. É sobre ela que atua criticamente o artista, num processo retórico de atualização e ajuste do código, em busca dos signos mais adequados para traduzir a figurada experiência da apreensão do seu objeto, quando as formas ditadas pela norma já não cumprem plenamente sua função expressiva (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 35).

Um outro poema que tematiza as diversas representações simbólicas do nosso satélite é *Esta lua*⁶, de Sérgio de Castro Pinto. O eu-lírico elenca vários símbolos, várias leituras em um jogo em que a lua está nas coisas e as coisas estão na lua. É “esta lua turca cai feito uma luva/ na praia da urca, na pedra da gávea.”; são também “luas espetadas roletes de cana, de néctar,/ redondas, feéricos buquês das namoradas.” A lua de Castro Pinto tanto é “hóstia andante de uma irmã de caridade”, quanto “lua trânsfuga, doudivanas, tresloucada,/ dos bêbados, das putas, dos pederastas.”

Nessas leituras do poema *Esta lua*, assim como em *Satélite*, há um protagonismo da representação simbólica: construção, negação e a necessidade de novos símbolos. Que lembremos o óbvio: só pode existir transgressão, quando há a norma, a convenção, o símbolo; uma das forças criadoras da arte é subverter esses símbolos, criar novos paradigmas, fazer-nos enxergar novas luas.

1.4. Terceira tricotomia

A terceira tricotomia diz respeito à relação entre o signo e o interpretante que ele gera. Nessa classificação, o signo pode ser um *rema*, um *dicente* (ou *dicissigno*), ou um *argumento*. Como toda a teoria peirceana, essa tricotomia também foi pensada a partir de

6 CASTRO PINTO, Sérgio. *A flor do gol*. São Paulo: Editora Escrituras, 2014. p. 43-45.

suas categorias universais. Sendo assim, o rema está em uma primeiridade, o dicente em uma secundidade e o argumento em uma terceiridade. Um rema, na definição de Peirce é:

Um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, entendido como representando tal e tal espécie de Objeto possível. Todo Rema fornecerá, talvez, alguma informação; mas não é interpretado como destinado a fazê-lo (PEIRCE, 1975, p. 102).

O rema é o signo com menor grau de complexidade dessa tricotomia, pode ser tomado como um signo de possibilidade qualitativa. Ele traz alguma informação, mas é incapaz de afirmar qualquer coisa sobre o seu objeto, não se pode dizer, por exemplo, se essa informação é verdadeira ou falsa. As palavras, tomadas isoladamente, são unidades remáticas. Se eu digo a palavra “céu”, não se pode tecer um julgamento de certo ou errado, verdadeiro ou falso, só sabemos o que essa palavra significa, o que ela representa. O rema pode, então, apenas “mostrar” algo.

Podemos entender o dicissigno como uma proposição simples sobre o objeto que representa. É “a unidade mínima para exprimir ideias que podem ser ou verdadeiras ou falsas” (Nöth, 1975, p.88). Segundo Peirce:

Um Dicente é um signo que, para seu Interpretante, é Signo de existência concreta. Não pode, conseqüentemente, ser um ícone, porque este não fornece base para sua interpretação, como referindo-se a uma existência concreta. Um Dicissigno envolve, como parte dele e necessariamente um Rema para descrever o fato que se entende que indique. Trata-se, porém, de uma peculiar espécie de Rema; e embora seja essencial para o Dicsigno, de nenhuma forma o constitui. (PEIRCE, 1975, p.102).

Quando paramos para pensar em uma frase como “o céu é azul”, podemos observar que é possível afirmar se essa informação é verdadeira ou falsa, se concordamos ou discordamos dela. Já no caso do argumento, existe um raciocínio mais extenso, mais complexo. Peirce afirma que “um argumento é o signo que, para seu Interpretante, é um Signo de lei” (1975, p.102). Retomando, “céu” é um rema; “o céu é azul” é um dicissigno

e “O céu é azul porque, quando os raios de luz do Sol entram na atmosfera terrestre, ocorre o fenômeno do espalhamento, que destaca a luz de cor azul⁷” é um argumento.

Ferraz Júnior chama atenção para uma particularidade dos argumentos: eles só podem ser encontrados nos signos verbais. Segundo o autor:

No campo do não-verbal, uma pintura figurativa, por exemplo, pode sugerir ou evidenciar muitas coisas, mas em si mesma, nada pode asseverar, constituindo-se, portanto num signo *remático*. Mesmo obras como *Guernica*, de Pablo Picasso, cuja mensagem é sabidamente de denúncia e repúdio às cenas que retrata, ou *A liberdade guiando o povo*, de Delacroix que exalta alegoricamente determinados valores revolucionários, não podem senão *mostrar* suas figuras e personagens, e precisam ser traduzidas em outros signos quando pretendemos explicitar relações causais entre os fatos ali representados, ou manifestar nossos próprios juízos sobre eles. (2012, p. 27)

Sendo assim, a pintura, a fotografia, a escultura são, constitutivamente, remáticas. Os sentidos mais elaborados que atribuímos a determinadas pinturas acontecem sempre *a posteriori*, em semioses que envolvem diversos outros signos que estão dispersos no mundo e nas nossas experiências anteriores.

Explanados os principais conceitos da Teoria Geral dos Signos, esclarecemos que classificar as obras artísticas a partir das tríades peircianas não se constitui como um objetivo em si mesmo. A teoria deve servir como instrumento para as leituras e análises das obras, sendo, portanto, um caminho, e não um ponto de chegada. Identificar as categorias presentes em determinado *corpus* é importante na medida em que ajuda o analista a discorrer sobre os aspectos pertinentes que sua leitura suscita.

Por fim, compreendemos que, apesar de ser uma teoria pouco aplicada aos estudos sobre canção popular, a Teoria Geral dos Signos se apresenta como uma ferramenta profícua para a análise desse gênero. A capacidade de abordar elementos de matrizes sígnicas distintas sob as mesmas categorias é extremamente atrativa quando tratamos de uma arte que tem, naturalmente, uma multiplicidade de códigos. Durante as análises das canções de Chico César, além de buscar confirmar as hipóteses lançadas nesta pesquisa, pretendemos, também, demonstrar de que maneira a semiótica peirceana pode estruturar, especificamente, a exegese das canções. O próximo capítulo será dedicado às questões que envolvem os estudos acerca da canção popular, mais especificamente no contexto brasileiro.

⁷<https://brasilecola.uol.com.br/fisica/por-que-ceu-azul.htm>. Acesso em março de 2021.

II MÚSICA E CANÇÃO POPULAR

Em todas as sociedades de que temos notícia, antigas e modernas, a música ocupa uma posição de centralidade. O som está ligado à dimensão do sagrado nas mais diversas religiões. Os mitos fundadores são, em muitas ocorrências, de origem acústica e, nessas narrativas, *deuses-cantores* criam o mundo, criam o som a partir do núcleo do silêncio. Som é, também, movimento, crescimento, propagação. No hinduísmo, por exemplo, a vocalização da sílaba sagrada *OM* tem a capacidade de ressoar a própria gênese do mundo.

As cordas vibram ao longo da história dos homens e dos deuses. A música é dionisiaca, mas também é a lira apolínea, é a harpa tocada por Davi para acalmar o rei Saul. No cristianismo, a relação entre a música e o sagrado é, historicamente, bastante ambivalente. Durante a Idade Média, por exemplo, só eram admitidos alguns intervalos musicais, pois neles se construíam uma consonância, sendo assim, uma representação do divino, enquanto era terminantemente proibida qualquer incursão pelo intervalo conhecido como *Trítone*, o *Diabolus in Musica*. No candomblé, os cantos e os instrumentos são sagrados, sendo parte fundamental nos rituais. O pulso rítmico e o movimento circular das percussões são essenciais para a consolidação do transe. Talvez pela sua imaterialidade, a onda sonora comporte o mistério tão natural à transcendência religiosa.

Não é difícil perceber o fascínio que a música — tomada aqui da maneira o mais abrangente possível — é capaz de exercer sobre as pessoas: seja na lembrança afetiva de alguém ou de algum momento da vida que uma canção é capaz de evocar; ou na melodia da voz de uma mãe que embala o filho; seja no canto coletivo das manifestações populares como o *Coco* e o *Cavalo Marinho*; ou ainda no silêncio e espectação que envolvem a audição de um concerto. A música é, portanto, um elemento indispensável às nossas vidas pública e privada, assumindo a feição do caráter que lhe é atribuído, podendo esse ser místico, cívico, solene etc. As sociedades organizam seus próprios sentidos musicais; extraem do ruído a regularidade presente na música.

No contexto brasileiro, a Música Popular surge como uma manifestação artística poderosa, atraindo permanentemente a atenção do público de todas as classes sociais. Para entendermos melhor a música popular brasileira — bem como a canção, como um

de seus gêneros, objeto mais específico do nosso interesse — faz-se necessário, ainda que de forma breve, entendermos um pouco das tradições musicais que se encontraram para formar o que, modernamente, chamamos de MPB.

2.1 Do tonalismo europeu ao ruído de Jimmy Hendrix, ou algo sobre nosso ouvido diatônico

Uma das grandes matrizes que formaram a música nas Américas é, naturalmente, a europeia. Quando nos referimos a esta origem, estamos nos remetendo, mais especificamente, à tradição tonal. Todos nós conhecemos a escala com as sete notas musicais — nomeadamente, escala diatônica —, que nos é apresentada nas aulas de musicalização, ou mesmo em espaços não formais, como um estado natural à própria música. Porém, essa divisão não é intrínseca ao “sentido musical”, essa é apenas uma das muitas formas de repartição dos intervalos dentro de uma escala. Diversas culturas, como a chinesa, utilizam escalas pentatônicas, ou seja, de cinco tons com intervalos iguais, sendo toda a tradição chinesa criada a partir das relações entre estas cinco notas. Enquanto a música tonal tem como base a afinação no chamado sistema temperado — no qual a escala se divide em 12 notas com a idêntica distância entre uma e outra, os semitons — a estrutura escalar árabe é dividida em 24 notas, diferenciando-se ainda mais da tradição europeia por terem intervalos desiguais. Assim, o intervalo de um tom, que para nós é bem próximo, para outras culturas pode ser uma longa distância sonora. Sobre a música tonal, José Miguel Wisnik afirma, resumidamente:

a música tonal se funda sobre um movimento *cadencial*: definida uma área tonal (dada por uma nota *tônica* que se impõe sobre as demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da dominante, abrindo a contradição que o discurso tratará de resolver em seu desenvolvimento (WISNIK, 2017, p. 116)

A tradição tonal é alicerçada na obrigatória relação entre tensão e repouso, na qual se ancora grande parte da nossa percepção musical. O tonalismo funciona como um discurso progressivo, em que se criam problemáticas tensionadoras, quando a linha melódica se afasta da tônica — nota que funciona como referência na música, ou no trecho, e em torno dela orbitam as demais —, para depois surgirem repousos resolutivos, os retornos ao conforto da consonância. Dito de outra maneira, assim como na *Odisseia*, Ulisses, ainda que contra a vontade, separa-se dos braços de Penélope para se lançar à

Guerra de Troia. Após a guerra, durante seu retorno, acontecem vários elementos tensionadores (tempestades, naufrágios, ciclopes, cativos), mas mesmo assim, o herói consegue retornar à Ítaca. Ainda que se tenham transcorrido vinte anos (dez anos da guerra e outros dez tentando retornar à casa) a trajetória de Ulisses culmina na chegada à terra de onde partiu. Assim é o paradigma do discurso tonal: cria-se uma oposição à nota tônica e, por mais longe que se vá, por mais dissonante que soe esse intervalo, ele retornará a sua posição de conforto, a uma nota consonante. Dessa maneira constrói-se grande parte da dita alta música, bem como a quase totalidade da nossa música popular urbana, a partir do contínuo jogo dialético entre consonância e dissonância, entre tensão e repouso.

Desse procedimento de criar situações melódicas para poder resolvê-las, emerge um caráter narrativo na música tonal, cada música é a atualização da história de luta entre os intervalos dissonantes e consonantes, ou, de certa maneira, entre o dionisíaco e o apolíneo, sendo necessário, na lógica tonal tradicional, resolver essas tensões a qualquer custo. Assim, fomos ensinados a acompanhar as narrativas e apreciar os finais felizes.

Todavia, o que nos parece natural e universal na música é, antes, simbólico⁸, convencional. É verdade que mesmo aquelas pessoas que nunca estudaram a linguagem musical reconhecem facilmente a sensação de desfecho que emana dos compassos finais da grande maioria das músicas. Porém, isso ocorre não por uma relação natural entre os elementos sonoros de determinado trecho musical, mas porque estamos imersos nesse universo relacional de sons, no qual os intervalos eleitos como consonantes são alinhados ao natural, ao belo, enquanto as dissonâncias são paralelas ao estranho, ao inquieto. Essa tradição é tão forte que faz parecer que essas são condições inatas à própria música.

No entanto, a construção simbólica do modelo tonal revela-se quando nos deparamos com outras culturas musicais consolidadas, porém, com as quais não temos contato, como a dos indianos, a dos árabes e a dos pigmeus, a título de exemplo. O estranhamento é óbvio e imediato, rapidamente percebemos que há outros modos de pensar e sentir música. Talvez, a prova maior de que essas sensações que temos diante da música tonal são naturalizadas pela força do símbolo seja a própria história da música ocidental. Quase tudo que hoje é estabelecido como consonância, ou seja, como som

⁸ Vale destacar que pensamos aqui o símbolo partir do conceito peirceano. Sendo assim, tudo que se relaciona com hábito, lei, norma, tradição, pertence ao âmbito do simbólico.

agradável, já foi tido como dissonância, como lembra Wisnik: “Um intervalo de terça maior (como o que há entre as notas dó e mi) é dissonante durante séculos, no contexto da primeira polifonia medieval, e torna-se plena consonância na música tonal” (WISNIK, 2017. p.34). A terça maior, junto com a quinta justa e a própria tônica (dó – mi – sol) passa a formar o que ficou conhecido como *acorde perfeito maior*. Ao longo da história da música, paulatinamente, mais intervalos – diga-se, a distância entre duas notas musicais – passaram a ser aceitos como consonantes, harmoniosos, aumentando, assim, as possíveis zonas de conforto nas relações dialéticas da música tonal.

Toda a tradição da música ocidental recai, paradigmaticamente, sobre a mesma ideia de progressão. *Parabéns para você*; a sonata *Moonlight*, de Beethoven, *A banda*, de Chico Buarque e o *Choro nº 1*, de Villa-Lobos, são compostas a partir da mesma relação de tensão e repouso já mencionadas. Todas seguem o percurso de criar uma *narrativa* problemática para ser resolvida. Diante disso, chegamos a um dado imprescindível para entendermos a nossa própria apreciação musical: nossa percepção é, essencialmente, desenvolvida a partir das relações sonoras herdadas da tradição aqui descrita de forma breve. De maneira mais direta: nosso ouvido é, culturalmente, diatônico.

Além desse primeiro ponto, precisamos considerar as distinções entre o modalismo e o tonalismo, bem como a consolidação deste em detrimento daquele, ou como chamou Otto Maria Carpeaux (1977), um verdadeiro golpe de estado da música tonal.

Enquanto na tradição tonal o mais importante no discurso musical é a dança das alturas, a construção de frases como discurso melódico, nas culturas modais, o pulso é o centro da música. Neste último universo, a música é ritualística e sacrificial, não é um mero objeto artístico ou estético; o fazer música é uma dimensão do sagrado. É nesse contexto que se insere, por exemplo, a música tradicional africana. Segundo Wisnik:

as músicas modais são músicas que procuram o *som puro* sabendo que ele está sempre vivamente permeado de ruído. Os deuses são ruidosos. A natureza sonora do mundo, que não perde nunca o pé do pulso, se faz dessa mescla em que mora o núcleo do sacrifício, isto é, da ritualidade do som (WISNIK, 2017. p. 42).

Enquanto no tonalismo o pulso se subordina à frase melódica, apenas servindo de referência na divisão do tempo, na música modal ele é o núcleo da experiência musical.

Essa diferença não é um dado acessório nas duas tradições. Não são apenas duas formas de se fazer música; são, antes, duas Músicas distintas. Esse dado se revela nos instrumentos desses universos: na quase exclusividade de instrumentos afinados melódicos na música tonal e na vasta predominância dos instrumentos percussivos nas culturas modais.

Modernamente, o instrumento-modelo na música tonal é o piano, no qual as teclas são referentes aos doze semitons da escala cromática divididos matematicamente em intervalos iguais, ou seja, é um instrumento temperado. Separam-se as teclas brancas para as chamadas notas naturais (dó; ré; mi; fá; sol; lá; si) e as teclas pretas para os acidentes musicais (sustenidos ou bemóis). É um instrumento que sintetiza e evoca o caráter racional da música. Em contraste ao piano, temos a sitar indiana, que possui uma divisão completamente diferente da escala em doze notas do sistema tonal. Ao contrário do violão, tocam-se as cordas longe da madeira, na suspensão entre as hastes, premindo as cordas no vazio. As variações intervalares extraídas desse instrumento podem ser microtonais – intervalos entre dois sons menores do que a distância mínima prevista no sistema tonal, o semitom. De outra forma, é como se entre uma tecla e outra do piano houvesse diversos outros sons –, evocando um outro universo sonoro, este muito mais dionisíaco. Doutra parte, temos também a tradição sacrificial dos instrumentos das tradições modais. A relação entre essas culturas e os instrumentos é completamente outra, segundo Wisnik:

Os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca [sacrificial] visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, os tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobreviver o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que o sublima) (WISNIK, 2017, p.37).

Essa dimensão sacrificial dos instrumentos no universo modal é patente na sacralidade que reveste os atabaques no candomblé. Eles são feitos do couro de animais ofertados aos Orixás e são utilizados apenas nas dependências do terreiro, nos rituais sagrados. As próprias construções e divisões dos instrumentos nos revelam um outro ponto essencial que distingue esses dois mundos: o *ruído*. Se a música modal integra o ruído como parte indissociável do som, da música, o tonalismo, tradicionalmente, evita

ao máximo qualquer forma de ruído. Os ritos modais requerem uma energia sonora massiva, em um oposto absoluto à música apolínea de que o tonalismo é descendente.

Esses universos sonoros tão distantes se traduzem em maneiras muito diferentes de entender conceitos centrais na música, como o próprio tempo, tendo em vista que, em oposição à exatidão do metrônomo na música tonal, a produção do tempo no modalismo é coletivo, feito pela sobreposição de diversos ritmos em fases e defasagens em torno de um pulso. Finalmente, a música modal é “antes de mais nada uma relação com o corpo indiviso da terra: seus fluxos germinais intensos são inscritos ruidosamente, dolorosamente, no corpo dos homens e das mulheres” (WISNIK, 2017. p. 36).

As manifestações musicais surgidas nas Américas carregam, em maior ou menor grau, essas duas Músicas. Alargando algumas estruturas ou sintetizando os elementos desses universos, vemos nascer as mais diversas formas de Música Popular. Esse intercâmbio cultural – utilizaremos esse termo por falta de outro que descreva melhor esse fenômeno –, definidor das manifestações culturais no Brasil, acontece antes do que se costuma imaginar, como afirma Tinhorão:

a grande parte do que normalmente se estuda no Brasil nas áreas de religião, música, danças e folguedos populares como sendo uma tradição africano-brasileira constitui, na verdade, o prolongamento de uma herança negro-portuguesa (TINHORÃO, 2012, p. 11).

No que diz respeito à cultura ibérica, esse contato se inicia com as invasões portuguesas em diversos pontos do continente africano e se consolida com a invasão e ocupação do território, hoje, brasileiro. A presença negra é definidora da nossa música, tendo em vista que os primeiros ritmos populares como a fofa, o fado⁹, as chulas e o lundu são negros e crioulos. A já mencionada centralidade do pulso está presente como caráter definidor em todos os ritmos das chamadas classes baixas. É a predominância do discurso rítmico que consolidará as manifestações populares como o maracatu e o coco, e formará, modernamente, em Pernambuco, na Bahia e no Rio de Janeiro, o que passou a se conhecer como samba.

⁹ A fofa e, principalmente, o fado — ritmos que passaram a ser reconhecidos como portugueses depois que os lisboetas os transformaram em canção — foram, antes, criados como dança no Brasil. (TINHORÃO, 1998, p. 110;111)

Nos Estados Unidos, país que também sustenta uma grande tradição na música popular, a força modal revolucionou os modelos musicais de até então. Coincidindo com certo esgotamento do arco de composições tonais já presente em alguns compositores cultos, o *jazz* dos negro-estadunidenses escancara os limites entre as consonâncias e dissonâncias, levando a lógica tonal a limites além da instabilidade na música popular. Curiosamente, o *jazz* sofreu por parte de Theodor Adorno uma crítica sistemática e violenta. Entre outras demandas, o filósofo atribui ao gênero “uma regressão na capacidade auditiva”. Apesar da reconhecida perspicácia, bem como o conhecimento sobre a teoria musical, regência e composição, a crítica adorniana acerca do *jazz* parece revelar que, muitas vezes, a centralidade da música europeia é confundida com universalidade, sendo a tradição da música culta a única representante possível de uma Música Universal.

Outro aspecto que fica evidente no choque entre os mundos modal e tonal é a presença do ruído como linguagem. Os séculos de ruído que foram recalcados e escondidos durante toda a tradição musical culta, passando por *Bach* até chegar no *dodecafonismo*, parecem extravasar de uma só vez na guitarra de Jimmy Hendrix, na irradiação do *rock* pelo mundo. O ruído é intrínseco à música popular urbana das Américas: seja na percussão do samba, seja no pandeiro de Jackson, ou ainda na guitarra do *Bluesman* de Nova Orleans.

A relação entre o público/ouvintes e os músicos é mais um ponto de distinção entre a música culta e a popular urbana. Enquanto a execução de uma peça do repertório culto demanda total silêncio por parte da plateia, em uma roda de samba, todos ajudam a construir a música, tocando, cantando ou marcando o ritmo com palmas. Em um espetáculo dos *Beatles* ou de Luiz Gonzaga, o público era convidado a cantar junto, a dançar, ou seja, o ruído vence o silêncio. Para não nos alongarmos nestas distinções, o terceiro e último aspecto que citaremos é o grande espaço para improvisação na música popular, evidenciado no *Jazz*, no Choro, ou na imprevisibilidade rítmica de Jackson do Pandeiro. Enquanto na tradição tonal europeia valoriza-se o silêncio como moldura para a execução mais exata o possível das peças, na música popular que se formou sob influência da matriz modal africana há o ruído, a construção coletiva e o inesperado. A música popular não cabe nas partituras.

Principalmente desde o século XX, vivemos as simultaneidades da arte contemporânea, na qual o modal aparece como passado e futuro, pré- e pós- música tonal. O pulso retoma certa centralidade com o advento da música eletrônica que convida à dança, ao despojamento do racional, ao corpo. Desde então, essa passa a ser a música ritual de um mundo dessacralizado. Além dos ritmos propriamente *eletrônicos*, a influência dessa inovação está na batida do *funk* carioca surgido nos anos 80 ou como parte indissociável do *rap*. O pulso emerge também no vasto gênero chamado de MPB, seja no *beat* do coração eletrônico que perpassa as obras de cantoras como Célia Cruz – a qual congrega o *dub* jamaicano ao samba e elementos do *rock*, conjugando cavaquinho e *sampler* na mesma canção e interligando Jorge Ben, Bob Marley e Bixão sob a novidade da sua dicção –; seja na síntese percussiva do violão de Gilberto Gil em *Não tenho medo da morte*, ou no convite à brincadeira reafirmado por Chico César em *Folia de príncipe*, canção que analisaremos adiante.

Apesar da importância das relações entre o modalismo e o tonalismo, brevemente expostas, não comparece entre os nossos objetivos aprofundarmos as discussões sobre esse tópico, tendo em vista a natureza de nossa pesquisa. Nos pontos seguintes deste capítulo, daremos atenção à Música Popular Brasileira, em particular à tradição da canção, bem como suas relações com a poesia da série literária.

2.2 Pelos arredores da canção popular

Sempre que elegemos a canção popular como objeto de estudo, é impossível não entrarmos em algumas querelas. A própria duplicidade constitutiva, e intrínseca, desse gênero (formado tanto pelos signos musicais, quanto pelos signos linguísticos) já nos coloca em um entre-lugar dentro dos campos do saber, demandando para si uma disposição intersemiótica. Como bem observa Meller (2015), parece não haver um espaço próprio para a música popular na academia. A dicotomia letra-música faz com que ela não seja um objeto específico para o âmbito das Letras e tampouco seja contemplada na sua integralidade pelas faculdades de Música.

Augusto de Campos e Affonso Romano de Sant'Anna são, ao que tudo indica, os primeiros autores, no campo das Letras, a chamar atenção para a qualidade e a inovação poética de uma geração que emergia diante dos olhos e ouvidos do público brasileiro, com uma consideração especial para as composições de Chico Buarque, Gilberto Gil e

Caetano Veloso. Outra pesquisadora que se dedicou, já no início dos anos oitenta, aos estudos sobre canção foi Adélia Bezerra Meneses. Desde então, a canção popular ganhou cada vez mais espaço nas salas de aula e nos programas de pós-graduação de estudos literários.

O crescente interesse da crítica literária por esse gênero fez com que, naturalmente, surgissem algumas questões cruciais, como: canção é poesia? É viável analisar a letra de uma canção sem levar em conta seu suporte musical? Os compositores são poetas? Da perspectiva que nos guia nessa pesquisa, parece que a relação que envolve a música popular brasileira e a poesia da série literária é um ponto nevrálgico da discussão. Pretendemos, ainda que longe de responder essas questões definitivamente, traçar alguns caminhos para que possamos guiar o nosso próprio estudo sobre o gênero e, mais especificamente, sobre a obra de Chico César.

A primeira questão posta foi: *canção é poesia*? Para respondermos essa primeira dúvida norteadora, precisamos traçar rapidamente algumas distinções. Por mais que não haja um consenso absoluto sobre os conceitos de poema e poesia, uma coisa é evidente: não são sinônimos. São termos que designam objetos diferentes e, por mais que corriqueiramente essas palavras se orbitem e se confundam, a imprecisão no uso dessas categorias pode levar a graves equívocos. O entendimento dado à poesia já carrega em si um juízo valorativo, uma vez “que é tomada como a forma suprema de atividade criadora da palavra” (CANDIDO, 2006. p.19). Sobre essa relação, esclarece-nos Octavio Paz:

Ao indagar do poema o ser da poesia, não estaremos confundindo arbitrariamente poesia e poema? [...] E de fato: nem todo poema – ou, para ser exato, nem toda obra construída de acordo com as leis do metro – contém poesia. [...] A poesia se polariza, congrega e isola em um produto humano: quadro, canção tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia erguida (PAZ, 2012, p.22).

Seguindo esse entendimento, o poético é imaterial, inefável, é uma instância da linguagem, intrinsecamente valorativa. A poesia não se concretiza, necessariamente, nos textos em verso. Apesar de os poemas serem as existências textuais mais atreladas à poesia, o poético pode se corporificar em uma infinidade de objetos artísticos como romances, crônicas, filmes, pinturas, esculturas, quadrinhos. São desenvolvidas pesquisas que estudam a linguagem poética em diversas artes, como Agra (2011) que, a partir das teorias de Jakobson, Cohen e Riffaterre, busca elaborar um modelo para análise dos

recursos poéticos materializados no cinema. Um outro ponto é o de que podem existir, e de fato existem, muitos textos em verso sem que haja poesia. É interessante perceber como as diferentes línguas nos conduzem por caminhos distintos diante do mundo. Segundo Candido (2006), em alemão a diferença que temos para o tratamento que recebem Augusto dos Anjos e José Lins do Rego (ou seja, poeta e escritor), inicialmente, não existe. Os dois são *Dichter*, em oposição ao *Schriftsteller*, que são os escritores que não detém intuito, ou capacidade artística. Doutro modo, a poeta não está em oposição ao romancista, mas a atividade artística criadora está em outra categoria em relação às demais formas de escritas.

Nesse sentido, a pergunta inicial tem de ser refeita: *Há poesia nas canções?* A resposta imediata, seguindo o próprio Paz, é que pode haver. Não há como negar o caráter de poeticidade de um expressivo número de obras da Música Popular Brasileira, inclusive do autor analisado nesta pesquisa. Porém, essa não é uma condição *sine qua non* para a existência da canção ou para determinar a sua qualidade, fato que aprofundaremos adiante. Frente a essa discussão, a modulação da pergunta que, talvez, ilumine melhor o nosso caminho é: *Canção é poema?* Quando pensamos modernamente a resposta é simples: não.

Canção e poema são gêneros diferentes, com formas de concepção, circulação e intentos distintos. A canção precisa do seu suporte musical para existir, enquanto ao poema cabe a liberdade do “silêncio da página”. As palavras cantadas formam um *continuum* junto aos seus desenhos melódicos e rítmicos, sendo cristalizadas na sua própria existência; enquanto o poema impresso tem uma liberdade de interpretação rítmica oral, ou mesmo mental, muito maior. Quando lembramos da letra de uma canção, ela emerge na nossa memória já sob a linha melódica que traz consigo. Se pensarmos em *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, ou *As rosas não falam*, de Cartola, elas nos vêm à mente como canções que são, estabilizadas pela dicção de cada intérprete. É evidente que com o poema não se dá dessa maneira. Essa diferença implica, necessariamente, em formas de criar distintas. O poeta cria para ser lido, ou declamado. Enquanto o *cancionista*¹⁰ pensa na palavra para ser cantada e acompanhada pelos instrumentos; a palavra já vem carregada por seus motivos musicais, e esse é o cerne de toda sua criação.

¹⁰ Termo utilizado por Tatit para designar os artistas que compõem e cantam suas canções.

Fica claro que em alguns momentos da história essa distinção é incompreensível. Durante o medievo, as artes poéticas se destinavam naturalmente ao canto, à performance. Música e poesia eram indispensáveis uma à outra. Nesse período ainda não existia uma comunidade leitora, pensando no *stricto sensu* do texto escrito. A literatura como uma fruição individual dos livros só passa existir a partir da ascensão da burguesia. Sendo assim, a poesia produzida durante o medievo era destinada às apresentações. Toda criação era perpassada pelo sentido de coletividade, seja nas cortes, ou nas vilas. Tanto é indissociável a música do texto que nos Cancioneiros havia a escrita musical necessária para os versos serem cantados e acompanhados por instrumentos (*son et mot*). O *trobador* é sem dúvida a figura central dessa arte poético-musical. Artista da fidalguia das cortes, o trovador tecia seus versos musicados sob as rigorosas regras da arte de trovar. Essa produção ficou conhecida como “*cansó*” no sul da França e como “cantiga” pela Península Ibérica, como nos aponta Maleval (2002, p. 13). Àquela época, música e poesia ainda não haviam assumido a autonomia que nos parece natural, tudo estava intrinsecamente ligado. Desde então, a pauta musical e a letra das cantigas afastam-se gradativamente, encontrando a poesia o seu *ser* – no dizer de Octávio Paz – mais constante no poema escrito.

Essa lembrança medieval nos leva a pensar no quão abrangente é o gênero canção. Inicialmente, poderíamos defini-lo como toda composição poético-musical destinada ao canto. Sendo assim, os madrigais e rondós, hinos e árias, modinhas e sambas estariam sob essa grande categoria da canção. Uma primeira distinção é fundamental para nossa pesquisa. Há uma característica central para diferirmos os gêneros cultos, como a ária, dos gêneros de canção popular: a obrigatória inteligibilidade. Doutra maneira, no canto popular, os ouvintes anseiam uma dicção que lhes seja imediatamente compreensível, enquanto no canto culto não há nenhum compromisso com essa aproximação à fala. Na canção popular – que chamaremos a partir daqui tão somente canção – a musicalidade do canto respeita as linhas entoativas da fala, garantindo assim que o canto seja compreendido. Luiz Tatit desenvolve a tese de que a canção brasileira é calcada na fala, conceito que aprofundaremos adiante.

Neste ponto, vale abrir um parêntese para ressaltar que esse visível afastamento entre o canto culto e o popular se dá, também, pelo avanço das tecnologias de gravação e reprodução de som, surgidas no final do século XIX e aperfeiçoadas no decorrer do século seguinte. Auxiliados pelo microfone, os intérpretes não precisam mais da projeção dos

cantores cultos para se expressarem. Um cantor como João Gilberto só é possível com o advento dessa tecnologia. O microfone traz consigo a possibilidade do canto em um volume bem mais baixo, podendo chegar em casos extremos a um quase sussurro. Ele faz possível um canto-falado.

É sob essa égide que a canção agrega objetos tão díspares: o que estiver dentro dos limites da palavra cantada e inteligível é canção. No Brasil, parece-nos que os gêneros que chegaram mais próximos às bordas desse disco foram a Bossa Nova e o *Rap*. No caso da Bossa, a palavra perde centralidade em detrimento da música. As composições textuais são, em geral, bastante simples, deixando em evidência a complexidade harmônica, então novidade na música popular brasileira. É claro que existem exceções como *Águas de Março* (Tom Jobim), em que a letra carrega uma alta carga poética, mas o que caracterizava a Bossa Nova eram muito mais as conquistas musicais do que qualquer outro aspecto, chegando ao ponto de um compositor como João Donato, por exemplo, extrapolar a barreira da canção e, durante anos, abandonar a necessidade de letras para as suas composições. No ponto inverso, está o *Rap*, no qual a mensagem é o grande centro da música. Esse gênero é extremamente ligado à denúncia de uma realidade de violências físicas e simbólicas, das quais os seus autores são vítimas ou testemunhas. O *Rap* é, essencialmente, o que se diz. A música funciona muito mais como um suporte rítmico para alicerçar as rimas. Porém, parece não haver *Rap* sem a batida musical, ainda que seja na forma de *beatbox*. Dentro dessas barreiras, os *cancionistas* andam na corda bamba entre o texto e a música, jogando com o equilíbrio dessas duas linguagens formadoras da canção.

Voltando ao caminho trilhado pelas dúvidas, o entendimento distintivo sobre a canção e o poema já nos orienta para a segunda questão: *É viável analisar a letra de uma canção sem levar em conta seu suporte musical?* Tendo em vista que a canção e o poema são objetos estéticos distintos, almejando efeitos díspares, entendemos que há a necessidade de uma metodologia que contemple melhor as categorias próprias da música popular. Assim sendo, o estudioso deve analisar a canção como *palavras em performance*, conforme Frith (1996). Perrone (2008) segue uma ideia semelhante quando afirma que:

As letras de canção são destinadas à transmissão oral num cenário musical. Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual

foi concebido. [...] Seja qual for o enfoque – musical, antropológico ou literário – será necessário que se levem em conta características musicais de uma canção juntamente com os significados verbais ou funções culturais, para que se possa verificar a ação complementar que há entre a música e o texto (PERRONE, 2008, p. 23; 24).

Do ponto de vista da crítica, o não reconhecimento das distinções entre os gêneros canção e poema pode gerar juízos equivocados sobre a letra de música. A qualidade, ou mesmo a eficácia¹¹, de uma canção não depende da existência de características comuns à poesia literária. São abundantes os exemplos de clássicos do cancionário nacional, canções como *O mar*, de Dorival Caymmi, e grande parte do repertório da Bossa Nova – em particular aquelas acolhidas por João Gilberto –, que não se sustentariam sem o suporte musical. Entre obras como *O pato*, *Hô-bá-lá-lá*, *Maria ninguém*, um exemplo que ilustra que o efeito da canção é atingido por essa relação simbiótica entre letra e música é *Bim Bom*, do disco *Chega de saudade* (1959): “Bim bom bim bim bom bim bim/ É só isso o meu baião/ Que não tem mais nada não/ O meu coração pediu assim, só” (Giuseppe Piccolo / Joao Gilberto). Dissociada de sua performance, essa letra parece algo banal, perde todo o seu poder. Porém, ela se mostra perfeita para que João Gilberto possa incidir sobre os seus acentos toda a sua virtuosidade rítmica. O baiano adianta e atrasa o andamento da voz e do violão pelos tempos do compasso, gerando um ininterrupto jogo de fases e defasagens entre os dois. João Gilberto tem a capacidade rara de descolar a frase cantada do pulso que ele mesmo toca ao violão, fazendo com que sua música seja repleta de sutis transgressões. A radicalização das síncope *jazzísticas*, que surgiam com o *violão gago*¹², bem como a concisão matemática do canto, tornaram João Gilberto um paradigma da canção brasileira.

O texto criado pelo *cancionista* é sempre pensado como parte integrante da música. Com isso, a ausência de elementos poéticos não se revela uma falta sua, tendo em vista que o poético não é, necessariamente, um efeito almejado pelas letras de música. Segundo Tatit: “Um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. Não precisa dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia” (TATIT, 2002, p. 20).

¹¹ Entendida aqui no sentido da semiótica greimasiana adotada por Tatit

¹² VER: TINHORÃO (1998, p. 310 – 312).

Um excelente poema pode não funcionar como canção, e não parece haver expectativa do público e da crítica nesse sentido. O fato de um poema não cair bem como canção não o diminui em nada. Da mesma maneira devemos pensar sobre a canção. A sua qualidade tem de ser avaliada levando em conta os aspectos específicos de sua produção e apreciação por parte do público, ou seja, sempre aliada ao seu suporte musical.

Evidentemente, transposições intersemióticas são possíveis entre essas duas linguagens, e muitas vezes são bem realizadas. Há poemas que ganham muita força como canção, como *Triste Bahia*, de Gregório de Matos, glosado musicalmente por Caetano Veloso, ou o *Poema dos olhos da Amada*, de Vinicius de Moraes. Entretanto, não é apenas entre poema e canção que existe esse tráfego de recriações, é bastante comum, por exemplo, peças teatrais e romances serem adaptados para o cinema. Recentemente, o livro *O cão sem Plumas* (1950), de João Cabral de Melo Neto, foi transposto por Deborah Colker para o palco em um espetáculo que envolve dança, cinema, poesia e música. Sempre que essas recriações são realizadas, inclusive entre poema e música, as características próprias de cada linguagem artística criam um novo objeto. O que era texto, passa a ter qualidades sonoras, cores, perspectivas, formas. Logo, *Rosa de Hiroshima* cantada pelos *Secos e molhados* é uma obra nova e diferente do poema de Vinicius de Moraes, tendo em vista que a sua materialidade é completamente outra.

Na música popular brasileira, existem inúmeras letras de música com um substrato poético que lhes garantiria uma independência mesmo quando lidos fora do contexto musical. Porém, não é esse o objetivo da canção, esta não foi criada para tal, e essa característica não é o que lhe garante a sua eficácia como música popular. Em suma, uma grande canção não precisa ser um bom poema, do mesmo modo que os grandes poemas não resultariam, necessariamente, em boas canções. Sobre a distinção desses dois gêneros, Meller afirma:

As qualidades que se buscam numa obra literária – originalidade de tema e de tratamento, vários níveis de significação, palavras plurissignificativas etc. – não são, forçosamente, aquelas que a canção persegue. Além disso, as esferas de circulação da poesia literária e da canção são também diferenciadas; a canção nasceu e se desenvolveu como manifestação popular; a literatura é uma arte que pertence, predominantemente, ao domínio do erudito (MELLER, 2015. p.16).

É importante perceber que obras em tempos, gêneros, públicos diferentes têm objetivos diversos; por isso, não podem ser todas julgadas sob as mesmas categorias sem as acomodações necessárias. Mesmo dentro da mesma linguagem artística, há de se ter sempre os contextos de produção da obra em conta. Não há razão para avaliar negativamente os poemas de Oswald de Andrade porque eles não operam sob as máximas da poesia parnasiana, por exemplo. Não há como realizar um estudo efetivo sobre o maracatu, a ciranda e o coco de roda sob as mesmas categorias que a teoria musical opera diante da tradição tonal europeia, que privilegia a contemplação em detrimento da experiência do corpo. Mesmo falando apenas da música popular brasileira, as formas de se atingir a eficácia das canções são extremamente diversas, o violão de Paulinho da Viola, as percussões da *Axé music* e a energia da guitarra distorcida de *Cabeça Dinossauro*, dos Titãs, buscam provocar efeitos bastante díspares, e isso também precisa ser levado em conta em uma avaliação crítica. Relembrando Ezra Pound: “é fácil constatar que uma boa dose de crítica ruim foi escrita por homens que presumiam que o autor estivesse tentando fazer algo que ele não estava tentando fazer” (POUND, 1977, p. 63). Apontando para este mesmo entendimento, Wisnik afirma sobre a análise de música popular:

Não se pode querer aplicar diretamente a ela os critérios “progressivos” da música instrumental e deduzir daí sua suposta “banalidade”. Banal é a crítica que só enxerga letras melodificadas e “boleros” redundantes nas mais primorosas canções (WISNIK, 2017, p. 216).

Alguns estudos sobre MPB, tanto da área de Música como de Letras, sofrem com isso que nos alertaram Pound e Wisnik. Ao não considerar a canção popular como uma linguagem *sui generis*, os críticos e pesquisadores acabam exigindo uma construção musical e poética que não diz respeito ao gênero em questão. Do mesmo modo que a letra da canção é algo diferente do poema – pelas razões que seguimos apontando aqui –, a linguagem musical da canção também é uma construção amplamente distinta da música culta. Se as palavras são pensadas para determinada melodia, a música é criada para aliar-se à palavra em um jogo de dupla atratividade, criando assim um objeto uno. Da maneira que o *Cancionista* não conseguiria escrever uma fuga, tendo em vista que apenas em raríssimos casos estudou composição em um conservatório, o maior conhecimento musical por parte do músico culto também não o faz compor melhor uma canção. Uma apreciação da canção que não considera suas peculiaridades leva ao entendimento

precipitado de que ela é uma arte menor, quando na verdade não se trata de gêneros maiores e menores, apenas diferentes. Em particular no âmbito das Letras, Meller destaca que:

o principal problema ao se abordar a música popular, no Brasil, é a cobrança de elementos que não lhe são próprios, embora possam estar presentes neste ou naquele autor, nesta ou naquela canção. Dentre esses elementos, interessa-me sublinhar a exigência de que a letra da canção detenha qualidades estritamente literárias. Isso na verdade decorre mais de uma limitação do próprio avaliador relativamente à música, pois que essas letras são muitas vezes analisadas em isolamento (como se fossem poemas) (MELLER, 2015, p.28).

O efeito provocado por uma canção é resultado dos seus diversos elementos constitutivos, não apenas da letra. Uma canção que produz um efeito de tristeza, por exemplo, não o faz apenas por conta dos significados que a letra carrega. É fácil percebermos como uma música em uma língua estrangeira tem a capacidade de emocionar mesmo os que não conhecem minimamente o idioma. Os sentidos da canção são alcançados, principalmente, através dos elementos da linguagem musical: o campo harmônico (ao modo maior, por exemplo, atribuem-se características ligadas a sentimentos alegres, enquanto ao modo menor, evoca melancolia, tristeza); as linhas melódicas (se são ascendentes, descendentes, se contém saltos intervalares); o andamento da execução (mais lento, ou mais rápido); o timbre de quem canta; a maneira de cantar; os instrumentos escolhidos. O significado das letras apenas opera em um conjunto de outros tantos elementos geradores de sentido, em um jogo de reflexão e refração, paráfrase e paródia que pode se estabelecer entre as linguagens musicais e textuais.

Diante disso, chegamos ao entendimento de que a canção popular necessita de uma metodologia específica, que poderá utilizar, em dado momento, alguns elementos dos estudos literários e da musicologia tradicional, sem se ancorar, porém, na totalidade de um desses polos. Mesmo nas canções que possam funcionar poeticamente apartadas de seu suporte musical, é amplamente preferível que a análise leve em consideração todas as dimensões desse objeto, uma vez que ele foi pensado para aquela existência. É claro que podemos ler uma canção em um sarau, por exemplo, do modo que lemos as peças de Shakespeare em casa sem problema algum, porém, não é viável propor uma análise de uma peça teatral a partir da teoria do romance, ou analisar um filme como se este fosse

apenas um teatro filmado. Linguagens distintas suscitam categorias analíticas diferentes, desse modo devemos ter atenção com as peculiaridades da canção.

Para o pesquisador do campo das Letras que se ancora nessa perspectiva teórica, fica evidente a necessidade de que se domine, minimamente, os códigos musicais que compõem a canção. Só assim é possível identificar de que maneira os sentidos que esse gênero produz são resultado da relação entre letra e música.

Das questões lançadas no início deste tópico, nos restou: *Os compositores são poetas?* Ou, como indaga Meller (2015), “poetas ou cancionistas?” Ao analisar a canção de Domingos Caldas Barbosa, Laurindo Rabelo, Catulo da Paixão Cearense, Noel Rosa e Cartola, o autor discute, entre outras demandas, a pertinência da atribuição de poeta ao *cancionista*. Meller afirma:

Noto certa insistência em atribuir-se uma qualidade poética (no sentido literário) à obra de Noel Rosa, o que, além de inexato, só reforça o preconceito contra o cancionista. É como se para se legitimar a obra de um artista, ele tivesse de “ascender” da esfera popular para o erudito (MELLER, 2015, p. 264).

É comum vermos o uso do termo poeta como um elogio para determinados cancionistas. No caso da canção anterior à Bossa Nova, Cartola e Noel Rosa, que ficou conhecido como o *Poeta da Vila*, são exemplos raros deste uso. Porém, na MMPB¹³ (Moderna Música Popular Brasileira) esse uso tornou-se recorrente, abarcando de Caetano Veloso a Cazuza. Inicialmente, o que parece elogio pode, antes, encerrar um preconceito; uma vez que suscita o entendimento de que quando há muita qualidade em uma obra popular, ela deve ser alçada ao panteão dos eruditos. Quando um *cancionista* é excelente, ele é chamado de poeta. Por mais virtuosas e inventivas que sejam as canções de determinado autor, ele segue como *cancionista*, tendo em vista as especificidades da arte que ele cria. Como já discurremos anteriormente, não cabe aqui uma hierarquização entre esses gêneros. Apesar da grande inventividade da canção brasileira, uma canção não precisa das características que consagraram a poesia literária para ser uma boa canção. A palavra musicada tem outras demandas, outros compromissos e outras motivações. No

¹³ Expressão criada por Walnice Nogueira Galvão para designar a música popular brasileira a partir da Bossa Nova.

documentário *Palavra Encantada* (2008), direção de Helena Solberg, Chico Buarque dá um depoimento sobre essa relação:

Eu trabalho com prosa que é uma coisa, e quando eu trabalho com letra de música é outra coisa inteiramente. Mas aí eu trabalho em cima da música [...] aquelas palavras só acontecem e só aparecem porque aquela música pré-existe. Elas nascem para aquela música. O que não impede que algumas letras tenham qualidade poética. O que me incomoda um pouquinho é isso de querer comparar com poesia e tal. Escuta, não tem essa pretensão e nem acho a coisa mais bacana do mundo ser chamado de poeta. Não quero ser chamado de poeta, porque eu não sou.

Ainda acerca dessa discussão, o personagem Ricardo Coração dos Outros, de Lima Barreto (um compositor de modinhas do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*), já no início do século XX, consegue representar um saber que procuramos esclarecer aqui:

O Bilac, conhecem?, quis fazer-me uma modinha, eu não aceitei; você não entende de violão, seu Bilac. A questão não está em escrever uns versos certos que digam coisas bonitas; o essencial é achar-se as palavras que o violão pede e deseja (2011, p7).

Achar as palavras que o violão deseja, trabalhar para encontrar os termos que a melodia traz escondidas consigo, tudo isso, em geral, intuitivamente. O trabalho do *cancionista* é diferente do fazer do poeta e um não deve nada ao outro, tendo em vista os objetivos tão diferentes. Talvez, o autor que mais tenha se popularizado nas fronteiras que cercam a canção e o poema seja Vinicius de Moraes, poeta da série literária e compositor de música popular. O *poetinha* tornou-se um *cancionista*, tendo diversas de suas canções eternizadas na memória afetiva nacional; mas isso não ocorreu, necessariamente, por ser bom poeta. Quando observamos atentamente essas duas faces do autor, percebemos que o tom elevado, que o acompanha por toda sua obra poética, desaparece na canção. Com exceção de raros textos, como *Poema dos olhos da amada*, a linguagem eleita por Vinicius para a canção é em tudo diferente de sua série literária: as escolhas léxicas, sintáticas, a extensão dos textos. Percebemos que o autor compõe de uma maneira diferente o que será canção e o que será poema. Longe da série literária, na música, ao lado de Tom Jobim, Vinicius rima peixinhos com beijinhos, recriando sua dicção para tornar-se outra coisa: um *cancionista*, que é algo diverso do poeta e, no sentido culto,

tampouco é um músico. Essa consciência criativa das diferenças entre o gênero canção e poema também é observada por Meller (2015) na obra de Laurindo Rabelo, poeta romântico e compositor de modinhas.

Um outro ponto que perpassa a obra de Vinicius de Moraes e nos interessa em nosso percurso é que ele pertenceu a uma linhagem de artistas – Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha e Guerra-Peixe, dentre outros – que forçaram os limites entre o popular e o culto, ajudando a desestigmatizar a música popular no Brasil. Vale lembrar que o violão – que se tornou instrumento-símbolo da música brasileira – era, ainda no início do século XX, “coisa de capadócio”, de vagabundo, e o samba, sempre de origem negra e pobre, era criminalizado junto com as manifestações religiosas de matrizes africanas. Essa memória da perseguição ao samba ainda comparece como tema no primeiro disco de Chico Buarque (1966) — agora já assimilado pelos jovens da classe média de Copacabana —, na canção *Juca*: “Juca foi autuado em flagrante / Como meliante / Pois sambava bem diante / Da janela de Maria”.

A distinção entre o poema e a canção, entre o *cancionista* e o poeta, não impede, obviamente, que alguém possa criar os dois objetos, como fica evidente em Vinicius de Moraes. Chico Buarque, por exemplo, além da canção, produziu romances, peças de teatro e literatura infantil. Esse trânsito entre os mundos dos discos e dos livros, inclusive, não chega a ser raridade, uma vez que podemos lembrar tantos exemplos contemporâneos como Antônio Cícero, Wally Salomão, Alice Ruiz, Paulo Leminski, Jorge Mautner, Arnaldo Antunes e o próprio Chico César.

Mesmo com todas as distinções discutidas aqui entre as características peculiares a cada gênero, é possível traçar paralelos entre a música popular e a literatura, assim como são viáveis estudos comparados em outras artes. Sant’Anna (2013) chama atenção para as características semelhantes entre a canção popular e a poesia dos modernos, como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira.

a música popular, caracterizada pelo samba e outras formas urbanas, seguia uma trajetória independente, desenvolvendo curiosamente alguns efeitos que os poetas “literários” também queriam com seus versos. Como esses escritores estivessem mais interessados em despoetizar o poético dos versos e empenhados em descobrir o lado prosaico da vida inventaram o *poema-piada*, uma forma coloquial de poesia muito perto da letra do samba (SANT’ANNA, 2013, p.18).

Se o romantismo literário influenciou durante muito tempo a canção brasileira — como verificaremos adiante — aqui parece haver o oposto. Os poetas modernos, tentando descolar-se do beletrismo da tradição, buscam aproximar-se ao rés da rua. Emulam a língua do povo, “fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana”, como escreve Guimarães Rosa. No samba, por todas as questões socioculturais que bem sabemos, isso era moeda corrente, era natural à composição.

Essa maneira despretensiosa e jocosa de compor, que encontramos em uma enormidade de sambas, parece ter ganhado sua melhor expressão nas canções de Noel Rosa. Além das letras que tematizam o próprio samba, a malandragem, que retratam o cotidiano da vida nos subúrbios cariocas, Noel introduz, ou pelo menos populariza pela primeira vez na música brasileira, uma maneira de cantar muito próxima à fala. Por uma questão física, o *cancionista* não poderia sustentar a projeção vocal comum às interpretações da época; sendo assim, sua composição se volta para um canto muito mais falado. O registro da novidade pode ser ouvido em *Conversa de botequim*, canção analisada por Meller (2015):

Seu garçom, faça o favor de me trazer depressa
 Uma boa média que não seja requentada
 Um pão bem quente com manteiga à beça
 Um guardanapo e um copo d'água bem gelada
 Feche a porta da direita com muito cuidado
 Que não estou disposto a ficar exposto ao sol
 Vá perguntar ao seu freguês do lado
 Qual foi o resultado do futebol
 (...)

A canção percorre os pedidos de um cliente ao “Seu garçom”, a letra é construída com a coloquialidade de qualquer conversa cotidiana. Essa informalidade é iconizada e potencializada pela desmusicalização, digamos assim, do canto do próprio Noel. Há em *Conversa de botequim* uma imprevisibilidade melódica que nos remete, rapidamente, à fala. Essa simulação de uma conversa também pode ser observada, posteriormente, em *Meu caro amigo*, de Chico Buarque, *Sinal fechado*, de Paulinho da Viola, ou nas interpretações de Jackson do Pandeiro de *Cantiga do Sapo* e *Dezessete e setecentos*. A maneira de cantar próxima à fala tornou-se um denominador comum a partir de João Gilberto, com o intimismo que lhe é reconhecido, espalhando-se e reinventando-se ricamente em obras como a de Jorge Ben.

Sendo assim, a “modernidade” presente nos ritmos das camadas populares não é nada tributária ao modernismo da semana de 22, uma vez que os compositores, quase na sua totalidade de origem pobre, não liam aquela poesia contemporânea. Quando os *cancionistas*, da primeira metade do século XX, tinham acesso ao código literário, era a certo código de tradições já consolidadas e bem difundidas, como é o caso do Romantismo.

É certo que, como é demonstrado durante a discussão, *cancionistas* e poetas são artistas diferentes, praticam artes diferentes, por mais que comunguem de algumas categorias como rima, ritmo, verso, e, em diversos casos, os dois fazeres sejam condensados pelo mesmo artista. Porém, voltando-se uma vez mais à pergunta: *compositores são poetas?*, ela nos arremessa, através da história da Música Popular Brasileira, a momentos em que é impossível contá-la sem contar com os poetas.

O primeiro autor que chama atenção nesse percurso é Gregório de Matos Guerra. O poeta baiano do século XVII, além de criar os sonetos — que chegaram em reuniões e antologias às nossas mãos graças à captação feita por pessoas como Manuel Pereira Rabelo —, tocava viola e compunha diversos gêneros populares sob a redondilha maior. Acompanhando-se pelo instrumento, Gregório glosava motes e cantigas, como uma espécie de trovador tardio, ou um vislumbre de um *cancionista* precipitado. Em sua *História Social da Música Popular Brasileira*, Tinhorão chega a dizer que a obra do poeta deveria ser estudada como música popular, assim como a de Domingos Caldas Barbosa que, apesar de também poeta da série literária, notabilizou-se pela composição de lundus e modinhas. Segundo Tinhorão:

A obra de Gregório de Matos Guerra deveria ser estudada quase toda não como obra poética mas como versos de música popular urbana. A prova disso estaria no fato de, de entre as mais de seiscentas composições em versos recolhidas como do poeta em Portugal, na Bahia, em Angola e, finalmente, em Pernambuco (onde morreu em 1695), apenas duzentas e sete constituem sonetos, que era o gênero poético dominante da época, e cuja forma não convidava à música (TINHORÃO, 1998, p. 57; 58).

Ainda que relativizemos a demanda de Tinhorão, é perceptível que muito pouco se conhece sob a dimensão musical da obra de Gregório de Matos. O fato de não ter deixado nenhuma escrita musical, além da óbvia impossibilidade de registro auditivo são

um grande entrave para esse aspecto de sua obra. Porém, a presença central da criação à viola em um grande número de composições do poeta é amplamente ignorada, não sendo nem sequer, mencionada nas historiografias literárias¹⁴ ou nos manuais didáticos do ensino básico. O poeta compunha canções e tocava viola rotineiramente, sendo convidado a se apresentar pelos engenhos da região. Ao que tudo indica, havia virtudes na prática musical de Gregório de Matos, recebendo de seus pares glosas elogiosas ao seu canto e sua forma de “tanger” as cordas.

Concordarmos que a relação de Gregório de Matos com a música merece menção histórica e estudos que ajudem a compreender melhor esse aspecto da sua obra. Entretanto, é apenas com o surgimento da Modinha que a poesia e a música se coadunam, em larga extensão, em algo que reconhecemos como canção popular urbana. Esse é o primeiro gênero de música popular a atuar amplamente sob as diversas camadas dos crescentes centros urbanos no Brasil. Houve, pela primeira vez, um encontro sistemático entre os poetas cultos e os músicos populares para compor o objeto canção.

É importante fazer um parêntese na participação dos poetas românticos para frisar que a figura do *cancionista*, como a conhecemos hoje, ainda não havia se formado nitidamente. Antes da difusão do disco e do rádio, a produção e a comercialização de música popular eram completamente diferentes. O que podia ser comercializado eram as partituras para a execução musical, mercado esse, claramente, menor e menos lucrativo. É impossível dissociar a existência do *cancionista* do processo que torna a arte um produto de consumo para as massas. A própria noção de autoria passa a se ressignificar entre as camadas populares, uma vez que, até então, nas manifestações artísticas populares, como no Coco de roda e nas sambadas de toda ordem, as composições eram anônimas ou coletivas. É com o amadurecimento das chulas, agora já chamadas de samba, que criar uma canção passa a significar a possibilidade de um pequeno retorno financeiro para as camadas pobres.

Voltando aos poetas românticos, possivelmente atraídos pelo desejo de dialogar com um público infinitamente maior, eles passam a escrever letras de música para os

¹⁴ Obras consultadas:

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Editora Cultrix, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Olympio, 1986.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Editora Civilização brasileira, 1976.

gêneros populares. Obviamente, isso traz consequências estéticas à, então incipiente, Música Popular Brasileira. Segundo Tinhorão:

Esse encontro dos poetas eruditos letristas de canções de rua com os músicos populares (ou com os de salão e do teatro musicado atraídos pelo estilo popular) estava destinado a marcar, na área dessa primeira canção de massa, de caráter nitidamente citadino, o advento de um novo sistema de criação: a parceria (TINHORÃO, 1998, p. 129)

Inaugura-se assim a parceria, modelo de fazer canções em que um é responsável pela música e outro por escrever a letra, que depois se popularizaria, tornando-se comum na canção popular. No entanto, o que nos mais interessa nessas parcerias é como a estética romântica vai permear a canção brasileira, deixando um beletismo tardio na MPB. A maneira de compor letras exercida por Domingos Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo, Laurindo Rabelo e Paula de Brito, todos poetas românticos que escreveram letras para modinhas e lundus, acaba por tornar-se paradigma para os compositores durante bastante tempo. Acerca dessa influência:

Ao incorporar-se a partir do romantismo literário de fins da década de 1830 a colaboração dos poetas dessa nova escola às letras da música popular, seu modelo de poema passaria para a gente das camadas mais baixas o que tinha de rebuscado transformado em pernóstico. É que, como o requintamento vocabular do romantismo vinha de encontro às expectativas de ascensão dos fazedores de versos saídos da área popular – o bem-falar, tal como o bem-escrever, é sempre sinal de “distinção” e elevada categoria social – os futuros modinheiros do segundo reinado iriam adotar também os “dicionários de rimas”, passando a caprichar nos adjetivos altissonantes. E essa afinal iria ser a marca durante pelo menos um século da tradição lírica da canção popular urbana no Brasil (TINHORÃO, 1998, p. 132).

Essa maneira grandiloquente de fazer canção vai ecoar até a primeira metade do século XX, ganhando corpo nas vozes de cantores como Vicente Celestino e Francisco Alves, na busca por uma dicção lapidar e na projeção de suas vozes. Essa maneira de cantar, tão em voga nas estações de rádio de então, parece solicitar e acomodar, perfeitamente, esse “bem escrever”, o estrito respeito à norma e as inversões sintáticas das letras. Ganham força no poder da voz desses cantores o derramamento dos amores malditos, e os suspiros dos desventurados românticos. As canções eram descritivas e

permeadas de imagens de grande efeito. Muitas delas poderiam nos servir de exemplo aqui, porém *Ontem ao Luar*, de Catulo da Paixão Cearense e Pedro De Alcântara Filho, gravada a primeira vez por Vicente Celestino, parece-nos paradigmática:

Ontem ao luar
 Nós dois em plena solidão
 Tu me perguntaste
 O que era dor de uma paixão
 Nada respondi
 Calmo assim fiquei
 Mas fitando o azul do azul do céu
 A lua azul eu te mostrei
 Mostrando-a ti dos olhos meus correr senti
 Uma névea lágrima e assim te respondi
 Fiquei a sorrir por ter o prazer
 De ver a lágrima nos olhos a sofrer
 A dor da paixão não tem explicação
 Como definir o que só sei sentir?
 É mister sofrer para se saber
 O que no peito o coração não quer dizer
 Pergunta ao luar travesso e tão tãful
 De noite a chorar na onda toda azul
 Pergunta ao luar do mar a canção
 Qual o mistério que há na dor de uma paixão
 Se tu desejas saber o que é o amor
 Sentir o seu calor
 O amaríssimo travor do seu dulçor
 Sobe o monte a beira-mar ao luar
 Ouve a onda sobre a areia lacrimar
 (...)

Como é possível observar, há uma forte ligação com uma tradição poética que leva ao beletrismo, às constantes inversões, ao uso de termos como “tãful”, “crúcea”, “perenal”, “amaríssimo”, entre tantos outros. Esses vocábulos ganham relevo no paradigmático alongamento na duração das notas do canto e no preciosismo da dicção dos seus intérpretes. Há uma constante descrição de imagens poéticas, em um modelo de canção que Sant’Anna (2013) vai chamar de *música narrativa* em oposição à *música de situação*, típica da Bossa Nova. Nessa última, já “não há a narração de como a mulher apareceu, suas roupas, objetos, a descrição linear, espaço-temporal. Fixa-se antes uma situação, um momento, um instante a ser sugerido e singularizado” (SANT’ANNA, 2013, p.49). Não almejamos estabelecer aqui nenhuma hierarquização valorativa acerca de uma estética em detrimento da outra; nosso desejo é antes demarcar um fato que mobilizou esteticamente a canção brasileira. Nesse sentido, uma outra canção que merece ser mencionada é *Jura*, composta por Sinhô:

Jura, jura, jura
 pelo Senhor
 Jura pela imagem
 da Santa Cruz do Redentor
 pra ter valor a tua jura
 jura, jura
 de coração
 para que um dia
 eu possa dar-te o amor
 sem mais pensar na ilusão

Daí então dar-te eu irei
 o beijo puro da catedral do amor
 Dos sonhos meus, bem junto aos teus
 para fugirmos das aflições da dor

Essa música traz um dado bastante interessante: é como se ela estivesse no meio do caminho entre o que foi e o que se tornaria a tônica da canção brasileira. No primeiro momento, a canção é revestida de um traço de coloquialidade. Expressões como “jura pelo senhor” e “jura de coração” não se estranhariam na boca de nenhum compositor popular posterior. A primeira parte da canção parece se antecipar no tempo, soando tão comum aos nossos ouvidos contemporâneos. Na parte seguinte, entra o bem escrever herdado da tradição romântica com a imagem de “um beijo puro na catedral do amor”. Fica evidente que o tom da segunda estrofe é completamente diferente, filtrado ainda pela construção de grandes imagens.

Essa canção é ainda mais significativa quando ouvimos as suas duas primeiras gravações: Aracy Cortes e Mario Reis, ambas em 1928. Os dois intérpretes orbitam em estações distintas. Mario Reis parece ter sido atraído pela coloquialidade da primeira parte da música: em sua interpretação, o andamento é mais lento e seu canto é falado, sempre em contraponto às frases produzidas pelos instrumentos de sopro, acompanhado pela leve percussão. A versão do cantor parece um pedido feito ao pé do ouvido. Na interpretação de Aracy Cortes, o canto é mais semelhante ao culto, com vasta utilização de vibratos. A cantora parece encontrar-se na segunda metade da canção que, inclusive, ganha relevo com o uso de notas prolongadas em uma altura maior na tessitura musical. A versão de Aracy lembra mais uma forte súplica para que todos possam ouvir.

Esse romantismo que marca, profundamente, toda a era do rádio, deixa suas marcas na canção brasileira como um todo. Podemos vê-la, inclusive, em diversos compositores distantes, social e cronologicamente, da ascensão da modinha, como o já citado Sinhô. Uma obra em que isso está bastante presente é a de Angenor de Oliveira, o Cartola. *As rosas não falam*, a título de exemplo, ilustra bem essa presença romântica na obra do *cancionista*.

Por fim, sobre a presença da tradição romântica na música brasileira, é importante frisar que, já na década de 1940, havia uma outra tradição de canção popular – tendo seus expoentes máximos em Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro – que passa ao largo dessa influência em suas obras, entoando um contracanto, apontando para outra direção. Entretanto, a leitura da crítica sobre as composições dos autores não escondia certo preconceito em relação à linguagem tão distinta da música comum ao sudeste. Como cita o próprio Romano de Sant’Anna, a música dos autores é lida a partir “da rudeza de um primitivismo”. Talvez seja apenas a partir da incorporação promovida pela Tropicália que Gonzaga e Jackson tiveram suas obras reavaliadas pela crítica. É interessante pensarmos que, olhando anacronicamente, na música anterior à Bossa Nova, uma das tradições mais modernas é, exatamente, aquela apontada como primitiva. O arrojo e a capacidade comunicativa de Luiz Gonzaga e a mais fina sofisticação rítmica de Jackson do Pandeiro estão imensamente longe de algo primitivo.

Em síntese, poema e canção são gêneros amplamente diferentes, que se direcionam a formas distintas de apreciação. Não deve haver na recepção, bem como na análise, a cobrança de atributos poéticos na letra dissociada do suporte musical. Entretanto, isso não impede que em um grande número de letras haja recursos comuns à série literária e até inovações para além dessa série. Não é nosso objetivo negar que, no Brasil, a poesia parece ter achado o seu *ser* também na canção popular. O que intentamos, antes, é esclarecer a necessidade de uma metodologia que possa analisar a canção a partir das relações entre letra e música, vínculo basilar e fonte da construção de sentidos da canção. Pensamos que a Teoria Geral dos Signos pode oferecer uma metodologia adequada para tal empreitada. No próximo ponto, abordaremos, rapidamente, a presença da música popular no âmbito das Letras, focalizando o método interpretativo proposto por Luiz Tatit.

2.3 Breve comentário sobre as Letras e a Música Popular

A Música Popular Brasileira parece exercer uma força gravitacional, atraindo músicos, poetas e pesquisadores de diversas áreas para o seu campo de ação. Como já foi citado anteriormente, são vários os exemplos de artistas do âmbito culto atraídos pela força da música popular. Para reiterar o exemplo dessa força, citamos a coleção de Choros composta por Villa-Lobos.

Esse efeito exercido pela MPB também atingiu a crítica literária. Já no final do ano de 1967, Affonso Romano de Sant’Anna publica dois artigos sobre a canção de Chico Buarque no *Correio da Manhã*. O primeiro, intitulado *Com Chico Buarque e Drummond Sôbolos Rios de Babilônia*, inicia-se com a seguinte afirmação:

Um psicólogo social ou mesmo um sociólogo que queira analisar as modificações impostas ao povo brasileiro a partir de 1964 encontrará seu melhor documento não nos editoriais, livros e discursos de político, mas nos fenômenos que se manifestam na música popular brasileira. Aí vai encontrar, já elaborados em termos de expressão estética, os conflitos e sentimento que surgiram recentemente e que caracterizam circunstancial e basicamente o brasileiro (SANT’ANNA, 2013, p. 174).

O autor não esconde, desde as primeiras linhas desse breve artigo, a importância da MPB e o impacto que ela causou na sua leitura sobre a arte no Brasil. Sant’Anna entende que toda a energia represada pela proibição da participação política a partir de 1964 acaba sendo direcionada para a música como um “instrumento para onde canalizar sua espontânea energia e ânsia de participação no contexto nacional” (2013, p. 174). Havia nas décadas de sessenta e setenta – estendendo-se, com menor expressão, até os anos oitenta com o programa *Chico e Caetano*, na Rede Globo – um amplo espaço midiático destinado à MPB. A famosa “Era dos festivais” foi responsável pela popularização de grande parte do, hoje, cânone da canção brasileira, nomeadamente representado por Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Rita Lee, Tom Zé, entre tantos outros.

Transcorridos apenas seis anos, em 1973, Sant’Anna afirma que os textos de música popular já estavam sendo estudados rotineiramente nas Faculdades de Letras. Desde então, a MPB não saiu mais do horizonte de interesses das pesquisas dessa área. Atualmente já são numerosos os estudiosos de literatura que se dedicam, mesmo que de

maneira parcial, ao estudo desse objeto. Além da própria qualidade da canção produzida no Brasil, um dos principais responsáveis por esse percurso é Augusto de Campos.

Em 1968, o autor publica *O Balanço da Bossa*, coligindo diversos estudos publicados de forma dispersa em jornais e suplementos literários ao longo dos anos 1960. Na extensão do livro, Campos chama especial atenção para as composições de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os quais ele intitula como *inventores* — utilizando a categoria postulada por Pound — da MPB. Para o poeta, Gil e Veloso herdaram esse título e a função advinda dele, de Jobim e João Gilberto, retomando a “linha evolutiva da música popular brasileira”.

Além das apreciações do poeta e crítico, o volume traz artigos de outros autores, como o consistente *Balanço da Bossa Nova*, feito por Júlio Medaglia em 1966. Chamamos atenção para o texto intitulado *Bossa Nova*, de Brasil Rocha Brito, tendo em vista que é, segundo o próprio Campos, a primeira apreciação técnica fundamentada sobre a Bossa Nova. Publicado, originalmente, no jornal *O Correio Paulistano*, o texto foi escrito ainda no calor do momento, em 1960, apenas dois anos depois do lançamento *Canção do Amor Demais*, de Elizeth Cardoso.

Brito consegue, já naquele momento, traçar as influências estrangeiras que ajudam a formar a Bossa Nova: o *cool jazz* e o *be-bop*. O autor cita como primeira experiência válida desse gênero a composição *Hino do Sol*, de Tom Jobim e Billy Blanco. Sem dúvidas, o grande mérito do trabalho de Brito é fazer uma apreciação crítica que leva em conta, igualmente, os fundamentos musicais e conceituais bossanovistas, destacando a busca de uma integralidade musical, na qual nenhum de seus elementos se sobrepõe aos demais. Segundo Brito:

Na bossa-nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência (CAMPOS, 1974, p. 22)

Na outra ponta da história, temos, o já citado, *Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre música popular e poesia literária*, contribuição de Lauro Meller (2015). O autor adota uma perspectiva analítica diacrônica que cobre um panorama de quase dois

séculos da Música Popular Brasileira, analisando as obras de Caldas Barbosa, Laurindo Rabelo, Catulo da Paixão Cearense, Noel Rosa e Cartola.

Além da própria análise dos autores citados, Meller aprofunda a discussão sobre as aproximações e especificidades entre a poesia da série literária e a canção, algumas das quais foram trazidas ao longo do nosso capítulo. Outro ponto importante na contribuição do autor são os modelos de análise da canção popular que ele colige em seu trabalho. Além do método proposto por Tatit, o qual aprofundaremos a seguir, Meller ilustra – a partir da análise de diversas versões de *A hard day's night*, dos Beatles – o método de “substituição hipotética”, criado por Philip Tagg, no qual o autor propõe a permuta dos elementos constituintes da canção (*musemas*)¹⁵, para observar a alteração no seu efeito geral. Como já afirmamos anteriormente, o efeito produzido por uma canção está na combinação de todos os seus elementos. Melodia, harmonia, andamento, instrumentos, todas essas partes contribuem na construção de sentido da canção. Tagg propõe, então, o desmonte da canção em *musemas*, buscando verificar quais elementos são preponderantes no efeito global da canção e que resultados serão produzidos sob a substituição de determinados *musemas*.

Em comparação com a música e com a literatura, artes com quem mantém permanente diálogo, a canção popular é imensamente recente. Com isso, é natural que os modelos metodológicos para averiguar esse objeto ainda estejam em formação e discussão. No Brasil, dentre todos os pesquisadores que se debruçaram sobre esse objeto, o autor que melhor conseguiu sintetizar um método coeso para o estudo da canção popular foi Luiz Tatit, que construiu um modelo de análise que direciona as atenções para os sentidos evocados pelo conteúdo melódico da canção.

Para o autor, a identidade de uma música, o que a difere das demais, é, principalmente, sua melodia. Se perguntarmos a alguém se lembra de determinada canção, sendo a resposta afirmativa, essa pessoa vai imediatamente cantarolar sua linha melódica. O que fixa as canções na nossa memória são suas melodias. Tatit afirma: “No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (TATIT, 2012, p. 9). Obviamente, essa formulação faz

¹⁵ Para Tagg, *Musemas* são as unidades mínimas de significação na canção popular.

sentido quando pensamos, como discutimos na primeira parte do capítulo, que a canção popular se desenvolve, majoritariamente, inserida sob a lógica musical do universo tonal.

Tatit parte da ideia inicial de que as canções são construídas através das entoações da fala, e todo o percurso melódico que o canto popular desenha é baseado na naturalidade da fala cotidiana. Segundo o autor, “de maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de modo especial.” (TATIT, 2004, p.73) Cantar é um “gesto oral”. Dentro da voz que canta há a voz que fala, ou seja, o conteúdo linguístico, ou mensagem, não pode se perder por completo. Por mais musical que seja o canto, ele precisa continuar inteligível, do contrário se comprometeria a eficácia da canção popular.

Sua tese central é de que a música popular brasileira é calcada na fala, não apenas naqueles *cancionistas* em que essa dimensão é evidenciada — João Gilberto e Noel Rosa, por exemplo —, mas em toda a canção nacional, mesmo aquelas em que “a fala é camuflada pelas tensões melódicas” (TATIT, 1996, p.12). Sendo assim, podemos dizer que há na canção uma artificialização da fala, e há uma musicalização que estabiliza a entoação do *cancionista*. Quando falamos, o que importa é sermos entendidos, ou seja: a clareza da mensagem. Por mais que a entoação que produzimos também construa os sentidos, o corpo sonoro da fala cotidiana é descartável, não se guarda; logo que transmite, o seu conteúdo pode ser esquecido. A canção funciona, assim, como um simulacro da fala. O compositor estabiliza as entoações em frases melódicas para que possam ser cantadas sempre da mesma maneira; desse modo, a canção eterniza o que é efêmero na fala. Na síntese de Tatit:

A gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas (TATIT, 2012, p. 15).

Fora o já explicitado princípio entoativo da canção, o *cancionista* busca construir os sentidos e se comunicar com seu ouvinte através de suas “estratégias de persuasão”, sendo elas *figurativização*, *passionalização* e *tematização*. Podemos identificar a primeira como sendo aquela em que a dimensão da fala é potencializada. A canção simula

as entoações típicas da fala cotidiana, mimetizando uma conversa, por exemplo. *Conversa de botequim*, *Sinal fechado* e *Meu caro amigo* são paradigmas desse artifício *figurativo*.

Na *passionalização*, as vogais são estendidas, investe-se na continuidade melódica e os andamentos são mais lentos. É uma tensão que privilegia a dimensão do ser, em detrimento da ação; o ouvinte é convidado a sentir junto ao *cancionista*. As canções *passionais* são aquelas em que a disforia prevalece; são, arquetipicamente, disjuntivas, pois a letra percorre a perda ou a busca de um objeto de desejo. A temática mais comum é a desilusão amorosa, mas também há a distância da terra natal, ou a busca por um ideal. *A felicidade* (Jobim e Vinicius); *Eu vou tirar você desse lugar* (Odair José); *Para ver as meninas* (Paulinho da Viola); *Beatriz* (Edu Lobo e Chico Buarque); *Que queres tu de mim* (Evaldo Gouveia e Jair Amorin) e *A prosa impúrpura do Caicó* (Chico César) — canção que analisaremos adiante — são exemplos de canções *passionais*.

Na *tematização* ocorre o contrário, o *cancionista* investe na segmentação, na força percussiva das consonantes. Se nas canções *passionais* a atenção é desviada para o nível psíquico, para o sentir, a *tematização* convoca o corpo, a ação, o ritmo a partir da reiteração de um motivo melódico. Essas canções comumente trazem, também, um tema conjuntivo, de celebração, de construção e apreço por um personagem, que pode ser o próprio *cancionista*, o malandro, a baiana, o samba, o país, o violão. São exemplos de canções sob a *tematização*: *Toda menina baiana* (Gilberto Gil), *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) e *O que é que a baiana tem?* (Dorival Caymmi). No caso desta última, é perceptível como o tema melódico correspondente ao primeiro verso “O que é que a baiana tem?” se reitera diversas vezes com outros componentes linguísticos: “Tem torso de seda tem (tem) / Tem brinco de ouro tem (tem) / Corrente de ouro tem”. Esses versos são cantados sob a mesma configuração rítmica e melódica do primeiro verso, como um bordão.

Não é necessária muita reflexão para perceber a dolência de *A Felicidade*, em oposição ao movimento pulsante de *Toda menina baiana*, ou ainda os efeitos de uma conversa em *Cantiga do sapo*. Porém, é importante destacar que, comumente, o *cancionista* joga com todas essas estratégias de persuasão, podendo as três estarem presentes em uma mesma música. Raramente será possível verificar uma canção em que haja puramente a *figurativização*, a *passionalização* ou a *tematização*. Entretanto, o efeito pretendido pelo *cancionista* será alcançado pelo predomínio de uma dessas estratégias.

Pensando rapidamente na aplicação dessas categorias, em *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) percebemos que, na primeira parte da canção “Olha que coisa mais linda/ Mais cheia de graça/ É ela, menina/ Que vem e que passa...”, a duração das notas é curta e regular, o movimento que a voz descreve parece desenhar o andar da mulher na praia. É momento de exaltação àquela beleza. Fica claro o processo de *tematização*. É perceptível a distinção com um segundo momento da canção em que a disjunção entra em cena: “Ah, por que estou tão sozinho?/ Ah, por que tudo é tão triste?/ Ah, a beleza que existe...”. O andamento cai, a melodia se modifica e as notas se prolongam através das vogais, nesse momento há uma predominância da dimensão do *ser* — em oposição ao início da canção que privilegia o *fazer* —, o *cancionista* busca a cumplicidade do ouvinte diante do seu sentimento, é uma tensão *passional*.

Nesse sentido, podemos observar que a letra e a melodia caminham na mesma direção, uma dimensão respeita e influencia os sentidos da outra. Como já discurremos, a palavra na canção já nasce carregada pelas suas motivações melódicas. É óbvio que existem inúmeras maneiras de construir essas tensões, inclusive desrespeitando esse mecanismo em busca de um efeito irônico, por exemplo. Mas a norma é que letra e melodia se espelhem e amplifiquem os efeitos uma da outra.

Há um *continuum* entre letra e música, no qual residem os sentidos da canção, e foi buscando analisar esse elo que Tatit criou um diagrama para descrever a melodia do canto. A grande vantagem do seu uso é possibilitar uma melhor visualização dos desenhos melódicos, principalmente para o leitor que não tem familiaridade com o pentagrama musical. Cada linha do esquema representa um semitom da escala cromática, sendo a linha mais alta destinada a nota mais aguda e quanto mais baixa a linha, mais grave a nota que ela representa. Podemos, assim, visualizar em que altura foi cantada determinada sílaba, qual a distância em relação a anterior e a posterior, se a frase forma um desenho ascendente ou descendente, se existem grandes saltos ou não, se a melodia é reiterativa e em quais momentos. Apesar de não ser possível representar a duração das notas a partir desse diagrama, ele vem mostrando-se como uma ferramenta eficaz e didática para exposição das análises sobre a canção popular. Como exemplo, utilizaremos a transcrição¹⁶ de *Samba de uma nota só* (Tom Jobim e Newton Mendonça)

¹⁶ Diagrama retirado de MELLER, Lauro. *Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre música popular brasileira e poesia literária*. Curitiba: Appris, 2015, p. 96 – 97.

Si	
Lá#	
Lá	
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	Eis a-qui es-te sam-bi-nha fei-to nu-ma no-ta só // Ou-tras notas vão en-trar, mas a ba-se é u-ma só
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	

Como é possível observar, assim como afirma a letra da canção, os dois primeiros versos são cantados, sílaba por sílaba, sob a mesma nota (Mi). Só a partir do terceiro verso é que surgem “outras notas”, esse verso é cantado em Lá — como é visível no diagrama seguinte —, formando um intervalo de 4ª com os versos anteriores. Mesmo com a introdução dessa segunda nota, essa radical economia da linha melódica do canto é bastante incomum na canção, ficando evidente o compromisso metalinguístico dessa música. A melodia faz o que a letra diz, ou a letra descreve o que a melodia propõe.

Si	
Lá#	
Lá	Es-ta ou-tra é a com-se-quên-cia do que a-ca-bo de di-zer -cê.
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	Co-mo eu sou a con-se-quên-cia i-ne-vi-tá-vel de vo-
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	

A partir de então, a melodia parece explodir em todas as notas que haviam sido negadas nos primeiros versos. Extravasa a “gente que fala tanto e não diz nada”, a utilização de toda escala para no final não sobrar nada, não dar em nada. Segue o diagrama:

Dó#	
Dó	li-
Si	
Lá#	ti- -zei
Lá	me u- de
Sol#	
Sol	Já to-
Fá#	
Fá	da es- na-
Mi	-da
Ré#	ca-
Ré	-la -brou em
Dó#	
Dó	no so-
Si	
Lá#	fi- não deu
Lá	-nal na-
Sol#	
Sol	-da não
Fá#	

Aliada à temática amorosa, sob a humorada comparação entre a fidelidade e a intenção de permanecer na mesma nota, essa música insere-se em um eixo temático, relativamente, recorrente na MPB, que são as canções que tematizam a própria música. Dentre elas, *Desafinado*, *Bim Bom* e *Samba de benção*.

Como é possível observar, o diagrama de Tatit pode auxiliar o analista na explicitação de diversas relações entre a letra e a melodia. Esses sentidos poderão ser amplificados, ainda, quando cotejados com outros elementos da construção musical, como a mudança no andamento, o timbre cantado, as relações harmônicas. Ainda sobre *Samba de uma nota só*, por exemplo, apesar de todas as sílabas dos dois primeiros versos serem cantadas em Mi, os acordes que incidem sobre elas são diferentes, gerando uma relação distinta entre acompanhamento e a voz durante esses versos.

Apesar de nosso método de análise se aportar, principalmente, na Teoria Geral dos signos, utilizaremos, oportunamente, as contribuições de Tatit. Tanto o diagrama melódico, quanto os conceitos *figurativização*, *passionalização* e *tematização* serão pertinentes, principalmente, quando aliados à leitura da iconicidade peirceana na análise das canções.

Esclarecidas as discussões sobre canção popular que norteiam a nossa perspectiva metodológica, bem como os principais conceitos da semiótica peirciana,

dedicaremos o próximo capítulo a traçar um panorama da obra de Chico César, buscando evidenciar as principais constantes presentes em sua canção.

III APROXIMAÇÕES SOBRE A OBRA DE CHICO CÉSAR

O presente capítulo enseja apresentar um panorama acerca da obra de Chico César, mais especificamente sobre a sua discografia. Inicialmente, reuniremos as pesquisas que adotaram alguma parte de sua obra como corpus. Pretendemos comentar, brevemente, as linhas gerais desses trabalhos, buscando demonstrar quais são os aspectos mais percebidos e estudados na arte do paraibano e, quando possível, dialogar essas observações com a nossa própria pesquisa. Em seguida, pretendemos interpretar a obra do cancionista através dos seus nove discos, tomando-os não apenas como um apanhado de músicas, mas analisando suas relações internas, além das continuidades e mudanças em relação aos demais discos do autor. Examinaremos algumas canções, ainda que *en passant*, tanto a fim de pensar nos seus sentidos enquanto unidades artísticas, como para comentar as possíveis constantes que permeiam sua obra.

3.1 Fortuna crítica

Como é comum à fortuna crítica de outros cancionistas, a maior parte das pesquisas sobre a obra de Chico César se concentra na área das Letras. Sua canção também foi objeto de estudo, mesmo que com uma incidência menor, em outros campos como na Comunicação, com a dissertação *A poética africanista e a enunciação da negritude nas canções de Chico César* (SANTOS, 2010), e na Sociologia, com a tese *Comunicação e Movimento na poética do compositor Chico César: os usos da Diáspora Africana na música negra no Brasil* (SILVEIRA, 2018). Além dessas pesquisas, diversos outros trabalhos se dedicam às temáticas ligadas à negritude na obra do compositor. Esse é, muito provavelmente, o tema mais abordado entre os estudos encontrados nesse levantamento bibliográfico. Neste tópico, comentaremos, de maneira breve, algumas pesquisas da crescente fortuna crítica do paraibano.

Em *História, paixão e poesia na obra de Chico César*, Santos (2009) analisa as canções *Mama África*, *Respeitem meus cabelos, brancos* e *Abaeté, abaiacu e namorado*, a partir de Rastier (1976). Sobre os dois primeiros textos, a autora focaliza a construção da identidade negra nas canções. Já no último, é evidenciado o surgimento da personagem homossexual na obra do paraibano, bem como a denúncia contra a homofobia.

No artigo *O sertão deságua no atlântico: Música Popular e poética africanista*, Flores e Santos (2009) analisam as canções *Beradêro* e *Barco*, a partir da ideia de

narratividade, buscando “como tema central de sua obra musical a diáspora negra, a identidade fragmentada, a busca dessa identidade perdida durante a travessia, o racismo e a autoafirmação enquanto sujeito negro” (FLORES; SANTOS, 2009. p. 117). Para tanto, os autores discutem a ambiguidade do papel exercido pela indústria cultural sobre as obras de arte: se por um lado a reprodutibilidade, inerente à essa indústria, acaba padronizando o gosto das massas, por outra parte, é exatamente por conta dessa penetração da cultura de massa que a canção atinge um grupo de ouvintes muito mais amplo. Em seguida, discorrem sobre a formação das narrativas negras pós-coloniais. Por fim, os pesquisadores situam a canção de Chico César na amálgama que é a música produzida pelos negros nas Américas, em particular no Brasil, afirmando que “há uma grande diferença entre escrever sobre temas negros e escrever com a consciência do que representa ser negro no Brasil, o fazer-se negro pela e na música, como advogamos ser a experiência Chico César” (FLORES; SANTOS, 2009. p. 115)

Em determinados momentos, alguns pontos da análise dos autores se fazem consonantes à nossa. Um exemplo é quando afirmam que:

a inter/intratextualidade de suas canções associa o cenário nordestino ao africano, do negro contemporâneo cosmopolita, cidadão do mundo ao cidadão rural, numa melodia popular festiva em alguns momentos e, em outros, um canto de lamento, mesclando ritmos populares aos sons eruditos.” (2009, p. 121).

Assim como em nossa pesquisa, há o entendimento de que a obra do cancionista se perfaz a partir de matrizes de diversas origens regionais e temporais. Há no cerne da canção de Chico os *símbolos* que se espalham pela *Mama Mundi*, que se refletem e se reconhecem na obra do paraibano. Essas distâncias e parecenças são pensadas no nosso trabalho através dos signos *Sertão* e *Mundo*.

No artigo intitulado *Respeitem meus cabelos, brancos: música, política e identidade negra*, Trotta e Santos (2012), principalmente a partir de Hall e Gilroy, propõem uma análise da canção *Respeitem meus cabelos, brancos*, do disco homônimo. Os autores fazem uma interessante observação sobre a obra do compositor, chamando atenção para o *reggae* e o *xote* como ritmos bastante frequentes em suas canções. Essa grande incidência pode ser pensada, no âmbito da música, como uma retomada dos campos simbólicos da negritude e da nordestinidade. Após situarem o signo “cabelo” em suas ocorrências ligadas à negritude em outros casos na canção brasileira, os autores

tecem a sua análise, baseando-se na tensão entre denúncia e ironia, que seria o cerne da canção em foco.

Talvez seja bastante salutar pensar sobre a grande incidência de estudos acerca da obra de Chico César que se concentram nas construções das identidades negras. A primeira e mais óbvia razão é que esse é, inegavelmente, um tema recorrente em sua obra desde *Mama África* e *Tambores*, presentes em seu primeiro disco, até as canções mais recentes como *Negão (Estado de poesia)* e *As negras (O amor é um ato revolucionário)*. Temas como a ancestralidade e o preconceito são retomados e pensados em meio a um novelo com diversas outras questões políticas, poéticas e musicais dentro dos espaços múltiplos da contemporaneidade.

O segundo ponto que traz grande pertinência ao tema é o fato de essa relação com a cultura africana na música produzida nas Américas ir, obviamente, muito além do autor mencionado. Esse elo é intrínseco à própria formação da música brasileira como a conhecemos e como é bem apresentada por diversos autores como Tinhorão (1998; 2008), ou Sodré (1998). O xote, o coco, o maracatu, o frevo, o baião, a ciranda — ritmos esses presentes também na obra de Chico César — são todos derivados dos *batuques* dos povos da África. Não há como pensar a música brasileira sem refletir acerca da presença negra no Brasil, bem como seu contexto e suas condições.

No âmbito da produção do autor publicada em livros, na dissertação *Cantáteis: Cantos elegíacos de amozade – Reflexões sobre a elegia contemporânea de Chico César*, Oliveira (2015) analisa o longo poema de Chico César, buscando pensar como é possível ser elegíaco na contemporaneidade, a partir, inicialmente, dos estudos de Benjamim sobre Baudelaire. A princípio, o autor tenta recuperar as raízes da elegia clássica, localizando sua provável origem na Jônia do século VII a. C. Seguindo o fio elegíaco, discute as transformações do gênero em poetas como Petrarca e, no Brasil, Fagundes Varela e Manuel Bandeira. Em seguida, discute os conceitos de mito e alegoria. Oliveira traça, ainda, as influências e conexões que existem entre o *Cantáteis* e as obras de Homero, Fernando Pessoa, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, entre outros autores. O autor inicia o terceiro capítulo, intitulado *Chico César e a poesia possível*, coadunando os conceitos de amor e amizade trazidos por filósofos como Voltaire e Montaigne. Apesar de já trazer diversas contribuições críticas sobre o poema ao longo do trabalho, é nesse momento da pesquisa que Oliveira analisa o texto de maneira mais detida, observando,

além das características elegíacas, as diversas relações que o poema traça com a tradição poética culta e popular.

Dentre as pesquisas que tomam a canção de Chico César como objeto de estudo, diversos artigos se propõem a exegese de uma determinada canção. Como é natural, percebemos que algumas músicas específicas despertam o interesse de vários pesquisadores. Títulos como *Beradêro* e *Respeitem meus cabelos, brancos* foram apreciados em uma boa porcentagem dos estudos sobre o cancionista.

Outros artigos despontam analisando canções menos comentadas pelo público e pela crítica, como *O léxico de pra cinema, de Chico César: aspectos ideológicos*, no qual Gil (2006) propõe a leitura da canção *Pra cinema*, presente no disco *De uns tempos pra cá* (2005). Após fazer uma breve reiteração teórica dos conceitos de *ideologia* e *discurso*, a autora situa o gênero canção, levando em conta seus aspectos discursivos. Por fim, o artigo de Gil se concentra em analisar a canção, focalizando como se realiza o discurso amoroso a partir das construções imagéticas ligadas ao campo cinematográfico. Como podemos observar, já nos primeiros versos da canção, essa premissa é verificável: “Quem me diz onde é/ Que mora o amor/ Se é branco e preto ou tem cor/ Quando que vai passar/ Se é sem fim o amor/ Ou tem final feliz”.

Em *Beradêro: uma leitura da canção de Chico César sob o viés do imaginário*, Garcia (2017) propõe uma leitura da primeira faixa do *Aos vivos* (1995). Antes de adentrar na análise da canção, o autor faz uma síntese das contribuições de Gaston Bachelard acerca da *imagem*. Garcia percorre a construção de sentidos da canção através do que afirma ser o seu “claro caráter narrativo”. Finalmente, o autor promove uma interpretação francamente centrada na subjetividade do imaginário do leitor/ouvinte.

Por fim, destacamos a tese *Uma moça cosendo roupa com a linha do equador: palavra, som e sentido em Chico César* (MARQUES, 2013). O autor se dedica, inicialmente, a um panorama da obra fonográfica de Chico César, já comentando algumas canções em um inicial movimento crítico. No segundo capítulo, Marques retoma alguns pontos na história da poesia e da canção brasileiras como o episódio tropicalista, bem como a dificuldade de sistematizar o conceito de “popular” que a MPB, entre tantas outras manifestações, evoca. No terceiro capítulo, intitulado *Temário e forma*, o autor promove a análise de algumas canções a partir de diversas chaves de leitura. A primeira é a “reinvenção do nordeste” lida na canção *Beradêro*. Outra chave é a questão da negritude,

trazida a partir da apreciação das canções *O Barco* e *Respeitem meus cabelos, brancos*. Entre outras canções analisadas, merece também menção a leitura que o autor faz de *Aquidauana*.

Durante o levantamento bibliográfico que resultou nessa breve mostra da fortuna crítica sobre Chico César, alguns pontos nos chamaram atenção. Apesar de incipiente, a apreciação da obra do autor já conta com alguns trabalhos de fôlego nas áreas das Letras, História, Comunicação e Sociologia. O primeiro ponto que se destaca, e já mencionado nesse tópico, é a grande incidência de pesquisas sobre a identidade negra na obra do autor, justificado pela permanência do tema em suas canções. De outra parte, verifica-se, ao mesmo tempo, uma pluralidade de temas e abordagens entre as pesquisas. Esse fato pode, também, ter sido suscitado pela forte diversidade que sua canção constrói. Tanto em seu temário, quanto na pluralidade musical que formam sua obra, Chico César parece construir um grande mosaico, no qual os fragmentos díspares ganham outros sentidos e formas à medida que tomamos distância.

Assim como já afirmamos sobre os estudos que envolvem canção de uma maneira geral, certa quantidade de pesquisas sobre o paraibano ignoram as especificidades inerentes à canção, tomando-as como poemas. Em outros casos, fica evidente a hierarquização que se dá entre a poesia e a canção. Ainda que de boa-fé, é comum ver afirmações que suas letras, na verdade, são verdadeiros poemas, ou que Chico é mais que apenas um compositor. Apesar disso, em alguns trabalhos existe um bom aproveitamento dos aspectos musicais na análise de algumas canções, pensando os sentidos que os ritmos e a melodia, por exemplo, agregam ao todo da canção.

Depois de realizada essa rápida reunião das pesquisas sobre o compositor, buscaremos fazer uma apreciação geral de sua obra fonográfica. Antes de adentrarmos nas análises mais aprofundadas a que esse trabalho se propõe, dedicaremos o próximo tópico à construção de um panorama dos discos lançados pelo cancionista.

3.2 Panorama

Reconhecendo o valor literário dos livros do paraibano, nossa pesquisa se restringe, contudo, à abordagem de sua canção, como ficou esclarecido nos capítulos iniciais deste trabalho. Nossa análise pretende, mais especificamente, investigar as tensões formadoras da canção de Chico César, o regional e o cosmopolita, o culto e o

massivo, a vanguarda e a tradição. Para tal, nos deteremos, no próximo capítulo, às canções *Nato*, *Zabé*, *A prosa impúrpura do Caicó*, *Dança do papangu* e *Folia de Príncipe*. Antes disso, dedicaremos esse tópico às linhas gerais de sua obra.

Aos Vivos

Chico César estreia em disco em 1995, com seu *Aos Vivos*, gravado entre os dias 24 e 26 de junho de 1994, na sala Guiomar Novaes, em São Paulo. Já na primeira faixa, o autor rompe, em alguma medida, com a tradição da canção popular, ou seja, com os *símbolos* desse gênero. O disco começa sem nenhum acompanhamento instrumental, com o cancionista cantando *a cappella*. A melodia do canto remete, imediatamente, aos aboios, que são as cantilenas que os vaqueiros entoam para conduzir e apaziguar o gado. Segundo Cascudo: “No sertão do Brasil o aboio é sempre solo, canto individual, entoado livremente. [...] não é divertimento. É coisa séria, velhíssima, respeitada” (2012, p. 3). O termo *beradeiro* significa, mais estritamente, “o morador à margem das estradas” (CASCUDO, 2012, p. 107). Também podemos pensá-lo em seus usos mais habituais, que são relativos ao interiorano, ao acanhamento, à rudeza, àquela fala vagarosa do idioma pedra, que nos conta João Cabral. Entretanto, apesar de seu primeiro gesto em disco retomar uma tradição dos sertões, essa dicção do aboio não funciona simplesmente como a evocação de um símbolo regional nordestino. Ela é antes o corpo do caleidoscópio que possibilita ver os encontros dos fragmentos de tantos mundos, como nos versos: “Batom no lábio nortista/ O olhar vê tons tão sudestes/ E o beijo que vós me nordestes/ Arranha céu da boca paulista”. É um mote, uma senha, uma chave de entrada para esse disco. Assim se inicia sua obra musical, com um aboio, cuja letra amontoa imagens que dançam a partir dos fragmentos que formam o mosaico da grande metrópole. Desde então nos parece que a canção de Chico César mora nas margens do alguidar que contém o sertão e o mundo.

Olhando mais atentamente os caminhos desse primeiro disco, a escassez de instrumentos chama atenção — são apenas a voz, o violão e, em poucos momentos, as participações de Lenine e da guitarra de Lanny Gordin — como um ato de contenção, uma depuração das possibilidades aos elementos mínimos. Essa atitude pode ser compreendida como um ícone da própria centralidade que a voz ocupa na canção. A voz se apresenta nua em *Berádêro* e pouco se veste ao longo do disco, que é conduzido, quase unicamente, pelo próprio cancionista.

A segunda faixa do disco é *Mama África*, provavelmente a canção mais emblemática do paraibano, ou, pelo menos, a canção com o alcance midiático mais expressivo de sua carreira até o momento. Um *reggae* levado apenas pelo violão do próprio autor, no qual essa mãe África parece representar, ao mesmo tempo, tanto a ancestralidade das terras originárias dos povos negros, quanto as lutas que se repetem na vida de tantas mulheres que sempre têm “tanto o que fazer”.

Nesse *Aos Vivos*, é possível observar em diversos momentos as tensões entre o cosmopolita e o regional, as quais buscamos evidenciar em nossas análises. Para ficar apenas em um breve exemplo, em *À primeira vista* — faixa que alcançou grande projeção nacional na voz de Daniela Mercury — há esta referida tensão quando, indexicalmente, a letra refere-se a Prince e Salif Keita, emparelhando-os sob a mesma frase melódica “quando ouvi Prince (Salif Keita) dancei.” Ao escolher esses índices, ou seja, ao se referir a estes existentes específicos, o cancionista não evoca apenas essas pessoas ou suas obras individuais, ele une Estados Unidos e Mali, entrelaça a tradição do *pop* norte-americano, a partir do símbolo de Prince, com uma das tradições da música africana, simbolizada por Salif Keita. Esse procedimento, que é utilizado em outras canções, será melhor detalhado ao longo das análises.

À primeira vista é a primeira composição do que podemos chamar de canções de amor. Desde então, o cancionista tem se mostrado especialmente proficiente nesse gênero, tendo suas composições gravadas por diversas intérpretes, entre elas Maria Bethânia, que já interpretou um bom número de suas canções. *Templo* é a outra canção do disco que tem como assunto o amor. A letra, assinada também por Tata Fernandes e Milton de Biasi, traz o tema imemorial da paixão que atordoa, do encontro que desencontra. O simples olhar ou toque desmancha, derrete o ser amado. Como já foi trazido em outro momento desse trabalho, a metáfora do “himalaia himeneu” revela a imensidão desse sentimento que entontece o homem diante desse templo.

Saharienne é, segundo o próprio Chico, certamente sua música mais triste. Assim como em *A prosa impúrpura do Caicó*, o autor revela¹⁷ que sua motivação partiu do cinema, mais precisamente do filme *O céu que nos protege*, de Bernardo Bertolucci (1990). *Saharienne* é uma palavra da língua francesa que significa saariana, ou seja, aquilo que é relativo ao deserto do Saara. Essa canção de sentidos enevoados parece pintar três

¹⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vSx9M97BNJQ>.

quadros diferentes entremeados pelo refrão que repete o título, ou ainda, parece uma pequena exposição de três fotografias. A primeira estrofe diz:

estive pensando em você
 uma foto junto a uma fonte
 congelada pela câmara
 água de beber camará
 a roupa leve
 lembrança de neve
 gelo seco no sertão

Nesse primeiro *frame*, a imagem é evanescente. A água paralisada pela câmera; o símbolo desencontrado da neve na aridez; essa mulher fotografada, Saharienne, sobre a qual muito pouco se pode definir. Esse primeiro movimento da canção parece usar a lâmina de água desse *al-gidār* para espelhar nossas tantas proximidades desérticas. Uma mulher-fotografia que poderia ser do Sertão da Paraíba ou do norte da África. A canção termina com vocalizações semelhantes a gemidos e o chamamento lamurioso pela Saharienne, em uma vasta utilização do prolongamento das vogais, realizando um gesto francamente disjuntivo.

Um outro aspecto que chama atenção nesse primeiro disco é o violão tocado por Chico César. Longe da tradição bossa-novista, a execução do paraibano parece incorporar a energia do ruído dos ritmos africanos, como, por exemplo, o *batuco*, de Cabo Verde. A percussividade de seu violão é facilmente observável em canções como *Tambores*, *Clandestino* e, principalmente, em *Benazir*. Essa última faz referência direta à execução do pai de Benazir Buthu, Zulfikar Ali Bhutto, líder do Partido Popular do Paquistão e Ex-Primeiro-ministro do Paquistão. Doze anos depois do lançamento do disco, Benazir, que também assumiu o cargo de Primeira-Ministra, foi assassinada em um atentado suicida.

Essa grande presença indexical, ou seja, essa constante referência a pessoas, personagens e lugares, é uma característica que atravessa a obra do autor. Benazir Bhutto, Sarah Vaughan, Paulo Freire, Torquato Neto, entre tantos outros, são signos que compõem a *Dança* que aproxima Osaka e Osasco. Esse cauim é mastigado pelos povos negros e indígenas, pelas pessoas de Berlim e Benin.

Essa atitude do cancionista de se enveredar por tradições díspares mostra-se presente, inclusive, quando as composições não são suas. Ao escolher letras de outros

compositores para interpretar, o autor parece seguir esse pendão do “longe daqui, aqui mesmo”. O disco traz *Dúvida Cruel*, de Itamar Assumpção, compositor da Lira Paulistana, e *Paraíba*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, como se marcasse, permanentemente, São Paulo e o Sertão como símbolos, como faróis na sua obra. Essa última, inclusive, é ressignificada, quando a harmonia simples da gravação original é grandemente tensionada pelo acréscimo das dissonâncias trazidas pelo jazz.

Esse primeiro trabalho se constrói, em certo sentido, como uma poética e um manifesto do que viria a ser sua obra, contando hoje com nove álbuns. Se, já de início, *Béradêro* lança a rede sobre os signos díspares, com os quais Chico vai coser suas composições, o disco se encerra com *Nato* — canção que analisaremos no próximo capítulo —, que se torna (de certa forma) um *modus operandi* bastante caro ao autor durante toda a sua obra.

Cuscuz clã

O segundo disco de Chico César, o *Cuscuz clã*, foi lançado em 1996 e produzido por Marco Mazzola, nome que produziu vários discos clássicos na música brasileira, tais como *Alucinação*, de Belchior, *Almanaque*, de Chico Buarque, *Refazenda*, de Gilberto Gil, *A arca de Noé*, de Vinicius de Moraes e *Cavalo de Pau*, de Alceu Valença. Desde o título, esse disco aponta para o encontro, para a coletividade, para uma ideia de pertencimento. Fica evidente, também, o trocadilho paródico que se estabelece com a *Ku Kux Klan*, organização supremacista surgida nos Estados Unidos. Se em seu primeiro álbum o autor mostra-se quase completamente sozinho, iniciando o disco a *cappella*, em seu trabalho seguinte ele se reúne com “todos que pisam o milho e peneiram o xerém para fazer e ser Cuscuz clã” (aqueles a quem agradece no encarte do disco). O disco conta, em diversos momentos, com a presença de muitas vozes, com diversos instrumentos de sopro e com uma vasta utilização da percussão, elementos ausentes no primeiro trabalho.

Na primeira faixa do álbum, *Folia de Príncipe*, o cancionista já nos convida à brincadeira, à folia. A canção traz palavras como alegria, brincar, companheiros, cumplicidade e liberdade. Podemos pensar em um primeiro momento do disco que iria até a quarta faixa, uma regravação de *Benazir*. Nesse início, as músicas são um convite ao corpo, à dança. São bastante preenchidas pelos instrumentos de sopro — principalmente trompete e sax—. O timbre de Chico se mostra solar, aberto, quase risonho.

Na dançante *Mand'ela*, segunda faixa do disco, o cancionista recorre ao jogo paronomástico — procedimento que utiliza muitas vezes em suas canções, inclusive no título deste disco —, relembrando a figura do líder africano Nelson Mandela, enquanto conta sua peregrinação atrás da baiana que o ignora. A canção conta com a participação do também sul-africano Bakithi Kumalo no baixo e nos vocais. *Mand'ela* é uma música com evidente indexicalidade. Além de contar com a participação de Kumalo e de prestar homenagem, desde o título, ao ex-presidente da África do Sul, a canção traz referência ao Bispo e Nobel da Paz Desmond Tutu¹⁸ nos versos “olha que me queixo pro tutu/.../vou reclamar pro bispo de tu”. A letra traz ainda os países africanos Senegal e Cabo Verde, além da cidade baiana de Porto Seguro, como quem desenha um arco entre a África e o Brasil, o caminho que trilha o eu-lírico atrás da baiana que lhe viaia.

Filá segue os caminhos rítmicos da música anterior, com a levada dançante e a presença dos sopros. Também evoca os elementos da cultura negra, uma vez que o filá é uma indumentária utilizada em algumas situações no Candomblé. Já no segundo verso surge Jimmy Cliff, músico jamaicano e um dos grandes nomes do *Reggae* no mundo. O uso do filá aproxima o eu-lírico de Cliff - os símbolos da negritude emparelham Paraíba e Jamaica. A canção segue enumerando as funções e propósitos dessa “coroa”, “orgulho da raça”.

Nesse primeiro bloco alegre e dançante, que vai de *Folia de Príncipe* a *Benazir*, também fica evidente a larga utilização dos recursos indexicais na obra do paraibano. Essa costura referencial se mostra como uma das técnicas de composição mais usadas pelo cancionista. Acerca desse ponto, Marques (2013) afirma:

A recorrência dos procedimentos citatórios na obra de Chico César cria uma espessura que poderia nos sugerir a elaboração de categorias ou modalidades; os trechos que recorta ou de que se apropria ora são personagens históricos, ora lugares distantes, ora termos e conceitos étnicos. A maneira como os recorta é, de igual modo, diversa: citação verbal explícita ou diluída no discurso poético, paródia, pastiche, citação instrumental, dentre uma variedade significativa de outros modos. (MARQUES, 2013. p.106)

¹⁸ Vale lembrar que Desmond Tutu foi o primeiro negro a ocupar o cargo de bispo da Igreja Anglicana na Cidade do Cabo.

Tanto no plano musical, quanto nas letras, é bastante evidente a carga referencial que a música de Chico César carrega. Tendo em vista que essa é uma característica presente em diversas músicas de todos os discos, evitaremos retomar, repetidamente, esse aspecto de forma isolada durante a apreciação dos demais trabalhos do autor.

Um outro aspecto que também merece ser mencionado nesse segundo disco são as regravações. Três canções presentes no *Aos Vivos* ganham uma nova versão nesse álbum. Não poderemos precisar as razões que levaram o autor a revisitar canções que foram lançadas apenas um ano antes; no entanto, podemos levantar hipóteses sobre essa escolha. A primeira é fazer uma nova leitura dessas músicas utilizando uma maior quantidade de recursos instrumentais e técnicos. *Mama África* ganha bateria, guitarras, trombone, trompete e coro. *À primeira vista*, recebe novas linhas melódicas com a leveza do oboé, clarineta e do trio de cordas. A percussividade do violão de *Benazir* reverbera no baixo tocado por Bakithi Kumalo, na percussão de Simone Soul e nos metais. Como já discutimos em outro momento, os sentidos da canção estendem-se para muito além do significado das letras. Sendo assim, essas canções ganham novas matrizes de sentido, passam a comunicar de uma forma diferente das gravações anteriores. Uma outra possibilidade para as regravações — que não é excludente em relação à anterior — é o desejo de canalizar as atenções conquistadas, principalmente, por *Mama África* e *À primeira vista* para o novo trabalho do autor. Inclusive é essa a versão de *Mama África* que ganhou um clipe dirigido por Anna Muylaert, feito todo em um plano sequência e preenchido pelas vivências e pelos afetos de Catolé do Rocha, cidade-símbolo.

Do ponto de vista rítmico, este é um disco bastante diverso. O coco se faz presente em *Folia de Príncipe*; o soul e o funk de James Brown influenciam músicas como *You*, *Yuri* e *Dá licença M'* (que conta com a guitarra de Herbert Vianna), passando pelas canções de amor e concluindo o álbum com o samba-choro *Mpb's*, no qual o cancionista parece passear pelas origens da canção nos versos “amor cortês/ de alma proletária/ e o motor pequeno-burguês”. O amor cortês retoma as cantigas medievais, nas quais a distinção entre poesia e música não era viável. A canção popular, na era moderna, nasce, quase exclusivamente, das classes baixas, da classe proletária. Em um momento posterior, é absorvida (por falta de palavra melhor) e reproduzida pelas classes médias. A maior parte do cânone da canção brasileira, principalmente desde a Bossa Nova, advém dessas classes.

Ocorrem, ainda, incursões pelos ritmos do norte do país, como o carimbó e a marujada. *Pedra de Resposta* celebra a cultura maranhense¹⁹, retomando elementos típicos como o Boi-bumbá, o arroz de cuxá e cozido de jurará, além da expressão presente no título e que se repete no refrão, “pedra de resposta” surgiu no contexto do *reggae* e significa algo de bastante qualidade. Em *Sirimbo*, a indexicalidade também é uma chave de entrada poderosa para o entendimento dos sentidos da canção. Além de citar Pinduca, artista coroado como o rei do carimbó, a musicalidade da canção remete aos ritmos paraenses. O sirimbó é um ritmo criado pelo próprio Pinduca, como afirma na música *Sinhá Pureza*, “misturei carimbó e siriá/ carimbó sirimbó é gostoso/ é gostoso e ainda vem do Pará”. Essa canção, que é a décima segunda faixa do disco, parece renovar o convite feito em *Folia de Príncipe*. Uma dança de todos e para todos: “não importa se é secretária/ se a conta bancária/ tem fundos ou não”. Seja professora, dentista ou traficante de coca, todos podem sirimbar.

As canções *Esta* e *Anjo da Vanguarda* parecem ser os momentos mais semelhantes à estética do disco anterior. A primeira é a única que conta apenas com a voz e o violão do próprio Chico, enquanto a segunda retoma a parceria com a guitarra de Lanny Gordin. Nesta última, surge a figura de um “anjo avesso”, como diria Alceu Valença. Uma oração que roga para que o anjo lhe deixe cair em tentação, que lhe ensine os “mistérios gozosos”.

Em *Isso*, *Esta* e *As asas* é retomado o discurso amoroso. Nesta última, a letra da canção traz uma grande força imagética, como nos versos

o marmanjo é um anjo
com arranjo de flores
pra uma mulher
feito com as asas cortadas
que deus lhe deu

O anagrama construído por “anjo”, “marmanjo” e “arranjo” potencializa o sentido de que o que o ser apaixonado oferece a sua amada é a sua própria matéria, sua própria existência. Se as flores oferecidas são as próprias asas cortadas desse homem, a materialidade do verso é construída pela repetição do anjo, constituindo tanto o

¹⁹ O Maranhão é, muito possivelmente, o estado do Nordeste do Brasil com mais aproximações com a cultura do Norte. É possível observar essas parecenças, por exemplo, na culinária e nas danças folclóricas.

marmanjo, quanto o arranjo entregue à mulher. Todos são elementos de uma mesma substância.

Como podemos observar, esse segundo disco de Chico César retoma diversos procedimentos de composição já presentes no disco anterior. Porém, é neste álbum que surgem outros elementos que se tornaram características comuns aos trabalhos seguintes, como o aguçamento da busca por uma diversidade rítmica que remonte às diversas matrizes simbólicas brasileiras, ou ainda a formação base de banda com bateria, baixo, guitarra e teclados, presente em todos os outros discos, exceto o primeiro e o *De uns tempos pra cá*.

Beleza mano

Em 1997, Chico César lança seu terceiro disco, o *Beleza mano*, também produzido por Marco Mazzola. Assim como o seu trabalho anterior, é uma obra em que predominam os ritmos dançantes, o largo uso das percussões, da guitarra e dos instrumentos de sopro. O paraibano rasga o silêncio aos gritos e gargalhadas anunciando que “chega da chaga da dor”. *Chaga*, primeira faixa do disco com apenas 40 segundos, parece sentenciar que ali se abre o espaço para a festa, para a alegria ou, como já havia afirmado na canção *Dá licença M'*, presente no *Cuscuz Clã*, “dor/ peito do homem/ não é seu apart-hotel”. Segundo o próprio autor²⁰, o *Beleza mano*:

veio para encerrar o primeiro ciclo de discos e reafirmar experiências da época em que eu participava do grupo jaguaribe carne, em João Pessoa (pb), no começo dos anos 80. a presença do negro (família alcântara e lokua kanza), do nordeste (dominguinhos e flávio José), do contemporâneo (mestre ambrósio), do urbano (arrigo barnabé) e do negro urbano (thaíde e dj hum). é o mais bem cuidado e o mais complexo, na minha opinião. o mais longo, na opinião de todos. fiz para dialogar com minha época.

Como afirma o cancionista, esse disco encerra o primeiro momento de sua obra. Ao pensarmos sobre o conjunto de álbuns que o compositor lançou desde então, percebemos que há um diálogo entre o *Aos vivos*, o *Cuscuz clã* e o *Beleza Mano*. Um novo ciclo se abre com o *Mama Mundi*, passando pelo *Respeitem meus cabelos, brancos* e se encerrando com o *De uns tempos pra cá*. O *Francisco Forró y Frevo* é o seu sétimo

²⁰ Texto disponível no endereço <https://www.chicocesars.com.br/index.php/release/beleza-mano/>.

disco, seu único trabalho francamente temático acerca dos ritmos. Um novo ciclo parece se iniciar em *Estado de poesia* e se amplificar em *O amor é um ato revolucionário*, disco mais recente do autor no momento em que escrevemos esta pesquisa.

Voltando ao seu terceiro trabalho, Chico reafirma as presenças do nordeste, do negro, da tradição e do urbano inclusive nas participações que integram este disco. De maneira semelhante à presença de Bakithi Kumalu em *Mand'ela*, no álbum anterior, os convidados deste disco comunicam imensamente. Em *Sinfoninha* e *Paraíba meu amor*, as duas únicas canções que dialogam diretamente com o xote, o paraibano convida Dominginhos para a primeira e Flávio José para a seguinte. *Sinfoninha* tem uma letra curta que constrói, basicamente, uma imagem para responder à pergunta lançada logo de início: “que é que sei/ sobre o amor”. Sabemos a sombra, o vulto de algo que passa e nos cobre, sem sequer nos tocar. Vale lembrar que o amor é, muito provavelmente, o tema mais abordado nesse gênero musical. A faixa conta com sax, trompete, flauta, baixo, bateria, violino entre outros instrumentos não usuais no que se convencionou como tradição no forró e, talvez, seja nesses permanentes diálogos, nessas provocações que resida parte da força inventiva dessa obra. O xote só se mostra mais claramente no refrão, no qual a marcação do triângulo se sobressai ao lado da sanfona. No meio da canção se abre o espaço para o solo lânguido de Dominginhos. A simples presença do sanfoneiro na faixa já tem uma enorme força significativa, uma vez que ele foi tomado como herdeiro do forró pelo próprio Luiz Gonzaga. Cabe ainda pensar que Dominginhos é a grande referência do xote. A marcação bem acentuada da forma que Gonzaga tocava é suavizada pela sanfona de seu sucessor, trazendo certa malemolência ao ritmo.

Além do forró, o disco conta com diversos ritmos, como *reggae*, *rap* e *soul*. A música do Norte do Brasil marca, novamente, presença no trabalho do autor nas canções *Carinho de carimbó* e *Parentes*. Assim como em *Sirimbó*, do disco anterior, o carimbó comparece aqui como uma dança do povo em que “todo mundo dança e gosta/ quem dançar/ não dança só”. A música é conduzida pela incessante levada da guitarrada paraense. As semelhanças sonoras aproximam o carimbó a um carinho, a Paraíba ao Pará, Cubatão, que é uma cidade do estado de São Paulo, à Cuba. Nessa canção, a dança aproxima as distâncias, as lonjuras se encostam.

Em *Parentes* essas aproximações sonoras são amplamente exploradas no início da canção:

Itaqueras e itains
 Aqui também têm parentes dos parintintins
 De napa, de couro, de seda, de jeans
 Pares e pares de Parintins

Itaquera e Itaim são duas palavras indígenas que significam em tupi, respectivamente, pedra dura e pedra pequena, ou pedrinha. São também duas regiões de São Paulo, a maior metrópole da América do Sul. E é nessa cidade, símbolo do cosmopolitismo, que Chico enxerga os parentes do povo indígena Parintintim. Parintins, cidade amazonense cortada pelo rio Amazonas, é famosa pelo festival em que se apresenta a permanente disputa entre os bois Garantido e Caprichoso. O ritmo retoma a evolução do Boi-bumbá na avenida, lembra também a cadência das marujadas. A faixa se inicia com uma rabeca tocada por Siba e é conduzida principalmente pela percussão. Entretanto, a guitarra distorcida repetindo um *riff* em alguns momentos retoma o permanente processo de hibridação do paraibano e nos lembra que os parentes estão também em São Paulo, que os pares estão por toda parte.

Este disco talvez seja a grande confirmação de uma proposição que está presente desde o seu primeiro trabalho. Não é possível ler sua obra a partir da distinção entre uma música que é feita para o corpo e outra para a mente, o espírito. O corpo aqui não é subjugado a um segundo plano, entendido como simples simulacro da inteligência; antes, é visto como parte indissociável da experiência musical. Uma canção como *neném*, por exemplo, retoma a discussão sobre os objetivos e sentidos da palavra na canção. Os versos “neném não tem papai/ neném não tem mamãe” são cantados sem estender as sílabas, realizando ataques que mais parecem tirados de uma percussão como a caixa. Os versos são formados, exclusivamente, por articulações nasais (/m/, /n/) e as oclusivas (/p/, /t/), esse efeito percussivo é também alcançado pela escolha destas articulações ao invés de outras, como a lateral alveolar /l/. Esse recurso demonstra que as palavras significam muito para além da linearidade do sentido da letra, a massa sonora produzida por esses versos converge com o intuito percussivo da música.

O disco também tem seu percurso mais introspectivo como nas canções *Duas margens*, *Feixe* e *Estranho*. Canções de partida, de regresso, ou de degedo, com uma grande carga imagética. *Onde estará o meu amor* é uma canção romântica clássica, também gravada por Maria Bethânia. A última faixa é *As últimas palavras do anjo*

diluidor. Canção que conta apenas com a voz e um violão de aço tocado pelo próprio Chico. A gravação é atravessada por um ruído, como se simulasse uma transmissão antiga de rádio.

Na canção que dá título ao disco, o eu-lírico parece esboçar uma filosofia de vida, ou, pelo menos, um modo de trilhá-la. Uma canção sobre beleza (ou leveza?), na qual a sonoridade do curto refrão “a beleza beleza beleza mano” faz com que beleza e zabelê sejam indistinguíveis na nossa audição. Zabelê é uma cidade do interior da Paraíba e também uma ave, que era muito comum no semiárido nordestino e hoje corre risco de extinção. A letra anuncia que “a beleza zabelê é uma forma de saber/ de acreditar e ser”. A canção parece ser conduzida por uma visão otimista, agregadora, indicando modos de “seguir em frente”, de crescer, como por exemplo “do demasiado humano/ comer e lamber o prato”, em uma referência direta ao livro de Friedrich Nietzsche. A faixa se encerra com um coro cantando os versos “doa a quem doer/ nós somos do guarnicê/ doa a quem doer/ viva o amor e o prazer”. Guarnicê é o momento do Bumba meu boi em que os brincantes estão reunidos, ensaiados, fortalecidos, enfim, prontos para a festa. Essa faixa se encerra, assim, reafirmando os gritos que cessam as dores, dando vivas ao prazer, como em uma ode hedonista.

Mama Mundi

Em 1999, o penúltimo ano do milênio, Chico César surge com o seu *Mama Mundi*. Prontamente, o título já nos aponta os seus caminhos, suas pistas. Além da clara referência à sua canção *Mama África*, essa Mãe Mundo traz a ideia de um disco globalizante, sem fronteiras. Indica, ainda, uma Terra fêmea, materna, acolhedora, da qual somos todos parte. Se na capa do disco o paraibano nos encara com seu cabelo em riste, nos olhando através dos óculos escuros — algo entre *retrô* e futurista —, na quarta capa do encarte ele aparece ostentando um cocar, como um índio do mundo; assim também aparece no espaço em que fixamos o *cd*. A faixa título do disco também parece nos servir de prumo para esse entendimento inicial:

mama mundi
índio oriundi
desse mundão sem porteira
tem a flecha certa
mas tudo move e muda
mudar ajuda
mas me confunde

mama mundi
 chamo e responde
 mas ainda esconde seu leite
 mama eu peço que aceite
 flores na minha cantiga
 e mais me diga
 e mais me aponte
 o mapa que traço agora
 é amor de menino
 mama mundi me ensina
 pra onde seguir
 mãe de gagarin
 mãe de mestre vitalino
 me nina, mãe mundi

Mama Mundi é a oitava faixa do disco, aparecendo quase como uma oração. O eu-lírico roga: “mama mundi me ensina/ pra onde seguir”, “e mais me diga/ e mais me aponte”. Esse eu-lírico engendrado nesse “mundão sem porteira” vê-se diante da movência perene de todas as coisas e também da necessidade de mudar. A presença dessa mãe retoma tradições diversas como Gaia, na cultura Grega, ou Pacha Mama, dos povos Andinos. Wisnik²¹ nos chama atenção para a poderosa imagem presente nos antepenúltimo e penúltimo versos: “A mãe do mundo que gerou Gagarin gerou também Mestre Vitalino, o primeiro homem a sair como um feto para fora da atmosfera e o artesão que extrai formas vivas do barro da terra.”

A construção desses versos diz muito sobre o trabalho de Chico César. A indexicalidade que percorre as distâncias entre Rússia e Pernambuco, entre a arte artesã nordestina e a corrida espacial que levou o russo a nos dizer, como estrangeiro inédito de nosso mundo, que “a terra é azul”. Podemos pensar a maneira como a arte de Mestre Vitalino retoma, simbolicamente, o poder divinal de criar homens do barro. Se o pernambucano cria suas obras da própria matéria dessa Mama Mundi, (“de certa forma”) a canção de Chico César busca perfazer-se a partir das matérias sonoras dessa mãe. Este disco é também uma busca por caminhos.

A total ausência de guitarras e a presença de cordas (principalmente violinos, violas e violoncelos) em diversas faixas confere ao disco certa leveza. As marcas dispersas do mundo atravessam, ora dialogando, ora desafiando, essa medula sonora

²¹ Texto presente no site <https://www.chicocesar.com.br/index.php/release/mama-mundi/>

camerística. Surgem, inesperadamente, como no solo de gaita de fole na amorosa “*4h15 ou 10 P/3*”, na levada de *Barco*, que relembra as mornas de Cabo Verde, ou no canto árabe que abre *Aquidauana*, um coco que conta com a percussão e a voz de Naná Vasconcelos. Nesta última canção, é o povo de Aquidauana que deve responder sobre as mais diversas questões, como “se é em pé que se dorme/ como é se levantar”, “se os rios de lá tem/ o cheiro do sanhaú”, ou ainda “e um carro do ano bom/ posso ter sem trabalhar/ sete dias por semana”, convocados pelo refrão “o que há/ e o que não há/ em okayama e okinawa/ pro povo de aquidauana/ eu vou ter de perguntar”. Esse coco de dúvidas, feito, predominantemente, em sete sílabas, lembra alguns gêneros da cantoria como o Mourão Voltado e o Quadrão Perguntado, no qual um cantador faz perguntas e o outro responde, na estrofe seguinte a ordem se inverte. Lembra ainda mais a variante Quadrão Respondido, tendo em vista que as perguntas não alcançam resposta, evidenciando o fato de valer mais aqui o jogo com a palavra, a brincadeira com a linguagem. Vejamos o breve exemplo da disputa entre Edimilson Ferreira e Antonio Lisboa²²:

AL: Quem foi princesa Isabel
 EF: Eu não tô lembrado agora
 AL: Pois diga quem foi Pandora
 EF: Eu sei mas tá num papel
 AL: O que fez dom Manoel?
 EF: Eu sei, mas num tô lembrado
 AL: Sabe quem foi Jorge Amado?
 EF: Eu sei mas tô esquecido
 Assim não foi respondido
 Conforme foi perguntado

A presença do Nordeste, do *Sertão*, ocupa, também neste disco, um lugar formador, estendendo-se muito além de *Aquidauana*. Temos o forró *Nego forro*, as imagens de *A força que nunca seca* e, principalmente, a *Dança do Papangu*. A canção, desde o título, evoca a figura desse personagem mascarado, muito comum nos carnavais nordestinos, símbolo de grande força em cidades como Bezerros, no agreste pernambucano.

Um elemento que chama bastante atenção nesse disco é o diálogo entre o violão tocado pelo próprio autor e o grupo de cordas, principalmente em *Talvez você* e *Barco*. As canções são ambientadas pelos violinos, violoncelos e violas arrançados e regidos por

²² Vídeo disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=I2C9MYTv3o4>

Nelson Ayres. A percussão leve abre espaços para uma voz com o timbre mais intimista, que conversa com os arpejos e as frases do violão de nylon.

Outra realização que ganha destaque nessa obra é o projeto gráfico do encarte, assinado por Luciane Ribeiro, Patrícia Fernandes e Gê Alves Pinto. As páginas destinadas às letras das canções foram pensadas retomando a ideia visual de mapas antigos. Até aí, nada inovador, tendo em vista o próprio título do trabalho. Porém, chamamos atenção para a parte central do encarte:



Logo que olhamos esta página, vemos estas canções navegando no Atlântico. Ao darmos mais atenção a maneira como estão dispostas estas letras, é possível perceber que *Barco*, canção-lamento sobre a diáspora negra, sobre o tráfico de homens e mulheres negras, é colocada na costa africana, como se estivesse também partindo do cais do continente. Enquanto *A força que nunca seca*, que traz “a senhora com a lata na cabeça”, tematizando essa “água que é tão pouca” no semiárido nordestino, é posta na costa brasileira. *Nego forro* segue o mesmo caminho e acompanha a canção anterior descendo pelo litoral latino-americano. *Talvez você* e *Mama Mundi* completam o centro do encarte nesse oceano-caminho, pelo qual o cancionista trilha entre os signos desses mundos. Essa disposição visual parece produzir um *diagrama* dos sentidos dessas canções e também desse disco de maneira geral.

O *Mama mundi* se encerra com um o samba-enredo no qual o eu-lírico narra o sonho do rapto de sua amada por um índio cherokee²³. Atualiza-se aqui o mito grego de Helena, filha de Zeus e esposa de Menelau, rei de Esparta, que foge com Páris para Tróia,

²³ Os cherokees são povos indígenas originários da América do Norte.

sendo o estopim de uma guerra que duraria dez anos. Aqui a disputa se daria entre os povos indígenas do sul e do norte do continente americano, como afirma a própria canção “Tróia no Xingu/ Guerra das nações”. *Sonho de curumim* conta com violão de sete cordas, cavaquinho, surdo, coral e uma formação percussiva que simula a bateria de uma escola de samba.

Esse disco percorre os espaços conhecidos e inexplorados, buscando uma sonoridade diferente dos trabalhos anteriores. O cancionista parece seguir o mote do conterrâneo Zé Ramalho, que diz: “Nada digo e tudo faço/ Viajo nas amplidões”. Um álbum que passeia e pisa leve pelo mundo, intuindo que o *eu* existe no contraste com o *outro* e é fundamental que estes sejam diferentes. Nietzsche afirma que só poderia acreditar em um Deus que soubesse dançar, essa deusa não só dança como ensina por onde seguir os passos.

Respeitem meus cabelos, brancos

O quinto disco de Chico César, lançado em 2002, iniciou-se com os seus versos, até aquele momento, mais diretos sobre as questões raciais no Brasil. Vejamos a primeira estrofe da canção:

Respeitem meus cabelos, brancos
Chegou a hora de falar
Vamos ser francos
Pois quando um preto fala
O branco cala ou deixa a sala
Com veludo nos tamancos

Após a completa ausência de guitarras do disco anterior, a primeira coisa que escutamos nesse novo trabalho são as frases da guitarra tocada pelo autor. O álbum se abre com a hora do preto falar, de exigir respeito às suas origens, à sua cultura. Não por acaso, o eu-lírico concentra suas atenções nos cabelos, tendo em vista que esse é um dos grandes símbolos da identidade negra. Dos egípcios aos rastafáris, passando pela sua importância no candomblé brasileiro, o signo-cabelo é uma força significativa dessas culturas. Apesar da seriedade do tema, a canção é composta com um ritmo dançante, o timbre de Chico é aberto e há a participação de um coral quase festivo. Esses elementos musicais podem ser interpretados, inicialmente, como algo ambivalente na canção. Porém, se ela é uma música de denúncia e combate ao racismo, é, de forma justaposta,

uma celebração aos cabelos e santos da África, aos “benguelas, zulus, gêges/ rebolos, bundos, bantos”. A festa é também uma forma de resistência.

Ainda sobre a faixa-título, é interessante perceber como o autor se vale do verso “Respeitem ao menos os meus cabelos”, de Herivelto Martins e Marino Pinto, deslocando os sentidos da questão geracional para a racial. Os brancos que pintam os cabelos e exigem respeito na lamuriosa primeira canção, transformam-se em vocativo, em destinatário e alvo do discurso erigido pelo eu-lírico.

O disco parece se anunciar como um protesto, talvez como uma maximização do tema da identidade negra já abordado em algum grau em todos os discos anteriores. É aí que o cancionista dribla as expectativas dos ouvintes apresentando, na continuidade do álbum, uma matéria sonora e verbal bem distante da primeira faixa. Com exceção da canção que dá título ao disco e *Nas fronteiras do mundo*, o disco não tematiza as questões raciais e sociais, assuntos bastante comuns em outros trabalhos como o *Aos vivos* e o *Cuscuz clã*. De forma inesperada esse é, provavelmente, o álbum de Chico César com a maior concentração de canções de amor. Das doze músicas, a metade trata desse tema.

Esse percurso amoroso se abre na terceira canção, *Pétala por pétala*, a letra em parceria com Vanessa Bumagny é gravada com uma levada *pop* em diálogo com o arranjo de cordas de Nelson Ayres. Vale mencionar que as presenças de Ayres e do percussionista Marcos Suzano já vêm do *Mama mundi*, o que ajuda a construir certa continuidade na identidade sonora desses discos. O percurso segue por *Céu negro*, na qual o eu-lírico se declara nos versos “eu queria/ eu faria amor com você/ até a cerveja acabar/ e alguém sair pra comprar/ (...) até o gás acabar/ até morrer”. Essa gradação pode iconizar o próprio ato sexual, nessa escalada rumo o gozo, o qual é espelho do fim, da morte. Em *Antes que amanheça*, a letra de Carlos Rennó²⁴ estabelece um diálogo com a grandiloquência da imagética romântica, como no refrão “meu bem, meu doce bem, minha senhora/ eu poderia declarar agora/ meu grande amor, minha paixão ardente/ em minha mente insone, só o seu nome ecoa.” Entretanto, as imagens também jogam com a reconstrução desse discurso, deslocando o sentido da “lua”, símbolo romântico por excelência: “a lua é um cd de luz no céu”, ou “ao longe carros rugem para a lua”.

²⁴ Vale ressaltar que, além da canção mencionada, as letras de *Quando eu fecho os olhos* e *Experiência* são de autoria de Rennó. Um outro compositor assinar sozinho três letras em um mesmo álbum é um fato inédito na discografia de Chico César e que não voltou a se repetir até o seu disco mais recente, *O amor é um ato revolucionário* (2019).

É no contexto dessa grande incidência da temática amorosa que a regravação de *Templo* se torna bastante coerente. O mesmo pode ser dito da presença de *Dança* no disco anterior. Com esses movimentos, o autor parece apontar para os próprios caminhos, como se lançasse do primeiro disco as imagens do amor que inundam o *Respeitem meus cabelos, brancos* ou a busca por esse cauim que norteia o *Mama Mundi*.

No plano musical, o xote e coco, ritmos comuns na trajetória do paraibano, comparecem em *Flor de mandacaru* e *Sem ganzá não é coco*. A primeira conta, principalmente, com zabumba, triângulo, violão e sanfona. Na letra — que se inicia com o jogo paranomástico “Manda, Caru/ flor de mandacaru pra mim —, essa flor-símbolo do sertão é pedida pelo eu-lírico “só pra guardar de recordação/ do tempo da meninice/ pois de recordar carece/ como uma prece sem fim”. O coco do disco conta com as participações de Naná Vasconcelos e da Metalúrgica Filipéia. A letra se constrói a partir dos paralelos entre os universos musical e amoroso, que partem dos versos “coco sem ganzá não é coco/ namoro sem beijar não é amor”.

O movimento de encerramento do disco é tão diferente de seu miolo quanto a canção de abertura. *Teofania* e *Experiência* são as duas últimas faixas, contrabalanceando-se entre a metafísica e a física, na busca de nossas questões mais profundas. *Experiência*, cantada por Chico e Nina Miranda, conta com o arranjo e a percussão de Carlinhos Brown. A letra de Carlos Rennó apresenta uma recriação do *big bang*, o início e a expansão de tudo que existe. O compositor dialoga com princípios físicos e filosóficos para descrever esse nascimento de todas as coisas. Há na canção o pensamento de que o universo está em perene expansão, retomando a imagem de que o movimento das galáxias e dos átomos são a “cósmica dança de Shiva”.

Toda a matéria e energia se conservam desde a origem do universo - tudo que conhecemos hoje e a estrela mais antiga comungam de uma mesma origem. Essa ideia pan-existencial é retomada em diversos momentos da canção, como nos versos: “e as coisas eram as coisas:/ a folha, a flor e o grão,/ o sol no azul e depois as/ estrelas no preto vão./ e as coisas eram as coisas/ com intensificação”.

Em *Teofania*, o título já anuncia o caminho da canção: que pode ser entendido como revelação ou manifestação de uma divindade. Nessa música há uma angústia causada pela busca por Deus, por uma divindade que se mostre. A letra, em parceria com

Bráulio Tavares, elabora uma intrincada rede referencial, que já no primeiro verso aponta para o livro de Nietzsche *Além do bem e do mal* (1886). As referências se espalham por toda a letra, retomando principalmente a mitologia judaico-cristã (pão, vinho, cruz).

Ao determos nossas atenções à construção dessa canção, logo percebemos a dualidade, a ambivalência desse Deus que “se esconde em luz”. A maneira como os símbolos bíblicos são elencados constrói as duas faces dessa divindade. Se é o Deus do “ramo de oliveira” que anuncia a terra firme a Noé, é também o Deus que pôs a lança na mão de Abraão. Se fez o Maná cair do céu para saciar a fome dos hebreus no deserto, fez chover fogo e enxofre sobre cidades inteiras. Essa dualidade é evocada ainda pelas figuras de Ariel e Caliban, presentes em *A tempestade*, peça de W. Shakespeare. Essas personagens são construídas como opostos: enquanto Ariel é o etéreo, o ar, o espírito, Caliban é a matéria, a terra, a carne. O refrão (Quanta solidão e eu não sei/ Se homem só suportarei/ Um sinal, um não,/E silencie, aqui e além, a dor) catalisa a angústia desse eu-lírico quase barroco. Esse trecho é cantado em uma tessitura mais alta do que o restante da música e prolongando as notas, iconizando, assim, a busca pelas alturas, bem como o sofrimento advindo dela.

Esse disco aponta com o “papo reto” de *Respeitem meus cabelos, brancos*, passeando pelas canções de amor e terminando nas dúvidas profundas que se lançam para além do fim do disco. É um trabalho que preserva vários elementos da sonoridade do disco anterior, que continuaram até o *De uns tempos pra cá*. Talvez, um disco-ponte entre o passado e o futuro.

De uns tempos pra cá

O sexto álbum de Chico César foi lançado em 2005, ano em que o paraibano comemorou dez anos de seu primeiro disco, o *Aos Vivos*. Segundo o autor, nenhuma das canções foi composta especificamente para esse trabalho. Algumas músicas foram criadas já durante os anos oitenta — época em que integrou o *Jaguaribe Carne* —, outras nasceram durante os anos noventa e o início dos anos dois mil. Esse dado, porém, não se traduziu na ausência de uma identidade musical bem delineada; pelo contrário, *De uns tempos pra cá* se revela como um dos discos formalmente mais coesos e uniformes em sua trajetória.

Nesse álbum, o autor revela o desejo de “iluminar o que antes já existia, mas não podia ser percebido em plenitude. Ou era simplesmente ignorado.²⁵”. A presença de instrumentos mais ligados aos concertos, apesar de existir em raros momentos desde o *Cuscuz clã*, se intensifica a partir do *Mama Mundi*, chegando a sua mais farta utilização em *De uns tempos pra cá*. Não há dúvidas de que um dos traços sonoros mais importantes na construção deste disco é a presença do *Quinteto da Paraíba* em quase todas as faixas, além do arranjo de cordas realizado por Nelson Ayres na maior parte das canções. Sobre o álbum, o cancionista diz²⁶:

Mesmo de tons mais densos, não é de melancolia que quer falar o disco. Mas ela está aí. Pra mim é como se ele começasse escuro, numa sessão maldita de cinema à meia-noite. Atravessa uma longa madrugada, clareia aos poucos e termina encandeado de sol tropical ao meio-dia, numa mistura de feijoadá e rave.

Para adentrarmos nesse disco, podemos caminhar pelas suas presenças e pelas suas ausências, explico melhor. A configuração camerística acompanhando a voz e o violão de *nylon* de Chico é a coluna que sustenta a quase totalidade das faixas. Essa identidade sonora mais amena, mais contida se dá, exatamente, em oposição à energia rítmica bastante frequente nos trabalhos anteriores. A ausência quase completa de percussões, o gesto de não incluir estilos como o forró, o coco e o *reggae* cria uma outra atmosfera em torno deste trabalho. Ainda que, como o próprio autor afirmou, esses aspectos já estivessem presentes de maneira espaçada em sua obra, essa é a primeira vez que esses elementos se condensam em uma identidade sonora na qual a orquestração não serve apenas como moldura para algumas canções — como na versão de *a primeira vista* gravada no *Cuscuz clã* —, mas como a linha que costura as músicas em uma obra una.

Mesmo antes de ouvirmos a primeira canção do disco, seus elementos visuais já apontam para uma mudança. O seu cabelo em riste, arauto da negritude que lhe acompanhava desde o início da carreira, aparece cortado baixo. As sobreposições e saturações do figurino de outros discos dão lugar a um terno inteiramente branco. Chico surge na capa sentado, despido de muitos dos símbolos que o acompanharam, que lhe construíram e por ele foram construídos. Talvez, seja essa a tônica deste álbum, a atitude

²⁵ Disponível em <https://www.chicocesar.com.br/index.php/release/cantos-e-encontros-de-um-tempo-para-ca/>

²⁶ Ibidem

de se desnudar, de se desapossar. Isso é, pelo menos, o que nos indica a letra da faixa título:

De uns tempos pra cá
Os móveis, a geladeira
O fogão, a enceradeira
A pia, o rodo, a pá

Coisas que eu quis comprar
Deu vontade de vender
Pra ficar só com você
Isso de uns tempos pra cá
(...)
Coisas são só coisas, servem só pra tropeçar
Tem seu brilho no começo
Mas se viro pelo avesso
São fardo pra carregar
(...)

A letra aponta um deixar as coisas para trás, despir-se dos acessórios, guardar o essencial, que no caso mais específico é viver esse amor (“ficar só com você”). Porém, esse gesto pode ser também entendido como o movimento que determina a estética do disco. Um exemplo desse comedimento está na parca utilização de percussão no disco. Ela aparece pela primeira vez apenas na nona faixa, *Outono aqui* — versão de *Autumn leaves* feita pelo autor —, comparecendo apenas em mais outras duas canções.

O disco apresenta um tom bastante intimista, principalmente no primeiro momento do álbum, que comporta as canções *Pra cinema*, *Moer cana*, *1 valsa p/ 3* e *utopia*. Chico opta por um timbre fechado, quase sombrio, cantando em uma tessitura mais baixa do que de costume. A cadência das músicas é lenta, e as letras são disjuntivas, melancólicas. *Moer cana* aponta, imediatamente, para as obras de José Lins do Rego, como nos versos “Em fogo morto vai afago da saudade/ Nem a metade do que queimou queima mais”. Já *1 valsa p/3*, parceria com Chico Pinheiro, parece manter um diálogo com o poema *A valsa*, de Casimiro de Abreu. Em ambos os textos, o ritmo ternário da valsa funciona como *diagrama* do triângulo amoroso. Se no poema os versos construídos com três sílabas mantêm a cadência da dança, na canção o ritmo utilizado é o terciário. A letra de Chico César também retoma o impasse amoroso, como podemos verificar nos versos: “Quem de nós dos três/ Vai ficar só e chorar/ Ou vai amar e sofrer”.

Além da já mencionada *Outono aqui*, o disco conta com as versões de *Cálice* (Chico Buarque/ Gilberto Gil), fechando o primeiro momento mais circunspeto do disco, e *A nível de* (João Bosco/ Aldir Blanc), que inicia a última parte do cd, a seção mais solar deste trabalho. Esta conta também com *Por causa de um ingresso do festival matou roqueira de 15 anos* — com participação de Elba Ramalho e Pedro Osmar — e *Orangotanga*, última faixa.

No encarte do disco, acompanhando as letras das canções, estão pequenas narrativas que, apesar de lacônicas, se complementam em uma progressão temporal. A primeira, que acompanha *Pra cinema*, diz:

Meia-noite: Anos 80. Cineclube Oscarito. Cinema europeu. Cópia estragada, mas interessante. Como a vida. Os riscos e as lacunas, as partes que faltam, parece que melhoram o filme. Como a vida. Finda a sessão. Mas o filme continua na cidade estragada como a cópia do filme. Como as pessoas estragadas pela era Thatcher-Reagan-Jânio. (...)

Essa narrativa fragmentária que percorre o encarte junto às letras se inicia em uma meia noite dos anos 80 e acompanha o disco até um meio-dia de 2005. A passagem do tempo, da vida, das noites que se repetem são um fio narrativo à parte nessa obra. Como no encarte de um espetáculo de dança, essas indicações podem servir de caminho interpretativo, sem, entretanto, monopolizar os sentidos da obra. Como indica a fala do próprio paraibano, esse disco começa no escuro da madrugada, no tom de um filme antigo, e vai se abrandando, se aclarando até o *beat-solar* de *Orangotanga*. É, sem dúvidas, pelos vários motivos que apontamos, o disco mais introspectivo da obra de Chico César; esse é o trabalho mais ligado à quietude, à escuta serena. Ainda assim, o corpo se faz presente e o disco se encerra ao meio-dia, em um convite à celebração, à festa que logo viria.

Francisco Forró y Frevo

Em 2008, Chico César surge com o seu *Francisco Forró y Frevo*, disco dedicado aos dois ritmos já anunciados no título e, por conseguinte, aos festejos juninos e ao carnaval, apogeu desses gêneros. Longe de tentar formular um pretense resgate à música do Nordeste, e afastando-se do risco de entrar pela calcificação do folclore, o autor caminha por um forró que pulsa, que está em movimento e invenção. Chico entrelaça a

tradição musical nordestina com os elementos da música eletrônica. Urde as formas e os temas comuns ao forró e ao frevo com a sua própria dicção. Sem dúvidas, esse é um dos discos do cancionista no qual os processos de hibridação se fazem mais evidentes.

O álbum se abre com *Girassol*, canção que evoca a força do nascimento dessa planta em lugares inesperados, como “nos trilhos da avenida central” ou “no jardim das flores do mal”, como se a felicidade irrompesse, necessária, na dureza da cidade ou no *spleen* de Baudelaire, com o qual parece dialogar o disco anterior do paraibano. Uma possibilidade é interpretarmos esse girassol como um símbolo da alegria, uma flor-solar, amarela. Também sugere a ideia de movimento: “girassol, nosso destino/ gira tão solto no ar”, anunciando a importância da dança e do corpo para esse disco.

Esse álbum parece nascer exatamente de seu oposto, o *De uns tempos pra cá*, e, talvez, da necessidade de sair dele. Se o trabalho anterior foi o momento mais intimista e até melancólico do autor, o *Forró y Frevo* é seu disco mais aberto e festivo. Obviamente, a escolha desses gêneros musicais tem grande impacto nessa abertura. A energia massiva do frevo, o tema hedonista do carnaval e as construções eróticas e bem-humoradas, tão frequentes na tradição do forró, são as constantes do sétimo álbum do autor.

Marcha da calcinha, parceria com Pedro Osmar, é um exemplo do tom que atravessa o disco, a canção se abre com os versos:

A vida tirou a calcinha pra mim
Me dominar, me amar
Me amarrar com seda e cetim

A vida tirou a calcinha pra mim
Me algemar, me gamar
E me deixar gemendo assim

O cancionista retoma a expressão popular “a vida sorriu para mim”, alargando a generosidade com que a vida trata esse eu-lírico. Nesses versos, os sentidos deslizam da mera “sorte na vida” para um trato mais erótico do tema, uma vida que sorri e se deita com o eu-lírico em seu abraço de angorá. Aqui a sorte é festa, é vida que seduz, é a celebração “nos becos do terceiro mundo”. Toda canção é atravessada por esse otimismo erótico, como se fora uma sexta-feira de carnaval.

Ainda sobre a mesma canção, o clima carnavalesco é completado pela voz de Claudionor Germano cantando os versos de *Marcha da cueca*, composição do paraibano Livardo Alves. A presença de Germano é um índice extremamente significativo para a construção dessa faixa, uma vez que ele é um dos grandes nomes do frevo ainda vivo. Vale lembrar que o pernambucano foi o primeiro cantor a gravar um disco inteiro de frevos. Assim como em outros momentos da obra do autor, essa indexicalidade é importante para construção de sentidos do *Francisco Forró y Frevo*, que conta ainda com as presenças de Dominginhos — cuja importância para o forró dispensa comentários — e Armandinho, grande expoente da guitarra baiana e filho de Osmar, um dos inventores do trio elétrico. O guitarrista recebe ainda a canção-homenagem *Armando*, nona faixa do disco.

Também é interessante observar os processos de significação de *Comer na mão*, um xote clássico, com destaque para a presença central da zabumba, triângulo e sanfona. O título da canção traz uma expressão popular que evoca o sentido de uma pessoa que é obediente, que é dominada ou controlada por outra. Porém, nessa canção a expressão é revestida de outros sentidos. Ainda mais do que na *Marcha da calcinha*, a canção segue pelo caminho do erotismo, como fica claro nos versos:

você vai comer na minha mão
se lambuzar e lambar o prato
você vai comer sim
para provar em mim
o que é amor de fato

Aqui, o sentido de “comer na mão” é renovado e o refrão ratifica esse novo lugar: “a regra diz pra comer na mesa/ mas gostoso com certeza/ é comer na mão”. A dominação de um pelo outro ligada à autoridade, trazida pelo sentido comum da expressão, abre espaço para o erótico, agora comer na mão é algo prazeroso. Chico prossegue em um jogo com os sentidos eróticos que orbitam em torno desse mesmo campo de sentido, como no verso “se lambuzar e lambar o prato”. Outras expressões como “pegando no meu pé” e a utilização de palavras como “moído” e “pagação” apontam para uma dicção que busca a fala mais comum, do povo, do dia a dia. Esse processo de utilizar-se das expressões populares e construir outros sentidos em torno delas não é exclusividade desta canção; essa técnica está presente em diversos momentos do disco e contribui para construir a organicidade com os ritmos populares.

Durante diversas canções do álbum, percebemos o diálogo permanente com certa jocosidade comum ao forró. O cancionista não chega aos trocadilhos de Zenilton ou Cremilda, como em *Forró cheiroso* ou *Anel do Eno*, porém, mantém uma leveza humorada no trato com os temas. Também não é coincidência que esse seja o disco com maior presença erótica do autor, muitos dos trocadilhos comuns na tradição do forró são carregados de conotação sexual.

A quinta faixa do disco, *Humanequim*, é o que poderíamos chamar de um metafrevo. Além do ritmo e da ampla utilização da caixa e dos metais, instrumentos paradigmáticos para o frevo, a letra traz a festa e a dança: “unir o nervo ao frevo é/ ir na fé/ pela contramão/ pé-ante-pé/ ilusão de quase voar”. Os passos do frevo, a presença da rua e o estado eufórico conduzem tanto *humanequim*, quanto *solto na buraqueira*. Ainda nessa primeira, a canção conduz uma narrativa dúbia, enviesada pelo provável estado de embriaguez do eu-lírico:

Da fumaça vem
Um manequim
Na vitrine é igual a mim

Eu rio de sua dança
Ele ri também
Tudo que ele tem
Lembra algo meu

Por um momento achei que era eu
O manequim me fez
Um aceno e sumiu

Entre os índios nus
Amigos seus
Manequins no espelho do bar
Que dão adeus

O eu-lírico não consegue discernir com exatidão se o que vê é um manequim, se é ele mesmo ou se é outro folião. O final do frevo parece esclarecer as dúvidas do eu-lírico e introduz o “espelho do bar”, que, no contexto de carnaval, pode indicar o estado etílico desse eu-lírico. É interessante, ainda, perceber que a condensação trazida no título da canção entre humano e manequim, além de iconizar a confusão narrada, tem a sonoridade idêntica a “um manequim”, potencializando os sentidos de semelhança entre o manequim e o folião que acena.

Dentro e *Ociosa* são as faixas que mais se distanciam da dicção geral do disco. A primeira, com participação de Seu Jorge, conduz todos os versos a partir do mote “dentro”, que é repetido pela voz do convidado em uma tessitura bem mais baixa. Já o xote *Ociosa* apresenta a letra mais densa desse trabalho. A canção se inicia com o anagrama “coisa ociosa coisa” e segue com uma letra evanescente, reflexiva sobre o passado e sobre a memória, sobre as coisas que se desfazem e as que insistem em permanecer: “coisa ociosa coisa/ como ousa ainda estar aí/ cartas velhas, páginas amarelas/ a vida é bela com olhar que eu vi”.

A poderosa carga imagética da canção é verificável em grande quantidade de versos, como “polaroides, onde pô-las agora/ se as imagens são quase imaginação” ou ainda “espelhos tristes espalhados na poeira/ água parada na recordação/ são lagos secos do que já foi brincadeira”. A canção traz um passado que se faz presente, que ousa ainda estar, traz a memória que demanda o preço de sua permanência.

O disco se encerra com *Pelado*, frevo que elabora uma crítica à privatização do carnaval de rua. Essa celebração é, como todos sabemos, uma festa popular que ocorre por todo Brasil. A festa de rua de Salvador é uma das mais tradicionais do país e vem, ano a ano, aumentando os espaços pagos com os camarotes e os chamados cordões. A canção se inicia com os versos: “O abadá está tão caro/ custa mais caro/ que a máscara de carnaval” e lá pelo fim da canção, o eu-lírico anuncia “faremos então um trato e um trote/ na frente do camarote gritando pega ladrão”. É bastante interessante a construção elaborada no final da faixa, quando um coro entoa os versos de *Roubaram a Mulher do Rui*, marchinha clássica, — ressignificados aqui ao se dirigirem aos camarotes — enquanto os metais executam a melodia de *Me dá um dinheiro aí*. Além dessas colagens se justificarem como símbolos do carnaval, essa sobreposição amplifica, formalmente, a crítica construída em toda a canção. Sendo assim, a festa é também ato político, espaço de expressão e crítica. Como diria Belchior, citando Lennon, “a felicidade é uma arma quente.”

Do ponto de vista estritamente musical, o disco elabora uma constante tensão entre a quase sacralidade dos ritmos regionais e os diversos recursos eletrônicos como os *samplers* e sintetizadores presentes em quase todas as canções. A zabumba, o triângulo, a sanfona e os metais se fundem nas camadas de colagens de diversas vozes e dos efeitos eletrônicos espalhados pelas músicas. Esse fato em si não é exatamente uma novidade na

música popular ou mesmo na obra do paraibano, que já propõem esses contatos desde o seu primeiro disco. Porém, até pela proposição inicial do álbum, esse talvez seja o trabalho em que essas pontes sejam construídas de maneira mais numerosa e consistente.

Estado de Poesia

Após um hiato de sete anos, Chico César lança um disco de inéditas em 2015, o *Estado de Poesia*. Segundo o próprio autor, esse álbum nasce do regresso à sua terra natal e dos anos em que trabalhou como gestor da área cultural, primeiro na FUNJOPE e, posteriormente, na Secretaria de Cultura do Estado. O título pode remeter à própria Paraíba — lugar de tanta poesia e de tantos poetas, como Augusto dos Anjos, Zé da Luz e Sérgio de Castro Pinto —, mas também ao estado alterado que a paixão causa. Ao percorrermos os caminhos desse trabalho, percebemos que esse entendimento inicial se confirma como duas das principais forças nesse disco: a permanência do amor e da Paraíba. Sobre esse último aspecto, o cancionista afirma²⁷:

O resultado é este “Estado de Poesia”, que paraibano nasce desde o surgimento das canções, cresce na cumplicidade com os músicos paraibanos Xisto Medeiros (baixo), Helinho Medeiros (piano, teclados e sanfona) e Gledson Meira (bateria) que criaram comigo a argamassa de base dessa casa sonora, amadurece ainda paraibano nas participações dos contrerrôneos Ecurinho, Luizinho Calixto e Seu Pereira que cantam comigo no disco.

Como já exploramos em outros momentos deste capítulo, as presenças dos músicos e convidados nas gravações de Chico César contribuem bastante para a construção de sentidos das canções, como é o caso de *Dança do Papangu (Mama Mundi)*, que conta com a participação de Seu Francisco, seu próprio pai e brincante de reisado. Em *Estado de poesia*, isso não é diferente: quase a totalidade de músicos é paraibana, ratificando a importância do estado para esse disco, que tem como parte da dedicatória a frase “aos paraibanos de latinoamerica/ em estado de poesia”

Na introdução de *Caninana*, primeira música do disco, ouvimos o que parece ser uma conversa entre a guitarra tocada por Chico César e os demais instrumentos,

²⁷ Disponível em: <https://www.chicocesar.com.br/index.php/release/estado-de-poesia/>

estabelecendo os turnos de um diálogo. Apesar de o autor já tocar guitarra em outros discos como o *Respeitem meus cabelos*, *Branco* e na quase totalidade do *Francisco Porró y frevo*, é nesse trabalho que fica clara e definitiva a centralidade que o instrumento passa a ter em sua música, ocupando o lugar que fora do violão de *nylon*. A partir do *Estado de Poesia* fica mais evidente a influência do *rock* na canção de Chico, característica essa que parece ter se alargando em seu disco posterior, *O amor é um ato revolucionário*.

Do ponto de vista temático, o disco é formado por duas constantes, o amor e a crítica social. A parte inicial do álbum é dominada pela temática amorosa - das sete canções iniciais, cinco tratam diretamente desse assunto. A faixa que dá título ao disco, tematiza o amor romântico, idealizado. Na primeira metade da canção, esse amor é ainda uma ideia de amor — ou talvez, como diria Caio Fernando Abreu, uma possibilidade de amor —, um sentimento ainda subjuntivo, “para viver em estado de poesia/ me entranharia nestes sertões de você”. A letra segue com um eu-lírico que deixaria toda a vida pregressa pela amada, para viver essa paixão. Já na segunda metade da letra, podemos perceber um diálogo com a estética camoniana:

É belo vê o amor sem anestesia
 Dói de bom, arde de doce
 Queima, acalma
 Mata, cria
 Chega tem vez que a pessoa que enamora
 Se pega e chora do que ontem mesmo ria
 Chega tem hora que ri de dentro pra fora
 Não fica, nem vai embora
 É o estado de poesia

Esse “estado de poesia” que se encontra o eu-lírico parece se relacionar bastante com a ideia de amor que permeia os poemas de Camões: um sentimento que desconcerta, contraditório e inexprimível em sua própria essência. Os versos da canção retomam a lógica camoniana de que o amor só pode ser explicado pelo oxímoro, se na canção o amor “Dói de bom, arde de doce”, nos poemas do português “É ferida que dói, e não se sente (...) É dor que desatina sem doer.” Dentre o bom número de poemas que poderíamos citar para demonstrar o referido diálogo, as quadras que seguem parecem ser definitivas a esse respeito:

Tanto de meu estado me acho incerto,
 que em vivo ardor tremendo estou de frio;
 sem causa, juntamente choro e rio,
 o mundo todo abarco e nada aperto.

É tudo quanto sinto, um desconcerto;
da alma um fogo me sai, da vista um rio;
agora espero, agora desconfio,
agora desvario, agora acerto.

Além da canção mencionada, o amor figura de forma mais leve e humorada nas dançantes *Palavra mágica* e *Atravessa-me*. A balada *Da taça* traz a saudade, a distância que se materializa nos vestígios da presença do ser amado. Em *Museu*, há um corpo-lugar, um corpo marcado pelas experiências, pelas passagens do tempo e das paixões. Chico joga com a sonoridade e com a polissemia no primeiro verso — que se repete como refrão — “musa eu sou seu museu”. Além da proximidade sonora provocada pela repetição quase anagramática das letras, o autor dispensa a utilização da vírgula depois da palavra “musa”, o que seria a indicação de um vocativo e, talvez, seja o entendimento mais comum sobre o verso. Logo, ao ouvirmos a canção e lermos o encarte, podemos pensar em duas possibilidades distintas para este trecho: a primeira seria ‘musa, eu sou seu museu’ e a segunda ‘musa eu, sou seu museu’. Nessa segunda, haveria a transformação do substantivo ‘musa’ em um verbo no imperativo, logo ‘musa eu’ seria algo no sentido de tornar esse eu-lírico musa, unindo aqui os papéis de poeta e musa, amante e ser amado. *Caracajus*, segunda faixa do álbum, completa esse eixo do disco, com um andamento e um ritmo fluído, fluvial. As frases — tanto linguísticas, quanto melódicas — tem tamanhos diferentes, a canção parece balançar no mesmo mar em que essa nau-mulher se aproxima do portuário eu-lírico. Dessa maneira, *Caracajus*, na letra e na música, afasta-se do paradigma das canções de amor.

Como mencionado anteriormente, a segunda constante do disco é o protesto, a crítica social. Em *Negão*, Chico retoma a questão da negritude, a persistência do racismo no Brasil, bem como a sua negação: “negam que aqui tem preto, negão/ negam que aqui tem preconceito de cor”. É interessante observar como musicalmente os sentidos da canção apontam para o mesmo alvo da letra. Além da música ser um *reggae*, ritmo que nasce ligado à luta do povo negro, a presença de Lazzo Matumbi é um índice do posicionamento estético e político que o cancionista deseja alcançar com a faixa. Já em *No Sumaré*, samba que conta com a participação de Escurinho, é construída uma narrativa sobre a ocupação de uma praça por dois mendigos e sua expulsão por um morador, provavelmente oriundo da classe média tradicional de São Paulo. A canção pinta um

quadro sobre alguns dos diversos problemas trazidos pela abissal desigualdade social que há no Brasil.

O disco se encerra com *Reis do agronegócio*, texto de Carlos Rennó musicado por Chico César. Essa é, até o presente momento, a canção mais longa do autor, tendo onze minutos. A longa letra é direta e não poupa críticas aos grandes latifundiários do país, bem como a todas as estruturas que permeiam e permitem, por exemplo, o Brasil ser o país que faz a maior utilização de agrotóxicos no mundo. Do ponto de vista musical, há uma proposital economia dos elementos, um recurso que busca privilegiar o código linguístico, a mensagem da canção. É a única faixa em que não há percussão, por exemplo. A música conta, quase exclusivamente, com a voz e a guitarra tocada por Chico em um ritmo sem grandes variações e com uma harmonia bastante simples.

O *Estado de poesia*, oitavo álbum do cancionista, mantém a diversidade rítmica comum à sua obra, apesar de não recorrer a ritmos como o coco e o xote, bastante utilizados pelo autor em outros momentos. Se por um lado podemos observar a manutenção de diversos aspectos da composição do paraibano, como os jogos paronomásticos em *Guru* e *Museu*, por outro, percebemos a busca de uma nova sonoridade, com a maior presença da guitarra e do teclado, tocado por Helinho Medeiros. Nesse disco, Chico parece estar mais próximo ao *rock* e ao *pop* do que jamais estivera. Em *Estado de poesia* o amor é musa e música, caminho e destino.

O amor é um ato revolucionário

Lançado no final de 2019, *O amor é um ato revolucionário* é o álbum mais recente do cancionista até o momento em que realizamos nossa pesquisa. Musicalmente, é um disco caudaloso, bastante preenchido instrumentalmente com os teclados de Helinho Medeiros, a larga utilização dos metais e a presença de corais em diversas músicas. É um trabalho bastante ligado aos ritmos negros, principalmente, norte-americanos, como *rock* e o *soul*. Parece haver nesse álbum uma unidade tanto estética, quanto discursiva e temática. Todas as músicas pulsam, são enérgicas, dançantes; aqui não vemos espaço para nenhuma faixa como *Saharienne (Aos Vivos)* ou *Ociosa (Francisco Forró y Frevo)*. Já as letras tematizam as questões identitárias, a ancestralidade negra e o conflituoso cenário político brasileiro.

O disco se inicia com a faixa-título, longa canção com mais de sete minutos. A guitarra, o timbre do teclado e, principalmente, a participação de um grande coral retoma os símbolos da música negra gospel dos Estados Unidos. *O amor é um ato revolucionário* se constrói como um hino, tanto por reiterar os paradigmas musicais desse gênero, quanto pela letra. Nessa primeira faixa, o amor é o próprio Deus a quem a canção se dedica, é também a igreja e o caminho para salvação:

O amor é um ato revolucionário
 Quem vive amando dando amor e sendo amado
 Colhendo o que lhe é oferecido
 E a si mesmo se coloca ofertado
 Se este está nu veste-o manto sagrado
 Que ao que ama o infinito faz vestido
 De deus e os deuses sim é o mais querido
 Mesmo no escuro seu sentir é iluminado

O amor aqui é descrito a partir de uma perspectiva holística, algo que diz respeito ao íntimo das pessoas, mas também as liga ao universo: “O corpo e a alma um no outro todo e tudo/ Quem ama fala ao mundo mesmo mudo/ Seu pulso é a pulsação do universo em dança”. O amor é tomado como a força motriz do cosmos, lembrando o *Tao*, ou — mais condizente com o conjunto do disco — o *Axé* para as religiões afro-brasileiras. Logo, o amor está na dimensão do sagrado, o que coloca a letra em sintonia com as estruturas musicais. Porém, esse hino surge também como um levante às estruturas sociais e religiosas em diversos momentos, como nos versos: “Só mesmo o tolo nega do amor o apostolado/ E a seus apóstolos diz que vivem em pecado”. Nessa canção, esse sentimento passa ao largo da *passione*, é instrumento de transformação, temido por Estados e religiões. No amor revolucionário e transcendente de que trata a canção, desfaz-se a distinção entre *Eros* e *Ágape* da mitologia judaico-cristã; o amor é uno, sem deixar de ser múltiplo, e vivê-lo é o motor do mundo.

Em *Luzia Negra*, terceira faixa do cd, a influência *hendrixiana* fica clara na guitarra executada por Chico César já no *riff* que abre a canção, intensificando-se no solo que retoma o *rock* do final dos anos sessenta e da década seguinte. A letra traz vida à Luzia, fóssil mais antigo encontrado nas Américas, “a primeira mulher luzia negra”. O eu-lírico faz menção à mais recente morte de Luzia, no incêndio do Museu Nacional, que ocorreu em setembro de 2018. Na canção, essa mulher primordial está em todos e tudo: “eu estarei no vento/ nas famílias ao relento/ no talento de existir/ eu estarei em ti poti”.

Suas cinzas se espalham pelas cidades, pelos seus descendentes. *Luzia negra* faz parte de um bloco inicial de canções em que há uma espécie de comunhão cósmica entre os vivos, seja pelo amor, seja pela ancestralidade. A primeira mulher segue viva nos que vivem. Já pela metade da canção, a voz de Chico, quase encoberta pelo solo de guitarra, anuncia: “nós todos nascemos do cosmos/ no cosmos vamos navegar/ o pé pisa leve na areia/ parede-e-meia daqui e de lá”. A canção se fecha com um pequeno coro cantando, repetidamente, os versos: “grito griot craô de croatá/ gavião avoou/ e tudo vai avoar”. Aqui há a utilização de um procedimento bastante comum ao cancionista. O verso aproxima os sentidos dispersos a partir dos anagramas “grito” e “griot” e “craô” e “Croatá”. Essa sobreposição de palavras no verso parece retomar (ou comentar) os sentidos da própria canção. Os Griots são os responsáveis pela transmissão da cultura oral entre os povos africanos. Poderíamos, talvez, pensá-los como guardiões da palavra e da história. Os Craôs são povos indígenas originários das atuais regiões Nordeste e Norte do Brasil, enquanto Croatá é uma cidade do interior do Ceará. Nesse sentido, Chico César parece se colocar como esse Griot Poti, cantando parte da nossa história e do nosso descaso com ela.

As negras, quarta faixa do disco, encerra esse primeiro momento ligado à transcendência. Nessa canção, a ancestralidade africana é o tema central. É interessante pensar, novamente, sobre as relações de sentido entre os signos musicais e linguísticos. Enquanto a letra fala que “As negras estão chegando/ Trazendo d’áfrica o axé vital”, a levada do ijexá — ritmo de origem iorubá intimamente ligado à tradição do candomblé na Bahia —, potencializa o sentido dos versos, funcionando como um símbolo da própria ancestralidade de que trata a canção. Essa faixa parece retomar ainda, nas vocalizações e na cadência dos instrumentos, uma estética muito comum a Gilberto Gil em discos como *o Refavela* (1977).

A porção central do disco se faz um pouco mais diversa com canções que tematizam a internet, como *Like* e *History*. Em *De peito aberto*, a liberdade das mulheres é colocada em pauta. Já em *Lok Ok*, há um jogo com a sonoridade do título que perpassa a maior parte dos versos: “Seu cabelo dreadlock/ Sua calça de overloque” ou “Cospe na tropa de choque/ Na viola toca rock”.

Por fim, destacamos as três canções que encerram o disco: *Eu quero quebrar*, *Pedrada* e *Cruviana*. Essa primeira é um *soul* que lembra, sonoramente, os discos de Tim

Maia do início dos anos setenta. A canção se inicia com os versos: “Eu quero quebrar a porra toda/ Onde houver o mal que eu leve o mel/ Eu quero que o sistema se foda/ Eu vou tirar minha ira do papel”. Se é verdade que a crítica social sempre teve espaço nas canções do autor, também não podemos negar que seus versos nunca haviam sido tão diretos e enfáticos. Nesse desfecho, o álbum confirma o seu caráter de manifesto, deixando clara e coesa as disposições estéticas e discursivas da obra.

Em *Pedrada*, os versos tratam da ascensão que os governos reacionários tiveram na última década no mundo, em particular no Brasil. Nessa canção, novamente o *reggae* surge como um símbolo da luta, do protesto e da resistência dos povos, em particular das populações negras. Tomemos as duas primeiras estrofes da canção:

Cães danados do fascismo
Babam e arreganham os dentes
Sai do ovo a serpente
Fruto podre do cinismo

Para oprimir as gentes
Nos manter no escravismo
Pra nos empurrar no abismo
E nos triturar com os dentes

Na letra da canção, a opressão e a perda de cidadania advêm dos “cães danados do fascismo” e, retomando a imagem de Bergman, dessa serpente que já eclodiu o ovo. O refrão convoca à reação, à resistência: “Mas nós temos a pedrada pra jogar/ A bola incendiária está no ar/ Fogo nos fascistas/ Fogo jah!”, relembrando versos como “Get up, stand up, stand up for your rights/ Get up, stand up, don't give up the fight”, de Bob Marley e Peter Tosh.

Em *Cruviana*, o cancionista segue o caminho oposto ao tomado em *Os reis do agronegócio*, desfecho do disco anterior. Se naquele momento optou por despir a canção em prol da mensagem, aqui há o inverso. Os signos musicais, como os timbres de Chico César e Flaira Ferro, o ritmo e a sobreposição de diversos elementos constroem um universo circense, ou, em alguns momentos, retomam a saturação de programas de auditório como o *Cassino do Chacrinha*. A velocidade do andamento, por exemplo, parece desfocar a clareza dos versos, quase tão diretos quanto as duas canções anteriores. Para ficarmos com um exemplo, vejamos a primeira estrofe da canção: “Aos idiotas falsos

patriotas/ Vendilhões do templo-nação/ Digo: não Aos canalhas e à toda tralha/ Que odeia quem trabalha/ Digo: vês chegará vossa vez/ E a vocês restará o lixo da história”.

O código musical nessa faixa joga com o riso e a loucura, com o deboche das frases ditas em inglês e com a paródia do discurso televisivo em frases como “Quem quer trocar a felicidade por um prato de cocó?”. A letra, longa e direta, soma-se à saturação estética promovida na música, que pode ser tida como incomum ou mesmo incômoda.

O amor é um ato revolucionário fecha a discografia de Chico César até o presente momento. Um disco que conta com certa continuidade em relação ao *Estado de poesia*, como a presença dos músicos Helinho Medeiros, Gledson Meira e Simone Sou. Mas também surpreende com as canções de até oito minutos, com as presenças do hino que dá título ao disco, e do brega *History*, por exemplo, além dos longos solos de guitarra presentes em diversas faixas. Esse é um álbum que, apesar de retomar temas e procedimentos já comuns à obra de autor, se mostra esteticamente bastante diverso dos primeiros discos do paraibano. Seja pela sintonia dos temas com o seu momento histórico, seja pela busca de outras sonoridades, esse nono disco demonstra o fôlego de Chico César em seus vinte e cinco anos de carreira. Um disco que reinventa o artista e parece apontar para os próximos passos.

Pretendemos, neste capítulo, apresentar um panorama acerca da obra de Chico César. Buscamos comentar alguns aspectos que se evidenciaram em nossa investigação dos discos do autor, tais como a grande diversidade rítmica em suas músicas, os frequentes usos paronomásticos como um procedimento de composição, as relações que se estabelecem entre a letra e os signos musicais na construção dos sentidos da canção e a indexicalidade como uma poderosa chave interpretativa. Entendemos, ainda, que se fortalece, através desse levantamento geral, a nossa hipótese de que uma das características formadoras na obra do cancionista é a hibridização, são as tensões que se estabelecem entre o massivo, o erudito e o popular; entre as tradições e as vanguardas. Uma vez que discorreremos sobre as linhas gerais da discografia do autor, dedicaremos o próximo capítulo a evidenciar como as referidas tensões se materializam em sua canção.

IV. O SERTÃO É O MUNDO: ANÁLISE DAS CANÇÕES DE CHICO CÉSAR

Como já foi explicitado anteriormente, conduziremos as análises das canções, principalmente, a partir da segunda tricotomia peirceana, ou seja, da relação entre o signo e o objeto. Muito discutimos sobre as distinções entre a canção popular e o poema, sobre as diferenças que existem na criação e na recepção desses objetos. Podemos, ainda que rapidamente, entender alguns aspectos dessa distinção a partir de uma reflexão de natureza semiótica. Há na canção um caráter de indexicalidade inexistente na tradição da poesia literária²⁸. Lembrando que o índice é aquele signo que mantém uma conexão real com um existente singular, situado no tempo e no espaço. Nos poemas, não há índices puros; o que existe são os símbolos com função indexical. Toda vez que lemos um texto que faz referência a um objeto particular, estamos diante de um índice degenerado, como denominou Peirce. Na canção, é possível observar um outro nível de indexicalidade, uma vez que, ao ouvir uma gravação, estamos diante do registro de uma ocorrência que se marcou temporal e espacialmente. Quando ouvimos um disco, nos deparamos com os índices que são resultado daqueles momentos da gravação. A voz, os instrumentos, a maneira de executá-los são todos registrados como signos indexicais.

O “aqui e agora” tem um outro valor na esfera musical, e isso fica evidente no fascínio que o espetáculo provoca nos ouvintes/ espectadores. Por mais que se tenha escutado o disco inúmeras vezes, que se conheçam as músicas decoradas, há o desejo de ir ao espetáculo, de vivenciar essa construção indexical junto ao cancionista. Essa indexicalidade inerente à canção popular ganha ainda mais peso quando pensamos nesse desejo de registrar a efemeridade do palco. É bastante habitual os artistas lançarem essas gravações fora do estúdio em vídeo e/ou em áudio. O que já não é tão comum é o primeiro lançamento do autor ter essa natureza, como é o caso de Chico César em seu disco-espetáculo *Aos vivos*.

É exatamente por essa natureza indexical que não podemos tomar, irrestritamente, a letra da canção como um poema. A própria materialidade desses gêneros é distinta. A canção é criada para ser cantada e não tem as mesmas características e objetivos do poema do livro. Essa premissa deve ser levada em conta durante as análises,

²⁸ Pensamos aqui na tradição da poesia impressa, não levando em consideração os gêneros performáticos que perpassam a história da arte.

evitando, principalmente, o juízo negativo daquelas composições que não atendem ao que se espera do texto poético. Neste capítulo, buscaremos analisar as canções do autor, buscando, especialmente, evidenciar a permanência do *Sertão* e do *Mundo* em sua obra.

Como discutimos no capítulo anterior, uma das principais constantes na obra de Chico César é a maneira como ele tece sua composição a partir de referências diversas, algumas, aparentemente, contraditórias e, por vezes, inusitadas. O cancionista mantém um permanente diálogo com a literatura, com o cinema, com os saberes populares, com a filosofia, com a história. No campo musical, passeia por ritmos como coco, xaxado, “forró y frevo”, carimbó, choro, *jazz*, *rock*, *soul*, *reggae*. Todas essas tradições habitam organicamente a canção do paraibano, tensionando-se, mesclando-se e se reinventando na sua obra. Em suas músicas cabem todos os, supostamente, opostos: São Paulo e Catolé do Rocha, Mallarmé e Zabé da Loca, Cego Aderaldo e Michael Jackson. Encontram lugar na sua música os bantos, os curdos, os pigmeus, Nelson Mandela e José Lins do Rego, a vanguarda paulistana e as brincadeiras populares, o *beat* e a batida do zabumba. O mundo é quintal e o quintal é mundo na canção do paraibano.

É evidente que elaborar essa fusão de elementos oriundos de tempos e lugares distintos não é uma novidade trazida pela obra de Chico César. Antes, a sua voz se insere em uma vasta tradição da Música Popular Brasileira. Já no final dos anos cinquenta, Jackson canta sobre a mistura em *Chiclete com banana* (Almira Castilho/Gordurinha). A música nordestina que surge nos anos setenta também reúne a tradição popular com a influência dos ritmos estrangeiros. Alceu Valença — para ficar em um exemplo desse momento — faz malabares entre a tradição dos cantadores e emboladores, os elementos da sonoridade do *rock* e ritmos como o maracatu e o coco. Os elementos da tradição nordestina ora aparecem explicitamente nas letras como em *Nas asas de um passarinho*, ora se constituem como uma matriz difusa, algo como uma atmosfera sonora que atravessa suas canções. Entre tantas outras, temos o *Martelo Alagoano* — do disco *Cavalo de Pau* (1982) — no qual o cancionista constrói um martelo elétrico, energizado, realizando uma ode aos cantadores de viola, ou ainda no seu *Papagaio do futuro*, canção em que a dicção de Jackson do Pandeiro conduz o discurso de um futuro-agora, onde guitarra e ganzá se emparelham.

O *manguebeat*, de Chico Science e companhia, radicaliza os diálogos musicais, criando um novo estilo, instalando uma “parabólica no mangue”. O ruído da tevê, a obra

de Josué de Castro — apontada em diversas entrevistas de Chico Science como uma referência para o grupo —, o avanço desordenado da metrópole, as palafitas, a estética do maracatu, os filmes do *mainstream* estadunidense engrossam o caldo cultural de que o *manguebeat* bebe e ao mesmo tempo é bebido.

Esse diálogo entre referentes de diversas culturas pode ser observado em um bom número de exemplos do cancionário brasileiro. Pode ser visto espalhado em versos como os de *Velha roupa colorida*, de Belchior:

Como Poe, poeta louco americano
Eu pergunto ao passarinho
Black bird, assum preto, o que se faz?
Raven, never, raven, never, raven, never, raven, never, raven

Nos quais Luiz Gonzaga, Allan Poe e *The Beatles* aparecem emparelhados pelos seus pássaros negros. Também podem ser o próprio motor da composição, como em *O coco vai começar*, de Totonho, canção que rompe com as linhas de tempo e espaço, com as fronteiras entre o sagrado e o profano. A letra do paraibano condensa a crucificação de Cristo, uma *rave*, o coco de roda, Jericó, Belém, João Pessoa, Recife e Cafarnaum entre outras referências geográficas e da mitologia cristã em uma mesma fotografia saturada.

É ao lado de outros artistas de sua geração, como Lenine e Zeca Baleiro, que Chico César insere-se nessa tradição. Sua música é um Nordeste urbanizado, reinventado, no qual o Sertão é antena e metrópole. Os gêneros da cantoria dialogam com a poesia concreta, com as tradições dos povos africanos. Entendemos que essas tensões se estabelecem como uma camada formadora de sua canção, mobilizando sentidos a partir de sentimentos, imagens, símbolos e discursos de todo o mundo.

Podemos pensar essas tensões formadoras da canção do paraibano a partir do conceito de *hibridismo cultural*, sistematizado por Néstor Canclini (2019). Em uma definição inicial, o autor afirma:

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (2019. p. XIX).

Uma das possibilidades de leitura para a canção de Chico é, justamente, pensá-la através de seu permanente trânsito pelo culto, pelo popular e pela cultura de massas. Esse percurso faz com que, também, não possamos situá-lo integralmente em nenhuma dessas classificações. Um outro ponto da afirmação de Canclini é que não existem culturas puras. As estruturas que reconhecemos como relativamente estáveis são, em alguma medida, também, resultado de hibridações. A sanfona, instrumento-símbolo do forró, é, na verdade, de origem europeia. O trio *pé de serra* com triângulo, zabumba e sanfona, que pode nos parecer uma formação imemorial, foi criado por Luiz Gonzaga já na década de cinquenta. Muitas das cantigas e brincadeiras populares são de origem africana e ibérica. Entretanto, esses elementos estabilizaram-se ao ponto de reconhecermos como símbolos provenientes da cultura nordestina.

Esse caldeirão de signos distantes promovido pela obra do compositor pode nos lembrar também a antropofagia oswaldiana: alimentar-se das mais diversas culturas, de todos os códigos. Como afirma o próprio Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, “só me interessa o que não é meu”. Na canção popular, a Tropicália é, provavelmente, o grande paradigma antropofágico. Entre tantos exemplos, temos a explosão cubista de *Alegria Alegria*, ou, como a definiu Décio Pignatari, “uma canção de câmera na mão”. Desde seu surgimento no final dos anos sessenta, a Tropicália se tornou uma clara referência na música brasileira. Porém, não tencionamos categorizar a geração surgida nos anos noventa — e nessa leva inclui-se Chico César — como *Neotropicalistas*. Apesar de o movimento poder ser reconhecido como uma das influências das obras desses compositores, percebemos o tropicalismo participando de um movimento de hibridação mais amplo que sua própria estética e anterior ao seu surgimento. Ainda que importante para a música brasileira, não podemos explicar a constante hibridação da cultura latino-americana através da influência da Tropicália; pelo contrário, podemos compreendê-la inserida em um momento de turvamento das fronteiras entre o culto, o massivo e o popular, e o crescimento dessa tendência na cultura de modo geral.

Uma outra questão que devemos aclarar inicialmente é que a hibridação não pressupõe a assimilação acrítica, ou ingênua das diversas culturas, não quer dizer que esses objetos híbridos surgem sem contradições. Por muitas vezes, quando os artistas incorporam os índices estrangeiros da cultura hegemônica, não o fazem no intuito de exaltá-la. Ao invés disso, esses elementos podem ser absorvidos de maneira paródica. Por vezes, poetas populares como Ivanildo Vila Nova ou Os Nonatos se apropriam de forma

irreverente desses símbolos do progresso, do avanço tecnológico, sem se descaracterizar e lançando um olhar crítico sobre esses signos.

Na canção popular, Luiz Gonzaga faz esse mesmo movimento em canções como *From United States of Piauí*. Um dos grandes exemplos desse caráter paródico é o próprio Jacson do Pandeiro, com *Iê iê iê no Cariri*, ou *Twist, não*, samba que fala sobre a invasão do ritmo estadunidense enquanto incorpora, ironicamente, o próprio ritmo ao cantar o refrão: “Ê, Twist, sai daqui! Ê, Twist, sai pra lá!”. Em *Chiclete com banana*, esses elementos estrangeiros não surgem gratuitamente, ou de maneira submissa. A letra incorpora as contradições que surgem diante dessa “confusão”, anunciando que o *bebop* só entrará no samba com contrapartidas: “Tio Sam tocar um tamborim/ Quando ele pegar/ No pandeiro e no zabumba/ Quando ele aprender/ Que o samba não é rumba.” A letra que ficou marcada como símbolo da mistura já lança uma reflexão acerca do trânsito entre a cultura estadunidense e as culturas periféricas latino-americanas, que nunca se dá em condições de igualdade.

Voltando a Chico César, podemos afirmar, em síntese, que ele promove fusões entre universos simbólicos díspares, criando um novo objeto que evoca esses universos sem pertencer inteiramente a nenhum deles. O paraibano combina os signos de matrizes de lugares e tempos diversos, que passam a dialogar no espaço de sua obra. Sendo assim, o seu gesto criativo passa ao largo da cristalização de uma identidade nordestina arquetípica. Pelo contrário, sua obra é uma constante dança entre o culto, o massivo e o popular, um permanente movimento entre suas combinações e contradições.

Para ficar em dois exemplos rápidos dessas hibridações no campo musical, podemos lembrar a releitura jazzística proposta por Chico do clássico da música nordestina, *Paraíba*, de Gonzaga e Teixeira. Outro caso patente são os sons eletrônicos dos sintetizadores e samplers que invadem canções como *Girassol*, *Eletrônica* ou *Feriado*, todas do disco *Francisco Forró y Frevo* (2008), álbum no qual Chico retoma os ritmos que representam as duas festas, provavelmente, mais representativas do Nordeste: o São João e o carnaval. Sendo assim, pretendemos demonstrar que as tensões entre o *Sertão* e o *Mundo* são um movimento constitutivo de sua obra a partir destas análises.

4.1 De certa forma o que faço ou por uma poética híbrida

Já em seu disco de estreia, o *Aos vivos* (1995), Chico César apresenta algumas constantes que o acompanhariam por toda sua trajetória. Uma delas é o permanente flerte entre o popular, o culto e o massivo. No capítulo anterior, eu afirmo brevemente que esse álbum se configura, em alguma medida, como um manifesto do que viria a ser sua obra. Na abertura do disco, os signos do Nordeste e da megalópole paulistana surgem embaralhados na caleidoscópica *Berádêro*. Em seu encerramento, o paraibano lança mão de *Nato*, que pode ser tomada como uma poética da hibridação. Inicialmente, vamos a letra da canção:

um poeta nato
 filho da ralé
 um torquato neto
 parte da turquia
 para qualquer parte

parte o coração
 e faz dos estilhaços arte
 e faz das fibras de aço som

pois é
 é de certa forma
 o que faço

um punk inexato
 rato de porão
 uma inezita barroso
 cantando luar do sertão

certamente é
 a fé o felátio
 o mel o melaço
 o cangaço e o "om"

pois é
 é de certa forma
 o que faço

o ser tao vai vir amar
 amar vai virar o ser tao

A letra de Chico César e Tata Fernandes pode ser compreendida como uma poética no rigor do termo: “poema em que um autor expressa o seu conceito e ideal de poesia” (MOISES, 1974, p.362). A linguagem francamente metalinguística aponta para signos de universos simbólicos distantes, aparentemente inconciliáveis, e afiança “é de

certa forma/ o que faço”. O compositor parece lançar, assim, o seu *modus operandi*. De início, podemos dizer que essa é uma canção predominantemente indexical, tendo em vista que ela se constrói a partir do apontamento para esses existentes individuais. Logo, para sua boa compreensão, faz-se necessário que o ouvinte/leitor conheça e saiba situar esses índices na profusão de signos da contemporaneidade.

O primeiro índice que surge na canção é “Torquato Neto”. Além de poeta, o piauiense era compositor, jornalista e ator. Esse primeiro signo já aponta para o híbrido, para a mistura, uma vez que ele teve uma participação decisiva no movimento tropicalista. Como já foi mencionado, a Tropicália se tornou uma referência do gesto antropofágico oswaldiano na canção brasileira. Sendo assim, ao trazer o poeta da Tropicália para os versos da canção, Chico aponta, também, para o universo sógnico em que ele está inserido. Há aqui, em algum grau, um emparelhamento entre Torquato e Chico pelo trabalho múltiplo com a palavra, ambos compositores, poetas e jornalistas. Ambos nordestinos radicados no Sudeste. Nesse painel pintado pelo cancionista, a referência ao tropicalista surge aqui como um Abaporu, como o signo do antropófago.

No quarto verso da canção surge a Turquia. Rapidamente, percebemos a aproximação fonética entre esses dois primeiros índices, motivo que poderia, por si só, justificar a escolha do compositor a partir dos aspectos lúdicos da linguagem. Porém, uma leitura mais atenta pode evocar outros sentidos pertinentes a essa poética. A Turquia pode ser lida aqui como um signo do *outro*, como o elemento estrangeiro em relação ao *eu*, ao nato, ao nacional. Aos pensarmos em sua história e posição geopolítica, a presença desse índice ganha força, alinhando-se aos sentidos da canção. Ora, a Turquia é o país-ponte que liga a Europa e a Ásia. Palco antiquíssimo da história da humanidade, de suas disputas e conquistas. O país conta com uma das arquiteturas mais antigas do mundo e pode ser pensado aqui como um símbolo das relações entre o passado e o presente, entre as tradições de tantas culturas e as suas modernidades, um símbolo da coexistência cultural.

Há ainda uma referência que traz uma ligação insuspeitada entre a Turquia e o Nordeste. Lembremos do emblemático cordel *O Romance do pavão misterioso*²⁹, no qual os irmãos João Batista e Evangelista também partem da Turquia. O primeiro viaja para conhecer os países estrangeiros; o segundo, protagonista do folheto, toma destino para

²⁹ Apesar de ter sido registrado por João Melquíades Ferreira da Silva, atribui-se sua autoria ao poeta José Camelo de Melo Rezende.

Grécia, buscando conhecer e se casar com Creuza, mulher de beleza arrebatadora, que era mantida presa por seu pai. Para conseguir seu intento, Evangelista usou um maquinário voador, o pavão misterioso que se anuncia no título. Se no cordel a personagem parte rumo à Grécia, como um Páris aturdido pela beleza de Helena, o poeta da canção “parte para qualquer parte”, estrangeiro, vagabundo, pois é largo o espaço para os que buscam a linguagem.

A quarta estrofe da canção traz os índices “rato de porão”, “inezita barroso” e “luar do sertão”. O primeiro faz referência à banda *punk-harcore* Ratos de Porão. O grupo é uma referência do rock no Brasil, tornando-se reconhecido também no exterior. Esse signo pode apontar para uma São Paulo ruidosa, distorcida, gritada, *punk*. Inezita Barroso é uma cantora e atriz brasileira que ficou muito vinculada à tradição sertaneja, à moda de viola e à própria viola caipira, como nas canções *Marvada pinga* e *Tristeza do Jeca*. A música *Luar do Sertão* (Ricardo Lunardi / Catulo Da Paixão Cearense), cantada por Inezita, foi interpretada também por diversos outros autores, entre eles Luiz Gonzaga. A canção tematiza a saudade do Sertão, através das imagens interioranas, da exaltação de seu luar, muito mais bonito que “Este luar cá da cidade tão escuro”.

Mais do que identificar esses índices e situá-los no provável repertório de Chico César, nos interessa refletir acerca da aproximação desses signos na canção analisada. Estabelece-se nesta estrofe uma nítida tensão entre estéticas muito distintas; o cancionista não elenca apenas elementos dissemelhantes pelo simples gesto de fazê-lo. Tanto a banda quanto a cantora são naturais da cidade de São Paulo. Sendo assim, podemos pensar essa sobreposição como um ícone diagramático da pluralidade inerente à própria grande cidade. Segundo Canclini (2019):

Outra das entidades sociais que auspiciam, mas também condicionam a hibridação são as cidades. As megalópoles multilíngues e multiculturais, por exemplo, Londres, Berlim, Nova York, Los Angeles, São Paulo, México e Hong Kong, são estudadas como centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e criatividade cultural. (CANCLINI, 2019, p 30)

Provavelmente, é nessas imensas cidades onde a ordem material impera com mais força, em que a desigualdade e a miséria se tornam mais escancaradas. Também é nesses centros que os espaços plurais existem em maior frequência, onde o mosaico sígnico se faz mais diverso. O desvario — como diria Mário de Andrade — dessa cidade-símbolo

parece marcar-se definitivamente na canção do paraibano, por vezes tensionado enquanto signo em oposição ao *Sertão*, às tradições populares nordestinas. Outras vezes surge como um porto para os migrantes, lugar em que se vive e se sente saudade dos distantes. É como se os signos dispersos, conflitantes da multiplicidade das metrópoles formassem uma das lentes que constroem a luneta pela qual a música do paraibano olha o mundo.

Aproximar os índices Inezita Barroso e Ratos de porão, bem como as tradições distintas que eles evocam, não é um recurso raro em sua obra. Pelo contrário, uma das constantes de sua canção é a construção dessas tensões entre o popular, o culto e o massivo a partir do apontamento de referentes individuais, muitas vezes através da citação direta dos nomes, outras a partir de referências às obras ou a determinados contextos.

Os últimos índices que buscaremos evidenciar nessa canção estão presentes nos derradeiros versos: “o ser tao vai vir amar/ amar vai revirar o ser tao”. As frases as quais esses versos remetem apontam para o âmago dos elementos tomados aqui sob o signo do *Sertão*. Os dizeres são citados também na canção *Sobradinho* (Sá e Garabyra), que ganha interpretação do Trio Nordestino. A máxima “O sertão vai virar mar”, ou “virará praia”, como está n’*Os Sertões*³⁰, de Euclides da Cunha, é comumente atribuída a Antônio Conselheiro, líder popular conhecido como profeta do sertão, um dos personagens mais emblemáticos da história do Nordeste. A passagem comparece no livro de Cunha como uma de suas profecias: “Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão” (CUNHA, 1984, p. 75)

Para Vasconcellos (2018), apesar das referidas frases estarem escritas entre as anotações do Conselheiro, não são de sua autoria. Elas já circulavam, anteriormente, através da oralidade. Apesar de sua origem imprecisa, não há como desvinculá-las da misteriosa e controversa figura do cearense. Logo, trazê-las como índice é trazer também a figura do profeta, bem como a história do arraial de Belo Monte. Poucos são os registros que dão a conhecer Antônio Conselheiro mais profundamente. Logo, a visão sobre ele ficou pautada, principalmente, a partir de Euclides da Cunha, que o descreve, no início da sessão intitulada *O homem*, como “Um gnóstico bronco. Grande homem pelo avesso” (CUNHA, 1984, p. 30). De qualquer maneira, o fato é que a imagem de Conselheiro ficou

³⁰ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.

vinculada, em especial, à liderança e resistência popular, tornando-se um dos homens-símbolo do imaginário nordestino ao lado de Lampião e Padre Cícero.

O ponto mais interessante nesse índice, entretanto, talvez seja o fato de o cancionista não reproduzir a célebre frase da maneira que todos estão habituados a escutá-la. Logo, o dito “o sertão vai virar mar, o mar vai virar o sertão” transforma-se em “o ser tao vai vir amar/ amar vai virar o ser tao”. Esse sutil jogo entre as letras — quase como se elas deslizassem de uma palavra para outra — altera muito pouco a sonoridade em relação à matriz, mas essa intervenção do cancionista abre um novo leque de sentidos.

O Taoísmo é uma religião e uma filosofia oriental. O *Tao* seria a harmonização das forças fundamentais criadoras e presentes em tudo que existe. “Ele é o abismo; parece o ancestral de todas as coisas” (LAO-TZU, 2006, p. 40). Esse uno primordial que o *Tao* representa pressupõe a existência de forças opostas e complementares. Segundo o próprio Lao-Tzu:

Se todos na Terra reconhecem a beleza como bela.
desta forma já se pressupõe a feiura.
Se todos na Terra reconhecem o bem como o bem
deste modo já se pressupõe o mal.
Porque Ser e Não-Ser geram-se mutuamente.
(LAO-TZU, 2006, p.38)

Logo, percebemos que o recurso utilizado pelo cancionista não diz respeito, unicamente, ao jogo com a sonoridade do verso. Antes, a aproximação sonora entre Sertão e *Ser Tao* catalisa e sintetiza os novos sentidos trazidos pelos versos. O *Tao* surge na canção como signo do *outro*, do oriental, do estrangeiro. O verso tensiona a religiosidade taoísta com o catolicismo popular de Antônio Conselheiro, o “deixar fluir como água” e a resistência da guerra de Canudos.

Podemos pensar, também, na sobreposição das duplicidades. A oposição colocada entre mar e sertão é substituída ou, talvez, pensada através da dualidade fundamental entre o *Yin* e o *Yang*. O primeiro pressupõe o segundo, há naquele a semente deste. O *Eu* existe e tem consciência disso. Da consciência do *Eu* nasce a intrínseca existência do *Outro*. Os opostos não surgem aqui como inconciliáveis, pelo contrário, são compreendidos como elementos imprescindíveis ao próprio universo.

Essa construção da duplicidade que forma o uno, das forças opostas que se harmonizam, parece dialogar com toda estrutura da canção. Além da inesperada aproximação entre o Conselheiro e Lao-Tzu, temos a já comentada relação entre Inezita Barroso e a banda Ratos de Porão. Entretanto, esse movimento de coadunar signos conflituosos não se dá apenas pela construção indexical. No âmbito do símbolo também podemos pensar nesses pares opostos.

Na quinta estrofe, o cancionista enumera uma sequência de pares simbólicos destoantes: “a fé o felátio/ o mel o melaço/ o cangaço e o "om"”. Essa estrofe constrói um jogo em que há tanto pertencimento quanto estranhamento entre os signos. Ligando-se às demais referências possivelmente religiosas da canção, essa sequência se abre com o signo “fé” acompanhada pela prática do sexo oral. Os campos do sagrado e do erotismo, que são comumente colocados em separado, são tomados aqui como próximos. Seguindo o “felátio”, temos a substância produzida pelas abelhas, o mel, e o melaço, extraído da cana de açúcar. Rapidamente, percebe-se o anagrama que há nesses dois versos: (fe)látio e (mel)ação. Esses signos podem ser lidos como ícones diagramáticos dessa tensão que se estabelece entre os signos díspares evocados na canção do autor. Aqueles símbolos que são percebidos como contrários não se repelem, pelo contrário, participam da própria materialidade sógnica de sua oposição, assim como o *Yin* e o *Yang*.

Entre “cangaço” e “om” parece haver a mesma relação já explicitada sobre os últimos versos. O primeiro pode ser tomado como um símbolo do Nordeste em relação com o outro do mundo oriental. Também podemos pensá-los a partir da violência, do poder destrutivo, da força intrínseca ao símbolo “cangaço” em contraste ao “om”, que é o som primordial, o corpo sonoro do absoluto, o mantra que retoma a origem de todas as coisas e seu poder criador.

Um outro ponto interessante é que há por toda canção o que chamaremos de incerteza convicta. A letra afirma que “é *de certa forma*/ o que faço” ou “*certamente é*”. Opta, ainda, pelo artigo indefinido: *um* poeta, *um* Torquato, *um* punk, *uma* Inezita. O que poderia significar a imprecisão dessas referências trazidas à canção? Talvez, possamos pensar que esses modalizadores desfocam os objetos referidos, como se estes estivessem emaranhados em uma rede de outros tantos signos que, igualmente, participam da canção do paraibano.

Uma outra possibilidade é refletirmos acerca do caráter errante evocado na canção, como diria Chico em outro momento: “Caminho se conhece andando/ Então vez em quando é bom se perder”. Há em *Nato* a ideia de movência permanente. Vejamos: a canção se inicia com um Torquato que parte para qualquer parte, evoca a figura de Antônio Conselheiro, que se autodenominava “andarilho”, peregrinando durante anos pelo sertão. Uma das traduções possíveis para *Tao* é caminho, em seu sentido mais amplo. “O sertão vai virar mar” pode ser interpretado, também, exatamente pela mudança, como uma metáfora de que tudo está sempre em transformação, em movimento. Pesquisadores já comprovaram que o sertão já foi mar um dia. Há nos índices e nos símbolos costurados pela canção essa ideia de movimento, do poeta que nasce do povo e parte erradio, inexato pelos caminhos e pelas linguagens.

Do ponto de vista musical, a canção apresenta poucos elementos, contando com a participação da guitarra de Lanny Gordin e com Lenine, fazendo a segunda voz. Ao focarmos as atenções no violão tocado por Chico, percebemos que ele não obedece às leis da tradição tonal. Ou seja, não há um centro tonal que gere as sensações de tensão e relaxamento na harmonia. O que há é um ciclo modal: o violão repete a mesma passagem durante toda a canção, gerando uma circularidade que está muito ligada às tradições musicais africanas, mas também está presente em artistas brasileiros como João Bosco. Podemos pensar aqui o violão modal do cancionista como um ícone da própria ideia de movimento permanente que permeia a canção.

Nato quer dizer nascido, de nascença, liga-se ao pertencimento a determinado lugar. Mas que lugar é esse a que pertence o eu-lírico dessa canção? Talvez às margens, ao caminho, ao não-lugar. Na última faixa de seu primeiro disco, Chico César lança essa poética da hibridação, aponta para os signos dispersos pelo *Sertão* e pelo *Mundo*, marcando como, *de certa forma*, eles estão presentes como elementos constitutivos de sua linguagem. A arte, bem como o seu fazer, são postos como permanente diálogo. Acreditamos que essa tensão instaurada pela reunião desses signos pode ser tomada como um fio condutor, uma chave de leitura para compreendermos a multiplicidade da obra do autor. No próximo ponto, refletiremos sobre a canção *Zabé*.

4.2 O pife moderno de dona Zabé

Dentre tantas outras canções em que as tensões entre o *Sertão* e o *Mundo* se estabelecem, um exemplo que nos parece paradigmático acerca da hibridação em suas

músicas é *Zabé*, a décima faixa do disco *Francisco forró y frevo*. Nela, o cancionista lança uma espécie de homenagem, de elogio à instrumentista. O paraibano não foi o único a escrever sobre Zabé da Loca. Outros artistas como Beto Brito e Cabruêra também o fizeram; porém, o que nos interessa aqui é observar a particularidade de sua poética e como essa canção liga-se a um movimento maior que perpassa sua obra.

O título da canção já anuncia o índice “Zabé”, que se refere a Isabel Marques da Silva, nascida em Pernambuco em 1924 e radicada no cariri paraibano desde de muito jovem até seu falecimento, em 2017. Antes de prosseguirmos à análise da canção, vamos a sua letra:

dona zabé da loca
é uma véia bem lôca
que toca pife muderno
na caverna do sertão

dizem que é mesmo que tá vendo jimi hendrix
que aparece assim como se fosse a estrela fênix

diz que na universidade
endoidou a mocidade
com o pife de zabé

que até nos estados unidos
tão limpando os ouvidos
pra ouvir o som da mulher

diz que é altos empenos
que tem perfume e veneno
no piado que pia a loca

que as abelhas dão cria
de um mel que antes não havia
mas só dá se zabé toca

diz que altamiro carrilho
é capaz de ser seu filho
dela com um europeu

diz que é baudelaire dobrado
que aleijou um soldado
só com um pio que ela deu

Como foi tratado no capítulo anterior, o *Francisco forró y frevo* é um disco peculiar na obra de Chico César. Ele é único que parte de uma delimitação muito clara de seu universo rítmico e cultural. O forró e o frevo são tematizados e com eles emerge uma

profusão de signos do Nordeste. Isso, por si só, já seria um dado interessante em sua obra e que mereceria ser observado com mais atenção em outras pesquisas. Um aspecto deste disco que se faz notar, especialmente, é que ele não busca ser apenas uma repetição dos elementos característicos do forró e do frevo. O cancionista utiliza os signos provenientes destes campos, mas o faz seguindo sua própria identidade criadora. Ao lado do zabumba e da sanfona, surgem os artifícios da música eletrônica. Esse é um dos discos em que mais o autor se serve das colagens de várias vozes, de *samplers*, de sintetizadores e dos demais recursos digitais. Ao não tentar realizar um simulacro do forró tido como tradicional, Chico reafirma que esse gênero está vivo, pulsa e, com isso, também pode mudar alguns de seus elementos, de acordo com a dicção de cada artista.

No âmbito musical, ao observarmos a marcação do zabumba, *Zabé* pode ser tomada, predominantemente, como um baião. Esse ritmo surge como um símbolo da própria tradição nordestina, além de lembrar, imediatamente, a figura de Luiz Gonzaga, “o rei do baião”. Outros símbolos desse universo são os instrumentos, tradicionalmente, ligados ao forró que estão presentes na faixa, são eles: zabumba, triângulo, pandeiro e sanfona. Tensionando esses elementos paradigmáticos do *Sertão*, temos a guitarra, a percussão eletrônica e os sintetizadores, que constroem um baião eletrificado. A flauta transversal tocada por Felipe Pinaud marca a presença do “pife de Zabé”, construindo um ícone imagético da pifeira, trazendo Zabé para a sonoridade da música.

Do ponto de vista da indexicalidade, o cancionista parece seguir a poética lançada em *Nato*. A canção traz índices como “jimi hendrix”, “altamiro carrilho” e “baudelaire” no intento de falar sobre Zabé da Loca. Há na canção um gesto de aproximar essas distâncias, de jogar com a permeabilidade desses universos sógnicos. Vamos, inicialmente, situar melhor o principal índice da canção: “dona zabé da loca”. Segundo Santos e Silva:

Mulher, nordestina, chefe de família, trabalhadora agrícola, musicista, compositora, pifeira... muitas podem ser as respostas que nos aproximam dos papéis que representam o universo identitário de Isabel Marques da Silva [...] Zabé da Loca se tornou assim conhecida por ter vivido por mais de 25 anos em uma loca de pedra com seus filhos, após o desmoronamento da sua casa na Serra do Tugão (SANTOS; SILVA, 2018, p. 4).

Zabé foi, entre tantas outras coisas, uma pifeira. Dedicou-se ao instrumento desde muito jovem. Durante a maior parte de sua vida, ela era conhecida apenas nas proximidades de Monteiro, despontando para o cenário nacional depois dos setenta anos de idade. Zabé terminou sua vida consagrada como “a rainha do pife”, recebendo prêmios e fazendo espetáculos nos grandes centros do Brasil. Sobre o seu instrumento, Braga e Rezende (2021) afirmam:

Os pífanos, que se apresentam nas bandas cabaçais, geralmente dispostos em pares, são flautas transversais confeccionadas artesanalmente a partir de uma espécie de bambu nativo do Brasil, conhecido entre pifeiros e pifeiras por taboca ou taquara. Estes instrumentos possuem sete furos, sendo o primeiro para o sopro e os demais para dedilhado. (BRAGA; REZENDE, 2021, p.32)

Apesar de sua origem pouco esclarecida³¹, o pífano é, sem dúvida, um dos instrumentos-símbolos da cultura popular do Nordeste. O cabaçal, ou terno de zabumba — como também são conhecidas as bandas de pífano — estão intimamente vinculados ao catolicismo popular, de maneira que os grupos mais tradicionais se apresentavam apenas nesse contexto ritualístico das novenas e das festas religiosas. Com o passar dos anos, surgem as diversas bandas que passam a realizar também apresentações em um contexto laico. Entre esses artistas que situamos Zabé.

Os versos da primeira estrofe afirmam que a personagem “é uma véia bem lôca/ que toca pife muderno/ na caverna do sertão”. A homenagem prestada pelo cancionista passa muito longe de qualquer solenidade. Pelo contrário, a informalidade e a irreverência da música podem ser lidas como características próprias da cultura popular, ou seja, como símbolos dessa cultura e, em particular, dos gêneros ligados ao forró. São incontáveis os exemplos de humor nas canções cantadas por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Genival Lacerda, entre tantos nomes. Esses símbolos da informalidade surgem na grafia de palavras como “véia” e “lôca” e ainda no uso da expressão “diz que”.

³¹ Muito se discute sobre a origem do instrumento, tendo em vista que diversas culturas possuem flautas análogas. Segundo Soler (1995), o pífano foi introduzido na cultura ibérica a partir da influência árabe e trazido ao Brasil pelos portugueses. Entre os próprios pifeiros há o entendimento de que a origem da tradição do pífano é antiquíssima e difícil de precisar. Mestre Manoel Inácio, pifeiro da zona rural de Cajazeiras, afirma que essas bandas são “do começo do mundo”, quando “Pedro Álvares Cabral chegou aqui com dois índios tocando pife.” (BRAGA; REZENDE, 2021)

Ainda na primeira estrofe, a letra afirma que Zabé toca “pife moderno”. Pensamos em três possibilidades interpretativas para esse signo. O primeiro é como um índice da banda *Pife Moderno*, conjunto fundado por Carlos Malta, que utiliza os instrumentos dos cabaçais com uma leitura *jazzística*, muito ligada à virtuosidade e à improvisação. O segundo ponto é exatamente o fato de Zabé fazer suas apresentações fora do contexto religioso, do qual a tradição das bandas de pífano descende. A terceira leitura a que o “moderno” pode remeter é o fato de Zabé ser mulher pifeira em um contexto quase exclusivamente patriarcal. Santos e Silva (2018) afirmam que “a participação de Zabé da Loca significou a quebra de dois importantes paradigmas no âmbito das bandas cabaçais do cariri: a presença de uma mulher pifeira e a liderança feminina” (SANTOS; SILVA, 2018, p. 6). A importância e a “modernidade” da artista também pode ser compreendida a partir da questão de gênero.

Depois de esclarecidos alguns aspectos sobre a artista alvo dessa homenagem, passemos a explicitar como se dispõem os demais signos dessa canção. Percebemos que os demais índices trazidos à letra evocam universos distintos dos pontos de vista geográficos e temporais. Na segunda estrofe, surge o índice “jimi hendrix” em comparação com Zabé. Podemos pensar que se compara aqui a virtuosidade, o poder de invenção da pifeira com o guitarrista estadunidense. Provavelmente, o que chama mais atenção no verso é a proximidade inusitada entre Zabé, símbolo da cultura popular nordestina e Hendrix, símbolo do *Rock*; entre uma musicista que ficou famosa aos quase oitenta anos e um artista que atingiu seu auge ainda muito jovem. Essa comparação evoca também a clara oposição dos instrumentos que eles empunham: o pífano é uma flauta quase tribal, ligado às tradições imemoriais dos povos, de fabricação artesanal e de um material delicado, completamente acústica. Já a guitarra é um signo da modernidade, um instrumento elétrico, robusto, que pode ser ruidoso, distorcido. Ao realizar essa comparação, o cancionista instala assim a tensão entre o *Sertão* e o *Mundo*, afirma que Zabé se parece com o diferente, construindo a canção a partir dos signos espalhados por caminhos tão distantes.

Um outro índice que aparece na canção é “altamiro carrilho”, “capaz de ser seu filho/ dela com um europeu”. Altamiro foi um dos grandes nomes da flauta no Brasil e no mundo - músico ligado, principalmente, à tradição dos chorões. Se no caso de Hendrix os instrumentos se tensionam como opostos, em Carrilho há uma proximidade, uma continuidade entre eles, tendo em vista que ambos são de sopro. Apesar de modernamente

a flauta ser construída com metal, ela foi, em sua origem, também um instrumento de madeira³², assim como o pífano. Sendo assim, de alguma forma, os dois instrumentos têm um antepassado em comum. Tanto o flautista quanto a pifeira nasceram, rigorosamente, no mesmo ano, em 1924. Desse modo, o jogo que propõe a atribuição da maternidade de Carrilho a Zabé pode ser lido como um símbolo da irreverência da poesia popular, do absurdo de um Zé Limeira quando fala: “Pedro Álvares Cabral/ Inventor do telefone/ Começou tocar trombone/ Na volta de Zé Leal (...)”. Também podemos pensar na mistura dos elementos brasileiros e europeus que resultaram no Choro, ritmo que marca a obra do flautista. Assim, a união entre os universos simbólicos populares brasileiros, representado por Zabé e o “europeu”, geraria Altamiro Carrilho, seu filho e símbolo do Choro.

Já na última estrofe da canção, a letra traz o índice “baudelaire”. Assim como no caso de Hendrix, a comparação entre Zabé e o poeta francês reúne signos díspares. Existem algumas possibilidades de leitura para essa comparação. A primeira, e a mais óbvia, é lê-los como um par de opostos que se tensionam na canção. Zabé diria respeito ao regional, ao Nordeste, à tradição, às raízes, enfim, ao *Sertão*. Já Baudelaire evocaria o estrangeiro, o outro, a modernidade — uma vez que é considerado como um dos primeiros poetas modernos —, o cosmopolitismo, o *Mundo*. As outras leituras da referida estrofe não são contraditórias a essa, podendo, inclusive, aprofundá-la.

Charles Baudelaire é um precursor do simbolismo e, como é sabido dos manuais de Literatura, uma das grandes características desse movimento é, justamente, a sua musicalidade. Acompanhando “Baudelaire” está o “dobrado” que pode ser tomado como aquilo que se dobrou ou aquilo que foi duplicado, intensificado. Dobrado pode se referir, ainda, ao gênero musical, que é uma marcha ligada às bandas militares. Há nesse verso uma grande condensação das possibilidades de combinação entre os signos que o compõe, ou como diria Pound: “linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. Logo, Zabé seria a musicalidade e a força de um Baudelaire duplicado, ou uma poeticidade percussiva dos ritmos maciais. Seria, antes, os múltiplos sentidos que esse verso pode trazer, como se a própria ludicidade do verso fosse o real alvo da comparação.

No percurso de descrição da arte da pifeira, além dos aludidos índices, o cancionista se vale da construção de diversos símbolos que merecem nossa atenção. Na

³² Inclusive, uma indicação de suas origens é que na divisão classificatória entre os instrumentos da orquestra, ela permanece entre as “madeiras”.

quinta estrofe, há o verso “diz que é altos empenos”. Esse empeno ou empenado é uma gíria — e, como tal, um símbolo — do universo musical, que pode dizer respeito à virtuosidade, à qualidade, à capacidade de improviso. Os versos seguintes são “que tem perfume e veneno/ no piado que pia a loca” Esses símbolos do perfume e veneno anunciam uma explícita dualidade atribuída à música de Zabé. Os polos dessa duplicidade são explorados em dois ícones metafóricos. O primeiro está na sexta estrofe: “que as abelhas dão cria/ de um mel que antes não havia/ mas só dá se zabé toca”. Essa é uma metáfora que atribui a pifeira um poder criador, a música de Zabé faz com que as abelhas engendrem um mel raro, que só há na sua presença. Nesse polo, o seu pífano liga-se ao perfume, à delicadeza, ao mel. Já na última estrofe, a letra traz a ícone metafórica “que aleijou um soldado/ só com um pio que ela deu”. Essa é uma metáfora do veneno, da força, da fúria do “pife de Zabé”.

Ainda no plano da iconicidade, há na linha melódica desenhada pela voz de Chico César um ícone imagético do pífano. Como mencionamos anteriormente, a própria flauta que preenche alguns espaços da canção já funciona como uma *imagem* — ou seja, busca representar seu objeto a partir das semelhanças imediatas —, entretanto, além da clara referência ao pífano que a flauta evoca, podemos pensar em uma *imagem* presente no canto do autor. Observemos os diagramas a seguir:

Lá	
Sol#	
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	diz que^al ro car é ca ser seu De la eu ro
Ré#	
Ré	ta ri paz fi com
Dó#	
Dó	
Si	mi lho/ de lho/ um peu

Lá	
Sol#	Só com um pi o que e la deu
Sol	
Fá#	
Fá	
Mi	diz que ã laire do que a um sol
Ré#	
Ré	bau bra lei da do/
Dó#	
Dó	
Si	de do/ jou

No primeiro diagrama, foi transcrita a sétima estrofe a título de exemplo, entretanto, essa é a linha melódica predominante na canção. A mesma frase musical se repete nas terceira, quarta, quinta e sexta estrofes. Logo, podemos tomar essa melodia como o percurso padrão da voz do cancionista durante a canção. Ao observarmos o segundo diagrama, rapidamente percebemos a diferença melódica da última estrofe. O último verso da canção destaca-se na tessitura em relação aos demais, sendo o único momento com essa ocorrência. Ele soa em *sol sustenido*, dois tons mais altos do que a nota *mi*, nota mais alta das demais estrofes. Essa nota mais aguda acontece, exatamente, no momento em que ele canta “só com um pio que ela deu”, o pio que aleijou o soldado. Sendo assim, lemos a melodia do último verso com um ícone imagético do som emitido pelo pífano de Zabé, ligando-se e intensificando a metáfora da força envenenada de sua música.

Por fim, desejamos chamar atenção para as terceira e quarta estrofes da canção. Nelas, a pifeira invade a universidade e é ouvida nos Estados Unidos. Esse movimento remonta imediatamente à hibridação. A própria Zabé já é uma personagem hibridizada, uma vez que ela passou a figurar também entre os universos do culto e do massivo. Há interesse acadêmico no legado de Zabé, como podemos verificar nos artigos citados durante esta análise, ou na dissertação *Narrativa sem palavras: histórias do vento. A transmissão do conhecimento em uma banda de pífanos do Sertão da Paraíba* (LYRA, 2008). Ela também passou a figurar no âmbito massivo, concedeu várias entrevistas, povoou os jornais, ganhou prêmios. Esse dado já desperta certa curiosidade, uma vez que uma das características principais da arte chamada popular é a coletividade e anonimato de seus fazedores.

Podemos ler o índice “estados unidos” e a metáfora “diz que na universidade/ endoidou a mocidade/ com o pife de zabé” precisamente a partir da hibridação. As fronteiras que separam os signos do popular, do massivo e do culto tornaram-se porosas, permeáveis umas às outras. Dessa maneira, a música de Zabé adentra os espaços do culto, simbolizado pela universidade, e do massivo, a partir dos “estados unidos”, como símbolo máximo da massificação da cultura. É interessante perceber que esse movimento trazido à canção encontra correspondência com a realidade, uma vez que, enquanto diminui a quantidade de bandas de pífano dos sertões, cresce o interesse urbano pelo instrumento. No sudeste do Brasil, por exemplo, surgiu na última década o “Bloco de pífanos de São Paulo”.

Ainda sobre a quarta estrofe: “que até nos estados unidos/ estão limpando os ouvidos/ pra ouvir o som da mulher”, podemos pensar neles através das lentes de *Chiclete com banana*: “Eu só boto bebop no meu samba/ Quando Tio Sam tocar um tamborim”. A partir do trânsito desigual entre a cultura estadunidense e as sul-americanas. Nos versos de *Zabé*, não há contrapartida, eles que limpam os ouvidos — nos vários sentidos que esse verso pode trazer — para ouvir seu som. Na canção, o pife de Zabé invade, engendra, endoia, cria e destrói. A irreverência e o caráter inesperado dos signos trazidos ao longo da música parecem reverberar a própria pifeira, que, por vezes, mais parece uma personagem de Gabriel Garcia Márquez.

Podemos perceber que em *Zabé* o cancinista transita entre os âmbitos do culto, do massivo e do popular, entre tempos, espaços e universos distantes; como afirma Canclini (2019), o híbrido pressupõe coexistência. A canção alinha-se, dessa maneira a um movimento constante em sua produção, formando-se a partir das tensões entre os signos do *Sertão* e do *Mundo*. No próximo ponto, refletiremos acerca de *A prosa impúrpura de Caicó*, uma outra canção em que a análise dessas tensões é imprescindível para sua compreensão.

4.3 A poesia impúrpura de Caicó

Dentre as quinze faixas que compõem o disco *Aos vivos*, uma canção em que as referidas tensões são colocadas em primeiro plano é *A prosa impúrpura do Caicó*. A simples audição dessa música nos revela um efeito geral melancólico. É uma canção

disjuntiva, um canto de lamento. Esses sentidos são construídos, principalmente, através dos aspectos musicais da canção, como apontaremos em breve. Antes, vamos à letra:

ah! Caicó
 arcaico
 em meu peito catolaico
 tudo é descrença e fé

ah! Caicó
 arcaico
 meu cashcouer mallarmaico
 tudo rejeita e quer

é com é sem
 milhão e vintém
 todo mundo e ninguém
 pé de xique-xique pé de flor

relabucho, velório
 videogame oratório
 high-cult simplório
 amor sem fim desamor

sexo no-iê
 oxente, oh! Shit
 cego Aderaldo olhando pra mim
 moonwalkmam

Do ponto de vista da indexicalidade presente na letra, é visível uma proposta de construção textual através de um jogo de referências. Podemos afirmar que essa é uma canção predominantemente indexical, tendo em vista que aponta para vários existentes individuais. O título remonta ao filme *A rosa púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen. Existem ainda referências às cidades de Caicó e Catolé do Rocha, e referência aos autores Mallarmé e Gil Vicente, Michael Jackson e Cego Aderaldo.

Esses índices se entrelaçam, costuram-se no corpo da canção evocando os sentidos dos diversos mundos nos quais estão inseridos. A começar pelo título, podemos pensar em dois caminhos que ligam o filme de Allen aos significados procurados pela canção. Retomando rapidamente o enredo inicial do filme, Cecília, a protagonista, é uma garçonne que vive durante o período da Grande Depressão em New Jersey. Ela é casada com Monk, um homem alcoólatra e violento. A personagem encontra no cinema uma fuga de sua realidade. Em um dado momento, após assistir ao filme *A rosa púrpura do Cairo* diversas vezes, a personagem Tom Baxter conversa com ela através da tela, saindo de seu plano ficcional para fugir com Cecília. O primeiro sentido que liga o filme à canção

é a metalinguagem, aspecto central no longa. A obra de Allen joga com os limites dos planos ficcionais - um filme que é moldura para um outro, uma linguagem debruçada sobre si mesma. Assim como na canção de Chico César, há um jogo de referências que contribui com a construção dos sentidos da obra.

O outro aspecto do filme que agrega sentidos a essa canção é a dúvida entre os mundos vivida por Cecília. A personagem precisa escolher entre os universos que constroem as camadas ficcionais do filme, entre Tom Bexter e Gil Shepherd, que é o personagem-ator que interpreta Tom na camada ficcional correspondente à realidade na lógica do filme, ou seja, que está no mesmo plano que Cecília. A protagonista vive o dilema de escolher entre a perfeição ficcional ao lado de Tom ou a realidade ao lado de Gil. Como o eu-lírico de Chico César, ela “tudo rejeita e quer”. Não há gratuidade na escolha desse título para a canção, uma linguagem que discute linguagens e um encontro entre mundos distintos são aspectos presentes em ambas as obras.

Obviamente, os signos indexicais presentes ao longo da canção não são escolhidos aleatoriamente. Eles são índices na medida em que se referem a existentes individuais; porém, também podem evocar os símbolos com os quais se relacionam, uma vez que trazem consigo as tradições nas quais estão inseridos. Toda tradição é um conjunto de normas, acordos, convenções, ou seja, símbolos. As referências citadas durante a letra da canção são fundamentais para construir a tensão entre o regional e o cosmopolita.

Quando ouvimos “caicó”, logo no primeiro verso, pensamos em uma existência específica, em um índice. Aquela cidade que fica situada na região do Seridó no Rio Grande do Norte. Entretanto, ela também pode ser lida simbolicamente como uma marca de todos os sentidos que sintetizamos sob o signo *Sertão*. Um símbolo do regional, do beradeiro, da origem, da casa distante. No verso seguinte, Catolé do Rocha é apontado a partir do neologismo “catolaico”, utilizando-se do sufixo grego *aico*, que diz respeito à origem, à procedência. Seu peito pertence a Catolé. A primeira cidade integra o estado do Rio Grande do Norte e a segunda, da Paraíba. Um dado interessante, e que pode reiterar essas permanentes tensões nas relações de pertencimento na canção, é a localização dessas cidades. Apesar de Catolé do Rocha estar situada na Paraíba, estado que está, geograficamente, abaixo do Rio Grande do Norte, a cidade natal de Chico César fica mais ao norte do que Caicó, que pertence ao RN. Essas cidades — que são quase vizinhas

sertanejas, separadas por, aproximadamente, 80 quilômetros — encontram-se, cada qual, em uma faixa de território cercada pelo estado vizinho. Estão na reentrância que um estado provoca no outro; são, metaforicamente, cidades peninsulares no oceano do outro.

Nessa dança dos índices que promove a canção, destacamos ainda a presença de quatro personagens representantes de tradições diversas: Mallarmé, Gil Vicente, Cego Aderaldo e Michael Jackson. Podemos pensar nas tensões trazidas por esses índices a partir de vários enfrentamentos. O mundo culto, no qual se inserem os artistas europeus, frente às possibilidades de cultura popular. A tradição e o contemporâneo ou o cosmopolita em contrapartida ao regional. Esses símbolos trazidos pelos artistas citados não se excluem, antes, convivem como fontes de sentido na obra do paraibano. Podemos ler Mallarmé como um símbolo da inovação, do arrojo lúdico da poesia, tendo em vista que o poeta foi um dos precursores da utilização da espacialidade da página. A presença do francês está em outros momentos na obra de Chico, como nos versos “O acaso da minha vida/ Um dado não abolirá”, de *Paraíba meu amor*, referindo-se ao livro *Um lance de dados*. Gil Vicente é trazido à canção pelo verso “Todo mundo e ninguém”, que são referências às personagens do *Auto da Lusitânia*. Vale a breve transcrição de um diálogo da peça:

Ninguém: Que andas tu aí buscando?
 Todo o Mundo: Mil cousas ando a buscar:
 delas não posso achar,
 porém ando porfiando
 por quão bom é porfiar.

Ninguém: Como hás nome, cavaleiro?
 Todo o Mundo: Eu hei nome Todo o Mundo
 e meu tempo todo inteiro
 sempre é buscar dinheiro
 e sempre nisto me fundo.

Ninguém: Eu hei nome Ninguém,
 e busco a consciência

‘Todo o mundo’ é um rico mercador, enquanto ‘Ninguém’ é um pobre. Os dois estão em busca, porém de coisas antagônicas. Todo mundo deseja dinheiro, ser louvado, busca a vida. Já Ninguém procura por consciência, virtude, busca quem o repreenda. Ao conseguirmos perceber a referência do cancionista a essas personagens antagônicas do teatro de Gil Vicente, os efeitos de sentido presentes naquele verso tomam uma outra dimensão. A presença do autor português pode, ainda, ser entendida como um símbolo da ampla influência ibérica na arte nordestina, nas brincadeiras populares como o pastoril

e a folia de reis, além das pelejas dos cantadores. Cego Aderaldo, poeta popular cearense, não pode deixar de ser lido também como símbolo da tradição da poesia nordestina, do improviso, do desafio. O poeta ficou eternizado por Firmino Teixeira do Amaral, que registrou sua peleja com Zé Pretinho.

Chico César estabelece um jogo com a recepção dos seus ouvintes a partir da incorporação desses índices. Entretanto, esses signos são trazidos à canção também como *símbolos* e, como tais, só podem significar plenamente se o ouvinte tiver conhecimento dos contextos a que pertencem esses elementos, se conhecer as tradições nas quais eles estão inseridos. Além dos já referidos índices, essa canção constrói-se por pares tensionadores: toda a letra é feita a partir de binômios, nos quais os *índices*, como Cego Aderaldo e Michael Jackson emparelham as tradições da cultura popular nordestina com um dos símbolos máximos da arte de consumo, do *pop* estadunidense.

Do ponto de vista de uma leitura a partir do simbólico, existem dois polos que constroem a canção, marcam-se durante toda a letra os pares antagônicos. Já na primeira estrofe, nós temos o “peito catolaico”, que pode ser pensado como aquele que é de Catolé do Rocha, mas também a partir da aglutinação de católico e laico, sendo essa dualidade reforçada pelo verso seguinte “Tudo é descrença e fé”.

Na segunda estrofe, o “peito catolaico” transforma-se em “cashcouer mallarmaico”. A expressão original é cache-coeur, que significa “esconde coração”, no sentido de proteger. Resumidamente, esse é um modelo de blusa, no qual o tecido é transpassado na altura do peito, formando uma espécie de envelope. Entretanto, o que mais nos chama atenção é a substituição do cache (francês) pelo cash (inglês), formando o *cashcouer* do eu-lírico. Esse artifício reafirma um dos lados da antítese estabelecida entre o cosmopolita e o regional. Também podemos observar a relação dicotômica entre dinheiro e coração, entre a materialidade e a subjetividade. Seguindo o seu cashcoeur temos o mallarmaico, ficando explícita a referência ao poeta francês e, por conseguinte, a tudo que sua poesia pode representar. A estrofe é fechada pelo verso que parece melhor sintetizar esse sentimento do eu-lírico, “Tudo rejeita e quer”.

Nas terceira e quarta estrofes, vemos a proximidade entre os elementos simbólicos representativos dos aspectos regionais e cosmopolitas, ou, de outra maneira, são emparelhados os símbolos do *Sertão* e do *Mundo*. O xique-xique é uma planta que nos remete, imediatamente, à caatinga, à aridez, evocando ainda a tradição da música

popular nordestina a partir dos versos “Macambira morre, Xique-xique seca, Juriti se muda”, composição de Rosil Cavalcanti e Dilú Mello, gravada pela simbólica Marinês. A resistência do espinho do xique-xique alinha-se em contradição à delicadeza do “pé de flor”. O vigor, a alegria da dança, do forró, do “relabucho” opõe-se à solenidade, ao respeito do “velório”. A modernidade, a tecnologia aparecem no “videogame” e no “High-cult” trazidos pelos estrangeirismos da língua inglesa, que já habitam há décadas nossa língua. Contrabalanceando esses símbolos, estão “oratório” e “simplório”. Esses termos, assim como ocorrem nas estrofes anteriores, relacionam-se a partir das rimas, reafirmando o permanente vínculo entre a letra e as demandas musicais da canção.

Podemos, ainda, atentar para um outro sentido que o verso “videogame oratório” pode trazer. Além da inicial contradição evocada por esses símbolos, há uma síntese, uma fusão em que o videogame é oratório. Os jogos eletrônicos, que se popularizaram desde os anos oitenta, podem provocar silêncio durante horas em seus jogadores. Há nesse ritual repetitivo, de certa maneira, reverência do jogador pelo *game*, assim como quem reza diante de um oratório. Esses símbolos que se permeiam iconizam a fusão desses mundos tão distantes e, ao mesmo tempo, tão próximos para o eu-lírico.

Na estrofe final, há uma espécie de colagem entre os signos do *Sertão* e do *Mundo*, reiterando e sintetizando a tensão que perfaz toda a canção. No verso “Oxente, oh! Shit” as interjeições da língua portuguesa e inglesa se aproximam foneticamente (re)criando as relações referidas. A referência ao poeta popular Cego Aderaldo é seguida pelo verso de desfecho “Moonwalkman”. O Moonwalk é a famosa coreografia de Michael Jackson na qual, simulando caminhar para frente, o dançarino movimenta-se para trás. No contexto dessa canção, esse passo pode ser lido como um ícone dessas tensões. Esse andar para frente sintetizaria os sentidos de futuro, de “caminhar na lua”, da tecnologia, do cosmopolitismo, da metrópole. Enquanto, ao mover-se para trás, os sentidos ligam-se às raízes, à terra natal, ao arcaico.

Sob a perspectiva da iconicidade, podemos observar alguns artifícios empregados pelo cancionista na letra da canção. Além dos signos que já abordamos como “catolaico” e “mallarmaico”, há o título da canção “A prosa impúrpura do Caicó” em que diversos efeitos icônicos podem ser apreendidos. A *rosa* do filme de Allen ainda continua na pROSA do cancionista. O signo “impúrpura” que pode ser lido como antônimo do púrpura do filme, guarda também o IMPurPURA de um discurso de tantas referências, de

uma prosa que é canção. Desde o título, essa canção promove uma explosão dos signos. Nesse sentido, chama-nos atenção, ainda, o anagrama “Caicó arcaico”, presente já na primeira estrofe. Podemos ler esse anagrama como um ícone diagramático. Relembrando que, na teoria peirceana, o *diagrama* é aquele signo que representa seu objeto por meio das relações internas entre eles - representa por analogia. Caicó está dentro do arcaico, Caicó constrói o signo arcaico, passando a representar, iconicamente, o arcaico como um dos polos de sentido dessa canção.

Seguindo o percurso da iconicidade, já no primeiro momento, podemos perceber que o canto de Chico César funciona como um ícone diagramático do sentimento do eu-lírico. As notas se prolongam, estendendo-se através das vogais, iconizando diagramaticamente o estado de disjunção vivido entre o eu-lírico e seu objeto de desejo. Esse estado parece intensificar-se, ainda, pois o eu-lírico não está apenas separado desse objeto, ele não consegue reconhecer claramente que objeto é esse. Esses sentidos de angústia presentes na construção de um eu-lírico que é, ao mesmo tempo, descrença e fé são iconizados na maneira que o *cancionista* desenha a melodia do canto na canção. Retomando as tensões persuasivas descritas por Tatit, essa canção estaria, predominantemente, no universo da *passionalização*. Segundo o autor:

É quando o cancionista não quer a ação, mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/ (TATIT, 1996, p. 10).

O *cancionista* deseja, então, atingir a cumplicidade do ouvinte, uma canção que ativa a especiação em detrimento da dança, do movimento. Além do prolongamento das notas musicais amarradas às vogais da letra, a linha melódica revela a ausência de grandes saltos intervalares, privilegiando o movimento ondular da melodia, como podemos observar no diagrama a seguir:

La	Ah!
Sol#	
Sol	Ca
Fá#	i to des e fé
Fá	
Mi	có pei ca é cren
Ré#	
Ré	ar- cai meu to- lái do ça
Dó#	
Dó	
Si	Co Em co tu

Cada linha da representação acima revela um semitom da tessitura musical. As sílabas destacadas em negrito são os momentos em que as notas se prolongam. No percurso melódico, os intervalos entre as notas são pequenos, no máximo de terça, ajudando a construir o efeito de passividade que percorre toda a canção. O cancionista deseja que possamos sentir o canto como um lamento, que sejamos levados a sentir com ele.

Todos os elementos musicais dessa canção iconizam esse sentimento. O andamento é lento, o acompanhamento instrumental é feito apenas pelo violão tocado pelo próprio Chico e uma guitarra, que preenche os espaços entre os versos com frases bastante dolentes. O efeito musical produzido pelo cancionista amplifica os sentidos contidos na letra. Não é que, necessariamente, a letra motive a melodia, ou a melodia motive a letra. Antes, entendemos a canção como um objeto único, que buscamos decompor apenas para possibilitar as análises, levando sempre em conta essa relação umbilical.

No segundo momento da canção, a melodia passa a ser mais reiterativa. O prolongamento das notas diminui enquanto o cancionista elenca os elementos durante a terceira e quarta estrofes. É interessante observar como, nesse momento, a estrutura da canção se modifica tanto no âmbito linguístico, quanto no melódico. Vejamos os diagramas a seguir:

Fá	
Mi	
Ré#	
Ré	É é sem / Mi- e vintém/ Todo ninguém/ Pé de xique-xique de
Dó#	Flor
Dó	
Si	com lhão mundo e pé
Lá#	

Fá	
Mi	
Ré#	
Ré	Rela- velório/ Vídeo tório/ Hi- simplório/ Amor sem fim a-
Dó#	
Dó	
Si	buxo game ora- cult des-
Lá#	

Podemos observar, a partir dos diagramas acima, que a melodia do canto desse momento da canção concentra-se na entoação de apenas duas notas (ré e si), excluindo-se a última sílaba de cada estrofe, que abaixa meio tom em relação à nota anterior (de ré para dó#). Essa terceira nota pode ser explicada, antes, pelas leis da entoação, pois o desenho descendente da melodia em posição de coda indica a frase afirmativa, em contrapartida ao desenho melódico ascendente que indica um questionamento, uma interrogação. A reiteração dessas duas notas durante a terceira e quarta estrofes pode ser lida como um ícone diagramático da tensão entre o *Sertão* e o *Mundo*: as duas notas iconizam esses dois campos sógnicos, assim como a letra reitera os símbolos desses dois universos durante essas estrofes.

Ao contrário da primeira metade da canção, nesse segundo momento as notas da melodia do canto já não se prolongam; a duração das notas/sílabas acontece de maneira mais uniforme, mais ritmada. Elas estendem-se apenas em “desamor” e “Moonwalkman”. Porém, mais do que se relacionar com o momento da canção no qual estão inseridos, esses prolongamentos parecem reativar o percurso passional, pois funcionam como uma ponte que religa a canção ao seu início, retomando, por conseguinte, a iconização da busca do eu-lírico.

Nessa canção, podemos pensar na prosa de um eu-lírico que saiu de seu Caicó e viveu as grandes cidades. Hoje em seu peito catolaico existe o lamento da distância, mas já é também estrangeiro em sua terra natal. Vale observar que não existe espaço para “ou” durante a letra; os pares são separados por “e” ou por vírgula. Os universos diferentes não se excluem, a ausência do termo “ou” pode iconizar, ainda, a impossibilidade de escolher um desses mundos. Essa música é permeada por uma melancolia, por uma angústia de quem “tudo rejeita e quer”. Também podemos observar o tema da saudade da terra natal — tão paradigmático para alguns autores do nordeste, como Luiz Gonzaga — em outras canções do autor, como *Paraíba, meu amor*, ou em *Desejo e necessidade*. Como observamos durante a análise, esse sentimento parece resultar das tensões entre o *Sertão*

e o *Mundo*, entre o “eu” e o “outro”, gerando o já referido estado disjuntivo no eu-lírico. Se o eu-lírico perdeu-se por fora do mundo, vale lembrar Guimarães Rosa quando escreve “O sertão é dentro da gente”. No próximo ponto, deteremos nossas atenções às canções *Dança do papangu* e *Folia de Príncipe*.

3.4 Os sentidos da folia

Na obra de Chico César, várias são as músicas que convidam à dança, ao corpo. Os ritmos conjuntivos, festivos sempre tiveram espaço na obra do paraibano. Em alguns momentos, esses ritmos não são apenas um dos elementos constitutivos da música; tornam-se o tema central da canção. Alguns exemplos são *solto na buraqueira* e *humanequim*, ambas sobre o frevo; *Sirimbó*, uma homenagem a Pinduca e um convite a uma dança para todos e todas; *Carinho de carimbó*, também sobre os ritmos do norte, e *nego forro*, sobre o forró.

Uma dessas canções que convoca o ouvinte a deixar a espectação passiva da audição e participar da folia é *Dança do papangu*. Inicialmente, vamos à letra de Chico César em parceria com Zeca Baleiro:

chega de tchururu
chega de tchurururu
chega do interior a dança do papangu

meu pai dançou
hoje seu filho dança
imbalança imbalança imbalança

como a palha do coqueiro
quanto o vento dá
como o tombo da jangada
nas ondas do mar

não é o tchan
nem u2
na dança do papangu
dança lady diolinda
dança lady zu

Logo no início da canção, ouvimos Seu Francisco, pai de Chico César, cantando sem nenhum acompanhamento musical os versos “nem tô vestido nem tô nu/ bota cabeça na porta/ dê boa noite ao papangu”. Segundo o próprio encarte do disco, esses são versos

de um “canto do reisado”. Como já mencionamos no início deste capítulo, podemos compreender a materialidade da canção como indexical, no sentido de que o que nós ouvimos é resultado da existência no tempo e no espaço dos corpos que produziram aqueles sons. Logo, a voz de Seu Francisco é um índice que, por sua vez, está carregado de sentidos que justificam a sua presença na gravação. Ao longo do capítulo anterior, acompanhamos como as presenças de artistas convidados podem ser lidas como signos que se relacionam com os sentidos das canções do autor. Em *Dança do papangu* não é diferente: a presença do Francisco pai tem uma potência significativa enorme, uma vez que, além de seu filho de sangue, o compositor é herdeiro de suas tradições, pois o primeiro é brincante dos Reisados. Seu Francisco passa a representar aqui com sua existência, seu corpo, sua voz, as tradições populares.

Desde o título, a canção traz o símbolo do papangu, personagem fantasiado, muito comum nos carnavais nordestinos. Segundo Barroso no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo:

O povo chama aos três dias de folia o Tempo dos papangus. Os papangus são os mascarados que enchem as ruas principais, embrulhados em lençóis, cobertos de dominós ou disfarçados de todas as maneiras. (BARROSO *apud* CASCUDO, 2012, p. 528)

Podemos pensar, inicialmente, o signo “papangu” como um símbolo do carnaval, da brincadeira, das folias, uma vez que essa personagem mascarada se relaciona com diversas manifestações populares, inclusive, com o próprio reisado. Posteriormente, a figura do papangu ficou muito vinculada ao Carnaval de Bezerros, em Pernambuco. De toda maneira, é um signo ligado às festas populares.

Nos primeiros versos da canção, é possível observar os signos “tchururu”, “tchurururu”. Nós os tomaremos enquanto índices por eles fazerem referência direta a determinados objetos externos ao contexto da presente canção. Vale lembrar que o disco *Mama Mundi*, do qual *Dança do papangu* faz parte, foi lançado nos últimos anos da década de noventa, logo, acreditamos que os referidos índices apontam para os artistas Claudinho e Buchecha, mais especificamente para a canção *Conquista*, que obteve enorme sucesso, sendo uma das canções mais tocadas nos rádios em 1997. Outra canção da mesma época que traz a mesma sequência fonética (tchururu) e também conquistou às atenções do público foi *Vitrine* de Latino. Tanto a dupla Claudinho e Buchecha, quanto

Latino são artistas que venderam milhões de discos, que participaram diversas vezes de programas de auditório da televisão aberta como o *Domingão do Faustão*, pertencente à emissora Rede Globo de Televisão, e o *Domingo Legal*, programa do SBT (Sistema Brasileiro de Televisão). Diante desses dados, compreendemos que o verso “chega de tchururu” não aponta exclusivamente para as canções citadas, ou mesmo para os artistas que as compuseram. Esses versos surgem como um índice do próprio universo da cultura de massas.

Seguindo os índices do massivo nos dois primeiros versos, o terceiro afirma “chega do interior a dança do papangu”. A primeira coisa que observamos é o jogo de sentidos com a repetição da palavra “chega”. Nas duas primeiras ocorrências, a palavra funciona como uma interjeição, com sentido análogo ao de “basta”. No terceiro verso, aparece como verbo conjugado na terceira pessoa do presente do modo indicativo; e quem está vindo, chegando, é a “dança do papangu”. Sendo assim, nessa primeira estrofe, o popular aparece no espaço da cultura de massas. A repetição do signo “chega” pode retomar, ainda, a tradição das cheganças³³, como um outro símbolo da tradição popular nordestina.

Na segunda estrofe, os versos “meu pai dançou/ hoje seu filho dança” podem ser lidos a partir da ancestralidade inerente às brincadeiras populares. Dessa forma, liga-se aos sentidos acionados pelo índice de Seu Francisco na canção. O pai lega ao filho a folia, a dança. No último verso da segunda estrofe, inicia-se o índice “imbalança, imbalança, imbalança”, que segue por toda a estrofe seguinte: “como a palha do coqueiro/ quando o vento dá/ como o tombo da jangada nas ondas do mar”. *Imbalança*, canção da qual foi retirado o enxerto, é de autoria de José Dantas e Luiz Gonzaga. Como podemos perceber ao longo das análises, as referências a Gonzaga na obra de Chico César não são raras. Comumente, pensamos o sanfoneiro como um símbolo da tradição, do antigo, do forró *pé de serra*, de uma origem quase perdida no tempo. Porém, é importante não perdemos de vista que Gonzaga é uma força modernizadora na música nordestina. Ele foi um artista ligado à tradição de seu lugar, porém atento ao novo. Não buscava uma tentativa de cristalização das formas de então e, pelo contrário, promoveu uma revolução no forró.

³³ As cheganças eram danças ibéricas que retomavam a disputa entre cristão e mouros. Assim como o Lundu e o Fado, foi proibida durante determinado momento por sua alegada lasciva. Segundo Mário de Andrade, no Brasil, há uma vasta sobrevivência dessa tradição portuguesa no Nordeste, sendo conhecida nos diferentes estados como “chegança dos marujos”, “barcas” ou “fandangos”. Sobre o tema, ver: ANDRADE (2002) p 93 – 121.

Dessa maneira, Luiz Gonzaga foi um artista presente nos universos do massivo e do popular.

Igualmente importante é refletirmos, especificamente, sobre a música que foi citada na canção de Chico. Assim como em *Dança do papangu*, *Imbalança* é uma canção que tematiza a festa, o bailado e, em seu caso, o baião. Segue um trecho de sua letra:

Pra você aguentar meu rojão
É preciso saber requebrar
Ter molejo nos pés e nas mãos
Ter no corpo o balanço do mar
Ser que nem carrapeta no chão
E virar foia seca no ar
Para quando escutar meu baião
Imbalança, imbalança, imbalança

A canção para qual o índice aponta trata das qualidades necessárias para “aguentar o rojão”. A letra elenca os atributos para a dança: “ter no corpo o balanço do mar”, “ser que nem carrapeta no chão”, “e virar foia seca no ar”, metáforas para o gingado, a velocidade e a leveza. Nos ritmos ligados ao forró, é comum o tema da virtuosidade dos dançarinos, que pode se realizar através da descrição de uma personagem da letra ou sobre os feitos do próprio artista, como é o caso de *A ligeira*, cantada também por Luiz Gonzaga. Já no caso de *Dança do papangu*, assim como em *Sirimbo*, nada é exigido, não é preciso nenhum atributo especial, todos podem brincar.

A dança é, possivelmente, o grande tema da canção. Podemos pensá-la aqui em seu sentido literal, como o bailado, os movimentos do corpo, mas também podemos tomá-la enquanto metáfora, a dança dos signos, a dinâmica e o deslocamento de símbolos de universos distintos para o centro da canção. O cancionista aproxima os distantes a partir das semelhanças sonoras³⁴: “tchururu”, “tchan” e “u2” se emparelham a partir das consoantes africadas (tʃ). Então, os cariocas Claudinho e Bochecha, representantes da música eletrônica e do *funk melody*, o É o Tchan!, grupo da Bahia do que se convencionou chamar de *pagode baiano*, e o U2, banda de *rock* irlandesa, são justapostos na canção do

³⁴ Vale pontuar que esse é um recurso utilizado em diversas outras canções, como nos casos “oxente, oh shit” (*A prosa impúrpura do Caicó*); “Osasco, Osaka, Benim, Berlim” (*Dança*); “Grito griot craô de croata” (*Luzia Negra*) entre outras canções. Dessa maneira, podemos pensar nesses jogos paronomásticos em que signos distantes se aproximam sonoramente como um recurso caro a sua composição, podendo ser elencado como um dos elementos de sua estética.

paraibano. Esses índices distantes são acionados sempre em relação ao mote da canção, e nenhum desses signos é a dança do papangu.

Os últimos versos trazem os dois últimos índices da canção: “lady diolinda” e “lady zu”. Esta foi uma cantora brasileira que fez bastante sucesso no Brasil na década de setenta, principalmente com a canção *A noite vai chegar*. A música de Lady Zu estava muito ligada aos ritmos estadunidenses, como o *soul*, e à estética da discoteca, que se popularizava no país nessa época. Já “lady diolinda” se refere à Diolinda Alves de Souza, mulher mineira e líder histórica do Movimento Sem Terra (MST). Nesses últimos versos, são justapostas duas mulheres, uma liderança dos movimentos populares e uma artista da música de consumo. Ao aproximar esses índices na dança, Chico aponta também o universo de signos no qual essas mulheres estão imersas. A discoteca, os programas de auditório, a chamada música para as massas dança junto à luta dos povos pelo direito à terra, ao trabalho, à sobrevivência.

A presença do índice “lady diolinda” reforça, ainda, um dado que é observável em outras canções festivas do autor: a festa, a alegria não são sinônimos de empobrecimento do discurso, ou mesmo de alienação. Muito pelo contrário, várias são as canções festivas em que — seja de maneira sutil ou explícita — a crítica social é colocada como um dos temas que convergem na canção. Podemos pensar em *Respeitem meus cabelos*, *brancos* e *Pelado* como exemplos desse dado.

Dança do papangu é a segunda faixa do *Mama mundi*, disco que se lança na vasta procura de sonoridades e referências “desse mundão sem fronteiras”. Nessa canção, dançam pai e filho, Diolinda e Lady Zu. O cancionista cria uma ciranda de signos que estão espalhados pelo mundo e se encontram em sua canção. Muitas são as diferenças que poderíamos elencar entre os índices trazidos à canção; porém, talvez seja mais significativo refletirmos sobre o vínculo que reúne esses signos tão distantes. Ainda que tenham origens distintas, todos se encontram no universo do massivo. Seja Luiz Gonzaga ou É o Tchan!, Claudinho e Buchecha ou U2, todos esses artistas obtiveram grande projeção nos espaços destinados às massas, ao entretenimento dos grandes públicos. A aproximação sonora entre os signos díspares que acontece na canção pode ser tomada como um ícone da própria poética de Chico César, da maneira como ele aponta para coexistência de todos esses elementos em sua música.

Essa é, literalmente, uma canção que começa como um coco e termina como um *funk*. É o espaço da herança e das raízes, das brincadeiras tradicionais nordestinas, mas também do *pop* estrangeiro, dos grandes sucessos de público do rádio e da televisão. Nessa dança, Chico parece seguir o que lança em *Sirimbo*, do disco *Cuscuz clã*: não importa se é secretária, professora ou traficante de coca, se curte Madona ou Pinduca, aqui se abre o espaço para festa, para o encontro dos corpos e dos signos. Aqui as fronteiras já borradas entre o popular e o massivo ficam ainda mais indiscerníveis.

Uma outra canção que tematiza a dança e a festa e nos despertou particular atenção foi *Folia de Príncipe*, faixa de abertura do disco *Cuscuz Clã*. Essa música se anuncia como um convite à folia, ao beijo, à brincadeira, ao encontro, à conjunção amorosa. Vamos, inicialmente, observar sua letra:

se da minha boca vai ai ai
que da sua boca venha
uma declaração de amor
um beijo apaixonado
seja essa a nossa vênua
o nosso boi de reisado

um reizim bem coroadado
bate em sua moradia
vem louvando e vem louvado
vem cantando essa folia

eu e meus companheiros
queremos cumplicidade
pra brincar de liberdade
no terreiro da alegria

Do ponto de vista da indexicalidade, a referência mais evidente é à Folia de Reis, que são autos representados no ciclo natalino em várias regiões do Brasil. Nessas apresentações, também conhecidas como Reisados, os grupos de brincantes vão de casa em casa, dançando, cantando e, por vezes, fazendo versos, pedindo dinheiro para a festa de reis. É uma festa que se origina do catolicismo popular, com influências da cultura ibérica. Segundo Cascudo (2012), insere-se entre as diversas variantes do *Bumba Meu Boi*, que, na síntese de Sílvia Romero, vem a ser:

um magote de indivíduos, sempre acompanhados de grande multidão, que vão dançar nas casas, trazendo consigo a figura de um boi, por baixo da qual oculta-se um rapaz dançador (MORAES FILHO apud. CASCUDO, 2012, p. 137).

As manifestações que se abrigam sob a categoria do Bumba Meu Boi são festas genuinamente populares, com uma imensa diversidade de personagens, enredos, instrumentos e outras peculiaridades. Essa heterogeneidade demonstra que elas não se encerram em um tempo ou em uma região específica. Tanto os Reisados quanto outras manifestações, como Cavalo Marinho e Caboclinho, são classificadas por Mário de Andrade como “Danças dramáticas”. Segundo o autor:

Reúno sob o nome genérico de “danças dramáticas” não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suíte, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas (ANDRADE, 2002, p. 71).

É importante frisar que, em muitas dessas manifestações populares advindas do boi bumbá, há a presença de enredo e personagens, com uma encenação dividida em atos. Personagens como a Catirina, Francisco, Mateu, além do próprio boi estão presentes nas diversas variantes. Entretanto, existem especificidades nas brincadeiras praticadas nas diferentes regiões. Espalhada pelo Brasil, a folia de reis encena o retorno dos Reis Magos, sua viagem de volta, após visitarem o menino Jesus. Segundo o livro de Mateus, na Bíblia, os “Magos do Oriente” foram avisados em sonho para retornar por outro caminho, desviando assim de Herodes e de seu intento de matar “o Rei dos Judeus”. Na narrativa da tradição popular, os Reis magos voltaram fazendo festas e, para disfarçar suas identidades, fingiam-se de pobres e pediam esmolas. Sendo assim, o Reisado celebra o encontro, a visita, a conjunção, assim como a canção de Chico César busca celebrar.

Um outro índice que aponta para a tradição do reisado são os “ai ai” cantados pelo coro no final dos versos, posto que isso faz parte da tradição dos cantos dessas brincadeiras. A própria existência de um coro³⁵ na música já nos chama atenção como um símbolo da folia, da coletividade, de uma formação própria dos brinquedos regionais,

³⁵ Vale, ainda, registrar aqui os participantes desse coro, que são identificados no encarte do disco. São eles: Alceu Valença, Carol Machado, Décia Rocha, Elba Ramalho, Eleonora Falcone, Ingrid Guimarães, Lenine, Luís Paulo Lucena, Milene Areal, Pierre Aderne, Renata Arruda, Ricardo Gilly, Tata Fernandes, Totonho e Zuza Homem de Melo.

desse *clã* que o autor anuncia desde o título do álbum. Esse símbolo parece, também, apontar para o desejo de união, de celebração que perpassa a música.

Ainda pensando em uma leitura indexical da canção, além da letra trazida no encarte e transcrita nesta análise, o autor canta os versos do que ele mesmo chama de “músicas incidentais”, nomeadamente *Mulher rendeira* (Zé do Norte) e *Vozes da seca* (Zé Dantas/ Luiz Gonzaga). Os versos “Olê mulher rendeira/ Olê mulher rendá” são atribuídos, originalmente, aos próprios integrantes do bando de Lampião, gravados por Volta Seca (Antonio dos Santos), o mais jovem cangaceiro do bando. Esses versos acabaram servindo como mote para uma infinidade de variações das cantigas de Lampião. Após a gravação de Zé do Norte, houve diversas interpretações, adicionando, modificando e retirando versos e estrofes. A versão cantada por Chico César nessa canção ficou da seguinte forma:

Olé mulher rendera
Olé mulher rendá
tu me ensina a fazer renda
que eu te ensino a namorar

Lampião desceu a serra
Deu um baile em Cajazeiras
Ensinou moça donzela
a dançar mulher rendera

Lampião desceu a serra
com um sapato de algodão
o sapato pegou fogo
e Lampião caiu no chão

Lampião tava dormindo
Acordou-se assustado
atirou numa graúna
pensando que era um soldado

As moças de Vila Bela
Não tem mais ocupação
Bota queijo e rapadura
No bornó de Lampião

Após cantar a letra transcrita inicialmente duas vezes, Chico César canta os versos citados acima. O primeiro símbolo a ser observado é a mudança rítmica. Esse segundo momento da canção é um coco, ritmo popular nordestino, tanto do litoral quanto do sertão. Sob esse ritmo são entoadas as quadras das cantigas dos cangaceiros, alinhando-se como signos da cultura tradicional nordestina. O próprio Lampião não pode

deixar de ser lembrado como um grande símbolo dessa tradição. No final da música, o paraibano dá uma gargalhada: “Ha Haa”. Esse signo pode ser lido como um índice de Dona Selma do Coco — coquista e compositora pernambucana que alcançou projeção nacional com a música *A rolinha*³⁶ —, uma vez que essa risada é um bordão seu, aparecendo em diversas gravações. Ao cantar um coco, Chico faz referência a um dos principais nomes dessa tradição, construindo uma rede de referências que amplificam e proliferam os sentidos da canção.

Um outro signo dessa cadeia de referências ao Sertão são os versos “mas se eu dou uma esmola/ para um homem que é são/ ou lhe mata de vergonha/ ou vicia o cidadão” também cantados por Chico durante o coco. Esses versos apontam para Gonzaga, outro personagem-símbolo da cultura nordestina. É interessante pensar na tensão trazida pelo conteúdo desses versos, uma vez que o ato pedir nas casas é uma das características do reisado, entre outras manifestações. Na canção de origem, *Vozes da seca*, o eu-lírico interpela o presidente sobre medidas efetivas para combater a imensa desigualdade regional do Brasil. Em Gonzaga, o que o sertanejo precisa não são as esmolas ou “auxílio dos sulistas”, e sim que “Dê serviço a nosso povo, encha os rios e barragens/ Dê comida a preço bom, não esqueça a açudagem”. Ao apontar para esses versos, a canção aproxima a esmola das brincadeiras populares e as “ajudas” do governo para os sertanejos. A inserção desse verso na canção surge com diversas camadas significativas. Ele pode ser lido, inicialmente, como um índice do *Sertão*, da música do Nordeste, uma vez que aponta para um clássico de Luiz Gonzaga. Mas também pode, a partir de um olhar mais detido, introduzir na canção os conflitos entre os festejos populares, a felicidade do povo dos sertões e a fome provocada, não apenas pela seca, mas, principalmente, pelo histórico descaso do Estado brasileiro em relação ao Nordeste.

Entendemos que existe por parte do compositor na canção analisada um desejo de reverência às tradições populares nordestinas. Sendo assim, a referida indexicalidade da canção não funciona como um mero artifício metalinguístico. Antes, contribui na

³⁶ Essa não é a única referência a Selma do Coco na obra do autor. Na canção *Pedra de Resposta* (Chico César/ Zeca Baleiro), presente em seu dvd *Cantos e encontros de uns tempos pra cá* (2006), o autor canta os versos: “oh mocinha bonitinha pega a rola/ toda rola é doidinha pra voar/ oh mocinha bonitinha pega a rola/ não seja tola, não espie a rola piar”. Esses versos parecem retomar o jogo polissêmico e a malícia de *A rolinha*, que traz o refrão: “Oi pega, pega, pega!/ Pega, pega a minha rola/ Oi! corre, corre, corre!/ Pega, pega a minha rola”.

construção dos sentidos que promovem essa loa ao Signo-Sertão – como aqui estamos sintetizando um dos polos da tensão formadora de sentidos de sua obra.

É interessante observar que alguns elementos simbólicos do reisado estão presentes na letra de *Folia de Príncipe*. O tema da visita, do encontro, do convite está presente na letra da canção assim como nas quadras tradicionais dos reisados. Isso fica visível, principalmente, nos versos “um reizim bem coroadado/ bate em sua moradia”. Esse é um tema recorrente dessa manifestação, como podemos observar nos versos cantados por Seu Francisco no início de *Dança do Papangu*, a quadra inteira da qual o trecho retirado é “Tô aqui em vossa porta/ Num tô vestido nem tô nu/ bota a cabeça na porta/ dê boa noite aos papangus”. Nas quadras coletadas por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte, também é possível observar os mesmos elementos no que ele descreve como “coro de abertura”:

Aqui viemos cantá
Como se canta na corte
Meus senhores e sinhóras,
Deus lhi dê muito boa-noite!

Ôh de casa! Ôh de fora!
Mangerona quem ‘stá aí!
Ou é cravo ou é rosa
Ou a flô do bugarí

Eu bati na tua porta,
Pus a mão na fechadura,
Eu falei, tu num falaste,
Coração de pedra dura!
(ANDRADE, 2002, p. 569)

Ao escrever sua *Folia*, Chico incorpora diversas características presentes no Reisado. Lemos esses signos presentes em sua canção como um elemento revelador dos processos do cancionista. Quando o compositor transita pelos diversos ritmos, não o faz apenas no plano musical. Há um constante jogo com os signos pertencentes às diversas tradições com as quais ele dialoga. Em algumas ocasiões, ocorrem citações diretas, como o índice de Pinduca em *Sirimbó*. Em outras canções, o autor se apropria de determinadas características constitutivas desses universos, como o caso da irreverência do forró que fica evidente em *Comer na mão* e *Zabé*. Existem índices discretos como a mencionada gargalhada que aponta para Selma do Coco, ou ainda a maneira de estender os erres de da palavra “forró”, como comumente fazia Jackson do Pandeiro, em *Nego forro*. Na

canção *No Sumaré* — samba que conta com a participação de Escurinho — o cancionista faz referência a lugares específicos como “no sumaré ali/ na praça atrás da mtv”, ou “pra eles flor/ é bom no cemitério da doutor arnaldo”. Essa presença de lugares, de nome de ruas, pode ser pensada como um índice dos sambas de Adoniran Barbosa, uma vez que esse é um procedimento bastante característico de sua obra. Sendo assim, ao construir suas canções, Chico sobrepõe sentidos e referências, incorporando esses elementos dos diversos universos simbólicos, ora de maneira explícita, ora de maneira sutil. Mas sempre costurando as diversas camadas de sentidos que o seu jogo sógnico gera.

Além das questões apontadas através da indexicalidade, há diversos outros sentidos que essa folia congrega. Podemos ler essa música, ainda, como um ícone da tensão entre as tradições tonal e modal. Relembrando que, no tonalismo, a identidade da canção concentra-se no seu percurso melódico, ou seja, no desenho que a altura das notas traça, enquanto que no universo modal, o pulso é o grande centro. É uma música pensada pela regularidade, pelo ritmo, pelo ritual. De outra maneira, o tonalismo estaria mais para a mente, para a espectação, enquanto o modalismo estaria para a dança, para o corpo.

Pensando nessa relação, podemos ler, em *Folia de Príncipe*, diversos ícones da tensão entre esses universos musicais. Na primeira passagem da música, Chico canta seguido apenas pelo violão de aço — instrumento melódico e harmônico, próprio do discurso tonal. Em seguida repete os versos, agora acompanhado tanto pelo violão quanto pelas percussões. Depois desse encontro entre o universo rítmico e harmônico, entram as quadras populares acompanhadas apenas pelos instrumentos de percussão, como se, a partir de então, entrássemos definitivamente no universo modal, no ritual, no corpo, na celebração. Esse entendimento é reforçado quando pensamos na linha melódica da voz do cancionista como um ícone diagramático desses universos musicais. Vejamos o diagrama abaixo:

Fá	
Mi	
Ré#	
Ré	Que
Dó#	
Dó	<u>ai</u> da bo-
Si	a ca <u>ai</u>
Lá#	
Lá	min- <u>ai/</u> su- ven-
Sol#	
Sol	Se da ha boca há <u>ai</u>
Fá#	<u>Vai</u>
Fá	
Mi	
Ré#	
Ré	
Dó#	
Dó	
Si	
Lá#	
Lá	
Sol#	
Sol	Olê, mulher rendeira/ olê mulher rendá/ Tu me ensina a fazer renda
Fá#	
Fá	

O que buscamos evidenciar com a breve transcrição acima é que, no primeiro momento da canção, há uma identidade melódica comum à tradição tonal, na qual está inserida grande parte da MPB. Já na segunda parte da música, a entoação do cancionista nega o discurso das alturas, mantendo todos os versos sob a mesma nota sol. Nesse momento da canção, não há acompanhamento harmônico, apenas o pulso da percussão e a voz do cancionista reiterando a mesma nota. É importante observar, ainda, que a nota sol em que são cantadas as quadras de Lampião é, exatamente, uma oitava abaixo da primeira nota do início da canção. Ou seja, ela é a mesma nota, só que em uma frequência mais grave, mais baixa. Além de negar os intervalos do discurso tonal, essa nota Sol mais baixa passa a iconizar o próprio solo onde se bate o pulso, “o corpo indiviso da terra”, o “debaixo do barro do chão”, como canta Gilberto Gil. Vale pontuar que é do chão que nasce o ritmo do coco, onde a dança circular é, ao mesmo tempo, produto e produtora do pulso. A dança produz a música e essa conduz aquela em um movimento de retroalimentação. Um símbolo desse processo é o trupé, instrumento construído por uma espécie de tablado, no qual os dançarinos produzem um som percussivo ao dançar em cima dele com tamancos de madeira. Dessa maneira, a dança não apenas acompanha a

música, ela é parte intrínseca à sua produção; o corpo não é apenas conduzido na dança, é o instrumento central dessa música.

Ainda sob o ponto de vista da iconicidade, podemos pensar em *Folia de Príncipe* como um ícone metafórico da conjunção amorosa anunciada nos seus próprios versos. Lembrando que o signo metafórico representa seu objeto de forma relacional, mantendo com ele a semelhança de alguma qualidade em comum. De outra maneira, entendemos aqui que a própria canção pode ser lida como uma metáfora do encontro amoroso tematizado em seus versos. Além da referência ao boi de reisado, símbolo dessa união, é possível ler todo o primeiro momento da canção como um convite: “se da minha boca vai/ que da sua boca venha/ uma declaração de amor/ um beijo apaixonado”. Há o desejo do encontro, da cumplicidade, da brincadeira, da festa dos corpos. Esse dado fica ainda mais explícito nos versos: “seja essa a nossa vênua/ o nosso boi de reisado”. A vênua, o aceite, a reverência, a permissão é o próprio objeto que merece ser celebrado; o encontro amoroso seria o próprio boi da festa.

Nesse sentido, o primeiro momento da música funcionaria como convite ao encontro. Na lógica metafórica, seria uma espécie canção-moldura para a concretização da união amorosa, que se daria pela realização do coco. Sendo assim, a conjunção, a folia, o corpo seriam o verdadeiro fundo da canção. Ao pensarmos nas discussões sobre o universo modal trazidas no capítulo anterior, ganha força essa relação metafórica, uma vez que o modalismo é a música da ritualidade, do caráter sacrificial, sagrada, conjuntiva por excelência. O pulso é o grande centro dessa música, a pulsação cardíaca, longe dos metrônomos. O ruído é canalizado como força vital para a música, opondo-se ao recalque tonal. Então, o modalismo insere-se na canção como o ícone do corpo, da conjunção, do grito, do beijo, da festa.

Com isso, a folia anunciada pela primeira parte ganha uma outra dimensão de sentido. Não é apenas um índice da tradição nordestina. Não funciona apenas como a um canto de exaltação aos símbolos dessa cultura. O coco, a festa, a brincadeira, a dança, as percussões, o discurso modal, o encontro são, antes, uma rede de signos que cerca a metáfora do *beijo apaixonado*. E nisso estaria, provavelmente, a grande intervenção poética do cancionista nessa obra.

Tanto em *Dança do Papangu* quanto em *Folia de príncipe* podemos pensar no espaço físico, da dança, do discurso modal, da percussão, a partir do universo simbólico

nordestino como catalizador desses elementos. Como tencionamos demonstrar, na obra de Chico César o corpo não entra como mero suporte do espírito; antes, é parte sensível e intrínseca ao fenômeno musical. Logo, não podemos pensar em sua obra o espaço da inteligência em um lugar separado do espaço do movimento, da alegria, do corpo.

A festa é a tônica dessas canções. E o que significa a festa em uma época sem espaço para celebração? Byung-Chul Han (2015) constrói o conceito de que vivemos em uma “sociedade do desempenho” e que nela, por mais que possamos experimentar alguns espetáculos, não há espaço para a festa em seu sentido tradicional, uma vez que o tempo da festa é um não-tempo. Segundo o autor:

Na celebração o que se dá primeiramente é que não precisamos nos encaminhar para algum ponto para chegar lá. Na festa, o tempo como sequencial de momentos passageiros e fugidios é suspenso. Adentramos na celebração da festa como adentramos num espaço onde nos *demoramos*. O adentrar numa celebração se contrapõe ao transcorrer. No adentrar a celebração não há nada que transcorre e *passa*. O tempo de festa num certo sentido não passa. (HAN, 2015, p. 110)

Nas sambadas que podem virar a noite, nos cocos, nas danças dramáticas o cronômetro não interessa, o relógio de ponto é deixado para trás e o tempo enquanto metrificação matemática do transcorrer de nossas vidas entra em suspensão. A festa não serve à lógica do Capital, não acontece para produzir coisa alguma. Ela é, intrinsecamente, erótica, no sentido de que ela é um fim em si mesma. Na celebração o que existe é a presentidade, é estarmos vivos e experimentar os nossos corpos no mundo. O próprio tempo musical da tradição modal nos leva por esse caminho não linear. As muitas síncope do modalismo, o permanente jogo de fases e defasagens, que buscam o transe, constroem uma noção de circularidade temporal. Para ilustrar como a noção de tempo das culturas tradicionais africanas é complexa e distante da perspectiva europeia, vale citar um ditado iorubá: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje.” O tempo não anda em linha reta e isso se apresenta na Música modal e nas músicas advindas dessa tradição. A canção de Chico parece pressentir que o espaço da festa, os sentidos da folia se fazem cada vez mais necessários.

Buscamos, através dessas análises, demonstrar de que maneira os sentidos da canção são alcançados através da relação entre os signos musicais e linguísticos.

Acreditamos que é exatamente nesse elo entre a música e a letra que residem as grandes potencialidades de significado dessa arte. Em síntese, pretendemos demonstrar, em particular ao longo deste capítulo, algumas possibilidades interpretativas para as canções de Chico César, pensadas através das tensões entre o *Sertão* e o *Mundo* que, em nossa leitura, se estabelecem como uma presença formadora de sua obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A múltipla e rica obra de Chico César o coloca como um dos principais cancionistas de sua geração. Tanto os aspectos musicais de seus trabalhos quanto suas construções linguísticas revelam um artista atento, acima de tudo, à linguagem. Nossa pesquisa buscou evidenciar um caráter específico de sua canção: o permanente trânsito entre o culto, o popular e o massivo, as tensões entre o *Sertão* e o *Mundo*. Percebemos que a materialidade de sua canção se nutre desses universos, tensionando-os e os recriando no espaço de sua obra. As constantes referências à cultura popular nordestina, a busca pelas sonoridades do “mundão sem fronteira”, os índices que constantemente surgem e apontam para tempos e espaços tão díspares, as influências da poesia culta e da dos cantadores estão gravadas sobre o relevo de sua arte.

O *Sertão* e o *Mundo* constroem a angústia do eu-lírico d’*A prosa impúrpura de Caicó*, canção em que Michael Jackson e Cego Aderaldo são signos que compõem o mosaico de sua linguagem. Em *Nato*, última faixa de seu *Aos Vivos*, o cancionista traça sua poética, descrevendo o horizonte por onde “de certa forma” traçará sua obra vindoura. *Zabé*, canção-homenagem a “Rainha do Pife” é um outro exemplo em que os signos espalhados pelo mundo se encontram na dança que a canção do paraibano promove, recriando esses elementos a partir do humor e da irreverência do forró. Em *Dança do Papangu* há, talvez, a aproximação mais explícita entre a cultura popular e o universo massivo, em um coco em que dançam Seu Francisco, Lady Zu, Diolinda, o *pop* estrangeiro e os artistas de massa do Brasil do final dos anos noventa. *Folia de príncipe*, última canção analisada nesta pesquisa, se revela como uma celebração do encontro, da festa, do corpo. O reisado e o coco de roda ajudam a construir uma metáfora em que a conjunção amorosa, “o beijo apaixonado” é o grande motivo a ser celebrado.

Obviamente, esse dado da mistura de elementos de culturas diferentes não é um aspecto novo na arte, ou mesmo na canção popular. Porém, o que nos interessou nesta pesquisa foi investigar o modo peculiar em que esses signos são construídos no espaço da obra do autor analisado. A construção de linguagem produzida na canção de Chico César demonstra que, mesmo quando é permeada pela indexicalidade, esses objetos são recriados através de seu olhar poético idiossincrático.

Além de promover uma breve revisão da Teoria Geral dos signos, buscamos comprovar a possibilidade de analisar o objeto canção popular através de sua semiótica. Ainda que não tenhamos construído, propriamente, um modelo de base peirceana para a análise da canção — tendo em vista, principalmente, essa proposição não comparecia entre os objetivos e a natureza desta pesquisa —, acreditamos que essa incursão possa representar um esboço a ser mais profundamente desenvolvido em pesquisas futuras, visando a construção de um método peirceano para a análise da canção. As categorias da teoria de Peirce demonstram-se, em nosso entendimento, bastante fecundas para análise desse objeto, intrinsecamente, intersemiótico. O fato de suas classificações se aplicarem a toda e qualquer linguagem contribuem, consideravelmente, para a análise dos signos linguísticos e musicais que podem ser tomados sob as mesmas categorias.

Nossa pesquisa também se propôs a construir uma abordagem mais geral da obra fonográfica de Chico César, construindo uma breve fortuna crítica das principais pesquisas acerca do autor e formando um panorama de seus discos, que são analisados individualmente. Pensamos haver uma dupla importância nesse movimento. A primeira é a possibilidade de contribuir com outros pesquisadores que podem consultar esse pequeno inventário da obra do paraibano. A segunda é contextualizar nossas análises para que fique claro para o leitor que as canções analisadas no último capítulo não são objetos estranhos à obra do cancionista; pelo contrário, são canções exemplares de elementos formadores de sua poética, presentes de forma definitiva em diversas canções ao longo de seus discos.

Compreendemos a impossibilidade de esgotar os sentidos de um objeto artístico através de qualquer estudo, tendo em vista a multiplicidade de significações intrínseca à linguagem da arte. Longe de pretender delimitar a leitura da obra de Chico César, procuramos, antes, traçar uma possibilidade de entendimento, um caminho para seguir na busca de compreender melhor a obra plural desse cancionista.

O terreiro da alegria e os arranha-céus, o quintal e o mundo, Mallarmé e Zabé da Loca, o *jazz*, o *rock*, a morna, o coco e o forró, a megalópole e o barro de onde vem o baião, os signos derramados pelos sertões do mundo se encontram na folia de Chico César, tensionam-se e se reinventam na canção do paraibano. Esta pesquisa buscou demonstrar como o *Sertão* e o *Mundo* são as duas lentes que constroem a luneta pela qual

a música do autor recria os signos dos mais díspares universos. A canção de Chico César traça seus caminhos através das margens do alguidar que contém o *Sertão* e o *Mundo*.

REFERÊNCIAS

A Rosa Púrpura do Cairo (1985). Direção: Woody Allen. Comédia. Cor, som, 84 minutos.

AGRA, Anacã Rupert Moreira Cruz. *O poético no cinema*. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 17. ed. São Paulo: Ática, [s.d.]. (Bom Livro), 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Editora Cultrix, 1994.

BRAGA, Elinaldo Menezes; REZENDE, Renan Felipe Santos. *Bandas de pífanos: tradição, resistência e a presença feminina de Zabé da Loca*. Associação Brasileira de Flautista. Ano XXVI- Número 31 – ABRIL de 2021.

BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, Aurélio. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1986.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. Vol. 3. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Editorial Humanitas, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. 6ª Edição. São Paulo: Alhambra, 1977.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2012.

CASTRO PINTO, Sérgio de. *O cristal dos verões: poemas escolhidos*. São Paulo: Escrituras, 2007.

_____, Sérgio. *A flor do gol*. São Paulo: Editora Escrituras, 2014.

CÉSAR, Chico. *Aos Vivos*. Velas, 1995.

_____, Chico. *Beleza Mano*. MZA/Polygram, 1997.

_____, Chico. *Cantáteis: Cantos elegíacos de amozade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

_____, Chico. *Cuscuz Clã*. São Paulo: MZA/Polygram, 1996.

_____, Chico. *De uns tempos pra cá*. Chita Discos/ Biscoito fino, 2005.

_____, Chico. *Estado de Poeisa*. Urban Jungle/Natura Musical, 2015.

_____, Chico. *Francisco forro y frevo*. Chita Discos/ EMI, 2008.

_____, Chico. *Mama Mundi*. São Paulo: MZA/Polygram, 2000.

_____, Chico. *O agente Laranja e a Maçã do amor*. São Paulo: Editora Escritinha, 2016.

_____, Chico. *Respeitem meus cabelos, brancos*. São Paulo: MZA/Abril Music, 2002.

_____, Chico. *Rio Sou Francisco*. Londrina: Rubra Cartoneira editorial, 2012.

_____, Chico. *Versos pornográficos*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Olympio, 1986.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984

ENCANTADA, Palavra. Direção de Helena Solberg. Produção: David Meyer. Roteiro: Diana Vasconcellos, Helena Solberg, Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2008.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à linguagem literária*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

FLORES, Elio Chaves; SANTOS, Kywza Joanna Fideles Pereira dos. *O sertão deságua no atlântico: Música popular e poética africanista*. Graphos. João Pessoa, Vol 10, N. 2, Dez./2008, Vol 11, N. 1, Jun, 2009.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge (Mass.):Harvard University Press, 1996.

GARCIA, Pedro Picolli. *Beradêro: uma leitura da canção de Chico César sob o viés do imaginário*. 2017.

GIL, Beatriz Daruj. *O léxico de pra cinema, de chico César: aspectos ideológicos*. Polifonia, v. 12, n. 12 (1), 2006.

GILBERTO, João. *Chega de saudade*. Odeon, 1959.

_____, João. LP *O amor, o sorriso e a flor*. 1960.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

LAO-TZU. *Tao-te king*. Editora Pensamento, 2006.

MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MARQUES, Marcelo Ferreira. *Uma moça cosendo roupa com a linha do Equador: palavra, som e sentido em Chico César*. 2013.

MELLER, Lauro. *Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre música popular brasileira e poesia literária*. Curitiba: Appris, 2015.

Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. Editora Cultrix, 1974.

MONTE, Marisa. *Memórias, crônicas e declarações de amor*. Phonomotor/EMI, 2000.

NÖTH, Winfried. *Panorama geral da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Anablume, 2003.

OLIVEIRA, Luicmar Pereira de. *Cantáteis: cantos elegíacos de amozade-reflexões sobre a elegia contemporânea de Chico César*. Porto Velho, Rondônia, 2015.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

_____, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

_____, Lucia. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

_____, Lúcia. *O que é semiótica (coleção primeiros passos)*. Brasiliense. São Paulo, 2005.

_____, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

SANTOS, Euclides de Souza; SILVA, Erivan. *Zabé da Loca: protagonismo feminino no universo das bandas de pífano*. Claves Vol. 2018.

SANTOS, Kywza Joanna Fideles Pereira dos. *A poética africanista e a enunciação da negritude nas canções de Chico César*. MS thesis. Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

SANTOS, Nara Limeira F. *História, paixão e poesia na obra de Chico César*. Graphos. João Pessoa, Vol 10, N. 2, Dez./2008, Vol 11, N. 1, Jun. /2009

SILVEIRA, Dener Santos. *Comunicação e Movimento na poética do compositor Chico César: os usos da Diáspora Africana na música negra no Brasil*. 2018.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Mauad Editora Ltda, 1998.

_____, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Editora Civilização brasileira, 1976.

SOLER, Luiz. *Origens árabes do folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis, Ed. Da UFSC, 1995.

TATIT, Luiz, *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

_____, Luiz, *Análise semiótica através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____, Luiz, *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____, Luiz. **O século da canção**. Ateliê Editorial, 2008

TINHORÃO, José Ramos, *As origens da canção urbana*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____, José Ramos, *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____, José Ramos, *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

TROTTA, Felipe da Costa; SANTOS, Kywza JFP dos. *Respeitem meus cabelos, brancos: música, política e identidade negra*. Revista FAMecos 19.1, 2012: 225-248.

VASCONCELLOS, Pedro Lima. *Antonio Conselheiro por ele mesmo*. É Realizações Editora Livraria e Distribuidora LTDA, 2018.

VELOSO, Caetano. *Joia*. Universal Music, 1975.

VICENTE, Gil. *Obras-primas do teatro vicentino*. Ed. da Universidade de São Paulo, 1970.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.