

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

TATJANE GARCIA DE MEIRA ALBACH

**EM BUSCA DO RUMO DA CANÇÃO BRASILEIRA:
A PRÁTICA E A TEORIA DE LUIZ TATIT, DE 1974 A 2005**

CURITIBA

2012

TATJANE GARCIA DE MEIRA ALBACH

**EM BUSCA DO RUMO DA CANÇÃO BRASILEIRA:
A PRÁTICA E A TEORIA DE LUIZ TATIT, DE 1974 A 2005**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Corrêa Sandmann

CURITIBA

2012



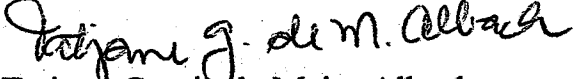
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata quingentésima quinquagésima nona, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **TATJANE GARCIA DE MEIRA ALBACH**. No dia primeiro de junho de dois mil e doze, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **MARCELO CORRÊA SANDMANN**, Presidente, **ÁLVARO CARLINI** e **BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “**EM BUSCA DO RUMO DA CANÇÃO BRASILEIRA: A PRÁTICA E A TEORIA DE LUIZ TATIT, DE 1974 A 2005**”, apresentada por **TATJANE GARCIA DE MEIRA ALBACH**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **MARCELO CORRÊA SANDMANN** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia primeiro de junho de dois mil e doze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx


Dr. Marcelo Corrêa Sandmann


Dr. Álvaro Carlini


Dr. Benito Martinez Rodriguez


Tatjane Garcia de Meira Albach



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestrandia TATJANE GARCIA DE MEIRA ALBACH para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados MARCELO CORRÊA SANDMANN, ÁLVARO CARLINI e BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“EM BUSCA DO RUMO DA CANÇÃO BRASILEIRA: A PRÁTICA E A TEORIA DE LUIZ TATIT, DE 1974 A 2005”.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
MARCELO CORRÊA SANDMANN		APROVADA
ÁLVARO CARLINI		APROVADA
BENITO MARTINEZ RODRIGUEZ		Aprovado

Curitiba, 01 de junho de 2012

Prof. Dr. Luis G. Bueno de Camargo
Coordenador

Para minha mãe Lourdes e meu pai Duarte,
pela vida e o apoio nos estudos.
Para meu filho Pedro e ao Saulo,
pelo amor de sempre.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Corrêa Sandmann, pela orientação, paciência e compreensão ao longo de toda minha trajetória na pós-graduação, principalmente pela confiança em me conceder mais uma chance, fundamental para a finalização desta empreitada. Agradeço infinitamente por sua amizade e consideração.

Ao Luiz Tatit, por suas canções, pela criação do método semiótico para análise da canção e pela atenção e carinho com que me recebeu para falar sobre seu trabalho.

Ao José Miguel Wisnik, por me ajudar a identificar o objeto desta dissertação, por insistir na pergunta que não queria calar e pela generosidade de sempre.

Ao Curso de Pós-Graduação em Letras, na pessoa do seu coordenador Prof. Dr. Luís Gonçales Bueno de Camargo, pelo apoio recebido.

Ao Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela compreensão nos momentos difíceis, e aos funcionários Ernani Schreiber e Odair Rodrigues, por estarem sempre prontos a cooperar.

Aos professores Dr. Álvaro Carlini, Dr. Benito Martinez Rodriguez e Dr. Caetano Waldrigues Galindo, pelas contribuições e sugestões ao trabalho.

Ao professor Dr. Adalberto Müller Junior, por incentivar este trabalho e me auxiliar a transformá-lo num pré-projeto de mestrado.

Aos integrantes do Grupo Rumo, Geraldo Leite, Paulo Tatit, Ná Ozzetti e Ricardo Breim, e aos músicos Arthur Nestrovski, Arrigo Barnabé, Laert Sarrumor e Dante Ozzetti, pelas entrevistas e conversas sobre o Grupo Rumo, a Vanguarda Paulista e o mestre-cantor Tatit.

À Dra. Tami Kawase Seitz, por suas gotinhas homeopáticas mágicas.

A todos os amigos e amigas que colaboraram de alguma forma para a realização deste trabalho, em especial, Ana Carolina Taraschuka, Fabiana Vargas, Louise Nazareno, Zélia Passos, Silvana Seffrin, Alexandre Azuma, Vera

Domingues, Rogério Pereira, Andréa Abrahão Costa, Paulino Viapiana, Cláudia Montenegro, Mário Domingues e Virgílio Marques Savarin.

A minha mãe Lourdes, fiel escudeira para todas as horas, pelo apoio logístico com meu filho, e em todas as situações necessárias.

Ao meu filho Pedro, por tentar compreender minha ausência nos últimos momentos de conclusão deste trabalho e pelos seus abraços apertados para me dar força.

Ao meu marido Saulo pela cumplicidade, pelo amor incondicional, por suportar as oscilações do meu humor e por me apoiar sempre desde o primeiro ingresso no mestrado, em 2004.

Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria. Originária da cultura popular não-letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia aos seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo da permanente aparição/desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural, tenciona muitas vezes as regras da standardização e da redundância mercadológica.

José Miguel Wisnik,
Sem Receita: ensaios e canções

RESUMO

Este trabalho aborda a trajetória artística e acadêmica de Luiz Tatit, compositor, cantor e estudioso da canção popular brasileira. O período compreendido vai de 1974, com a criação do Grupo Rumo, até 2005, com o aperfeiçoamento do modelo semiótico desenvolvido por ele para a análise da canção. Além de considerações gerais sobre seu trabalho teórico e artístico, são analisadas também algumas de suas canções, a partir das relações que elas estabelecem com aspectos e personagens da *commedia dell'arte*, tais como o Pierrô e a Colombina, bem como o humor melancólico presente nas letras e na performance vocal de Tatit, principalmente em canções em que a figura da mulher é retratada como personagem central e o eu-lírico apresenta-se de modo apaixonado e ingênuo. São também apresentados estudos sobre a indústria do disco nos anos 1970 e 1980, a Vanguarda Paulista e sobre a reoperacionalização da *commedia dell'arte* na contemporaneidade, além de ainda comparações do trabalho de cancionista de Luiz Tatit com o de Noel Rosa, a partir da canção “Pierrô apaixonado”.

Palavras-chave: Canção popular brasileira. Luiz Tatit. Grupo Rumo. *Commedia dell'arte*. Humor. Vanguarda Paulista.

ABSTRACT

This work embraces the artistic and academic trajectory of Luiz Tatit. He was a composer and diligent researcher of the popular Brazilian music. The contained period, goes from 1974 with the creation of Grupo Rumo, until 2005, with the improvement of the semi-optic model that was developed by him, for the analysis of the music. Beyond general considerations about his theoretic and artistic work, some of his songs are analyzed as well. These songs are analyzed beginning by their relation with aspects and characters of the *Commedia Dell'arte*, such as, Pierro and the Colombina. Also analyzed, is the lyric humor that is present in the songs words and the vocal performance of Tatit. Special attention was given to the songs where the woman is mentioned as being the central character and the lyric-self is shown in a passionate and altruistic mode. This work also brings studies about the industry of disc-records in the 70's and 80's, related to Paulista Vanguard. The rebirth of the *commedia dell'arte* in the contemporaneousness plus some comparisons between the work of Luiz Tatit and the work of Noel Rosa, through the song " Pierro Apaixonado" are also part of this dissertation.

Key Words: Brazilian popular song. Luiz Tatit. Grupo Rumo. *Commedia dell'arte*. Humor. Paulista Vanguard.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
INTRODUÇÃO	15
1 TRAJETÓRIAS – ACADEMIA E MÚSICA	20
1.1 Trajetória acadêmica	20
1.2 Elementos semióticos	28
1.2.1 Entoação	29
1.2.2 Tematização	30
1.2.3 Passionalização	30
1.2.4 Figurativização.....	31
1.2.5 Dicção	32
1.3 Canção dentro e fora da academia	33
2 TRAJETÓRIA MUSICAL.....	35
2.1 A busca do <i>rumo</i> da música popular brasileira	35
2.2 Irreverência e tradição – <i>Rumo aos antigos</i>.....	39
2.3 Metalinguagem na canção	44
2.4 As vozes da vanguarda paulista	52
3. PRESENÇA DO PIERRÔ E COLOMBINA NAS CANÇÕES DE LUIZ TATIT	63
3.1 Aspectos da <i>commedia dell’arte</i> na arte contemporânea	63
3.2 Aproximações entre Noel Rosa e Luiz Tatit	72
3.3 O “Pierrô Apaixonado” de Noel Rosa, por Luiz Tatit	77
3.4 As colombinas de Luiz Tatit	83
3.5 Elementos da <i>commedia dell’arte</i> na performance de Luiz Tatit	98

CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
FONTES	108
REFERÊNCIAS	112
APÊNDICES	124
ANEXOS	165

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa propõe-se a apresentar a trajetória intelectual e artística de Luiz Tatit e realizar a análise de algumas de suas canções a partir de motivos e elementos nelas recorrentes. Entre estes, vai-se destacar a presença de situações e personagens que remetem àquelas da *commedia dell'arte*, como o Pierrô e a Colombina, em seus encontros e desencontros, bem como o humor algo melancólico que caracteriza tais personagens e situações.

A partir da ideia e vontade inicial de pesquisar a obra de Luiz Tatit, os caminhos que levaram à *commedia dell'arte* partiram da relação especial entre o compositor paulistano e o compositor carioca Noel Rosa: ambos resgatam a personagem do Pierrô. Noel o fez em forma da marchinha de carnaval “Pierrô Apaixonado”, em parceria com Heitor dos Prazeres. Tatit, por sua vez, realizou um estudo desta canção, ainda nos tempos iniciais do Grupo Rumo, de que foi um dos fundadores e integrantes, para a qual criou uma interpretação bastante particular.

Estabelecida esta relação, tornou-se perceptível a presença do Pierrô em diversas canções de Tatit, por certa melancolia nelas evidente, instaurada na voz, nas letras, na música e em sua *performance*. Além disso, muitas de suas composições que tematizam a mulher revelam proximidades dessas personagens com a *persona* da Colombina, à qual o eu-lírico das canções persegue insistentemente.

Vale lembrar que a escolha do tema desta pesquisa surgiu a partir da disciplina Tópicos de Literatura Brasileira do Século XX, cursada em 1999, ministrada pelo professor Benito Martinez Rodriguez, durante o curso de graduação em Letras na Universidade Federal do Paraná, na qual foram apresentados aspectos de vários períodos da história da música brasileira. Nesse panorama, foi retratada a atuação de músicos associados à Vanguarda Paulista, entre eles Luiz Tatit, um dos idealizadores do Grupo Rumo (1974-1992). Desde então, o interesse de aprofundar o conhecimento sobre o compositor cresceu até tornar-se, mais concretamente, o objeto de estudo desta dissertação.

Graduado em Letras – Linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (1978)¹ e em Música – Composição pela Escola de Comunicações e Artes (ECA), nessa mesma instituição (1979), Luiz Tatit tornou-se compositor de canções ouvindo rádio na infância e arriscando seus primeiros acordes de ouvido no violão que ganhou do avô aos 12 anos.² Somente a partir de seu ingresso na ECA é que passou a se alfabetizar na linguagem musical. Seu modo de compor aproxima-se dos compositores populares das décadas iniciais do século XX, em aspectos como o uso de elementos coloquiais da língua falada, o uso do violão e suas virtualidades harmônicas e a incorporação de processos narrativos em suas letras. E é este modo de preparar a canção, de contar e cantar suas histórias, aliado muitas vezes a temas discutidos em sua pesquisa teórica sobre a canção, essa dupla *persona* de Tatit, que chama a atenção e faz com que se busque compreender melhor os aspectos que caracterizam suas canções.

O estudo da obra cancional de Tatit, nesta pesquisa, abrange o período de 1974 a 2005, desde sua atuação no Grupo Rumo até o disco *Ouvidos uni-vos* (2005), por meio da seleção de algumas canções consideradas mais representativas de sua trajetória musical.

Não se pretende, aqui, aprofundar a consideração dos estudos acadêmicos e dos conceitos semióticos desenvolvidos por Tatit, mas sim realizar uma breve apresentação, destacando sua importância para o aprofundamento da pesquisa e a consolidação dos estudos da canção popular no Brasil, tendo em vista suas especificidades.

¹ TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 44.

² Id. *idid.*, p. 7.

INTRODUÇÃO

No século XX, artistas e intelectuais de várias partes do mundo e do Brasil viveram processos radicais: mudanças econômicas, sociais, duas grandes guerras mundiais, fragmentação de territórios, junção de novas culturas. Assim, passaram por grandes questionamentos, entre eles, o de como seria possível produzir arte, correspondendo às transformações de um mundo não linear.

Mais que em outros períodos históricos, a verve do poeta, do músico, do historiador, do filósofo, passou a ser múltipla. As fronteiras entre os saberes e as diversas artes diluíram-se. Dentro desse processo de transição e intersecção, a música popular brasileira, principalmente o gênero canção, ocupou lugar de destaque na cultura do país, despertando o interesse de pesquisadores dos mais variados campos.

Já no início do século passado, a canção ganhou novos contornos e foi se distanciando do conceito de música trazida da Europa. Além de sua popularização, atendendo a vários públicos de classes sociais diversificadas, ela caiu também no gosto de estudiosos e críticos, que passaram a vê-la como um possível objeto de estudo por seu valor estético e social.

Entre os estudiosos interessados em entender o fenômeno da música popular brasileira, e da canção mais especificamente³, encontra-se Luiz Augusto

³ Neste trabalho, a expressão “música popular brasileira” designa a música produzida em ambiente urbano, veiculada nos meios de difusão de massa (disco, rádio, cinema, televisão etc.), voltada para um público amplo de consumidores, que se consolida no Brasil a partir das primeiras décadas do século XX e se desenvolve até o momento presente. Nesse sentido, ela se distingue das tradições de origem rural, vinculadas a comunidades mais ou menos isoladas (aquilo que muitas vezes faz parte do que se convencionou chamar “folclore”), e também da música de concerto de tradição europeia (a música “clássica” ou “erudita”), o que não significa que não receba influências ou estabeleça trocas com essas duas outras “vertentes” musicais. Uma discussão sobre os problemas conceituais vinculados ao uso da expressão encontra-se, por exemplo, no artigo “Adeus à MPB”, de Carlos Sandroni (In: CAVALCANTI, STARLING e EISENBERG. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v. 1. Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.) Importante registrar que, apesar de estar de alguma forma aí implicada, a canção também não se restringe a sigla MPB (Música Popular Brasileira), sigla cunhada em meados da década de 1960, na época de ouro dos Festivais da Canção veiculados pela Televisão, assunto estudado, por exemplo, por Marcos Napolitano na obra *História e Música – história cultural da música popular no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. A expressão “canção popular” (ou simplesmente a palavra “canção”), que ocorre reiteradamente neste trabalho, refere-se, portanto, a

de Moraes Tatit, professor titular no Departamento de Linguística da Universidade do Estado de São Paulo – USP, profissionalmente conhecido como Luiz Tatit. A pesquisa de Tatit na academia é voltada ao fazer cancional em si, como a eficácia da canção⁴ e a dicção do cancionista, que o levaram a abordar também temas como a indústria cultural e fonográfica. Além de semioticista estudioso da canção é também compositor (ou cancionista, para usar um termo que lhe é caro) e apresenta peculiaridades em seu modo de compor e interpretar canções.

Como se registrou, esta pesquisa propõe-se a abordar a trajetória acadêmica e artística de Luiz Tatit e verificar também alguns dos aspectos que caracterizam a obra cancional deste compositor. Para dar conta de tal tarefa, o trabalho encontra-se dividido em três capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais, e uma seção de Anexos, com a reprodução de entrevistas realizadas durante a pesquisa e que embasam formulações sobre o trabalho do autor em questão.

O Capítulo 1 será dedicado a apresentar a trajetória de Luiz Tatit no meio acadêmico, incluindo sua formação em Música e Letras na USP, as obras publicadas e alguns conceitos importantes em sua pesquisa semiótica, sobretudo para mostrar o diferencial teórico de Tatit em relação a outros estudos existentes. Seu trabalho como semioticista desenvolveu-se com base no modelo teórico de Algirdas Julien Greimas e Claude Zilberberg, especialmente nas obras *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1986), *De l'imperfection* (1987) e *Sémiotique des passions* (1991), entre outras dos mesmos autores voltadas ao campo da narratologia⁵. Tatit faz uma adaptação, criando um modelo próprio para atender aos objetivos por ele propostos relativos à canção.

um recorte dentro da “música popular brasileira”, designando as composições em que o compositor privilegia o trabalho de articulação entre música e texto (ou letra). Luiz Tatit, a propósito, refere-se ao compositor de canções usando a designação “cancionista”, que consagrou em seus estudos, e que neste trabalho também é utilizada com frequência e nesse mesmo sentido.

⁴ Conceito apresentado por Luiz Tatit inicialmente em seu primeiro livro publicado, *A Canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual Editora, 1986.

⁵ Termo traduzido do Francês, introduzido por Tzvetan Todorov na sua obra *Gramática do Decameron* (1969). Segundo Gerald Prince, tal como o linguista pretende estabelecer uma gramática descritiva da língua, também o narratologista tem como objetivo descrever ao funcionamento da narrativa e demonstrar os seus mecanismos, isto é, criar a gramática dos textos narrativos. Com efeito, a narratologia examina o que as narrativas têm de comum entre si e aquilo

No Capítulo 2, será apresentada a trajetória artística de Tatit, da formação do Grupo Rumo à sua carreira solo. Neste capítulo, serão feitas também considerações sobre o contexto geral da música popular brasileira nas décadas de 1970 e 1980, com algum aprofundamento na chamada Vanguarda Paulista, dentro da qual o trabalho do Grupo Rumo e de Luiz Tatit costumam ver-se enquadrados. Mais especificamente, sobre a produção musical em São Paulo a partir da década de 1970 do século XX, serão utilizados artigos reunidos no livro *Sem receita*, de José Miguel Wisnik (2004), e na dissertação de mestrado de Laerte Fernandes Oliveira, publicada em livro, *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa* (2002).

No Capítulo 3, serão efetuadas análises de algumas canções representativas de Luiz Tatit. Em suas canções, encontramos letras coloquiais e a entoação da fala relacionada à linha melódica. Suas letras apresentam situações narrativas com temas do cotidiano relacionados ao amor, à felicidade e a questões de sobrevivência na cidade, seja de ordem material ou psíquica. Como já se referiu anteriormente, é possível aproximar situações paradigmáticas presentes nessas canções com aquelas vividas por personagens da *commedia dell'arte*, especialmente o Pierrô e a Colombina. O eu-lírico de tais canções assume a *persona* do Pierrô (o “palhaço triste”, expressão que concentra bem o tom geral de muitas dessas canções, atravessadas por um misto de humor e melancolia), sempre em busca de sua Colombina. Para tanto, serão utilizadas algumas das ideias apresentadas por José Eduardo Vendramini, no artigo *A Commedia Dell'arte e sua Reoperacionalização* (2001).

Serão abordadas neste capítulo, mais especificamente, canções que destacam a “figura feminina” como tema central, seja quando se refere às mulheres, designadas neste trabalho “as Colombinas de Tatit”, seja ao se referir à cidade de São Paulo, considerada também uma das “musas” do compositor. São

que as distingue enquanto narrativas. Para tal, a narratologia procura descrever o sistema específico narrativo, buscando as regras que presidem à produção e processamento dos textos narrativos. A narratologia encorpora a tendência do estruturalismo por considerar os textos narrativos como meios, regidos por regras, pelos quais os seres humanos re(criam) o seu universo. ALVES, Jorge. *Narratologia*. In: *E-Dicionário de Termos Literários, org. e coord. de Carlos Ceia*, ISBN: 989-20-0088-9, 2005. <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/N/narratologia>

muitas as canções que em a figura feminina ocupa papel importante, e a partir das quais se poderia justamente efetuar essa aproximação com as personagens da *commedia dell'arte*, como se pode conferir no quadro abaixo:

Canção	Autor	Colombina	Disco	Ano
Época de sonho	Luiz Tatit	Vera	<i>Rumo</i>	1981
Acho pouco	Luiz Tatit	Cristina	<i>Rumo</i>	1981
Velha morena	Luiz Tatit	a Morena	<i>Rumo</i>	1981
Pro bem da cidade	Luiz Tatit	São Paulo	<i>Rumo aos antigos</i>	1981
Aceita a serenata	Luiz Tatit	Ivone	<i>Diletantismo</i>	1983
Diletantismo	Luiz Tatit	Gordinha	<i>Diletantismo</i>	1983
Olhando a paisagem	Luiz Tatit	Odete	<i>Caprichoso</i>	1985
Banzo	Luiz Tatit	Matilde	<i>Rumo ao Vivo</i>	1992
Haicai	Luiz Tatit	Sofia	<i>Felicidade</i>	1997
Capitu	Luiz Tatit	Capitu	<i>O meio</i>	2000
Para Elisa	Zé Miguel Wisnik/ Luiz Tatit	Elisa	<i>São Paulo Rio</i>	2000
Perdido	Luiz Tatit	Isadora	<i>Ouvidos Uni-vos</i>	2005
Controlado	Luiz Tatit	sem nome	<i>Ouvidos Uni-vos</i>	2005
Quando a canção acabar	Luiz Tatit	Jacimara e Jaqueline	<i>Sem Destino</i>	2010

Destas, serão analisadas com mais vagar as canções “Olhando a Paisagem” e “Haicai”, nas quais se destacam, respectivamente, as personagens “Odete” e “Sofia”, Colombinas que o eu-lírico, tal e qual Pierrô, procura, a todo custo, conquistar.

Ainda neste capítulo, serão feitas algumas considerações sobre o samba da década de 1930 e Noel Rosa, em específico, principalmente no que se refere ao modo de entoar as canções e aspectos do humor aí presentes, encontráveis também nas canções de Tatit.

Por fim, serão apontados alguns aspectos da *performance* de Luiz Tatit, embasados em ensaios do estudioso Paul Zumthor, principalmente na obra *Performance, recepção, leitura*; e da antropóloga Ruth Finnegan, em seu artigo “O Que Vem Primeiro: o Texto, a Música ou a Performance?”, texto de abertura do II

Encontro de Estudos da Palavra Cantada⁶. Será demonstrado que a *performance* de Tatit tem fundamental importância para compreender sua obra musical e sua relação com o público, considerado neste trabalho como interlocutor-ouvinte e co-autor que interfere e contribui para a construção da *performance* do cancionista.

⁶ Encontro “realizado em maio de 2006 no Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro”. (MATOS; TRAVASSOS; MEDEIROS, 2008, p. 7). Antes deste artigo, Ruth Finnegan nunca havia sido traduzida para o português.

1 TRAJETÓRIAS – ACADEMIA E MÚSICA

*Nós aqui mestres cantores
Aprendizes felizes
Modestos e muito dignos
Da prosa da prosódia
Da prosápia da poesia
Da música popular
Da canção enquanto tal
Da música total
Da voz que fala
Pela fala e pela voz [...]*

“Mestres Cantores”
José Miguel Wisnik/Luiz Tatit

1.1 Trajetória acadêmica

Ao ingressar na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP em 1971, Luiz Tatit ainda não tinha certeza de qual segmento escolheria dentro da comunicação ou das artes. Após cursar um ano das matérias básicas, optou pelo curso de Música, um curso novo que estava sendo implantado na área de artes. Porém, esse curso exigia alguma formação em música. Tatit, autodidata no violão, que nunca tinha estudado música formalmente, teve então de preparar-se para as provas práticas de seleção, ingressando no curso de Música em 1972.⁷

No entanto, os critérios do curso não abarcavam a pesquisa que Tatit desejava empreender sobre a canção popular e seus compositores, na época considerados fora de questão como objeto acadêmico pelo Departamento de Música. Esse período o auxiliou apenas na abordagem do aspecto musical da canção, mas faltavam subsídios para que Tatit estudasse os seus elementos semânticos e linguísticos. Dessa forma, em 1973 ingressou no curso de Letras, também na USP, para buscar na literatura elementos que o ajudassem a desvendar os meandros das letras das canções.

Foi na linguística, e mais especificamente na semiótica, porém, que o recém-pesquisador encontrou a chave para finalmente dar início ao seu projeto do

⁷ As informações sobre o início da vida acadêmica de Luiz Tatit foram obtidas no livro *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 19-26.

estudo integral da canção. Tomando a canção como objeto de estudo, Tatit estabeleceu parâmetros de análise baseados no modelo greimasiano, em que a canção deixa de ser apenas patrimônio imaterial brasileiro, aquilo que não é palpável, passando ao *status* de algo que se pode medir, decifrar, esmiuçar com aparato técnico e acadêmico por meio da semiótica, sem, no entanto, desconsiderar o seu caráter imensurável, como o valor cultural agregado à canção ao longo do século XX.⁸ Desse modo, Tatit ampliou o estudo da música brasileira e da arte da canção, dando-lhe caráter de pesquisa científica.

O semioticista avançou para além das pesquisas do modernista Mário de Andrade⁹ e do compositor e jornalista Orestes Barbosa¹⁰, realizadas nas primeiras décadas do século XX, que abrangiam em grande medida as origens da música no Brasil, questões de folclore ou da identidade dos gêneros musicais brasileiros. No século XX, abriu-se espaço para novas discussões, que envolvem e permeiam o processo do fazer artístico e estético da música brasileira. O trabalho de Tatit pode ser associado à linhagem dos estudos feitos a partir da década de 1960 por Augusto de Campos¹¹, Affonso Romano de Sant'Anna¹² e José Ramos Tinhorão¹³. Segundo o historiador Marcos Napolitano:

A partir da década de 70, nota-se uma produção bibliográfica mais sistemática que, obviamente, incorporou elementos das várias camadas do debate anterior. Num primeiro momento, a maior parte da produção foi realizada por jornalistas, na forma de crônicas, biografias e memórias. Em meados dos anos 80, os programas de pós-graduação em ciências humanas, letras e artes passaram a abrir espaço para pesquisas relativas à MPB e a outros gêneros musicais, acompanhando a

⁸ Este aspecto é abordado por Tatit em livro. (TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004).

⁹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Pequena história da música*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1967.

¹⁰ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

¹¹ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968; 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

¹² SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1978; 5. ed. São Paulo: Landmark, 2004.

¹³ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática, 1981.

_____. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990.

formidável valorização cultural e estética do cancionero brasileiro que remonta ao final dos anos 60. (NAPOLITANO, 2006, p. 138)

Dentro dessa produção bibliográfica referida por Napolitano, Tatit inclui novos tópicos ao seu campo de estudo. Da composição à gravação, da capa do CD ao formato da apresentação do show, a iluminação, a direção artística, enfim, o aparato técnico que envolve o espetáculo e o produto final contribuindo para a performance do artista, tornam-se passíveis de apreciação crítica. Tatit é um nome de grande importância dentro dessa vertente de análise.¹⁴

Outro ponto importante destacado por Napolitano, que contribuiu para o cenário da pesquisa em canção como fonte bibliográfica e fonográfica, no final da década de 1970, foi:

a publicação, em 1977, da Enciclopédia de Música Brasileira e as duas edições da importantíssima coleção História da Música Popular Brasileira, pela Editora Abril (em 1970-1972 e 1976-1979). Se a primeira obra se destacava pela abrangência dos verbetes, a segunda foi um instrumento de legitimação de um novo “panteão” da música popular, colocando lado a lado nomes da “velha guarda” e nomes surgidos e consagrados nos anos 60 e 70. A ênfase era dada para compositores, o que reafirma a característica destas décadas, já notada por Luiz Tatit, como a “era dos compositores”. Mais significativa do que o texto propriamente dito foi a possibilidade de contato com fonogramas clássicos, cuidadosamente catalogados e comentados na contracapa de cada fascículo. (NAPOLITANO, 2006, p. 138)

Diante desse material e do aprofundamento da sua pesquisa na universidade, na concepção de Tatit, a música popular brasileira, de uma maneira geral, nos seus variados gêneros e ritmos, obteve paulatinamente seu reconhecimento até ser considerada por críticos, historiadores e por seus ouvintes como um dos mais importantes meios de expressão da vida cultural brasileira, desde a modinha imperial e o lundu do século XIX, até as mais variadas tendências da canção popular produzida no século XX e início do XXI.

¹⁴ Mesmo sendo estudioso do tema, Luiz Tatit não se coloca à margem de produzir artisticamente, mas produz à margem da indústria cultural que se consolidou no país com a política das grandes gravadoras. Desde o início de sua carreira acadêmica, Tatit estava ligado à composição de canções, definindo seu estilo e musicalidade no Grupo Rumo a partir de 1974.

Sendo assim, a canção

[...] pode ser abordada em sua historicidade panorâmica (Affonso Romano de Sant'Anna, José Ramos Tinhorão, Luiz Tatit) ou considerada por ângulos particulares, como questões de configuração técnica e estilística da voz (Augusto de Campos, Felipe Abreu, Fernando Carvalhaes Duarte), implicações nos estudos de poesia (Sérgio Bugalho, Fernanda Teixeira de Medeiros, Ivone Maya) ou experiências de articulação sistematizada entre texto e melodia (Lorenzo Mammé). (MATOS; MEDEIROS; TRAVASSOS, 2001, p. 9)¹⁵

Além dessas questões, Tatit ocupou-se com o fazer cancional em si, com a eficácia da canção¹⁶ e a dicção do *cancionista*, que o levaram a abordar também temas como a indústria cultural e fonográfica. Essa busca pelo conhecimento da dinâmica da canção teve início com a criação do Grupo Rumo, em 1974.¹⁷

Além do engenho cancional, ou seja, da construção e junção de letra e melodia, Tatit preocupou-se em estudar e definir também a figura do produtor das canções, chamado por ele de *cancionista*, o profissional ou amador da canção popular, que na maioria dos casos não teve formação musical, mas compõe canções com letra e melodia ou escreve letras para a música de outros compositores. Segundo esse pesquisador, quem produz canção não está inserido na categoria de músico, ainda que tenha estudado música formalmente. Esse conceito está presente desde seus primeiros trabalhos.

Em 1982, Tatit defendeu sua dissertação de mestrado *Por uma semiótica da canção popular* (1982), pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)¹⁸. Naquela altura, foi o primeiro trabalho envolvendo canção a ser apresentado na área de semiótica no Brasil. Tatit incorpora a expressão *cancionista* em seus textos teóricos na área da

¹⁵ Abordagens registradas por Cláudia N. de Matos, Fernanda T. de Medeiros e Elizabeth Travassos na introdução do livro que apresenta os textos discutidos no I Encontro de Estudos da Palavra Cantada, realizado no Rio de Janeiro, em 2000.

¹⁶ Conceito apresentado por Luiz Tatit inicialmente em seu primeiro livro publicado, *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

¹⁷ A criação do Grupo Rumo e a trajetória musical de Tatit que deram origem ao seu trabalho de pesquisador da canção serão apresentadas no Capítulo 2.

¹⁸ Luiz Tatit dedica sua dissertação de mestrado a todos os integrantes do Grupo Rumo em reconhecimento aos amigos, pois, segundo o então mestre em semiótica, “a reflexão tinha sido feita com eles”. (TATIT, 2005, entrevista, p. 139)

semiótica e em artigos publicados em cadernos de cultura, como *Vocação e perplexidade dos cancionistas*, editado no Folhetim da *Folha de S. Paulo*, em 20 de fevereiro de 1983. Nesse momento, Tatit inseria a canção e o conceito de *cancionista* na pesquisa acadêmica, mas ao mesmo tempo buscava tornar a linguagem da Semiótica palatável a leitores leigos, buscando um público mais abrangente também em publicações não acadêmicas. De acordo com Tatit, no referido artigo:

Os cancionistas são, em geral, pessoas sintonizadas com a modernidade, sensíveis às questões humanas, às relações interpessoais e com grande pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiência num único discurso: a canção. [...]
Cancionistas são todos aqueles que exercem a arte de bem cuidar de uma canção desde sua feitura (então chamamos este cancionista de compositor) até sua veiculação em show ou em disco. (TATIT, 2007, p. 99).

Na continuidade de sua pesquisa, em 1986, defendeu sua tese de doutorado, sob o título *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*, também na FFLCH/USP, sendo esse o segundo trabalho defendido nessa área, de acordo com o levantamento feito por Peter Dietrich, orientando de Luiz Tatit, em sua tese de doutorado:

Entre 1971 e 2004 foram defendidas 63 dissertações e teses sobre música popular na FFLCH, sendo 33 delas nas áreas de letras e linguística. Neste mesmo período, a ECA (Escola de Comunicação e Artes) que iniciou seu mestrado em 1971 e o doutorado em 1980, produziu 30 (21 nos cursos de Comunicação, 9 nos cursos de Artes). [...] Ao longo desses vinte e seis anos, dezenas de pesquisadores vêm realizando trabalhos de aplicação e desenvolvimento da semiótica musical, especialmente em canção popular, fato que comprova não só o interesse pelo tema, mas também a longevidade da teoria [...] (DIETRICH, 2006, p. 12)¹⁹

Ainda em 1986, Tatit publicou seu primeiro livro, *A canção, eficácia e encanto* (1986)²⁰. Nessa obra, o pesquisador apresenta os primeiros resultados de

¹⁹ Em seguida, Dietrich relaciona todos os trabalhos defendidos na área da semiótica da canção na FFLCH, sendo que a maioria deles estava sob orientação de Luiz Tatit.

²⁰ TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

suas pesquisas científicas ligadas à semiótica de A. J. Greimas.²¹ Por sua vez, Greimas criou seu modelo semiótico inspirado nos trabalhos de F. Saussure e L. Hjelmslev no campo linguístico e de Vladimir Propp no campo narrativo. A semiótica greimasiana, na obra *Sémantic structurale*, propõe um sistema de análise que desvende a sintaxe que organiza e constrói o sentido dos textos simultaneamente. Essa característica chamou a atenção de Tatit, que viu nessa teoria a perspectiva de um instrumento que desse conta de compatibilizar ao mesmo tempo os dois elementos que ele buscava unir: letra e melodia.

Na década de 1990, segue carreira solo como músico e sua pesquisa na Universidade se intensifica. Em 1992, o Grupo Rumo encerra sua atividade após o CD *Rumo ao vivo* e Tatit passa a se dedicar mais ao campo teórico, dando continuidade às pesquisas iniciadas no Rumo na década de 1970. Esses estudos colaboraram em grande medida para os temas registrados em suas pesquisas acadêmicas, tanto no mestrado quanto no doutorado. Entre outras inovações formais, o Rumo resgatou as entoações da fala cotidiana nas composições e estudou esse tema constantemente não apenas nas canções, mas também por meio de discussões teóricas na leitura de textos sobre a fala e a entoação de falantes do espanhol e do português, como se verá no Capítulo 2 do presente trabalho.

Em 1994, publicou seu segundo livro, *semiótica da canção: melodia e letra*²², resultado de sua tese de livre-docência também pela FFLCH/USP. Nele, Tatit reúne critérios para um estudo sistemático da canção brasileira a partir do encontro da melodia com a letra. As investigações sobre a temporalidade empreendidas por alguns setores avançados da Semiótica contemporânea oferecem os principais fundamentos para a formulação do modelo proposto por Tatit. São citadas cerca de 64 canções, de diversos gêneros musicais (samba, bolero, pop), e vários autores ao longo do livro.

Nessa obra, Tatit aborda o processo de estabilização melódica da canção, apontando aspectos da junção da melodia e letra, do canto e da fala, no esforço

²¹ GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantic structurale*. Paris: Larousse, 1966.

²² TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

de apresentar um modelo semiótico descritivo para análise das canções mais elaborado que em estudos anteriores, desenvolvendo uma tipologia da canção dividida em tematização, passionalização e figurativização, entre outros elementos, considerados fundamentais por ele, como a dicção e a entoação do cancionista, que foram retomados em obras posteriores.

Além da apresentação de tais conceitos, Tatit criou um modelo para representação espacial da canção. De acordo com Dietrich,

Com a intenção de facilitar o estudo da canção, Tatit propõe um método de transcrição que “espacializa” a melodia, fazendo com que ela seja facilmente visualizada junto com a sua letra. Esse diagrama serve como campo para a transcrição das alturas melódicas: cada linha corresponde ao intervalo de um semitom. O número de linhas da tabela corresponde à tessitura²³ da canção analisada. Cada sílaba da letra da canção é anotada na linha correspondente à nota em que ela é entoada, permitindo a rápida visualização do perfil melódico associado à frase cantada. (DIETRICH, 2006, p. 6)

Em seu terceiro livro, *O cancionista: composição de canções no Brasil* (TATIT, 1996), Tatit apresenta uma proposta geral de definição do cancionista. Nessa obra, aprofunda esse conceito e estuda onze dos principais compositores brasileiros: Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, Luiz Gonzaga, Tom Jobim, Roberto Carlos, Jorge Ben Jor, Chico Buarque e Caetano Veloso. Em sua pesquisa, Tatit analisa simultaneamente a letra e a melodia com o auxílio de um modelo semiótico, desenvolvido por ele especificamente para análise de canções, no qual se substitui a notação tradicional da música por um modelo capaz de descrever melodia e letra conjuntamente. Apresenta ainda um panorama sucinto da música popular, por meio da diversidade de estilos, ressaltando as dicções desses compositores.

Outro aspecto não menos importante em sua pesquisa sobre a canção está ligado à estabilização da fala na melodia sem perda da coloquialidade. Segundo Tatit, o valor da canção depende dessa “responsabilidade sonora” (TATIT, 1996, p.

²³ Dietrich explica esses conceitos em notas de rodapé, que aqui transcreve-se: “Intervalo é a distância entre duas notas musicais, medido em tons. O semitom é o menor intervalo possível entre duas notas na música ocidental. Tessitura é a distância entre a nota mais grave e a mais aguda” de uma música. (DIETRICH, 2006, p. 6)

12). Essa estabilização da entoação se dá no plano da expressão (melodia) e no plano do conteúdo (letra). O cancionista estabiliza a fala dentro do processo harmônico, regulando a pulsação e distribuindo os acentos rítmicos na tentativa de edificar a estabilidade e dar sentido à melodia, que deve acompanhar o tom da fala e não se sobrepôr a ela (TATIT, 1996, p. 12).

A tensão criada na melodia é transferida ao texto, o qual também apresenta tensão construída, por meio da temática que pode ser amorosa, em conjunção ou disjunção com o objeto, na construção das personagens e na descrição da ação desenvolvida por eles que geralmente é expressada de forma coloquial. Essa tensão, simultaneamente àquela estabilização da fala na melodia de que tratamos acima, constituem o que Tatit identifica como a “gramática da canção”. (TATIT, 1996, p.13). Nesse sentido, para a elaboração dessa gramática, no processo de construção do projeto narrativo e melódico da canção, a entoação deve ser mantida e destacada. É ela que dá o diferencial na canção, ou seja, a construção de cada etapa da canção que leva em conta o aspecto melódico e semântico é semelhante na maioria dos compositores. O que caracteriza cada um, além da genialidade individual e o talento, é a habilidade entoativa. “A entoação despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito de magia. Nivelada sua relação com o ouvinte”. (TATIT, 1996, p. 13)

Na continuidade da pesquisa, em 1998, publicou *Musicando a semiótica – ensaios*²⁴, no qual Tatit aprofundou e sistematizou o que chama de *Elementos para a análise da canção popular*, (TATIT, 1998, p. 101-116). Nesta obra, Tatit configura uma revisão do modelo semiótico, já iniciada nos últimos trabalhos de Greimas, e na obra de seu discípulo Claude Zilberberg, e esmiúça algumas características dos conceitos já apresentados em *Semiótica da canção*, trazendo luz a questões sobre os *Valores inscritos na canção popular* (p. 117) e ao *Tempo e tensividade na análise da canção* (p. 129).

No quinto livro de Tatit, *Análise semiótica através das letras*, publicado em 2001, o pesquisador teve como objetivo central demonstrar o funcionamento da teoria semiótica na análise de 15 canções de consagrados compositores e

²⁴ *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1998.

intérpretes brasileiros, entre eles: Adoniram Barbosa, Noel Rosa, Donga, Milton Nascimento, Chico Buarque, Rita Lee e Lenine .

Em 2004, publicou *O Século da canção*, no qual destaca que a canção é a linguagem sonora do Brasil, reafirma a importância da consciência da oralidade e da dicção, analisando as várias sonoridades brasileiras no decorrer do século XX. Mostra como o entrelaçamento entre letra e canção é o elemento principal do trabalho do cancionista e vai além das questões técnicas, que o auxiliam a dar consistência à sua leitura da história da canção brasileira.

A canção brasileira, na forma que a conhecemos hoje, surgiu com o século XX e veio ao encontro do anseio de um vasto setor da população que sempre se caracterizou por desenvolver práticas ágrafas. Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam ser reditas quase do mesmo jeito até serem conservadas para posteridade. Não é mera coincidência, portanto, que essa canção tenha se definido como forma de expressão artística no exato momento em que se tornou praticável o seu registro técnico. Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada. (TATIT, 2004, p. 70)

Nesta obra, lança seu olhar para o samba e sua contribuição para a Bossa Nova, que por sua vez recuperou a proximidade do canto com a fala. Entre outras canções, analisa “Garota de Ipanema” com o modelo semiótico para análise da canção, já utilizado em *O cancionista* e em outros trabalhos. O pesquisador chama a atenção para a triagem da tradição proposta pelos tropicalistas e para a influência da música internacional absorvida no fim dos anos 60 e 70. Sobre a canção brasileira nos anos 90, afirma que mantém a mesma riqueza e originalidade.

1.2 Elementos semióticos

A seguir, faremos uma breve exposição dos principais conceitos desenvolvidos e utilizados por Tatit ao longo das obras apresentadas até agora.

1.2.1 Entoação

Dentro das concepções de Tatit para a linguagem da canção, salienta-se que a composição que compreende a tessitura conjunta de letra e melodia, processo esse que geralmente indica o tom ou ainda o modo de compor, uma espécie de marca deixada por cada compositor, está ligada diretamente com a entoação da fala como o autor destacou em *O cancionista* (1996).

Por viver a voz da voz em seu duplo sentido, o cancionista não pode deixar de ser também malabarista. Como se ele sentisse a necessidade de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia a própria identidade. É assim que, em meio às tensões melódicas, o cancionista propõe *figuras* visando ao pronto reconhecimento do ouvinte. Tais figuras são os desenhos de entoação linguística projetados como melodia musical e, muitas vezes, ocultados por ela. (TATIT, 1996, p. 16)

Nesta definição do papel da entoação na habilidade do cancionista, é possível estabelecer a primeira relação com a figura do pierrô da *commedia dell'arte*, assunto que será aprofundado no Capítulo 3. Aqui, o cancionista é comparado ao malabarista, uma das funções exercidas pelos atores que representavam o pierrô, que para prender a atração da plateia utilizava truques circences, como malabares e acrobacias.

A relevância da entoação é retomada por Tatit em diversas obras.

Note-se que não se pode pensar em melodia de canção sem aproximá-la da entoação linguística, já que ambas manifestam um fazer somático fundado numa substância de expressão vocal. Um cantor sempre diz alguma coisa com suas melodias como qualquer falante com suas entoações. Paralelamente aos investimentos modais disseminados no discurso linguístico e no discurso da canção, ocorre um acréscimo tensivo expresso pelos contornos melódicos, onde se concentra grande parte dos conteúdos epistêmicos, cognitivos e volitivos da letra. (TATIT, 1998, p. 118)

Para o semiótico, o princípio de entoação está relacionado com a melodia natural da fala, algo que está na base da composição e do tratamento musical de todo cancionista. Sendo assim, suas melodias originam-se do gesto vocal, vinculam-se ao universo da oralidade, diferentemente do que acontece com a música erudita, por exemplo.

1.2.3 Tematização

O processo em que se observa a reiteração da melodia, geralmente em conjunto com a letra, é chamado por Tatit de tematização:

O primeiro, resultado de um processo geral de aceleração, tem como foco principal o campo das durações. A reação natural à rápida repetição do pulso em um andamento mais acelerado é o surgimento de motivos rítmico-melódicos repetidos. A recorrência destes motivos ativa a memória, reduzindo o fluxo de informações, o que estabiliza o pulso rápido, evitando a sua dissolução. Esse processo recebe o nome de tematização. (DIETRICH, 2004, p. 2)

Portanto, as canções em que predomina a tematização são aquelas em que a mesma estrutura rítmica e melódica se repete, “ativando” a memória, em prol da qualificação de uma personagem ou de um local; a repetição da melodia parece querer ressaltar as características do elemento tematizado na letra, por exemplo, na reiteração do verbo “ter” em *O que é que a baiana tem?* (Dorival Caymmi, 1939); as rimas toantes proparoxítonas em *Construção* (Chico Buarque, 1971); *Águas de Março* (Tom Jobim, 1974).²⁵ A propósito da tematização na letra, Tatit afirma:

A qualificação de um personagem (a baiana, a mulata, o folião, o jovem ou o próprio narrador) ou de um objeto (o samba, a dança, o país etc) é uma das principais formas de reiteração na letra. A exaltação, a enumeração das ações de alguém (...) ou a própria construção de um tema homogêneo (...) funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas. (TATIT, 2003, p. 9)

1.2.4 Passionalização

Na canção passional, a melodia é guiada por impulsos emotivos, com evidência para a tensão das curvas melódicas. Nesse modelo, há um prolongamento das vogais e a ampliação da extensão da tessitura e dos saltos intervalares, provocando uma queda no andamento da música, enfatizando cada contorno melódico. Esse modelo

²⁵ Exemplos citados por Luiz Tatit no livro *Musicando a semiótica* (1997), p. 103.

é regido pela desaceleração, e tem como foco principal o campo das alturas. O pulso desacelerado tem como principal consequência o aumento da duração das notas, valorizando o contorno do perfil melódico e ampliando a tessitura. Esse é um terreno propício para a proliferação de grandes saltos intervalares e o prolongamento das vogais – fenômeno que recebe o nome de passionalização. (DIETRICH, 2004, p. 3)

A tensão se expande em continuidade, e por isso há uma exploração das frequências agudas “(...) o prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção” (TATIT, 2007, p. 103). Nesse modelo, as canções apresentam o efeito de tensão entre a junção e a disjunção com o objeto e geralmente o cancionista convida o ouvinte a participar do seu estado emocional. Exemplos: “Travessia” (Milton Nascimento e Fernando Brant, 1967), “Nervos de aço” (Lupicínio Rodrigues, 1947), “Pedaço de mim” (Chico Buarque, 1978), entre outras.²⁶ De acordo com Tatit,

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc, ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. (TATIT, 2003, p. 9)

1.2.5 Figurativização

O terceiro modelo refere-se ao processo em que as melodias não se reiteram tanto porque precisam perseguir o que a fala está dizendo. Assim, a dicção do cancionista, ou seu *gesto oral* apresenta a entoação coloquial de uma conversa. Segundo Dietrich, nesse modelo:

O pesquisador prevê também a possibilidade de infiltração de elementos desestabilizadores, que se opõem ao investimento na estruturação musical. Esse processo evidencia a fala que está por trás da voz que canta, ou seja, promove um retorno à instabilidade do discurso oral: trata-se da figurativização. Evidentemente, esses procedimentos não são mutuamente exclusivos. Eles podem aparecer combinados em proporções diversas. Uma canção pode escolher a tematização como

²⁶ Idem, p. 120.

projeto entoativo principal e apresentar passionalização residual. Ou então pode escolher um procedimento principal para a primeira parte e outro para a segunda. (DIETRICH, 2004, p. 3)

A programação entoativa da melodia estabelece um caráter mais coloquial ao texto, sugerindo cenas (figuras) enunciativas ao ouvinte, por meio do uso de “vocativos, imperativos, demonstrativos etc, tem-se a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução” (TATIT, 2007, p. 103). Como exemplos, as canções de samba de breque; “Ouro de Tolo” (Raul Seixas, 1973); “Tropicália” (Caetano Veloso, 1968), “Sinal Fechado” (Paulinho da Viola, 1969), “Conversa de botequim” (Noel Rosa / Vadico, 1935).²⁷

Segundo Tatit, “o mais natural, porém, é a presença dos três modelos oscilando na construção melódica de uma mesma canção”. (TATIT, 1998, p.120) Ainda quanto à figurativização, Tatit aponta:

(...) a presença da fala repercute na letra da canção. Todos os recursos utilizados para presentificar a relação do eu / tu (contribuem para a construção do gesto oral do cancionista. Aos ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos, etc, temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstância são revividas a cada execução. (TATIT, 2003, p. 9)

Nas canções em que predomina a figurativização, há uma naturalidade entoativa programada, em que o cancionista constrói cenas e figuras que serão análogas à naturalidade construída da entonação. (TATIT, 1996, p. 21)

1.2.6 Dicção

Para Tatit, a coexistência dos elementos tematização, passionalização e figurativização no mesmo campo sonoro e a alternância das dominâncias de um processo sobre o outro vem a configurar o “projeto geral de *dicção* do cancionista” associado ao seu gesto oral. De acordo com o semioticista, “a composição, em si, já propõe uma dicção que pode ser transformada ou aprimorada pela

²⁷ Idem.

interpretação do cantor, pelo arranjo e pela gravação.” (TATIT, 1998, p. 103). Para Tatit:

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é ainda decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral. (TATIT, 1996, p. 11)

Para criar sua dicção, o cancionista trabalha no âmbito do plano do conteúdo, ou seja, da letra, e no plano da expressão, ou seja, da melodia buscando por meio de seu gesto oral neutralizar e estabilizar a articulação linguística e a linearidade melódica.

Ainda de acordo com Tatit, a dicção do cancionista engloba sua maneira de falar, cantar, musicar, gravar e, sobretudo, a sua forma de compor. (TATIT, 1996, p. 11)

1.3 Canção dentro e fora da academia

Em meio a seus estudos específicos ligados ao grupo de pesquisa *Linguagem da canção* do Departamento de Linguística da FFLCH-USP, Tatit participa, paralelamente, de outros projetos. Dedicou-se, ainda em 2004²⁸, a outra canção de Tom Jobim, “Gabriela”, analisada no livro *Três canções de Jobim*²⁹, no qual Lorenzo Mammí analisa a canção “Sabiá” e Arthur Nestrovski, “Águas de março”.

Além das obras citadas, o pesquisador manteve ativa sua produção como cancionista, seja em carreira solo ou em parcerias musicais. No decorrer das décadas de 1980, 1990 e início do século XXI, publica ensaios e artigos em

²⁸ Neste mesmo ano, Tatit volta a fazer shows com o Grupo Rumo, em comemoração aos 30 anos que o grupo festejaria, caso não tivessem encerrado as atividades em 1992. Nessa ocasião, são relançados os discos do grupo.

²⁹ TATIT, Luiz; NESTROVSKI, Arthur; MAMMÍ, Lorenzo. *Três canções de Jobim*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

revistas universitárias, cadernos culturais e em jornais de circulação nacional, sempre apresentando suas pesquisas sobre a canção.

Essa é uma característica que chama a atenção neste novo modelo de intelectual que se formou no Brasil a partir da década de 70/80: o professor que sai da sala de aula e sobe ao palco, sem perder de vista seus projetos acadêmicos. A canção está na pesquisa, na sala de aula, em cursos, palestras, conferências, em eventos culturais, e no palco. Intelectuais como Tatit e José Miguel Wisnik, por exemplo, investigam e extraem reflexões construtivas acerca da canção e desencadeiam também processos criadores.

2 TRAJETÓRIA MUSICAL

2.1 A busca do *rumo* da música popular brasileira

*Nascido em 74 com uma história singular
Levava a bandeira de ser um grupo novo
Já tinha uma biografia razoável
O tempo passava e o grupo continuava novo
É singular!
(Em que ano que foi?)*

“Release” (Luiz Tatit)

A vontade de um grupo de amigos em aprofundar seus estudos sobre a linguagem específica da canção, principalmente da canção de consumo, tema não estudado formalmente nas universidades na década de 1970, foi a força motivadora para a criação do Grupo Rumo de Música Popular Brasileira, assim chamado inicialmente. Sua estreia deu-se no dia 08 de maio de 1974, no Teatro do Colégio Equipe, em São Paulo, após aproximadamente um ano de estudos e ensaios.³⁰

A relação mais direta de Tatit com o estudo da canção popular se deu a partir da criação desse grupo, como se pode conferir no estudo *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*, de Laerte Fernandes de Oliveira³¹:

O Rumo nasceu em 1974, a partir de um grupo de discussão sobre música popular brasileira, iniciado por Luiz Tatit, o único do grupo que era aluno de música da ECA-USP e alguns amigos de ginásio “interessados pelo tema, independentemente de serem músicos ou não” (Tatit, depoimento, 1983). Com o tempo outros integrantes do grupo – Pedro Mourão, Hélio Ziskind, Paulo Tatit, Zecarlos Ribeiro e Geraldo Leite – também foram estudar música na ECA. É importante ressaltar que este grupo de discussão nunca teve vinculação formal com a Escola de Comunicação e Artes, muito pelo contrário. Nas entrevistas e depoimentos tornou-se claro que não havia praticamente nenhum

³⁰ Informações relatadas por Luiz Tatit no livro *Todos entoam: ensaios, conversas e canções* (TATIT, 2007), p. 26.

³¹ OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002.

interesse pela música popular por parte dos professores e diretores desta faculdade de música. (OLIVEIRA, 2002, p. 29)

Ao longo de sua existência, o Grupo Rumo, nome adotado após as primeiras apresentações, teve como objetivo ampliar as fronteiras da composição, arranjo instrumental e interpretação da música brasileira. O Grupo Rumo teve as seguintes formações:

Formação original (1974-1985):

Luiz Tatit: violão e voz

Hélio Ziskind: flauta, saxofone, violão e voz

Akira Ueno: baixo

Paulo Tatit: guitarra e voz

Gal Oppido: bateria

Zecarlos Ribeiro: percussão

Geraldo Leite: voz

Pedro Mourão: violão e voz (1975)

Na Ozzetti: voz (1978)

Ciça Tuccori: piano e xilofone (1985)

Novos integrantes (1985-1992):

Ricardo Breim: piano e teclado

Fábio Tagliaferri: viola ³²

Dessa forma, no primeiro momento foi formado por Luiz Tatit, Pedro Mourão, Akira Ueno, que faziam Música na ECA; Paulo Tatit, Zecarlos Ribeiro, Gal Oppido, que cursavam Arquitetura; Hélio Ziskind, que fazia Psicologia, transferindo-se mais tarde para Música na ECA e Geraldo Leite, que cursava Sociologia e era ligado à área de mídia e comunicação, trabalho que desenvolve até os dias atuais. A partir de 1977, Ná Ozzetti se soma ao Rumo para atuar na parte vocal, agregando sua voz de sonoridade aguda ao canto-falado já desenvolvido por Tatit e colaborando na criação da linguagem musical que desde então consolidou a marca do grupo. Nesse ano também se iniciam as

³² Informações retiradas do Dicionário Houaiss ilustrado música popular brasileira. Criação Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

apresentações ao público, e em 1980 a pianista Ciça Tuccori ingressa para reforçar o lado instrumental. Em 1985 juntam-se ao grupo Ricardo Breim, substituindo Ciça ao piano, e o violista Fábio Tagliaferri.

Até 1980, segundo Tatit, no livro *Todos entoam* (TATIT, 2007), o Grupo Rumo dividia o tempo em ensaios musicais e um encontro semanal para os estudos sistemáticos sobre a canção. Essas discussões sobre a canção brasileira trabalhadas no grupo eram levadas ao público durante os shows:

As primeiras apresentações do Grupo Rumo – no auditório da ECA – USP, no teatro Aliança Francesa do bairro Butantã, e em outras faculdades da Universidade de São Paulo – eram interrompidas, durante a sequência das músicas, para que os músicos pudessem explicar o que estavam fazendo e debater com o público o sentido da criação na música popular brasileira. (OLIVEIRA, 2002. p. 30)

Destaca-se, nesse sentido, que o estudo da canção idealizado por Tatit não foi tido como relevante em sua passagem pela graduação em Música na ECA/USP. Esse foi um dos motivos que o levou a trancar o curso por alguns anos, mantendo a graduação em Letras³³, que lhe ofereceu suporte metodológico, sobretudo na área da Semiótica, para desenvolver a pesquisa iniciada no Rumo e compartilhada com o público durante as apresentações do grupo.

O Rumo estreou em disco em 1981 com dois LP's simultâneos: com o disco *Rumo*, de produção autoral inédita do grupo de dez artistas, e com *Rumo aos antigos*, com obras de compositores como Noel Rosa, Lamartine Babo, Luiz Vassalo e Sinhô.³⁴ Os discos foram produzidos de maneira independente pela Rumo Produções Artísticas Ltda., apresentando uma retrospectiva dos sete anos de shows que o grupo vinha fazendo, desde a sua criação, conciliando as suas próprias composições com as interpretações dos compositores dos anos 1920 e 1930. Neste ano o Grupo Rumo recebeu por estes trabalhos o Prêmio da APCA – Associação Paulista de Críticos de Artes, de “Melhor Grupo Vocal” e “Melhor Grupo Instrumental”.

³³ Tatit ingressou no curso de Música em 1971 (período integral) e em 1973 no curso de Letras (período noturno), cursando durante alguns anos os dois cursos simultaneamente. Informações contidas em *Todos entoam* (TATIT, 2007, p. 18 e 24).

³⁴ Alguns aspectos desse interesse por compositores brasileiros mais antigos serão retomados no Capítulo 3, quando se fará a comparação de algumas canções de Luiz Tatit e de Noel Rosa.

Desde o início de suas atividades, o Rumo caracterizava-se pelo processo reflexivo, que aliava o fazer musical e o pensar sobre a música, levando o grupo a observar e a analisar as canções. Para os integrantes do Rumo, a canção popular era uma linguagem que possuía como matéria-prima a entoação. Após pesquisar e ouvir várias canções de diversas fases da música brasileira, principalmente das décadas de 1920 e 1930, o grupo reconheceu nesse componente o elemento diferencial da canção.

No fundo, queríamos fazer com a canção popular algo na linha do que já existia na música erudita: fornecer ao público parâmetros para o reconhecimento das transformações propostas no nível da forma das composições. (...) Daí a razão dos debates e das constantes (e cansativas) explicações ao público do que estava acontecendo no palco. (TATIT, 2007, p. 27)

A intenção do Grupo Rumo era pesquisar e descobrir o que se poderia fazer de diferente dentro dessa linguagem, não só na maneira de cantar, mas também na de compor (TATIT, 2007). Com o decorrer das apresentações, o grupo percebeu que seria melhor separar os shows dos debates sobre a canção popular. A densidade das discussões não combinava com o clima do show. Segundo José Miguel Wisnik,

É claro que o Rumo fazia isso com sutileza e ironia, mas é de se notar que, não por acaso, o nome completo do grupo, no início, era Rumo de Música Popular. Que o público não se limitasse a escutar canções, mas que fosse convidado a se engajar, ao final, numa discussão sobre os rumos da canção e sobre o canto falado [...] (WISNIK, 2011, entrevista, p. 159)

Wisnik ainda afirma que a mistura de show com debate logo se mostrou “quixotesca” (WISNIK, 2011, p. 159). A partir de 1981, com o lançamento dos dois primeiros discos, o Grupo Rumo passou a se dedicar somente à prática musical e a pesquisa teórica seguiu seu “rumo” com Luiz Tatit, que trabalhava neste tema em seus projetos desenvolvidos no curso de Letras, e posteriormente no mestrado e doutorado, que deram origem aos livros já citados no capítulo anterior.

Na continuidade do registro fonográfico, o Rumo lança *Diletantismo*, em 1983 e *Caprichoso* em 1985. O disco seguinte, *Quero passear*, é dedicado ao

público infantil, para dar vazão às canções idealizadas principalmente por Hélio Ziskind, Paulo Tatit e Pedro Mourão. Lançado pela Eldorado, em 1988, o álbum infantil teve grande repercussão na crítica musical em São Paulo, em boa medida devido à canção “A Noite no Castelo” (Hélio Ziskind), que recebeu o Prêmio Sharp na categoria “Melhor Música Infantil”, de 1988. Esse álbum ganhou também, no mesmo ano, o Prêmio Sharp na categoria “Melhor Disco Infantil”.

Em 1989, após o lançamento da coletânea *O sumo do Rumo*, o grupo volta a se apresentar em shows no Rio de Janeiro e em São Paulo. No ano de 1991, os músicos aprimoraram e deram acabamento ao seu projeto musical que, no ano seguinte, consolidou-se com a reunião do trabalho autoral recente do grupo e com a reapresentação de canções consagradas ao longo da trajetória do grupo no CD *Rumo ao vivo*, gravado ao vivo no show realizado no SESC Pompeia, em 1992. Com este trabalho, o Rumo foi novamente premiado pela APCA, desta vez como o “Melhor Grupo do Ano”. Destaca-se que, nesse período, das 78 composições do Rumo, gravadas nos álbuns acima citados, 49 são assinadas por Luiz Tatit, sendo que dessas apenas quatro são em parceria: “Minha Cabeça” e “Dia Útil”, com Zecarlos Ribeiro, outro compositor de destaque no grupo; “Sob o Domínio do Frevo”, com Hélio Ziskind; e “Trio de Efeitos”, com José Miguel Wisnik.

2.2 Irreverência e tradição – *Rumo aos antigos*

*Por volta de 77 uma dica despertou
Um grande interesse pelos precursores
E foi um tal de ouvir 78 rpm
E foi uma mania de Noel e Lamartine
Um porre de música antiga todo dia
Que alegria! Que alegria!
E quando acabava o dinheiro
Daquele jeito que nem pro consumo
Um dizia: “eu arrumo”
(E ficou RUMO) (...)*

“Release” (Luiz Tatit)

Ao optar por analisar o trabalho de Luiz Tatit como cancionista, uma das características que chamou a atenção para o desenvolvimento desta pesquisa foi sua preocupação em rever e estudar canções brasileiras tradicionais da década de 1920 e 1930, ainda como músico, no início de sua carreira artística no Rumo.

Além da proposta inovadora na composição, os integrantes do Grupo Rumo, por volta de 1977, dedicaram-se também à releitura de algumas criações musicais de Noel Rosa, Lamartine Babo, Luiz Vassalo e Sinhô. Segundo Tatit:

Esse foi um aspecto decorrente de nossa atividade semanal no Grupo Rumo. Não só compúnhamos e arranjávamos nossas músicas, mas também estudávamos a produção do passado, especialmente da década de 1930. Queríamos desvendar elementos da linguagem cancional de todos os tempos, a começar dessa época. Desse trabalho de reflexão para a prática foi um pulo. Logo estávamos rearranjando canções, às vezes conservando o tratamento antigo, às vezes adaptando-as ao nosso estilo. Claro que acabamos integrando tudo isso em nossos shows e, em 1981, resolvemos dedicar um dos discos de estreia a esse trabalho. (Entrevista Tatit, Revista-e SESC-SP n.º 81, 2004)

Para viabilizar a pesquisa do projeto *Rumo aos antigos*, consultaram a discoteca de Geraldo Leite, um dos integrantes do grupo, e também outros colecionadores de discos, pois não queriam apenas sucessos já consagrados pelos compositores ou seus intérpretes, e sim resgatar canções menos conhecidas em suas versões originais. De acordo com Luiz Tatit,

Esperávamos encontrar nesse repertório, digamos, mais puro, procedimentos essenciais de composição que talvez estivessem menos explícitos nas músicas contemporâneas. Um dos membros do grupo mais entusiasmado com essa pesquisa era Geraldo Leite, na época estudante de Sociologia e Política e dono de uma vasta coleção de LPs de música popular nacional e norte-americana. Boa parte do repertório que ouvíamos vinha de sua discoteca. Outra parte, colhíamos de colecionadores dos antigos 78 rpm. (TATIT, 2007, p. 26)

Neste estudo, o grupo reelaborou as canções pesquisadas, que foram apresentadas ao público, com a nova leitura musical do Rumo, em uma série de shows realizados no auditório do MIS (Museu da Imagem e do Som de São

Paulo).³⁵ Os shows tinham roteiros diferenciados em cada apresentação, pois após o levantamento dos cancionistas e do repertório, várias músicas foram selecionadas para o estudo, e seria impossível apresentar todas em um único espetáculo. Segundo Geraldo Leite, em entrevista para esta pesquisa (em anexo), foram retomadas cerca de 60 (sessenta) canções de Noel Rosa, entre outras de Lamartine Babo e Sinhô, sendo selecionadas para o disco *Rumo aos antigos* as canções que representavam melhor a proposta do grupo.

Além dos discos de Geraldo Leite, tiveram acesso ao acervo da discoteca do colecionador e artista gráfico Miécio Caffé (LEITE, 2011, p. 156), considerado o guardião da memória musical brasileira:

[...] Junto com sua esposa (já falecida) Dona Hedy, Miécio se tornou um dos maiores pesquisadores e colecionadores da música popular brasileira nos discos 78 rotações. O Museu da Imagem e do Som, na década de 1980, recebeu do artista seu acervo gigantesco, com praticamente toda a história da MPB, em sete mil discos. Em seguida, teve que contratar o casal (que descobriu como tirar chiados e fazer a difícil manutenção daquelas raridades) para fazer a curadoria daquele acervo. Coleções como a dos *Grandes Compositores da MPB*, da Abril, sempre contaram com a consultoria do grande pesquisador Miécio Caffé em seus fascículos, ao lado de nomes como José Ramos Tinhorão, Tárik de Souza, Zuzá Homem de Mello e muitos outros [...]. (GUSMAN, 2003, www.universohq.com/quadrinhos)

De acordo com Geraldo Leite, no aprimoramento da pesquisa, além dos discos antigos, os integrantes do Rumo procuraram também livros sobre a história da música popular brasileira:

Existiam alguns livros sobre o tema e o do Almirante³⁶ foi fundamental. Eu já tinha muitos discos dele, mas fomos atrás também de pesquisadores de MPB. Quem mais nos ajudou foi o Silo Carlos que morava na Av. Rebouças e abriu seus arquivos. Em geral levávamos um gravador de rolo para o local e gravávamos direto do aparelho de 78 rotações. Quem ajudou também – neste e nos demais – foi o Miécio Caffé, que morava no centro – se não me engano na Rua Vitória (do lado da Aurora). Gravamos na casa dele e ele e a mulher nos receberam muito bem. Sempre adorei as capas e as ilustrações dele. Começamos pelo Noel, depois Lamartine e namoramos outros básicos como

³⁵ O MIS não possui nenhum registro desse trabalho em seus arquivos, conforme consulta feita no acervo do museu, em novembro de 2005.

³⁶ ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

Assis Valente, mas não chegamos a fazer um trabalho só dele. Depois dessa fase, ao invés de nos concentrarmos em só um, optamos por pegar uma canção ou outra antiga e retrabalhar. (LEITE, 2011, entrevista, p. 155-6)

O Rumo deu novas versões às canções, e ao mesmo tempo em que destacava a dicção original dos intérpretes, apresentava inovação estético-musical afeita ao experimentalismo cultivado por seus integrantes tanto na questão do canto-falado, quanto no aspecto melódico e instrumental. Segundo a crítica da época:

Os integrantes do conjunto dizem que na música dos antigos existia isso que eles procuram obter com suas obras, hoje: a perfeita integração entre melodia e letra. E é bem verdade. Mas há outros pontos de contato. Os mestres “antigos” também usavam uma linguagem limpa, coloquial, simples: também sabiam ser bem-humorados, irreverentes, brincalhões. E a música que faziam era de boa qualidade. (VAZ, Sergio. Jornal da Tarde, 7/11/1981)

Ao analisar a canção brasileira do início do século XX, o Grupo Rumo buscava encontrar o que era essencial neste tipo de composição. Para os seus integrantes, esse contato os aproximou do conceito de “entoação”. A audição e a reinterpretação das canções naquele momento revelou que a maioria dos compositores antigos pesquisados compunha com entoação, ou seja, acompanhando a melodia da fala, e geralmente não eram músicos de formação. Suspeitaram então que, dentre as especificidades daquelas canções, tais como o coloquialismo e o humor, deveria existir algum elemento propulsor, que segundo Luiz Tatit, aos olhos do Grupo Rumo, era a entoação do canto-falado.

As canções de Noel Rosa, Sinhô e Lamartine Babo, incluídas no LP *Rumo aos antigos*, evidenciavam que o grupo retomava a tradição entoativa da música popular, na linha de Mário Reis, Luiz Barbosa, Jorge Veiga e do próprio Noel. Para os integrantes do Rumo, embora aquela entoação da canção brasileira dos antigos soasse inovadora nos anos 1970, o trabalho estético do grupo estava se filiando a uma espécie de tradição da canção, baseada no canto-falado.

Nesse sentido, o grupo acreditava que a entoação já vinha com a linguagem coloquial, as canções ouvidas mostraram que se entoa melodicamente

aquilo que se vai dizer, dando ênfase a alguns momentos, com sinal de afirmação, sinal de interrogação, sinal de suspensão, ou seja, o final dos versos dá o sentido do que se passa na história narrada na letra da canção, afirmando ou negando certas situações. Isso chamou a atenção dos integrantes, principalmente a de Tatit, para o qual esse elemento pareceu ser o centro da canção. No aprimoramento de seus estudos sobre a entoação, Tatit revela que:

Não importa tanto a sonoridade *latu sensu*, mas a sonoridade produzida pelos órgãos vocais, a mesma que sustenta a expressão de nossa linguagem cotidiana. O som se caracteriza, assim, pela negação das inflexões entoativas da fala, sobretudo no que essas têm de instabilidade e interinidade, e pela instauração de uma gramática que, além de fixar a linha da voz – projetando os tempos rítmico e mnésico sobre o tempo sucessivo –, engendra os valores que tornam melodia e letra compatíveis, o suficiente para instruir adequadamente o trabalho de arranjo instrumental. (TATIT, 1997, p. 250)

A confirmação dessa identidade com os cancionistas do começo do século XX foi embasada nos estudos propostos pelo Rumo e esta característica de destaque para canções entoadas passou a ser a marca diferencial do grupo, não só na execução das canções do projeto *Rumo aos antigos*, mas na composição e execução das canções de autoria própria.

A partir desta constatação, o Grupo Rumo começou a mostrar a canção mais crua e decidiu apresentar as canções antes do momento de musicalização, ou seja, antes da organização melódica que dá o acabamento musical à canção. Para Luiz Tatit, se o grupo trabalhasse nessa questão, aí então estaria apresentando algo de novo.

No aprofundamento da pesquisa, seus integrantes utilizaram suporte teórico de textos estrangeiros relacionados à pesquisa da fonética e entoação de outras línguas a partir de trabalhos de linguistas franceses como P. R. Leon e P. Martin, e, principalmente, do espanhol por meio da obra *Manual de entoación español*, de Navarro Tomás.³⁷ Tatit relata que:

Todos atribuíam à terminação descendente um sentido conclusivo, em relação ao qual os demais contornos circundantes se opunham e se

³⁷ Essas fontes foram reveladas no ensaio *Vida Rumo Canção e Semiótica*, texto de abertura de *Todos entoam*, p. 30 e 31.

estruturavam. Nem precisaria ser uma tendência universal. Bastava que esse traço definisse as entoações da língua portuguesa ou simplesmente o modo de falar do cancionista brasileiro. (TATIT, 2007, p. 31)

O estudo desses textos, somado à audição das canções dos compositores antigos, confirmou a hipótese da entoação como motivadora da estabilização da voz falada, que propiciava o formato das canções dos compositores populares. A partir de então, a produção prática do Grupo Rumo se intensificou, passando a destacar a entoação em suas composições, como explicitado na letra da canção “Ah!”, de Luiz Tatit, incluída no LP *Rumo* (1981), apresentada a seguir.

2.3 Metalinguagem na canção

Ah!
Não pode usar qualquer palavra
Então é por isso que não dava
Eu tentava, repetia, achava lindo e colocava
Se não cabe, se não pode
Tem que trocar de palavra (...)

A canção “Ah!” é característica do processo reflexivo que marcava o início das atividades de pesquisa da musicalidade da fala no Rumo e demonstra a relação do canto com a palavra e a entoação da fala usada musicalmente. Como se pode observar na letra da canção, o eu-lírico evidencia a relação do canto com a palavra e busca a musicalidade da entoação da fala com o uso de interjeições e pequenas frases.

No uso da entoação voltada para a composição e interpretação desta canção, o cancionista faz uso das vogais para estabilizar a curva melódica e dar uma sonoridade contínua levando em conta a base entoativa da fala, e usa as consoantes para produzir ataques rítmicos e recortar a sonoridade da voz produzindo sentidos para gerar o conteúdo linguístico que desenvolve o tema da canção.

“Ah!”
(Luiz Tatit)

Ah!
Mas é tão boa essa palavra
Carregada de sentido com um som tão delicado
Agora eu vou ter que trocar?
Ah!
Vá se danar
Ah! Tem que caber?
Ah! Ninguém repara
Ah! Tem que entender?
Ah! Mas tá na cara
Então muda?!?
Han... han...
Hum
Chiiii
Ai ai ai ai ai ai ai
Han?
Haa tá
Nossa! É isso?!
Hei! Hou!
Ara!
Ah!
Ah!

Segundo o compositor e teórico da canção, de um modo geral:

A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção. (TATIT, 1997, p. 102)

Esta canção, feita em plena ditadura militar, se refere aos métodos de veto que a censura aplicou nas canções brasileiras a partir de fins dos anos 1960. De fato, esta canção foi a única do grupo Rumo a ser vetada pela censura. Encontramos como fundo musical a interjeição “ah” que é uma mescla do “ah” utilizado nas vocalizações de “backing vocal”, mas que, ao cair rapidamente em um movimento melódico descendente, passa a ter uma conotação de decepção. Além disso, vemos ao final da canção várias interjeições, como se o compositor estivesse tentando acrescentar ou substituir uma palavra que poderia vir a tornar a canção censurável.

As tentativas de mudança da palavra “ah” funcionam para criar o efeito da canção feita naquele momento com a participação do público. Por meio das entoações de pergunta “Então muda?!?” e “Han?”, o eu-lírico, ou persona que narra, desperta a relação de cumplicidade no público com estas perguntas e também com as interjeições “Han... han”, “Hei! Hou!”, estabelecendo o diálogo com esse mesmo público, como se ele estivesse ouvindo a composição sendo criada naquele momento e pudesse participar da criação respondendo às indagações.

A ditadura ainda vigorava, mas em 1981, quando a canção foi lançada em disco, o país estava em clima de abertura e anistia. Segundo o historiador Marcos Napolitano:

A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência, experiência limite entre dois impulsos nem sempre conciliáveis na tradição crítica: o ético-político e o erótico. A era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado. Daqui surge uma primeira hipótese sobre a canção da abertura, pautada na percepção de um “entrelugar” que se manifestará como expressão poético-musical e experiência histórica. (NAPOLITANO, 2010, p. 391)

Nesse sentido, já não havia espaço para “canções engajadas”³⁸, no formato estabelecido por compositores e intérpretes da engajada, como Carlos Lyra, Nara Leão e Sérgio Ricardo. Aos poucos, esse tipo de produção cedeu espaço para canções que manifestavam questões culturais e estéticas, distanciando-se aos poucos da política. Apesar disso, “Ah!” pode ser considerada uma canção-manifesto, tanto do ponto de vista político, por questionar os critérios de veto da censura militar, quanto do estético, por indagar sobre o processo de composição da canção.

Por esta época, nas universidades e no meio artístico em geral, havia o desejo de consumir música de qualidade e, sobretudo, produzir música. Assim, as composições de Tatit e do Rumo estiveram ligadas à experimentação, à vivência

³⁸ “A canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar (...).” (NAPOLITANO, 2010, p. 391)

desses novos grupos musicais no espaço da cidade de São Paulo e à pesquisa de compositores do início do século XX, que, naquela altura, já eram considerados parte do cânone da música popular brasileira.

Desenvolvendo novamente o tema da relação melodia-texto, “Canção Bonita”, do mesmo LP *Rumo*, pode ser considerada uma metacanção, por tratar-se de uma reflexão sobre o processo de composição e de divulgação de uma música e do seu fonograma, tornando-se também uma canção-manifesto do Rumo, na mesma linha de “Ah!”. O disco como um todo pretendia mostrar ao público o método de composição do grupo e seu posicionamento em relação à canção popular, discutido até então pelos integrantes e frequentemente debatido com a plateia.

O eu-lírico de “Canção Bonita” narra a história de um compositor que fez uma bela canção, mas que não consegue fazê-la chegar até a amiga a quem ela foi dedicada, uma vez que não consegue gravá-la:

Ele fez uma canção bonita
 Pra amiga dele
 E disse tudo que você pode
 Dizer pra uma amiga
 Na hora do desespero
 Só que não pôde gravar
 E era um recado urgente
 E ele não conseguiu
 Sensibilizar o homem da gravadora
 E uma canção dessa
 Não se pode mandar por carta
 Pois fica faltando a melodia
 E ele explicou isso pro homem:
 “Olha, fica faltando a melodia.”
 E era uma canção bonita
 Pra amiga dele
 Dizendo tudo que se pode dizer
 Pra uma amiga
 Na hora do desespero
 Dá pra imaginar como ele ficou, né?
 Com seu violão
 Leva seu canto
 E reproduz com uma fidelidade incrível
 Não deixa escapar uma entoação da memória
 Sua amiga é ligada em homenagem
 E não pode viver sem uma canção assim
 Que diga uma porção de coisas do jeito dela
 Então ele mobiliza o pessoal todo
 Pra aprender cantar sua música
 E poder cantar pro outro

E este então pra mais um outro
Até chegar na amiga

Diante dos obstáculos do mercado fonográfico, após desistir de tentar sensibilizar “o homem da gravadora”, o compositor adota um processo independente, apresentando a sua canção para as pessoas ao seu redor, que vão divulgando para um grupo cada vez maior, permitindo, então, que a sua mensagem chegue ao destinatário. Dessa forma, a canção aborda o processo de criação, produção, divulgação e difusão da música independente.

Em “Canção Bonita”, Luiz Tatit compõe a canção enfatizando a entoação e buscando uma formatação que fosse ao mesmo tempo crítica e estética. Ná Ozzetti interpreta esta canção com um modo de cantar próximo da fala, destacando este recurso frequentemente utilizado pelo Grupo Rumo.

Esse diferencial de composição e interpretação foi a bandeira desde sua formação em 1974 até o fim do grupo em 1992. Segundo Tatit, para os integrantes do Rumo só faria sentido produzir música naquele momento se inovassem na linguagem, se apresentassem algo novo.

E a única novidade reconhecida era aquela que alterasse a forma artística. Em outras palavras, precisávamos chegar a uma espécie de gramática da canção para localizar o seu ponto nevrálgico e nele aplicar algum tipo de transformação. (TATIT, 2007, p. 26)

E encontraram a novidade no que era considerado antigo: os compositores antigos, principalmente Noel Rosa, segundo os estudos do Rumo, demonstravam a importância da entoação da fala como pelo menos um dos “pontos nevrálgicos” da composição. Também operavam com liberdade quanto à estrutura da canção, apresentando canções sem estribilho e sem refrão. Esses procedimentos, dentre outros que integram processo de composição, foram fonte para a força criativa do Rumo e de Tatit.

Antes mesmo de identificar esses elementos composicionais entre “os antigos” Tatit já compunha utilizando alguns destes recursos, como o canto falado,

compondo canções narrativas com a entoação muito próxima da fala, e também o uso do humor.

Criticar o fazer musical por meio da canção era uma forma de mostrar a dificuldade de ser cancionista no início nos anos 1980, de trabalhar com a novidade, de levar a mensagem ao público, um problema comum a vários grupos naquele período. Daí a identificação que outros músicos e compositores relacionados à Vanguarda Paulista sentiam pelo trabalho do Rumo, porque enfrentavam dificuldades semelhantes para apresentar e gravar suas canções. (DIAS, 2000, p. 123)

Na “Canção Bonita”, gravada em 1981, mas já cantada desde meados da década de 1970 pelo grupo, o Rumo faz alusão ao mercado do disco e ao processo de expansão da indústria fonográfica no Brasil, consolidado nos anos 1970, e iniciado na segunda metade da década anterior. Entre os anos de 1967 e 1980, a venda de toca-discos, aparelhos indispensáveis para a reprodução de música, cresceu 81%, beneficiando as empresas desse setor.³⁹

Segundo a socióloga Márcia Tosta Dias, no livro *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*⁴⁰, o Brasil viria a alcançar a quinta posição no mercado mundial de discos, na virada de 1978 para 1979 (DIAS, 2000, p. 54), mesmo com a crise mundial do petróleo, que, entre 1973 e 1975, provocou a escassez do vinil, um dos seus derivados e matéria-prima básica para a confecção do LP (long-play).

Neste livro, a autora analisou a reestruturação da produção musical na indústria fonográfica brasileira. Fez uma reconstituição de aspectos da fonografia nacional, entre as décadas de 1960 e 1990, apontando dados e detalhes sobre as vendas de discos – incluindo os compactos simples e duplos. A partir da contextualização desse ramo da indústria cultural particularmente popular em nosso país, revelou como esse setor produtivo se estruturou; de que modo se articulou com os meios de comunicação e sua utilização da publicidade para

³⁹ Fonte: ABINEE. Apud: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 127.

⁴⁰ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.

reforçar seu aparato de vendas; quais foram suas principais estratégias; e abordou ainda os motivos que levaram o modo tradicional das grandes gravadoras a ser revisto com a ascensão das novas tecnologias. A socióloga afirma que o selo independente (*indie*):

(...) ao absorver parte do excedente da produção musical não capitalizada pelas *majors*, acaba por testar produtos, mesmo que num espaço restrito, permitindo à *major* realizar escolhas mais seguras no momento em que decide investir em novos nomes. (DIAS, 2000, p. 125)

Desse modo, os selos e as produções independentes trariam diversidade e inovação estética à cena musical ao investirem em propostas musicais que não encontravam espaços de divulgação nas grandes gravadoras. Destaca-se que as *majors* possuem subdivisões, isto é, seus próprios selos, que em geral são distribuídos de acordo com o estilo musical, público-alvo e proposta estética do artista. De acordo com Dias, em alguns casos, selos independentes conseguem trabalhar em conjunto com as *majors* para obter distribuição, principalmente (DIAS, 2000, p. 126). Foi o que aconteceu, por exemplo, com o Selo Lira Paulistana que se uniu com a Continental para distribuir o material dos artistas ligados ao Lira e à Vanguarda Paulista, surgidos no final da década de 1970 e inícios dos anos 1980 de modo geral.

De acordo com a pesquisa “Disco em São Paulo”⁴¹, realizada pelo IDART – Departamento de Informação e Documentação Artísticas, no primeiro semestre de 1976, sob a coordenação de Damiano Cozzela, as gravadoras nesse período foram classificadas em pequenas, médias e grandes, pela crescente especialização das atividades necessárias ao seu funcionamento e pela capacidade de realizar todas as etapas de produção, possuindo estúdio, fábrica e gráfica. Nesse período, também, a indústria fonográfica brasileira passou a adotar a mentalidade empresarial, que buscava a maximização do lucro com o menor investimento, criando estratégias para controlar a imprevisibilidade do mercado de discos.

⁴¹ IDART – Departamento de Informação e Documentação Artísticas. Disco em São Paulo. Coordenação Damiano Cozzela. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980. p. 17-36.

As funções dentro da gravadora eram definidas e especializadas, cabendo ao diretor artístico o controle do resultado estético do material a ser produzido e ao diretor de marketing a definição de estratégias para a divulgação desse produto. No entanto, verifica-se uma interdependência entre essas funções, havendo uma sobreposição do departamento de marketing ao departamento artístico, que fazia exigências visando o maior número de cópias vendidas.

O músico e a sua obra passavam a serem vistos como o produto a ser vendido, eram planejados seguindo a lógica do mercado e visando à maior fonte de retorno financeiro possível. O departamento de marketing, ao traçar as suas estratégias de promoção, interferia na criação artística, definindo as características do produto, mediante análises de mercado. Disso, resultou um alto grau de padronização, pois para obter um lucro certo, dentro de um mercado bastante imprevisível, era preciso investir em fórmulas já testadas e consagradas. Desta maneira, surge o “artista de marketing”, que contava com mais recursos investidos na promoção e na divulgação do que na produção musical propriamente dita e alcançava um alto índice de vendas, mesmo que por um período de tempo curto.

As gravadoras, ao mesmo tempo, mantinham os “artistas de catálogo”, que tinham à sua disposição maiores recursos de estúdio e liberdade de criação e vendiam por mais tempo, embora em volume menor. A indústria fonográfica brasileira, então, passou a usar essas duas estratégias de ação, restringindo a possibilidade de novos músicos entrarem para o *cast*⁴² de uma grande gravadora (DIAS, 2000, p.77-8).

A implantação dessas estratégias está entre as muitas dificuldades que um músico iniciante enfrentava para conseguir chegar a uma grande gravadora, no início da década de 1980, acompanhada da crise financeira que o mercado do disco enfrentou naquela década. Segundo Laerte Fernandes de Oliveira⁴³, as vendas de discos no Brasil caíram entre 15% e 20%, entre 1981 e 1985, acompanhando a recessão econômica que se manifestava no mundo todo. E foi

⁴² *Cast*: elenco de artistas contratados por uma gravadora.

⁴³ OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Fapesp, 2002. p. 42.

nesse cenário, desfavorável à indústria do disco, que a produção fonográfica da Vanguarda Paulista se configurou.⁴⁴

O desenvolvimento das tecnologias de gravação musical reduziu o tamanho e os custos dos equipamentos, tornando mais fácil e barato gravar a parte de áudio com a montagem de um estúdio independente. Desta forma, tornou-se possível produzir discos com boa qualidade e custos relativamente baixos. Apesar dos músicos alcançarem autonomia na etapa inicial da produção, a mídia usada ainda era a do LP, que dependia do corte e da prensagem, controlados por poucas fábricas. Porém, ao financiar a sua própria gravação no estúdio, o músico poderia controlar o processo de criação com liberdade, sem a interferência da gravadora e essa foi uma das principais conquistas trazidas pelo avanço da tecnologia.

O artista que assumiu esta atitude de contestação ao cenário imposto pelas grandes gravadoras encontrou um público receptivo que se identificava com músicas que não comportavam as mesmas fórmulas, já desgastadas pelo uso e pela mídia. Esse público, em geral jovem, se identificava “com produtos que, se não eram novidades ao menos partiam de referenciais distintos do que era consagrado pelo mercado”⁴⁵ e estava disposto a passar a canção para outros “até chegar na amiga”, como o público personagem da “Canção Bonita”, de Tatit.

2.4 As vozes da vanguarda paulista

O Teatro Lira Paulistana, inaugurado em 25 de outubro de 1979⁴⁶, foi um polo aglutinador de diversas tendências estéticas inovadoras que vinham despontando em São Paulo, quando havia poucos espaços que possibilitassem essas manifestações. A intenção de Wilson Souto Jr., conhecido como Gordo e um dos fundadores do Lira, era “capitalizar a explosão criativa dessa nova vanguarda, principalmente a musical, criando um espaço para se produzir espetáculo e ideias,

⁴⁴ O mercado da produção fonográfica independente teve início com o disco *Feito em casa*, pelo selo Artesanal de Antonio Adolfo, em 1977. <<http://www.antonioadolfo.com.br>> Acessado em: 19 abr. 2012.

⁴⁵ DIAS. Op. cit., p. 137.

⁴⁶ OLIVEIRA. p. 19.

agindo na infraestrutura”.⁴⁷ Assim, o teatro, localizado no bairro de Pinheiros, foi palco para artistas concentrados nessa região, próximo à Rua Henrique Schaumann e à Praça Benedito Calixto, como o ponto de convergência dessas novas manifestações musicais.

A indústria fonográfica ignorou as ações do teatro e o surgimento desses artistas e produtores culturais. Para a maioria dos artistas, a solução foi partir para a produção independente dos seus discos. Essa alternativa independente, aliada ao uso da fala e a presença do humor, são elementos de afinidade entre o Grupo Rumo, o Premeditando o Breque (ou Premê, como passou a se chamar) e Itamar Assumpção, entre outros que se apresentavam no Lira Paulistana. Arrigo Barnabé, mesmo que nunca tenha se apresentado naquele espaço, teve seus discos comercializados no local e participou dos eventos produzidos pela produção do Lira na praça Benedito Calixto.⁴⁸

O Grupo Rumo era exemplo do que se denominou Vanguarda Paulista: formado em 1974, não teve acesso à indústria fonográfica – demorou sete anos para ser gravado em disco e o fez de modo independente. Embora o grupo não se rotulasse, estava sintonizado com o imaginário dos ideólogos da Vanguarda. Segundo Luiz Tatit, em entrevista concedida à Helena Aragão, em 2001⁴⁹: “Não éramos independentes por opção e sim porque não tínhamos espaço no mercado”. Nesta mesma entrevista, Ná Ozzetti afirma:

Nesse tempo todo, me preocupei em manter a integridade do que acreditava esteticamente, sem deixar de dialogar com o que o mercado estava pedindo. A questão é sempre pensar no que o seu trabalho está contribuindo para a MPB, como ele pode se manter vivo sem ser necessário abrir concessões. (www.noticia.com.br)

As canções do Rumo apresentavam uma linha mais irônica, de humor peculiar, no qual o cômico se preenchia na lacuna, sendo percebido entre o que se ouvia e a imagem construída. Em algumas canções, o elemento que desencadeia o humor está na letra, na proposta narrativa sobre determinado personagem ou

⁴⁷ OLIVEIRA. p. 20.

⁴⁸ OLIVEIRA. Op. cit., p. 28.

⁴⁹ Entrevista disponível no site www.noticia.com.br, acessado em 11 de março de 2010. .

acontecimento, como se percebe na canção “Pro Bem da Cidade” (*Grupo Rumo/1981*):

(...) Como é difícil!
 E você acaba perdendo a calma
 Porque seu ônibus não espera
 Você vem devagarinho, meio com sono
 Ele não espera
 Se você corre, gesticula
 Grita desesperado, ele espera
 Mas se você vem devagarinho, meio com sono
 Ele não espera (...)

O coloquialismo do texto das canções do Grupo Rumo, nessas pequenas histórias circunscritas ao universo de uma cidade grande, dava o tom do humor. Tatit registra em *Todos entoam* que:

Só o fato de ouvir alguém cantando e ao mesmo tempo falando já provocava risos na plateia. Quando a letra ainda discorria sobre longos episódios em que o intérprete participava como personagem e externava seus desejos e seus conflitos, os ouvintes gargalhavam com as histórias como se fossem números de humor. (TATIT, 2007, p. 50)

Além do trecho da canção utilizada acima, outras situações de humor podem ser remetidas ao aspecto teatral da performance na trajetória do Grupo Rumo. Cita-se a seguir uma participação do grupo em março de 1986, no programa de televisão Fantástico (apresentado aos domingos pela emissora Rede Globo de Televisão), com a canção "Bem Alto", de Zecarlos Ribeiro, descrita a seguir:

De degrau em degrau ele foi subindo no alto
 Chegou lá no alto, olhou para a multidão e gritou:
 "Eu estou aqui!
 Olha que eu pulo!
 Olha que eu vou pular!"
 "Ora bolas, seu exibicionista, desce daí de cima!
 Ainda vai dar trabalho pros outros
 Não adianta nada essa mania de suicídio
 Pois as coisas aqui embaixo
 Vão continuar do mesmo jeito
 E deste jeito é que elas vão!"

"Elemento com características maníaco-depressivas
 Encontra-se no alto de um edifício
 Altura 1986, Avenida Brasil
 Pede-se a todas as viaturas
 Dirijam-se para o local
 Imediatamente"
 Como você se sentiria
 Se estivesse nessa mesma situação
 E perdesse o controle das coisas
 Se expondo ao ridículo de tornar público
 Um drama existencial seu
 Já que ele chegou a isso
 Agora só falta pular
 Muito embora seja desagradável saber
 Que não haverá um galho pra se segurar
 Na verdade ele bem que poderia ter acabado com tudo em casa
 Sem ninguém perceber
 Mas preferiu vir aqui
 Só para ver alguém sofrer
 O tanto quanto ele já sofreu
 E é lamentável realmente que não tenha lhe ocorrido
 Outra maneira de dar valor a sua existência aqui
 Silêncio!
 Silêncio na avenida
 O elemento não tem nada a declarar
 Alívio!
 Pois o bombeiro foi subindo
 De degrau em degrau
 E o apanhou firmemente pelas mãos
 Na hora H
 Tristeza!
 Sua mãe está tão feliz
 Por outro lado não sabe onde errou
 Tudo que ela quer
 Nesse momento emocionante é gritar
 Bem alto!
 Mais alto!
 O mais alto que algum ser humano já conseguiu gritar
 O mais convincente dos argumentos
 Que a defesa usaria em um tribunal
 "Enquanto você encena
 Enquanto você se arrisca
 Milhares de milhares de milhões de cenas
 Eu revivo:
 A primeira comunhão, o primeiro terno branco,
 O sétimo aniversário e a gente brincando no mar"
 "Elemento com características descritas
 Devidamente localizado e salvo
 Aguardo sua mensagem
 Favor, não perca a sintonia, câmbio?
 Zero, zero, zero... na escuta, câmbio?"

Como é possível observar na letra, esta canção apresenta uma série de imagens, com sequência cinematográfica. Diante disso, alguns expectadores pensaram que era uma notícia jornalística do Fantástico, pois, no clipe, alguns integrantes estavam caracterizados como apresentadores de jornal (fazendo uma crítica ao formato do telejornal da época), outros como jornalistas que transmitiam a notícia e acompanhavam ao vivo uma tentativa de suicídio, ocorrida no centro de São Paulo.⁵⁰ Um dos músicos segurava o microfone e relatava a situação tensa do homem que ameaçava se jogar do alto de um prédio. Segundo Luiz Tatit, na entrevista concedida para este trabalho, a maioria das pessoas não entendeu a proposta do clipe apresentado no Fantástico.⁵¹

Primeiro porque era uma coisa descontextualizada totalmente. Era um segmento que eles puseram lá, ninguém sabia quem era “Rumo”. Imagine em nível nacional no Fantástico. [...] Parecia uma produção ali do próprio Fantástico, uma brincadeira, uma novelinha que eles estavam fazendo. Ninguém entendeu que aquilo era música. Pensaram que era uma reportagem do Fantástico, ninguém identificou que aquilo era um grupo. Não tinha nada pra contextualizar o que tinha acontecido. (TATIT, 2005, p. 149)

Muitas informações e imagens somavam-se à música, cujo tom oscilava entre suspense e documentário, acompanhada pelo canto quase falado dos seis intérpretes em meio a sirenes da polícia, do corpo de bombeiros e da mãe do homem aflita. Neste exemplo, verifica-se duas situações complicadoras: além da canção ter proposta inovadora e experimental no campo da melodia e da letra, fugindo ao padrão de repertório e de gosto da média da população que assistia ao referido programa de domingo, apenas uma aparição na televisão é pouco para um grupo se inserir no mercado da música e atingir o consumidor, ou formar público para apreciar aquele tipo de canção como produto cultural. No livro *Em um porão de São Paulo*, Laerte Fernandes de Oliveira relata que:

Depois de alguns anos de tentativas e acúmulos de experiências mal sucedidas, constatou-se que o problema maior não era fabricar, mas sim vender os discos. O primeiro empecilho básico era a dificuldade de

⁵⁰ Sugere-se ver o clip no CD, em anexo, para se observar a situação descrita no parágrafo.

⁵¹ Clip inserido no DVD Rumo, 2006. Selo: Cultura Marcas.

divulgação dos trabalhos. Sem trânsito junto aos principais órgãos difusores – a rádio e a televisão – não existia demanda suficiente de público que compensasse os investimentos frequentes. (OLIVEIRA, 2002, p. 44)

Segundo informações disponíveis na página virtual Cliquemusic e informações da biografia de Hélio Ziskind, o Rumo chegou a vender 20 mil cópias e foi premiado diversas vezes.⁵² Em 1981, recebeu o Prêmio de Melhor Conjunto Vocal e Melhor Conjunto Instrumental, na categoria Música Popular, da Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA; em 1989, o Prêmio Sharp na categoria infantojuvenil, com o CD *Quero passear* (1988), editado pelo Selo Palavra Cantada, de Paulo Tatit e Sandra Peres, e o Prêmio de Melhor Grupo Musical, da APCA, em 1992.⁵³ Alguns de seus integrantes também passam a receber prêmios com o trabalho solo que desenvolviam paralelamente ao Rumo e após a separação do grupo.

De acordo com a trajetória pesquisada, observou-se que o Grupo Rumo atingiu seu público, composto por intelectuais e jovens universitários, consumidores de música independente, mas não entrou para o circuito nacional fonográfico das grandes gravadoras. Mesmo seus integrantes que seguiram carreira solo registravam, e ainda registram atualmente, seu trabalho em gravadoras independentes ou abriram seus próprios selos, como é o caso de Paulo Tatit, Ná Ozzetti e de Hélio Ziskind, que criaram selos e estúdios de gravação na cidade de São Paulo.

Coerente como tendência crítica que problematiza permanentemente o fazer cancional, o Grupo Rumo questionou também a produção cultural daquele momento e zombou da própria condição marginal do sucesso comercial, no samba-enredo “Release”, de Tatit, usado como epígrafe neste capítulo. A canção

⁵² Diversas páginas consultadas na internet fazem referência ao número de 20 mil cópias, conforme informações disponíveis na página virtual Cliquemusic e informações da biografia de Hélio Ziskind na página Letras. Em entrevista com Luiz Tatit, ele também se referiu a este número de cópias, no entanto, não foi possível descobrir até o presente momento se este é realmente o total do número de discos vendidos pelo Grupo Rumo. (<http://www.cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/gruporumo>); acessado em 10/04/2011); (<http://www.letras.com.br/biografia/helio.ziskind>); acessado em 10/04/2011);

⁵³ As informações sobre as premiações estão disponíveis na página eletrônica do Grupo Rumo: <http://www.gruporumo.com.br>

conta a história do nascimento do grupo, como foi sua trajetória e como seriam vistos pela crítica musical 30 anos depois. Esta foi uma canção de destaque no disco *Caprichoso*, de 1985:

(...) Chegando em 2004 o grupo festejou
Os 30 anos de sua independência
E pela primeira vez nas rádios de audiência
Os locutores gritando:
'É um grupo novo!'
É singular!(...)

O Rumo mantinha-se mais experimental quanto à composição das canções, apostando no canto-falado e na exploração do humor irônico e sutil ao mesmo tempo, criticando situações inerentes ao grupo e ao lugar da canção naquele período, aspecto acentuado em suas canções, sem no entanto otimizar o lado cômico como ponto central da produção. Em entrevista concedida ao Caderno C, *Correio Popular*, Campinas/SP, em 12/09/2004, Luiz Tatit afirma que:

“Não tínhamos previsto o humor, mas percebemos que as pessoas riam muito durante nossos shows, achavam as letras engraçadas; por isso, começamos a explorar o tom bem-humorado delas”. A preocupação, afirma o músico, era fazer música falada. “A melodia vinha da fala”. (TATIT, 2004)

O humor do Rumo, embora contestador, geralmente apresenta sutileza, como registrado nas letras das canções apresentadas neste trabalho. Ao contrário desse humor de situações cômicas trabalhado nas entrelinhas, nos grupos surgidos ao final da década de 1970 e no decorrer dos anos 1980, tais como o Premeditando o Breque e Língua de Trapo, e até mesmo em cancionistas como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, o lado cômico apresenta-se de modo explosivo, debochado, às vezes provocador, características que se podem notar desde o movimento tropicalista.

Apesar das afinidades entre os grupos em torno do Lira Paulistana, é possível perceber que o humor do Grupo Rumo é diferente do humor do Premeditando o Breque, que fazia pressentir a chegada da fatia mais pop da geração do roque dos “anos 80”. Diferente também do Língua de Trapo, que partiu

para um gênero de ironia mais crítico. O Grupo Rumo mantinha-se mais experimental quanto à composição das canções, apostando no canto falado, aspecto acentuado em suas canções.

Para justificar a hipótese de que essas iniciativas independentes de produção colaboraram para diversificar o cenário musical na década de 1980, serão comentadas algumas das inovações estéticas trazidas por artistas da chamada Vanguarda Paulista, como se nota na canção “Lua de Mel”, do Premê:

[...] Nuvens de enxofre
Ver do mangue o entardecer
E sobre o oleoduto
Nosso amor vai arder
Nuvens de cinza
Cheiro de gás
Lua de mel

Sons de sirenes, como um sino a soar
E no embalo das tosses
Um mutante a cantar
Paira poeira, para o pulmão
Numa lua de mel
Em Cubatão [...].⁵⁴

A cidade de Cubatão, era um dos polos do desenvolvimento industrial paulista nas décadas de 1970 e 1980, e esteve associada à imagem de céu enevoado e poluído pela fumaça liberada pelas chaminés das fábricas. Ou seja, Cubatão não seria cenário para nenhuma lua de mel. Sobre o humor do Premê, afirma Tatit⁵⁵:

[...] O Premeditando o Breque, cujos integrantes também procediam da USP, programava suas músicas na tangente das tiradas humorísticas, retomando em novo estilo a tradição do samba de breque e das produções de Adoniran Barbosa, sem abandonar a dicção do rock contemporâneo na qual seus músicos se formaram. [...] (TATIT, 2004, p. 62)

⁵⁴ “Lua de Mel”, de Marcelo, Mário Manga e Osvaldo Luiz. In: *Premê vivo*, 1996.

⁵⁵ Destaca-se que, além de músico, Luiz Tatit tornou-se também pesquisador da canção brasileira e das transformações ocorridas nos anos 70 e 80, tendo publicado diversos artigos referentes ao tema. Portanto, considera-se seu trabalho de pesquisador como argumento importante na análise contrastiva entre o Rumo e os demais grupos da Vanguarda.

O grupo Língua de Trapo também apresenta humor crítico, tematizando problemas políticos da época, como é possível observar em seguida no trecho da letra de “Xingu Disco”, de Carlos Melo e Laert Sarrumor:

Tiveram a manha de me emancipar
 Sabe como é, eu era índio no Pará
 Aí pintou toda aquela transação
 Era Funai, Fazenda e demarcação
 A nossa tribo Ubajara se alterou
 Nosso cacique comprou um televisor
 Até o pajé, que curtia misticismo
 Se converteu, de cara, pro catolicismo
 Xingu, Xingu, Xingu
 O índio já tomou
 E agora até trocou
 O tupi pelo I love you
 Xingu, Xingu, Xingu
 O índio já tomou
 E agora até trocou
 A Iracema pela lady Zu [...].⁵⁶

A canção aborda questões indígenas como terra e identidade, que eram discutidas entre o governo federal e a sociedade naquele momento, mas que nem sempre eram apresentadas na mídia com a devida atenção. A canção faz uma sátira sobre a interferência da Funai – Fundação Nacional do Índio, na demarcação das terras e também sobre a mudança de costumes do povo indígena. Em termos de linguagem da canção, nota-se nitidamente que a forma de cantar aproxima-se do canto-falado, como ocorre nas canções do Rumo.

Em Arrigo Barnabé, percebe-se a influência da narrativa radiofônica de programas policiais como o do jornalista Gil Gomes, repórter de rádio que narrava crimes com uma voz grave, mantendo a tensão do início ao fim da narrativa. O jornalista fazia uso de frases de impacto e descrevia o caso das vítimas e dos criminosos com detalhes dramáticos. É possível observar na canção “Clara Crocodilo”⁵⁷, de Mário Lúcio Cortes e Arrigo Barnabé, certa aproximação com o modo de narrar de Gil Gomes:

⁵⁶ “Xingu Disco”. In: *Língua de trapo*. Produções Independentes Pedro I & LIRA PAULISTANA, 1982.

⁵⁷ Esta canção dá nome ao primeiro disco de Arrigo Barnabé, *Clara Crocodilo*. LP, produção independente (Nosso Estúdio), 1980 / CD: Thanx God Records (Estúdio Cia. de Áudio), 2000.

São Paulo, 31 de dezembro de 1999. Falta pouco, pouco, muito pouco mesmo para o ano 2000 e você, ouvinte incauto, que no aconchego de seu lar, rodeado de seus familiares, desafortunadamente colocou este disco na vitrola, você que, agora, aguarda ansiosamente o espocar da champanha e o retinir das taças, você, inimigo mortal da angústia e do desespero, esteja preparado... O pesadelo começou. Sim, eu sei, você vai dizer que é sua imaginação, que você andou lendo muito gibi ultimamente, mas então por que suas mãos tremeram, tremeram, tremeram tanto, quando você acendeu aquele cigarro... e por que você ficou tão pálido de repente? Será tudo isto fruto da sua imaginação? Não, meu amigo, vá ao banheiro agora, antes que seja tarde demais, porque neste mero disco que você comprou num sebo, esteve aprisionado por mais de 20 anos, o perigoso marginal, o delinquente, o facínora, o inimigo público número 1, Clara Crocodilo [...]

Com a entoação narrativa acrescida de efeitos de suspense, mimetizando a crônica policial do rádio, a letra narra a libertação do criminoso “Clara Crocodilo”. Sob a aparente intimidação do ouvinte, não é possível considerar a narrativa amedrontadora, mas cômica na maneira como é oralmente executada.

Para valorizar sua performance, Arrigo Barnabé utiliza outros elementos do cotidiano, como o estilo narrativo das histórias em quadrinhos, conferindo às canções humor negro, que chocava e ao mesmo tempo despertava o riso diante de situações e temas não corriqueiros em canção.

No âmbito musical, explorou o universo da música erudita contemporânea, trazendo para a canção popular as séries dodecafônicas em composições atonais, uma das inovações mais radicais da Vanguarda Paulista. Segundo Oliveira,

Arrigo também foi aluno da ECA e na sua formação priorizava-se o ensino e conhecimento da música erudita de vanguarda. Muitas destas informações constam e podem ser percebidas no decorrer de seu processo de criação. Do universo erudito incorporou o dodecafonismo, o atonalismo, o serialismo, inovações que acreditava pudessem contribuir para a *evolução* da música popular brasileira. (OLIVEIRA, 2002, p. 34)

Ao contrário dos integrantes do Grupo Rumo, que faziam a sua pesquisa e sua criação sonora a partir da tradição do cancionário da MPB, este paranaense de Londrina foi buscar nos procedimentos inerentes à música erudita moderna a

inspiração para o seu trabalho.⁵⁸ Juntou ao dodecafonismo as suas outras influências e referências – como as histórias em quadrinhos, os programas de rádio, principalmente os de reportagens policiais e o rock. (VAZ, 1988, p. 32).

A sua atitude irreverente, além das inovações das suas propostas estéticas, contribuiu para que a imprensa o associasse ao Tropicalismo. Em entrevista à Revista *Veja*⁵⁹, Arrigo afirmou que tinha resolvido tornar-se compositor ao ouvir Caetano Veloso e Gilberto Gil. Pensava que, já que eles tinham inovado tanto na letra e no arranjo, ele poderia inovar na estrutura da música, alterando os compassos, interferindo com elementos da música atonal, por exemplo. Arrigo Barnabé constitui um caso de músico de formação erudita que enveredou por searas experimentalistas, tendo trazido elementos da música erudita de vanguarda para o ambiente do consumo de massa. Este compositor popular de formação erudita conjugou esses elementos e criou um modo peculiar de compor canções. Mesmo sem o reconhecimento do mercado fonográfico, almejado por ele, “é considerado o compositor mais importante do que se convencionou chamar de vanguarda paulistana”.⁶⁰

Em contraste com Arrigo, o Grupo Rumo apresentava cenas do cotidiano urbano da grande metrópole, ora criticando o próprio ofício de fazer canções, ora expondo a cidade de São Paulo como musa. O grupo consagrou sua veia cômica diferenciada principalmente nas canções de Luiz Tatit. Contudo, nem todas as canções de Tatit apresentam cunho narrativo ou comicidade, mas estes procedimentos podem ser considerados uma marca no trabalho desse cancionista, desde o início de sua carreira e no seu trabalho solo, como será demonstrado no Capítulo 3 deste trabalho.

⁵⁸ Posteriormente, Arrigo também rumou aos antigos e desde 2009 vem pesquisando a obra de Lupicínio Rodrigues, o que deu origem ao show “Caixa de Ódio – O Universo de Lupicínio Rodrigues”, que o intérprete vem apresentando desde então. (fonte: <http://guia.folha.com.br/shows>)

⁵⁹ BARNABÉ, Arrigo. Entrevista. Revista *Veja*, 15 dez. 1982, p. 4.

⁶⁰ <http://www.dicionariompb.com.br/arrigo-barnabe/dados-artisticos>, acessado em 21/04/2012.

3. PRESENÇA DO PIERRÔ E COLOMBINA NAS CANÇÕES DE LUIZ TATIT

Neste capítulo serão analisadas algumas canções de Luiz Tatit, relacionadas ao universo feminino. Pretende-se estabelecer relações de proximidade entre as situações vivenciadas pelos personagens de Tatit em suas canções e por personagens da *commedia dell'arte*, em especial o Pierrô e a Colombina.

Para a compreensão da *commedia dell'arte* e sua ressignificação na obra musical de Luiz Tatit, faz-se necessário apresentar sua evolução histórica, considerando a sua importância como uma manifestação artística que pode ser reinterpretada em diversas artes da contemporaneidade.

Para tanto, irá se tratar a seguir da *commedia dell'arte* no seu contexto original, pontuando também a presença de ressignificações em outras artes e épocas. Em seguida, apresentam-se correlações com a *performance* de Tatit, catalizadora dos elementos componentes da canção, tais como os temas das canções, impregnados de humor e de lirismo melancólico.

3.1 Aspectos da *commedia dell'arte* na arte contemporânea

A *commedia dell'arte* foi uma manifestação artística dos séculos XVI, XVII e XVIII no âmbito da representação teatral. Caracterizou-se pela improvisação a partir da linguagem gestual e verbal, sendo que essas improvisações contavam com a técnica e a capacidade de *performance* dos artistas. De acordo com Pavis, esta forma de teatro,

(...) era, antigamente, denominada *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, ou, na França, comédia italiana, comédia das máscaras. Foi somente no século XVIII (segundo C. MIC, 1927) que essa forma teatral, existente desde meados do século XVI, passou a denominar-se *Commedia dell'arte* – a arte significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. Não se sabe ao certo se a *Commedia dell'arte* descende diretamente das farsas atelanas romanas ou do mimo antigo: pesquisas recentes puseram em dúvida a etimologia de *Zanni* (criado cômico) que se acreditava derivado de *Sannio*, bufão de atelana romana. Em contrapartida, parece ser verdade que tais formas

populares, às quais se devem juntar os saltimbancos, malabaristas e bufões do Renascimento e das comédias populares e dialetais de RUZZANTE (1502-1542), prepararam o terreno para a *commedia*. (PAVIS, 1999, p. 61)

O texto na *commedia dell'arte* apresentava características peculiares ao não seguir um modelo de representação aristotélica. Era uma manifestação artística aberta a novos acontecimentos, incorporando notícias e efetuando paródias de textos clássicos, rompendo dessa forma com a linearidade dos cânones aristotélicos (VIEIRA, 2005). Na avaliação de Marlyse Meyer, a *commedia dell'arte* caracteriza-se como:

Obra de atores profissionais que, sentindo as necessidades de um público ávido de divertimento, puseram o texto, qualquer que fosse ele, a serviço da representação; mais que uma temática, é um estilo de representar, que nasceu do desejo de sacudir o que havia de livresco na produção dramática da época, fazendo-a viver de sua vida verdadeira, no palco. (MEYER, 1991, p. 23).

Esta manifestação em sua origem propunha um teatro que não estava simplesmente a serviço da representação de um texto escrito. Priorizava o texto cênico que, segundo Pavis, “é a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e interação formam a encenação” (1999, p. 409). Por sua vez, essa manifestação considerava como texto os *lazzis*, “ou seja, truques pré-armados ou repertório de tramas” (BERTHOLD, 2001, p. 353), como as recitações, as brincadeiras pantomímicas, os mal-entendidos, a narrativa de acontecimentos que poderiam surgir a cada espetáculo sem priorizar um texto escrito.

O texto, na *commedia dell'arte*, insere-se necessariamente numa construção extratextual mais complexa, que guarda vários códigos capazes de transformar a linguagem. No entanto, no período do início das comédias populares que antecederam a *commedia dell'arte*, havia textos escritos a partir da construção do improviso, em especial, o texto das comédias do autor e ator Ângelo Beolco, “apelidado de *Il Ruzzante*, por causa da personagem do esperto camponês que criou e interpretou.” (BERTHOLD, 2001, p. 353). A Beolco é

creditada a criação das primeiras máscaras pelo fato de Ruzante aparecer na maioria de suas comédias, por isso ficou conhecido como pai da *commedia dell'arte* (MEYER, 1991, p. 13).

A concepção de texto da *commedia* fazia toda a diferença com relação a outras formas de se fazer teatro nos séculos XVI, XVII e XVIII e permitia a articulação de diferentes elementos na composição da cena. Transmitido pela tradição oral, o texto priorizava imagens grotescas imbuídas da concepção carnavalesca. Os atores utilizavam amplamente a linguagem não oficial, as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação dos nobres; a linguagem familiar da praça pública caracterizada pelo uso frequente de grosserias, expressões dialetais, palavras longas e complicadas (BAKHTIN, 2002). Por vezes os textos encontravam-se desprovidos de falas das personagens, mas permeados de ações ou da descrição dos acontecimentos por mímicas ou pelos *lazzi*.

Observa-se, nos textos, que a estrutura das cenas ou atos é pré-determinada, entretanto, isso não acontece na sequência das ações da cena, possibilitando uma grande liberdade artística, uma interatividade dos atores com a plateia e ricas possibilidades expressivas para o corpo do ator.

As peças da *commedia dell'arte* têm um argumento ou *canevas* ou *canovaccio*, que era um resumo com as indicações dos jogos de cena, resumo das intrigas, dos encontros amorosos, dos efeitos especiais que aconteciam; resumo dos personagens sérios e ridículos. O *canovaccio* traz um esboço da peça, um arcabouço do que os atores iriam representar. (PAVIS, 1999, p.61)

Vale ressaltar a importância da estrutura de uma peça da *commedia dell'arte*, que era dividida em três atos, rompendo assim com a estrutura tradicional da comédia clássica, que dividia uma peça em cinco atos, segundo os cânones aristotélicos. Pioneira na divisão da comédia em três atos, essa manifestação artística passou a adotar essa estrutura, que foi largamente utilizada no século XVIII. De acordo com essa divisão, o primeiro ato tinha a introdução das vicissitudes; o segundo ato marcava o ápice das aventuras com desenvolvimentos que incidiam sobre a situação inicial; e o terceiro ato,

apresentava um final feliz, no qual muitas vezes eram introduzidos novos obstáculos complicando a trama (SCALA, 2003).

Em uma peça *dell'arte*, o autor enumera personagens e sua função dentro do enredo, menciona o lugar geográfico, o local onde acontece a encenação, que também é anunciado no *canovaccio*, e coisas que são necessárias àquela cena: uma lista de materiais ou adereços que podem ser usados em cena durante a apresentação da comédia. Credita-se ao *capocomico*, uma espécie de diretor teatral, ajudar ou coordenar os atores da *commedia dell'arte* em cena. O diretor, por meio de sua participação interpretativa diante da obra artística, reforça sua posição de porta-voz do texto, ampliando-o e, sobretudo, atribuindo sentido e concretude cênica segundo uma interpretação específica (PAVIS, 2008; BURDICK, 1978).

Essa atuação, que muitas vezes seguia o curso da improvisação, não deixava que a peça se tornasse repetitiva e os atores, na maioria das vezes, principalmente os elementos cômicos da história, utilizavam-se dos *lazzis* como um recurso cênico. Os *lazzis* eram os truques pré-armados ou repertórios de tramas que serviam para caracterizar comicamente a personagem. Algumas vezes, eram fixados no *canevas* ou nos textos (PAVIS, 1999). Em se tratando de um texto pré-elaborado, mesmo havendo improvisações no transcorrer das cenas, havia a necessidade dos atores *dell'arte* seguirem um roteiro que os orientasse na entrada e saída de cena. O *scénario* ou *soggetto* era o roteiro fixado atrás do palco, informando aos atores o curso da ação e a sequências das cenas. Era colocado à direita e à esquerda do palco, dava as indicações sobre o argumento da peça, as entradas e saídas dos atores (BERTHOLD, 2000).

Talvez um dos elementos de grande importância na *commedia dell'arte* fossem as improvisações que seus atores faziam. Scala (2003) chama a atenção para esse conceito de “improvisação” que, na *commedia dell'arte*, permitia ao ator ajustar o espetáculo ao público presente; e mais do que um ajuste do espetáculo, o improvisado era uma brincadeira com o espectador. Os atores tinham um repertório de situações consideráveis que utilizavam quando se fazia necessário, possuíam uma bagagem incalculável de situações, de diálogos, de

gags, todas arquivadas na memória, e utilizavam-nas no ponto certo, dando a impressão de estar improvisando naquele momento (FO, 1999).

Neste processo de composição das improvisações, os atores aproveitavam, em muitos dos casos, as “estórias” contadas pelo povo italiano e conseguiam coordenar suas improvisações com proeza e maestria bem ao gosto da cultura popular daquele período. As fontes literárias muito contribuíram para o processo de composição das improvisações da *commedia dell'arte*, mesmo as ações sendo trechos de cenas mudas com fórmulas arroladas das fontes literárias em que situações diversas poderiam ser adaptadas, inclusive deslocadas ou recitadas em um diálogo (BURKE, 1989).

No texto da *commedia dell'arte* sempre se tem como um dos eixos principais os conflitos amorosos protagonizados muitas vezes pelos jovens namorados. O enredo é envolvente e faz com que os leitores atuais busquem compreender como se dava o processo de criação de uma peça *dell'arte*, bem como a construção dos conflitos e as armações dos Zanni⁶¹ (Brighella (*Brighella*), Polichinela (*Polcinella*), Arlequim (*Arlecchino*) e Pierrô (*Pedrolino*)⁶²; e as intrigas dos personagens que representavam a alta sociedade como Pantaleão (Pantalone) e Doutor (Dottore). Após compreender esta estrutura é possível repensá-la na contemporaneidade como uma das possibilidades de encenação no cenário teatral.

⁶¹ Zanni era como os venezianos chamavam os camponeses, que tiveram que deixar suas terras para viver na cidade devido ao capitalismo no séc. XV. “As variantes de seu nome, Zannoni, Zan ou Sanni sugerem tratar-se de uma forma do dialeto veneziano para Giovanni” (BERTHOLD, 2001, p. 355). Ficou conhecido como elemento cômico das comédias, que representavam personagens-tipo, geralmente criados cômicos e trapalhões que agiam em dupla como o primeiro e o segundo zanni, por isso eram chamados no plural como “os zanni” . Apresentavam fome descomunal, também presente nas características dos clowns e dos jograis. Era colocada como uma fome de comida, de sexo, "mas também de dignidade, de identidade, de poder." (Fo,1998, p. 305)

⁶² O tipo fixo (*tipi fisi*) Pedrolino, italiano (séc. XVI), posteriormente na França (séc. XVIII) transformou-se no Pierrô (Pierrot) e ganhou novas características. Continua na linhagem dos servos, porém não trapaceia como os outros personagens-tipo, sua tolice quase sempre está no terreno amoroso. Geralmente é alvo das zombarias gerais porque espera demais da fidelidade feminina e vive em devaneios e suspiros, perdendo a colombine para o Arlequim. Tornou-se símbolo do amor incompreendido nas comédias, por apresentar comportamento romântico, ingênuo, ser leal a todos a sua volta e ter como ideal amoroso a Colombina. (PAVIS, 1999)

Na transformação da *commedia dell'arte*, ao longo dos três primeiros séculos de sua existência, os comediantes apresentavam várias formas de dramaturgia em seu repertório. Além dos *canevas* da comédia de intriga e improvisado parodiavam comédias literárias e clássicas, dando prioridade ao texto narrativo e interpretavam também autores como “MARIVAUX, pela companhia de Luigi RICCOBONI, GOZZI e GOLDONI na Itália” (PAVIS, 1999, p. 61). Sendo assim:

[...] a *commedia* se remete a um certo número de constantes dramáticas: tema modificável, elaborado coletivamente; abundância de quiprocós, fábula típica de namorados momentaneamente contrariados por velhos libidinosos; gosto pelos disfarces, pelos travestimentos de mulheres em homens, cenas de reconhecimento no fim da peça, nas quais os pobres ficam ricos, os desaparecidos reaparecem; manobras complicadas de um criado tratante, porém esperto. Esse gênero tem a arte de casar intrigas ao infinito, a partir de um pano de fundo limitado de figuras e situações; os atores não buscam o verossímil, mas o ritmo e a ilusão do movimento. A *commedia* revivifica (mais que destrói) os gêneros “nobres”, mas esclerosados, como a tragédia cheia de ênfase, a comédia demasiado psicológica, o drama sério demais; ela representa, desse modo, o papel de revelador de formas antigas e de catalisador para uma nova maneira de se fazer teatro, privilegiando o jogo e a teatralidade. Provavelmente, é esse aspecto vivificante que explica a profunda influência que ela exerceu sobre autores “clássicos” como SHAKESPEARE, MOLIÈRE, LOPE DE VEJA ou MARIVAUX. [...] No século XIX, a *Commedia dell'arte* desaparece completamente e seus vestígios vão ser encontrados na pantomima ou no melodrama, baseado, este último, em estereótipos maniqueístas. Ela sobrevive, hoje em dia, no cinema burlesco ou no trabalho de clown. [...] (PAVIS, 1999, p. 61)

Tendo observado o texto dramático na *commedia dell'arte*, considerando-o como uma configuração estética, ressalta-se que esse texto extrapola o âmbito da palavra escrita (LÓTMAN, 1978; MACHADO, 2003) pelo dramaturgo e falada pelos atores, estendendo-se a outros elementos de significação presentes na cena, como a gestualidade, as paródias, as notícias recentes, e as palavras usadas no cotidiano, pode-se afirmar que esses elementos deram origem a diversos recursos cômicos de atores e manifestações culturais a partir do século XX. Como se observa no estudo de José Eduardo Vendramini⁶³, a seguir, isso é

⁶³ Professor da Escola de Comunicação e Artes - ECA/USP.

possível, desde que tais elementos sejam ressignificados no contexto em que os artistas da atualidade apresentam sua proposta estética. Para esse pesquisador:

A commedia dell'arte, tradição de teatro popular que vigorou na Europa durante os séculos XVI e XVII, não somente influenciou inúmeros dramaturgos e companhias teatrais de renome (como a *Comédie Française*, herdeira de Molière), nos mais diferentes países, como também deixou seu lastro naquelas outras companhias teatrais extremamente populares que, apesar do quase anonimato quanto ao registro histórico nos livros acadêmicos, mantiveram viva, até nossos dias, a chama da arte ingênua dos saltimbancos, que pode ser detectada no cinema mudo e suas decorrências (Chaplin, Buster Keaton, Laurel & Hardy, Os três Patetas, comédias da Atlântida, Cantinflas), no circo, no cabaré (com Karl Valentin, que influenciou Bertolt Brecht, em sua fase inicial) e na revista musical. (VENDRAMINI, 2001, p. 57)

Dando continuidade aos exemplos enumerados por Vendramini, e redimensionado para a realidade brasileira, encontra-se no campo da cultura do rádio os esquetes humorísticos de Barão do Itararé (Aparício Torelly), Manduca (Lauro Borges), programas de Jararaca e Ratinho (José Luiz R. Calazans/Severino R. Carvalho) e Alvarenga e Ranchinho (Murilo Alvarenga Diésis dos Anjos Gaia) (SALIBA, 2002, p. 219-225). Outra observação possível seria quanto à linguagem e à recepção da plateia. O rádio, em seu início, atingia boa parte do público não letrado, assim como era a maior parte do público da *commedia dell'arte* na Europa renascentista e barroca, períodos nos quais esta forma teatral se propagou.

(...) quando o rádio procura uma linguagem própria, rápida, concisa e colada no dia a dia, suscetível de registrar o efêmero do cotidiano, ele vai encontrar aquilo que as criações humorísticas já haviam de certa forma elaborado em estreita relação com o teatro musicado, o teatro de revista, as primeiras gravações fonográficas, e até mesmo as primeiras produções cinematográficas: a mistura linguística, a incorporação anárquica de ditos e refrões conhecido por ampla maioria da população, a concisão, a rapidez, a habilidade dos trocadilhos e jogos de palavras, a facilidade na criação de versos prontamente adaptáveis à música, aos ritmos da dança e aos anúncios publicitários (SALIBA, 2002, p. 228)

Pode-se citar também a produção do Teatro de Revista, que revelou talentos como Carmem Miranda e sua irmã Aurora, as vedetes do Teatro Rebolado, como Wilza Carla, Dercy Gonçalves, entre outras; e seus autores Artur

Azevedo, Bastos Tigre, Oscar Pederneiras, Carlos Bittencourt, e compositores como Lamartine Babo, Assis Valente e Noel Rosa, que escreviam para este formato.

[...] As revistas brasileiras lançaram, a partir dessa época, um estilo que valorizava a canção popular, que acabaria tendo o teatro como seu importante divulgador. Esse fato foi o ponto de partida para usar o carnaval como tema nas revistas. Cantadas nos palcos dos teatros, as músicas muitas vezes caíam na boca do povo, transformando-se em sucesso. [...] Dentre os grandes sucessos vindos do teatro musicado, podemos citar, além do "Corta-jaca", de Chiquinha Gonzaga, "Vem cá, mulata", de Costa Júnior; o tango "Forrobodó", de Chiquinha Gonzaga; "O pé de anjo" e "Fala, meu louro", de Sinhô; "Ai, loiô", de Henrique Vogeler e Luís Peixoto; "Joujoux e balangandãs", de Lamartine Babo, e "No tabuleiro da baiana", de Ary Barroso, entre dezenas de outros títulos. (<http://www.dicionariompb.com.br/teatro-de-revista/dados-artisticos>)

Quanto às origens da linguagem, tanto o teatro musicado quanto a revista surgem inspirados na opereta francesa, que por sua vez tinha sido influenciada pela *commedia dell'arte*. O enredo também remete ao modelo francês apresentando fragilidade no texto que serve como ligação entre os quadros, geralmente independentes, que marcam a estrutura fragmentária do gênero. O elemento articulador utilizado é a paródia, considerada um poderoso recurso do teatro popular que trata “da recriação geralmente cômica ou imitação burlesca de uma obra, gênero, estilo ou *estereótipo* literário, com sentido crítico insinuado ou explícito” (PATRIOTA, 2007/2008, p. 176), consistindo assim em denegrir um aspecto, fato, personagem, discurso ou atitude proveniente da cultura erudita ou da classe dominante. Recurso também utilizado na caracterização da *commedia dell'arte*, segundo Vendramini:

No teatro de revista, podem também ser encontrados ecos da *commedia dell'arte* nos variados esquetes que se intercalavam entre os números musicais: os comediantes criavam, com extrema rapidez e sempre baseados em fatos da atualidade, pequenas cenas cômicas, em que satirizavam pessoas importantes, no geral políticos, desmascarados em seus comportamentos demagógicos. No Brasil, esta forma de entretenimento desapareceu e foi absorvida pelos programas humorísticos de televisão. (VENDRAMINI, 2001, p. 76)

A pesquisadora Neyde Veneziano resume a alma e a importância do teatro de revista da seguinte maneira:

Ao se falar em teatro de revista, que nos venham as ideias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há. (VENEZIANO, 1994, p. 154-155)

No campo da música, para além das composições do teatro musicado, cita-se Lamartine Babo, Noel Rosa, Adoniram Barbosa, representantes das primeiras décadas do século XX, e a partir da década de 1970, pode-se também identificar aspectos da *commedia dell'arte* em alguns grupos musicais dos anos 1970 como os Novos Baianos⁶⁴, Doces Bárbaros⁶⁵ e Secos e Molhados⁶⁶, e também nos grupos remetidos à Vanguarda Paulista, como Rumo, Premê e Língua de Trapo, os quais foram tratados no capítulo anterior.

⁶⁴ Grupo vocal e instrumental formado inicialmente em Salvador (1968-1979) por Galvão (letrista), Moraes Moreira (vocal e violão), Paulinho Boca de Cantor (vocal e pandeiro), Baby Consuelo (vocal e percussão), hoje Baby do Brasil, Pepeu Gomes (guitarra, viola, violão e bandolim), Dadi (baixo e violão), Jorginho (bateria, guitarra, cavaquinho, ukelele e bongô), Baixinho (bateria e bumbo) e Bolacha (bongô e percussão). Os integrantes se mudaram para o Rio de Janeiro, onde passaram a residir comunitariamente em um sítio localizado em Vargem Grande (RJ), no qual ensaiavam e compunham. O grupo ganhou repercussão nacional em 1969, ao participar do V Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (SP) (<http://www.dicionariompb.com.br/novos-baianos/dados-artisticos>), acessado em 30/04/2012)

⁶⁵ Nome do show realizado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa em 1976 no Rio de Janeiro, ao qual esses músicos ficaram associados por motivo da turnê realizada pelo Brasil e do LP *Doces Bárbaros ao Vivo* (PolyGram). (<http://www.dicionariompb.com.br/doces-barbaros/dados-artisticos>), acessado em 30/04/2012)

⁶⁶ Grupo vocal e instrumental de rock-MPB formado na cidade de São Paulo (1972-1981), por João Ricardo, jornalista nascido em Portugal com influências do rock, Gérson Conrad, admirador do jazz e da Bossa Nova, e pelo cantor Ney Matogrosso. (<http://www.dicionariompb.com.br/secos-e-molhados/dados-artisticos>), acessado em 30/04/2012)

Tendo como exemplo as situações citadas pode-se dizer que compreender o texto e a *performance* artística como uma configuração estética da *commedia dell'arte* no âmbito das artes é uma forma de compreender o universo artístico de três séculos atrás que pode ser ressignificado, e de apontar um modo de fazer arte capaz de incentivar a apreciação, a discussão e a transgressão de verdades impostas por modelos socioeconômicos. Isso é possível devido ao seu poder de crítica por meio do humor, da condensação de linguagens e da percepção que os elementos gestuais da *commedia dell'arte* propiciam para a formação do artista.

Conforme procurou-se evidenciar nesta abordagem, buscou-se dimensionar o alcance da reflexão estética da *commedia dell'arte* como manifestação artística não só para as artes cênicas no teatro, como em seus desdobramentos no cinema, no rádio e na música, devido às suas contribuições para a história da arte contemporânea, tendo em vista sua qualidade de laboratório técnico e estético.

3.2 Aproximações entre Noel Rosa e Luiz Tatit

Ainda no âmbito da música, pode-se destacar alguns aspectos da obra musical de Noel Rosa em comparação com a *commedia dell'arte*, principalmente nas canções que escreveu para o teatro de revista e para o carnaval. Na análise de Vendramini, “no Brasil, a *commedia dell'arte* ressoa no nosso Carnaval, herdeiro do Carnaval veneziano, no qual apareceram as tradicionais máscaras de Arlequim, Pierrô e Colombina” (VENDRAMINI, 2001, p. 82). Noel faz uso de tais “máscaras”, em diferentes momentos de sua obra. E como se verá ao longo deste capítulo, o mesmo pode ser dito de Luiz Tatit, um estudioso e admirador de Noel.

Cabem aqui considerações acerca das possíveis aproximações entre Noel e Tatit. Ambos os compositores possuem como referências o universo urbano, o cotidiano, as transformações da cidade e ainda as mulheres comuns, de existência possível, não idealizadas liricamente.

Pode-se dizer que a aproximação entre Tatit e Noel, e outros compositores como Sinhô e Lamartine Babo se dá pela mesma base entoativa comum. Tais artistas propõem narrativas cantadas, em que a melodia acompanha o que está sendo dito na letra, valorizando o “como” está sendo dito. Esta característica, segundo Tatit (semiotocista), está diretamente ligada com a dicção de cada cancionista, independente do gênero musical. (TATIT, 1996, p. 29)

Noel consagrou-se como sambista, mas transitou por vários gêneros da canção, como marchinhas, serestas, valsas, foxes, entre outros. Tatit também não elegeu um gênero exclusivo, experimentando diversas possibilidades e criando composições de musicalidade híbrida, com formato pouco usual na tradição da canção brasileira, dispensando o refrão, em letras que se aproximam da crônica e das narrativas curtas:

Tatit não compõe samba, reggae, bossa-nova nem marchinha. Engole, tritura e incorpora essas possibilidades, brinca com elas, para engendrar a sua maneira de fazer canção. (AJZENBERG, 2002, p. 160).

Outro elemento que aproxima Noel e Tatit é a forma de cantar próxima do canto falado que remete a uma ideia de transformação no âmbito da interpretação na música popular brasileira, que passou dos cantores ainda ligados tecnicamente ao bel-canto, ao canto lírico de natureza operística, para um tipo de canto menos impostado, que assimila características da oralidade, adaptando-se e assimilando os recursos tecnológicos do microfone. Então o canto falado é intimista, contido e econômico. Como afirma o maestro Brasil Rocha Brito, sobre as inovações da linguagem empreendidas pela Bossa Nova:

O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra e não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele coparticipa da elaboração musical e não na medida em que se procura afirmar sobre a própria obra, como frequentemente acontecia e ainda acontece. Tal característica importa no reconhecimento do valor do trabalho de equipe e na limitação do personalismo, do egocentrismo, do “estrelismo”. É uma forma de sobrepor o interesse da realização final ao da afirmação individual. [...]

Isto se verifica, senão totalmente, pelo menos de maneira bastante sensível em muitos aspectos. No caso do intérprete cantor, os

arrebatamentos tão frequentes, grandiloquências, efeitos fortemente contrastantes – os denominados “dinâmicos”, por exemplo: agudos gritantes, [...] fermatas, etc (CAMPOS, 1974, p. 22)

Assim, antes da Bossa Nova abolir muitos desses recursos, minimizando alguns outros (CAMPOS, 1974, p. 22), particularmente na figura de João Gilberto, já tínhamos exemplos de cantores que haviam assimilado tal transformação na arte do canto, tais como Noel Rosa, Aracy de Almeida, Mário Reis e Orlando Silva. Esses cantores utilizaram o recurso tecnológico e suas novas possibilidades com elemento estético essencial, no que diz respeito à microfonação e à amplificação do som, no período em que imperava o “vozeirão” de intérpretes como Francisco Alves. De acordo com Máximo & Didier, Mário Reis foi quem teria inaugurado um estilo de interpretação menos rebuscado e mais intimista. Os autores dizem que este intérprete “fazia a música falar” (MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 192) e destacam o novo aparato tecnológico que surgira no início do século XX:

É verdade que Mário Reis começou a gravar já na fase do sistema elétrico, os microfones mais sensíveis dando vez a cantores de vozes menos extensas, enquanto Francisco Alves, vindo dos tempos do sistema mecânico, tivera de se formar mais pela escola do peito aberto. (MÁXIMO & DIDIER, 1990, p. 193).

Salienta-se ainda algumas peculiaridades do período em que Noel atuou e os gêneros musicais que nasciam e se consolidavam nas primeiras décadas do século XX. Acontece um fenômeno novo no cenário da música popular por volta de 1916 e durante a década de 1920, que contrastava com a tradição da música de cunho regionalista feita no Brasil na época, pois o samba (já distante do samba de roda baiano), o choro e a marchinha já surgiram como gêneros urbanos.⁶⁷ Neste capítulo, interessa destacar o samba e a marchinha.

O samba não apenas tematiza aspectos da vida carioca, apesar de suas raízes afrobaianas, como também se desenvolve de acordo com o estilo de vida de certos segmentos da baixa classe média do bairro da Cidade Nova, no Rio de

⁶⁷ As informações colocadas neste capítulo sobre o samba e suas transformações estão detalhadas no livro *Feitiço decente*, de Carlos Sandroni, no capítulo 1, “Do Lundu ao Samba”.

Janeiro, e alguns anos depois, da população das favelas e cortiços do Estácio, nas décadas de 1930 e 1940.

Quanto à marcha, ou marchinha carnavalesca, segundo Tinhorão, ela é "criação típica de compositores da classe média da década de 1920" e teria recebido a influência das "marchas portuguesas divulgadas no Brasil por companhias de teatro musicado nos primeiros anos do século, e depois pelo ritmo do rag-time americano" (TINHORÃO, 1974, p. 121).

No período da disseminação do samba, Noel Rosa realizava a transição da música popular, registrando-a de modo diferente do até então executado e reportando-se a uma experiência estética com referência na vida urbana. Segundo Luiz Tatit:

Chamamos genericamente de samba um gênero musical com características rítmicas definidas, identificado, sobretudo, por uma pulsação regular de fundo. Isso, para Noel, era apenas uma baliza demarcatória, uma espécie de emblema de brasilidade sobre o qual o sambista elaborava contornos melódicos inéditos e adequados à experiência que visava resgatar. Trata-se, aqui, de um ponto crucial na obra de Noel. À melodia cabia fisgar a emoção ou o humor específicos da experiência e não ao texto. A este cabia circunscrever o conteúdo tratado (situação cotidiana, amorosa), sem ultrapassar os limites entoativos que dão naturalidade ao traçado melódico. O equilíbrio malabarístico disso tudo era o samba. (...) Noel chegou a um texto ideal para a canção, exatamente porque se preocupava com o samba e não com a poesia. Soube depurar de seus antecessores aquilo que configurava uma linguagem autônoma e altiva. (TATIT, 1996, p. 30).

Noel Rosa se popularizou a partir do samba "Com que Roupas?", de 1929. Este samba já tematizava aspectos do estilo de vida carioca através da letra, que incorporava a linguagem coloquial da cidade, demonstrada por meio do ritmo e de uma maneira mais intimista de cantar. Conjugados estes elementos, "Com que roupas?" reúne aspectos da oralidade e do imaginário urbano que Noel conhecia bem. Segundo Máximo e Didier, Noel "vai subir muitas vezes o morro, beber em sua fonte, experimentar parcerias com seus compositores, aprender com eles." (Máximo e Didier, 1990: 196). Os autores comentam que Noel foi amigo de Cartola, da Mangueira, e de outros compositores, como Canuto, do Salgueiro, e Bide e Ismael Silva, do Estácio, fazendo várias parcerias com estes músicos.

Pode-se dizer que a aproximação entre Tatit e Noel, e outros compositores como Sinhô e Lamartine Babo se dá pela base entoativa comum, que é o canto falado. Note-se que o Grupo Rumo, como vimos no capítulo anterior, realizou uma pesquisa com esses cantores e compositores, tal como havia feito João Gilberto:

Hoje podemos verificar que a Bossa-Nova, para João Gilberto, foi apenas um ponto de partida em direção ao futuro do passado, munido dos mais avançados e consistentes dos recursos estéticos, fartamente experimentados nas composições de seus contemporâneos, sobretudo nas de Tom Jobim, o grande cancionista embrenhou-se no repertório da canção brasileira, promovendo uma estimulante revisão que começou com Geraldo Pereira, Caymmi, Ari Barroso, e a dupla Bide-Marçal – gravados nos três LPs do período Bossa-nova – e veio parar em Caetano Veloso e Lobão, passando por Herivelto Martins, Noel Rosa, Adoniran Barbosa, Lamartine Babo, Johny Alf e outros. (TATIT, 1999, p. 34-5)

A partir das transformações ocorridas na arte do canto no século XX, convém atentar para as ideias de Tatit acerca do humor na canção popular:

A história do humor nas canções decorre diretamente da presença inevitável da fala cotidiana por trás da melodia e dos versos criados pelo autor. Se não sentíssemos a voz que fala por trás da voz que canta, não veríamos graça na canção. Uma ária operística, por exemplo, pode expressar encanto, tristeza, ansiedade, mas dificilmente expressa humor. O discurso musical quase sempre esmaga a voz que fala. (TATIT, 2007, p. 388)

O humor está presente mesmo nas composições mais líricas de Noel, sem caricaturar a *performance* da canção. Observa-se nas letras o despojamento na linguagem, por vezes a ironia. Já quanto ao extrato musical da canção, a melodia e a fala, não são sobrepostos por acompanhamentos com muitos instrumentos nem arranjos complexos. Na audição das interpretações dos cancionistas citados verificou-se que quanto menor a interferência de instrumentos, maior o efeito do humor nas canções.

Outro tema que em Noel recebe tratamento cômico é a figura feminina, nem sempre tratada com delicadeza. Em “Gago Apaixonado” (1930) e “Mulher Indigesta” (1932), o compositor utiliza um humor antilírico, que usa de invectivas ao invés de elogios:

Mas que mulher indigesta!(Indigesta!)
 Merece um tijolo na testa
 Essa mulher não namora
 Também não deixa mais ninguém namorar
 É um bom center-half pra marcar
 Pois não deixa a linha chutar
 E quando se manifesta
 O que merece é entrar no açoite
 Ela é mais indigesta do que prato
 De salada de pepino à meia-noite
 Essa mulher é ladina
 Toma dinheiro, é até chantagista
 Arrancou-me três dentes de platina
 E foi logo vender no dentista

Nas canções de Tatit, independente do conteúdo temático, a figura feminina recebe um tratamento diferenciado, o humor é utilizado para ironizar o eu-lírico ou criar situações engraçadas, porém não atinge a mulher. Pode-se destacar algumas personagens femininas de Tatit como Ivone, em “Aceita a Serenata” (*Diletantismo*/1983); Odete, em “Olhando a paisagem” (*Caprichoso*/1985); Matilde, em “Banzo”; e Aurora em “Aurora [o canto-novela]” (*Rumo ao Vivo*/1992); Sofia, em “Haicai” (*Felicidade*/1997); Capitu (*O meio*/2000); Isadora, em “Perdido” (*Ouvidos Uni-vos*/2005). Nestas canções, Tatit retrata a mulher de forma lírica, promovendo um enaltecimento da amada, até mesmo quando ela está ausente ou não demonstra interesse pelo personagem, como será verificado mais adiante neste capítulo.

3.3 O “Pierrô Apaixonado” de Noel Rosa, por Luiz Tatit

No universo da música popular, é comum que uma mesma canção seja gravada por mais de um intérprete e sofra pequenas alterações nos registros. Isto ocorre porque tal estilo musical se aprende, na maioria das vezes, por meio da escuta, e não pela linguagem escrita como acontece na música erudita, através da notação musical em partituras e, também, porque cada gravação recebe influência da dicção do cantor que a reinterpreta. Esse processo é perceptível na marchinha

“Pierrô Apaixonado”⁶⁸ — de composição de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres (1935) —, se compararmos a versão gravada por Joel e Gaúcho em 1935, acompanhados pelo grupo Diabos do Céu, para o Carnaval de 1936, com a versão regravada por Luiz Tatit, no disco *Rumo aos Antigos* (1981):

“Pierrô Apaixonado”
(Noel Rosa / Heitor dos Prazeres)

Um Pierrô apaixonado
Que vivia só cantando
Por causa de uma Colombina
Acabou chorando, acabou chorando
A Colombina entrou num butiquim
Bebeu, bebeu, saiu assim, assim
Dizendo: Pierrô cacete
Vai tomar sorvete com o arlequim
Um grande amor tem sempre um triste fim
Com o Pierrô aconteceu assim
Levando esse grande chute
Foi tomar vermute com amendoim.

Na regravação da marchinha, percebe-se que houve intencionalidade do intérprete Tatit em produzir algumas modificações que alterassem o sentido da canção. Devido a esse processo, deixou de ser uma marcha de carnaval tradicional identificada no modelo da tematização, aproximando-se do gênero samba-canção. Assim, passou a inserir-se no modelo da passionalização, com destaque para o prolongamento das vogais que acentua o sofrimento amoroso do Pierrô. Para que tal efeito fosse alcançado, a melodia foi alterada, entrando em conjugação com a dicção vocal de Tatit e com a *persona* multifacetada do Pierrô, personagem oriundo da *commedia dell'arte*, e reconstruída pelo artista a partir desta canção .

Tatit impõe um caráter mais passional à marchinha. A canção sai da tematização, acentuada por Joel e Gaúcho, expondo o sentimento do personagem Pierrô e instaura a melancolia na voz do narrador, passando à passionalização. Na

⁶⁸ “Pierrô Apaixonado” fez parte da trilha sonora do filme “Alô Alô, Carnaval” (1936), no qual Joel e Gaúcho fizeram uma participação executando a marchinha. Foi a partir desta versão que se fez a comparação com a regravação de Luiz Tatit. A apresentação está disponível no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=KRu9kWHiBDM>.

interpretação da dupla anterior, e nas versões geralmente executadas nos bailes de carnaval, a situação de separação entre o Pierrô e a Colombina é sublimada com o ritmo dançante e com o destaque para a brincadeira que o período carnavalesco permite como curar a dor com a bebida ou divertir-se com amigos.

Nos quarenta e cinco anos que separam uma gravação de outra é notório observar que a intenção e a destinação da canção sofreram alterações. Enquanto Joel e Gaúcho executavam a marchinha tendo como referência o período do carnaval, Tatit não destaca a sua *performance* com o ritmo próprio da festa carnavalesca, mas com um acompanhamento melódico próximo da fala, que ajuda a impor a interpretação intimista do cancionista. Nesta interpretação, a dicção do cancionista é levada ao extremo, para testar os limites da entoação. Esse exercício aprimorou a dicção do cancionista ao alinhar a melodia em consonância com o conteúdo da canção, passando a contribuir na explicitação dos sentidos.

Na gravação de Tatit, com ele ao violão, Hélio Ziskind na gaita e Gal Opido na bateria, a marchinha recebe um tom mais melancólico. A entoação de Tatit nessa interpretação leva o ouvinte a prestar atenção na história do Pierrô, aproximando-o da figura do personagem da *commedia dell'arte*, apesar do enredo da marchinha não seguir a trajetória habitual das personagens desse tipo de comédia:

*A Commedia dell'arte se caracteriza pela criação coletiva dos atores, que elaboram um espetáculo improvisando gestual ou verbalmente a partir de um canevas, não escrito anteriormente por um autor e que é sempre muito sumário (indicações de entradas e saídas e das grandes articulações da fábula). Os atores se inspiram num tema dramático, tomado de empréstimo a uma comédia (antiga ou moderna) ou inventado. Uma vez inventado o esquema diretor do ator (o roteiro), cada ator improvisa levando em conta os *lazzi* característicos de seu papel (indicações sobre os jogos de cena cômicos) e as reações do público. (PAVIS, 2005, p. 61)*

Nesta versão o narrador da canção provoca maiores reflexões sobre a situação em que se encontrava o Pierrô, apresentando o personagem em um estágio imerso em melancolia. Para isso, Tatit distende o andamento da melodia, tornando-o mais lento. O Pierrô não é mais aquele “que vivia só cantando”, em

função do desprezo da Colombina, “acabou chorando”. Até esse trecho da marchinha o enredo está próximo da trajetória original do Pierrô francês, no qual a Colombina geralmente o troca pelo Arlequim:

Pierrot é uma personagem tipo mimo da *Commedia dell'arte*, uma variação francesa do *Pedrolino* italiano. O seu caráter é aquele de um palhaço triste, apaixonado pela Colombina, que inevitavelmente lhe parte o coração e o deixa pelo Arlequim. É normalmente representado a usar roupas largas e brancas, por vezes metade pretas, cara branca e uma lágrima desenhada abaixo dos olhos. A característica principal do seu comportamento é a sua ingenuidade, e é visto como um bobo, sendo sempre o alvo de partidas, mas mesmo assim continua a confiar nas pessoas. *Pierrot* também é representado como sendo lunático, distante e inconsciente da realidade. (PAVIS,1999)

Na letra de Noel Rosa, porém, a Colombina não se enamora de Arlequim e parece não querer saber de nenhum dos dois:

A Colombina entrou num butiquim
Bebeu, bebeu, saiu assim, assim
Dizendo: Pierrô cacete
Vai tomar sorvete com o Arlequim

O desfecho, que pareceria trágico para o Pierrô, acaba se tornando cômico por causa da saída escolhida por Noel Rosa e Heitor dos Prazeres para que ele superasse a opção da Colombina. Esta veia cômica da canção é reconhecida em vários trechos e tem seu ápice justamente na solução criada por seus compositores para o Pierrô, que “foi tomar vermute com amendoim” – aperitivo típico da boemia na época, conhecido como estimulante para brincar o carnaval.

Na versão de 1936, o caráter cômico da situação é explorado tanto na entoação de Joel e Gaúcho, quanto no andamento da marchinha que estimula o ouvinte a dançar. Já na versão do Grupo Rumo, ao final da canção, a entoação de Tatit apresenta um efeito tragicômico – permitido pela letra de Noel – e destacado pela nova interpretação de Tatit. O ritmo mais lento, no entanto, acentua o tom melancólico, o que contribui para despertar o riso no ouvinte.

A postura de fazer notar um tom melancólico é empregada no modo de cantar de Tatit na maioria de suas canções, como se demonstrará a seguir na

análise de “Olhando a Paisagem”, ou “Odete”, como ficou mais conhecida pelo público. Nesta avaliação de Tatit como intérprete da canção de outro cantor, percebe-se a melancolia instaurada em sua voz e na interpretação que irá acompanhar a dicção de Tatit por toda a sua carreira.

Tatit, mesmo quando apresenta temas que são em certa medida considerados menos cômicos, como em certas canções de seus últimos discos, a melancolia está presente em sua *performance*, às vezes em um “Tom de quem reclama”⁶⁹:

Fui falando assim
Nesse tom de quem reclama
E nem sempre era ruim
Minha vida cotidiana
Houve tempo bem feliz
Com amor e muita grana
Mas a voz saía assim
Nesse tom de quem reclama [...]

Uma voz que não controlo
E que sai da minha boca
Eu só falo o necessário
Ela é sempre tão barroca
Não adianta eu ter cuidado
Essa voz é muito louca
Tudo que não digo logo
Ela diz e não me poupa [...]

Ao ouvir a canção, é possível perceber que a voz procura acompanhar a narrativa, como uma voz que se emancipa do próprio cantor e o leva a situações que fogem ao seu controle. Em outras canções, este Pierrô não compreende a realidade imposta e mostra-se ingenuamente otimista, mesmo quando a letra acentua motivos para o pessimismo, como podemos verificar na canção “Felicidade”⁷⁰ (CD *Felicidade*, 1997):

⁶⁹ Canção “Tom de Quem Reclama”, gravada no CD *Ouvidos Uni-vos* (2005).

⁷⁰ A canção “Felicidade” foi gravada inicialmente no disco *Rumo ao Vivo* (1992) e depois no CD *Felicidade* (1997).

[...] Não sei porque estou tão feliz
 Preciso refletir um pouco e sair do barato
 Não posso continuar assim feliz
 Como se fosse um sentimento inato
 Sem ter o menor motivo
 Sem uma razão de fato
 Ser feliz assim é meio chato
 As coisas nem vão muito bem
 Perdi o dinheiro que tinha guardado
 E pra completar depois disso
 Eu fui despedido estou desempregado
 Amor que sempre foi meu forte
 Não tenho tido muita sorte
 Estou sozinho sem saída
 Sem dinheiro sem comida
 E feliz da vida. [...]

Nessa releitura do Pierrô, é possível reconhecer a síntese do artista marginalizado em um mundo deturpado por corrupções e favoritismos, que ainda assim adere a valores nobres e humanistas, e desta forma se faz comovente, ainda que considerado ridículo por seus posicionamentos. A herança do Pierrô se faz presente no personagem Dom Quixote, nos *clowns* de Shakespeare, e também remete ao cinema mudo no personagem Carlitos de Chaplin e sobretudo no *tipi fissi* criado por Buster Keaton. Estes personagens podem ser comparados a idéia de “ator total” trazida da *commedia dell’arte*.

O espetáculo da *commedia dell’arte* era de fácil compreensão por seu perfil muito nítido das personagens, *tipi fissi* mascarados – com exceção dos enamorados, que não usavam máscara e falavam o italiano de Florença –, facilmente reconhecíveis pela plateia, uma vez que se repetiam de peça para peça, variando apenas o roteiro. O ator-mímico que as representava era perfeitamente adestrado na arte de representar, improvisar, cantar, dançar, declamar versos, fazer acrobacias; enfim, era aquilo que modernamente se convencionou chamar de “ator total”, completo. (VENDRAMINI, 2001, p. 62)

Nesse sentido, a associação do Pierrô da *commedia dell’arte* à *persona* ficcional criada por Luiz Tatit se justifica, não por questões de filiação ou continuidade, mas porque o eu-lírico de Tatit remete às diversas reatualizações “do palhaço que não ri”. Este personagem tem sido resgatado pelas formas de

representação da arte no curso da modernidade, tanto em suas variantes ligadas às vanguardas e à alta cultura, quanto no campo das linguagens da cultura popular, no âmbito das culturas tradicionais e das culturas de massa e de consumo.

Diante destas relações, pode-se considerar que há proximidade entre o personagem Pierrô da *commedia dell'arte* com os personagens (eu-líricos) criados por Tatit, presentes em diversas de suas canções. Os Pierrôs de Luiz Tatit podem ser ingênuos, caricatos (principalmente em relação à figura feminina) e passíveis de se iludirem quando apaixonados. Podem ser também cegos para uma verdade visível para o ouvinte e para o espectador, como será demonstrado a seguir.

3.4 As colombinas de Luiz Tatit

*Quem que dá cambalhotas
Só pra te divertir
Quem se devota
Banca o idiota
Doido pra se exhibir
Só pra te ver sorrir [...]*

“Controlado” (Luiz Tatit)

Para Luiz Tatit, como demonstrado em suas pesquisas acadêmicas, a teoria possível para analisar os fenômenos que envolvem a canção é a Semiótica, que poderia revelar a gramática do conteúdo que leva em consideração a gramática da expressão, sendo possível dessa forma abordar a sonoridade e os elementos textuais na canção em termos de uma narrativa motivada pela perda do objeto. A busca ou a perda do objeto motiva a narrativa das canções e causa uma tensão na melodia. Segundo ele:

[...] temos um imaginário que todos os antropólogos, e mesmo Freud, identificaram em nossa mente, um componente narrativo muito claro que se manifesta numa tensão entre incorporação de objeto e perda do objeto. Nós vivemos em harmonia enquanto pensamos que estamos com o objeto dentro de nós; ao mesmo tempo que nós perdemos o

objeto, perdemos a harmonia, mas ganhamos sentido, pois nos lançamos à busca do objeto – sentido é direção, ir atrás de alguma coisa. A música, todas as peças musicais, mesmo as eruditas, vivem dessa tensão. Quando o motivo repete, significa que o objeto está dentro do sujeito, não se separa, ou seja, há identidade; de repente, surge o contra-motivo, para fazer o contraste, daí perde-se o objeto inicial. A nossa tendência auditiva é esperar que ele volte, ficamos o tempo todo esperando. (TATIT, 1999. p. 216)⁷¹

A partir desta definição teórica de Tatit como semioticista, irá se analisar esse movimento de junção e disjunção com o objeto em sua obra de compositor, principalmente quando se referir às personagens femininas. Para exemplificar a relação do eu-lírico do narrador-personagem com a figura feminina foram selecionadas as personagens Odete, de “Olhando a Paisagem”, e Sofia, de “Haicai”:

“Olhando a Paisagem”
Compositor: Luiz Tatit (*Caprichoso*/1985)

Odete me deixou lá fora olhando a paisagem
Foi dar uma voltinha, fazer qualquer coisa
É Odete, toda enigmática
Nunca diz aonde vai
Mas bem que ela foi inteligente mostrando a paisagem
Pois eu não estava fazendo nada mesmo
Imagine que coisa tediosa ficar ali esperando
Sem ter o que olhar

No entanto não tinha sentido ela demorar tanto
Deixando-me ali horas e horas
Anoitecia, passavam-se os dias
E nada de Odete voltar
Até que eu fiquei desconfiado que algum imprevisto
Algum contratempo tivesse afligido Odete
Foi a conta! Entrei pra dentro e comecei a telefonar
Liguei pra um monte de gente
E todos foram unânimes
Infames! Tentavam me convencer
Que Odete não ia voltar
E pediam pra que eu desistisse
Que desistir uma pinóia! eu respondia
Vai voltar, sim!
Então me acalmei bem depressa olhando a paisagem

⁷¹ Entrevista concedida ao “Programa de Extensão No Calor da Obra”, da UFPR, publicada na *Revista Letras*, n. 52, p.216.

Pois não dá outra, tem que esperar mesmo
 Ela disse: "vou dar uma voltinha,
 Fazer qualquer coisa, já volto"
 É claro que nem sempre sai como a gente planeja
 Vou até ali já volto... não volta!
 Não controla, acontecem mil coisas
Você acaba se envolvendo
 O que me intrigava na história é que o tempo passava
 Passava e já tinha um mês e meio
E olha que isso é muito!
 Pra quem espera o tempo passa devagar
 Mas quando eu já estava no auge da desilusão e da desesperança
Quem é que aparece?
 Quem é que pinta na minha paisagem?
 Quem é que vem segurando um pacote?
 Quem é que pede pra eu dar uma mãozinha
 Quem é que me aperta, me abraça e me dá um beijo, quem é?
 Quem é que chega com a cara cansada
 E no entretanto inda topa fazer um café?
Quem é? Quem é? Quem é?
 Vamos, respondam só isso:

ODETE!!!
 Exatamente!

Na canção “Olhando a Paisagem”, foram sublinhados alguns versos que mostram expressões da coloquialidade da linguagem e formas de uma tentativa de diálogo com o ouvinte, como se ele fosse um interlocutor e não somente um ouvinte passivo da canção. O narrador-personagem, como vai se nomear aqui a figura deste narrador, demonstra querer dialogar com o ouvinte-interlocutor e não apenas contar sua história de forma unilateral. Este eu-lírico aparece em diversas canções de Tatit, o que o remete aos tipos fixos da *commedia dell'arte*:

A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de um texto teatral consolidado. (BERTHOLD, 2000,p.353)

Pode-se comparar o narrador-personagem com a figura do Pierrô da *commedia dell'arte*, descrito anteriormente, e “Odete” com a Colombina — apresentada geralmente como uma criada inteligente e habilidosa que ajuda os personagens dos namorados a viverem seu amor, mas também procura ascensão

social. Para isso, ela vive situações cômicas, na maioria das vezes auxiliando o personagem do Arlequim nas intrigas do enredo da *commedia*. Em algumas versões dos roteiros tradicionais, a Colombina se afasta por um tempo da trama, quando vai embora com o Arlequim, retornando depois para o Pierrô quando os tempos se tornam difíceis e ele a recebe de volta, declarando seu amor. Esta personagem

aparecia também com os nomes de Esmeraldina, Coralina, Zerbineta ou Diamantina. Também criada, buscava ascensão social. Tenta e às vezes consegue se casar com o patrão. Sendo que, após a Revolução Francesa permanecia fiel a sua condição. (CARVALHO, 1989, p.44)

Outra comparação possível é com os personagens Ruzante e Betía, da comédia *A Moscheta*, de Ângelo Beolco. No resumo da peça feito por Meyer:

[...] a *Moscheta* se apresenta como a tradicional farsa do marido enganado. [...] Mas a comédia é mais que um desfile de fantoches em situações grotescas, com a finalidade única de provocar o riso. O autor visa à transposição fantasista, mas sugestiva, de um meio preciso, cujos habitantes são criaturas vivas. [...] O personagem de Ruzante (esposo de Betía) encarna um ser primário, rude, sensual e bruto, desprovido de senso moral, que seria luxo no meio em que vive, pois nele só valem a força e a astúcia. O Ruzante de *Moscheta* é um ser ainda mais diminuído do que o das outras comédias, pois está transplantado no meio que não é o seu. (Esta hostilidade da cidade grande é o elemento utilizado para humilhar o marido enganado por Betía e pelo compadre Menato). Incapaz de penetrar nesse meio, fraco e covarde demais para isso, Ruzante está sempre a contar lorotas em que se atribui proezas incríveis e astuciosas façanhas. Sua imaginação é tão poderosa, que se acaba enganando a si próprio, anulando sua fraqueza, projetando no mundo da fantasia tudo o que lhe é recusado pela vida real. Este contraste entre o que ele é e o que gostaria de ser dá ao personagem prodigiosa força cômica, mas lhe assegura ao mesmo tempo profunda e comovedora humanidade. (MEYER, 1991, p. 17)

Nesse sentido, é possível aproximar o comportamento do eu-lírico em “Olhando a paisagem” com a situação vivida por Ruzante na peça *A Moscheta*. Na canção, não se sabe o motivo da ausência de Odete, pois, como o personagem-narrador diz, ela é “enigmática”. Esta característica de Odete faz com que o fato

de não se saber o paradeiro dela seja aceitável na narrativa, ao menos aos olhos do eu-lírico que a espera.

Por outro lado, para o ouvinte, este comportamento de Odete não é adequado, e o modo como a situação é narrada leva o público a se compadecer com a figura do narrador-personagem e ao mesmo tempo rir de sua condição por sua ingenuidade e pelas desculpas que ele dá a si mesmo e ao seu ouvinte-interlocutor, que a esta altura, com as evidências narradas e pela descrição do comportamento de Odete, imagina que a personagem não voltará.

Na peça *A Moscheta*, Betía também se afasta e o marido não sabe exatamente de seu paradeiro. Após uma briga, a personagem “jura vingar-se, ameaça trancar-se num convento e, quando o marido sai, atravessa a rua e enfia-se na casa de Tonin, soldado bergamasco, que, há muito lhe vem fazendo declarações. [...] (MEYER, 1991, p. 16). Odete, por sua vez, não dá pistas concretas de onde vai:

Ela disse: "vou dar uma voltinha,
Fazer qualquer coisa, já volto"
É claro que nem sempre sai como a gente planeja
Vou até ali já volto... não volta!
Não controla, acontecem mil coisas
Você acaba se envolvendo

Betía diz ao marido que irá para o convento, porém uma vizinha alerta Ruzante e “lhe conta em que espécie de convento se meteu Betía”, que na verdade está na casa de outro homem. No entanto, para Ruzante “o desespero transforma-se em alegria, pois não perdeu a mulher para sempre.” (MEYER, 1991, p. 17). O eu-lírico da canção também se alegra ao ver Odete voltar e não questiona por onde andou no período de sua ausência e, assim como Ruzante, não enxerga a verdade posta em sua frente.

[...] Ruzante não enxerga a realidade senão para transportá-la no imaginário, modificando-a para melhor. [...] A fantasia, necessária na *commedia*, é a mola mestra do personagem, e é este um dos grandes achados de Beolco. [...] O principal dado do enredo, a leviandade de Betía, prova-se à saciedade; ora, parece que a comédia se vai desenvolvendo não por progressão necessária, mas por adição, cada

ato permitindo a Ruzante inventar novas aventuras, o epílogo nada trazendo que já não se conhecesse. [...] (MEYER, 1991, p. 17)

O eu-lírico da canção, assim como o Pierrô, ou como Ruzante, não vê a situação como está posta, sua ingenuidade e esperança fazem com que ele espere Odete e acredite em seu retorno. Apesar de dar dicas de que sabe que ela está fora por tempo demasiado, ele questiona o tempo e não exatamente a ausência da amada:

O que me intrigava na história é que o tempo passava
Passava e já tinha um mês e meio
E olha que isso é muito!
Pra quem espera o tempo passa devagar

O modo como é construída a narrativa por Luiz Tatit, com as características peculiares da fala e expressões coloquiais, como no verso: “Que desistir uma pinóia”, ou tentando criar uma interlocução com o ouvinte quando diz: “E olha que isso é muito!”, alimenta o movimento de busca e perda do objeto, alinhavando traços de humor que desencadeiam a participação do público presente em um espetáculo, ou mesmo quando ouve a canção no CD, a responder estas últimas perguntas:

Mas quando eu já estava no auge da desilusão e da desesperança
Quem é que aparece?
Quem é que pinta na minha paisagem?
Quem é que vem segurando um pacote?
Quem é que pede pra eu dar uma mãozinha
Quem é que me aperta, me abraça e me dá um beijo, quem é?
Quem é que chega com a cara cansada
E no entretanto inda topa fazer um café?
Quem é? Quem é? Quem é?
Vamos, respondam só isso:
ODETE!!!” (público responde)⁷²
“Exatamente!”

De acordo Luiz Tatit, esta canção quase foi retirada do repertório do Grupo Rumo, pois quando ele a mostrou para os demais integrantes, não houve uma boa recepção:

⁷² Grifo nosso.

O pessoal achava que aquele momento do show estava muito chato, muito na base de voz e violão [...]. Era uma sequência que começava com uma individual de meu irmão [Paulo Tatit], e depois eu entrava com mais três em seguida... Pra eles era muito longo, muito chato, quase que a canção saiu. Mas eu sugeri que a gente experimentasse uma na primeira vez. Foi uma loucura, nós nos apresentamos no Sesc Pompéia, e o teatro veio abaixo quando acabei de cantar a música, o pessoal disse com tamanho entusiasmo Odete no final, um grito só, que foi uma surpresa pra nós, ninguém sabia que a música tinha aquela força. (TATIT, 1999, p. 235)

As idas e vindas narradas, nos moldes dos *lazzi*⁷³ da *commedia dell'arte*, o suspense construído na narrativa, moldados pela entoação do cancionista, criam uma expectativa no público. Nesta situação, a canção representa de forma lírica a perda de um objeto: a mulher amada, e a relação do narrador-personagem com a ausência e a recuperação desse objeto. Dessa maneira se percebe que o humor está presente não devido à personagens cômicos, mas pela forma com que é conduzida a situação. Se tem aqui mais uma proximidade com os personagens da *Mosqueta*. Para Meyer, “o cômico não nascia tanto do jogo dos personagens, que não eram cômicos em si, mas das situações em que se viam envolvidos, e das reações que neles provocavam tais situações. (MEYER, 1991, p. 23-4)

Portanto, quando Odete volta e se dá a junção do sujeito com o objeto, há um júbilo na platéia, que celebra o retorno junto com o narrador-personagem, como o *gran finale*, esperado geralmente no final do terceiro ato das peças da *commedia*. O efeito cômico se dá por meio da construção do humor lírico, movido pela ingenuidade do eu-lírico, que sempre acreditou na volta de Odete.

Se levarmos em conta a trajetória do lirismo, desde sua conceituação mais remota até o que se entende por lirismo na contemporaneidade, deparamos com a ideia de que lirismo não mais se enraíza a um sujeito apenas, mas também a uma

⁷³ *Lazzi*: “Termo da *commedia dell'arte*. Elemento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. Os *lazzi* tornam-se rapidamente *morceaux de bravoure* que o público espera do comediante. Os melhores ou mais eficientes são muitas vezes fixados nos canevas ou nos textos (jogos de palavra, alusões políticas ou sexuais). Com a evolução da *commedia*, em particular sua influência sobre o teatro francês dos séculos XVII e XVIII (MOLIÈRE, MARIVAUX), os *lazzi* tendem a ser integrados ao texto e são uma maneira mais refinada, porém sempre lúdica, de conduzir o diálogo, uma espécie de encenação de todos os componentes paraverbais do jogo do ator. Na interpretação contemporânea, frequentemente muito teatralizada e paródica, os *lazzi* desempenham um papel essencial de suporte visual.” (PAVIS, 1999, p. 226)

experiência, à vivência de emoções. Vejamos o comentário de Carlos Alberto de Medina, no livro *Música popular e comunicação*:

Não se desejou mais utilizar a canção apenas para transmitir sentimentos pessoais e do “casal”, par romântico, mas sim intervir na realidade do homem, procurando preencher a canção – música e letra – com uma função além do seu próprio campo. E esta música serviria para que se compreendesse melhor a realidade em torno. Além do que fosse dito, transmitiria também uma mensagem latente, um “significado”, que levará o ouvinte repetidor a apreender sua situação existencial face ao mundo. (MEDINA, 1973, p. 32.)

Desse modo, podemos tomar as letras de Tatit em que as mulheres são as personagens centrais, por narrativas líricas, nas quais o sujeito lírico se define a partir das escolhas linguísticas que faz, construindo possibilidades e circunstâncias que não mais se limitam à expressão individual do eu-lírico. As canções de Tatit têm sido, portanto, um espaço mediador entre o homem, a mulher e o mundo caótico em que vivem, permitindo o encontro de uma multiplicidade de olhares e de vozes, ideias, sentimentos e experiências do próprio cancionista e da sua realidade.

Em contraponto com a passividade da voz do eu-lírico construída em “Olhando a Paisagem”, o compositor apresenta uma voz ativa em “Haicai” que busca insistentemente o diálogo com a personagem Sofia, como se observa na letra da canção:

“Haicai”
Luiz Tatit (Felicidade/1997)

Quando fiz de tudo poesia
Pra dizer o que eu sentia
Fui mostrar
Ela não me ouvia
E mesmo
Insistindo todo dia
Era inútil
Não me ouvia
Sofia! Sofia!
Não ouvia
E não havia
O que fizesse ela atender
Sempre dispersiva
Sempre muito ativa
Sofia é do tipo que não pára

Não espera e mal respira
 Imagine se ela vai ouvir poesia!
 Sofia, escuta essa, vai
 É pequena
 É um haicai

Por fim
 Noite de lua cheia
 Prometeu que me ouviria
 Bem mais tarde às onze
 e meia
 Nunca senti tanta alegria
 Mas cheguei
 Ela já dormia
 Sofia! Sofia!
 Não ouvia
 E não havia
 O que fizesse ela acordar
 Sofia quando dorme
 Sente um prazer enorme
 Fui saindo triste abatido
 Tipo tudo está perdido
 Imagine agora a chance que me resta
 Pra pegá-la acordada
 Só encontrando numa festa

Então, liguei de novo pra Sofia
 Confirmando o mesmo horário
 Mas numa danceteria
 A casa de tão cheia
 Já fervia
 E ela dançando
 Nem me via
 Sofia! Sofia!
 Não ouvia
 E não havia
 O que fizesse ela parar
 Sofia quando dança
 Pode perder a esperança
 Mas eu tinha que tentar:

Sofia
 Estou aqui esperando
 Pra mostrar pra você
 Aquela poesia, aquela, lembra?
 Que eu te lia, te lia, te lia,
 E você não ouvia, não ouvia, não ouvia
 Hoje é o dia
 Vem ouvir vai
 Ela é pequeninha
 Parece um haicai
 E foi feita especialmente
 Sofia, eu estou falando com você
 Pára um pouco
 Vamos lá fora
 Eu leio e vou embora

Ou então aqui mesmo
 Te leio no ouvido
 Se você não entender
 A gente soletra, interpreta
 Etc, etc, etc...
 Nada, nada, nada, só pulava
 Não ouvia uma palavra

Aí já alguma coisa me dizia
 Que do jeito que ia indo
 Ela nunca me ouviria
 Essa era a verdade crua e fria
 Que no meu peito doía
 Sofria, sofria!
 E foi sofrendo
 Que eu cheguei
 Nessa agonia de hoje em dia
 Fico aqui pensando
 Onde é que estou errando
 Será
 Que é o conceito de poesia
 Ou é defeito da Sofia?
 Ainda vou fazer novos haicais
 Reduzindo um pouco mais
 Todos muito especiais
 Sofia vai gostar demais!

Nesta situação, a Colombina Sofia está presente fisicamente, mas há ausência da vontade de ouvir o Pierrô, que se sujeita a situações embaraçosas no intuito de lhe mostrar seu poema, na certeza que será apreciado em algum momento. A distância entre o eu-lírico e a Colombina permanece, e ele é excluído das atividades da personagem que não consegue ouvi-lo, ora por estar dormindo, ora por estar ocupada com atividade mais interessante, do ponto de vista dela, que ouvir o poema.

Aqui se tem um efeito de ironia na construção da canção: o humor parece relacionar-se diretamente à “incapacidade” do sujeito que se manifesta na letra interpretar o sentido óbvio das atitudes de Sofia. A distância entre o que está óbvio para o público e, no entanto, oculto para a voz que se expressa na letra é potencializada pelo modo peculiar da execução empregada por Tatit.

Essa situação pode ser comparada às peripécias dos personagens do cinema mudo. A construção dos planos da canção em que a *persona* tenta mostrar o poema a Sofia é quase cinematográfica, passa da descrição da personagem

para a situação em que ela dorme, depois para nova cena na danceteria e logo em seguida outra cena, na qual o eu-lírico percebe que algo está errado, até finalizar com a idéia de que vai iniciar a trajetória para mostrar novo poema a Sofia, desta vez mais reduzido. Segundo Propp,

esse princípio é utilizado com frequência no cinema, sendo que nesses casos geralmente é destacada a presença de determinadas aspirações ou desejos. As pessoas se vão a pé ou de condução, ou se distraem, e querem, fazem ou empreendem algo, mas um obstáculo inesperado interrompe todos os seus planos. (PROPP, 1992, p. 94).

Cenas assim são comuns em filmes de comédia do cinema mudo. Podemos comparar o eu-lírico da canção “Haicai” a diversos personagens de Buster Keaton que, na trajetória de conquista da mulher amada, passa por várias tentativas frustradas. A diferença é que os personagens de Keaton, ao final, acabam ficando com a “mocinha”, em boa parte das vezes, ainda que isso se dê mais por sorte que por uma conquista propriamente dita. Keaton era em sua época, e ainda é, menos reverenciado do que Charles Chaplin, mas tão criativo e talentoso quanto. Ele desenvolveu o seu sentido de interpretação cômica com a criação do tipo introspectivo que lhe deu fama no cinema por não esboçar nenhum sorriso no rosto e manter um olhar impenetrável, ficando conhecido como “o homem que nunca não ri”. Podemos relacioná-lo com a figura do *clown*, que por sua vez espelha-se no Pierrô, considerado “o palhaço que não ri”, pois usava a máscara de um palhaço triste:

As máscaras eram feitas de couro molhado e eram fixas num molde, que compunha os mínimos detalhes do rosto. O ator perdia as possibilidades de expressão facial, pois em vez de explorar a individualidade, assumia um tipo conhecido por todos. As máscaras da *commedia dell'arte* não exprimiam sentimentos como as do teatro chinês ou japonês, mas tinham um caráter invariável, obedecendo a uma imagem-tipo. Em cima desse tipo, e adaptando-se às exigências do efeito cômico, o ator improvisava. (VENDRAMINI, 2001, p. 63)

Com este exemplo volta-se a Tatit, que apresenta a narrativa de suas canções sem expressar nenhum sorriso no rosto, por mais cômica que a situação se configure, como mostrar um poema na danceteria à Sofia. A comicidade nas

canções é construída de forma a parecer ser de fato despropositada, contendo um tom de naturalidade. Este elemento merece destaque na obra de cancionista de Tati. Ele executa as canções com tamanha seriedade e compenetração, que pode ser comparado a Keaton e fazer jus também ao uso da expressão “o palhaço que não ri” que consagrou a *performance* do cineasta e co-diretor de seus filmes. A reação do público durante a execução das canções confirma que o “efeito Keaton” funciona também ao vivo, falado e em cores.

Para exemplificar esta comparação, cita-se o filme *A General* (1927), no qual a sobreposição de acasos faz de John, personagem de Keaton, um herói da Guerra de Secessão. O personagem tenta se alistar, a pedido da namorada, porém é recusado por ser considerado de mais utilidade fora da batalha por conta de sua profissão, ele é condutor de locomotivas, fato que leva a namorada a romper o romance por não acreditar que o namorado fora recusado pelo exército.

Na trama, John é condutor da locomotiva General, que é roubada por soldados do exército do Norte. Na ocasião, sua ex-namorada está em viagem e é tomada como refém, porém, John não sabe disso. Ainda assim se lança em direção aos assaltantes em um outro trem para recuperar a locomotiva, pensando que está acompanhado por soldados do Sul. No meio do caminho descobre que está sozinho, munido apenas de sua expressão imutável e de pequenos incidentes que fazem dele o herói na ordem do dia. Sua criatividade para criar e resolver os obstáculos é surpreendente, são engenhosas e cômicas cenas atingindo um *timing* preciso e rápido, nas quais Keaton esboça sempre a mesma feição taciturna.

O roteiro foi inspirado num fato verídico da Guerra de Secessão, em que um mecânico se lança em aventura semelhante para recuperar uma locomotiva. No entanto, toda essa história serve de pano de fundo. Keaton faz, na verdade, uma denúncia aos absurdos da guerra e ao progresso mecânico, utilizando cenas de canhões emperrados, telégrafos que não funcionam e homens totalmente despreparados para a situação de batalha.

Além do paralelo com a interpretação de Keaton e com a Colombina de “Olhando a Paisagem”, pode-se dizer que “Haicai” de alguma forma também nos remete à “Canção Bonita”, de Tatit. Na análise de Mammi, esta canção:

[...] marca o ápice de uma trajetória iniciada por “Canção Bonita”. Aqui como ali, uma moça não podia ser alcançada por uma distância que supúnhamos física, em “Haicai” a distância é mental. A moça, que se chama Sofia (opa!), é entregue a uma atividade frenética, mas absolutamente autorreferente, praticamente autista – pelo menos é assim que o autor a vê, porque dessa atividade ele é constantemente excluído. (MAMMI, 2007, p. 227)

Diante do exposto, pode-se dizer que o lirismo das canções de Tatit assume uma forma melancólica, constituído a partir da pluralidade das máscaras existentes em suas canções, bem como no diálogo das linguagens ali inseridas. Esse diálogo pode se manifestar não só no plano de uma canção, mas no entrecruzamento delas, em que se podem destacar repetições ou ecos dentro da obra cancional de Tatit. O crítico Lorenzo Mammi destaca ainda que:

Ninguém enfrentou a ironia musical paulista com tanta transparência, bom senso e plenitude quanto Luiz Tatit. Poderíamos dizer que, no seu caso, o deslocamento em relação ao ambiente original da canção popular não é apenas uma condição: é o assunto principal, a própria razão de ser de sua música. Todas as canções de Tatit falam de afastamento, de amor apaixonado por um objeto que ao mesmo tempo está à mão e escapa. Mas não apenas falam: as próprias canções, letra e música, são esses objetos simples e ambíguos, oferecidos e escorregadios. (MAMMI, 2007, p. 222)

Nesse sentido, ao tomar-se a construção das personagens femininas no conjunto das composições citadas, percebe-se que, muitas vezes, uma característica ou circunstância presente em determinada canção pode se repetir em outra: a questão da comunicação, de não conseguir passar a mensagem, de não ser ouvido pela amada, ou de ficar esperando Odete que volta depois de uma longa ausência, ou Sofia, que nunca ouve o haicai e também deixa a personagem masculina da canção esperando em diversas situações, ou Matilde que foi embora e não responde a carta, a amiga que não conseguiu ouvir a “Canção Bonita” no rádio, mas ouviu por meio dos amigos mobilizados para passar a mensagem.

Em “Canção Bonita”, por exemplo, o cantor comenta que, se enviasse a canção à amiga por carta, ficaria faltando a melodia. E depois repete para o “homem da gravadora”: “Olha, fica faltando a melodia”. Essa segunda frase, entre aspas, é declamada, não apenas por ser discurso indireto, mas também para expressar um esforço maior de convencimento, como se o cantor manifestasse aqui que não está mais cantando, está falando sério. (MAMMI, 2007, p. 230)

Enfim, são várias situações envolvendo a comunicação, seja pela música, carta ou poema, em que as Colombinas de Tatit o deixam na ânsia de um contato. Pode-se traçar aqui um paralelo entre as Colombinas das canções citadas que ignoram os apelos do Pierrô (eu-lírico) e o público em geral, consumidor de canções veiculadas comercialmente de modo massificado, que se comporta por vezes de forma volúvel como a Colombina da *commedia dell'arte*. Tatit não se contenta em apenas agradar ao público que lhe é cativo e consome suas canções dentro da proposta das gravadoras independentes com dificuldade de distribuição em contraponto ao cenário das grandes gravadoras.

Apesar da dificuldade de envolver e atingir este público de massa, Tatit como o ingênuo Pierrô, servo fiel ao que acredita, permanece confiante e devotado à ideia de mostrar sua música para um público que não está disposto a ouvi-lo. Este público não responde à sua expectativa enquanto cancionista, que produz na esperança romântica de conquistar esse público, apesar da desesperança melancólica contida em sua *performance*. Ainda assim, as Colombinas são tratadas de forma simpática e bem humorada, com certo tom de melancolia irônica em determinadas situações.

Tatit não trabalha exatamente com personagens fixos como a *commedia dell'arte*, mas de certa maneira trabalha com eu-líricos recorrentes como a presença do homem melancólico e esperançoso inspirado na *persona* do Pierrô, que se aproxima “aos *tipi fissi* da *commedia dell'arte*, que permaneciam idênticos e repetitivos, apesar da extrema variedade de enredos nos quais interferiam”. (VENDRAMINI, 2001, p. 74)

A constante reiteração das personagens do Pierrô e da Colombina nas canções pode ser comparado a manutenção de personagens, recurso geralmente utilizado no roteiro das comédias antigas. Segundo Vendramini:

No caso da *commedia dell'arte*, as personagens permanentes (*tipi fissi*) são o produto da redução da sociedade a poucos arquétipos fundamentais, reoperacionalizáveis em nossos dias, desde que sejam satisfeitas algumas exigências superficiais de adaptação, uma vez que um avaro é sempre um avaro, seja em Veneza, no século XVI, ou em São Paulo, no século XX. Além disso, os recursos constantes e repetitivos dos roteiros de companhias diferentes comprovam a existência de um mesmo lastro, do mesmo substrato sociocultural, comum a todas elas. A semelhança com os dias atuais pode ser verificada a partir do exame dos temas e estruturas em que esses elementos recorrentes se cristalizaram. (VENDRAMINI, 2001, p. 80)

Na canções analisadas, observa-se que as mulheres de Tatit têm personalidade forte, são livres e não dão muita atenção aos seus personagens, mesmo quando simpatizam com sua figura, apresentando comportamento semelhante ao do *tipi fissi* da Colombina. De acordo com Lorenzo Mammi:

As mulheres de Tatit são indiferentes, quando alguém se apaixona por elas. Quando elas se apaixonam, são incompreensíveis. Quando o poeta dança, elas dormem. Quando ele declama poemas, dançam. Surdas às declarações de amor, são igualmente surdas às rejeições. (MAMMI, 2007, p. 227)

Apesar das evidências da indiferença das Colombineas, este Pierrô está sempre disposto a mostrar sua música ainda que à noite, ou na danceteria, como no caso de Sofia que não tem tempo para ouvir sua mensagem, como exemplificado na canção “Haicai”. Se necessário ele refaz o trabalho até encontrar o ponto exato entre a qualidade de sua produção e o gosto da amada, na maioria das vezes ausente, como “Odete”, que se afasta por um tempo, ou “Matilde”, que partiu e não responde a carta, ou “Ivone” que não aceita a serenata:

“Aceita a Serenata”
(LP Diletantismo – 1983)

Ivone vai
Aceita a serenata
Você sabe
É por você que eu faço isso
Um canto tão antigo!
Se você não aceita
Eu fico aqui, não entro
Você não está gostando?

Então não me abandone, Ivone
 Abre a janela
 É, eu sei, está frio
 E aí? Que você quer que eu faça?
 Está me escutando?!
 Está levantando?!
 Oooh!

A *persona* cancional de Tatit em boa medida corresponde ao Pierrô da *commedia*, que trabalhava no intuito de manter sua sobrevivência, de agradar a Colombina e ao público. Neste caso, pode-se dizer que a própria Colombina se reveste na máscara do público, o qual o cancionista tenta agradar e compreender, por meio de novas canções, haicais, de sua prosa poética “carregada de sentido com um som tão delicado”, como manifestado na canção “Ah”.

3.5 Elementos da *commedia dell'arte* na *performance* de Luiz Tatit

Cantiga diga lá
A dica de cantar
O dom que o canto
Que tem que ter se quer encantar

“As Sílabas” (Luiz Tatit)

A antropóloga Ruth Finnegan, a propósito da *performance* da canção, ressalta seu aspecto de temporalidade linear, e também, neste ponto, como uma arte próxima da música e da poesia:

[...] observar a substância da *performance* tornou-se uma abordagem cada vez mais reconhecida para análise das criações humanas, especialmente (embora talvez não exclusivamente) daquelas artes que, assim como a musical e a verbal são realizadas de forma temporal e seqüencial. (FINNEGAN, 2008, p. 23)

Na análise da canção como *performance*, efetuada por Finnegan, desfaz-se a possibilidade de questionar ou estabelecer uma hierarquia entre os seus elementos constituintes, nem no texto da letra, na dimensão musical ou em sua notação gráfica:

Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance. Nesse momento encantado da performance, *todos* os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais. E neste momento, o texto, a música e tudo o mais são *todos* facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido. (FINNEGAN, 2008, p. 23)

A *performance* de Luiz Tatit no palco, apesar de discreta, desde sua atuação no Rumo, causa o riso na plateia por fazer uso de uma linguagem narrativa próxima da fala, criando personagens que se envolvem em questões amorosas de forma divertida e quase teatral. Em alguns momentos lembram os personagens Pierrô e Colombina da *commedia dell'arte*, como tratado no tópico anterior. A postura de Tatit no palco colabora para o envolvimento do público, e assim como os atores da *commedia dell'arte*, ele percebe as deixas para trazer o ouvinte para a narrativa e constrói a relação de interação que vai para além da canção.

Este cancionista compõe canções que giram em torno de encontros e desencontros amorosos, com um inesperado final feliz, ou nem tão feliz assim, mas esperançoso do ponto de vista do narrador, utilizando-se do humor lírico que adquire substância de acordo com a interpretação da situação narrada e do retorno do público.

Assim, Tatit é um intérprete que se preocupa com a *performance*, tendo o cuidado de elaborá-la na medida certa para envolver o seu público. O malabarismo deste Pierrô não está no palco como os artistas da *commedia dell'arte*, com seus malabares e suas cômicas peripécias nos enredos, mas na habilidade com as palavras. Este cancionista preenche o palco não com gesticulações exageradas, mas com a articulação do seu canto falado: “Da prosa da prosódia / Da prosápia da poesia / Da música popular / Da canção enquanto tal / Da música total / Da voz que fala / Pela fala e pela voz”. (“Mestres Cantores”, TATIT e WISNIK, 1993). Paulo Neves diz:

Estamos por inteiro em nossa voz. Podemos verificá-lo a todo momento em nós mesmos e nos outros. As informações essenciais entre as pessoas vêm resumidas na textura, no timbre e na intensidade da voz. [...] É também pela voz que os cantores exercem magnetismo sobre as pessoas, conforme as palavras singelas de Inayat Khan: “Devido ao fato de que o som que emitem produz um efeito sobre eles mesmos, há produção de eletricidade sobre eles. Desse modo eles ficam carregados de magnetismo dos cantores”. (NEVES, 1985, p. 21)

Nesse sentido, percebeu-se que a *performance* de Luiz Tatit é papel central para compreender sua relação com o interlocutor-ouvinte. O público de Tatit não é passivo diante de suas composições, geralmente, reconhece-se em situações corriqueiras do dia-a-dia ou em algum personagem das narrativas criadas por Tatit em suas canções:

[...] o poético (diferente de outros discursos) tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. (ZUMTHOR, 2000, p. 41).

A *performance* do intérprete é, pois, a responsável pela sua força enquanto disseminadora do texto oral. A intimidade do intérprete com o poema ou do narrador com o que está lendo, ou neste caso do intérprete / cancionista com o que está sendo cantado, vai ser avaliada pelo efeito que sua *performance* terá sobre o público ou sobre o ouvinte: de convencimento, de emoção, de rejeição. O que está sendo dito ou interpretado, portanto, deve estar adequado ao ouvinte ou ao público ali presente. De acordo com Zumthor, é necessária uma empatia entre intérprete e ouvinte para que haja um resultado final qualitativo, ou seja, o público alvo deve ter interesses compatíveis com os do intérprete. Em entrevista Luiz Tatit revela:

Quando apresento shows em condições ideais (teatros ou auditórios fechados, boa aparelhagem de som e plateia envolvida) reconheço que consigo criar uma boa sintonia com o público e, por vezes, os espetáculos são vibrantes. Entretanto, basta que a apresentação seja ao

ar livre, que a sonorização não tenha qualidade ou até que a plateia seja inabitual para que esse sucesso diminua significativamente. (TATIT, 2007, p. 436)

Outro aspecto relevante para que o artista ganhe a participação do público em uma apresentação é ter uma música de sucesso na mídia no momento atual ou até mesmo ter tido ao menos um único sucesso em sua carreira. Isso faz com que a platéia aguarde por algo já ouvido que fará com que os ouvidos reconheçam algo já escutado anteriormente. No ensaio “Música para Reouvir”⁷⁴ publicado no jornal O Estado de São Paulo, e, 31/12/2006, Tatit avalia a relação entre o artista e o público:

Grande parte da cena musical ainda é ocupada por nomes que se firmaram num contexto em que artista era artista e público era público. Uns faziam e outros ouviam. No entanto, mesmo esses artistas já se ressentem da pouca disposição do público para ouvir novas canções. Prefere reouvir a ouvir. As novas composições, que tanto significam para o autor, são apresentadas com extrema parcimônia, sempre em meio a muitas já consagradas. Ouvir é uma concessão da platéia, reouvir é o seu desejo. Ouvir é se sentir no centro do bombardeio diário das informações não solicitadas, reouvir é se proteger do bombardeio e poder escolher o que já é significativo. (TATIT, 2007, p. 236)

Diante desta situação, e muito antes de publicar este ensaio, quando Tatit iniciava suas apresentações ao público como cantor no Grupo Rumo, ele teve que encontrar um modo para prender a atenção do público que em grande medida ouvia aquelas canções pela primeira vez. Vale lembrar que o Grupo Rumo não teve nenhum sucesso gravado por uma *major*, ou tocado e divulgado nas grandes emissoras de rádio e televisão.

É relevante destacar que o público que comparecia aos shows do Grupo Rumo e ainda hoje aprecia e acompanha a carreira solo de Tatit, é um público diferenciado, geralmente predisposto ao contato com o artista e com os ouvidos abertos às novas canções e novas propostas estéticas.

Ainda assim, porém, é necessário, por parte do artista, conceber uma *performance* que atraia a atenção das pessoas e faça com que elas permaneçam

⁷⁴ TATIT, Luiz. “Música para Reouvir”. In: *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*, p. 236-240. São Paulo: Publifolha. 2007.

atentas durante o espetáculo. Esta observação sobre o papel do intérprete e do ouvinte é bem retratada por Zumthor que conceitua da seguinte forma:

a) intérprete: “o indivíduo de que se percebe, na *performance*, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista” (1997, p. 225);

b) ouvinte: aquele que “possui dois papéis: o de receptor e de co-autor” (1997, p. 242).

Segundo o pesquisador, a relação entre ambos é indissolúvel, pois só há intérprete se houver um ouvinte e vice-versa, mesmo numa relação unilateral quando somos ouvintes de nós mesmos. Para Zumthor, o papel do intérprete é mais importante do que o do compositor, pois é a sua *performance*, o seu desempenho, que propiciará reações auditivas, corporais, emocionais da parte do auditório, ou seja, do ouvinte. O público tende a associar a autoria da obra ao intérprete e não ao compositor, justamente porque a poesia oral assume um caráter de anonimato se for considerado que os discursos, por serem fragmentados, não conseguem manter sua autonomia, mas sim as de quem os pronuncia. A maioria do público em geral tende a lembrar o nome do intérprete (cantor) de uma música e não do seu compositor/autor.

Luiz Tatit é simultaneamente autor e intérprete, um compositor que cria suas canções para serem em sua grande maioria executadas por ele mesmo, ou pelos integrantes do Grupo Rumo que interpretavam as canções de Tatit seguindo a linha do canto-falado salientada pelo grupo. Poucos intérpretes da música brasileira se aventuram a cantar suas composições porque a interpretação delas está vinculada à entoação da fala de Tatit ou do que ele entende por interpretar uma canção popular. Intérpretes como Ná Ozzetti (ex-integrante do Grupo Rumo), José Miguel Wisnik, Suzana Salles, Ney Matogrosso, Daúde, Zélia Duncan, Ceumar e Kristoff Silva foram os nomes encontrados até o momento desta pesquisa que registraram em disco canções de Tatit.

A qualidade da *performance* está vinculada à interação entre o intérprete e o ouvinte. O prazer do auditório está vinculado ao ato de ouvir. Zumthor afirma que a memória faz um registro quando compreendemos o que está sendo dito de forma espontânea e prazerosa. O ouvinte reage à interpretação, à medida que se

estabelece uma relação entre eles. Durante a apresentação, as alterações da *performance* vão alterar a reação do ouvinte. Segundo Tatit, no livro *Musicando a semiótica*⁷⁵:

A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção. Se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no “fundo da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto. (TATIT, 1997, p. 102)

Enfocando o ouvinte a partir da veiculação da música no rádio e da mecanização fonográfica temos uma peculiaridade: as técnicas de convencimento passam a ser padronizadas pela mídia. O programador de rádio é quem fará parte da *performance*, pois define o que vai tocar na emissora, esse profissional estará entre a música e o ouvinte, será o responsável pela credibilidade ou não do que está sendo veiculado. O ouvinte perde assim sua possibilidade de criação ou de co-autoria e passa a ter uma relação automatizada com este tipo de intérprete, muito diferente da antiga relação com a poesia oral.

Nos shows do Grupo Rumo o ouvinte resgatava essa co-autoria e participava da narrativa como se pudesse solucionar a canção junto com o intérprete. O texto da canção já estava definido, mas a interpretação dada fazia com que o auditório se envolvesse com a história narrada. Nas apresentações atuais, Tatit continua mantendo esse elo com o público.

A *performance* do intérprete é, neste sentido, a responsável pela sua força enquanto disseminador do texto oral. A intimidade do intérprete com a canção vai ser avaliada pelo efeito que sua *performance* terá sobre o público ou sobre o ouvinte: de convencimento, de emoção, de desprezo. Não se pode ignorar, portanto, que nem sempre o que está sendo dito ou interpretado está adequado ao ouvinte ou ao público ali presente. É necessária a empatia entre intérprete e ouvinte para que se configure o resultado final de forma interativa, ou seja, o público deve ter interesses compatíveis com os do intérprete.

⁷⁵ TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

Percebeu-se, dessa forma, que a qualidade da *performance* de Tatit está vinculada à completa interação entre intérprete, texto e ouvinte. Sendo o ouvinte responsável não só pela forma que se percebe a dimensão histórica e performática da canção de Tatit, pois a sua recepção interferirá nesse processo, como também vai criar perspectivas em relação à *performance* do cancionista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já te contei? Já?! Então posso acabar.

“Amor e Rock” (Luiz Tatit)

Procurou-se evidenciar neste trabalho que a pesquisa de Luiz Tatit sobre a canção esteve ligada em grande medida ao seu projeto de compositor, ou cancionista, usando a terminologia definida por ele para designar o artista da canção. Tatit começou a desenvolver a análise da canção brasileira no Grupo Rumo, a partir de 1974, e o trabalho com as palavras e a melodia revelou a Tatit a necessidade de uma compreensão mais profunda acerca das relações entre esses elementos da canção.

Surgiu então a necessidade de aparato científico que possibilitasse avaliar a canção também como objeto de análise acadêmica, o que exigiu uma metodologia própria, oriunda da semiótica francesa de Greimas e Zilberberg, principalmente. Os avanços dessa pesquisa semiótica, com a qual teve contato ainda na década de 1970, durante sua graduação em Letras na USP, permitiram a instrumentalização para suas investigações, que influenciaram e por certo pautaram aspectos criativos de suas canções. A partir deste momento, quando os estudos teóricos na academia passaram a ganhar mais volume, o Grupo Rumo concentrou suas atividades em experiências criativas, sem mais adentrar nas discussões propostas por Tatit. Após o fim do grupo em 1992, Tatit deu continuidade às suas pesquisas e à experiência cancional em sua carreira solo.

Este trabalho procurou destacar que um dos objetivos do Grupo Rumo era identificar o que diferenciava a canção brasileira, e, após alguns estudos, direcionados em grande medida por Luiz Tatit, seus integrantes identificaram na entoação um dos aspectos fundamentais da canção.

O Grupo Rumo chegou a esta conclusão investigando o repertório de compositores como Noel Rosa, Lamartine Babo, Sinhô, entre outros do início do século XX, e também compondo as suas próprias canções. Por meio da utilização da forma narrativa, compunham canções, extraindo a entoação contida na fala e

usando expressões coloquiais, que marcam os discursos cotidianos, dentro de uma perspectiva estética.

Ao pesquisar a entoação da fala na canção popular e desenvolver um modo quase falado de cantar, faziam canções que simulavam diálogos, situações inusitadas, criando relações lúdicas entre as várias possibilidades melódicas da fala. As canções de Luiz Tatit abordadas no decorrer desta pesquisa revelam claramente tais características.

Outro aspecto destacado ao longo deste estudo, quando da análise das canções de Tatit, foi a possível aproximação de situações narrativas, da caracterização do eu-lírico e da relação desse eu com as personagens femininas que aparecem nas canções, com situações e personagens da *commedia dell'arte*, especialmente os encontros e desencontros vividos pelos personagens Pierrô e Colombina.

A partir de estudos de autores como José Eduardo Vendramini (2001) e Marlyse Meyer, verificou-se que investigar a *commedia dell'arte* como manifestação da arte é poder tratar de sua estética como forma de interpretar uma manifestação artística antiga que pode ser ressignificada no presente em diversos campos, como o cinema, a linguagem do rádio e da televisão. Desta forma, considerou-se que alguns aspectos da *commedia dell'arte* também estão presentes nas canções de Tatit no que tange ao uso da linguagem coloquial, na forma de expressar o humor e na construção das personagens e situações narrativas.

Sendo assim, outro ponto relevante abordado na estética cancional de Luiz Tatit foi a *performance* vocal e cênica, reconhecendo nela grande influência dos aspectos da *commedia dell'arte*, demonstrada na comparação com a *persona* do Pierrô, comprovando que este elemento colabora em grande medida para se compreender a criação musical e performática de Tatit. Interagindo com o texto e a música, a *performance* deste cancionista complementa o campo estético que constitui a canção.

O trabalho científico de Luiz Tatit tem colaborado para aprimorar a pesquisa em canção no Brasil, criando um campo teórico específico, em que melodia e letra

surgem como elementos articulados e inseparáveis, e que não podem ser abordados a partir de uma perspectiva restritamente musical ou literária. Uma das grandes contribuições de Tatit tem sido, justamente, apontar para as especificidades da canção enquanto objeto singular de estudo.

Além da pesquisa na academia, verificou-se que sua obra de cancionista é marcadamente metalinguística, com canções que tratam do fazer cancional e dos recursos estilísticos do cancionista. Em entrevista a Lorenzo Mammi, também pesquisador da canção brasileira, Tatit relata que:

Há rastros dos temas teóricos no conteúdo de algumas letras que faço. Acontece que as letras, mesmo sendo quase sempre fictícias, refletem as preocupações dos autores. (...) Então, na medida em que convivo cotidianamente com assuntos semióticos (referentes ao sentido construído nos textos), volta e meia eles emergem na superfície das letras, mas sempre recebendo um tratamento cancional e não teórico. (TATIT, 2007, p. 388)

Nesta pesquisa, verificou-se também que, tanto em seu trabalho como teórico quanto no seu trabalho como cancionista, Tatit propõe a canção como elemento estético e cultural de grande relevância na história da cultura brasileira. Essa relevância, aliás, já havia sido apontada por Manuel Antônio de Almeida em 1855, quando destacou, em seu romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, que a música popular era “uma das nossas raras originalidades”, devido ao papel que desempenhava na cultura brasileira da época. Pouco mais de um século da observação de Almeida, a música popular passa a ser estudada de modo mais regular e criterioso, reconhecendo-se nesse estudo uma das formas de contribuição para o entendimento da cultura do país.

Dessa forma, espera-se que o presente trabalho seja uma pequena contribuição ao estudo da música popular, particularmente na área de Letras e Literatura, e que, em alguma medida, o estudo aqui realizado possa colaborar para a compreensão e divulgação do trabalho artístico e acadêmico de Luiz Tatit.

FONTES

DISCOGRAFIA DO GRUPO RUMO

Rumo, LP, Nosso Estúdio (selo independente), 1981. CD, Trama Promoções Artísticas, 2004.

Rumo aos antigos, LP, Nosso Estúdio (selo independente), 1981. CD, Trama Promoções Artísticas, 2004.

Diletantismo, LP, Lira Paulistana/Continental (Estúdio Áudio Patrulha), 1983. CD, Trama Promoções Artísticas, 2004.

Caprichoso, LP, Nosso Estúdio (selo independente), 1985. CD, Trama Promoções Artísticas, 2004.

Quero passear, LP, Nosso Estúdio (selo independente), 1988. CD, Palavra Cantada.

Canção "O rei de Roma" (Luiz Tatit) gravada pelo Grupo Rumo. In: *Os Trapalhões no rabo do cometa*, LP, WEA, 1986.

O sumo do Rumo, LP, Eldorado, 1989.

Rumo ao vivo, CD, Camerati, 1992. CD, Trama Promoções Artísticas, 2004.

DISCOGRAFIA LUIZ TATIT:

Felicidade. CD, Dabliú /Eldorado, 1997.

O meio, CD, Dabliú/Eldorado, 2000.

Pindorama (com Sandra Peres). Livro infantil com CD encartado. Ilustrações de Alex Cerveny. São Paulo: Cosac & Naify; coedição: Palavra Cantada, 2003.

Ouvidos uni-vos, CD, Dabliú, 2005.

Rodopio, CD, Dabliú, 2007.

Sem destino, CD, Dabliú, 2010.

DISCOGRAFIA DE OUTROS COMPOSITORES

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Beleléu, leléu, eu*. LP, Lira Paulistana, 1980 / CD, Baratos Afins e Atração, 2000.

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Às próprias custas*. LP, s.i.d. LP, Produção Independente (Sala Guiomar Novaes), 1983 / CD, Baratos Afins, 2000.

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora*. Paradox Music, 1996.

BARNABÉ, Arrigo. *Clara Crocodilo*. LP, produção independente (Nosso Estúdio), 1980 / CD: Thanx God Records (Estúdio Cia. de Áudio), 2000.

BARNABÉ, Arrigo. *Cidade oculta*. LP, Barclay, 1986

Língua de Trapo (Produções Independentes Pedro I) & Lira Paulistana, 1982. Devil Discos. Remasterização, 1994.

OZZETTI, Dante. *Ultrapássaro*. CD, Eldorado, 2000.

Premeditando o breque. *Premeditando o Breque* – LP, produção independente (Spalla) / Lira Paulistana, 1981.

Premeditando o breque. *O melhor dos iguais* – LP, EMI-Odeon, 1985.

Premeditando o breque. *Quase Lindo*. LP, Lira – Continental (Estúdio Áudio Patrulha), 1983 / CD, Devil (Estúdio Sigla), 2001.

Premeditando o breque. *Premê vivo* – CD, Velas, 1996.

ROSA, Noel. *Noel Pela Primeira Vez*. (Org.). Omar Jubran, Caixa com 14 CD's. Vol. 5. Velas/Funarte, 2000.

WISNIK, José Miguel. *José Miguel Wisnik*. CD, Camerati, 1993.

WISNIK, José Miguel. *São Paulo Rio*. Maianga Produções e Promoções, 2000.

WISNIK, José Miguel. *Indizível*. Selo Circus Produções Culturais, 2011.

AUDIOVISUAL

DVD Rumo. Selo: Cultura Marcas, 2005.

TATIT, Luiz. *DVD Rodopio*. Dabliú, 2007.

SOLBERG, Helena. *Palavra [En]cantada*: um filme de Helena Solberg. Radiante Filmes, 2008.

SITES

Arrigo Barnabé: <http://www.arrigobarnabe.com.br>

Dicionário Cravo Albin da MPB: <http://www.dicionariompb.com.br>

Grupo Rumo: <http://www.gruporumo.com.br>

Língua de Trapo: <http://www.linguadetrapo.com.br>

Lira Paulistana: <http://www.lirapaulistana.net>

Luiz Tatit: <http://www.luiztatit.com.br>

MPBNet: <http://www.mpbnet.com.br/canto.brasileiro/na.ozzetti/rumo.htm>

Premê: <http://www.preme.com.br>

www.noticia.com.br, 27/09/2001, acesso em 20 abr. 2011.

GUSMAN, Sidney. *Morreu o artista gráfico brasileiro Miécio Caffé*. 2003. Disponível em: www.universohq.com/quadrinhos. Acesso em 01 fev. 2006.

<http://guia.folha.com.br/shows>, acesso em 15 abr. 2011.

<http://www.dicionariompb.com.br/miecio-caffe/dados-artisticos>, acesso em 22 abr. 2011.

<http://www.dicionariompb.com.br/arrigo-barnabe/dados-artisticos>, acesso em 21 abr. 2012.

ENTREVISTAS COM LUIZ TATIT

Entrevista concedida ao Programa de Extensão No Calor da Obra, da UFPR, publicada na *Revista Letras*, n. 52, p. 216.

Entrevista concedida à Revista Eletrônica de Cultura e Arte Etcetera, n. 5, out. 2001.

Entrevista concedida a Helena Aragão, disponível em www.noticia.com.br, 27 set. 2001.

Entrevista concedida ao Caderno Mais, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 ago. 2004.

Entrevista concedida ao Caderno C, *Correio Popular*, Campinas, 12 set. 2004.

EMEROTECA

VAZ, Sergio. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 nov. 1981.

TATIT, Luiz. *Chega de embalar a saudade. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 2008, Aliás, p. J6.

_____. *Música para reouvir. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 dez. 2006. Aliás, p. J17.

_____. *Vocação e perplexidade dos cancionistas. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 fev. 1983. Folhetim.

_____. *Correio Popular*, Campinas, 12 set. 2004. Caderno C.

ZISKIND, Hélio. *Novos sonhos na praça. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1983. Folhetim.

WISNIK, José Miguel. *A música popular de São Paulo: te manduco – não manduca. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2001. Caderno Mais.

REFERÊNCIAS

OBRA ENSAÍSTICA/TEÓRICA DE LUIZ TATIT

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Canção, estúdio e tensividade. *Revista USP*, São Paulo, n. 4, p. 41-44, dez./jan./fev. 1990.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. Ao som dos tamborins. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2001. Caderno Mais.

_____. Gabrielizar a vida. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Três canções de Jobim*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

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

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê, 2010.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã C. *Elos de melodia e letra – análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê, 2008.

OBRAS SOBRE MÚSICA E CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA:

AJZENBERG, Bernardo. Luiz Tatit. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Coleção Folha Explica).

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ALVARENGA, O. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins, 1962.

_____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Pequena História da Música*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1967.

_____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Ed. Itatiaia: Belo Horizonte, 1985.

BANDEIRA, João. *Um cancionista desvenda mistérios da criação musical*. *Jornal da USP*, São Paulo, 9-15 ago. 1993. p.13-14.

_____. *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Dois crônicas e meia*. *Revista USP Dossiê n.º 4* pág. 73-8. São Paulo: dez./jan./fev de 1989/1990.

_____. *Estrela da vida inteira*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

_____. *Literatura de Violão*. *Revista da Música Popular* nº 10. Rio de Janeiro, 1955.

_____. *Sinhô, traço de união*. In: *Bandeira, Manuel & Andrade, Carlos Drummond de (orgs.)*. Rio de Janeiro em prosa e verso. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1965. p. 453-5.

BARBOSA, Orestes. *BAN-BAN-BAN! (crônicas)* - 1ª ed.: Rio de Janeiro, Benjamim Costallat & Miccolis, 1923. 2ª ed.: Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, Empresa Municipal de Artes Gráficas - Imprensa da Cidade, 1993.

_____. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

BARNABÉ, Arrigo. Entrevista. *Revista Veja*. São Paulo, 15 dez. 1982, p. 4.

BARRETO, Jorge Lima. *Música & mass media*. Lisboa: Hugin-editores Lda, 1995.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, pp.87-88.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARPEAUX, O.M. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1958.

CAVAZOTTI, André. *O serialismo e o atonalismo livre aportam na MPB: as canções do LP Clara Crocodilo de Arrigo Barnabé*. In: Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 5-15. Disponível em [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_01.pdf]. Acessado em 20 de abril de 2008.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1999.

CONTIER, Arnaldo. *Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980)*. História em Debate. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH, Rio de Janeiro, 1991, ANPUH/CNPQ, pp.151-189.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.

DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2003. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-15122003222743/pt-br.php>

_____. “*Eu te amo*”, de Tom Jobim e Chico Buarque: *Uma Análise Semiótica*. In: *Textos e Pretextos*, Vol. 7, p. , Lisboa, PORTUGAL, 2006.

_____. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2008. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/pt-br.php>

_____. *Viola, meu bem: o arranjo na construção do sentido da canção*. In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. Vol. 2, nº 1, agosto de 2004.

ECO, Umberto. *A Canção de consumo*. In: *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987, p. 295- 323.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália, alegoria, alegria*. Prefácio de Luiz Tatit. 2ª. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FIORILLO, Marília Pacheco. *Arrigo, o desbravador*. São Paulo: Revista Veja, p. 46-47, janeiro de 1981.

GALVÃO, Walnice N. *MPB - Uma análise ideológica da MPB*. In: *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. *Sem malandragem, um marginal poeta: Noel Rosa*. In: *Noel Rosa. História da música popular brasileira*. São Paulo: Abril cultural, 1982.

_____. *Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Perseu Abramo, 2009.

GUIMARÃES, Antônio Carlos M. *A “nova música” popular de São Paulo*. Campinas: IFCH-Unicamp, dissertação de mestrado, 1985.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda de samba*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte (Col. MPB Reedições, 2), 1978.

LIMA, João Gabriel de. *O canto falado*. Revista Veja, São Paulo, 23 set. 1992.

LEMINSKI, Estrela Ruiz. *Ouvidos atentos: o texto verbal e o sonoro na música da vanguarda paulista na década de 1980*. 136 f. + 1 CD. Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011

LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som*. São Paulo, Pontes, 1999.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.

MARTINS, Maria H. P. *A produção independente no âmbito da música popular*. Comunicações e Artes. São Paulo, nº 13, 1984.

_____. *A nova música popular*. D. O. Leitura. São Paulo, 10/02/1992.

MÁXIMO, João, DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília, Editora UnB, 1990.

MEDINA, Carlos Alberto de. *Música popular e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MAMMÍ, Lorenzo. *Os sonhos dos outros*. In: *Lendo música, 10 ensaios sobre 10 canções*. Org.: Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2007.

MELLO, Z.H. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MORAES, J. Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro, Funarte; São Paulo, Bienal, 1997.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MÜLLER, Adalberto. *A poesia pop de Bob Dylan*. Revista da ANPOLL, v. 23, p. 21-32, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006)

_____. *História e música*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Cultura brasileira – utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

_____. *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)*. Estudos Avançados, v.24, n.47, p.389-402. 2010. <http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n69> (acessado em 27/04/2012)

_____. *MPB sob suspeita: a cena musical vista sob a ótica dos serviços de vigilância política*. Revista Brasileira de História, v.24, n.47, p.103-26, jan./jul. 2004.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

NESTROVSKI, Arthur (Org.). *A música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2008.

_____. (Org.). *Lendo música, 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Notas musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *O livro da música*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.

_____. MAMMÍ, Lorenzo, TATIT, Luiz. *Três canções de Jobim*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NEVES, Paulo. *Mixagem: o ouvido musical do Brasil*. Coleção A Ciência da Abelha. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

NEVES, Santuza C. *O violão azul*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: O Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira*. In: *Literatura e música*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo e Itaú Cultural.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo, Annablume, 2001.

PENTEADO, Jacob. *Belenzinho, 1910, retrato de uma época*. São Paulo, Martins, 1962.

PRADO, Decio de Almeida. *Três movimentos (musicais) em torno de 1930*. Revista USP Dossiê n.º 4, pág. 13-26. São Paulo: dez./jan./fev. de 1989/1990.

RODRIGUES, Antonio Medina. *De música popular e poesia*. Revista USP Dossiê n.º 4, pág. 27-34. São Paulo: dez./jan./fev de 1989/1990.

SANDRONI, Carlos. "Adeus à MPB". In: *Decantando a República, v. 1: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Outras conversas sobre os jeitos da canção*. (Org.). Berenice Cavalcante, Heloísa M. Murgel Starling, José Eisenberg. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ Editora da UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo, Landmark, 2004.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

_____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

_____. *Samba: um tema em debate*. Rio de Janeiro, Saga, 1966;

_____. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 1995.

_____. Entrevista, Revista Cult, n.º 79, p. 8-11, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Algumas questões de música e política no Brasil*. In: Bosi, A. (org.). *Cultura brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música - O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.129-190.

_____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

OBRAS DE APOIO TEÓRICO:

ADORNO, Theodor W. (et al) *Teoria da cultura de massa*. 2ª. ed., RJ. Paz e Terra, 1978, pp. 145-158.

ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1979.

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: *Obras Escolhidas I Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

_____. *A obra de arte*. In: *Textos escolhidos*/ trad. De José Lino Grünnewald, et al. 2. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os Pensadores).

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Record, 1998.

BENDER, Ivo C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRGS/EDIPUCRS, 1996.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. P. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz eTerra, 2002.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 2000.

RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre a poética de vanguarda*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1964.

SÁ, Álvaro de. *Vanguarda – produto de comunicação*. Petrópolis, 1977.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo. Companhia das letras, 1987.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A poesia e o corpo*. In: *Escritura e Nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Performance, recepção, leitura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

OBRAS TEÓRICAS RELACIONADAS A COMMEDIA DELL'ARTE, TEATRO E HUMOR

ARISTÓTELES. *Poética*. (Org.). Eudoro de Sousa. 2. Ed. Maia (Portugal): Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5º ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2 edição rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC/SP, 2009.

MENEZES, Eduardo Diatay B. de. *O riso, o cômico e o lúdico*. In: *Revista de Cultura Vozes: O riso e o cômico*. Ano 68, Janeiro/Fevereiro, 1974.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. *Viva o rebolado – vida e morte do teatro de revista brasileiro*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2001.

PATRIOTA, Rosangela. *Temas, formas e objetos da pesquisa e da prática teatral no Brasil: reflexões cerca do Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. In: Revista USP, São Paulo, n.76, p. 172-179, dezembro/fevereiro 2007-2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao templo de Vargas*. Rio de Janeiro, Editora da FGV, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1986.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista*. In: *O teatro através da história*. V. 2. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

VIEIRA, Marcilio de Souza. *A estética da commedia dell'arte: contribuições para o ensino das artes cênicas*. 2005. 162 f. Dissertação de Mestrado em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM LUIZ TATIT	123
APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM LUIZ TATIT	124
APÊNDICE 3 – ENTREVISTA COM ARTHUR NESTROVSKI	151
APÊNDICE 4 – ENTREVISTA COM GERALDO LEITE	155
APÊNDICE 5 – ENTREVISTA COM JOSÉ MIGUEL WISNIK.....	159
APÊNDICE 6 – ENTREVISTACOM DANTE OZZETTI	160

APÊNDICE 1 – ROTEIRO DA ENTREVISTA COM LUIZ TATIT

01) Em 1974, quando o Grupo Rumo se formou, quem fazia parte dele e quem já era músico? Quando vocês passaram a se apresentar em público?

02) O Grupo Rumo se considerava de vanguarda?

03) O trabalho de pesquisa do grupo *Rumo aos Antigos* teve a intenção de fazer um resgate da tradição musical ou teve um caráter mais experimental?

04) Como surgiu a idéia dessa pesquisa? Foi uma sugestão do MIS ou o grupo apresentou uma proposta de trabalho ao museu?

05) Quando a Ná, Gal Opido, Ciça Tuccori e Ricardo Breim passaram a fazer parte do grupo e sob qual perspectiva? A opção por um grupo maior não dificultava a divulgação do trabalho?

06) Você poderia me falar um pouco sobre a proposta estética do Grupo Rumo?

07) Por que lançar dois discos simultaneamente? Foi uma estratégia de mercado? Qual a tiragem de cada um e qual o número de cópias vendidas?

08) Seria possível destacar as razões pelas quais os primeiros registros em disco do grupo terem acontecido somente alguns anos após sua formação original.

09) Quais as respostas advindas da apresentação do clip no Fantástico e quais eram as expectativas de inserção no cenário cultural do próprio grupo naquela altura? (levando em conta que não é possível apontar uma idéia homogênea de público, pois já havia na década de 80, como ainda há diferentes segmentos de público que tendem a relacionar-se diferentemente com a produção cultural)

APÊNDICE 2 – ENTREVISTA LUIZ TATIT EM 25 DE OUTUBRO DE 2005, das 09h30 às 12h00, NA USP/SP.

01) Tatjane: Você poderia falar um pouco sobre a proposta do Grupo Rumo?

Então, o Rumo veio num momento em que nós estávamos partindo da idéia que só valeria à pena fazer composições, ouvir de novo, isso era depois do Tropicalismo aquelas coisas todas e nós, aqui na USP mesmo, muitos de nós éramos daqui da USP, e tínhamos feito curso de música, onde que pra música erudita era muito claro que as composições do século 20 precisariam ter algo novo a apresentar. Ou seja, todo mundo sabia, continuaria fazendo as músicas tonais que marcaram a linguagem até o final dos anos do século 19. Então, todas aquelas ideias de música de vanguarda eram muito debatidas e muito adotadas aqui na ECA, até pouco tempo era assim, agora mudou um pouco, mas sempre, a ECA foi fundada como uma Faculdade comprometida com a música de vanguarda e como nós tínhamos respirado muito esse ar de novidade lá e tal, houve uma necessidade naquele momento, de dizer “olha vamos lidar com canção popular que é que nós gostamos, mas nós precisamos encontrar um veio de produção que apresente outro caminho”. Nós do Rumo. Eu digo isso porque eu, o Hélio, o Pedro, estávamos na ECA e, sobretudo, essas discussões eram travadas, eram levadas por mim e pelo Hélio, sobretudo nós dois, depois o Pedro um pouco depois. E nós trazíamos isso para os outros, para o Geraldo, depois mais tarde pra Ná, pro restante do grupo, o ZéCarlos, o Akira e tal, trazíamos essa questão do que seria novo em termos de composição em canção popular, que nós desconfiávamos não tinha nada a ver com importação de recursos eruditos.

Essa é a distinção da gente do Arrigo, por exemplo. O Arrigo achava que não, que a gente deveria aproveitar descobertas da música erudita como dodecafonismo e o serialismo de maneira geral e tentar colocar isso numa organização popular onde a percussão talvez compensasse a dureza das notas que se repetem e tal. Pra nós, analisando a canção anterior nós (Grupo Rumo) tentávamos pegar o que era essencial naquele tipo de composição, e provavelmente se a gente mexesse

naquilo apareceria o lado de novidade, e isso que nos fez chegar ao conceito de entoação. Então, nesse momento, a gente viu que na verdade todos esses compositores antigos compunham com entoação, porque eles nem músicos eram, eles às vezes tocavam um violãozinho, às vezes nem isso, então deveria ter ali algum elemento propulsor, que ao nosso ver era a entoação, e a entoação já vinha com a linguagem coloquial, porque você entoa melodicamente aquilo que você vai dizer dando ênfase aqui e ali, dando sinal de afirmação, sinal de interrogação, sinal de suspensão e tal, quer dizer, os finaizinhos dos versos diziam, davam sentido de tudo que tinha passado, afirmando, negando essas coisas todas. Então isso nos pareceu ser digamos o centro da canção, se a gente mexesse aí, então o que esses compositores faziam ao nosso ver, compunham com a entoação e depois musicalizavam, quer dizer, depois davam um tratamento pra ficar, às vezes até com ajuda de outros, de maestros e tal, pra ficar parecendo que o pensamento era musical, entendeu? E então nós começamos a mostrar a canção mais crua, nós vamos apresentar a canção antes desse momento de musicalização de organização melódica que dá a impressão de que o pensamento foi musical.

Tatjane: Considerando que essa tua intenção já era musical...

Tatit: Já era musical só que, esse incremento que vinha depois era quase um acessório.

Quer dizer, uma coisa era a força criativa, que era a entoação, outra coisa era a forma musical, aí um conceito de força e de forma, um que faz criar e a outra que estabiliza, estabiliza significa afinar, por nas notas certas, um ritmo, um tempo claro pra cada, então fica semi breve, semi colcheia, bababá, aquela ...você põe um discurso musical pra coisa que antes não era muito estável. é a forma musical que estabiliza uma coisa que vem de uma forma mais grosseira. Aí a gente começou a perceber que na história da música popular tinha uns compositores que deixavam dessa forma mais grosseira, outros que musicalizavam mais, por exemplo, um Ari Barroso tentava musicalizar mais, um Noel Rosa deixava

grosseiro muitas vezes, sobretudo quando ele cantava a gente via que ele deixava entoadado.

Tatjane: E próprio pra ele cantar.

Tatit: e próprio pra ele cantar, exatamente, porque ele mostrava a força que tinha produzido a canção e não a forma musical. Quando ele dava pra um cantor cantar ele deixava um pouco mais musical, porque daí a forma musical entrava como um componente. E daí a gente pensava nos contemporâneos da gente mesmo, o Jorge Benjor deixava a música no seu curso original, difícilíssima de cantar inclusive, já o Tom Jobim sempre organizando tudo musicalmente e tal, mas a força inicial também é entoativa, só que a forma musical ganhava maior peso, no caso dele. Então começamos comparar muitas coisas desse tipo os autores que se preocupavam. O Caetano nessa época era muito importante porque ele transitava nas duas coisas. Ele adorava cantar coisas desestabilizadas começou a interpretar o Jorge Bem, foi o primeiro que começou a cantar música do Jorge Bem, cantou "Charles 45", em 68, 69, então ele foi o primeiro que chamou a atenção pro Jorge Bem que tinha esse modo de compor e ao mesmo tempo ele era ligado também no Jobim nas coisas mais antigas, coisas mais musicais do ponto de vista de estabilização, não é. Então ele foi uma figura importante porque ele transitava com as duas interpretações, interpretações híbridas e as outras que eram mais estabilizadas.

02) Tatjane: E qual a posição do Rumo nesse momento?

Tatit: Bom o Rumo nesse momento dava uma ênfase especial a interpretação, ou seja pra entoação pura, a força de composição, e gente se dava ao luxo de fazer o que quisesse porque a gravação não era pra vender mesmo, não era pra gravadora e tal, então a gente tentava fazer uma canção bonita, mas ao mesmo tempo ligados a que deixasse claro a entoação sempre. Essa foi a mudança pra agora, agora não temos mais interesse nisso, quer dizer é claro que a entoação

está por trás, e isso pode aparecer com maior clareza ou não, sempre tem entoação no caso das nossas músicas, até isso é mais ou menos claro até hoje, mas está mais melodizada no sentido que está mais acabada musicalmente, não é. Até porque tá tocando mais, tem mais gente gravando, para as pessoas gravarem é difícil quando a música é muito entoada, então as pessoas que escolhem não tem coragem de gravar as músicas entoadas, por isso que eu tô achando a Zélia muito corajosa, ela pegou uma música super entoada que é “Esboço”, e ontem mesmo ela ensaiou essa música, e ela canta maravilhosamente essa música pra mostrar como qualquer cantora pode fazer isso, não precisa cantar só música acabada musicalmente, (...) até então parecia que só a Ná que fazia por ter sido do Rumo, mas não a Zélia faz perfeitamente.

Tatjane: Isso é uma surpresa mesmo porque quando as suas músicas são cantadas por outros intérpretes como o Ney Matogrosso, vira outra canção, até porque estabiliza mais.

Tatit: A tendência é essa, estabilizar a melodia, porque é assim que se trabalha. As teorias dos cursos de música e o aprendizado musical, a jurisprudência musical é toda marcada por musicalização, ou seja, acabamento musical a maneira do jazz, a maneira da música americana, quer dizer é uma música popular, mas acabada musicalmente.

03) Tatjane: Você acha, então que essa entoação dificultava para outros intérpretes. Vocês chegavam a oferecer músicas para outras pessoas cantarem ou havia uma certa resistência do grupo em fazer isso como se as canções do Rumo fossem só para o grupo como uma forma de marcar uma diferença naquele momento?

Tatit: Eu acho que era uma dificuldade, assim como as músicas do Arrigo que tinham aquelas concepções dodecafônicas que vinha de uma outra fonte, mas eram também difíceis de cantar até hoje é só ele que canta, só ele que interpreta

com a turma dele as músicas próprias, né. Então eu acho que havia esse obstáculo mesmo era uma aventura muito difícil, acho inclusive que os músicos não entendiam muito bem o que era aquilo parece uma coisa muito grosseira, né, “como é que eu vou gravar isso?” Quer dizer, “então que fique lá com eles”, né. Isso depois que o Rumo terminou o projeto em 92 daí que começou a história de fazer as carreiras solos, então isso aí deixou de ser, isso aí continuou participando da composição, mas não tinha problema nenhum que o acabamento musical fosse mais inteligível até pra outras pessoas poderem gravar. A Ná de certa forma fez essa transição porque os discos dela já têm a entoação e tem já a parte musical com esse acabamento, então as músicas que pareciam ininterpretáveis passaram a ser interpretáveis. Tanto que eu comecei a perceber que até gravações posteriores de umas músicas já dos anos 70 que é “Ah”, ela foi gravada pelo Rumo até de uma forma relativamente convencional, mas a Ná fez de uma forma mais musical ainda e daí quando a Daúde foi gravar já se baseou na interpretação da Ná, quer dizer, então vai se desdobrando as pessoas, a medida em que as canções que estavam por trás vão aparecendo musicalmente fica mais fácil de gravar e é isso que tá acontecendo.

04) Tatjane: E nessa canção “Ah” vocês trabalham muito essa questão da letra e da na melodia, se cabe ou não cabe, parece que vocês tinham essa preocupação de colocar na canção uma discussão que vocês estavam travando naquele momento. Era isso?

Tatit: As letras, é. porque isso é pelo fato do tema está rolando, e como fazer letra no fundo é pegar o tema que está pintando, na época aparecia mesmo essas coisas. Canção Bonita tem esses elementos. Mas isso não era uma lei.

05) Tatjane: Isso não fazia parte da proposta do grupo, aconteceu porque vocês estavam discutindo isso, então?

Tatit: Não, acontecia porque eram as mesmas pessoas.

06) Tatjane: Isso aconteceu, mas não estava ligado ao fato de encontrar o diferencial do Grupo, vocês não pensavam em fazer canção com o tema diretamente ligado à pesquisa musical relacionada a entoação?

Tatit: Não. O tema não, o tema nunca interessou pra gente, o tema era sempre o resultado subjetivo do que a gente estava fazendo, isso é certo, então. Tanto que isso que a gente ta descobrindo aqui, essa história de aula e tal, esse aspecto é um aspecto que entra em uma canção em cada disco, você tem, uma ou duas no máximo, o resto são temas pessoais, tem lá temas relacionados à cidade, relacionados às mulheres, relacionado às vezes, sei lá, às vezes até ao trânsito. A gente buscava também alguma originalidade pros temas, mas sempre era de ordem pessoal.

Tatjane: Em “A Companheira”, por exemplo, o narrador está falando de uma mulher, mas também tem um verso que faz menção a canção, como por exemplo, encontrar a letra pra melodia.

Tatit: *Como uma letra pra melodia/ fica do lado faz companhia.* Aí é uma associação da companheira mulher com a relação melodia e letra, né, não deixa de ser, isso qualquer autor poderia ter feito porque todo mundo faz combinação de letra e melodia, aí qualquer pessoa poderia ter feito essa alusão.

Tatjane: Não necessariamente, não dessa forma.

Tatit: “A Companheira” é uma canção já pós-Rumo, mas que tem o ingrediente da entoação muito forte ainda, muito forte.

É difícil cantar inclusive, acho que só eu que gravei mesmo. Atualmente, a Suzana cantou não sei aonde e tal, mas não é comum cantarem, essa música é difícil.

07) Tatjane: E ela é extensa também. Até nessa questão do extenso suas canções, elas não têm, desde o Rumo e agora, aquele modo convencional com refrão volta para o início. Isso também já estava na proposta do Rumo e depois?

Tatit: Nada, nada estabilizado. No princípio a gente tinha mais liberdade de instabilidade, então isso ajudava a você ir embora, não precisava qualquer padrão. Quando saía até um refrão era bom, não tínhamos problema com isso, às vezes tinha até.

08) Tatjane: Vocês não chegaram a definir então, tem que ser uma música assim, não convencional, sem refrão?

Tatit: Nós ficávamos à vontade pra digamos viajar na entoação, isso a gente sempre teve isso aí, as histórias eram longas mesmo porque a gente estava contando uma história tava falando, então nós ficávamos a vontade pra isso, mas não, não tinha, aliás nunca houve lei de confecção da canção, houve só essa história de uso da entoação o resto cada um desenvolvia como queria.

09) Tatjane: Quando vocês começaram nem todos eram da música, não é? O Geraldo não era, quem mais?

Tatit: Acho que até poucos eram. O Gal era de Arquitetura, o ZéCarlos de Arquitetura, O Geraldo ligado a mídia. O Pedro fazia Eca, era ligado à música, o Paulo, o Akira, eu e a Ná já éramos pessoas ligadas a música de alguma maneira, agora os outros não, o ZéCarlos não, o Gal não, o Geraldo não, tinha mais, tô esquecendo de alguém...

Tatjane: O Ricardo Breim, depois, que já era músico também.

Tatit: E a própria Ciça que naquela época fazia os teclados, também, ela era da ECA também. É, era mais ou menos meio a meio ali, pessoas ligadas a música e pessoas não ligadas, eu gostava muito quando não era ligado a música.

10) Tatjane: É. Por quê?

Tatit: Porque ficava mais fácil de compor, o ZéCarlos, por exemplo, se tornou um excelente compositor já dentro da linguagem das entoações, aliás, ele nunca mais fez mais nada fora disso, ele foi trabalhar com arquitetura e virou um arquiteto aí muito bem realizado, e ele até tem vontade eu sinto que ele tá começando a voltar, agora que a vida dele se estabilizou.

Tatjane: E agora vocês voltaram a se encontrar mais também, de repente surgem outras composições.

Tatit: mas isso sempre, a gente se encontra.

11) Tatjane: Mas fazia tempo que vocês não se encontravam como Rumo não é, antes de 2004 para comemorar os 30 anos?

Tatit: Ah é, como Rumo não, a gente não estava mais fazendo nada.

12) Tatjane: Agora tem possibilidade de surgir outros trabalhos? Perguntei para o Geraldo porque vocês não tinham dado continuidade ao “Rumo aos Antigos”, “Rumo aos Antigos 2” por exemplo, afinal foram tantas canções pesquisadas, e ele me falou que vocês estão com vontade de dar continuidade a esse projeto.

Tatit: Na verdade, esse projeto é dele.

[...]

Tatit: Tinha o Hélio também. O Hélio, na verdade, quando começou o Rumo ele era de psicologia, fazia psicologia daí ele pediu transferência, foi para música, daí ele acabou virando músico também de formação, mas ele no começo não era, ele tocava violão como todo mundo, mas ele ia fazer psicologia, já estava fazendo já.

13) Tatjane: E esse pessoal que não era da música aceitava bem essa discussão de encontrar um diferencial?

Tatit: Eles achavam ótimo porque foi a via de acesso pra eles, porque nos outros grupos quase que a formação musical era necessária, era como se fosse indispensável e a conclusão que a gente estava chegando era de que cancionista não é músico, isso liberou a área de produção pra todo mundo, todos tentaram, o próprio ZéCarlos só compôs por causa disso, se não jamais teria composto nada, não tinha formação nenhuma, toca muito mal, até hoje, nunca tocou violão direiro, quer dizer, era pra mostrar exatamente que qualquer pessoa está apta a compor desde que fale.

14) Tatjane: E essa idéia do grupo ser grande, como foi surgindo isso, as pessoas foram se aproximando, vocês não se incomodavam por ter tantos integrantes? Porque geralmente os grupos são menores né, principalmente porque nessa época que era difícil a proposta do trabalho mesmo, de se apresentar, de conseguir espaços, pra levar tudo e montar um show, a própria estrutura de palco?

Tatit: Não havia nenhuma intenção de carreira, primeira coisa. Se houvesse intenção de carreira não podia ser esse grupo. Era quase que um grupo de estudos mesmo, então a parte prática era uma decorrência como todo mundo gostava de tocar e tal, era uma decorrência disso.

15) Tatjane: Então quando vocês começaram a se reunir vocês não pensavam em montar um grupo para tocar, vocês pensavam “vamos sentar, vamos discutir, conversar sobre música”?

Tatit: Logo de cara a gente já queria tocar também, então o que havia era o seguinte, a gente fazia um dia da semana que era pra ensaiar e um dia era pra discutir só.

16) Tatjane: E você levava textos pra eles pra discutir e debater?

Tatit: Sim, tinha leitura.

17) Tatjane: Mas era mais você que trazia os textos, não é?

Tatit: Era eu e o Hélio, eu e o Hélio éramos mais ligados nessa parte de reflexão, o Geraldo também, o Geraldo também gostava bastante disso. Agora tinha gente que era muito mais prático, o Gal sempre foi muito prático, o meu irmão mesmo, o Paulo, aliás a gente esqueceu dele, ele na verdade fez arquitetura, e ele era o mais músico de todos. Ele fez arquitetura, e ele que cuidava de todos os arranjos, que realmente levava o grupo do ponto de vista musical era o Paulo, e tinha feito arquitetura. Então, o Paulo era um cara muito prático, ele gostava, participava das discussões e tal, mas o lance dele era tocar. Às vezes a gente estava falando conversando e ele pegava o violão, então a parte prática para ele era muito forte. Então tinha isso, tinha gente que puxava mais pra uma coisa mais prática, e outros que puxavam mais pra reflexão. Depois isso foi se separando e eu fui ficando com essa missão de cultivar essa reflexão e o próprio Hélio que me acompanhava mais também abandonou isso e começou só a lidar com a parte, começou a se interessar com a parte eletrônica também e tal, e começou a levar isso adiante. Depois nos anos 80 já não teve mais essa discussão, depois que saiu o disco.

18) Tatjane: Pois é, aí não tem mais essa discussão, então parece-me que no momento da discussão vocês não sentiam a necessidade de registrar isso, foram amadurecendo, amadurecendo o trabalho e aí?

Tatit: Virou, na verdade o trabalho sobre canção virou um trabalho meu, e acadêmico, no fundo foi isso, e eles deixaram isso aí de lado e daí nós continuamos a produzir. Como eu produzia a maior parte das músicas, acabavam vindo essas músicas com entoação, o ZéCarlos só sabia fazer assim também, então.

19) Tatjane: Eram mais vocês dois, acho que o Hélio tem umas três canções, é isso?

Tatit: O Hélio fazia alguma coisa, mas não tinha constância não nessa parte, depois o Paulo às vezes fazia uma coisa ou outra, mas não tinha muita coisa. Então na verdade, o estilo continuou o mesmo, mas não tínhamos mais tempo.

20) Tatjane: Vocês não paravam mais uma vez por semana pra conversar?

Tatit: Não. Isso antes do disco já tinha ficado de lado.

21) Tatjane E por que vocês demoraram tanto pra fazer o disco?

Tatit: Ah isso aí nessa época era muito difícil fazer um disco, a razão única era essa, não havia possibilidade de fazer disco sem gravadora, não havia mesmo. E o disco pra gravadora era uma coisa muito cara, um investimento, então o único jeito de chegar até então tinha sido os festivais, então as gravadoras ficavam pegando gente dos festivais, ou então pelo viés do Roberto Carlos, aquelas coisas da jovem guarda que era um jeito até mais comercial de chegar, a gravadora tinha interesse por isso.

22) Tatjane: Então não tem nada a ver com uma decisão do grupo de ficar primeiro estudando, e elaborando uma proposta para só depois registrá-la, se tivesse aparecido uma oportunidade vocês teriam gravado?

Tatit: Não, qualquer proposta de gravação teria nos animado muito nessa época, não tinha, não tínhamos nenhuma perspectiva e a gente não esperava um pouco por causa disso mesmo, a gente sabia que se ficasse esperando isso a gente não trabalharia, então cada um já foi se dirigindo pra uma atividade pra ganhar e levar o Grupo como uma atividade secundária, não dava pra viver disso. Quando nós lançamos o primeiro disco até o sucesso foi além do que a gente imaginava porque teve, causou um certo rebu aqui em São Paulo, só aqui em São Paulo, causou um certo rebu assim a ponto de ter um programa de rádio que falava muito disso que era do Kubrusly, o “Senhor Sucesso” e tal, então nesse momento até a gente, eu me lembro da gente até tirar algum rendimento, às vezes a gente fazia show com cachê, era um rendimento que a gente dividia igualmente, não dava pra nada em termos de sobrevivência, mas dava um reforcinho assim. E porque se todo mundo fosse se arrumando cada um no seu canto e o Rumo até pudesse ser estendido por mais uns dez anos Porque a gente fazia shows sem se preocupar com a parte financeira.

23) Tatjane: E a Ná entrou em que ano?

Tatit: Tenho a impressão de que ela já participou do show de 78, o primeiro show do Rumo.

24) Tatjane: E como vocês não tinham pretensão de carreira e tal, as pessoas que queriam se aproximar, se aproximavam, passavam a freqüentar o grupo e por isso ficou tão grande?

Tatit: Todo mundo que quisesse entrar, entrava, e o que valia mais ali era a constância, a pessoa entrar, freqüentar, ir lá e tal, e as que mantiveram a constância é que permaneceram. Muita gente foi do Rumo assim no sentido de participar, mas depois foi embora, não ficou.

25) Tatjane: Então as reuniões das discussões eram abertas?

Tatit: Quem tivesse interessado, às vezes vinha gente de fora, gente até de outras bandas e tal, participar da conversa, mas depois começou fechar, fechar, fechar, aqueles que estavam sempre lá. Agora houve também nessa época um interesse por ter as pessoas ligadas aos instrumentos, também já nessa época, tinha muita gente que tocava violão e precisava de baterista, então me lembro do meu irmão que estudava na FAU, então lá que ele achou o Gal, que também fazia FAU, e o Gal era baterista, então ele convidou pra participar, o Gal veio, e o Gal quando ele pega uma coisa ele pega pra valer, então ele começou fazer, a participar das discussões também.

26) Tatjane: E que tipo de textos vocês liam? Você chegou a levar algum texto do Greimás pra eles?

Tatit: Não, era mais ligado a entoação que tinha um elo mais direto. às vezes textos até difíceis, normalmente os textos eram em francês ou espanhol. Inclusive tem um texto em espanhol, o autor se chama Navarro Thomaz, que se chama "Manual de Entonacion Espanhol", exatamente para o espanhol, mas como era muito próxima dava pra gente associar com muita coisa da entoação portuguesa. E isso tudo, esse texto serviu pra gente muitos anos pra estudar, é um livro inteiro muito bem feito, até hoje acho que não tem no Brasil um livro bem feito assim sobre a entoação portuguesa como esse. E outros também.

27) Tatjane: O estudo era direcionado para a entoação mais popular?

Tatit: Não, entoação aí num sentido da entoação que significa afirmação, que significa o que que é uma enunciação, a primeira parte do grupo entoativo como é que é, a primeira eleva, segunda desce, mostrando como se dá isso universalmente. Depois cabia a gente ver detalhes específicos da nossa entoação, mas universalmente comparando os padrões universais de entoação. Daí nós fomos atrás de entoações mais emocionais que alguns americanos também já tinham tratado e alguns outros franceses também. Essa reflexão normalmente é mais europeia do que norte-americana porque nos Estados Unidos estudam praticamente só o que dá pra medir e isso na dá muito pra medir, então são reflexões normalmente ou francesas, espanhóis ou italianas, alemães a gente não conseguia ler, então era em geral só quando o livro era traduzido em francês. Então, digamos esse era o mapa, normalmente textos de semiótica isso nunca a gente misturou.

28) Tatjane: Esses textos você estava lendo na Universidade? Você já estava no curso de Letras nesse momento, não é?

Tatit: Já, já estava seguindo..., os semióticos eu estudava com outras pessoas, em 73 já na área de Letras, mas a partir de 75 eu comecei a me dirigir pra semiótica. Eu vim pra Letras procurando Teoria Literária.

29) Tatjane: Você nem imaginava ir pra semiótica?

Tatit: Eu nem sabia que existia, quer dizer eu sabia que existia a lingüística, então eu falei assim “eu vou entrar na lingüística que talvez seja”, eu já imaginava que tinha aspectos interessantes que poderiam ser desenvolvidos depois num percalço semiótico, mas na própria lingüística que poderia, como por exemplo entoação, entoação era um problema lingüístico, embora fosse considerado supra-segmental, quer dizer era uma coisa que não era muito importante para fonética, o mais importante eram aqueles traços segmentais, que se pode medir. Então era um traço assim periférico, mas que já era previsto, eu já tinha lido sobre

isso. Então, eu vim atrás disso, e do ponto de vista teórico a teoria literária que eu sabia que era bem desenvolvida aqui, eu conhecia alguns professores, até o Zé já dava aula aqui.

30) Tatjane: Já dava aula aqui no início de 70?

Tatit: Ele começou dar aula aqui como voluntário, não era nem contratado. Ele dava como voluntário, ele era pós-graduando do Antônio Candido, e acho que o próprio AC falou, vai dando aula, naquele tempo tinha muita carência de professor, então esses que davam aula voluntariamente tinha uma espécie de promessa de um dia ser contratado, então grande parte dos professores davam aula assim. Mesmo em lingüística também tinha um monte de gente dando aula como voluntário.

31) Tatjane: Os alunos que se destacavam eram indicados pelos professores?

Tatit: Normalmente era quem estava fazendo pós-graduação, mesmo ainda mestrado, acabava ajudando aos professores.

32) Tatjane: Mas na teoria literária você não encontrou espaço para a discussão que você buscava?

Tatit: Eu comecei gostando muito dos cursos de Teoria Literária, porque eu peguei o David (Arriguci), que já tava dando aula aqui à noite, nós fizemos o curso da noite, gostei muito do curso dele, o Lafettá, que até já faleceu, ele dava um curso muito bom, gostei muito do curso dele. Então, na verdade, eu tava achando que eu até tinha encontrado o que eu queria, mas daí eu comecei freqüentar umas aulas de semiótica e comecei ver que ali tinha uma coisa distinta de tudo aquilo. O assunto significação era o tema da semiótica, então não era questão nem literária nem nada, e a possibilidade da significação se analisar todos os sistemas: cinema, teatro, música, artes plásticas, e tal. Aí eu falei “aí tem coisa”, comecei a me

interessar por isso e assisti aulas boas aqui de outros professores e comecei a me interessar diretamente por isso. Aí comecei a correr atrás disso aí, comecei ler tudo de semiótica, já começou a pintar na minha cabeça teses, essas coisas. Por isso que nessa fase a coisa ficou muito especializada e eu comecei separar as coisas. Lá (Rumo) ficava mais o laboratório pra eu trabalhar com música de fato e na reflexão comecei a fazer por minha conta.

33) Tatjane: Até porque não dava pra você trazer todo o grupo pra essa discussão mais profunda, mais teórica e pesada também, com teorias muito específicas. A partir daí já veio a intenção de criar o modelo teórico para análise da canção?

Tatit: Exatamente, daí fica difícil, até porque seria puxar muito pra eles que tinham outras profissões, outras coisas e pra mim não, pra mim isso tudo ia dar em alguma coisa. Então, acabamos separando essas coisas. Tanto que minha primeira dissertação de mestrado, eu me lembro de dedicar a todos os membros do Rumo porque a reflexão tinha sido feita com eles, mas o texto dela eu já tinha feito sozinho.

Antigamente o mestrado era mais denso como o doutorado podia ficar uns 5 anos fazendo. Agora se faz em dois anos, dois anos e meio no máximo.

O objetivo é tirar o mestrado ficar direto o doutorado.

Tanto que cada vez tem menos bolsa pra mestrado, vc tem que fazer o doutorado. Então, eles tão tentando tirar porque o modelo é sempre dos Estados Unidos e lá não tem.

E o mestrado já tinha toda uma teoria, uma semiótica pesada, não dava mais nem pra eu partilhar com os outros precisava ser um estudo já focado.

Hoje eu já consigo abrir mais, na época eu tinha que entrar com o discurso.

E os meus textos eram ilegíveis, até esse “Semiótica da Canção” não sei se vc teve a oportunidade de ler.

34) Tatjane: Eu li, mas achei muito pesado no lado da semiótica, tive dificuldades para entender os conceitos da semiótica. Até eu gostaria de fazer um curso com

você sobre isso. Você dá cursos fora da Universidade sobre a semiótica da Canção?

Tatit: Já dei, agora faz tempo que eu não faço isso.

O curso que eu dou é claríssimo assim do ponto de vista não tem nenhum empecilho conceitual é sempre uma coisa muito clara, tanto que daí quando as pessoas estão fazendo o curso aí eu falo: leiam o livro que vocês vão entender agora. Mas antes não dá mesmo, é difícil.

Tatjane: Já o Cancionista é mais fácil de ler sozinha.

Tatit: O Cancionista eu fiz mais à vontade, porque não era um projeto acadêmico, foi uma bolsa da que eu ganhei. Então, eu fiz a abordagem já visando uma leitura mais ampla, embora usasse o raciocínio semiótico pra fazer as análises, mas lá já tinha o sentido de quebrar a metalinguagem.

E nesse último *O século da Canção* (TATIT, 2004), embora tenha um pouco de análise tudo é dito numa linguagem clara. Precisa se libertar das amarras da semiótica. Ela é muito interessante porque te dá instrumentos sem os quais você não enxergaria algumas coisas. Mas depois que você enxerga precisa traduzir isso em linguagem de gente senão fica uma coisa que você está falando pra poucos.

35) Tatjane: Você considera que a discussão sobre a canção se ampliou nas universidades e na USP, principalmente?

Tatit: acho curioso que agora recentemente no curso de música aqui está se abrindo uma discussão, não pra esse tipo de estudo com modelo de análise mas pra abordar a canção popular. Nos outros cursos como antropologia...

Atualmente chegou a ter um departamento de canção lá no Rio, na Unirio, onde eles usavam muito o livro *O Cancionista* que eles conseguiam ler, eles usavam lá bastante, estão usando até hoje. No mais, nós temos só curso do que é música

popular que na verdade é jazz, que eles importam o currículo de outro país. O curso de música popular aqui é até um absurdo, ter curso de jazz.

[...]

Eu vejo interesse só em chegar à canção, não vejo outra. A grande concepção do Brasil é a canção. Os cancionistas brasileiros são mais preparados que os cancionistas do mundo inteiro dos anos 60 pra cá.

O que acontece no Brasil, os cancionistas são grandes intérpretes do Brasil em todos os sentidos atualmente. Então, eu acho importante também ter curso de música popular sobretudo do ponto de vista instrumental. Mas a gente não tem, porque não tem teoria pra isso.

36) Tatjane: Então, mas acho que agora se abre um campo que fica mais acessível para as pessoas se aproximarem porque tem muita gente que quer estudar o tema da canção. Você acha que tem professores preparados para isso?

Tatit: Lá no Rio tem um pessoal que faz o trabalho, montaram um seminário em 2000 que se chama Palavra Cantada. Engraçado que uma das pessoas que dirige isso é a Cláudia Mattos que escreveu um livro sobre samba “Acertei no Bilhar”, muito conhecido. É uma pessoa muito ligada ao samba, à música popular, e eu fiquei impressionado, ela fez o primeiro evento lá em Niterói que eu participei, que cheguei lá a quantidade de alunos e professores que faziam pesquisa usando o Cancionista, usando mesmo o Semiótica da Canção que já tinha saído na época eu fiquei impressionado de ver quantas coisas em andamento a partir disso muito mais do que em São Paulo.

Tinha até gente aqui de São Paulo que eu fui conhecer lá que estava trabalhando com isso. Então é interessante que já tem algumas pesquisas.

Agora eles já estão fazendo a segunda Edição desse Palavra Cantada, ela já tá me mandando os emails no ano que vem.

37) Tatjane: Voltando ao Rumo, como surgiu a questão do humor?

Tatit: Você sabe que esse negócio do humor no caso do Rumo, você sabe que surgiu por acaso,. Foi por acaso, daí tem a ver com a relação melodia e letra porque o que era engraçado para a platéia que a gente começou a perceber era o fato de cantar entoadado. As pessoas começavam a rir da maneira da gente cantar e dizer as letras, porque elas vinham pra ouvir uma canção, a música estabilizada, e de repente começavam aquelas histórias por exemplo: “ Vera essa noite tive um sonho com você”, começava a contar a história . Mas na verdade é uma letra como qualquer outra letra da canção popular só que como era dito entoadado, as pessoas ficavam naquele hibridismo é música, não é música, é história.

38) Tatjane: É porque as letras são longas, parece um conto. Você considera uma narrativa?

Tatit: No começo era uma narrativa, começou a surgir por aí, as pessoas acompanhando as histórias e davam risada durante o espetáculo

39) Tatjane: Nos ensaios vocês não tinham percebido esse efeito do humor?

Tatit: Não, a gente mostrava um pro outro ninguém ria com aquilo. Era uma coisa até mais técnica, a gente até ficava com um certo constrangimento porque não sabia se a música era boa ou não, ninguém falava nada. Aí os mais práticos, como o Paulo já começava a fazer arranjo e tal, ninguém comentava nada. Aí quando a gente se apresentava no auditório, eu me lembro até de ter algumas críticas assim do pessoal do Rumo quando as músicas estavam um pouco repetitivas, então quase que eu tiro a música. Então eu resolvo apresentar e a música faz um sucesso estrondoso como foi o caso de “Olhando a Paisagem” da Odete, quase que eu não apresentei de tanta crítica que eles fizeram lá entre nós. Daí foi aquele estouro lá na hora, aí eu adotei a seguinte estratégia nunca mais apresentei pra eles quando era música que eu cantava sozinho. Eu apresentava na hora do

show. Porque eu falei “é muito melhor fazer o teste com a platéia do que com vocês, vocês ouvem tecnicamente e eu não sei se a música está funcionando ou não. Parei de apresentar.

O Zé Miguel até pegou uma situação engraçada que ele participou de um show da gente no lançamento do disco Caprichoso. E eu tinha acabado de fazer “Banzo”, que é aquela da Matilde, e já tinha adotado essa estratégia. E daí ele não entendia, ele falava pra mim: “mas você vai apresentar essa música e não mostrou ainda pro seus companheiros? E eu disse: “não, não mostrei.”

40) Tatjane: E eles autorizavam?

Tatit: Podia fazer o que a gente quisesse, não tinha esse tipo de coisa lá. O que tinha é que as pessoas ficavam inseguras de apresentar sem ter mostrado antes, sobretudo sem ter feito arranjo.

41) Tatjane: Sem arranjo, totalmente entoada mesmo?

Tatit: Entoada com violão, mas aí eu fazia de tudo.

42) Tatjane: Nem para o Paulo?

Tatit: Nem para o Paulo, e eu queria mostrar exatamente que a música funcionaria muito bem no auditório e eu estava observando que as músicas que eu tocava sem arranjo funcionavam melhor naquelas circunstâncias. E eu apresentei, foi um sucesso tremendo a música naquele momento, a platéia adorou a música, e eu sabia que ela tinha um apelo bom e daí criaram esse folclore. Daí o pessoal até queria que eu não mostrasse pra ter o impacto da hora. Outras também eu acabei fazendo isso. Mas essa foi a primeira vez que eu deixei de apresentar um pouco pelo efeito do Olhando a Paisagem, não é.

43) Tatjane: “Olhando a paisagem” você mostrou para eles?

Tatit: Cheguei a mostrar e teve essa coisa meio fria assim que eu senti que e eles começaram a falar: “será que não está repetindo muito essa situação de entoar isso aqui desse jeito”, e eu fiquei bastante decepcionado com a apresentação pra eles.

44) Tatjane: Mas mesmo assim você manteve?

Tatit: Mesmo assim mantive, eu falei deixa que eu faço sozinho, não precisa nem fazer arranjo e tal. Eu acho um pouco que eram as músicas difíceis de arranjar e eu tinha medo até que o arranjo estragasse a apresentação da música, até porque naquela época tinha muito problema de som qualquer coisa que viesse um pouquinho a mais já não se entendia e precisa entender a letra. Então eu resolvi apresentar assim.

Deu super certo, aí eu comecei a ter esse meu espaço no show e apresentar só com violão. Que acabou gerando depois a tal da carreira solo (risos). Que eu senti que funcionava aquilo lá.

[...]

45) Tatjane: O Sesc apoiava os grupos que precisavam de espaço no início dos anos 80?

Tatit: O Sesc Pompéia começou lá por 83, aí começou uma coisa um pouco mais ampla, porque o Sesc já era um teatro respeitável. O Sesc Pompéia foi muito importante, eles começaram a fazer esse tipo de programação, Eles abriram o teatro que era bom pra esse tipo de grupo que vinha do Lira.

46) Tatjane: Como era o espaço do Lira?

Tatit: O Lira era um porãozinho. Tinha uma coisa boa que era aconchegante você ficava com a platéia envolvendo você. Como se fosse um MTV Acústico. Então ficava um clima desse tipo interessante.

Agora era muito mirradinho, quando começava a fazer sucesso um show, você tinha que fazer em temporada mais de um mês pras pessoas poderem ver. E coisa que você fazia em 3 dias no Sesc.

Daí o Sesc começou com aquele programa Oficinas... como era o nome, um programa até apresentado pelo Tadeu Janglou (confirmar nome), era... engraçado... eu acho que era Oficinas do Som, esse é o nome que está vindo na minha cabeça. Que era um programa, que foi com esse programa que apareceu o Sesc como um lugar alternativo bom, de boa infraestrutura. E era um programa que a gente participava, às vezes era convidado pra ir lá, e até começou também essa turma do Rock. Foi uma época que houve uma intersecção entre o que se chamava de Vanguarda Paulista e o Rock que estava nascendo naquele momento. Os Titãs já estavam começando, os "Titãs do lêieie", e antes com alguns elementos eles estavam com uma banda performática. Tinha o Ultrage também que estava começando no mesmo lugar, no Lira e tal. Já tava uma intersecção e todos usavam o espaço do Sesc.

47) Tatjane: Ouvi uma história que vocês mandaram um trabalho pro Liminha e o Titãs também mandou. Para o pessoal do Titãs ele pediu pra mexer nas músicas e eles ajustaram. Como foi esse episódio?

Tatit: Eles mandaram pro Liminha. Nós mandamos uma vez pro André Midani, que estava na WEA na época. E nós um pouco influenciados por uma sugestão se não me engano do Fernandinho Salém que ele tinha feito a mesma coisa, tinha mandado, e acho que ele até conseguiu gravar um disco. Até porque havia uma proximidade, o Pai dele era amigo do André Midani, e ali houve uma facilidade.

Como quem diz assim: Olha, vocês do Rumo, vocês só não conseguem gravadora porque vocês não mandam.

Nós falamos: será que é isso? Vamos mandar. E mandamos.

48) Tatjane: Isso foi pra gravar os primeiros discos?

Tatit: não, isso já foi na ocasião que nós estávamos procurando gente pra gravar o Caprichoso, procurando gravadora pra gravar o Caprichoso, já tinha tido os 2 primeiros discos. E nós fizemos uma demo e mandamos os discos já gravados pra ele ouvir, fizemos uma pasta e mandamos pra ele no endereço lá da WEA na esperança e seguindo a sugestão que nos foi dada, “vocês não tentam por isso que não conseguem uma gravadora”. E na verdade, nós estávamos certos, nós não tentávamos porque não tinha nenhuma condição. Eles mandaram uma carta pra gente muito educada dizendo que nessa oportunidade não estavam interessados nesse tipo de música que a orientação da gravadora era outra e tal. E aí a gente entendeu muito bem.

49) Tatjane: E não tentaram mais?

Tatit: Não tentamos mais, e daí inclusive o Caprichoso foi inteiramente independente outra vez.

50) Tatjane: E como foi o contato com a Continental?

Tatit: Aí não foi por nós. Foi um contrato da Continental com o Lira.

51) Tatjane: O Gordo tinha ido trabalhar na Continental, mas parece que essa não era a linha de ação da gravadora. Foi isso?

Tatit: Não foi. No fundo foi um grande equívoco. O Gordo se interessou e ele viu, acho que num determinado momento ele viu uma possibilidade de ampliar o Lira. Quando ele chegou lá ninguém conhecia o Lira, ninguém sabia que existia. E a Continental estava numa linha começando a ter uma linha meio sertaneja, era um pré-sertanejo, era o Amado Batista, uma coisa brega. Mas brega não precisa ter

conotação pejorativa, é mais um estilo de brega, era uma coisa muito popular, um populacho. E era o que mantinha a Continental porque vendia muito disco nessa área, disco que não tem nem encarte nada. E o gordo queria trazer um padrão de qualidade pra eles levando artistas que tinham prestígio na mídia. Que era a gente, nós tínhamos prestígio na mídia. Só isso que nós tínhamos.

52) Tatjane: Vocês ganharam vários Prêmios, não é?

Tatit: O que não faltava pra gente era prestígio.

53) Tatjane: Mesmo assim as gravadoras não abriam as portas?

Tatit: Ou seja, um departamento é este do prestígio, o outro é da venda. Veja, que isto é outro papo e é o que interessa para as empresas.

[...]

O Gordo fechou o Lira e tal e começou a pinçar uma coisa e outra. O disco da Na ele fez lá. Ele sentiu que poderia ter algum resultado e chamou o Itamar também e pediu pra ele fazer o disco lá que até ele

Chamou de Intercontinental e promoveu pra ele lá, porque ele achava que tinha um apelo popular no que ele (Itamar) fazia. Mesmo assim ele acabou se interessando por outras coisas lá dentro. Daí esses discos não foram distribuídos também. Nem o nosso que foi feito lá, o Diletantismo, não foi distribuído também.

54) Tatjane: O disco de vocês não foi distribuído?

Tatit: só na hora que saiu depois não repuseram mais o estoque.

55) Tatjane: Você tem noção de quantas cópias a gravadora fez do Diletantismo, a tiragem do disco?

Tatit: Acho que começava com 2 mil cópias.

O Caprichoso me lembro que fizemos 5 mil cópias, porque a gente achou que ia ter uma certa repercussão porque começou a ter muito pedido no começo. Quando nós mandamos fazer esses 5 mil achando que tínhamos perdido oportunidade e que tínhamos feito muito pouco, aí quando vieram os discos já tinha passado aquela febre e encalharam uns 3000 discos. Nós ficamos com aqueles discos e não sabíamos o que fazer. No fim virou depósito de cupim.

[...]

56) Tatjane: Quanto ao projeto “Rumos aos Antigos”, quando e onde vocês iniciaram a apresentação deste repertório?

Tatit: Creio que seja em 77. O outro espaço que nós (Grupo Rumo) tínhamos conseguido anteriormente era a Aliança Francesa, aqui mesmo no Butantã. Lá tinha um auditoriozinho, chegamos a fazer alguns shows lá em 74 e 75. Depois, quando conseguimos o MIS fizemos 2 anos lá.

57) A respeito da canção “Bem Alto”, em que ano vocês apresentaram o clipe no Fantástico?

Tatit: Tenho a impressão que foi por ocasião do lançamento do Caprichoso. Foi na época de divulgação daquilo.

58) Tatjane: E vocês que mandaram também para o programa?

Tatit: Quem fez esse clipe foi o Olhar Eletrônico, que era uma produtora independente também, onde tinham amigos da gente que resolveram fazer com a gente.

59) Tatjane: A fazer o clipe e enviar?

Tatit: Tinha um quadrinho no Fantástico de uma certa regularidade, como uma espécie do Retrato Falado atualmente. Eles iam fazer o clipe para o Fantástico semanal.

60) Tatjane: Eles que sugeriram Bem Alto?

Tatit: É, sugeriram. Eles achavam cinematográfica a música e que então renderia mais, ia fazer coisas na cidade com a polícia chegando, eles queriam uma coisa movimentada e essa música era muito cinematográfica.

61) Tatjane: E como foi a repercussão?

Tatit: Nenhuma. Acho que só um jornalista por quem eu passei que comentou: “o senhor não estava na televisão? Foi a única repercussão que eu vi e mais nada.

(risos)

62) Tatjane: Não acredito! Nenhuma?!

Tatit: Sabe por quê? Primeiro porque era uma coisa descontextualizada totalmente. Era um segmento que eles puseram lá, ninguém sabia quem era “Rumo”. Imagine em nível nacional no Fantástico. Ninguém sabia quem era “Rumo”. Parecia uma produção ali do próprio Fantástico, uma brincadeira, uma novelinha que eles estavam fazendo. Ninguém entendeu que aquilo era música. Pensaram que era uma reportagem do Fantástico, ninguém identificou que aquilo era um grupo. Não tinha nada pra contextualizar o que tinha acontecido.

E a música nem era bonita pra isso. Não era música pra “pegar”, eles pegaram pelo aspecto cinematográfico, e tal.

63) Tatjane: Vocês não chegaram sugerir outra?

Tatit: Não, a gente sempre foi no embalo das contingências. O que pintava fazia, achava que: “é Fantástico, é bom, vamos fazer e tal!”. Sabíamos que não ia dar nada, em nada mesmo.

64) Tatjane: Não era um pessimismo do Grupo, então?

Tatit: Não. Era consciência de realidade. A gente já sabia, já estávamos experientes nesta época.

[...]

APÊNDICE 3 – ENTREVISTA COM ARTHUR NESTROVSKI (AN)

01) Tatjane: Luiz Tatit em entrevistas recentes e no próprio DVD, afirma que o humor no Rumo não era intencional e que aconteceu por acaso. Você concorda com isso?

AN: Eu discordo, você já viu o show do Rumo? Tem momentos de rolar de rir, a plateia cai na gargalhada.

02) Tatjane: o que te levou a aprofundar o estudo sobre a música popular brasileira, além da crítica no jornal, mas também como pesquisador na universidade, e como editor, dando ênfase mais especificamente à música de São Paulo?

AN: Falta de bibliografia crítica no campo da música popular, incrivelmente um repertório que eu acho que é um dos principais patrimônios da cultura brasileira moderna e que é um, e um repertório que tem uma inserção muito incomum na cultura brasileira que não é comparável a de quase nenhum outro país, são poucos exemplos que tem uma música popular com a variedade e a excelência e a importância que tem a música popular brasileira na nossa cultura, a despeito disso a bibliografia crítica sobre essa área é muito deficiente. É..., existem hoje alguns volumes digamos de natureza biográfica, ou de crônica, ou próximo da crônica, são livros mais anedóticos, circunstanciais, do que propriamente interpretativos.

03) Tatjane: Ou os do Tinhorão que abordam um aspecto mais histórico da música no Brasil.

AN: Tomara tivesse mais, mesmo os dele são poucos volumes.

04) Tatjane: Sim, são poucos, mas eles se aproximam mais de uma linguagem crítica e acadêmica, diferente das biografias, apesar da opinião dele ser controversa em vários aspectos. Mas você não acha que havia e há uma dificuldade de introduzir esse assunto como tema de pesquisa nas universidades?

AN: Então, ficou claro pra mim que havia um, enfim, que havia um descompasso entre a variedade, a riqueza e a importância da produção da música popular e a insuficiente resposta de interpretação, quer dizer, não tem nada comparado ao que é, por exemplo, o campo bibliográfico da literatura, ou do cinema. Bom, com isso em mente faz alguns anos que eu venho pessoalmente me dedicando a esse esforço de escrever de forma mais sistemática e com uma ambição diferente só do texto curto do jornal sobre a música popular. Eu e outras pessoas. Então, com isso em mente a idéia de se dedicar à música paulista parecia fazer todo o sentido uma vez que se a gente não fizer isso, quem vai fazer? Entende, então, é... , tanto como editor, porque eu sou editor da Publifolha, então, tanto como editor, enfim, nos últimos três anos a gente fez uma série de publicações aqui, entre outras, com destaque o livro do Tom Zé e o Livro do Zé Miguel, entre outros projetos, tanto como editor, como, quer dizer, tanto quanto como ensaísta parece fazer sentido ampliar essa discussão.

05) Tatjane: Não é possível considerar a narrativa de Tatit humorística, mas seu modo de narrar em algumas canções, provoca o efeito do inusitado, do estranhamento, do surpreendente que provoca o riso, sem necessariamente ser anedótico. Ele parece encontrar um meio termo entre a realidade e a comicidade e transporta-lo para o plano da ficção na narrativa da canção, sobretudo quando o sujeito da canção parece tentar entender sua condição falando consigo mesmo, ou quando tenta dialogar ou se aproximar de uma mulher. Como você avalia o processo narrativo de Luiz Tatit e de que maneira você acha que o humor colabora para a singularidade das narrativas nas canções desse compositor?

AN: Eu acho que existe uma qualidade, é..., são duas coisas: por um lado é uma qualidade de engenho, isso é uma coisa que não se fala muito, quer dizer nunca vi descrito assim, mas tem uma, acho que isso é um reconhecimento quase que imediato de todo mundo, existe um engenho da canção que o Luiz Tatit domina com virtuosismo, quer dizer seja como compositor, ou seja, especialmente como letrista, não tem uma letra do Luiz que não tenha essa qualidade. Cada uma tem uma operação interna muito própria, é um engenho formal que ele domina e é como se pra uma letra virar uma letra, ela precisa ter esse jogo interno, ela precisa criar suas próprias regras, enfim, ela cria as regras do jogo que ela mesma vai jogar. E ele resolve isso sempre de uma forma muito engenhosa e isso, muitas vezes, acho que está ligado ao humor, porque a resolução muitas vezes é uma resolução não vou dizer humorística, mas humorada. Ela é uma resolução que é um tipo de inteligência, que é um tipo de inteligência ao mesmo tempo, aí vem o segundo lado, ao mesmo tempo melancólico ou desencantado, e, bem humorado. Eu acho que isso é uma vertente muito do Luiz. Por um lado é uma coisa assim desidealizadora. O Luiz é um poeta desidealizante, ele constantemente rebaixa, justamente aqueles valores que tendem a ser habitualmente muito elevados.

06) Tatjane: Como a felicidade, o próprio amor, todos os temas que ele trabalha...

AN: Tudo. É um rebaixamento das ilusões, um rebaixamento das fantasias desses temas. Isso é uma coisa típica das letras do Luiz. Ao mesmo tempo é não é uma desvalorização, é um rebaixamento vamos dizer do contingente que ele diria passional. É ..., ao mesmo tempo, esses mesmos temas são tratados então com uma ironia muito engenhosa, porque parte do trabalho de desidealização se dá justamente pela ironia, ou seja por um descolamento da figura do narrador, do cantor, do compositor implícito ali daquilo que ele mesmo ta narrando, tem sempre uma postura dupla, quer dizer, é um tipo muito específico de inteligência mesmo nos textos e eu acho que isso é uma palavra que a gente não pode ter medo também, porque parece que quando você vai falar em poesia, ou, especialmente quando falar em música tem que desligar o cérebro, nenhum músico faz isso,

nenhum compositor pensa assim sobre música e nenhum poeta pensa assim sobre poesia.

07) Tatjane: E como você vê a interação do público com as canções?

AN: Para quem está ouvindo isso é o que elas têm também de mais generoso e encantador, embora elas sejam sempre exercícios de engenho muito habilidosos não é, e bem construídos, elas incitam quem está ouvindo a acompanhar esse gesto que elas mesmas vão fazer. E existe um prazer de resolver a canção junto com a canção que se resolve. É como se a gente se tornasse o autor daquilo que está sendo cantado, mais do que um personagem. Acho que a gente se torna, escutando a canção, a gente tem o prazer emprestado da autoria junto com ele.

08) Tatjane: Tem. Até porque nesse engenho, ele deixa o ouvinte entrar de certa maneira e dá essa abertura para que ele tente apontar os caminhos para aquele personagem, de ir por ali ou por aqui. É claro que a gente não pode definir isso, que a canção está pronta, mas o ouvinte tem a sensação de que está participando daquele processo.

AN: Exatamente. E isso eu acho que é uma coisa rara e isso eu acho que é uma coisa que define a poesia do Luiz, e é, e tem a ver com essa combinação eu acho de engenho e ao mesmo tempo de melancolia e de ironia.

APÊNDICE 4 – ENTREVISTA COM GERALDO LEITE (GL)

01) Tatjane: O Grupo Rumo apresentou uma proposta diferenciada desde o início de suas apresentações em 1974. Você poderia me falar um pouco sobre esta proposta do Rumo, o Grupo dividia a pesquisa em encontros sistemáticos para o estudo da canção e em encontros para ensaios musicais? Como funcionava esta dinâmica de trabalho?

GL: Primeiro foi uma junção de pessoas que gostavam de música. O Luiz já tinha um trabalho individual e alguns como o Paulo e o Akira já costumavam tocar juntos. Era uma fase mais universitária então o debate estético e a procura de informação era parte do processo. Nem todos estavam envolvidos nas discussões mais teóricas – alguns gostavam mesmo é de tocar/ ensaiar e assim as personalidades foram florescendo. O grupo que estudava não era o “Rumo”, tinha (se não me engano) o Luiz, Hélio, Eu, Pedro, Augusto (que era Rumo também) e mais outros interessados no tema como o Valdir, o Djum e talvez mais alguém. Em geral, na época em que haviam esses estudos, eram encontros semanais (no começo da semana para não confundir com o tempo dos ensaios) onde, em geral, tínhamos que ler algum livro e depois discutir em conjunto.

02) Tatjane: Como se deu o trabalho de pesquisa do Grupo no disco “Rumo aos Antigos”? Quais os cancionistas pesquisados e como vocês tiveram acesso ao registro em disco das canções selecionadas? Vocês tiveram contato com Miécio Caffé?

GL: A primeira iniciativa foi fruto de um convite do MIS de SP para fazermos um show, mas daí entendemos que seria mais legal / adequado se isso tivesse a ver com alguma pesquisa típica de um museu. Daí resolvemos focar primeiro no Noel Rosa. Existiam alguns livros sobre o tema e o do Almirante foi fundamental. Eu já tinha muito discos dele, mas fomos atrás também de pesquisadores de MPB. Quem mais nos ajudou foi o Silo Carlos que morava na Av. Rebouças e abriu seus arquivos. Em geral levávamos um gravador de rolo para o local e gravávamos

direto do aparelho de 78 rotações. Quem ajudou também – neste e nos demais – foi o Miécio Caffé, que morava no centro – se não me engano na Rua Vitória (do lado da Aurora). Gravamos na cada dele e ele e a mulher nos receberam muito bem. Sempre adorei as capas e as ilustrações dele. Começamos pelo Noel, depois Lamartine e namoramos outros básicos como Assis Valente, mas não chegamos a fazer um trabalho só dele. Depois dessa fase, ao invés de nos concentrarmos em só um, optamos por pegar uma canção ou outra antiga e retrabalhar.

03) Tatjane: Quantas canções foram selecionadas de cada compositor para o repertório das apresentações? Algum compositor teve mais destaque?

GL: Quem teve mais, talvez por ser o primeiro, foi o Noel, pois fazíamos um show dividido em duas partes – cada dia um repertório – que era quase que só para pessoas resistentes – pela duração. Penso que eram em torno de 50 músicas (o Luiz sabe em detalhes). Pra nós o show era gravar os originais, pensar em como apresentá-las (e a Théia também participava cantando), ensaiar e tocar. Ao mesmo tempo, o Gal preparava o Cartaz / Filipetas (é dele o logo do RUMO).

04) Tatjane: Realizei uma pesquisa no Museu da Imagem e do Som de São Paulo e não encontrei nenhum registro desses shows. Em que ano eles aconteceram e quantas apresentações foram realizadas, aproximadamente?

GL: Nós temos cópias de todos os shows (também nos mesmos gravadores de rolo – o meu e o do Hélio). Quantos foram?...só o mestre Luiz sabe.

05) Tatjane: No cd “Sopa de Concha” você retomou os compositores e intérpretes pesquisados no “Rumo aos Antigos” ou fez uma nova pesquisa incluindo nomes não trabalhados naquela época?

GL: A minha pesquisa que gerou o Sopa de Concha não teve nada a ver com os autores / interpretes de antes, mas, sem dúvida passou por Mário Reis, Francisco Alves, Orlando Silva, Carmen Miranda, .. como boa parte do trabalho anterior. O espírito que me guiou era o mesmo: descobrir / cavar grandes canções do passado que eu – e muita gente – não conhecesse. Eu pensava também em que música o João Gilberto gostaria de reinterpretar. Comecei com autores e interpretes que já conhecia, mas depois a pesquisa me deixou levar, descobrindo outros cantores / autores.

06) Tatjane: Os primeiros discos do Rumo saíram em 1981. Por que lançar dois discos simultaneamente? Qual a tiragem de cada disco e qual o número de cópias vendidas? Vocês tinham esse controle das vendas?

GL: É porque desde o comecinho a gente dizia e era fato que tínhamos dois trabalhos: o das nossas musicas (mais do Luiz, Hélio, Zécarlos, Pedro e Paulo) e a reinterpretação dos antigos. Achávamos também que talvez certo tipo de música agradasse a públicos diferentes. Se lançassemos duplo talvez ficasse difícil a venda. Eu vou chutar (Luiz de novo) mas acho que saímos com 3 mil cada – depois vendeu muito mais e tivemos muitas reedições. Controlávamos sim e era tudo produção nossa. Tínhamos também nosso núcleo visual / estético do Gal Óppido e da Edith Derdik, artista plástica, casada com o Paulo na época.

07) Tatjane: Quais eram as expectativas de inserção no cenário cultural do Rumo durante a existência do grupo? Vocês chegaram a enviar o trabalho para alguma gravadora?

GL: Nós sempre tivemos a vontade e interesse em poder vender mais, tocar no rádio, ser mais conhecido, viajar pelo país, ... coisas da juventude. O que fazíamos era muito fora do que se tocava nas rádios, daí não acreditarmos tanto nessa chance. A nossa bandeira era pela música independente e, parecia que a chegada do Gordo (ex Lira Paulistana) ao comando da Continental conseguiria fazer com que o trabalho independente agora pudesse alcançar outra projeção (e éramos

nós, Premê, Língua, Itamar e outros). Eu me lembro de algumas vezes enviar mensagens por telefone, pois ele não me atendia, ao Guto Graça Melo da Som Livre (Globo), só pra ver se ele nos ouvia, ou recebia a gente,... mas nunca tive resposta, nem soube se ele ouvia... Nós chegamos a fervilhar em S. Paulo e a ser super bem recebidos em BH, Curitiba, Porto Alegre e Rio (principalmente), mas a virada que o Rock teve no Brasil nos colocou meio de escanteio, como possibilidade de maior projeção.

APÊNDICE 5 – ENTREVISTA COM JOSÉ MIGUEL WISNIK (JMW)

Tatjane: Você participou de algum encontro promovido pelo Grupo Rumo para estudar a canção?

JMW: Não me lembro propriamente de encontros para estudar canção. O que me lembro muito bem é que os shows do Rumo, no início da carreira deles, tinham debates ao final, para discutir exatamente os rumos da canção. Acho que essa é uma curiosa marca de época: a Vanguarda Paulista” estava de fato querendo explorar e devassar novas dimensões que fizessem avançar a linguagem da canção. Pelo menos é o caso do Arrigo, com a incorporação do atonalismo, e do Rumo, com o canto falado. Nesse sentido, o termo *vanguarda* se aplicava com propriedade. Acho que tanto no Arrigo como no Luiz Tatit essa atitude é um efeito enviesado do fato de cursarem ambos o curso de Música da ECA, que tinha na época uma inflexão vanguardista, privilegiando a idéia de que a arte tem que dar novos passos que revolucionem a linguagem. Acho que era uma espécie de estetização dos debates políticos ligados à função da arte nos anos 60 – não se tratava mais de revolucionar a sociedade com a canção, mas, em alguma medida, revolucionar a canção. É claro que o Rumo fazia isso com sutileza e ironia, mas é de se notar que, não por acaso, o nome completo do grupo, no início, era Rumo de Música Popular. Que o público não se limitasse a escutar canções, mas que fosse convidado a se engajar, ao final, numa discussão sobre os rumos da canção e sobre o canto falado. É a tal sintomática marca de época de que eu falava antes, cujo contexto eu tentei recuperar aqui, para você. Acho que não demorou muito tempo para que percebessem que essa combinação de show com debate era algo quixotesca e muito “cabeça”. A saída foi associar Rumo com Umor, e reinventar a própria origem, como no impagável samba enredo que o Luiz compôs mais tarde sobre o tema.

APÊNDICE – ENTREVISTA COM DANTE OZZETTI (DO)

01) Tatjane: Você teve aproximação, do ponto de vista musical, com o Grupo Rumo? Chegou a participar de algum encontro do grupo para discussões sobre a canção popular ou de algum show em que esse tema era debatido com a plateia?

DO: Sim, estive presente em algumas discussões, não propriamente sobre o Grupo Rumo, mas sobre a Vanguarda Paulista, me lembro de uma discussão sobre o movimento que aconteceu na Puc-SP, com os integrantes, jornalistas e vários músicos jovens que também produziam seus trabalhos.

Acompanhei muito de perto a produção do Grupo Rumo, em casa, a Ná ficava horas, no piano, tentando compreender nota por nota as melodias implícitas no canto falado do Luiz Tatit.

02) Tatjane: Você poderia falar um pouco sobre o início de sua parceria musical com Luiz Tatit?

DO: A minha parceria musical com o Luiz Tatit começou na elaboração do repertório do CD Estopim, da Ná, em que fizemos juntos três músicas, a primeira foi Estopim, depois Crápula, e Nosso Amor, e foram as últimas a serem inseridas porque foram compostas, sobre "própria encomenda" a partir do repertório selecionado. Eu e a Ná achamos que faltavam músicas com esse perfil específico, e por isso tratei de compô-las. O convite feito ao Luiz para fazer as letras, veio no rastro das parcerias que ele havia iniciado com a Ná, acabando na realização de um velho sonho.

03) Tatjane: Como se dá o processo de parceria com canções tão próximas da fala como as de Tatit?

DO: Eu sempre faço a melodia primeiro, procuro contar uma estória musical com roteiro, perguntas, respostas, conclusão. Procuro compor uma melodia que tenha esses ingredientes e também tenha sonoridade, inflexões, pausas, que se

aproximem da fala, como se estivesse discorrendo sobre um assunto. Acredito que isso facilite a elaboração da letra para o Luiz, que busca a sonoridade para achar as palavras e desenvolver o texto, para isso, tento deixar bem clara a linha melódica. Entrego a melodia gravada ao Luiz e geralmente com o esboço do arranjo.

04) Tatjane: A partir de quando, ou de qual disco, vc considera que o trabalho de Tatit passou a se preocupar mais com a elaboração de arranjos para as canções? Isso de alguma forma foi sugestão sua? Ou partiu do Tatit dar outro acabamento às canções?

DO: O Grupo Rumo sempre se preocupou com a elaboração dos arranjos, e sempre a altura das invenções propostas nas composições, aliás, esse é outro grande mérito do grupo. Quando o Luiz Tatit começou a fazer o trabalho solo, outros músicos participaram na concepção dos arranjos, como o Jonas Tatit, o Fábio Tagliaferri, o Adriano Busco, o próprio Paulo Tatit, entre outros, é sintomática a transformação na sonoridade, além dos recursos tecnológicos que puderam ser apropriados nesses trabalhos. Não tenho qualquer participação nisso.

05) Tatjane: Como você avalia a inserção do trabalho musical e teórico de Tatit na música brasileira? De que forma ele influenciou a sua obra de cancionista?

DO: O seu trabalho musical teve um impacto impressionante quando se iniciou e assim continua até hoje. A sua performance ajudou muito na percepção da sua obra. A sua participação solo nos shows do Grupo Rumo, de certa forma evidenciava a compreensão e o significado do seu trabalho, e era um dos momentos mais esperados. A interpretação das suas músicas, que parecia que estaria sempre destinada a Ná e a ele próprio, aos poucos foi sendo experimentada e solucionada por outros intérpretes, e cada um dando a sua contribuição, formou uma das obras mais influentes da atualidade.

A abertura que o Luiz Tatit deu ao permitir as parcerias, que começou com a Ná, e se estendeu a inúmeros parceiros, conseguiu uma abrangência que efetivou a sua inclusão sistemática nos trabalhos desses artistas e consolidou a sua grande importância na música brasileira.

ANEXOS

ANEXO 1 – A MÚSICA DIFERENTE DO GRUPO RUMO: A MÚSICA DA FALA. JORNAL DA TARDE, 07 NOV. 1981. ARTIGO DE SERGIO VAZ	164
ANEXO 2 – CANÇÕES DE LUIZ TATIT E PARCEIROS	170
ANEXO 3 – CANÇÕES DE NOEL ROSA E DA VANGUARDA PAULISTA	171
ANEXO 4 – CD CANÇÕES DE LUIZ TATIT E PARCEIROS, CANÇÕES DE NOEL ROSA E DA VANGUARDA PAULISTA	172

**ANEXO 1 – A MÚSICA DIFERENTE DO GRUPO RUMO: A MÚSICA DA FALA.
JORNAL DA TARDE, 07 NOV. 1981. ARTIGO DE SERGIO VAZ.**

No tempo em que o Rumo era um grupo novo

<http://50anosdetextos.com.br/1981/no.tempo.em.que.o.rumo.era.um.grupo.novo/>,
acessado em 15 de março de 2010.

A música diferente do grupo Rumo: a música da fala.

Texto de Sérgio Vaz

Os ouvidos que preferem repetição e a redundância (ouvidos que se chocaram com as guitarras elétricas e a colagem de imagens de “Alegria, Alegria”, ou com a justaposição concretista de vozes de *ou não*, o primeiro LP de Walter Franco, por exemplo), esses ficariam igualmente chocados ao ouvir o grupo Rumo interpretar músicas como “Canção Bonita”.

O próprio título da música é sugestivo, provocante. A letra parece um manifesto, uma declaração de intenções: “Ele fez uma canção bonita pra amiga dele, e disse tudo que você pode dizer pra uma amiga na hora do desespero. Só que não pôde gravar, e era um recado urgente, e ele não conseguiu sensibilizar o homem da gravadora”. (E atenção: a cantora pronuncia ômi.) “E uma canção dessa não se pode mandar por carta pois fica faltando a melodia. E ele explicou isso pro homem: Olha, fica faltando à melodia”.

Canção bonita? Melodia?, perguntariam certamente os que preferem a redundância. Como pode ser bonita uma “música” dessas, que justamente quase não tem melodia, e cuja letra é praticamente recitada, falada, em vez de ser cantada?



Com uma atitude assim, os que preferem a redundância vão perder a oportunidade de conhecer uma das mais ricas e interessantes experiências da música popular brasileira nos últimos anos. Porque o trabalho do grupo Rumo – que está em dois discos independentes lançados ao mesmo tempo, há poucas semanas, *Rumo* e *Rumo aos Antigos* – é forte, inovador, criativo. Como é novo, assusta os que têm medo do novo. Mas, justamente porque é novo, alarga os horizontes, amplia os limites, dá uma sacudida no panorama musical.

Mas, sobretudo, além de novo, o trabalho do Rumo é inteligente, bem-humorado, divertido. E competente, de grande qualidade.

Os dois discos simultâneos do Rumo já foram saudados como uma nova revolução, depois da revolução da e da revolução do tropicalismo. Talvez não seja tanto, nem o próprio grupo pretenda tanto. Mas, sem dúvida, é um saudável exemplo da “desafinação” de que falava Caetano Veloso: “A realidade é que aprendemos com João pra sempre ser desafinado” (“Saudosismo”, 1968). O Rumo desafina do padrão estabelecido para a música pelo rádio e pela TV. E essa “Canção Bonita” é de fato uma espécie de “Desafinado”, versão 1981 – um manifesto.

A música que fala

O que o grupo – formado por oito rapazes e duas moças, de idade entre 22 e 29 anos, juntos há oito, embora só agora cheguem ao disco – pretende é, teoricamente, simples. Pretende buscar uma forma de canção em que letra e melodia estejam absolutamente integrados, indissociáveis. E descobriu que existe uma canção em que letra e melodia são assim: carne e osso de um mesmo ser. A fala possui uma música, e uma música riquíssima, tão rica que os instrumentos musicais sequer podem reproduzi-la integralmente.

E é da melodia, da musicalidade da fala, que trata “Canção Bonita”. Essa melodia não se pode mandar por carta – a linguagem escrita é absolutamente incapaz de traduzir as entonações, a expressividade, a riqueza, a melodia da fala. “E ele explicou isso pro ômi. Olha, fica faltando à melodia.” Essa frase, lida, tem pouco a ver com a frase cantada (quer dizer, falada) pela cantora Ná. Cantada (quer dizer, falada), ela tem graça, humor, uma entonação de súplica, temperada por uma pitada de deboche, de desdém pela insensibilidade do ômi da gravadora.



A essa altura, pode-se ter a impressão de que o grupo Rumo é uma espécie de Jograis, que recitam poemas. Não, não é nada disso. É música, evidentemente – embora os que preferem a redundância certamente discordem. E boa música. Os dez integrantes do conjunto são, sobretudo, ótimos instrumentistas (em geral, cada um toca dois instrumentos, ou mais). Os instrumentos são simples, populares: violões, bateria, flautas, xilofone, baixo, agogô, pandeiro, sax, reco-reco. Mas eles são tocados não numa exibição de virtuosismo, e sim de forma a se integrar em um todo, ao lado das vozes.

O disco *Rumo* tem nada menos de 18 músicas, 17 delas da autoria dos integrantes do conjunto. A maior parte é de Luiz Tatit, o mais prolixo dos integrantes do grupo. Uma ou outra – como “Encontro”, por exemplo – revelam-se cansativas, depois da terceira ou quarta audição, depois que se perde o impacto da situação apresentada. A grande maioria, no entanto, é agradável de se ouvir, interessante, bem-humorada, bem executada. Algumas são excelentes, como, por exemplo (além de “Canção Bonita”), “Época de sonho” e “Carnaval do Geraldo”, todas de Luiz Tatit. Carnaval do Geraldo é um bom exemplo do Rumo. Um cantor diz: “Olha o Geraldo, está chegando, está morrendo de vontade de entrar no carnaval.” E o Geraldo diz que não entra – mas diz com a voz bem grave, ritmada, marcada, funcionando como o surdo da escola de samba: “Não vou, não quero, eu fico envergonhado, fica todo mundo olhando, todo mundo reparando...” (ou seja: bum, bum, bum, bum, como o surdo).

Velhas obras-primas

Apenas a última música do disco não é de autoria dos membros do conjunto. É “Chequerê”, composição hoje pouco conhecida, do ano de 1924. Seu autor chama-se José Barbosa da Silva, o Sinhô.

É uma chamada para o outro disco, o *Rumo aos Antigos*, em que o conjunto interpreta 15 músicas dos mestres Sinhô, Noel Rosa e Lamartine Babo, e de Luiz Vassalo. Nada, porém, de “Jura”, regravadíssima obra de Sinhô, ou “O Teu Cabelo não Nega”, de Lamartine, presente em cada baile de carnaval deste país, de 1931

para cá. O Rumo preferiu escolher obras dos grandes mestres que não têm sido regravadas nos últimos anos e que por isso são desconhecidas por boa parte do público.

Há um punhado de obras-primas neste disco maravilhoso, como “Pierrô apaixonado” (Noel e Heitor dos Prazeres, 1936), “Aí, hein!” (Lamartine e Paulo Valença, 1933), “Quantos beijos” (Noel e Vadico, 1936), “Não quero saber mais dela” (Sinhô, 1927). E as interpretações são ótimas, impecáveis – seja nos casos em que o grupo procurou seguir o arranjo original, seja naqueles em que eles vestiram a melodia com uma roupagem de hoje. O diálogo entre a moça e o português, em “Não quero saber mais dela”, está calcado na gravação de Chico Alves e Rosa Negra de 1927 – e tão engraçado e divertido quanto na versão original. “Pierrô apaixonado” teve o andamento modificado, tornado mais lento – mas continuou belíssimo. O maior (ou único) senão seria a interpretação de “Deus nos livre dos castigos das mulheres”, de Sinhô, em 1928; nessa faixa, o solista Geraldo Leite enche de grandes pausas a letra, à maneira do genial Mário Reis, mas com um evidente exagero que acaba tornando a audição cansativa.

Há, ainda, em *Rumo aos Antigos*, uma 16ª e última música, a única composta depois de 1937 – “Pro bem da cidade”, de Luiz Tatit, que fecha o ciclo chamando para o disco com canções do grupo, o Rumo.



À primeira vista, a mistura de obras dos grandes mestres com a inovadora proposta do grupo poderia parecer absurda. Mas só à primeira e rápida vista. Os integrantes do conjunto dizem que na música dos antigos existia isso que eles procuram obter com suas obras, hoje: a perfeita integração entre melodia e letra.

E é bem verdade. Mas há outros pontos de contato. Os mestres “antigos” também usavam uma linguagem limpa coloquial, simples: também sabiam ser bem-humorados, irreverentes, brincalhões. E a música que faziam era de boa qualidade. Assim como a dos rapazes e das moças do Rumo.

Os que preferem a redundância talvez reconheçam isso, daqui uns 40 anos.

ANEXO 2 – LISTA DE CANÇÕES DE LUIZ TATIT E PARCERIAS

N.	CANÇÃO	COMPOSITOR	DISCO	ANO
01	“Mestres Cantores”	José Miguel Wisnik/Luiz Tatit	<i>José Miguel Wisnik</i>	1994
02	“Ah!”	Luiz Tatit	<i>Rumo</i>	1981
03	“Canção Bonita”	Luiz Tatit	<i>Rumo</i>	1981
04	“Banzo”	Luiz Tatit	<i>Rumo ao Vivo</i>	1992
05	“Época de Sonho”	Luiz Tatit	<i>Rumo</i>	1981
06	“Acho Pouco”	Luiz Tatit	<i>Rumo</i>	1981
07	“Velha Morena”	Luiz Tatit	<i>Rumo</i>	1981
08	“Pro Bem da Cidade”	Luiz Tatit	<i>Rumo aos antigos</i>	1981
09	“Pierrô Apaixonado”	Noel Rosa/Heitor dos Prazeres	<i>Rumo aos antigos</i>	1981
10	“Aceita a Serenata”	Luiz Tatit	<i>Diletantismo</i>	1983
11	“Olhando a Paisagem”	Luiz Tatit	<i>Caprichoso</i>	1985
12	“Release”	Luiz Tatit	<i>Caprichoso</i>	1985
13	“Bem alto”	Zecarlos Ribeiro	<i>Caprichoso</i>	1985
14	“A companheira”	Luiz Tatit	<i>Felicidade</i>	1997
15	“Haicai”	Luiz Tatit	<i>Felicidade</i>	1997
16	“Deu Pane em São Paulo”	Luiz Tatit	<i>Felicidade</i>	1997
17	“Felicidade”	Luiz Tatit	<i>Felicidade</i>	1997
18	“Capitu”	Luiz Tatit	<i>O meio</i>	2000
19	“As Sílabas”	Luiz Tatit	<i>O meio</i>	2000
20	“Seios da Voz”	Luiz Tatit	<i>Felicidade</i>	1997
21	“Amor e Rock”	Luiz Tatit	<i>O meio</i>	2000
22	“Para Elisa”	José Miguel Wisnik/Luiz Tatit	<i>São Paulo Rio</i>	2000
23	“Perdido”	Luiz Tatit	<i>Ouvidos uni-vos</i>	2005
24	“Tom de Quem Reclama”	Luiz Tatit	<i>Ouvidos uni-vos</i>	2005
25	“Controlado”	Luiz Tatit	<i>Ouvidos uni-vos</i>	2005

**ANEXO 3 – LISTA DE CANÇÕES DE NOEL ROSA E DA
VANGUARDA PAULISTA**

N.	CANÇÃO	COMPOSITOR	DISCO	ANO
01	“Gago Apaixonado”	Noel Rosa Intérprete: Noel Rosa	Noel Pela Primeira Vez vol. 1	1930/ 2000
02	“Mulher Indigesta”	Noel Rosa Intérprete: Noel Rosa	Noel Pela Primeira Vez vol. 3	1932/ 2000
03	“Três Apitos”	Noel Rosa Intérprete: Orlando Silva	Noel Pela Primeira Vez vol. 11	1931/ 2000
04	“Pierrô Apaixonado”	Noel Rosa/Heitor dos Prazeres Intérprete(s): Diabos do Céu, Joel e Gaúcho	Noel Pela Primeira Vez vol. 5	1936/ 2000
05	“Clara Crocodilo”	Mário Lúcio Cortes/Arrigo Barnabé	Clara Crocodilo	1980
06	“Lua de Mel”	Marcelo/Mário Manga/Osvaldo Luiz.	<i>Premê vivo</i>	1996
07	“Xingu Disco”	Carlos Melo/Laert Sarrumor	Língua de Trapo	1981

**ANEXO 4 – CD COM AS CANÇÕES DE LUIZ TATIT E PARCERIAS,
CANÇÕES DE NOEL ROSÁ E DA VANGUARDA PAULISTA.**