



**Canção popular,
música e poesia:
períodos, categorias e níveis
de articulação composicional**

Sergio Molina



resumo

Este artigo discute a canção popular no que diz respeito aos seus processos composicionais, levando-se em conta tanto os enlaces entre melodia e letra quanto outras operações específicas do artesanato musical que se adensaram no pós-década de 1960. Como estratégia de argumentação, é proposta uma divisão em períodos ao longo do século XX e em categorias no que diz respeito ao peso que a letra ou a música pode assumir em sua interação. Como conclusão, partindo de referenciais de Octavio Paz, exploramos diferenças e semelhanças entre poesia escrita e música, e sugerimos caminhos para um aprofundamento nas análises musicológicas desse objeto multidisciplinar.

Palavras-chave: música popular; canção; poesia; sonoridades; Antônio Carlos Jobim; Milton Nascimento.

abstract

This article discusses the compositional processes of popular songwriting, taking into account interactions between melody and lyrics as well other developments in musical craft after the 1960s. As an argumentative strategy, the article proposes a division of the 20th century into periods and categories according to the respective weight taken on by lyrics and music as they interact. In the conclusion, the article makes use of references from Octavio Paz to explore the similarities and differences between written poetry and music and suggests paths for further musicological analyses of this multidisciplinary object of study.

Keywords: popular music; songwriting; poetry; sonorities; Antônio Carlos Jobim; Milton Nascimento.



PERÍODOS

evando-se em conta os processos envolvidos na criação de canções populares ao longo do século XX no Brasil, podemos identificar dois períodos distintos.

No primeiro período, que se inicia no final dos anos 1920, a trama principal da criação se centrava na busca por um enlace especial entre melodia e palavra. O ato da criação acontecia, muitas vezes, com um acompanhamento de um instrumento (violão) que exercia a função de criar o ambiente harmônico e sugerir a condução rítmica. Em uma segunda etapa eram criados os arranjos de modo a incrementar e envolver determinados elementos já presentes na ideia central, a relação entre voz, melodia, letra e violão (ou percussão). O papel principal da gravação, nesse período, era o de registrar a *performance* da canção para posterior comercialização e difusão por intermédio de discos e rádios.

O segundo período surge em meio ao desenvolvimento tecnológico dos processos de gravação, como a gravação multicanal em fita e a possibilidade de *overdubs*, que passaram a estar disponíveis, em maior escala, a partir do final da década de 1960. O enlace melodia-letra acompanhado ao violão passaria a ser não mais o objetivo final da criação, mas uma primeira elaboração de uma composição em que o interesse principal se deslocaria para um outro nível, o da busca de camadas de eventos superpostos (eixo vertical) e os decorrentes contrastes de sonoridades entre

diferentes segmentos ao longo do tempo (eixo horizontal). Nesse contexto, a gravação deixa de ser um registro para se tornar, ela mesma, a própria composição. O fonograma é a música.

CANÇÃO, PALAVRA CANTADA E MÚSICA POPULAR CANTADA

Na tese *A Composição de Música Popular Cantada: A Construção de Sonoridades e a Montagem dos Álbuns no Pós-Década de 1960* (Molina, 2014), sugerimos três categorias para classificar essas criações que envolvem música e letra no que concerne ao processo de composição, como podemos observar no Quadro 1.

Para podermos aprofundar a discussão, propusemos, estrategicamente, restringir a denominação *canção* (ao centro no quadro) para fonogramas em que a relação texto-melodia se verifique mais equilibrada¹, ou seja, as situações em que o interesse principal se concentra no enlace sílaba-

1 Não estamos utilizando a expressão “relação equilibrada”, entre música e texto, no sentido de “relação ideal”. Apenas destacamos que a denominação “canção popular” parece se acomodar melhor no contexto de fonogramas em que tanto a trama poética quanto a musical se equivalem.

SERGIO MOLINA é professor da Faculdade Santa Marcelina (SP).

QUADRO 1

Música e palavra – relações e pesos

| PALAVRA CANTADA | CANÇÃO POPULAR | MÚSICA POPULAR CANTADA |
|-----------------|---|---|
| Repente | "Com que Roupa?" (Noel Rosa - 1931) | "Strawberry Fields Forever" (Beatles - 1967) |
| Maracatu rural | "É Doce Morrer no Mar" (Dorival Caymmi - 1954) | "Fé Cega, Faca Amolada" (Milton Nascimento - 1975) |
| Rap | "Samba de uma Nota Só" c/ João Gilberto - 1960 | "Crystalline" (Björk - 2011) |
| PALAVRA | RELAÇÃO EQUILIBRADA | MÚSICA |

-nota. Esse é o caso da grande maioria das canções do *primeiro período* elencado acima, como, por exemplo, um samba de Noel Rosa ou uma canção praieira de Dorival Caymmi. Aqui a escuta sugere uma atenção equilibrada tanto para a letra, para a história que está sendo contada, quanto para o ritmo e a melodia. É importante atentar para o fato de que, nesses casos, é comum que a melodia se apoie em notas das tríades da tonalidade, de modo que sua execução já sugira, por si só, os encadeamentos harmônicos que a carregam. Daí a possibilidade que havia para alguns sambistas, como Ismael Silva (entre outros) em seus primeiros anos, de algumas canções serem compostas apenas de uma voz que inventa uma melodia, acompanhada de algum instrumento de percussão, como tamborim, pandeiro, etc. Se canção é a arte do enlace, quando o enlace é o foco de interesse temos uma canção.

Mas há, todavia, outras possibilidades de relação entre música e texto. Em determinados gêneros de tradição popular (à esquerda no Quadro 1), como o repente e a embolada, ou ainda, nos *raps* urbanos, há, notadamente,

"[...] um peso maior no trato da palavra, nas rimas improvisadas sobre uma base musicalmente um pouco mais rígida – ora com padrões melódicos preexistentes e previamente definidos para acolher a palavra, ora sobre 'levadas' em repetição (*loopin-*

gs) que funcionam como suporte para o canto/fala [...]" (Molina, 2014, p. 11).

No início deste século XXI, ampliaram-se os estudos dessas formas de expressão, que foram acolhidas apropriadamente na denominação *palavra cantada*². Nessas situações, o interesse se aloja numa atenção especial às tramas do discurso verbal, e o entendimento do texto (muitas vezes improvisado no "calor da hora") passa a ser imprescindível. O artesanato musical, diferentemente do ambiente da canção, situa-se numa posição coadjuvante.

Em contrapartida, existem criações (à direita no Quadro 1), em que as tramas essencialmente musicais são preponderantes, com uma densidade maior de eventos simultâneos, interpolações de seções instrumentais, etc., sem abandonar a interpretação vocal de um texto que apresenta imagens poéticas ou conta uma história. Essas são as composições que surgem no *segundo período*, no qual a grande concentração de operações musicais sugere a denominação *música popular cantada* (no caminho complementar oposto ao da palavra can-

2 Os congressos e publicações *Ao Encontro da Palavra Cantada: Ensaios sobre Poesia, Música e Voz* foram iniciativas pioneiras e abrangentes, capitaneadas por Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos e Fernanda Teixeira de Medeiros.

tada). Como exemplo, podemos apontar boa parte da obra de Milton Nascimento nos anos 1970, como “Fé Cega, Faca Amolada”, ou ainda fonogramas como “Strawberry Fields Forever” (Lennon & McCartney) e os *álbuns lançados pelos Beatles* a partir de 1967³ e mais recentemente os últimos *álbuns* da islandesa Björk.

Apesar das grandes transformações no resultado final dos fonogramas, que as novas técnicas composicionais – amparadas pelo desenvolvimento tecnológico dos processos de gravação em estúdio – proporcionaram, *canções criadas nos moldes do primeiro período* continuaram a ser produzidas. De certo modo, a justaposição lado a lado de fonogramas compostos com técnicas distintas (canções e músicas populares cantadas) contribuía para que houvesse um maior contraste entre as faixas de um mesmo lado de LP, que poderia ser tomado então como uma única criação (do segundo período), uma música popular cantada de cerca de 20 minutos de duração. Mesmo assim, muitos artistas empregam ainda hoje (em 2016) seus esforços na exploração de nuances para os infinitos enlaces possíveis entre música e poesia, criando novas significativas canções que são reunidas em *álbuns* (como no primeiro período).

NÍVEIS PRIMÁRIO E SECUNDÁRIO DAS ARTICULAÇÕES COMPOSICIONAIS

Há uma coincidência estrutural entre as diferenças que apontamos para os processos de criação de canções e músicas populares cantadas respectivamente – cada qual representando um período – com aquilo que o musicólogo Didier Guigue de-

3 O objetivo principal da tese citada acima foi o de desenvolver ferramentas de análise que pudessem dar conta de tais operações composicionais. Foi nesse sentido que adaptamos, para a observação de fonogramas, os critérios de análise desenvolvidos por Didier Guigue para a escrita musical, como veremos a seguir. Esse tipo de análise não se refere ao campo das melodias (sua relação com o texto), harmonias e ritmos, mas lança luz para o som propriamente dito, com suas texturas, estratificação de camadas, densidades alojadas em recortes de registro, blocos contrastantes de intensidades, etc. É a variação entre a relação desses parâmetros, que Didier Guigue chama de “estética da sonoridade”.

nominou como níveis primário e secundário das articulações composicionais.

Trabalhando no contexto da escrita da música clássica, Guigue observa uma nova forma de estabelecer prioridades no campo da composição, a criação de *sonoridades* (nível secundário), que, segundo ele, a partir de Debussy passaria a estar no cerne dos interesses da música do século XX. A música que precede esse Debussy colocava, portanto, um maior peso no nível primário, aquele que compete à articulação de motivos geradores (como em Beethoven), às variações em desenvolvimento (como em Brahms), ao tecido cromático do encaideamento das vozes nos processos cinéticos limites das modulações harmônicas (como em Wagner) (Guigue, 2011, pp. 26-7).

A partir de Debussy, o nível primário das articulações composicionais (escalas, modos, arpejos, figurações, motivos) é tomado apenas como pressuposto, um meio para a moldagem de emaranhados, texturas, agregados sonoros. Os contrastes entre diferentes agregados acontecem pela variação da relação que se estabelece entre seus componentes, que se altera no correr do tempo. Uma composição que centra seu interesse no nível secundário trabalha com variações de densidades acrônicas (em um instante), densidades diacrônicas (ao longo de um segmento), âmbitos relativos (recortes de tessitura), intensidades relativas, etc. Cada recorte de tempo que firma um padrão entre tais relações pode ser entendido também como um “momento” (no sentido proposto por Stockhausen⁴). A alternância e a simultaneidade de diferentes “momentos” é uma estratégia para a construção da forma de uma música que centra seus esforços na invenção coordenada dessa síntese, que foi conceituada meticulosamente por Guigue (2011).

“Transpondo” paralelamente esses conceitos para o universo da música popular gravada, podemos associar esse nível primário com o contexto do que denominamos canção, a essência do primeiro período, quando o interesse criativo se con-

4 “Quando certas características permanecem constantes por algum tempo – em termos musicais, quando os sons ocupam uma região determinada, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média – então um momento está acontecendo: essas características constantes definem o momento” (Maconie & Stockhausen, 2009, p. 64).

centra nos primeiros processos, como o enlace sílaba-nota, com suas rimas internas, aliterações, seus motivos melódicos em relação com a estruturação de uma base rítmica milimetricamente articulada em seus encaixes. O nível secundário, que por sua vez coincide com o segundo período, pode ser associado, no âmbito popular, aos casos em que a música somente toma sua forma definitiva no processo de construção e montagem das sonoridades do fonograma final, com todos seus componentes em relação. Nesse contexto, a música não se restringe à canção; composta de contrastes de sonoridades, a música popular cantada contém uma canção⁵.

“Quando o campo principal da criação musical se desloca, como ocorreu no século XX, para esse nível secundário, ou seja, para a composição das sonoridades resultantes da inter-relação de determinados componentes, uma análise limitada ao nível primário pode discriminar o material escolhido, mas não desvenda o processo de criação, justamente porque a trama do artesanato do compositor está focalizada em outra dimensão. Portanto aquilo que é apontado primariamente como fim é apenas a constatação do vocabulário escolhido, um fluido para o motor composicional, uma ferramenta a serviço da

construção de um objetivo [que se realiza] em outro plano” (Molina, 2014, p. 27).

O Quadro 2 apresenta um resumo das questões estudadas até aqui.

Portanto, a canção concentra-se no artesanato dos enlaces entre música e texto, o nível primário das articulações composicionais e representa um primeiro período em que a gravação tinha a função de registro para difusão. A música popular cantada concentra seus esforços inventivos na construção de sonoridades em contraste, configurando um segundo período (pós-década de 1960), no qual os processos de gravação passam a ser, eles mesmos, ferramentas composicionais. A música é o fonograma.

CANÇÃO

A canção popular passou a ser tratada academicamente no Brasil – pouco a pouco, desde o final da década de 1960 – como um objeto especial, multidisciplinar, que habitaria um terceiro território, uma espécie de lugar-nenhum ideal onde o som enlaça a sílaba e a palavra se encanta. Esse cenário, como vimos, é aquele em que a canção é entendida como forma resultante de uma música

QUADRO 2

Resumo

| | CANÇÃO | MÚSICA POPULAR CANTADA |
|---------------------------------------|---|---|
| PERÍODO | PRIMEIRO (a partir do final dos anos 1920) | SEGUNDO (a partir do final dos anos 1960) |
| NÍVEL DAS ARTICULAÇÕES COMPOSICIONAIS | PRIMÁRIO (foco no enlace texto-melodia) | SECUNDÁRIO (foco na criação de sonoridades em contraste) |
| PAPEL DA GRAVAÇÃO | Função de registro para difusão | Processo de criação e montagem do fonograma |

5 O papel preponderante das sonoridades em um fonograma explica o fato de determinadas músicas cantadas

alcançarem repercussão até mesmo em países onde o idioma corrente é outro.

que não se propõe obrigatoriamente a se sustentar enquanto música (desvincilhada das palavras), que por sua vez se engrena a um texto que, via de regra, também não se propõe a sobreviver poeticamente sem sua contraparte musical. Mas, juntas, música e poesia se lançam a esse estrangeiro improvável lugar, onde a magia do enlace se dá⁶.

Esta e muitas outras discussões sobre canção, arte, poesia cantada, música de massa, etc. compartilham, como ponto originário convergente, o referencial *Balanço da Bossa*, organizado por Augusto de Campos em março de 1968.

“estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo ‘nenhuma dor’ (é preciso reouvir)⁷
parece banal escrita
mas é visceral cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o mood mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa”
(Campos, 2012, p. 309).

Podemos destacar deste texto, além da esclarecedora proposta de diferenciação entre as palavras escritas, faladas e cantadas (a palavra-canto), o fato de o autor não restringir a análise às relações música-texto. Augusto de Campos levanta a questão e imediatamente recorre a fundamentos de organização musical, como as propriedades do som (e da música) para amparar suas especulações, convocando a altura, a intensidade, a duração, a posição da palavra no espaço musical, a voz (timbre) e o *mood* (textura). Se de fato há um “mistério

nas letras de música”, e certamente ele se deve às habilidades do cancionista na arte do enlace, não há como dissociá-lo também de diversas outras (imprescindíveis) operações musicais que envolvem esse contexto.

Se, por um lado, muitas canções são a prova viva dessa primeira magia (centrada no enlace), por outro, desde o final dos anos 1950 e mais notadamente no pós-década de 1960, foi criada uma imensa quantidade de fonogramas em que o fazer musical – sem abdicar de seu enlace sutil com a palavra – cresceu consideravelmente em suas possibilidades de elaboração intrínsecas. O que queremos destacar é que há uma passagem especial, entre os dois períodos, na qual a trama musical ganha em relevo ainda naquilo que denominamos nível primário das articulações composicionais. É como se houvesse, entre o centro e o lado direito do Quadro 1, um espaço gradativo para permeabilidades entre as fronteiras, ora mais próximo ao eixo central (a canção em equilíbrio), ora envolvendo essa canção com uma predominância de operações características do artesanato musical. É nesse território de transição que a Bossa Nova e a canção de Caetano Veloso citada acima por Augusto de Campos podem ser entendidas.

MÚSICA E POESIA

Em *O Arco e a Lira*, o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz parte da poesia para também investigar relações possíveis entre som e palavra⁸. Lembra que poesia, música e dança já foram “um todo” e localiza na Provença⁹ uma derradeira oca-

6 No Brasil, desde a virada da década de 1970 para a de 1980, tanto as publicações de José Miguel Wisnik quanto a extensa obra acadêmica e ensaística de Luiz Tatit passaram a ser fundamentais para o aprofundamento das discussões.

7 De Caetano Veloso e Torquato Neto, faixa 6 em *Domingo*, primeiro álbum de Caetano e Gal Costa, antes do Movimento Tropicalista.

8 O propósito deste tópico não é discutir se letra de canção (ou mesmo de música popular cantada) é ou deveria ser considerada poesia ou ainda uma forma específica de prática poética. A intenção aqui é de nos valer dos apontamentos de Paz para esclarecer algumas diferenças e coincidências que podem haver entre determinados meios de expressão e processos de criação, particulares ou comuns aos dois campos artísticos (música cantada e poesia escrita).

9 Explorando relações entre literatura e canção popular no ensaio “A Gaia Ciência” (publicado mais recentemente em *Sem Receita*), o músico José Miguel Wisnik (2004) localiza no Brasil, desde a Bossa Nova “[...] uma nova forma da gaia ciência, isto é, um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental (como aquele assim designado pelos trovadores de Toulouse no século 16, lembrando a grande tradição provençal do século 12) [...]”.

ção em que no Ocidente poesia e música se equilibravam. “A partir de então, cada vez que se tenta reunir as duas, a poesia se perde como palavra, dissolvida no som” (Paz, 2012, p. 284).

Talvez Paz estivesse também levando em conta a complicada operação que é musicar poemas que foram originalmente criados para se completarem como forma escrita¹⁰, mas, ainda assim, sua observação levanta a questão de quanto avassaladora pode ser a força do corpo musical da canção quando sobreposto às palavras. O autor segue comentando que a invenção da imprensa “acentuou esse divórcio”, pois a poesia passou a ser, “[...] em vez de algo que se diz e que se ouve, [...] algo que se escreve e que se lê” (Paz, 2012, p. 284). E mais à frente finaliza: “[...] poesia nos entra pelos olhos, não pelas orelhas [...] lemos para nós mesmos, em silêncio” (Paz, 2012, p. 284).

Explorando a mesma linha de pensamento pela via oposta – partindo agora da área da música e caminhando em direção à da poesia e literatura –, poderíamos observar que existem também canções em que as estruturas e lógicas musicais, uma vez trabalhadas e aprofundadas em seu artesanato intrínseco, viabilizam até sua existência isolada em seu próprio campo, desatada das palavras. E isso pode se dar ainda no nível primário das articulações composicionais, por meio da especulação espelhada de motivos, da polirritmia da fricção melodia-base, de harmonias inesperadas que envolvem a voz. Ou seja, além da exploração das montagens de momentos contrastantes em suas sonoridades (características do segundo período), há (no âmbito da canção) a possibilidade de aprofundar o campo das articulações musicais ainda em seu nível primário, sem descuidar de um enlace preciso com a palavra. Há casos em que as estruturas e narrativas musicais são tão sólidas que a canção passa a poder transitar – e há inúmeros exemplos – entre versões vocais e instrumentais (como, por exemplo, em Tom Jobim, Edu Lobo e em centenas de exemplos do cancionista norte-americano).

10 Prática bastante utilizada no universo da música de concerto do século XIX, que ficou conhecida como *lied* no período romântico (Schubert, Schumann, Mahler, entre outros).

A meio caminho, entre as canções-sambas dos anos 1930 e as montagens das músicas populares cantadas dos anos 1970, temos a Bossa Nova, com sua elaboração melódico-harmônica e suas nuances rítmicas nas interações violão-voz, na virada dos anos 1950-60. Desde então, uma expressiva variedade de construções sutis passou a explorar não apenas o plano melodia-letra, mas uma relação tridimensional que leva em conta necessariamente (ao menos) a harmonia. Com a melodia construída sobre as tensões dos acordes (sétimas, nonas, etc.), não há mais como intuir os encadeamentos sem que um instrumento harmônico esteja presente, como acontecia antes em Noel, Caymmi ou Luiz Gonzaga. Ou seja, o sentido (da melodia) só se completa na interação melodia-harmonia. Como exemplo emblemático dessa particularidade podemos citar o “Samba de Uma Nota Só” (Tom Jobim e Newton Mendonça); no caso de uma hipotética execução da melodia *a cappella*, não haveria como perceber que a nota repetida tem seu efeito alterado pela movimentação harmônica, o que ocasionaria a perda da intenção irônica de sentido que está no cerne da composição.

Mas há inúmeras outras relações de sentido sutis no diálogo melodia-harmonia (e ritmo) que a Bossa Nova e muitas canções posteriores, que trabalham com harmonias mais sofisticadas (mesmo em outros gêneros musicais), exploram.

Voltando à investigação de Paz às avessas, podemos dizer que se “poesia entra pelos olhos”, a canção, por sua vez, entra pelos ouvidos, canção é antes de tudo som¹¹. E o suporte da canção é sempre um áudio. De certo modo a canção, este objeto “fugidio”¹², necessariamente multidisciplinar, mesmo quando expresso na mais equilibrada relação música-texto, tem sempre como campo acolhedor para tal enlace o campo da música¹³.

11 Um som especial no qual a tipologia e as inflexões da voz são especialmente fundamentais para sua particularização.

12 Expressão de Elizabeth Travassos.

13 Assim como o cinema, por exemplo, costuma ter música, sem deixar de ser sempre (multidisciplinarmente) cinema.

Música e poesia escrita, ainda que particulares em seus cantos, compartilham cada qual à sua maneira algumas propriedades e atributos em comum, como ritmo e silêncio. Poesia move palavras (ritmo silencioso). A fala, voz com palavras (sons). E fala e canção (música) compartilham o som de uma voz em seu território interdisciplinar. Daí a possibilidade de explorarmos, no campo da música (aquela arte que organiza sons), aspectos multidisciplinares sempre em ao menos duas vias:

- 1) Pela interdisciplinaridade do ritmo, com suas interações e fricções, a permeabilidade da música à poesia. Octavio Paz (2012, p. 21) trata o ritmo na poesia como uma ressonância de ritmos inerentes às harmonias cósmicas: “[...] o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos da harmonia universal”. E mais adiante: “Poema é linguagem rítmica – não linguagem ritmada (canto), nem mesmo ritmo verbal (propriedade geral da fala, sem excluir a prosa)” (Paz, 2012, p. 311). É como se esse ritmo original cósmico se manifestasse tanto na música quanto na poesia, e em cada uma das duas áreas tomasse uma forma particular.
- 2) Pela interdisciplinaridade do som¹⁴ de uma voz que expressa um simulacro de coloquialidade (permeabilidade entre música e fala), tendo como fonte seus desenhos entoativos (Tatit). Esses desenhos são por sua vez reordenados, traduzidos em estruturas musicais que se cristalizam em melodias cantadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais importante do que as categorias (canção, música popular cantada, etc.), que aqui didaticamente propusemos, é entendermos que houve no final dos anos 1960 uma alteração radical nos processos composicionais. Com a incorporação de novas tecnologias, os compositores passaram

14 Som é tomado aqui tanto no sentido de seu espectro sonoro (timbre) quanto nas suas relações (complexos de textura e desenhos de frequência).

a edificar simultaneidades e a criar segmentos sonoros contrastantes, tanto no decorrer de uma mesma faixa, quanto na justaposição de diferentes faixas ao longo de um lado de um LP. Os processos antigos não perderam sua eficácia e passaram a ser utilizados como mais uma forma de se contrastar sonoridades.

Nesse sentido, a musicologia¹⁵ tem ainda um imenso percurso a trilhar, atualizando suas ferramentas de análise para dar conta desses “novos” objetos.

Observando tal movimentação estética como parte de um cenário maior, percebemos que a música popular dos últimos 50 anos passa a compartilhar, com outras artes, algumas características comuns ao período histórico em que se insere, quando a edificação da forma se dá por meio de processos de montagem, cortes, colagens, fusões e sobreposições.

Música sempre esteve ligada a voz, como um princípio primeiro, e cantos e canções sempre foram formas de expressão musical¹⁶. *Música* não é música instrumental. Música instrumental é aquela que, mesmo sem uma voz, ainda é música. E isso se dá, em geral, justamente porque simula gestos vocais em instrumentos de sopro, arco, etc. Fortalecendo-se a análise musical, novas pontes, conexões, reflexos e analogias com outras áreas do conhecimento se farão mais evidentes e plurais.

O desafio de estudar mais profundamente a música popular passa, necessariamente, pela escolha de ferramentas adequadas para a observação de cada objeto. Com a ampliação de nosso campo de audição, afinamos nossa escuta, para podermos, tomara, nos perceber melhor nessas inter-relações.

15 Entendida aqui em um sentido amplo que envolva também a sonologia.

16 Mesmo na história da música clássica, compositores de diferentes épocas criaram obras fundamentais envolvendo vozes, textos e poesias, cujas relações de enlace, observadas atentamente, não desautorizam necessariamente as rítmicas inerentes aos jogos de palavras nem uma suposta entoatividade do material. Exemplos: *Paixão Segundo São Matheus* (Bach, 1727), *Requiem* (Mozart, 1791), *9ª Sinfonia* (Beethoven, 1824), obras de Verdi e Wagner, *8ª Sinfonia* (Mahler, 1907), *Pierrot Lunaire* (Schoenberg, 1912), *Wozzeck* (Alban Berg, 1925), *Sinfonia* (Luciano Berio, 1969).

BIBLIOGRAFIA

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 5ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- MACONIE, Robin; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Sobre a Música*. São Paulo, Madras, 2009.
- MOLINA, Sergio Augusto. *A Composição de Música Popular Cantada: A Construção de Sonoridades e a Montagem dos Álbuns no Pós-Década de 1960*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 2014.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo, Cosac Naify, 2012.
- SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras (Vol. 1: 1901-1957)*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- _____. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras (Vol. 2: 1958-1985)*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- TRAVASSOS, Elizabeth. "Um Objeto Fugidio: Voz e 'Musicologias'", in *Palavra Cantada: Ensaio sobre Poesia, Música e Voz*. Org. Claudia Neiva Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2008.
- WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: Ensaio e Canções*. São Paulo, Publifolha, 2004.