

Todos entoam: o cancionista e seus parceiros

Cláudia Neiva de Matos¹

[TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. 2. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2014, 421 p.

Com esta segunda edição, aumentada e atualizada, de *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*, Luiz Tatit avança no seu já longo caminho de análise e teorização da canção popular brasileira. Com seis novos ensaios acrescentados aos dezesseis da primeira edição, a coletânea oferece ademais uma boa visão de conjunto do percurso intelectual do autor, abrangendo desde “Vocação e perplexidade dos cancionistas”, de 1983 (no qual é lançado o termo de duradouro êxito teórico que passou a ser uma marca registrada de Tatit), até o recente e inédito “Afinação do sentido no progresso semiótico”. No eixo temático, está sempre a canção, observada não só com as lentes da semiótica e outros saberes acadêmicos, mas também com a sagacidade advinda de uma intensa experiência pessoal nos meios criativos da nossa música popular. Além de compositor e intérprete original e frutuoso, Tatit foi desde sempre um ouvinte sensível e um observador atento dos cenários e transformações dessa música. Nos seus livros e artigos, o empenho analítico articulou-se progressivamente com a visada histórica — uma história da qual ele participou, exercendo verdadeira militância intelectual, investindo com entusiasmo em projetos de colaboração acadêmica e artística. Daí a riqueza de perspectivas que resulta em textos diferenciados pela menor ou maior especificidade técnica da abordagem e do discurso, mas sempre altamente instrutivos.

Muitos de nós, estudiosos da canção popular ou simplesmente aficionados dos seus encantos, estamos acostumados a recorrer às lições e sugestões desse professor do Departamento de Linguística da USP, que ajudou a formar um numeroso contingente de orientandos e ex-alunos. Pode-se ver aí um caso, incomum no nosso mundo acadêmico, de efetiva “escola” teórica, com

1 Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói, RJ, Brasil). Pesquisadora de poéticas da palavra cantada. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, nível 2. Este trabalho foi elaborado com apoio de bolsa de pesquisa do CNPq. E-mail: matosclaudia@terra.com.br

características e conquistas originais. Ela contribui para dar corpo e consistência a uma necessária ciência da canção popular, esta que o autor considera a “grande experiência estética [do Brasil], sentida em todas as classes sociais, em todos os níveis de escolaridade e em todas as faixas etárias” (p. 99).

O instrumental privilegiado para investigar os processos da linguagem cancional é, para ele, o da semiótica, cuja defesa e promoção abertamente assume. Declara sua confiança nas pacientes elaborações de mestres como Greimas e Zilberberg; e sua indignação com a pouca atenção reservada à semiótica pelo pensamento ilustrado: “Não me conformo com o fato de a semiótica oferecer tantos recursos para a compreensão do sentido e, ao mesmo tempo, não fazer sentido para a maioria esmagadora dos pensadores e intelectuais do mundo inteiro” (p. 103).

Embora plenamente comprometido com seu campo disciplinar, o autor não se deixa confinar no círculo restrito dos iniciados nos conceitos e operações, por vezes obscuros, da semiótica. Grande parte de sua obra publicada, como a exposição teórica e as análises d’*O cancionista: composições de canções no Brasil*, ou a história da canção popular brasileira n’*O século da canção*, são acessíveis a um público amplo. E suas ideias repercutem num terreno muito vasto da atividade acadêmica, entre pesquisadores e pós-graduandos de diversas áreas que, ao se debruçarem sobre a canção popular brasileira — um tema de extraordinária expansão nas últimas décadas em teses e dissertações —, encontram nelas um suporte seguro.

Hoje em dia, Tatit é largamente reconhecido como responsável pela primeira teoria da canção formulada entre nós. Essa proeza tem história, que ele conta com naturalidade, discreta modéstia e traços de humor. Conta-nos, por exemplo, que tudo partiu de uma ideia provocada pela audição do samba “Minha nega na janela”, de Doca e Germano Mathias, cantado por Gilberto Gil. O episódio é recordado como “algo que preservava o requisito básico de uma boa descoberta — a obviedade: *as melodias das canções não tinham origem propriamente musical mas sim entoativa*” (p. 33). Estava lançada a pedra fundamental da teoria de Tatit: a vinculação da linguagem cancional com a entoação da voz que fala. Esta já contém em si a amarração dos elementos fundamentais da canção: fluxo linguístico e percurso melódico. A partir de uma experiência inicial de ouvinte, a elaboração teórica trata de explorar e explicar a junção de letra e melodia para constituir a linguagem própria da canção, muito distinta tanto da linguagem verbal como da linguagem musical.

Na entrevista, Tatit diz que nutre por Mário de Andrade uma “admiração especial”, pois “seu pensamento era desenvolvido em conexão direta com o fenômeno analisado”:

Sua grande erudição jamais lhe impediu de desenvolver uma reflexão original sobre seus numerosos temas prediletos e, acima de tudo, jamais lhe impediu de abordar diretamente seus objetos [...] como se fosse o primeiro a tratar do tema. (p. 148)

Poderíamos dizer o mesmo do próprio Tatit: apesar de sua ligação assumida com a potente estrutura teórico-disciplinar da semiótica, foi a própria experiência da canção que sempre lhe “serviu de guia” (p. 29). Ouvida e/ou entoada, ela determina o rumo e os instrumentos da tarefa reclamada e cumprida pelo mestre cancionista:

elaborar instrumentos específicos para o seu estudo, “critérios descritivos adequados ao objeto de pesquisa” (p. 211). Entre estes, alguns se tornaram muito populares, sobretudo por sua funcionalidade — como a noção de “cancionista”, ou o diagrama de representação gráfica da relação entre fluxo verbal e percurso melódico, que tornou possível a não-músicos pensarem melhor a melodia em sua interação com a letra.

O pensamento e a atuação de Tatit sempre investiram na descoberta e construção de *conexões*. Desenvolvida em várias frentes, aparentemente dividida entre a arte e a ciência da canção, sua obra alcança todavia uma unidade consistente, baseada em alguns princípios e práticas de interação: projetos conjuntos, parcerias, escolhas disciplinares centradas na articulação entre sistemas de signos. Tudo isso, mais o perfil do indivíduo que protagoniza essa trajetória (“é difícil fugirmos da própria biografia”, p. 118), está assinalado na expressão “Vida rumo canção e semiótica”. Ela intitula uma espécie de autobiografia artística e acadêmica, que abre o livro em questão, e talvez esteja nela a seção que, junto com a longa entrevista de que participam vários nomes importantes da arte e do estudo da canção, mais desperte a curiosidade dos apreciadores e usuários familiarizados com a obra do autor. São as “conversas e lembranças” que figuram ao lado dos “ensaios”, no subtítulo de *Todos entoam*. Ambos os textos já estavam na primeira edição, mas aqui sua relevância avulta: o memorial é estendido e atualizado; e a entrevista passa do último para o segundo lugar na ordem das seções do volume.

Meus comentários abrangem o conjunto do livro e recorrem bastante à entrevista, mas concentram-se sobretudo no memorial. Este oferece um amplo espectro das principais questões que povoam a obra de Tatit, em conexão com os contextos em que elas emergiram e foram elaboradas. O relato da trajetória pessoal, intelectual, artística, profissional do autor-protagonista vai de par com a exposição de aspectos relevantes da história cultural (musical, acadêmica, política) do período, cobrindo desde o final dos anos 1950 até 2011. Como já vimos, tudo gira sobretudo em torno da canção: sua história e a história do pensamento que sobre ela veio se constituindo, em meio a variadas formulações teóricas, como o estruturalismo; artísticas, como as chamadas vanguardas paulistas; e até jornalísticas, como a discussão sobre o fim da canção.

Uma das etapas mais animadas desse trajeto é a que cobre a atuação do grupo Rumo, de 1974 a 1992, do qual Tatit participou como líder intelectual e principal compositor. A história do grupo se desenrola sobre o fundo dos eventos e transformações da cultura musical da época, principalmente em São Paulo. No início desse período, marcado por embates entre diferentes correntes de música, a vontade de construir algo que desarmasse as ideologias e estéticas compartimentadas — entre elas, a própria vanguarda musical erudita que dominava o Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP — sustentou a crítica à música de protesto e à arte programaticamente engajada. Apesar de constituir “um grupo mais simpático”, oposto à ditadura militar, esta corrente formava, ao lado da própria ditadura, “dois blocos monolíticos capazes de ceifar qualquer aspiração individual” (p. 23).

Nos anos 1970, quando a opressão política convivia com uma animada energia criativa em vários setores da cultura, o Rumo desenvolveu uma proposta de renovação e compreensão da linguagem cancional, baseando-se na observação da canção brasileira dos anos 1930-1940. A proposta tomou forma simultaneamente

de criação e pesquisa, performance e pedagogia. Segundo Tatit, na fase inicial, a energia do grupo vinha de questões mais teóricas do que práticas, traduzindo-se em “explicações” (p. 38), debates com o público dos shows. “No fundo, queríamos [...] fornecer ao público parâmetros para o reconhecimento das transformações propostas no nível da forma das composições” (p. 31).

Não sabemos se os outros integrantes do grupo compartilhariam plenamente essa avaliação retrospectiva. O fato é que, já em 1976, cessaram os debates com o público, paralelamente ao êxito crescente dos espetáculos. Mas, em Tatit, a energia da aliança entre pesquisa e pedagogia permaneceu ativa e foi alojar-se na atividade acadêmica. Desde 1972, ele empreendera uma dupla formação universitária, em música e letras; “a partir de 1975, [já se] dedicava bem mais à linguística e à semiótica que aos temas musicais” (p. 41).

Do menino que, na década de 1950, ouvia fascinado os cantores de rádio ao autor e intérprete maduro que nos fala do projeto de seu próximo disco-solo, seguimos também o processo de formação de um pensamento teórico e metodológico, lastreado em vivências musicais. Tudo — canções e conceitos — tem história, que o narrador trata de contar, ainda que sucintamente; e tudo também tem estrutura, que o analista descreve com um cuidado descontraído. São numerosas e longas as passagens de paciente explanação das principais noções e processos elaborados por ele, com suas matrizes teóricas e experienciais. Nelas se manifesta uma verdadeira paixão pelas próprias ideias e práticas críticas, bem como pela transmissão dessas ideias. Isso revela, por trás do escritor, o professor empenhado: “creio até hoje que não há pedagogia mais eficaz do que essa demonstração inequívoca de envolvimento pessoal do professor com o conteúdo da disciplina ministrada” (p. 27).

Quem já viu Tatit falando, como palestrante, professor ou mesmo numa conversa social, sabe da segurança, precisão, paciência e bom humor com que ele exerce seu mister de conversar ensinando. Também no texto impresso, os predicados da fala e da escrita fazem *bonne entente*: relato dinâmico, mas jamais apressado, evidenciando o prazer em compartilhar com o leitor um conhecimento longamente maturado.

Nessa história, o protagonismo do autor é dividido com um grande número de personagens, expondo a produtividade de contribuições diferenciadas na construção da canção brasileira e da sua pesquisa. São convocadas figuras como Augusto de Campos, “pioneiro na busca dos elementos que caracterizam a linguagem da canção” (p. 29), Caetano Veloso e Gilberto Gil, e também nomes quase desconhecidos da vida artística e acadêmica. Entre todos, o destaque do carinho e reconhecimento é reservado aos parceiros e companheiros de pesquisas e canções. Na área científica, eles vão desde Waldir Bevidas, seu mais antigo interlocutor de semiótica, ao ex-orientando e atual colega Ivã Lopes.

Na composição, a experiência da parceria desenvolveu-se mais intensamente depois que o grupo Rumo encerrou sua trajetória. Curiosamente, foi preciso encetar a carreira solo, que isola o intérprete na cena e no disco, para que o compositor fosse lançado numa dinâmica mais aberta de colaboração com outros artistas e propostas, contribuindo para definir seu papel preferencial na fatura das canções: “ingressei de corpo e alma no universo da parceria, na maior parte dos casos pelo viés da letra” (p. 78).

No amplo leque de parceiros que “só tende a se abrir” (p. 90), alguns se destacam, como Dante Ozzetti, o mais assíduo na composição; Ná Ozzetti, também cantora, companheira no grupo Rumo; e Zé Miguel Wisnik, que compartilha com ele atividades acadêmicas e artísticas. Tatit sublinha a “curiosa simetria em [suas] trajetórias de compositores e professores de Letras” (p. 66). Wisnik precedeu-o na universidade e estava entre os examinadores de sua dissertação de mestrado, em 1982. Mas só em 1992 Wisnik lançou seu disco de estreia, apresentando na última faixa uma canção composta em parceria com Tatit, com o sugestivo título de “Mestres cantores”. No mesmo âmbito, pode-se incluir a série de “aulas-show” que eles realizaram ao lado de Arthur Nestrovski, este também mestre, músico, especialista.

Considerações sobre modos de colaboração autoral formam um rico eixo temático que percorre todo o texto do memorial. Tatit explora esse terreno com um devotamento que reúne as energias do criador e do estudioso. O “sabor da composição em parceria” (p. 77) é cheio de sutilezas, análogas decerto às que fazem o mistério e o encanto da canção. Compor é um longo processo interativo, trabalhoso e por isso mesmo, sedutor: “toda parceria é provocante e, às vezes, um tanto penosa” (p. 78). Mas dela resultam canções que “trazem uma fertilidade diferente das que são de autoria exclusiva” (p. 110).

A valorização das colaborações artísticas e intelectuais coaduna-se, na teoria crítica, com a da interação entre os fatores que constituem a linguagem da canção e com a eleição, para estudar essa linguagem, da semiótica: ciência que lida com a complexa sintonia de signos multifacetados; ciência que “se constrói em grupo, no permanente cotejo dos conceitos” (p. 52); ciência de alcance transdisciplinar, bem adequada a um pesquisador curioso e empenhado, que, desde os anos 70, participara de grupos de estudos nos mais variados campos como estética, psicanálise, sociologia da arte...

Diante de tamanho apreço pelos gestos e processos de articulação, surpreende-nos que, em dado momento, o autor pareça levantar uma barreira entre suas atividades de estudioso e artista da canção: “métodos de análise não servem para a criação, assim como os ímpetos de criação não fornecem critérios para análise” (p. 81) Será mesmo? A declaração parece facilmente desmentida pela maior parte de sua própria atuação, desenvolvida no quadro de diferentes projetos associativos reunindo muitas vezes os interesses de criação e reflexão crítica (como no caso do grupo Rumo em sua fase inicial). Assim, mesmo que não haja entre elas articulação objetiva e direta, o fato é que as duas fazem entre si uma espécie de íntima parceria, estimulando-se mutuamente, conforme o próprio autor reconhece logo adiante: “De algum modo será efetivada [a] separação [entre pesquisa e produção estética]. Mas talvez, num outro tempo e espaço subjetivos, também seja realizada sua conjugação” (p. 82). A proliferação de metacanções no seu repertório de letrista, por exemplo, sinaliza que “em alguns momentos, uma deixa escapar conteúdos que se manifestam na outra” (p. 83).

A “dinâmica paradoxal” que simultaneamente contrapõe e comunica criação e reflexão estende-se aos modos de comunicação verbal: “faço canções embebido de linguagem coloquial e escrevo textos calibrados na árida tradição do discurso semiótico francês” (p. 76), constata o autor, um tanto pesaroso. Todavia, embora

pratique as regras da escrita acadêmica e as graças da oralidade cancional com a mesma convicção de sua necessidade e eficácia, seu fundamento primeiro e último não deixa de ser “a voz que fala”, a voz que “sempre ocupou um espaço enorme na [sua] produção” (p. 119). É ela que redime o escritor de ter de submeter-se (e submeter os leitores) à

linguagem altamente especializada [da semiótica], fundada numa tradição pouco compartilhada com outras disciplinas [...]. É difícil ter de reconhecer, ao final de cada trabalho, que eu também escrevo assim e, com isso, contribuo para que a semiótica persista em suas atividades intramuros acadêmicos. Meu único consolo nesse sentido é que, pelo menos, consigo esclarecer minha visão teórica quando me sirvo da linguagem oral, direta, durante as aulas expositivas. (p. 103)

Foram os gestos vocais, foi a canção de rádio como arte dos intérpretes, o que primeiro atraiu Tatit. No entanto, como capturar os fluxos da voz na descrição conceitual? Como teorizar sobre a natureza da voz que soa, enuncia, entoar? Talvez também porque letra e melodia fossem mais acessíveis a uma captação traduzida em códigos e sistemas, como demanda a operação científica, o trabalho de Tatit visou sobretudo o texto musical e verbal das canções, quando quis mapear os caminhos da voz. Depois de conduzir a junção entre melodia e letra, ela protagoniza a consecução final da obra, realizada pelo intérprete. Assim, a construção da canção é estruturalmente um processo plural e orgânico e o termo “cancionista”, sublinha Tatit, refere-se a todos aqueles que atuam na realização de seus elementos e funções, até a etapa final, que é a audição. Dessa forma, ele explica a maior abrangência do termo em relação, por exemplo, a *songwriter*: “todo o universo da canção está associado ao cancionista, mesmo no plano da recepção dos ouvintes”. Todos entoam, inclusive o receptor da canção, “cancionista *lato sensu*” (p. 123).

Na conclusão do percurso criativo que é a obra cancional, reencontramos a figura que estava no princípio de tudo, mas parece guardar-se sob silêncio: o menino ouvindo rádio, o receptor das canções, aquele a quem se destina sua força persuasiva e encantatória. É com o tema do ouvinte, de si mesmo enquanto tal, que o autor abre o memorial e encerra a entrevista. Nos momentos em que expõe os aspectos mais pessoais da sua experiência no universo da canção, é frequentemente como ouvinte que ele se apresenta. Confessando certo desamor pelo palco, diz que prefere estar na plateia, ouvir suas músicas cantadas por outrem.

O ouvinte anônimo, que ouve por e com prazer, é o alvo final da atuação do artista criador, bem como o ponto de partida da constituição do ouvinte crítico/teórico. Ele está presente na cena compartilhada que produz a canção, a cena de onde brota o próprio prazer da autoria, fruto dessa união, dessa parceria reverberada: “Gosto de seguir minhas letras vibrando em melodias alheias e chegando a outros ouvintes” (p. 110).

A audição das canções compostas e interpretadas por Luiz Tatit ilumina a compreensão de seus ensaios — e vice-versa. Assim como fala e escrita andam juntas, a leitura que fazemos de seus textos deve estar bem atenta a tudo o que ali suscita e convoca o ouvido, qualidade que eles compartilham com os de outro grande entendedor dos recados da voz, Paul Zumthor (o qual, curiosamente, não

frequenta os textos de Tatit). Nossa leitura deve estar atenta às canções, às lições, às “conversas e lembranças”. Tudo funciona em conexão dinâmica, em parceria. De modo que cabe encerrar este comentário lembrando o título de um álbum de 2005, no qual o cancionista homenageia e convoca seus receptores: *Ouvidos uni-vos*. Ou este refrão de “Por que nós?”, parceria com Marcelo Jeneci, que proclama a força duradoura das vozes conjugadas:

Sempre tem gente pra chamar de nós
Sejam milhares, centenas ou dois
Ficam no tempo os torneios da voz
Não foi só ontem, é hoje e depois

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi61p223-229>