



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**



**METAFORIZAÇÕES SONORAS: Música e poesia**

**BRENDOW LOPES ZINATO**

**OURO PRETO  
2022**

**Brendow Lopes Zinato**

**METAFORIZAÇÕES SONORAS: Música e poesia**

Monografia referente ao trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Música.

Área: História da Música.

Orientador: Prof. Dr. Edilson V. Lima.

**OURO PRETO**

**2022**



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Brendow Lopes Zinato**

### Metaforizações sonoras: música e poesia

Monografia apresentada ao Curso de LICENCIATURA EM MÚSICA da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de LICENCIANDO.

Aprovada em 13 de janeiro de 2022.

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Dr. José Ricardo Jamal Junior (Universidade Estadual de Minas Gerais)

Prof. Dr. Guilherme Paoliello (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 04/08/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Edilson Vicente de Lima, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 04/08/2022, às 13:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0373792** e o código CRC **A26D93DB**.

Dedico esse trabalho à minha mãe,  
a quem devo toda a minha formação  
educacional.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço à minha família: meu pai, minha irmã e principalmente à minha mãe, pela paciência, compreensão e suporte proporcionado a mim para que eu pudesse concentrar minha vida nos estudos. Aos meus padrinhos, Cidinha e Toninho, pela prontidão em me auxiliar quando preciso.

Agradeço ao meu orientador, Edilson, pelas incontáveis horas de dedicação ao meu trabalho. Por me aceitar como orientando e acreditar no potencial da minha pesquisa desde o início. Pela exímia condução de todo o processo, sempre me incentivando e tornando o clima leve e instigante, mesmo nos meus momentos de maior dificuldade. Pela relação de amizade que criamos durante os meses em que trabalhamos juntos.

Agradeço também aos professores Guilherme Paoliello, José Ricardo Jamal e Humberto Junqueira pelo interesse demonstrado na minha pesquisa e que, mesmo de maneira indireta, se puseram à disposição para contribuir com esse projeto.

E por último, mas não menos importante, eu agradeço aos amigos que fiz através da música, desde o Ensino Médio até o fim da graduação. Por todas as experiências que vivenciei, escutando e conversando sobre música, fazendo um som descompromissado, compondo, gravando, produzindo, ensaiando, fazendo shows, montando planejamentos; sonhando junto. Tudo isso foi e continua sendo fundamental na minha formação artística e humana.

*Meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidade entre outros, ele é um objeto sensível a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe.*

*(Maurice Merleau-Ponty)*

## RESUMO

A partir do conceito de metáfora e da elaboração da noção de sonoridade, o trabalho em questão tem como propósito fazer um estudo de caso sobre quatro canções de diferentes vertentes e momentos da música popular brasileira e seus respectivos processos de composição e produção, assim como seus vínculos entre música e poesia. Além disso, como aspecto não secundário, foram consideradas as opções de arranjos das gravações referidas e a atmosfera experimentalista, vigente entre o final da década de 1950 e 1970/80.

**Palavras-chave:** música; poesia; metáfora e sonoridade; experimentalismo.

## **ABSTRACT**

Based on the concept of metaphor and the elaboration of the notion of sonority, the work in question aims to make a case study of four songs from different aspects and moments of Brazilian popular music and their respective composition and production processes, as well as their links between music and poetry. In addition, as a non-secondary aspect, the arrangement options of the cited recordings and the experimentalist climate prevailing between the late 1950s and 1970/80s were considered.

**Keywords:** music; poetry; metaphor and sonority; experimentalism.



## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - Exemplo musical nº 1 (Bim Bom).....	21
Figura 2 - Exemplo musical nº 2 (Bim Bom).....	22
Figura 3 - Poema “João Gilbern Anton Weberto” .....	23
Figura 4 - Exemplo musical nº 3 (Construção) .....	34
Figura 5 - Exemplo musical nº 4 (Construção) .....	35
Figura 6 - Exemplo musical nº 5 (Construção) .....	36
Figura 7 - Painel-partitura (Pulsar) .....	38

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Jogo de palavras (Construção) .....	33
--	----

## SUMÁRIO

PRÓLOGO .....	10
1 TEORIA MÍNIMA .....	11
2 CONCRETIZAÇÃO NAS ENTRELINHAS .....	13
3 ANÁLISES .....	18
3.1 Bim Bom .....	18
3.1.1 Análise poética.....	19
3.1.2 Análise musical.....	21
3.2 Domingo no Parque .....	24
3.2.1 Análise poética.....	25
3.2.2 Análise musical.....	28
3.3 Construção .....	30
3.3.1 Análise poética.....	30
3.3.2 Análise musical.....	34
3.4 Pulsar .....	37
3.4.1 Análise poética.....	38
3.4.2 Análise musical.....	39
4 EPÍLOGO .....	41
REFERÊNCIAS .....	43
ANEXO A – Manifesto da Poesia Concreta .....	46
ANEXO B – Manifesto da Poesia Neoconcreta.....	48
ANEXO C – Manifesto Antropófago.....	52
ANEXO D – Manifesto da Música Nova .....	56
ANEXO E – Partitura de <i>Bim Bom</i> .....	59
ANEXO F – Partitura de <i>Construção</i> .....	60

## PRÓLOGO

Este projeto pretende estimular a discussão sobre o potencial criativo existente nos processos de composição, interpretação, produção e gravação de canções que visam integrar música, poesia e sonoridades de modo que estabeleça uma intercomunicação entre essas três áreas, na tentativa de obter maior acesso ao campo das sensibilidades humanas através da arte.

Iniciamos a pesquisa apresentando a teoria mínima sobre os critérios utilizados no decorrer do trabalho; a função da metáfora aliada ao aspecto sonoro e a possível influência do antropofagismo literário como elemento fundamental para o surgimento de segmentos da música popular brasileira como a *bossa-nova*, *tropicália* e outros.

No capítulo seguinte, é efetuada uma breve contextualização histórica que almeja elucidar um pouco das motivações dos artistas, o contexto cultural em que viviam e, por consequência, qual era o tipo de pesquisa que lhes interessava fazer para aproximarem suas obras à linguagem dos afetos<sup>1</sup>.

Posteriormente, as análises das quatro canções objetivam desvelar as possíveis razões pelas quais seus processos de criação, interpretação, produção e gravação foram realizados da maneira como conhecemos hoje.

Por fim, o que se anseia com esse trabalho é promover pontos de reflexão que dialoguem com as áreas criativas da composição e produção musical, incentivando cada vez mais a pesquisa pelo aprimoramento da comunicação entre a canção e o imaginário de seu público.

---

1 Por “afeto”, estamos considerando o que foi sintetizado de acordo com o “Manifesto da Música Nova”, de 1963 (Cf. Anexo D).

## 1 TEORIA MÍNIMA

O projeto em estudo tem como base três conceitos necessários para que pudéssemos desenvolver a pesquisa. O primeiro deles diz respeito à definição de metáfora segundo Nilce Sant'Anna Martins:

A metáfora é o emprego de um significante com um significado secundário ou a aproximação de dois ou mais significantes, estando, nos dois casos, os significados associados por semelhança, contiguidade ou inclusão. A metáfora resulta de uma busca, da qual participam a sensibilidade e imaginação, controladas pelo espírito crítico do poeta. Ela faz o jogo complexo do significante e do significado; pode ser traduzida, parafrazeada, pois é um desvio em relação à linguagem comum, transferência ou mudança de sentido. Transmite uma mensagem complexa semanticamente polivalente (MARTINS, 2000, p. 96).

Com base na explanação acima e nas análises das obras que se seguem, conceituamos a ideia de *metaforizações sonoras*. Assim, o que estamos chamando de sonoridade é a elaboração, sempre consciente, de combinações sonoras – baseadas em sistemas de organização musical, tais como modalismo e/ou tonalismo, combinações harmônicas, rítmicas e tímbricas, entre outras possibilidades, tais como, ralentado e afretando, além de toda espacialidade ambiente – que buscam associar o conteúdo textual ou poético, as opções sonoras ou musicais por “paralelismos” ou “contiguidades”, a fim de sugerir conteúdos semânticos. Dessa forma, as sonoridades se constituem como “qualquer produção sonora à qual se atribua um sentido intersubjetivo” (BUARQUE; BUSCACIO; FRANCO, 2021, p. 9). Ou dizendo de outro modo, qualquer construção intersubjetiva na mesma linguagem ou entre linguagens diversas, como música e poesia.

Criado em 1928, pelo poeta paulista Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago”, o antropofagismo literário se refere a “deglutição” de culturas, referências artísticas e correntes filosóficas, promovendo o contato entre visões de mundo distintas, sem o estabelecimento de vieses hierárquicos; a adoção de uma perspectiva horizontal e universalizada. Incentiva a interação entre as produções nacionais e internacionais, do cosmopolita com o regional, respeitando suas respectivas temporalidades. Propõe a coexistência harmônica e não excludente entre as mais variadas formas de expressão em virtude do

aprendizado simultâneo de tudo aquilo que não é individualmente nosso e está fora de nós, mas que, de alguma forma, potencializa o senso artístico e crítico<sup>2</sup>. Portanto, o projeto em questão se embasou nos conteúdos referidos acima, sendo estes, responsáveis pelo apoio substancial no desenvolvimento das análises a seguir.

---

2 João Cezar de Castro Rocha – um dos organizadores do livro *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena* (2011) – durante entrevista ao programa “Ciência & Letras”, do Canal Saúde, elucida: “A antropofagia é uma imaginação teórica de apropriação da alteridade. Se existe algo que nós precisamos no mundo contemporâneo globalizado, assimétrico, em que as relações de poder são cada vez mais evidentes, é desenvolver uma estratégia teórica, uma imaginação que permita a apropriação criativa do outro, sem excluí-lo, sem impor-se ao outro, dialogando criativamente.” (ANTROPOFAGIA..., 2012, *Online*).

## 2 CONCRETIZAÇÃO NAS ENTRELINHAS

A escolha das quatro canções analisadas neste trabalho se deve ao fato de que todas elas compartilham características de cunho experimentalistas, cada uma à sua maneira, contribuindo amplamente na expansão do diálogo sobre as formas de pensar e criar música. Oriundo do movimento neoconcretista criado no final da década de 1950<sup>3</sup>, o experimentalismo é uma vertente artística que prima pela liberdade de criação, sem quaisquer convenções preestabelecidas. Tem como propósito a elaboração de produções artísticas que se aproximem ao ponto de vista da realidade (DA SILVA, 2010). Com isso, surgiu no Rio de Janeiro, nesta mesma época, uma concepção musical interessada em modernizar o modo como se faziam canções ligadas ao samba.

O Brasil passava por um grande momento de urbanização advindo do governo Juscelino Kubitschek, gerando na área da produção musical um desejo de inovar, utilizando o que havia de mais “novo” e popular na música de consumo que adentrava o Brasil e que era difundida, sobretudo, pelas rádios e discos (CALDAS, 2001). Assim, os artistas brasileiros se apropriaram do que na época consideravam ser os “elementos modernos”<sup>4</sup> da música norte-americana e europeia, a fim de implementarem ao seu discurso. O arranjo instrumental foi a parte mais afetada, pois os caminhos harmônicos foram amplamente estendidos, devido, não somente à influência do *jazz*, mas também pelas correntes francesas e alemãs<sup>5</sup>. A abordagem poética também sofreu alterações. O coloquialismo tornou-se mais presente entre os letristas, dando maior naturalidade ao entendimento de suas obras.

---

3 Em 22 de março de 1959, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Page, Reynado Jardim e Theon Spandudis publicaram no Jornal do Brasil o “Manifesto Neoconcreto”. Com o objetivo de ampliar as discussões iniciadas no movimento concretista, os artistas em questão entendiam que era necessário não isolar a semântica da criação artística. Assim, começam dizendo: “A expressão neoconcreto marca uma tomada de posição em face da arte não figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.” (DE CASTRO *et al.* In: TELES, 2009, p. 566).

4 Com “elementos modernos” entende-se que se trata de uma busca ideológica desenvolvimentista, do progresso e da racionalidade (CASTILHO, 2010, p. 133).

5 Além dos arranjos para obras de João Gilberto, com influência direta do *jazz*, alguns compositores da época – dos quais destacamos Rogério Duprat, que atuou como arranjador nessa época – teve formação na Alemanha e França.

Em 1959, João Gilberto deu o primeiro passo do que viria significar posteriormente uma grande mudança no estilo de interpretação da canção no Brasil. Santuza Cambraia Naves aponta que o ímpeto pela mudança partiu da vontade de romper com o caráter melodramático do estilo nacional-popular incorporado pelos sambas-canção nas décadas de 1940-50. Ao mesmo tempo, era cada vez mais comum ter contato com as várias manifestações culturais e artísticas como a poesia concreta, a arquitetura de Oscar Niemeyer e o estilo intimista, funcional e despojado do *cool jazz*, sempre conectado com a ideia de racionalidade e economia, muito próximas de uma ideia minimalista (NAVES, 2000, p. 35).

Ainda segundo Naves, tanto a música *Desafinado* quanto *Samba De Uma Nota Só*, de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça, podem ser consideradas como a síntese de uma das propostas iniciais da *bossa-nova*, pois música e letra fazem referência uma à outra, destacando o flerte dessas obras com a metalinguagem. Em suas palavras:

Outro procedimento que caracteriza as duas composições, colocando-as em correspondência com o tipo de sensibilidade da poesia concreta, é a maneira *cool* de se lidar com a temática amorosa. Em *Desafinado*, por exemplo, a pretexto de uma arenga sentimental, discute-se na verdade, uma questão estética (NAVES, op. cit., p. 36).

Neste caso, e segundo as citações precedentes efetuadas pela autora, o uso da dissonância como nota integrante da melodia e da harmonia, que fora reprovada pelos críticos tradicionais, ganha maior importância ao passo que se torna elemento definidor do gênero musical.

Em seu livro *Balanço da bossa e outras bossas* (2015) – que conta com a contribuição de vários expoentes da música popular brasileira, entre compositores, cantores e arranjadores –, Augusto de Campos afirma que houve duas correntes de pensamento dentro da linguagem da *bossa-nova*. A primeira era uma vertente que abordava temas comuns a todos, tais como relacionamentos amorosos e a contemplação da natureza; a segunda, que surgiu posteriormente, se concentrava em temas político-ideológicos, chamada mais tarde de “canção de protesto”. Ainda no mesmo livro, o maestro Júlio Medaglia defende:

Além do cuidado na elaboração dos textos e certas intenções construtivas mais conscientes e intelectualizadas, existem aspectos genéricos também importantes que identificam as letras da BN [*bossa-nova*]. Entre esses, um dos mais característicos, é sem dúvida, o tom coloquial da narrativa. É o uso da linguagem simples, feita de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana, que revelam uma poética cheia de humor, ironia, blague, “gozação” e malícia; às vezes socialmente participante, em tom de protesto e inconformismo: nunca, porém, demagógica, dramática ou patológica, evitando sempre o chavão poético, as frases feitas, a metáfora ou as palavras de “forte efeito expressivo”... (MEDAGLIA *in*: DE CAMPOS, op. cit., p. 86).

Para Guilherme Granato, a obra de Augusto de Campos citada previamente é uma grande reflexão a favor da incorporação das influências externas à cultura nacional como forma de ressignificação do potencial musical encontrado somente em território brasileiro. Sendo assim, atinge-se uma espécie de emancipação do estereótipo de música meramente exótica, transformando-se em polo de influência internacional, deixando de ser uma mera fonte de matéria prima e ganhando o status de desenvolvedora de seus próprios produtos (GRANATO, 2016, p. 61).

Nesse mesmo sentido, surge no fim da década de 1960 a *tropicália*; um movimento artístico-musical que tinha como princípio básico a combinação entre estilos musicais de diferentes regiões e gerações, sendo estes nacionais e internacionais. Havia por parte dos integrantes um interesse em comum de se distanciar das certezas indubitáveis já preestabelecidas pelos padrões socioculturais. Seu caráter irônico, crítico e questionador podiam ser percebidos tanto nas letras de suas canções como em *Parque Industrial*, de Tom Zé, quanto na irreverência de suas vestimentas e comportamentos performáticos durante suas apresentações.

O lirismo não idealizado também fez parte da abordagem tropicalista em momentos para se falar de amor, como em *Baby*, de Caetano Veloso. As produções fonográficas foram o principal ambiente para a experimentação musical tropicalista. Com elas os artistas, compositores e arranjadores foram capazes de sintetizar com assertividade as reflexões que permeavam suas mentes inquietas. Aqui, é importante ressaltar que os arranjadores Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella foram imprescindíveis na elaboração das sonoridades características da *tropicália*, uma vez que participaram ativamente do processo criativo, efetuado coletivamente com os



demais membros. Paralelamente à canção de protesto, o movimento tropicalista ascendeu devido a sua adesão estratégica ao *pop* comercial<sup>6</sup>, adicionando à sua instrumentação elementos típicos do *rock* como o contrabaixo elétrico e a guitarra com efeito distorcido, porém, não deixando de valorizar suas referências do cancionero popular urbano e de tradição oral.

Mais a diante, no começo da década de 1970, Rogério Duprat, depois de efetuar arranjos experimentais mesclando instrumentos de orquestra com sons do cotidiano, decidiu ampliar seu repertório tímbrico com a intenção de metaforizar o som ambiente através da pesquisa sonora de instrumentos musicais<sup>7</sup>. Em março de 1963, Rogério Duprat, em companhia de Damiano Cozzella, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal já defendiam em seu “Manifesto da Música” Nova a incorporação de ideias concretistas em seus trabalhos com uma visão artística ligada a intercambialidade de culturas. Dentre os aspectos discutidos no manifesto, destacamos:

[A] elaboração de uma “teoria dos afetos” (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no “jingle” de propaganda, no “stand” de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio de informação semântica – informação estética. Ação sobre o real como “bloco”: por uma arte participante (COZZELLA *et al.*, 1963, *Online*).

Dessa forma, quando se escuta *Bim Bom*, de João Gilberto, é possível identificar o estabelecimento de um diálogo que aproxima música e poesia por meio de referências sonoras, comunicando seu discurso para além da linguagem textual. O mesmo acontece em *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil.

---

6 O interesse no *pop* comercial era sempre permeado por certa malícia e cinismo e o distanciamento em relação a MPB nunca era total, dado que os tropicalistas sempre prestaram reverência aos ícones da música popular brasileira e nunca deixaram de tematizar as contradições que permeavam a cultura nacional. (GRANATO, *Idem*, p. 90).

7 Gil Jardim divulga em seu artigo que Rogério Duprat: “Como compositor, participou ativamente do Movimento Música Nova e fez a histórica viagem à Darmstadt, em 1962, na companhia de Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Júlio Medaglia e outros, para realizar os cursos ministrados por Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur. Entretanto, uma de suas principais influências foi o compositor americano John Cage, sobre o qual começou a ter conhecimento por meio dos alunos americanos que realizavam o referido curso (numa escola fundamentalmente estruturalista), entre eles Frank Zappa. Cage lançava propostas e atitudes comportamentais que engajaram a juventude dos anos 50. Os *happenings* libertários, a música concreta (contato com os poetas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos) e os pianos preparados esculpíram o perfil de um Duprat que redesenharia o cenário da música brasileira nos anos 1960.” (JARDIM, 2016, p. 49-50).

Nela, porém, a abordagem sonora é mais direta devido aos estudos de “paisagem sonora” feitos por Rogério Duprat. *Construção*, de Chico Buarque, tem três camadas de neoconcretismo. A primeira é o texto que sozinho e já pode ser considerado um poema neoconcreto em virtude do seu jogo de palavras<sup>8</sup>; a segunda camada é o arranjo musical, que faz apontamentos precisos mediante a emulação de sons do cotidiano feitos através de instrumentos musicais arranjados também por Rogério Duprat; a terceira camada é a junção entre as duas camadas anteriores. No caso de *Pulsar*, de Augusto de Campos e Caetano Veloso, há um quarto elemento: o visual. O painel-partitura criado por Campos e adaptado em vídeo por Paulo Barreto revela o caráter “tridimensional” – poético, sonoro e visual – desta obra.

De acordo com Nilce Sant’Anna Martins (op. cit.), o conceito de metáfora pode ser compreendido como uma relação de similaridade semântica implícita entre dois elementos, só podendo ser estabelecida por meio da imaginação devida à produção do sentido figurado. Ainda na esfera teórica, formamos o conceito de *metaforizações sonoras*, este, construído conforme vimos nas linhas precedentes, segundo o qual enfatiza a produção de sentido ao amalgamar as linguagens “musical-sonora” e “poética-textual”. Dada toda a contextualização acima, a ideia de *concretização nas entrelinhas* – que por si só já sugere uma expansão ao âmbito metafórico – vem da necessidade dos compositores e arranjadores aproximarem cada vez mais suas obras ao diálogo com os afetos e sensibilidades. Essa ampliação só pôde ser realizada em razão da conduta experimentalista adotada por cada um destes produtores de arte, incluindo nessa perspectiva não somente os arranjadores, mas também os compositores das canções estudadas nesse projeto.

---

8 Segundo o depoimento do próprio Chico Buarque, ele assume em uma entrevista dado a TV Cultura que a canção foi inspirada em uma das obras da artista plástica mineira Lygia Clark. Retomaremos esta discussão mais à frente.

### 3 ANÁLISES

O capítulo a seguir é dedicado ao estudo analítico de quatro canções de diferentes autores e contextos da música popular brasileira e que, de alguma forma, tiveram linhas de pensamento similares sobre como proporcionar ao público-alvo uma maior imersão ao conteúdo de suas obras. A princípio, a perspectiva poética é analisada do ponto de vista do enredo; qual era a intenção do autor ao compor a letra. Depois, na análise musical, estudamos com qual viés foi planejada a junção entre o material sonoro e textual.

#### 3.1 Bim Bom

Tal como nas canções *Samba De Uma Nota Só* e *Desafinado*<sup>9</sup>, *Bim Bom* também adota um caráter metalinguístico utilizando recursos textuais e musicais para se “autorreferenciar”. Na gravação de seu primeiro álbum solo *Chega De Saudade* (1959)<sup>10</sup>, o violonista João Gilberto incorpora o ritmo do *baião* nordestino ao arranjo instrumental compacto e dinâmico proposto para o seu disco.

Surgia neste período com mais veemência no mundo ocidental uma contraproposta à perspectiva de vida trazida pela segunda fase da Revolução Industrial. O objetivo era se distanciar das referências de um passado recente que sofrera seguidamente com a Primeira Guerra, Crise de 1929 e Segunda Guerra Mundial. De acordo com Augusto de Campos:

A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam antropofagicamente — como diria Oswald de Andrade — deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso o que sucedeu, por exemplo, com o futebol brasileiro (antes do dilúvio), com a poesia concreta e com a bossa-nova, que, a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas

---

9 Ambas as canções foram compostas conjuntamente por Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça em 1959; *Desafinado* teve sua estreia feita por João Gilberto, também no álbum *Chega De Saudade*.

10 Selo: Odeon. Direção Musical: Antônio Carlos Jobim.

estrangeiras, desenvolveram novas tecnologias e criaram realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo (DE CAMPOS, Idem, p. 60).

Sendo assim, segmentos como a arquitetura, publicidade e o ramo do entretenimento foram cruciais para a construção e retomada de um novo ponto de vista sobre a sociedade, que neste momento acreditara numa proposta mais direta e menos sentimentalista.

### 3.1.1 Análise poética

*Bim Bom*

*(João Gilberto)*

*Bim bom bim bom bom bom*

*Bim bom bim bom bom bim bom*

*Bim bom bim bom bom bom*

*Bim bom bim bom bom bim bim*

*É só isso o meu baião*

*E não tem mais nada não*

*O meu coração pediu assim, só*

*Bim bom bim bom bom bom*

*Bim bom bim bom bom bim bom*

*Bim bom bim bom bom bom*

*Bim bom bim bom bom bim bim*

*É só isso o meu baião*

*Que não tem mais nada não*

*O meu coração pediu assim, só*

*Bim bom bim bom bom bom*

*Bim bom bim bom bom bom*

*Só bim bom bim bom bim bim*

João Gilberto limitou suas palavras objetivamente para explicitar sua vontade legítima em fazer uma canção que não necessitasse de motivações sentimentais para existir, a não ser o seu afeto incondicional pela música. Com isso, pode se dizer que *Bim Bom* serve como uma representação do pensamento moderno do início dos anos 1960.

A mensagem da canção é minimalista e precisa. Ao adotar as onomatopeias *bim* e *bom* como eixo discursivo, é exposta a dispensabilidade de um lirismo complexo e dramático no desenvolvimento da letra. A alta capacidade de síntese – uma espécie de sofisticação através do “enxugamento” – de João Gilberto também pode ser percebida no encadeamento rítmico-melódico dessas onomatopeias, fazendo alusão a marcação grave da zabumba e do contrabaixo simultaneamente. O violonista baiano ainda resume objetivamente seu estado de espírito em duas estrofes, abrindo mão de retóricas rebuscadas para se expressar<sup>11</sup>. O interesse era que sua música fosse direta e íntima, tal qual sua inspiração para a composição da canção, como mostra a letra acima. Assim, beirando ao concretismo poético, João Gilberto nos apresenta quase uma “fotografia”, através da poesia, sobre a síntese de sua concepção do *baião* nordestino.

---

11 Assim defendeu Augusto de Campos em seu livro *Balanço da bossa e outras bossas*: “Definindo toda uma estética de rigor, clareza e condensação máxima de elementos, João Gilberto propunha, numa de suas poucas composições conhecidas, a trilha exata da autêntica BN [*bossa-nova*]: como que a chamar a atenção para o fato de que, no momento, criativamente, o mais importante em música é tocar menos e fazer-se ouvir mais, o ‘baiano bossa-nova’ lançava a sua equação ‘rara e clara’ que parece sempre válida e merece ser meditada por quantos se dedicam conscientemente à criação de uma música em progresso.” (DE CAMPOS, Idem, p. 123).

### 3.1.2 Análise musical<sup>12</sup>

Ao fazer pesquisas experimentais através da estilização de sambas-canção de compositores da década de 1930-40, João Gilberto elaborou o que viria a ser a grande característica de sua estética sonora e que, conseqüentemente, influenciou diretamente os rumos da *bossa-nova*: a ausência de excessos. O tema da canção é desenvolvido baseado no desejo intrínseco do compositor em fazer um baião estilizado, no qual teve o cuidado em inserir o instrumento triângulo em seu arranjo como forma de referenciar a música regional.

Em *Bim Bom*, o “canto-falado” propõe na emissão vocal a naturalidade de uma conversa, aproximando as inflexões da voz à batida do violão (GARCIA, 1999). Apesar de estar no primeiro plano, a voz não se destaca de maneira tão acentuada do acompanhamento instrumental. Walter Garcia complementa:

A comparação simples, acessível a qualquer ouvinte, entre *Canção Do Amor Demais*, com Elizete Cardoso, e *Chega De Saudade*, com João Gilberto, constata que não é apenas pelo fato de João cantar baixinho que a proporção entre voz e acompanhamento difere bastante nos dois discos. Elizete, à parte sua intensa emissão vocal, é colocada pela engenharia de som tomando a dianteira dos músicos, como autêntica solista que é. João Gilberto, ao contrário, recua, convidando seus acompanhantes a compor junto com sua voz uma só linha de frente (GARCIA, op. cit., p. 121).

Figura 1 - Exemplo musical nº 1 (Bim Bom)

The image shows two staves of musical notation for the song 'Bim Bom'. The first staff contains the first four measures of the melody, with lyrics 'Bim bom bim bim bom bom Bim bom bim bim bom bim bom' and chords Dm7, G7, Dm7, G7, Dm7, G7, Dm7, G7, and C7M(9). The second staff contains the next four measures, with lyrics 'Bim bom bim bim bom bom Bim bom bim bim bom bim bim' and chords Dm7, G7, Dm7, G7, Dm7, G7, Dm7, G7, Bm7, and E7(b9).

Fonte: CHEDIAK, 1994, p. 53.

12 Cf. João..., 2013, *Online*.

A Figura 1 demonstra que na “parte A” da música (estrofe com onomatopeias), a articulação melódica se apoia nas notas fundamentais dos acordes, fazendo saltos intervalares, realçando o aspecto instrumental. Com doze compassos, a “parte A” é subdividida em duas semifrases. A primeira, contendo seis compassos e a segunda, contendo sete. É estabelecida, então, a expectativa de continuidade no desenvolvimento da canção.

Já na “parte B” (estrofe com três versos), indicada na Figura 2, a melodia é feita por grau conjunto, dando mais fluidez ao “canto-falado”, o que faz de *Bim Bom* uma síntese entre a *bossa* e o *baião*.

Figura 2 - Exemplo musical nº 2 (Bim Bom)

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains the first two lines of lyrics: "É só is-so\_o meu bai-ão" and "E não tem mais na - da não / Que não tem mais na - da não". The second staff contains the next two lines: "O meu co - ra - ção pe-diu as - sim" and "Só...". Chord symbols are placed above the notes: Am7, Bm7, E7(b9), Am7, Bm7, E7(b9) on the first staff; Am7, A7, Dm7, G7 on the second staff.

Fonte: CHEDIAK, 1994, p. 53.

Composta por uma frase musical de oito compassos, a “parte B” se divide em três segmentos: os dois primeiros em dois conjuntos de dois compassos cada, finalizando com um trecho mais alongado de quatro compassos.

João Gilberto decidiu dividir o toque da zabumba entre sua voz e o violão, tornando essa combinação o alicerce da composição. Dessa forma, sua voz imita a sonoridade emitida na parte superior do instrumento: a mais grave, tocada com o “pirulito” (baqueta), sendo *bim* o toque abafado e *bom*, o toque solto. O violão, por sua vez, fica encarregado de cumprir o ritmo feito na parte inferior da zabumba, a mais aguda, tocada com o “bacalhau” (vareta). Ainda nas palavras de Walter Garcia:

A batida de João Gilberto organiza a regularidade dos bordões e a não-regularidade dos acordes. Sobreposta ao violão, sua voz é colocada ora em fase, ora em defasagem com os ataques aí percutidos, expandindo a ideia de *contradição sem conflitos* para essa relação: *contradição*, pois voz e violão, como regra, não mantêm o mesmo desenho rítmico; e *sem conflitos*, porque a combinação entre esses dois níveis, apesar de ambos estarem

dissociados, soa como *polirritmia* perfeitamente integrada (GARCIA, Idem, p. 123).

Por outro lado, na gravação efetuada por João Gilberto em 1959, que difere ligeiramente da partitura encontrada no primeiro volume do *songbook* de *bossa-nova*, publicado por Almir Chediak (1994, p. 53), ao retornar para a “parte A” a fim de finalizar o “*baião-bossa*”, efetua-se uma variação melódica que conduz à finalização, transformando-a numa forma ternária: ABA’, na qual reaproveita a primeira parte da frase musical (a qual possui seis onomatopeias) e a intercala com pausas de dois compassos. Ao repetir esse padrão duas vezes, é possível perceber a iminente conclusão da composição, a guisa de *coda*, que se dá ao longo dos quatro compassos seguintes em “*Só bim bom bim bom bim bim*”.

Ainda em concordância com Walter Garcia (op. cit., p. 81-82), destaco a importância da utilização de movimentações melódicas curtas e reincidentes; o canto, sempre próximo da naturalidade da fala e a economia sonora consciente no arranjo de *Bim Bom*. Todas essas decisões experimentalistas tomadas categoricamente por João Gilberto (Idem, p. 150-151) foram imprescindíveis na consolidação da *bossa-nova*, tornando-a um dos gêneros musicais mais populares e influentes do mundo. Desse modo, a relação de equivalência artística entre João Gilberto e Anton Webern feita por Augusto de Campos fica ainda mais clara, dado que ambos os compositores mantinham o interesse na economia da repetição no não desenvolvimento temático e no minimalismo, inspirando o poeta a escrever o poema concreto demonstrado na Figura 3.

Figura 3 - Poema “João Gilbern Anton Weberto”

JOÃO                      GILBERN  
ANTON                     WEBERTO

Fonte: DE CAMPOS, Idem, p. 313.



### 3.2 Domingo no Parque

Em outubro de 1967 o cantor e compositor baiano Gilberto Gil reuniu-se com a banda de *rock* paulista Os Mutantes (Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista) para estrear suas participações na terceira edição do Festival de Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record em São Paulo. A canção apresentada foi *Domingo no Parque* e contou com arranjo do maestro Rogério Duprat. A proposta sonora chamou atenção ao mesclar a formação instrumental de uma orquestra com o som da guitarra elétrica distorcida<sup>13</sup>.

A versão escolhida para a análise neste trabalho é a décima faixa do álbum *Gilberto Gil* (1968)<sup>14</sup> em que são utilizados na gravação trechos com a reprodução do som real de um local aberto e movimentado como recurso estético do arranjador<sup>15</sup>. A intenção era simular a espacialidade de um parque aberto à beira-mar, oferecendo ao ouvinte uma maior imersão ao cenário descrito por Gilberto Gil. Destaquemos que nesse momento os estúdios de gravação, à semelhança dos estúdios estadunidenses e europeus, eram utilizados como verdadeiros laboratórios e ambiente de criação, transformação, e não só de gravação<sup>16</sup>. Foi, sem dúvidas,

---

13 Embora tenha participado da “Marcha contra a guitarra elétrica”, liderada por Elis Regina e Jair Rodrigues em julho de 1967, Gilberto Gil conta em sua entrevista para o documentário *Uma Noite em 67* (2010), de Ricardo Calil e Renato Terra: “Eu fui pela Elis, por causa dela, enfim, atendendo a ela e, evidentemente, também a um grande grupo de colegas interessantes que também estavam lá, foram lá, cada um com a sua visão, cada um com a sua maneira de ver a coisa. A minha visão era essa: aquela disputa era saudável até certo ponto, nesse sentido de estimular disputas, competições benignas e tal, mas eu não acreditava; não era um defensor ideológico da divisão dos territórios, não.” (UMA NOITE..., 2015, *Online*).

14 Selo: Philips. Arranjo: Rogério Duprat. Produção: Manuel Barenbein.

15 No livro *A música moderna*, Paul Griffiths aponta: “Proliferaram rapidamente os estúdios de música eletrônica, sobretudo em estações de rádio, onde já havia disponibilidade de equipamentos. Entre as primeiras a firmar autoridade no campo estiveram a Radiodiffusion Française em Paris e a Nordwestdeutscher Rundfunk em Colônia, cujos estúdios logo se tornariam centros de facções opostas de compositores eletrônicos. Em Paris impôs-se que a *musique concrète*, composta de sons naturais modificados e reorganizados, em geral, derivados dos metais e da água. O diretor do estúdio da Radiodiffusion, Pierre Schaeffer (1910), compôs uma série de obras de *musique concrète*, várias delas em colaboração com Pierre Henry (1927), que o sucederia no cargo. O primeiro trabalho importante dos dois, criado com técnicas de disco, foi a *Symphonie pour un Homme Seul* (1949–50), uma das primeiras obras eletrônicas a serem apresentadas em execução pública. O desenvolvimento da *musique concrète* foi assim exatamente contemporâneo ao do serialismo parisiense, mas poucos contatos houve entre os dois grupos. Boulez e Barraqué chegaram a trabalhar com Schaeffer, mas por pouco tempo, e apenas para a produção de breves estudos. Ambos saíram insatisfeitos da experiência: Boulez só retornaria à composição eletrônica esporadicamente, Barraqué, nunca.” (GRIFFITHS, 1998, p. 146-147).

16 A banda de *rock* britânica *The Beatles* foi uma das fontes de inspiração para o compositor baiano: “Embora em março de 1967 Gilberto Gil tivesse lançado um LP de inspiração nacional-popular com pegada politicamente engajada à esquerda, ao gosto das tendências artísticas predominantes na época, deixava transparecer um incontornável fascínio pelos *Beatles*. O que por muitos era visto

uma aposta ousada para o entendimento de música popular brasileira da época e, talvez por isso, tão necessária para expansão da compreensão musical.

### 3.2.1 Análise poética

*Domingo no Parque*

(Gilberto Gil)

*O rei da brincadeira – ê, José*

*O rei da confusão – ê, João*

*Um trabalhava na feira – ê, José*

*Outro na construção – ê, João*

*A semana passada, no fim da semana*

*João resolveu não brigar*

*No domingo de tarde saiu apressado*

*E não foi pra Ribeira jogar capoeira*

*Não foi pra lá pra Ribeira*

*Foi namorar*

*O José como sempre no fim da semana*

*Guardou a barraca e sumiu*

*Foi fazer no domingo um passeio no parque*

*Lá perto da Boca do Rio*

*Foi no parque que ele avistou*

*Juliana foi que ele viu*

*Foi que ele viu*

---

como uma contradição insolúvel, ao ser considerado uma combinação possível criou as condições para que o encontro de Gilberto Gil com a Banda de Pífanos de Caruaru, em Maio daquele ano, após ouvir *Strawberry Fields Forever*, funcionasse como uma espécie de *Big-bang* tropicalista dentro da cabeça do músico.” (BEZERRA; FONSECA, 2018, p. 3). Além disso, a experiência e formação do compositor-arranjador Rogério Duprat com formação em música concreta, eletrônica e aleatória consumou-se com uma união enriquecedora para ambos e, conseqüentemente, para a obra (JARDIM, op. cit.).

*Juliana na roda com João*  
*Uma rosa e um sorvete na mão*  
*Juliana, seu sonho, uma ilusão*  
*Juliana e o amigo João*  
*O espinho da rosa feriu Zé (feriu Zé, feriu Zé)*  
*E o sorvete gelou seu coração*

*O sorvete e a rosa – ô, José*  
*A rosa e o sorvete – ô, José*  
*Oi, dançando no peito – ô, José*  
*Do José brincalhão – ô, José*

*O sorvete e a rosa – ô, José*  
*A rosa e o sorvete – ô, José*  
*Oi, girando na mente – ô, José*  
*Do José brincalhão – ô, José*

*Juliana girando – oi, girando*  
*Oi, na roda gigante – oi, girando*  
*Oi, na roda gigante – oi, girando*  
*O amigo João – João*

*O sorvete é morango – é vermelho*  
*Oi, girando e a rosa – é vermelha*  
*Oi, girando, girando – é vermelha*  
*Oi, girando, girando – olha a faca! (Olha a faca!)*

*Olha o sangue na mão – ê, José*  
*Juliana no chão – ê, José*  
*Outro corpo caído – ê, José*  
*Seu amigo João – ê, José*  
*Amanhã não tem feira – ê, José*  
*Não tem mais construção – ê, João*

*Não tem mais brincadeira – ê, José*

*Não tem mais confusão – ê, João*

A canção relata de maneira trágica<sup>17</sup> a história de um triângulo amoroso vivenciado por dois amigos homens e uma mulher. Um dos amigos é acometido por um revés em sua personalidade devido a uma desilusão amorosa, que segundo Santos (2019), é determinante para a quebra de expectativa da história, tornando o desfecho inusitado. A personagem em questão é José, descrito por Gilberto Gil como *o rei da brincadeira*, o qual *trabalhava na feira*. Paralelamente nos é apresentado João, introduzido como alguém com a personalidade oposta à de José, ao ser retratado como *o rei da confusão*, esse, operário na construção civil.

Aqui podemos perceber, mediante a análise feita por Santos (op. cit., p. 251-255), a correlação entre o tipo de temperamento das personagens e suas respectivas profissões. Ainda segundo Santos, o feirante apresenta-se como uma pessoa descontraída e comunicativa, em função do convívio com os clientes; já o operário, se mostra um sujeito fechado e irritado por conta do cansaço do trabalho braçal. Assim, Gilberto Gil completa que, apesar de ser um sujeito briguento, João decide renunciar de seus desentendimentos da roda de capoeira para encontrar com sua namorada, Juliana.

Logo ao avistar esse encontro, José se vê sem esperanças por ter perdido a oportunidade de conquistar o coração de Juliana, que nesse momento se torna apenas *um sonho, uma ilusão* para o feirante. Em seguida, na terceira estrofe, Gilberto Gil descreve a reação de José ao testemunhar a união do amigo João com sua pretendente.

A utilização recorrente dos elementos *rosa* e *sorvete* evidenciam o estado perturbado e ressentido em que a personagem se encontra. Mais a frente, a história chega a seu ponto crítico, assinalado pela interjeição *“Olha a faca!”*. A amargura de

---

17 Conforme apontado por Nicola Abbagnano: “O conceito de T. [trágico] foi, às vezes, discutido pelos filósofos não só em relação à forma de arte que é a tragédia, mas também em relação à vida humana em geral, ou ao palco do mundo. O ponto de partida implícito ou explícito dessas discussões quase sempre é a definição aristotélica de tragédia, segundo a qual ela é ‘imitação de acontecimentos que provocam piedade e terror e que ocasionam a purificação dessas emoções’ (Poet. 6, 1449 b 23). As situações que provocam ‘piedade e terror’ são aquelas em que a vida ou a felicidade de pessoas inocentes é posta em perigo, em que os conflitos não são resolvidos ou são resolvidos de tal modo que determinam ‘piedade e terror’ são aquelas em que a vida ou a felicidade de pessoas inocentes é posta em perigo, em que os conflitos não são resolvidos ou são resolvidos de tal modo que determinam ‘piedade e terror’ nos espectadores.” (ABBAGNANO, 2007, p. 1155).

José transformou-se subitamente em desejo de vingança, fazendo com que agisse violentamente ao golpear com frieza o casal logo após saírem da roda-gigante do parque. Dessa forma, Gilberto Gil conclui a letra de modo melancólico, fazendo uma breve recapitulação do começo da letra em “*Amanhã não tem feira / Não tem mais construção / Não tem mais brincadeira / Não tem mais confusão*”.

### 3.2.2 Análise musical<sup>18</sup>

A introdução da décima faixa do primeiro álbum intitulado *Gilberto Gil* apresenta grande variedade sonora. No livro *Balanço da bossa e outras bossas*, Augusto de Campos ressalta:

Recusando-se à falsa alternativa de optar pela “guerra santa” ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os *Beatles*, na faixa da “música jovem”), Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, se propuseram oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas (DE CAMPOS, Idem. p. 152).

O arranjo orquestral reproduzido nos primeiros segundos da gravação faz alusão a uma banda civil, remetendo a sonoridade das apresentações musicais feitas em espaços públicos, como acontecia nos coretos em finais de semana. O andamento acelerado, acompanhado pelo timbre do naipe de metais, nos sugere o som de um *frevo*. O acréscimo diferencial da guitarra elétrica distorcida [00:04], aproxima o tradicionalismo do *frevo* à sonoridade urbana do *rock and roll*.

O som de um realejo<sup>19</sup> aparece para fazer a transição entre as duas partes da introdução, gerando a ambientação sonora semelhante a um local na beira da

---

18 Cf. Gilberto..., 2017, *Online*.

19 Há a possibilidade de o som do realejo ter sido inserido estrategicamente por Rogério Duprat para remeter a fantasia de sua funcionalidade. Antigamente acreditava-se que um dos jeitos de se fazer previsões sobre o futuro amoroso de alguém era através do realejo. Pagava-se ao tocador e, enquanto a música tocava, seu pássaro ajudante (geralmente um papagaio, uma maritaca ou um periquito) tirava um papel com a previsão. Em 1926, o compositor e maestro Heitor Villa-Lobos e o jornalista e escritor Álvaro Moreyra compuseram uma serenata sobre o tema, ilustrando um pouco da atividade em questão. “*Realejo é como os outros são, que vão e vem / A manivela dá-lhe a ilusão de ser alguém / Diz e rediz, nunca se sabe o que ele diz / Se pensa bem, se pensa mal se é infeliz ou infeliz // Destino igual / Não tem desejo nem de morrer / Vive de cor // É realejo / Podia ser coisa*

praia<sup>20</sup> [00:05]. Logo a diante, o grito de um homem surge no meio de um burburinho [00:08]; precedendo a entrada do naipe de madeiras [00:10], que desenvolve um padrão rítmico com teor de suspense, preparando o início do ato seguinte. Em seguida, há a inserção do berimbau e do contrabaixo [00:31], fazendo alusão a roda de capoeira, além de corroborar com o clima de rivalidade entre as personagens no momento em que Gilberto Gil os apresenta na primeira estrofe da canção.

A apresentação de João, feita na estrofe seguinte, é acompanhada pela aparição sutil do naipe de cordas [00:45]. Na terceira estrofe é a vez de José ser apresentado. Sua passagem tem a aparição mais evidente da orquestra e conta também com os sopros [1:04]. Aqui percebemos a intenção de Rogério Duprat em destacar o protagonismo desta personagem.

Mais a frente, ao ser relatado que Juliana e João estão juntos na rodagigante, o naipe de cordas [1:27] executa movimentos melódicos suaves, a fim de estabelecer a sensação de tranquilidade, que logo a diante é quebrada pelo “choque” da desilusão sofrido por José. Quando *o espinho da rosa feriu Zé* [1:44] e *o sorvete gelou seu coração* [1:51], o coro feito pelo grupo Mutantes<sup>21</sup>, ao repetirem o trecho da estrofe “*Feriu Zé*”, intensificam a mensagem, assim como o som da guitarra sinaliza o pico de ódio e rancor do feirante.

A partir deste momento, é criada a “imagem sonora” do movimento da rodagigante [1:53-2:30] através do coro, das cordas e dos naipes de metais e madeiras que repetem em estilo responsório. O grito “*Olha a faca!*” de Gilberto Gil [2:32], seguido dos Mutantes, então, verbaliza o momento de aflição e perigo vivenciado pelas três personagens. Posteriormente, o compositor baiano é acompanhado pela guitarra [2:34] ao complementar o final da estrofe, quando diz: “*Olha o sangue na mão / Juliana no chão / Outro corpo caído / Seu amigo João*”.

Finalizando, as cordas, os sopros e o coro auxiliam Gilberto Gil a criar o clima de lamentação [2:45], após a constatação da morte de Juliana e João, desacelerando o andamento da música e efetuando inflexões mais alongadas na melodia e insistindo no estilo responsório efetuado pelos Mutantes, que fazem o papel do coro. A banda civil e a guitarra elétrica distorcida retornam [3:08], dando ao

---

*pior*”. Chico Buarque também deu sua contribuição ao tema em 1967, com uma canção homônima lançada no disco *Chico Buarque de Hollanda Vol. 2*.

<sup>20</sup> É importante salientar que vários dos recursos sonoros encontrados na introdução só puderam ser reproduzidos na gravação pelo fato de terem sido manipulados em um estúdio.

<sup>21</sup> Vale ressaltar que suas participações na gravação se estenderam ainda à guitarra, tocada por Sérgio Dias, teclado, por Arnaldo Baptista e baixo, por ambos os músicos.

final um caráter sádico e sarcástico ao retomar o ritmo alegre do quase “*frevo-baião*” que, quase simbolicamente, demonstra que, passada a fatalidade da tragédia, a vida deve continuar.

### 3.3 Construção

Nove meses após voltar do exílio na Itália, que durou mais de um ano, Chico Buarque lança o álbum *Construção* (1971)<sup>22</sup>. A gravação da quarta faixa, que dá nome ao LP, também conta com o arranjo orquestral do maestro Rogério Duprat, juntamente à participação do grupo MPB4 (Ruy Faria, Magro Waghabi, Aquiles Reis e “Miltinho” Santos Filho) nos *backing vocals*. O compositor carioca, conhecido nacionalmente devido a sua habilidade em transitar por várias linhas poéticas, como aponta Adélia Bezerra de Meneses em seu livro *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque* (1982) escolhe a vertente da crítica social para ser o escopo narrativo da canção que aqui analisaremos.

#### 3.3.1 Análise poética

##### *Construção*

*(Chico Buarque de Hollanda)*

*Amou daquela vez como se fosse a última  
Beijou sua mulher como se fosse a última  
E cada filho seu como se fosse o único  
E atravessou a rua com seu passo tímido*

*Subiu a construção como se fosse máquina  
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas  
Tijolo com tijolo num desenho mágico  
Seus olhos embotados de cimento e lágrima*

---

22 Selo: Philips. Direção musical: Magro Waghabi. Produção e direção de estúdio: Roberto Menescal.

*Sentou pra descansar como se fosse sábado  
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe  
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago  
Dançou e gargalhou como se ouvisse música  
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado  
E flutuou no ar como se fosse um pássaro  
E se acabou no chão feito um pacote flácido  
Agonizou no meio do passeio público  
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego*

*Amou daquela vez como se fosse o último  
Beijou sua mulher como se fosse a única  
E cada filho seu como se fosse o pródigo  
E atravessou a rua com seu passo bêbado*

*Subiu a construção como se fosse sólido  
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
Tijolo com tijolo num desenho lógico  
Seus olhos embotados de cimento e tráfego*

*Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  
Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo  
E tropeçou no céu como se ouvisse música*

*E flutuou no ar como se fosse sábado  
E se acabou no chão feito um pacote tímido  
Agonizou no meio do passeio náufrago  
Morreu na contramão atrapalhando o público*

*Amou daquela vez como se fosse máquina  
Beijou sua mulher como se fosse lógico  
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas*



*Sentou pra descansar como se fosse um pássaro  
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
 Morreu na contramão atrapalhando o sábado*

O enredo começa descrevendo a rotina de um sujeito sem nome, cuja vida dá indícios de estar próxima do fim logo nos primeiros versos da canção. É como se a personagem estivesse pressentindo a sua própria morte, e com isso, ela busca vivenciar os últimos momentos da vida com mais intensidade ao *beijar sua mulher como se fosse a última e cada filho seu como se fosse o último*. Posteriormente, a preocupação da personagem é facilmente compreendida ao passo que percebemos o quão extenuante pode ser o cotidiano de uma pessoa que trabalha como operária em uma construção civil.

A métrica utilizada por Chico Buarque na criação dos versos também corrobora na emulação da sensação de monotonia, como é na vida da personagem. O uso de ditongos fechados nos verbos, conjugados na primeira pessoa do passado perfeito, no começo das frases, sugere um momento de reclusão e introspecção. Dessa forma, Chico Buarque destaca que mesmo com o amargor da exaustão do dia a dia e os *olhos embotados de cimento e lágrima*, a personagem busca ter um dia mais agradável do que é de seu costume, quando *“Sentou pra descansar como se fosse um príncipe”, “Cameu feijão com arroz como se fosse o máximo”, “Bebeu e soluçou como se fosse máquina” e “Dançou e gargalhou como se fosse o próximo”*.

Todos esses acontecimentos reforçam ainda mais o sentimento de premonição de tragédia instalado no começo da canção que, sem demora, se prova verdadeiro quando é anunciada a morte do operário. É importante salientar que o modo como Chico Buarque descreve os instantes finais deste sujeito é propositalmente frio e apático para demonstrar a desvalorização e descaso com a vida da classe trabalhadora, como se a sua morte fosse um acontecimento trivial a ponto de ser comparada a queda de um *pacote flácido*. Mesmo que o operário estivesse agonizando de dor, seria tratado apenas como um objeto que provocara o engarrafamento no trânsito.

A partir do momento da queda, o mote inicial da letra é retomado na seção seguinte, porém, é efetuado o “embaralhamento” das palavras que compõem o final dos versos, trazendo a impressão de um colapso, transformando a história que era

lógica em algo mágico, fantasioso (DE MENESES, op. cit., p. 150). Ao final, Chico Buarque conclui em tom sarcástico, retomando a crítica do desamparo e das injustiças sociais vivenciadas pelo proletariado representado pelo operário da construção. A impressão é de que o autor busca dar voz as agruras da personagem, de seu conformismo, retratando o tamanho do descontentamento que é viver uma vida de trabalho exaustivo, de pouca remuneração e ainda sim ter de ser grato por ter uma vida dura; como se “Deus” pagasse para ele viver mal.

Em declaração feita ao programa “Poesia e Prosa com Maria Bethânia”, publicado em janeiro de 2021 pela TV Cultura, Chico Buarque menciona:

É engraçado que na época quando eu escrevi [a canção *Construção*], quando eu comecei a mudar essa coisa das palavras, eu pensava mais numa coisa tipo Lygia Clark [em referência a obra “Bichos”, lançada pela artista plástica em 1960]; o objeto que a pessoa pode mexer. Eu até tinha pensado em deixar em aberto o final da [música], só que na prática era difícil fazer. Como se cada ouvinte pudesse colocar sua palavra, mexer como se fosse um joguinho de armar (POESIA, 2021, *Online*).

Tabela 1 - Jogo de palavras (Construção)

<i>Corpo fixo</i>	<i>Palavras intercambiáveis</i>		
	<i>1.º bloco</i>	<i>2.º bloco</i>	<i>3.º bloco</i>
Amou daquela vez como se fosse Beijou sua mulher como se fosse E cada filho seu como se fosse E atravessou a rua com seu passo	a última a última o único tímido	o último a única o pródigo bêbado	máquina lógico
Subiu a construção como se fosse Ergueu no patamar quatro paredes Tijolo com tijolo num desenho Seus olhos embotados de cimento e	máquina sólidas mágico lágrima	sólido mágicas lógico tráfego	flácidas
Sentou pra descansar como se fosse Comeu feijão com arroz como se fosse Bebeu e soluçou como se fosse Dançou e gargalhou como se ouvisse (fosse)	sábado príncipe um naufrago música	um príncipe o máximo máquina o próximo	pássaro
E tropeçou no céu como se fosse (ouvisse)	um bêbado	música	
E flutuou no ar como se fosse E se acabou no chão feito um pacote Agonizou no meio do passeio Morreu na contramão atrapalhando o	um pássaro flácido público tráfego	sábado tímido naufrago público	bêbado sábado

Fonte: DE MENESES, 1982, p. 153.

Adotei na Tabela 1 o mesmo modelo usado por Adélia Bezerra de Meneses em sua obra aqui já citada, a fim de facilitar a visualização do jogo de palavras neoconcreto desenvolvido pelo compositor carioca. No esquema a seguir, é possível visualizar com maior entendimento de onde surgiu a ideia de tornar o público-alvo um elemento ativo da obra, dando a cada pessoa a oportunidade de criar sua “versão exclusiva” da letra, modificando as palavras finais de cada verso, como mencionado na fala do autor logo acima.

### 3.3.2 Análise musical<sup>23</sup>

Conforme vimos anteriormente, a monotonia foi um ponto de destaque na concepção poética da obra. Porém, o autor não se ateve explorá-la somente na via textual, mas também no discurso musical. Chico Buarque aproveitou a métrica dos versos para desenvolver um padrão rítmico – dividido em dois motivos – para a melodia (apresentado na Figura 3); um padrão que conseguisse transmitir ao longo de toda a canção a angústia da invariabilidade do cotidiano.

Figura 4 - Exemplo musical nº 3 (Construção)



Fonte: CHEDIK, 1999, p 74.

Com isso, Chico Buarque estabeleceu a seguinte combinação: a cada quadra<sup>24</sup>, os dois primeiros versos são pronunciados separadamente, gerando, de forma independente, uma frase de quatro compassos, terminando por pausa. O terceiro verso tem a pronúncia ligeiramente mais acelerada, pois seu final está adjunto ao começo do quarto verso, cujo fim também possui a pausa para marcar a conclusão do ciclo. Daí então forma-se uma frase contínua de seis compassos (também finalizado por pausa), que dá a sensação de aceleração, para em seguida

<sup>23</sup> Cf. Construção, 2018, *Online*.

<sup>24</sup> Agrupamento de quatro versos.

retornar a estrutura fraseológica musical de quatro compassos. Sendo assim, a combinação – duas frases de quatro compassos, mais uma frase de seis – forma a estrutura que dá sustentação a toda a composição.

Estas convenções permitem a percepção de aspectos sutis, porém relevantes para o contexto da obra. Um dos aspectos é a valorização das palavras que finalizam os versos que, em especial, têm valor semântico determinante para a exposição da carga dramática da canção. A palavra “última” é acompanhada de um movimento melódico decrescente, no qual o ritmo prolonga a primeira e última sílaba, formando uma síncope melódica. Além disso, Chico Buarque utilizou a movimentação melódica para indicar os pontos de tensão da narrativa e fez isso com base na relação entre os intervalos graves e agudos, como demonstrado a seguir, na Figura 5.

Figura 5 - Exemplo musical nº 4 (Construção)

The musical notation is in treble clef, 2/4 time, and D major. It consists of six measures. The first measure is a whole rest. The second measure has a quarter rest followed by a quarter note G4. The third measure has quarter notes A4, B4, C5, and B4. The fourth measure has quarter notes A4, G4, F4, and E4. The fifth measure has quarter notes D4, C4, B3, and A3. The sixth measure has a whole rest. Chord symbols are placed above the staff: B(b9)/F# above the second measure, Em6 above the fifth measure, and Em6/B above the sixth measure. The lyrics are: A-mou da-que-la vez co-mo se fos-se a úl - ti-ma.

Fonte: CHEDIK, 1999, p 74.

A junção desses fatores torna possível notar a *metaforização* do fim da vida no momento da pronúncia, que se esvai lentamente. Assim sendo, o compositor carioca explora outras palavras de destaque na letra, como “música”, em sua primeira aparição. Desta vez, a movimentação atinge o ponto mais alto da melodia. A relação que pode ser feita é que a frase em questão – “*Dançou e gargalhou como se ouvisse música*” – descreve o momento de maior satisfação da vida do operário (Figura 6), contrastando com os padrões decrescentes e de graus conjuntos, adotados anteriormente na melodia.

Figura 6 - Exemplo musical nº 5 (Construção)

The image shows a musical score for the song 'Tijolo com Tijolo' by Chico Buarque. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff has two measures of music, with a rest in the first measure. The second staff has four measures of music. Chord markings are placed above the first and last measures of each staff. The lyrics are: 'Be-beu e so-lu - çou co - mo se fos-se\_um náu -' on the first staff, and '- fra - go Dan - çou e gar - ga - lhou co - mo se\_ou-vis - se mú - si - ca' on the second staff.

Am6

Am6/E

Be-beu e so-lu - çou co - mo se fos-se\_um náu -

F#m6

F#m7(<sup>b5</sup><sub>11</sub>)

- fra - go Dan - çou e gar - ga - lhou co - mo se\_ou-vis - se mú - si - ca

Fonte: CHEDIAK, 1999, p 74-75.

Há também que se destacar o papel fundamental da orquestração para a criação de Chico Buarque. Com o objetivo de gerar maior adensamento na narrativa, o maestro Rogério Duprat também utilizou a premissa da monotonia e da tragédia no momento da elaboração do arranjo. Sua capacidade em criar “paisagens sonoras” (JARDIM, 2016, p. 50) a partir da interpretação poética das letras dos compositores fez com que suas contribuições musicais se tornassem indispensáveis para os trabalhos nos quais se envolveu. À frente, destaco alguns dos trechos onde a orquestração se mostra vital para a elaboração do projeto sonoro e estilístico da canção aqui estudada.

Inicialmente, Rogério Duprat se aproveitou do contexto dos versos “*Tijolo com tijolo num desenho mágico*” e “*Seus olhos embotados de cimento e lágrima*” para inserir o primeiro elemento do arranjo (um agogô) no final do verso a seguir. Em “*Sentou pra descansar como se fosse sábado*” [1:01], o agogô, então, sugere a sonoridade de uma colher de pedreiro batendo no tijolo, como normalmente acontece no momento do assentamento de paredes. A entrada dos instrumentos de cordas gera a associação do uivo do vento no momento em que antecede a queda do operário, no verso “*E tropeçou no céu como se fosse um bêbado*” [1:28]. Logo depois, há o primeiro “breque” da canção [1:50], como classificou Gil Jardim. A pausa repentina evidencia o suspense e conduz a atenção do ouvinte para o verso “*Morreu na contramão atrapalhando o tráfego*”. Com isso, o naipe de metais e o surdo surgem subitamente e se unem com as cordas [1:55] para confirmar o final trágico da personagem.

A partir de então, se inicia na música um processo de retrospectiva conturbada dos acontecimentos narrativos, dando início a participação vocal do grupo MPB4. Dentre os acontecimentos, há o verso “*E atravessou a rua com seu passo bêbado*”, que recebe o auxílio dos metais para criar a representação da buzina de veículos quando tentam chamar atenção do que está em sua frente, pedindo passagem na rua [2:28]. Posteriormente, o verso “*Sentou pra descansar como se fosse um príncipe*”, diferentemente da sua primeira aparição, econômica em termos de arranjo, ganha um caráter “imperial” com os comentários sonoros feitos pelos metais e cordas, além da expansão melódica realizada pelo coro, que até então se mantinha em uníssono à voz de Chico Buarque [3:02].

Rogério Duprat ao inserir o pandeiro no final do verso “*E tropeçou no céu como se ouvisse música*” [3:29] deixa clara, mais uma vez, sua intenção em promover o diálogo entre o seu arranjo com a letra de Chico Buarque. Seguindo a mesma lógica, a entrada da flauta [3:33] sugere o bater das asas de um pássaro no verso “*E flutuou no ar como se fosse sábado*”, remetendo a primeira versão do verso. Mais à frente, podemos perceber as cordas e metais produzindo a *imagem sonora* do operário caindo do alto da construção no momento em que se encerra o verso “*Amou daquela vez como se fosse máquina*” [4:10]. Ao final, entre os versos “*E flutuou no ar como se fosse um príncipe*” e “*E se acabou no chão feito um pacote bêbado*” [4:26], Rogério Duprat conduz novamente os metais a reafirmarem o momento trágico dos últimos instantes da queda do operário.

Desse modo, destaco a importância da questão tímbrica no arranjo, pois é da combinação entre melodias, ritmos e as escolhas sonoras dos instrumentos dispostos, em que denominei “imagens sonoras” ou “colorido orquestral”, é que Rogério Duprat buscou alcançar e contribui para a dramaticidade da música de Chico Buarque, amalgamando canção e orquestração numa obra única, indissociável.

### 3.4 Pulsar

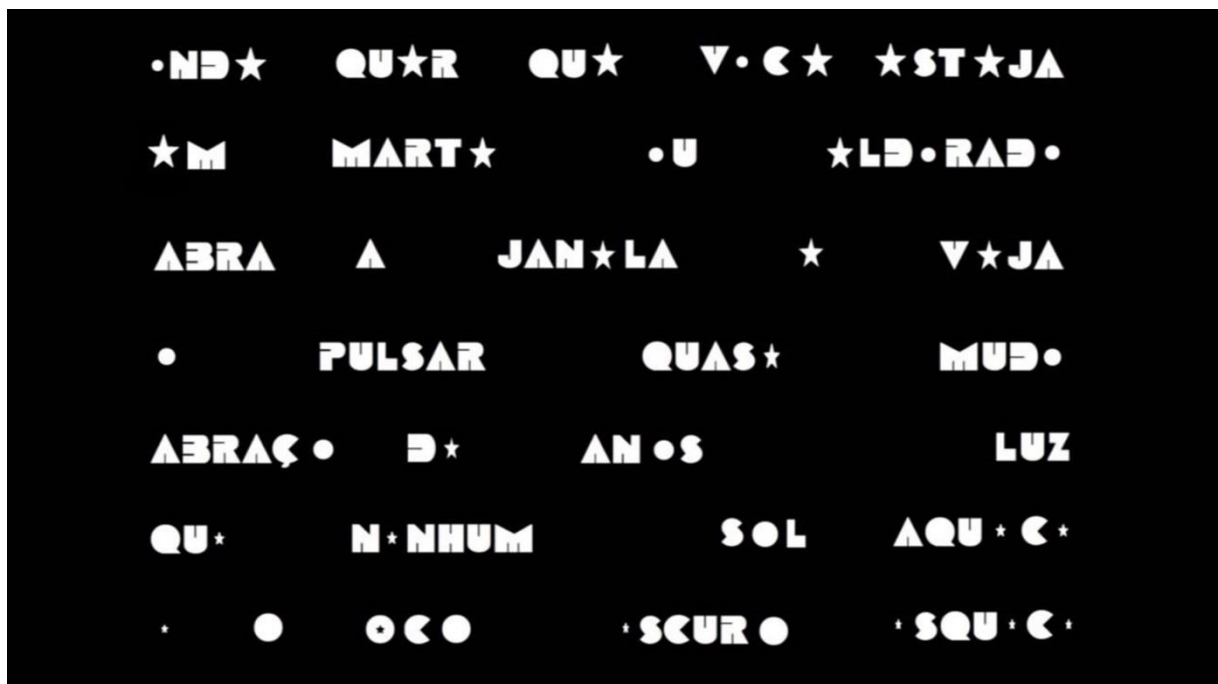
Faremos a análise da obra do poeta Augusto de Campos feita em 1975 e que ganhou no disco *Velô* (1984) a melodia feita por Caetano Veloso, servindo de inspiração para a adaptação-criação audiovisual de Paulo Barreto. A versão

analisada faz parte do álbum *Fina Estampa - Ao Vivo* (1995)<sup>25</sup> e conta com o arranjo do maestro e regente Jaques Morelenbaum.

### 3.4.1 Análise poética

O poema monostrófico de caráter amoroso aborda a temática da ausência usando o abstracionismo como intermédio entre os mundos poético e astronômico. Contém componentes imagéticos que complementam a interpretação do enredo, dentre eles a escolha de um fundo preto com letras brancas, assim como o uso de figuras geométricas (estrelas e círculos) com o propósito de representarem as letras “e” e “o”, respectivamente (Figura 7), fazendo alusão a um céu noturno.

Figura 7 - Painel-partitura (Pulsar)



Fonte: YouTube<sup>26</sup>.

A junção destes elementos, proposta por Campos, resulta num aprofundamento da obra, que a partir de então adota a linguagem concreta. Com isso, vemos que, por mais que seus aspectos visuais se assemelhem aos da poesia abstrata, também são feitas analogias que buscam uma compreensão lógica e/ou semântica.

25 Selo: Verve World. Produção: Jaques Morelenbaum.

26 Cf. O Pulsar..., 2014, *Online*.

Com relação às figuras geométricas, há uma infinidade de interpretações que vão além dos seus valores gráfico-ortográficos já aqui citados. Uma delas diz respeito à utilização dos círculos como simbologia dos planetas, complementando a presença das estrelas. Nesse mesmo sentido, temos a mudança gradativa de tamanho entre as figuras: as estrelas encolhem enquanto os círculos aumentam. Aqui esta mudança pode ser interpretada de algumas maneiras: uma delas, diz respeito à troca dos ciclos noite/dia, podendo o círculo representar o sol nascente enquanto as estrelas se escondem e o planeta torna-se mais visível; e a outra hipótese é o movimento de contração presente na pulsação das estrelas. Outro ponto complementar desta mesma interpretação é o alinhamento passageiro dos corpos celestes, fazendo a junção das palavras “oco/eco”<sup>27</sup> (última linha), a qual é a única palavra que contém uma estrela inscrita no primeiro de seus dois círculos.

Antecedentemente ao aporte visual da obra, Augusto de Campos dispôs de ferramentas semânticas na construção do texto. Em “*veja o pulsar quase mudo*” é evidente o emprego da sinestesia como figura de linguagem, sendo também um fio interpretativo associado à teoria da música das esferas. Segundo José Forfani:

A harmonia mundana, também chamada de música universal ou música das esferas, era definida como sendo constituída pela proporção e regularidade dos movimentos dos corpos celestes, ocorrendo como uma forma de harmonia inaudível, porém regular, perene e responsável pela manutenção do mundo e do universo como era conhecido (FORFANI, 2019, *Online*).

Mais a frente, “*Abraço de anos-luz*” metaforiza o envolvimento da luz sobre tudo o que está em seu entorno, sendo possível considerá-lo uma forma de acolhimento da natureza, pois nos cinge e aquece, assim como um abraço, mesmo que nesse caso específico não consigamos capturar sua temporalidade. Paralelamente a isso, há “*o oco escuro esquece*”, que pode corresponder tanto ao vazio, quanto ao infinito e a totalidade.

### 3.4.2 Análise musical<sup>28</sup>

Quanto à composição musical da obra, Caetano Veloso elaborou a melodia de modo que preservasse a métrica declamatória do poema. Com isso, logo se vê a

---

<sup>27</sup> A junção das letras faz referência à escrita dos ideogramas chinês-japoneses, onde a junção de dois ideogramas forma uma palavra diferente.

<sup>28</sup> Cf. Pulsar..., 2018, *Online*.



correspondência entre a divisão rítmica da melodia e a divisão silábica do texto. Nesta mesma lógica as figuras geométricas e os vogais presentes na criação de Augusto de Campos, assumem valor correspondente às alturas de uma partitura, sendo os círculos a tônica, as vogais “a” e “u” o intervalo de quinta e as estrelas, o intervalo de nona (ou quinta dobrada).

Um ponto interessante nesta disposição intervalar é que a relação entre os harmônicos – tônica, quinta e nona – e a escolha tímbrica de cada instrumento, provoca uma percepção sinestésica diretamente associada à luminosidade. Tocados em regiões sonoras distintas, os instrumentos simbolizam poeticamente os três estágios da pulsação de uma estrela, no qual o grave é a ausência de luz, o agudo é o ápice da luminosidade e o médio é o equilíbrio entre as duas extremidades.

De acordo com a gravação ao vivo analisada, após Caetano Veloso cessar seu canto, a orquestra retoma a melodia. Desta vez, o som dos instrumentos substitui a voz do cantor baiano. A trompa intercala sua aparição com o naipe de cordas, que explora timbres variados como o som produzido com o arco, os *pizzicati* e no caso do contrabaixo acústico, a técnica de *slap*, sendo todos estes, utilizados em momentos estrategicamente distintos. Há também a participação da marimba, fazendo comentários sonoros pontuais e sua região aguda, assim como a flauta de madeira, que toca somente duas notas. Com isso, é possível perceber que a dinâmica racional estabelecida pelo arranjo de Jaques Morelenbaum exprime um grau de personalidade, dando aos instrumentos maior perceptibilidade, unindo, como defendemos em nosso projeto, poesia e música, logo, sonoridades.

## 4 EPÍLOGO

Partindo da premissa de que a criação artística se funda na somatória das produções que a antecedem e as possibilidades de projeções do futuro, a pesquisa e a experimentação são fundamentais no estabelecimento de um diálogo coeso e dinâmico, gerando reflexões de novos pontos de vista e fazendo referências, mesmo que indiretamente, as obras anteriores.

Na canção popular, a associação entre palavra e música é um dos modos de expressão de maior recorrência. Ao seguirmos o conceito de metáfora literária e elaborarmos a noção de *metaforizações sonoras*, buscamos compreender essa relação de “intercomunicabilidade”. Apesar de a música e a poesia terem a capacidade de atuar paralelamente sem grandes interações entre si no universo das canções, é notório o quanto a determinação de um diálogo consciente entre as duas áreas potencializa a criação artística, sobretudo quando se expande a discussão para os espectros sonoro e textual.

Neste projeto essa vinculação se deu da seguinte forma: na música *Bim Bom*, de João Gilberto, o texto, além de explicitar a escolha musical do *baião*, simula verbalmente a divisão rítmica do gênero com a adoção da onomatopeia como recurso poético-musical. Na gravação da composição de Gilberto Gil, *Domingo no Parque*, arranjada por Rogério Duprat, a ambientação feita através da reprodução dos sons reais de um local aberto corrobora na imersão espacial da narrativa proposta na letra. Já em *Construção*, de Chico Buarque de Hollanda, também com arranjo de Rogério Duprat, a interação entre música, palavra e sonoridade revela a potência discursiva que pode ser alcançada com a sua união. Por fim, a obra verbo-voco-visual coletiva intitulada *Pulsar* – efetuada a partir de um poema de Augusto de Campos com melodia de Caetano Veloso, arranjo instrumental adaptado de Jaques Morelenbaum e vídeo de Paulo Barreto – ressalta a possibilidade de uma interlocução tridimensional entre palavra, melodia e imagem. A escolha de instrumentos agudos e estridentes para serem tocados nos momentos em que o painel-partitura indica a estrela, em paralelo com os instrumentos graves e “opacos” que são executados nos instantes em que os círculos aparecem – considerados neste trabalho como uma possível representação dos planetas – dá a obra uma mobilidade única. Além disso, a diversidade de timbres utilizados na gravação ao

vivo demonstra o cuidado do arranjador e maestro Jaques Morelenbaum em conduzir o ouvinte a um caminho de associações sinestésicas que o aproximam com mais facilidade ao imaginário do mundo cósmico.

Em conclusão, a aliança entre as ideias de amalgamação de culturas estrangeiras e nacionais com a intenção de produzir uma expressão artística única e atualizada – como defendidas em 1928 por Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago” e as correntes dos manifestos: concretista, neoconcretista e da música nova – orientaram de certa forma, os compositores discutidos nesse trabalho. Mesmo que essas ideias não se constituíssem como um *zeitgeist*, atravessaram as criações de alguns compositores dessa época e se concretizaram de modo efetivo em suas produções poético-musicais.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes; verbete *Trágico*, p. 1155-1157, 2007.
- ANTROPOFAGIA hoje?. [S. l.]: Canal Saúde Oficial, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oMMdnuGJF6U>>. Acesso em: 11 out. 2021.
- BEZERRA, A. A.; FONSECA, L. C. R. S. Entre pífanos e epifanias: *Strawberry Fields Forever* e o poder mediador da canção. *In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 10. Juazeiro, 2018. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-1536-1.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2021.
- BUARQUE, V. A. C.; BUSCACIO, C. M.; FRANCO, I. G. **Bricolagens sonoras 1: Reflexões e diálogos do Grupo de Estudos Bricolagens Sonoras**. 1. ed. Ouro Preto: UFOP, 2021. Disponível em: <[https://musica.ufop.br/sites/default/files/musica/files/bricolagens\\_sonoras\\_digital.pdf?m=1621557366](https://musica.ufop.br/sites/default/files/musica/files/bricolagens_sonoras_digital.pdf?m=1621557366)>. Acesso em: 25 nov. 2021.
- CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.
- CASTILHO, Denis. Os sentidos da modernização. **Boletim Goiano de Geografia**. Goiânia, v. 30, n. 2, p. 125-140, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/bgg/article/view/13802>>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook Bossa Nova – Volume 1**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Songbook Chico Buarque – Volume 4**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1999.
- CONSTRUÇÃO. [S. l.]: Chico Buarque - Tópico, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wBfVsucRe1w>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- COZZELLA, Damiano *et al.* **Manifestos brasileiros III – Música nova: manifesto 1963** [S. l.: s. n.]. Disponível em: <<https://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- DA SILVA, A. C. G. Experimentar a arte, experimentar a si: Helio Oiticica, entre memórias e parangolés. *In: ANPUH*, Encontro Regional da ANPUH-Rio: Memória e patrimônio, 14. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2010. Disponível em: <[http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276745522\\_ARQUIVO\\_experimentaraarte\\_AnnaCorina\\_Anpuh2010.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276745522_ARQUIVO_experimentaraarte_AnnaCorina_Anpuh2010.pdf)>. Acesso em: 18 mar. 2021.

DE CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5ª. ed. 4ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DE MENESES, A. B. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

FORFANI, José. **Musicologia na Grécia antiga e na Idade Média**. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas [S. l.: s. n.]. ISSN 2526-6187. Data da publicação: 9 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/musicologia/2019/01/09/2/>>. Acesso em: 01 jun. 2021.

GARCIA, Walter. **Bim bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GILBERTO Gil - "Domingo No Parque" - Gilberto Gil (1968). [S. l.]: Gilberto Gil, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OztuGomczAo>>. Acesso em: 8 mar. 2021.

GRANATO, G. A. **Tropicalismos e vanguardas europeias**: imperativo de ruptura, processos construtivos e alcance crítico. 2016. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016. Disponível em: <<https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/8167>>. Acesso em: 26 mar. 2021.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JARDIM, Gil. O arranjo como tecido do discurso musical. **Revista USP**. São Paulo, n. 111. p. 45-58, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127599>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

JOÃO Gilberto - Bim Bom. [S. l.]: João Gilberto, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4JVi6iAQpJg>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**. 3ª. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

NAVES, S. C. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [s. l.], v. 15, n. 43, p. 35-44, 2000. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/dmMWDgdd8g4t5PhRBpCcmYc/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 24 maio 2021.

O PULSAR de Augusto de Campos com música de Caetano Veloso. [S. l.]: Gonzalo Aguilar, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

POESIA e Prosa com Maria Bethânia. [S. l.]: TV Cultura, 2021. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ET\\_XrO9b518](https://www.youtube.com/watch?v=ET_XrO9b518)>. Acesso em: 23 jul. 2021.

PULSAR (Live 1995). [S. l.]: Caetano Veloso, 2018. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=7q\\_ZWOMGltg](https://www.youtube.com/watch?v=7q_ZWOMGltg). Acesso em: 15 mar. 2021.

SANTOS, E. S. As engrenagens da narrativa: semelhanças na construção da canção Domingo no parque, de Gilberto Gil, e do conto A cartomante, de Machado de Assis. **Revista Diálogos**, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 249-265, 2019. Disponível em:  
<<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/7691>>. Acesso em: 16 jul. 2021.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. rev. e aum. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

UMA NOITE em 67 - Completo. [S. l.]: Carlossao2, 2015. Disponível em:  
<[https://www.youtube.com/watch?v=\\_pethu9seDU](https://www.youtube.com/watch?v=_pethu9seDU)>. Acesso em: 21 jun. 2021.

## ANEXO A – Manifesto da Poesia Concreta

### 1. Plano-piloto para Poesia Concreta<sup>1</sup>

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado; estrutura espaçotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenolosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos: “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthétique-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem,

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição, pound (*the cantos*): método ideográfico. joyce (*ulisses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço, cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço, apollinaire (*calligrammes*): como visão,

1. Manifesto da Poesia Concreta, publicado em *noigandres*: n. 4, São Paulo, 1958. Está assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.

mais do que como realização, futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema.

no brasil: oswald de andrade (1890-1954: “em comprimidos, minutos de poesia”, joão cabral de melo neto (n. 1920) – *engenheiro e a psicologia da composição mais antiode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes, também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (weber e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série *boogiewogie*, max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-contéudo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica), seu problema: um problema de funções-relações desse material, fatores de proximidade e semelhança, psicologia de *gestalt*. ritmo: força relacional, o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra, com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não

verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: "a moeda concreta da fala" (*sapir*). daí suas afinidades com as chamadas "línguas isolantes" (chinês): "quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, *sapir* e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo, paralelamente ao isomorfismo fundo-formas, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento, o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisiognomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição, num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do "absoluto", a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene, cronomicrometragem do acaso, controle, cibernética, o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: *feedback*, a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total, contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível, uma arte geral da palavra, o poema-produto; objeto útil.

**augusto de campos**

**décio pignatari**

**haroldo de campos**

*post-scriptum* 1961: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (maiacovski).

(CAMPOS, Augusto et al. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Invenção, 1965.)



## ANEXO B – Manifesto da Poesia Neoconcreta

### 2. Manifesto Neoconcreto<sup>2</sup>

A expressão neoconcreto marca uma tomada de posição em face da arte não figurativa "geométrica" (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, gravura, escultura e poesia, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhum deles "compreende" satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por essas experiências. Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvença impressionista da linguagem pictórica, era natural que essa arte se colocasse numa atitude diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando por sua vez reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista

2. Manifesto assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmaner, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spamidis, e publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em 22 de março de 1959.

como Dadá e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas – como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner – construíam sua obra e, no corpo a corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos que essa obra mesma negou. Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é uma ilustração desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não se atenta para o novo espaço que essa destruição constrói.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importa que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só a experiência direta da percepção ela entrega a "significação" de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva, é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas

fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da "pura sensibilidade na arte", salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando à sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro a coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não tinha compreendido o verdadeiro sentido da nova plástica... Na verdade, Malevitch já exprime, dentro da pintura "geométrica", uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial, que hoje se manifesta de maneira irreprimível.

O *neoconcreto*, nascido de uma necessidade de exprimir, dentro da linguagem estrutural da nova plástica, a complexa realidade do homem moderno, nega a validez das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais" criadas pela arte não figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva,

afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – e que ruem em todos os campos a começar pela biologia moderna, que supera o mecanicismo pavloviano – os concretos-racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como uma "máquina" nem como um "objeto", mas como um "quasi-corpus", isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual ela repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e criar uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto mas, como S. Langer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua "realidade". A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a pon-

to de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer a obra de arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo.

Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções *a priori*, limitados que estão por um método que já prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma e cor, estão de tal modo integradas – pelo fato mesmo de que não preexistiam como noções à obra – que seria impossível falar delas como termos decomponíveis. A arte *neoconcreta*, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia, Teuber-Arp, etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causal, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo como *espacialização da obra*. Entenda-se por *espacialização da obra* o fato de que ela está

sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a criou e de que *ela era já a origem*. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira – plena – do real, é que a arte *neoconcreta não pretende nada* menos que reacender essa experiência. A arte *neoconcreta* funda um novo “espaço” expressivo.

Essa posição é válida igualmente para a poesia *neoconcreta* que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras – objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia *neoconcreta* rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma na linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia *neoconcreta* é a espacialização do tempo verbal; é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia “discursiva”, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia *neoconcreta* a linguagem *se abre* em duração. Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia *neoconcreta* devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de representação do real. Na poesia *neoconcreta* a linguagem não escorre, dura.

Por sua vez, a prosa *neoconcreta*, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo e mais amplo a certas soluções até aqui dadas equivocadamente como poesia. É as-

sim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento objetivo (ciência) e do conhecimento prático (moral, política, indústria, etc.).

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um "grupo". Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

AMÍLCAR DE CASTRO  
FERREIRA GULLAR  
FRANZ WEISSMANN  
LYGIA CLARK  
LYGIA PAPE  
REYNALDO JARDIM  
THEON SPANÚDIS

(In: *Jornal do Brasil*.  
Rio de Janeiro, 22 de março de 1959.)

## ANEXO C – Manifesto Antropófago

### 13. Manifesto Antropófago<sup>15</sup>

⇒ Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

⇒ Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

*Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.*

15. Publicado por Oswald de Andrade no primeiro número da *Revista de antropofagia*, São Paulo, em 1º de maio de 1928.

O que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levi Bruhl estudar.

Queremos a revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade do ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraiba. *Où Villegaignon print terre.* Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel, mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem. (tem que ver isso)

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notia

Notia Imara

Ipejú.

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

*Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.*

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planatório.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a pro-curiosa [sic].

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

⇒ Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI. ?

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura-ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum

aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

*Em Piratininga*

*Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha. Revista de Antropologia, n. 1, ano 1, maio de 1928.*

*(Revista de antropofagia, n. 1, 1º de maio de 1928. São Paulo.)*



## ANEXO D – Manifesto da Música Nova

### Manifestos Brasileiros III

#### música nova

### Manifesto 1963

música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen.

atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (klee, kandinsky, mondrian, van doesburg, suprematismo e construtivismo, max bill, mallarmé, eisenstein, joyce, pound, cummings) - colateralmente, ubicação de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

reavaliação dos meios de informação: importância do cinema, do desenho industrial, das telecomunicações, da máquina como instrumento e como objeto: cibernética (estudo global do sistema por seu comportamento).

comunicação: mister da psico-fisiologia da percepção auxiliada pelas outras ciências, e mais recentemente, pela teoria da informação.

exata colocação do realismo: real = homem global; alienação está na contradição entre o estágio do homem total e seu próprio conhecimento do mundo. música não pode abandonar suas próprias conquistas para se colocar ao nível dessa alienação, que deve ser resolvida, mas é um problema psico-sócio-político-cultural.

geometria não-euclidiana, mecânica não-newtoniana, relatividade, teoria dos "quanta", probabilidade (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de uma nova realidade.

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e tôdas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

como consequência do novo conceito de execução-criação coletiva, resultado de uma programação (o projeto, ou plano escrito): transformação das relações na prática musical pela anulação dos resíduos românticos nas atribuições individuais e nas formas exteriores da criação, que se cristalizaram numa visão idealista e superada do mundo e do homem (elementos extra-musicais: "sedução" dos regentes, solistas e compositores, suas carreiras e seus públicos - o mito da personalidade, enfim). redução a esquemas racionais - logo, técnicos - de toda comunicação entre músicos. música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo.

educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática. educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa.

superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc. ... os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in "plano piloto para poesia concreta", grupo noigandres).

elaboração de uma "teoria dos afetos" (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no "jingle" de propaganda, no "stand" de feira, no estéreo doméstico, na vida cotidiana do homem), tendo em vista um equilíbrio informação semântica - informação estética. ação sobre o real como "bloco": por uma arte participante.

cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex. atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento

econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. participar significa libertar a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem.

maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

são paulo, março 1963.

damiano cozzella

rogério duprat

régis duprat

sandino hohagen

júlio medaglia

gilberto mendes

willy correia de oliveira

alexandre pascoal

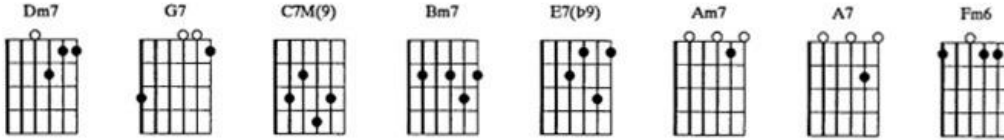
Em: Invenção. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, Nº 3, junho 1963.

ANEXO E – Partitura de *Bim Bom*

Songbook □ Bossa Nova

**Bim bom**

JOÃO GILBERTO



Introdução: Dm7 G7 Dm7 G7

Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 C7M(9) /// Dm7 G7 Dm7  
 Bim bom bim bim bom bom Bim bom bim bim bom bim bom Bim bom bim

G7 Dm7 G7 Dm7 G7 Bm7 / E7(b9) / Am7  
 bim bom bom Bim bom bim bom bim bom bim bim É

/ Bm7 E7(b9) Am7 / Bm7 E7(b9) / Am7 / A7 / Dm7 / G7 / Dm7 G7  
 só isso o meu baião E não tem mais nada não O meu coração pediu assim Só bim bom

Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 C7M(9) /// Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7 Dm7  
 bim bim bom bom bim bom bim bim bom bim bom bim bom bim bom bim bim

G7 Bm7 / E7(b9) / Am7 / Bm7 E7(b9) Am7 / Bm7 E7(b9) Am7  
 bim bom bim bim É só isso o meu baião E não tem mais nada não

/ A7 / Dm7 / Fm6 / C7M(9)  
 O meu coração pediu assim Só bim bom bim bom bim bim

Partitura musical para guitarra, mostrando cinco staves de música com acordes e letra. O tempo é 2/4. A primeira linha contém a introdução e o primeiro verso. A segunda e terceira linhas contêm o segundo verso. A quarta e quinta linhas contêm o terceiro verso e o refrão. O refrão é repetido duas vezes, com a primeira e segunda vez indicadas por "1ª vez" e "2ª vez".

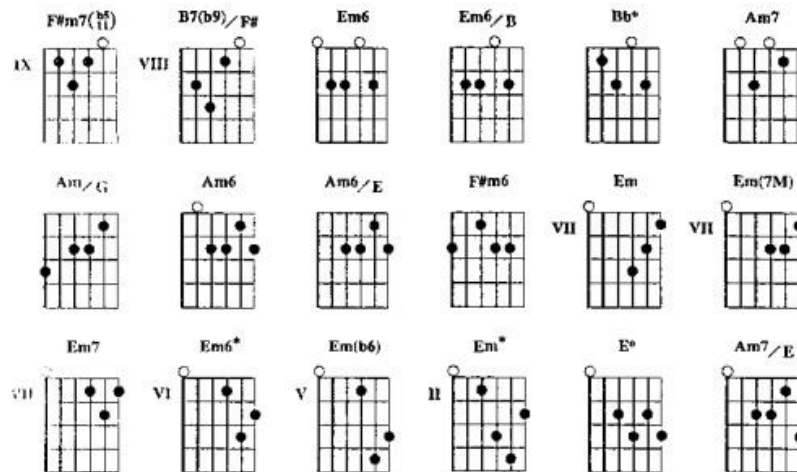
Copyright by WARNER/CHAPPELL EDIÇÕES MUSICAIS LTDA.  
 Rua General Rabelo, 43 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os direitos reservados.

ANEXO F – Partitura de *Construção*

Songbook □ Chico Buarque

**Construção**

CHICO BUARQUE



Introdução: F#m7(b5) ///

B(b9)/F# / / / Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B /  
 Amou daquela vez como se fosse a úl—tima Beijou sua mulher como se fosse

Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B / / Bb° Am7  
 a úl—tima E cada filho seu como se fosse o ú—nico E atravessou a rua com seu

Am/G F#m7(b5) /// B(b9)/F# / / / Em6 / Em6/B / Em6 /  
 passo tr—mido Subiu a construção como se fosse má—quina Ergueu

Em6/B / Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B / / /  
 no patamar quatro paredes só—lidas Tijolo com tijolo num desenho má—gico Seus

Bb° Am7 Am/G F#m7(b5) /// B(b9)/F# / / / Am6 /  
 olhos enfiados de cimento e lá—grima Sentou pra descansar como se fosse sá—bado

Am6 / Am6 / Am6/E / Am6 / Am6/E / Am6 /  
 Comeu feijão com arroz como se fosse um prin—cipe Bebeu e

Am6/E / F#m6 / / / F#m7(b5) /// B(b9)/F#  
 sou—za como se fosse um ná—frago Dançou e gargalhou como se ouvisse mú—sica

/ / / Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B /  
 E tropeçou no céu como se fosse um bê—bado E flutuou no ar como se fosse um

## Songbook □ Chico Buarque

Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B / / Bb° Am7  
 pás—saro E se acabou no chão feito um pacote flá—cido Agonizou no meio do

Am/G F#m7(b5) /// B(b9)/F# † † † Em6 / Em6/B / Em6 /  
 passeio pú—blico Morreu na contramão atrapalhando o trá—fego

Em6/B / Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B / Em6 / Em6 / Em6/B / Em6 /  
 Amou daquela vez como se fosse o úi—timo Beijou sua

Em6/B / Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B / / /  
 mulher como se fosse a ú—nica E cada filho seu como se fosse o pró—digo E

Bb° Am7 Am/G F#m7(b5) /// B(b9)/F# / / / Em6 /  
 atravessou a rua com seu passo bê—bado Subiu a construção como se fosse só—lido

Em6/B / Em6 / Em6/B / Em6 / Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B  
 Ergueu no patamar quatro paredes má—gicas Tijolo com tijolo num

/ / Bb° Am7 Am/G F#m7(b5) /// B(b9)/F# / / /  
 desenho lô—gico Seus olhos embotados de cimento e trá—fego Sentou pra descansar como

/ Am6 / Am6/E / Am6 / Am6/E / Am6 / Am6/E /  
 se fosse um prin—cipe Comeu feijão com arroz como se fosse o má—ximo

Am6 / Am6/E / F#m6 / / / F#m7(b5) ///  
 Bebeu e soluçou como se fosse má—quina Dançou e gargalhou como se fosse o pró—ximo

B(b9)/F# / / / Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B /  
 E tropeçou no céu como se ouvisse mú—sica E flutuou no ar como se fosse

Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B / / Bb° Am7 Am/G  
 sá—bado E se acabou no chão feito um pacote tí—mido Agonizou no meio do passeio

F#m7(b5) /// B(b9)/F# † † † Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B /  
 náu—frago Morreu na contramão atrapalhando o pú—blico

Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B / Em / Em(7M) /  
 Amou daquela vez como se fosse má—quina Beijou sua mulher como se fosse

Em7 / Em6\* / Em(b6) / Em\* / E°  
 lô—gico Ergueu no patamar quatro paredes flá—cidas Sentou pra descansar como se fosse um pás—saro E

/ Am7/E / Em6/B Bb° Am7 Am/G F#m7(b5) ///  
 flutuou no ar como se fosse um prin—cipe E se acabou no chão feito um pacote bê—bado

B(b9)/F# † † † Em6 / Em6/B / Em6 / Em6/B / Em6 /  
 Morreu na contramão atrapalhando o sá—bado

## Construção

**F#m7(b9)(11)**      **B(b9)/F#**      **E m6**      **E m6/B**

A - mou da-que-la vez co-mo se fos-se\_a úl - ti - ma  
ti - mo

**E m6**      **E m6/B**      **E m6**      **E m6/B**      **E m6**

Bei - jou su - a mu - lher co - mo se fos - se\_a úl - li - ma E ca - da fi - lho  
Bei - jou su - a mu - lher co - mo se fos - se\_a ú - ni - ca E ca - da fi - lho

**E m6/B**      **E m6/B**      **Bb°**      **A m7**      **A m/G**      **F#m7(b9)(11)**

seu co-mo se fos-se\_o ú - ni-co E\_a-tra-ves-sou a ru - a com seu pas - so tí - mi-do  
seu co-mo se fos-se\_o pró - di-go E\_a-tra-ves-sou a ru - a com seu pas - so bê - ha-do

**B(b9)/F#**      **E m6**      **E m6/B**      **E m6**

Su - biu a cons - tru - ção co-mo se fos - se má - qui - na Er - gueu no pa - ta -  
Su - biu a cons - tru - ção co-mo se fos - se só - li - do Er - gueu no pa - ta -

**E m6/B**      **E m6**      **E m6/B**      **E m6**      **E m6/B**

mar qua - tro pa - re - des só - li - das Ti - jo - lo com ti - jo - lo num de - se - nho má -  
mar qua - tro pa - re - des má - gi - cas Ti - jo - lo com ti - jo - lo num de - se - nho ló -

**E m6/B**      **Bb°**      **A m7**      **A m/G**      **F#m7(b9)(11)**      **B(b9)/F#**

gi - co Seus o - lhos em - bo - ta - dos de ci - men - to\_e lá - gri - ma Sen - tou pra des - can -  
gi - co Seus o - lhos em - bo - ta - dos de ci - men - to\_e trá - fe - go Sen - tou pra des - can -

**A m6**      **A m6/E**      **A m6**      **A m6/E**

sar co-mo se fos - se sá - ba-do Co - meu fei - jão com\_ar - roz co-mo se fos - se\_um prín -  
sar co-mo se fos - se\_um prín - ci - pe Co - meu fei - jão com\_ar - roz co-mo se fos - se\_o má -

**A m6**      **A m6/E**      **A m6**      **A m6/E**      **F#m6**

ci - pe Be - heu e so - lu - çou co-mo se fos - se\_um náu - fra - go Dan - çou e gar - ga -  
xi - mo Be - heu e so - lu - çou co-mo se fos - se má - qui - na Dan - çou e gar - ga -

## Songbook □ Chico Buarque

42  $F\sharp m7(\flat 5)$   $B(\flat 9)/F\sharp$

lhôu co-mo se\_ou-vis - se mú - si - ca E tro-pe-çou no céu co-mo se fos-se\_um bê -  
 lhôu co-mo se fos-se\_o pró - xi-mo E tro-pe-çou no céu co-mo se\_ou-vis - se mú -

E m6 E m6/B E m6 E m6/B E m6

47  
 ba-do E flu-tu-ou no ar co-mo se fos-se\_um pás - sa-ro  
 si-ca E flu-tu-ou no ar co-mo se fos - se sá - ba-do

E m6/B E m6 E m6/B E m6/B  $B^\circ$  A m7 A m/G

52  
 E se\_a-ca-bou no chão fei-to\_um pa-co-te flá - ci-do A-go-ni-zou no mei-o do pas-sei-o pú -  
 E se\_a-ca-bou no chão fei-to\_um pa-co-te tí - mi-do A-go-ni-zou no mei-o do pas-sei-o náu -

57  $F\sharp m7(\flat 5)$   $B(\flat 9)/F\sharp$  E m6

bli-co Mor-reu na con-tra - mão a - tra - pa - lhan-do\_o trá - fe-go  
 fra-go Mor-reu na con-tra - mão a - tra - pa - lhan-do\_o pú - bli-co

E m6/B E m6 E m6/B E m6 E m6/B  $\Phi$  E m6 E m6/B

62  
 A - mou da-que-la vez co-mo se fos-se\_o úl -

$\Phi$  E m6 E m6/B E m E m(7M)

69  
 A - mou da-que-la vez co-mo se fos-se má - qui-na Bei-jou su - a mu - lher co-mo se fos-se ló -

E m7 E m6 E m( $\flat 6$ ) E m

73  
 gi-co Er-gueu no pa-ta - mar qua-tro pa-re-des flá - ci-das Sen-tou pra des-can - sar co-mo se fos-se\_um pás -

$E^\circ$  A m7/E E m6/B  $B^\circ$  A m7 A m/G

77  
 sa-ro E flu-tu-ou no ar co-mo se fos-se\_um prin - ci-pe E se\_a-ca-bou no chão fei-to\_um pa-co-te bê -



## Songbook □ Chico Buarque

81

$F\sharp m7(\flat 5)$   $B(\flat 9)/F\sharp$

ba - do Mor - reu na con - tra - mão a - tra - pa - lhan - do\_o sá -

$E m6$   $E m6/B$   $E m6$   $E m6/B$   $E m6$

85

ba - do