



DESMEMÓRIA: RELATO SOBRE A RECRIAÇÃO DE UMA CANÇÃO

Simone do Rocio Cit¹

Resumo: Este texto relata um percurso criativo que surgiu a partir da escuta da obra *Everywhere at the end of time*, do compositor inglês James Leyland Kirby. A composição de Kirby, que assina a obra com o codinome *The Caretaker*, é uma representação musical dos danos causados pelo Mal de Alzheimer na memória. Um dos recursos expressivos utilizados na obra foi a deterioração eletrônica de uma canção de amor americana, da década de 1930, intitulada *Heartaches*, de Al Hoffman e John Klenner. A mim foi proposto pelo violonista curitibano André Garcia o exercício de criar uma nova letra para essa canção amorosa, abordando a mesma temática de *Everywhere at the end of time* – os efeitos do Mal de Alzheimer – para que, na sequência, ela pudesse ser arranjada e executada como um choro. O exercício foi desenvolvido tendo como base alguns procedimentos frequentemente adotados pelo compositor Chico Buarque para letrar canções. Esses procedimentos foram extraídos de depoimentos concedidos por ele, ao longo da sua carreira musical. Foram criadas duas versões de letras provisórias e uma definitiva, em parceria, intitulada *Desmemória*; as três versões tratam da perda de memória processual e da dificuldade de assimilação de novas lembranças, tratando o Alzheimer no seu potencial efeito analgésico ao apagar, entre tantas outras lembranças, as dores amorosas do passado. Sendo um dos objetivos do exercício criativo reproduzir o modo buarqueano de letrar melodias, os principais recursos utilizados no processo foram o uso de um dicionário analógico e de um dicionário de rimas, seguidos da atenção a alguns fundamentos da Literatura, como as formas poéticas e a prosódia.

¹ Doutora em Literatura pela UFSC (2013), mestre em Literatura pela UFPR (2005) e graduada em Educação Artística com habilitação em Música pela UFPR (1991). Professora associada da Universidade Estadual de Maringá - PR. Foi Diretora Artística e Regente da Orquestra Latino-Americana da Universidade Estadual do Paraná de 2014 a 2020.

Ao final do relato o link de acesso para uma versão gravada do choro canção *Desmemória* é disponibilizado, para viabilizar a escuta.

Palavras-chave: Memória; letras de canções; atividade criadora; Chico Buarque; *The Caretaker*.

DESMEMÓRIA: REPORT ABOUT THE RECREATION OF A SONG

Abstract: *This text reports a creative journey that began based on the listening of the work *Everywhere at the end of time* by composer James Leyland Kirby. Kirby's composition, which he signed with the alias *The Caretaker*, is a musical representation of memory damage caused by Alzheimer's disease. One of the expressive resources used in the work was the electronic deterioration of a 1930s American love song named *Heartaches*. An exercise was proposed to me: that I should create new lyrics for this love song, approaching the same subject of *Everywhere at the end of time* - Alzheimer's effects - so that, after that, it could be arranged and performed as Choro. The exercise was developed based on procedures frequently employed by songwriter Chico Buarque to write song lyrics: these procedures were found in testimonials given by him through his musical career. Two test versions were created plus a definitive one, through partnership, named *Desmemória (Unmemory)*: the three versions are about memory loss and the difficulty of registering new ones, treating Alzheimer on its potential analgesic effect by erasing, amongst many memories, heartaches from the past. One of the goals of the creative exercise is to reproduce Buarque's way of putting lyrics into melodies, so the main resources used in the process were the use of a thesaurus and a rhyming dictionary, followed by attention to some literary principles such as poetic forms and prosody. By the end of the report the access link to a recorded version of the choro song *Desmemória (Unmemory)* is made available so the listening can be possible.*

Keywords: *Memory; song lyrics; creative activity; Chico Buarque; The Caretaker.*

DESMEMÓRIA: INFORME SOBRE LA RECREACIÓN DE UNA CANCIÓN

Resumen: *Este texto relata un viaje creativo que surgió a partir de la escucha de la obra *Everywhere at the end of time*, del compositor inglés James Leyland Kirby. La*

composição de Kirby, cujo nome em clave es *The Caretaker*, es una representación musical del daño a la memoria causado por la enfermedad de Alzheimer. Uno de los recursos expresivos utilizados en la obra fue el deterioro electrónico de una canción de amor estadounidense de los años 1930, titulada *Heartaches*. Me pidieron el ejercicio de crear una nueva letra para esta canción de amor, abordando el mismo tema de *Everywhere at the end of time* – los efectos de la enfermedad de Alzheimer – para, posteriormente, poder arreglarla e interpretarla como Choro. El ejercicio se desarrolló a partir de algunos procedimientos frecuentemente adoptados por el compositor Chico Buarque para escribir canciones. Estos procedimientos se encontraron en declaraciones dadas por él a lo largo de su carrera musical. Fueron creadas, en colaboración, dos versiones de letra provisional y una definitiva, titulada *Desmemória*; las tres versiones abordan la pérdida de la memoria procedimental y la dificultad para asimilar nuevos recuerdos, tratando el Alzheimer en su potencial efecto analgésico al borrar, entre muchos otros recuerdos, los dolores amorosos del pasado. Como uno de los objetivos del ejercicio creativo es reproducir la forma de escribir melodías de Buarque, los principales recursos utilizados en el proceso fueron el uso de un diccionario analógico y un diccionario de rimas, seguido de la atención a algunos fundamentos de la literatura, como las formas poéticas y prosodia. Al final del reportaje, se pone a disposición el link de acceso a una versión grabada del Choro *Canção Desmemória*, para permitir su escucha.

Palabras clave: Memoria; letras de canciones; actividad creativa; Chico Buarque; *The Caretaker*.

1. Provocação

Este texto relata um exercício composicional que considera a memória, ou a ausência dela, como provocação². Ele foi proposto para mim pelo violonista curitibano André Garcia³, a partir da obra *Everywhere at the end of time*⁴, do compositor inglês de música ambiente James Leyland Kirby. Kirby utilizou o codinome *The Caretaker*⁵ para

² Nos estudos literários, tema é uma ideia abstrata em torno da qual se desenvolve o assunto do texto literário. (Telles, 2009, p. 108)

³ André Garcia desenvolve em Curitiba, atualmente, trabalhos autorais com os parceiros musicais André Drabeski (SC) e Lucas Mion (RS).

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wJWksPWdK0c&t=22826s> Acesso em 20/07/2023.

⁵ Pode ser traduzido como 'O zelador' ou 'O cuidador', tendo possível relação com o termo 'cuidador de idosos'.

assinar essa e outras obras conceituais, que têm como propósito recriar musicalmente os danos causados pelo Mal de Alzheimer na memória.

O impulso para a ideia de criar a obra mencionada foi uma cena do filme *O iluminado*, de Stanley Kubrik, que impressionou sobremaneira o compositor:

No trecho, o escritor Jack Torrance (interpretado por Jack Nicholson) caminha por um corredor largo e vazio do Overlook Hotel, onde está hospedado, quando encontra um salão de baile. Ao entrar naquele cômodo, algo estranho acontece: é como se o homem, já atormentado por delírios de toda sorte, tivesse caído num passado distante, onde homens e mulheres vestidos a rigor tomam drinques ao som de velhas melodias de jazz. Dali em diante, apaga-se o limite entre delírio e realidade. [...] São imagens nostálgicas. E assustadoras. Dois adjetivos que, juntos, ajudam a definir a sonoridade do projeto *The Caretaker* [...]. (KIRBY, 2011, p. 1).

Na primeira fase do trabalho, Kirby sampleou discos de 78 rotações com temas de jazz cantados, tocados em salões de baile dos anos 1920, 1930 e 1940.

Passei muito tempo pesquisando músicas daquela época ao longo de um período de dois ou três anos e comecei a brincar constantemente com esse material. O interessante para mim é o fato de que a maior parte dessas músicas é sobre fantasmas e perdas, pois foram gravadas entre as duas guerras mundiais. É de uma época diferente, e que foi mais ou menos esquecida. (KURBY apud FISCHER, 2022, p. 148).

O primeiro e principal tema que compõe a obra chama-se *Heartaches*, uma canção de autoria de Al Hoffman e John Klenner, gravada pela primeira vez em 1931. No fonograma sampleado a canção⁶ é interpretada pelo cantor moçambicano/britânico Al Bowly.

Heartaches, heartaches
My loving you, they're only heartaches
Your kiss was such a sacred thing to me
I can't believe it's just a burning memory

Heartaches, heartaches
What does it matter how my heart breaks?
I should be happy with someone new
But my heart aches for you.

⁶ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=S652aa_kXjY. Acesso em 28/07/2023

Após samplear esse e outros temas, Kirby os deteriorou eletronicamente no sentido de reproduzir, sonoramente, as falhas de memória causadas pelo Alzheimer. Com duração total de 6h30'31" e dividida em seis estágios, a composição foi lançada entre 2016 e 2019⁷.

Já com algumas informações sobre a obra de Kirby, voltemos à demanda do músico que me apresentou essa obra⁸. Garcia sugeriu que eu criasse uma letra para a canção *Heartaches*, sendo que essa nova versão deveria dialogar, de alguma forma, com a obra produzida por *The Caretaker*. Ele propôs, ainda, que a canção sobre a deterioração da memória, além de letrada, fosse posteriormente adaptada para o gênero choro⁹.

Sabemos que o choro é um gênero musical que costuma remeter às lembranças do passado. Choros representativos como *Naquele tempo* e *Saudade do Cavaquinho*, de Pixinguinha, ou *Recordando os velhos tempos*, de Luis Americano, são exemplos da identificação temática com o resgate do passado. Esse resgate é inerente ao gênero, ainda que as composições sejam predominantemente instrumentais. E, quando recebem letras, em choros canção, muitas vezes reafirmam essa identificação. Exemplo disso é o clássico *Odeon*, de Ernesto Nazareth, que recebeu a poesia de Vinícius de Moraes e tornou-se uma emblemática evocação da música do passado, na voz de Nara Leão: "ai quem me dera o meu chorinho tanto tempo abandonado..."¹⁰

Sendo um gênero tradicional brasileiro, o choro nutre significados e sentidos na memória de grande parte das pessoas no país. Não é à toa que, frequentemente, temas

⁷ Em 2020, durante a pandemia, a escuta demorada de *The Caretaker* foi tomada como desafio entre usuários do You Tube e do TikTok.

⁸ Chamo a atenção para o fato de que a demanda surgiu para mim às vésperas do Colóquio Memória e Criação Musical, que ocorreu em 22 de novembro de 2022, de forma híbrida (presencialmente e com possibilidade de apresentação remota) na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Resolvi realizar e relatar o exercício como forma de participação no evento.

⁹ Devo mencionar que, no período da Jovem Guarda, houve uma versão da canção *Heartaches* gravada pelo conjunto Golden Boys. Ainda que o seu conteúdo não aborde o tema *memória* e o gênero seja rock, a letra é indicadora de outras possibilidades sintáticas e semânticas na mesma melodia sugerida por André.

Mágoa, mágoa / Meu coração está magoado
 Pois quem eu quero não me quer amar
 E quem me quer, eu não desejo magoar
 Mágoa, mágoa / Eu tenho os olhos rasos d'água
 Mesmo sofrendo, não devo ser
 Magoado com você
 (A. Hoffman / J.Klenner / Rossini Pinto)

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DkFWyz06UAs> Acesso em 23/07/2023.

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gzTP3p862S8> Acesso em 05/08/23.

chorísticos sejam usados para sonorizar produções audiovisuais quando as cenas se passam em “tempos idos”¹¹.

Logo que comecei a pensar em ideias para iniciar a escrita, foi inevitável o surgimento de lembranças sobre algumas canções brasileiras que, em gêneros diversos, tratam da memória, da evocação de lembranças, na mesma linha de *Everywhere at the end of time*. A primeira canção que surgiu como referência e se alinhou rapidamente ao propósito do exercício foi *O velho Francisco*, de Chico Buarque, por ser construída com as falas esparsas de um homem velho relembrando o passado. A canção surgiu a partir de um sonho do compositor.

Ao jornalista Humberto Werneck, Chico diz que sonhara com “uma preta velha que contava uma história num fundo de cozinha e pedia, com a voz cava e arrastada: ‘Fecha a porta! Fecha a porta!’”. A velha preta virou *O velho Francisco*, que narra suas reminiscências numa espécie de delírio. Foi ouvindo essa canção na voz de Mônica Salmaso que o produtor cultural Rodrigo Teixeira teve a ideia de fazer, com vários autores, um livro de contos inspirados em letras de Chico Buarque. Este deu o aval para o projeto, mas excluiu essa da lista de canções. É que ele próprio já a utilizara como ponto de partida para seu quarto romance, *Leite derramado* (2009), na qual o personagem principal conta sua vida bem à maneira da letra de *O velho Francisco*. (HOMEM, 2009, p. 251).

Sabemos então que, posteriormente ao seu lançamento no álbum *Francisco*, em 1987, a canção foi desdobrada pelo autor em um projeto literário, o premiado *Leite Derramado*. No romance o relato do homem velho ocorre no leito de um hospital no qual ele reconta a sua vida em discursos fragmentados, dirigidos às enfermeiras, à filha ou a quem estiver por perto.

De maneira geral, ideias sobre tempo e memória são recorrentes em canções de Chico Buarque. A questão foi abordada por José Miguel Wisnik e por seu filho Guilherme Wisnik no ensaio *O tempo e o artista*. Eles localizam já nas primeiras fases da obra do compositor, marcada por canções como *A banda*, *Roda viva*, *Carolina*, *João e Maria* e *Maninha*, o que consideram o seu núcleo temático mais antigo e matricial: “a dissipação

¹¹ A expressão ‘tempos idos’ foi usada proposadamente aqui quando, no momento da escrita, lembrei da letra de um samba de Cartola com esse título. Não hesitei em utilizar a expressão como uma forma de mencionar a canção, ainda que indiretamente, como um exemplo vindo do universo do samba e cujo conteúdo também é a memória. Seus primeiros versos nos dizem:

“Os tempos idos nunca esquecidos
Trazem saudades ao recordar
É com tristeza que eu relembro
Coisas remotas que não vêm mais...”

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Dnh_5Qj91YA Acesso em 25/07/2023.

da inocência, levada pelo tempo e mundo destruidores, que carregam a vida [...]”. (Wisnik, 2004, p. 254) Essas canções, acrescidas de *O velho Francisco*, se encontram especialmente próximas à motivação de Kurby em seu projeto: as duas composições, embora construídas sobre gêneros musicais distantes, têm afinidades inegáveis.

Assim, à despeito de já existir, apenas em Chico Buarque, mais de uma canção com temáticas similares à *Everywhere at the end of time*, a provocação lançada por André era mais específica: uma nova letra sobre a melodia de *Heartaches*, abordando o Mal de Alzheimer.

2. Metodologia

São muitos os caminhos para se fazer uma canção. São, também, muitos os caminhos para se letrar uma melodia. Tenho investigado e criado opções para vivenciar e registrar, com a colaboração de alunos¹², alguns trajetos divulgados por diferentes compositores, no sentido de, em algum momento, sistematizar e oferecer opções para o trabalho autoral de iniciantes. “De tudo se faz canções”¹³, são as palavras de ordem do movimento musical mineiro *Clube da Esquina*. Elas devem inspirar e instigar a todos, de estudiosos e aspirantes a cancionistas, para que se perguntem: se de tudo se faz canção, como fazer canções?

As obras finalizadas de Chico Buarque, a exemplo de *O velho Francisco*, são, desde sempre, ricas fontes de referência que podem contribuir para a invenção de canções. Bagagem importante. Mas, para além da observação curiosa sobre o que já está finalizado, considerando que algumas dicas sobre o seu processo composicional são bastante acessíveis em múltiplos depoimentos, é possível pensar na possibilidade de reunir essas informações e torná-las visíveis em uma espécie de metodologia¹⁴. Porque, quando se fala em canção popular, “as declarações esparsas de seus principais agentes (compositores, cantores, produtores) oferecem algumas pistas preciosas que raramente são identificadas como tais pelos pesquisadores” (Tatit, 2016, p.13). E pelos compositores.

¹² Na disciplina Música e Literatura, ministrada por mim em cursos de Música da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR.

¹³ Trecho da canção Clube da Esquina 2, de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qvDKUKP25qk> Acesso em 24/07/2023.

¹⁴ Importante pontuar que extrair e sistematizar um método buarqueano para criar letras de canções é, certamente, tarefa ousada e complexa. Portanto, deixo claro que concluir essa ação não é o objetivo deste texto. Não obstante, optei por reproduzir alguns de seus hábitos no exercício proposto, incorporando-os ao relato, abrindo caminhos para eventuais aprofundamentos.

Levando em conta o material relativamente vasto, já mencionado, em que Chico descreve sua atividade como cancionista, resolvi cumprir o exercício proposto considerando, preliminarmente, um de seus procedimentos conhecidos ao lidar com as palavras: o uso do *Dicionário Analógico*, de autoria de Francisco Ferreira Azevedo. Um pequeno texto, escrito pelo próprio Chico, e incluído nas primeiras páginas do dicionário, a partir da sua segunda edição, vale ser incluído aqui.

Pouco antes de morrer, meu pai me chamou ao escritório e me entregou um livro de capa preta que eu nunca havia visto. Era o dicionário analógico de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo. Ficava quase escondido, perto dos cinco grandes volumes do dicionário Caldas Aulete, entre outros livros de consulta que papai mantinha ao alcance da mão numa estante giratória. Isso pode te servir, foi mais ou menos o que ele então me disse, no seu falar meio grunhido. Era como se ele, cansado, me passasse um bastão que de alguma forma eu deveria levar adiante. E por um bom tempo aquele livro me ajudou no acabamento de romances e letras de canções [...]. O resultado é que o livro, herdado já em estado precário, começou a se esfarelar nos meus dedos. Encostei-o na estante das relíquias ao descobrir, num sebo atrás da Sala Cecília Meireles, o mesmo dicionário em encadernação de percalina. [...] Com esse livro escrevi novas canções e romances, decifrei enigmas, fechei muitas palavras cruzadas. E ao vê-lo dar sinais de fadiga, saí de sebo em sebo pelo Rio de Janeiro para me garantir um dicionário analógico de reserva. Encontrei dois, mas não me dei por satisfeito, fiquei viciado no negócio. Dei de vasculhar livrarias país afora, só em São Paulo adquiri meia dúzia de exemplares, e ainda rematei o último à venda na Amazon.com antes que algum aventureiro o fizesse. Eu já imaginava deter o monopólio (açambarcamento, exclusividade, hegemonia, senhorio, império) de dicionários analógicos da língua portuguesa, não fosse pelo senhor João Ubaldo Ribeiro, que ao que me consta também tem um, quiçá carcomido pelas traças (brocas, carunchos, busanos, cupins, térmitas, cáries, lagartas-rosadas, gafanhotos, bichos-carpinteiros). A horas mortas, eu corria os olhos pela minha prateleira repleta de livros gêmeos, escolhia um a esmo e o abria ao bel-prazer. Então anotava num moleskine as palavras mais preciosas, a fim de esmerar o vocabulário com que eu embasbacaria as moças e esmagaria meus rivais.

Hoje sou surpreendido pelo anúncio dessa nova edição do dicionário analógico de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo. Sinto como se invadissem minha propriedade, revirassem meus baús, espalhassem aos ventos meu tesouro. Trata-se para mim de um terrível (funesta, nefasta, macabra, atroz, abominável, dilacerante, miseranda) notícia. (HOLLANDA apud AZEVEDO, 2016, p. 5).

De fato, o uso do dicionário analógico é recurso do tipo “pulo do gato”, já que a forma de buscar palavras afins é realizada de maneira peculiar. Num dicionário comum encontramos os significados de palavras estabilizadas pelo seu uso histórico em apenas um grupo, enquanto o dicionário analógico desdobra uma palavra prima em diversos núcleos de significados, apontando para novas palavras similares e, também,

para outras que apenas tangenciam ou se distanciam do significado inicial, dando mobilidade e imprevisibilidade ao processo criativo. Daí o valor do recurso.

Para quem não sabe – e muita gente hoje não faz a menor ideia –, um dicionário analógico é uma espécie muito particular de livro, que propõe uma relação peculiar entre as palavras e delas com o leitor: palavra puxa palavra. Cada um desses grupos – ao qual o leitor chega folheando o volume a esmo ou, se souber o que procura, por meio de um índice alfabético na parte final – lança pontes muitas vezes inesperadas e dialoga animadamente com outras colônias de palavras, concordando, discordando, ampliando sentidos, listando expressões consagradas, abrindo ângulos novos. Uma festança para logomaniacos, poetas e escritores que, como Gustave Flaubert, estejam em busca da mítica palavra justa. (RODRIGUES, 2010, p. 1).

Mas a empreitada não se restringe, apenas, à questão da busca da palavra certa. O trabalho de letrar uma canção compreende, ainda, a prosódia e os problemas decorrentes do seu uso. E é preciso considerar que avaliações devem ser feitas, apenas, após análise criteriosa. Vale lembrar a irretocável *Panis et circensis*¹⁵, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada por Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sérgio Baptista, do grupo Mutantes. Na frase “mas as pessoas na sala de jantar” ocorre o que, convencionalmente, costumamos compreender como erro de prosódia. O acento musical sobre a paroxítona ‘sala’ recai sobre a sílaba ‘la’, o que nos leva a ouvir *mas as pessoas na salá de jantar*. O erro pode alterar, no momento da escuta em que o andamento se acelera, o significado da frase para ‘mas as pessoas na salada e jantar’, considerando uma aglutinação entre a sílaba ‘da’ de salada e a conjunção ‘e’. No entanto, é difícil supor que a dupla que assina a autoria, seus intérpretes e produtores, deixariam passar tal ponto, desavisadamente. Até porque, em certo momento, a voz masculina de um dos irmãos Batista reforça, por repetidas vezes, justamente o ‘lá’ da palavra ‘sala’, tornando o que poderia ser interpretado como erro, um elemento transgressor, risível. E, no final das contas, a palavra “salada”, que surge na escuta por conta de um desvio na acentuação, está perfeitamente adequada ao tema da canção; em certo momento do arranjo, em meio aos ruídos de talheres, pratos e copos das pessoas na sala de jantar, ouvimos uma voz dizendo “passa a salada”.

Vejamos outro exemplo, em Chico Buarque, onde também é possível encontrar exemplos de transgressão da prosódia. A situação ocorre na já mencionada *O velho Francisco*, confirmando que ela, às vezes, é espertamente utilizada de forma não convencional por cancionistas experientes, como recurso estético.

¹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ETqMNOw-a9M> Acesso em 03/08/2023.

Uma canção como O Velho Francisco, de Chico Buarque, está cheia de contravenções fonéticas. Não deixa de ser linda, talvez exatamente por isso. Experimente cantá-la colocando a sílaba tônica corretamente nas palavras, e verá que é impossível. Os deslocamentos tônicos (a chamada divisão) são constantes, obrigando os intérpretes a serem muito atentos. "Já gozei de boa vida/ tinha até meu bangalô/ cobertor, comida, roupa lavada/ vida veio e me levou".

A palavra comida soa como proparoxítone (cômida), e roupa lavada vira algo como "rou palá vada". A imbricação de letra e melodia é perfeita, e a obra de Chico não nos deixa dúvida de que ele está brincando com a sonoridade das palavras. Brincadeira muito séria, por sinal. (BRAZIL, 2017, p. 1).

Verificamos, assim, que prosódia é assunto complexo e da maior importância na estrutura de uma canção. "Quando as frases musicais adquirem dimensão prosódica, está instaurada a linguagem da canção", nos diz Luiz Tatit. Ele também nos lembra que canção não é um agrupamento de letra e melodia, que atuam em paralelo, mas uma "terceira via estética na qual o que é dito (letra) nasce do modo de dizer (melodia) e vive dessa origem e desse vínculo" (TATIT, 2016, p. 15). Por isso, não se trata apenas de encaixar acentos de palavras em acentos musicais, como num quebra-cabeça, mas de perceber o que é melhor para se cantar e ouvir numa canção, numa disputa entre forma e conteúdo, em que a naturalidade da fala pode ser mantida com as honras daquilo que é essencial.

Há, contudo, muito a acrescentar sobre a escolha de palavras nas declarações de Chico Buarque sobre o seu modo de criar canções. Embora ele prefira ser sempre identificado como compositor, costuma incorporar a tradição literária em seus projetos musicais. Por conta disso, suas letras são amplamente utilizadas em aulas de Língua Portuguesa e Literatura. Embora exista a percepção de que a canção popular se encontra num lugar híbrido, nem só música, nem só literatura, mas em uma "terceira via estética" (TATIT, 2016, p.15), muitos professores das áreas mencionadas buscam em Chico Buarque repertório para a realização de projetos escolares.

A professora Teresa Telles desenvolveu uma sequência de trabalho, restrita exclusivamente ao estudo das letras das canções de Chico Buarque, apoiando sua abordagem na teoria literária. Embora aborde a canção de forma parcial, essa proposta tem mérito e só é possível de ser realizada considerando o conhecimento e a habilidade do letrista no manuseio das formas poéticas. Ainda que apartadas da música, as letras de Chico Buarque se prestam produtivamente aos exercícios sugeridos pela professora. Por exemplo, quando apresenta o poema *Meus oito anos* (1859), de Casimiro de Abreu, como referência para a criação da canção *Meus doze anos* (1977 e 1978). Segue um

trecho da análise comparativa de alguns aspectos do poema de Casimiro e da letra de Chico.

Escrito no Romantismo, *Meus oito anos* é um poema lírico, constituído de sete estrofes de oito versos. Os versos têm sílabas métricas; são, portanto, heptassílabos ou redondilha maior. As rimas incidem no final dos versos e seguem uma esquematização irregular entre oito versos das estrofes, embora haja regularidade no decorrer das estrofes do poema. Elas se dispõem na seguinte ordem: a b b c d e e c c. [...]

O poema de Chico Buarque tem vinte e quatro versos, distribuídos em duas estrofes. A medida dos versos varia entre cinco e sete sílabas métricas. Considerando a disposição das rimas, percebe-se a existência de versos brancos e a irregularidade na distribuição dessas rimas no interior de cada estrofe. [...]

Doze anos é um texto paródico com valor autônomo; embora seja dependente de *Meus oito anos*. Chico Buarque assume o mundo revelado por Casimiro de Abreu e, em seguida, o destrói para desvelar um novo e significativo universo.

No espaço textual de *Doze anos* há duas vozes e duas verdades: uma manifesta-se pela voz da atualidade. Não há a anulação das declarações do Eu-lírico de *Meus oito anos*, pelo contrário, aquelas declarações são retomadas, porém, de maneira invertida. (TELLES, 2009, p. 91-92).

Muitas letras de Chico Buarque reúnem atributos necessários para que sejam tratadas como poemas. Telles, como tantos outros professores, considera esse potencial sem causar prejuízo na qualidade das análises.

Considerando, assim, que Chico Buarque, como bom conhecedor de formas poéticas e poemas, não se furta de empregar esse conhecimento em suas canções. E a tarefa de letrar ao seu modo exige atenção a elementos considerados fundamentais em um poema. Segundo Antonio Candido são eles: sonoridade/rima, ritmo, metro e verso. (CANDIDO, 2006, p. 37). A título de exemplo a rima, empregada como recurso sonoro, é, em se tratando de Chico Buarque, um dos recursos inevitáveis. Seu emprego pode ser constatado em parte expressiva da sua obra. Considerando esse fato, acrescento o dicionário de rimas¹⁶ como ferramenta importante que, a exemplo do dicionário analógico, tem o poder de conduzir a composição para lugares imprevistos.

¹⁶ Costumo utilizar, em exercícios composicionais, o *Dicionário de Rimãs da Língua Portuguesa* de José Augusto Fernandes.

3. Uma palavra

Uma palavra é um dos volumes de uma série de documentários que fazem uma retrospectiva da obra de Chico Buarque. Nesse volume, no qual são tratadas as relações entre música e literatura na produção do autor, ele discorre sobre como as duas artes se influenciam mutuamente. Em alguns dos depoimentos sobre maneiras de lidar com as palavras em canções, ele aborda *Passaredo* e *Mano a Mano*, compostas em parceria com Francis Hime e João Bosco respectivamente. Chico Buarque conta como as duas composições trazem em comum um tipo de pesquisa específica, que tem como objetivo a construção de listas de palavras para estruturar as canções: passarinhos, para *Passaredo* e nomes de cidades que remetem a mulheres, para *Mano a mano*¹⁷.

Chico conta, ainda, em *Uma palavra*, outras histórias preciosas e instigantes, capazes de nos situar no universo criativo de um compositor popular. Sobre *João e Maria*, relembra o pedido de Sivuca para que o seu tema instrumental “inédito” fosse letrado quando já havia, há décadas, uma canção pronta, com o mesmo tema musical. Em *Ela desatinou*, menciona a inspiração, em um suposto anúncio de jornal, que o levou a contar a história de uma mulher que, findado o carnaval, percorre as ruas fantasiada na Quarta-Feira de Cinzas.

Uma palavra também é uma canção abordada, a que dá título ao volume, que fala sobre os usos da palavra em seu processo criativo. Chico Buarque diz não saber se tem ou não outras canções falando sobre o assunto, mas que, na tradição da música e da poesia, essa temática é constante. E sua capacidade de conduzi-lo por caminhos inesperados. Para olhos e ouvidos atentos, a letra de *Uma palavra* é uma escola repleta de informações sutis, capazes de auxiliar na construção de referencial estético significativo para o ofício de fazer canções. Nela, o compositor não utiliza o recurso da rima. Mas abusa da repetição de ‘palavra’ para criar um efeito rítmico. Por estarem dispostas nas mesmas posições nos versos, nas suas partes A e B, são chamadas de anáforas. (GOLDSTEIN, 1999, p. 52) O acento de ‘palavra’ quando falada, coincide com o acento musical que em toda a canção recai sobre a sílaba ‘la’. O acento coincidente valoriza a segunda sílaba, que também é a primeira da palavra “lavra”. Com as repetições e a prosódia favorável é criada a sensação de persistência e trabalho no ato criador que envolve o manuseio da palavra.

¹⁷ Trabalhei com esse procedimento, algumas vezes, na universidade, provocando alunas e alunos a compor com base nessa mesma proposta.

Palavra primaUma palavra só, a crua palavra

Que quer dizer A

Tudo

Anterior ao entendimento, palavraPalavra vivaPalavra com temperatura, palavra

Que se produz

A

Muda

Feita de luz mais que de vento, palavraPalavra dócilPalavra d'agua pra qualquer moldura

Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa

B

Qualquer feição de se manter palavraPalavra minhaMatéria, minha criatura, palavra

Que me conduz

A

Mudo

E que me escreve desatento, palavra

Talvez à noite

Quase-palavra que um de nós murmura

Que ela mistura as letras que eu invento

B

Outras pronúncias do prazer, palavraPalavra boaNão de fazer literatura, palavra

Mas de habitar

A

Fundo

O coração do pensamento, palavra¹⁸

Considerando a atenção do compositor às estruturas poéticas, a sua interação com outros poetas e letristas na produção de canções intertextuais, o uso dos dicionários analógicos e a atenção à prosódia, pode-se falar sobre contribuir para a construção de certo referencial para a composição de canções e letras, com base na atividade criadora de Chico Buarque.

¹⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8n9UO4A4K3g> Acesso em 28/07/2023.

Logicamente, o uso dos procedimentos citados não garante a qualidade estética do produto final e é muito importante que se evite equiparar resultados nessa proposta que tem intenção essencialmente pedagógica. Ela procura extrair o que de objetivo há na atividade de um compositor experiente que costuma expor, desprendidamente, seus artifícios, trabalhando para minimizar a sacralização da atividade criadora.

Os compositores descrevem com frequência as circunstâncias que propiciaram a produção de suas obras, mas deixam sempre um hiato entre a disposição inicial de criação e a obra final. Por isso é comum que as biografias também nos soneguem essas informações e que, depois de centenas de páginas lidas, não saibamos sequer se o cancionista examinado era autor de melodias, de letras ou de canções completas nem se compunha a partir de algum instrumento harmônico. São lacunas que colaboram para sacralizar o fazer criativo, já que as canções brotam a partir de um sopro de vida que transforma sua ausência em existência, retirando-o do campo de alcance do saber humano, como se já não tivéssemos fenômenos realmente misteriosos suficientes para comprovar nossa ignorância cognitiva, ainda mais quando se trata de criação. (TATIT, 2016, p. 13).

A criação como um todo, e não apenas a criação de canções, é um lugar, de fato, impregnado da ideia do sagrado. Visões mais progressistas no campo da psicologia, no entanto, a consideram como uma propriedade do cérebro, utilizada cotidianamente, inclusive, mas não só, em criações artísticas. Vigotski nos ensina que, na perspectiva sócio-histórica, a criação é uma função mental utilizada para resolver o que não pode ser apenas reproduzido. “Se a atividade do homem se restringisse à mera reprodução do velho, ele seria um ser voltado somente para o passado, adaptando-se ao futuro apenas na medida em que este reproduzisse aquele” (VIGOTSKI, 2009, p. 14).

Assumindo o ato criativo como função cerebral, há grande possibilidade de compreender a dimensão democrática do fazer artístico (e da criação de letras e canções).

Surge a questão: a atividade da imaginação não depende do talento? Existe uma opinião muito difundida de que a criação é o destino de eleitos e apenas quem tem o dom de um talento especial vai desenvolvê-la, podendo considerar-se convocado para a criação. Esse postulado não é correto [...]. Se compreendermos a criação em seu sentido psicológico verdadeiro, como a criação do novo, será fácil chegar à conclusão de que a criação é o destino de todos, em maior ou menor grau. (VIGOTSKI, 2009, p. 51).

Vigotski traz em sua obra visões pertinentes sobre a natureza da criação artística como algo que pode e deve ser didatizado. Criar, para ele, é reorganizar referências. Daí

a importância de colecioná-las como bagagem para combiná-las de outro modo no ato criador.

4. Desmemória

Comprometida com o trabalho de desvendar alguns percursos criativos buarqueanos e utilizá-los na criação de uma nova letra para a canção *Heartaches*, aproximei do universo da canção brasileira as impressões sobre os efeitos do tempo na memória, criadas por Kirby em sua obra sobre o Mal de Alzheimer.

Lancei mão do dicionário analógico na busca de ideias decorrentes da perda da memória utilizando *esquecimento* como palavra prima. Pois bem, a segunda palavra da lista de ideias afins, apresentadas pelo dicionário, deu nome à canção: *Desmemória*. Ela, agora, já estava batizada e eu convencida de que o nome seria definitivo. A partir de então, iniciei o trabalho de projetar algo para o corpo de *Desmemória*.

Pensei em contar uma história de alguém que colecionou, durante toda a vida, apenas um amor e muitas decepções. Essa pessoa, idosa, em um processo crescente de deterioração da memória, com muitos lapsos e com poucas lembranças preservadas. No decorrer da canção, ela vai se tornando mais leve, as dores do coração vão sendo eliminadas da sua mente juntamente com as boas lembranças, indiscriminadamente.

Comecei a ouvir *Heartaches*, muitas e muitas vezes, percebendo a sonoridade das palavras cantadas por Al Bowlly. Ouvi exaustivamente apenas a parte instrumental, buscando palavras na melodia, um exercício inevitável de prosódia. Cantei muitas vezes *Heartaches* com a sua letra original.

Busquei dar sonoridade e ritmo à letra utilizando rimas como recurso. Neste momento, de escolher as palavras para escrever uma história, o uso dos dicionários analógico e de rimas foi necessário, como dois pesos alternados em uma balança. Considerando a mesma atenção dada por Chico às formas poéticas, procurei repetir os mesmos padrões estruturais em estrofes alternadas. A forma foi finalizada em A – B – A' – B'. A palavra amor foi repetida no mesmo local nas quatro partes da canção, buscando o efeito da anáfora para reforçar a constância do amor no decorrer do tempo. Rimadas externas e consoantes foram dispostas nos mesmos pontos; chamo a atenção para as palavras 'persistência', 'ardência', 'existência', 'reminiscência'. Essas rimas tornam latente uma quinta palavra, que embora não faça parte da letra, é o mote da experiência criativa. Como se estivesse prestes a ser pronunciada, a palavra é 'demência'.

Enfim, a primeira versão de *Desmemória* ficou assim:

Nasceu
Do amor
E procurou com persistência
A história mais bonita pra contar
E a mesma história em todo o sempre relembrar

Viveu
O amor
E então sentiu no corpo a ardência
Das duras marcas que ele lhe deixou
Quando se acabou
O amor jamais voltou

Sofreu
De amor
Em boa parte da existência
Mas a memória deu pra fraquejar
E a fraqueza a dor lhe soube aliviar

Perdeu
O amor
Toda e qualquer reminiscência
A desmemória entorpeceu a dor
Vendo o sol se pôr

Lembrei de um recurso interessante na canção *Construção*, de autoria de Chico Buarque. Ele recombina as palavras na repetição, criando novos significados e sentidos. A ideia, representada abaixo, consiste em suprimir palavras da terceira e da quarta estrofes quando repetidas, no sentido de representar as perdas afetivas que, em Kirby, foram representadas pela deterioração eletrônica dos temas musicais.

Sofreu
__ amor
Em boa ____ da existência
__ memória deu pra _____
E a _____ a dor lhe soube aliviar

Perdeu
-- ____
____ -- _____ reminiscência

A desmemória _____ a dor
 _____ se pôr

Apresentei para o músico Garcia o primeiro resultado. Ele sugeriu o aprimoramento dessa versão incluindo no exercício um de seus parceiros habituais. A experiência seguiu com a colaboração de André Drabeski, que trouxe para a canção novos elementos e influências. Sobretudo uma forma de contar a mesma história utilizando metáforas e ideias mais esparsas, pulverizadas, dissimulando a linha de tempo linear. Criou-se assim, com base na primeira versão, uma segunda canção *Desmemória*, que chegou desta forma, novamente, para mim.

Até
 Custou
 A ver a própria inconsistência
 É vela de um veleiro em alto mar
 Que o vento simplesmente cansa de levar

A pé
 Chegou
 O tempo da reminiscência
 Da estranheza do caminhar
 Dias de calar
 O tempo no olhar

Sentiu
 Brincou
 O amor e sua imprudência
 Hoje parece se desencontrar
 E coisas de repente mudam de lugar

Sorriu
 Tentou
 Mas a lembrança é pura ausência
 Nem a tristeza arrisca entrar
 Pode enfim deixar
 O medo de se dar

Drabeski conta que iniciou o seu processo pensando muito em pessoas com Alzheimer. Então chegou a cogitar contribuir com o exercício escrevendo algo que remetesse ao escritor Gabriel García Márquez, que sofreu de demência em seus últimos anos de vida. Mas acabou desistindo, optando por buscar palavras que remetessem ao

universo nebuloso dos que perdem a memória. Ele relatou, ainda, que costuma iniciar uma composição pensando, logo no início, em sua conclusão. Dessa forma, nos últimos versos, enfatizou a “perda de qualquer reminiscência” com a imagem de um lugar em que “nem a tristeza arrisca entrar”. Ainda que Drabeski tenha trazido outras referências para contribuir com a letra da canção, ele optou por preservar o uso de verbos utilizados no início de cada parte. Manteve, também, a ideia geral da primeira versão e alguns recursos utilizados, como a repetição das palavras terminadas em “ência”. Algumas outras rimas, propostas na primeira versão, também foram preservadas.

Quando a canção retornou para mim para que eu pudesse contribuir novamente, procurei, da mesma forma que Drabeski, preservar ideias dando apenas acabamento à canção, novamente com o auxílio dos já mencionados procedimentos composicionais de Chico Buarque. Enfim, a versão definitiva:

Olhar além
Reconhecer a inconsistência
Na vela de um veleiro em alto mar
Que o vento simplesmente cansa de levar

Voltar atrás
Na idade da reminiscência
Em que a estranheza soube inventar
Dias de viver
E o tempo celebrar

Rever alguém
O amor e sua imprudência
Que hoje parecem se desencontrar
As coisas de repente mudam de lugar

Querer lembrar
Quando a memória é pura ausência
Nem a tristeza se arriscou a estar
Dias de esquecer
O medo de se dar

E a repetição (opcional) da segunda e da terceira estrofe com supressão de palavras.

Rever _____
_ _____ sua imprudência

Que hoje _____ _desencontrar
 As coisas de repente _____ _

_____ lembrar
 _____ _ _____ é pura ausência
 _____ _ tristeza se arriscou _ _____
 Dias de esquecer
 _____ _

O registro do resultado final foi produzido considerando elementos característicos do gênero choro. A instrumentação ficou a cargo dos músicos André Garcia (voz e violão) e Francisco Okabe (flauta, cavaquinho e violão de 7 cordas). André Garcia optou por gravar a canção sem incorporar a ideia da supressão de palavras, preferindo criar o efeito da deterioração por meio de efeitos aplicados ao fonograma. Utilizou texturas criadas a partir de *plugins* de programa de edição de áudio que emulam, de forma digital, sonoridades analógicas características da fita K7 e do disco de vinil. A publicação¹⁹ na plataforma *YouTube* utilizou imagens editadas por Matheus Mantovani do filme *Braza Dormida* (1928), do cineasta brasileiro Humberto Mauro.

Do diálogo com a temática do trabalho, produzido por um compositor estrangeiro, vindo de gênero musical diverso à canção, até a criação, em parceria, de uma canção fundamentada em procedimentos entregues, generosamente, por um artista brasileiro experiente. Com o exercício *Desmemória* finalizado, e aqui relatado, espero estar contribuindo para o cultivo da concepção que considera a criação um processo humano que ocorre no encontro e na reorganização de referências. Democrática, essa visão é capaz de desmistificar o fazer artístico-musical, fomentando a elaboração de metodologias composicionais, dando visibilidade a saberes invisíveis que podem contribuir para tornar acessível, indiscriminadamente, o ato de inventar canções.

Referências

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Lexico, 2016.

BRAZIL, Daniel. Prosódia e Música Popular. *Revista Música Brasileira*. Maio, 2017. Disponível em <http://www.revistamusicabrasileira.com.br/especial/prosodia-e-musica-popular>. Acesso em 25/07/2023.

¹⁹*Desmemória* está disponível em <https://youtu.be/VONX3rectn4> Acesso em 14/08/23.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 6ª edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARTOLA OFICIAL. Tempos Idos. YouTube, 30/06/2022. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xzF92P5xUwk> Acesso em 25/07/2023

CHICO BUARQUE VEVO. Chico Buarque – Uma palavra. YouTube, 28/06/2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8n9UQ4A4K3g> Acesso em 28/07/2023

CHICO BUARQUE VEVO. O velho Francisco. YouTube, 28/06/2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bcRaAZQKFMQ> Acesso em 21/07/2023

FERNANDES, José Augusto. *Dicionário de Rimas da Língua Portuguesa*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FISHER, Mark. *Fantasma da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2022.

FOST0989. AI Bowllly: Heartaches. YouTube, 28/07/2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=S652aa_kXjY Acesso em 28/07/2023.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 11ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1999.

HOLLANDA, Chico Buarque. Os dicionários de meu pai. In: AZEVEDO, F. *Dicionário analógico da Língua Portuguesa*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Lexicon, 2016)

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

LÔ BORGES – TEMA. Clube da Esquina Nº 2. YouTube, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZLQ1m9mky8w> Acesso em 24/07/2023

NARA LEÃO – TEMA. Odeon. YouTube, 24/01/2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OA1Ue5Mik5M> Acesso em 05/08/23

OS GOLDEN BOYS – TEMA. Mágoa (1995 Remaster). YouTube, 24/09/2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DkFWyz06UAs> Acesso em 23/07/2023

OS MUTANTES OFICIAL. Panis Et Circences. YouTube, 31/07/2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ETqMNQw-a9M> Acesso em 03/08/2023

RODRIGUES, Sérgio. Quem está a fim de ideias afins? Revista Veja. 29/08/2010. Disponível em <https://veja.abril.com.br/coluna/sobre-palavras/quem-esta-a-fim-de-ideias-afins> Acesso em 24/07/2023

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. In: Revista USP. Dossiê Música Popular Brasileira na USP. n. 111. Outubro / novembro / dezembro. 2016. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127594/124646> Acesso em 25/07/2023

TELLES, Tereza. *Chico Buarque na sala de aula: leitura, interpretação e produção de textos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

UMA PALAVRA. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinícius França. Rio de Janeiro: RWR Comunicações, 2006. 1 DVD.

VIGOTSKI, Lev S. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Ática, 2009.

VVMTEST. The Caretaker - Everywhere at the End of Time - Stages 1-6 (Complete). YouTube, 14/03/2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wJWksPwDKOc&t=22826s> Acesso em 20/07/2023.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Submetido em: 15/08/2023

Aceito em: 13/12/2023