

**Luiz Tatit: letra e música na canção popular**  
(transcrição da entrevista)

**Parte 1: No início deste bate-papo, perguntamos ao professor e compositor Luiz Tatit como o universo da música e das canções pode influenciar no letramento das crianças e dos jovens.**

Luiz Tatit: Bom, aqui no Brasil, essa audição de rádio, atualmente pelos vieses da internet, tem mais importância do que propriamente a vida literária ou a vida mais intelectualizada, como se concebia anteriormente. Quer dizer, o estudante para se desenvolver precisaria ter acesso a livros, a leituras de livros didáticos ou literatura. E hoje a gente vê que os estudantes se interessam muito mais por canções e bandas de rock, bandas de toda natureza que surgem por aí, do que propriamente se equipar com essa parte toda mais artística ou mais literária que já está consagrada. Na verdade, o que se frui atualmente é uma atividade ainda não consolidada, ainda não consagrada, do ponto de vista acadêmico, que é o mundo da canção.

O mundo da canção é diferente do mundo musical. O mundo da canção é um mundo em que você tem sempre melodia e letra atuando simultaneamente. Não é um pensamento musical que está em jogo – tem um pouco de música, mas não é um pensamento musical. É o que a gente chama de pensamento cancional: elas (letra e melodia) só podem ser ouvidas juntas. Se você ler as letras, quase que elas são bobinhas. Não tem nada de mais. No entanto, ela, junto com a melodia, adquire uma qualidade, um caráter de convencimento para quem ouve muito maior do que as de poesia ou de leitura consagrada, clássica.

Então, esse mundo cancional, pra gente, no Brasil, é muito mais importante que os demais mundos, porque realmente é aquele que realmente aproxima a juventude, gente que está começando a estudar. Os próprios professores são muitos mais formados por canção do que poesia, ou literatura. Normalmente só veem isso na escola, depois nunca mais. O mundo cancional tem algo especial. O mundo cancional é sempre melodia e letra. Ou seja, aquela letra sozinha não significa nada, ou significa muito pouco. Aquela melodia sozinha não significa absolutamente nada musicalmente, mas quando as duas coisas estão juntas têm um poder de persuasão e de elevação cultural nos jovens impressionante.

Eu acho que é mais uma questão de constatação: é por aí o caminho. Não adianta nada você esperar uma cultura poética, livresca, de uma criança de hoje, ou ficar reclamando que elas não lêem tudo o que deveria ler. Bobagem. Leem muito mais que antigamente, porque elas tem que ler tudo na internet. Não leem literatura, naquele sentido antigo do termo, mas estão lendo muito mais, pois senão não conseguem dominar os meios tecnológicos. Tudo tem que

ler. É um tipo de leitura, um outro tipo, talvez mais técnica, mas que tem outros benefícios. Talvez se perca alguma coisa, mas se ganha muito mais para a dinâmica que estamos vivendo daqui pra frente.

E tem mais: isso não é mais reversível. A gente só pode pensar daqui para a frente. Então, voltando à questão desse mundo cancional, não é nem uma questão de se vale a pena valorizar isso, se é por aí que as crianças aprendem, entram no letramento. Eu acho que nem tem outra alternativa. É por aí e unicamente, não tem outro jeito de entrar.

Então, na verdade, é uma constatação: nosso mundo é primordialmente cancional, provavelmente muito mais ligado a uma cultura oral do que uma cultura livresca. Então é aí que entra a questão da canção. Canção acho importante, hoje, porque é o mundo real, não o mundo idealizado.

**Parte 2: No mundo da canção, incluem-se as cantigas de roda e outras manifestações da tradição oral. Ouça o que o compositor fala sobre o papel dessas canções na formação das crianças e como os educadores podem explorá-las para mediar de forma lúdica o ingresso dos alunos no universo das letras e dos sons.**

Luiz Tatit: Esses joguinhos com canções desse tipo ajudam e muito, aliás, a ingressar no mundo da canção que elas aprendem, que elas acabam se adestrando nessas canções muito simples, folclorizadas. Mas depois o desenvolvimento se dá com canção de rádio mesmo, canção que antigamente era rádio, agora é mais internet. Então daí realmente ela entrou no mundo da cultura brasileira.

Outro dia eu estava lembrando de uma canção (começa a cantar): "Eu sou pobre, pobre, pobre, de marré, de marré, marré..." Isso é uma canção francesa. Marré é um bairro de Paris. As crianças estão cantando e nem sabem onde é esse lugar. (Risadas). E nem sabe o que quer dizer marré, que é um bairro parisiense, e eles cantam aqui com a mesma vontade que cantam lá. Então é um momento em que as crianças não estão nem entendendo direito o que estão dizendo, mas já estão se ligando na parte mais fácil, que é a parte sonora, propriamente, os estímulos são musicais.

O que eu digo é que não tem ainda o pensamento musical, mas tem o estilo musical que já está aparecendo. E que é muito mais fácil de assimilar do que as questões linguísticas que a criança mal sabe falar. Que há uma tendência a incrementar cada vez mais essas práticas, que são mais lúdicas, mais artísticas, às vezes nas artes plásticas, às vezes na música, desde os primeiros anos, até antes da alfabetização. Aliás, quase que certamente antes da alfabetização, e depois simultaneamente. O desenvolvimento se dá em várias frentes ao mesmo tempo.

Agora, eu não sei se não levar em conta isso, essa parte mais lúdica que se faz com as cançõeszinhas, com as canções seja de roda, seja folclórico, às vezes até do que está rolando na rádio e na televisão, não sei no que que essas pessoas vão se basear. Existem livrinhos interessantes que são feitos para crianças bem novas. Tem uns livrinhos atualmente que ensinam a brincar com base em músicas.

### **Parte 3: Agora, o compositor conta um pouco de sua história inicial com a música.**

Eu tenho um livro que se chama *Todos entoam*, e a primeira seção do livro é uma espécie de memorial, que, aliás, foi feito como memorial, quando fiz titularidade aqui na USP (Universidade de São Paulo). E meu avô era citado porque foi quem deu, tanto pra mim quanto pro Paulo (Tatit), do Palavra Cantada, dois violões. E ele deu os violões e ainda me deu um rádio de pilha, na época, nos anos 1960.

Antigamente existia uma atividade que era recebedoria federal. Era como se fosse um coletor de impostos, quer dizer, não tinha nada a ver com área musical nem área artística, nada, mas como ele era meu avô e tal, ele deu esse presente pra gente, e foi uma loucura. Ele não sabe o bem que ele fez, em termos de estimular você a tocar, e a gente aprendeu tudo de ouvido, mas porque tinha instrumento, se não, não teríamos nem começado.

E a audição de radinho de pilha... Minha formação musical foi em rádio de pilha nos anos, peguei uma época muito forte da música, assim, nos anos 60, e foi isso que começou, mas não por influência dele. Ele apenas me deu os meios. Ele nem imagina, ele não chegou a ver o desdobramento disso, mas de fato foi meu estímulo inicial.

### **Parte 4: Além de compositor, Luiz Tatit estuda, na Faculdade de Letras da USP, a relação entre letra e melodia na canção popular, com base nas teorias da semiótica (estudo dos símbolos e dos sentidos em diferentes linguagens, como a verbal, a visual, a sonora etc.). Aqui o professor conta como essas duas atuações se alimentam mutuamente.**

Como eu disse pra vocês, minha formação quase que foi só ouvindo rádio, e depois, evidentemente, a escolarização era feita paralelamente. Eu ainda sou da época da escola pública. E depois eu entrei, daí eu já fui direto, eu só estudei na escola em Pinheiros e depois fiz um cursinho e entrei aqui na USP. Primeiro entrei na ECA, a Escola de Comunicação e Artes, que tinha uma variedade enorme de especialidades, desde jornalismo, que era mais procurado, até publicidade, e estava abrindo muitas áreas artísticas, tinha teatro, tinha música, ia começar música no ano que entrei e mais cinema e mais artes plásticas, era o que tinha lá, um monte de coisas de comunicação, biblioteconomia, e ao mesmo tempo rádio. Jornalismo era o principal. A maioria entrava pra fazer jornalismo.

Na verdade eu entrei lá porque teria mais um ano pra eu pensar melhor o que eu ia fazer, porque eu não sabia. Era como quem diz, alguma coisa aí nessa área de comunicação me interessa, mas não sabia o que que era. Como eu já tocava violão, lá dentro da universidade eu vi que eles estavam inaugurando um curso de música e que não só eu estava precisando de especialidade como eles estavam precisando de alunos, também, porque o curso estava começando e ninguém sabia – quase que todos os candidatos tinham condições de entrar, se não eles ficariam sem alunos. Então me lembro de até fazer um exame lá, mas eles até facilitaram porque eu não tinha formação musical, fui adquirir isso lá dentro.

E acabei fazendo a faculdade de música. Mas daí, já no meio, tava descontente com aquilo, embora aproveitando, tanto que fiz até o final. Resolvi dar um pulo lá em Letras, pra ver o que que eu achava. Naquela época você podia fazer dois cursos. Fiz vestibular outra vez, mas mantive a ECA. E entrei em Letras, na área de linguística. Daí comecei a me interessar realmente por uma coisa que serviu pra vida inteira, que foi a tal da semiótica, que encontrei dentro da linguística.

Daí eu vi que era aquilo que ia me ajudar a entender a canção. Porque tem um parênteses aí: quando eu entrei na ECA, em música, eu vi que aquilo que eu lidava já há muito tempo (sempre compus canções), não interessava pra eles. Aliás, eles nem consideravam que era música. Não consideravam. Achavam ridículo, aquilo, até o instrumento, eu tocava violão, não era instrumento de orquestra, então não era instrumento.

Mas então quando eu vi que lá não daria canalização para aquilo que eu fazia, fui procurar guarida em Letras. Mas no setor que eu fui logo de cara, teoria literária, também era outra coisa – o estudo de poesia – não reconhecia nada daquilo que eu queria fazer. A minha influência era aquela que houve nos festivais dos anos 60, 70, né, sobretudo 60, que foi o aparecimento do Gilberto Gil, aparecimento do Caetano [Veloso], do Chico [Buarque].

Quer dizer, eram aquelas figuras que, eram, digamos, como Nilton Nascimento, eram os vetores, e isso aí não encontrava nem em uma e nem em outra, não tinha....como quem diz: não chegou ainda à Universidade aquele produto. Então, bom, o que eu fiz, quando eu encontrei a semiótica, [a semiótica] parecia que servia pra qualquer sistema que não precisaria ser exclusivamente nem musical, nem literário, era uma outra coisa. Ou seja, é com a semiótica que eu poderia descobrir qual é a linguagem da canção, que eu percebia que era diferente.

Como eu sabia que era diferente: Chico Buarque não sabe nada de música, o Caetano Veloso não sabe nada de música, Gilberto Gil não sabe nada de música, e eram as pessoas que eu admirava. Percebe? Quer dizer, ao mesmo tempo, nenhum deles sabe literatura, a não ser tendo lido uma coisinha ou outra, mas nunca foram especialistas nisso. Então você não é nem uma coisa nem outra. O que eles faziam, então? Eles não precisavam definir, porque estavam

fora da universidade, mas eu precisava, né?

Então aí que começou essa história toda e por isso que eu usei a semiótica o tempo todo. Me ajudou bastante, justamente para montar o modelo da linguagem da canção. Foi isso que acabei fazendo na faculdade. Depois acabei me envolvendo com semiótica, digamos, mergulhando realmente nas grandes propostas da semiótica, que é um estudo do sentido como um todo. Mas a minha contribuição que ficou mais visível foi exatamente essa da canção, a semiótica da canção popular, exatamente porque a linguagem é outra.

**Parte 5: Tatit comenta agora a relação entre letra e música na construção de sentidos de uma canção. A esse respeito, fala especialmente sobre a revolução musical representada pelo movimento da Bossa Nova.**

Primeira coisa: o que existe entre melodia e letra é o que a gente chama de compatibilidades. Tem letras que não casam com a melodia e vice-versa, mas quando normalmente os compositores fazem, eles já fazem uma coisa compatível quase automaticamente, porque eles têm um recurso interno que os músicos e os literatos não têm, que é a fala. Quer dizer, claro que têm, todos têm, mas não usam. Na fala, na maneira de dizer, já tem melodia e letra.

Eu tô falando agora com vocês, eu não tô musicalizando, quer dizer, eu não sei repetir exatamente a entoação que tô fazendo, porque na fala você não precisa lembrar a entoação. Quando vira canção, a diferença é que você precisa lembrar a entoação, quer dizer, aquela curva que depois é gravada e as pessoas conseguem repetir, na verdade vem de uma fala, sempre, por isso a gente se convence, quando ouve uma canção, que aquela letra poderia ser dita com aquela melodia.

Ou seja, todos nós temos a fala e sabemos como fazer aquilo. Só não sabemos como fixar. O que o cancionista acaba fazendo, o que a maioria das pessoas não faz, é fixar. Fixar significa, normalmente, que ele tem um instrumento com o qual ele organiza a entoação dele, então ele quando tem de repetir, ele repete do mesmo jeito. Porque a característica da entoação da fala é emitir e esquecer. Se você me perguntar qual foi a entoação de uma frase que eu fiz há dois minutos, já não sei mais. Já esqueci a melodia.

Por isso que o compositor, quando tá compondo, ele fica só repetindo o tempo todo, aliás, a palavra *ensaio*, em francês, é *repetición*, é repetir, repete, repete, repete, justamente para fixar aquilo, porque não tem outro jeito de lembrar a não ser pela repetição. Você cristaliza aquilo porque a entonação foi feita pra ser esquecida. Imagina se tivéssemos que lembrar todas as entoações que alguém que está falando com você, você ficaria doido, quer dizer, você não teria espaço mental.

Então essa entoação é feita pra causar ênfase no que a gente tá dizendo, para



não ficar uma linguagem monótona, a gente enfatiza as palavras e tal, mas imediatamente você esquece. A canção faz você lembrar porque repete, cria refrão, pra repetir várias vezes, cria elemento ritmico, pra facilitar a memorização das palavras, um monte de coisas com que a gente está acostumada, e com isso acaba fixando uma forma que vai ser sempre dita da mesma maneira.

E aquilo se generaliza, todo mundo aprende, passa de geração a geração, desde as canções folclóricas, até as canções de rádio, e até qualquer canção do futuro, sempre será assim: há uma experiência entoativa, que transforma aquilo em melodias. Depois aquilo lá pode até ser tocado por instrumento, de tão melódico que fica, mas porque foi fixado pelo compositor.

Essa coisa, que explicando assim parece tão óbvia, [mas] ninguém sabia disso. Ou pelo menos ninguém tinha manifestado que sabia disso. Naquelas alturas da década de 60, 70, sobretudo de 70, quando eu comecei a pensar essa questão. Era como se os cancionistas fossem músicos que resolveram fazer canção. Não tem nada a ver com isso. Tanto que as pessoas que compunham não sabiam nada de música. E ninguém relacionou uma coisa com outra. Então é engraçado porque, aqui no Brasil, há essa característica. Todo mundo chama canção de música. Quantas músicas você fez? São quantas canções. Qual é a música que você mais gosta? Cita uma do Roberto Carlos. Isso não é, a rigor, na Europa, não é música. Música é aquela coisa que a gente vê do Stravinsky, do Beethoven. Isso é música. [Tem] Partitura, tem uma organização, o pensamento é musical, são relações entre instrumentos, coisas pra orquestra, coisas mais simples, mas sempre pensamento musical. Quando se faz junção com palavras, são as óperas, que é outro pensamento também, ópera não é o mesmo pensamento da canção.

Ópera é ridícula perto da canção, porque ela não consegue, jamais, aquele entrosamento que a canção consegue naturalmente, porque vem da fala direta, e a ópera não: na ópera, o texto tá pronto e o operista lá, que é o músico que resolve por melodia naquilo, faz algo baseado naquele conteúdo que ele leu. Então fica aquelas frases que ninguém diria daquele jeito. Fica artificial e às vezes é uma ótima música, fica uma ótima música, algumas óperas são maravilhosas, e a parte da letra fica mais dramatizada, por isso lembra mais o teatro, do que propriamente um vínculo que nos convenceria pelo o que está sendo dito. Não convence.

O trabalho do João Gilberto foi buscar o registro da voz que fala dentro da voz que canta, porque ele tinha como ídolos dele cantores que cantavam como se fossem uma corneta. Aquelas vozes [Tatit imita uma voz grave] meio abaritonadas, assim, que antigamente era até necessário, se não, não se conseguia nem gravar.

Na era do rádio, sobretudo no começo, quando as gravações não eram nem elétricas ainda, eram mecânicas. Então se o sujeito não tivesse voz, nem

gravava, tecnicamente. Por isso os cantores eram escolhidos com vozes [potentes] era tudo feito no grito, mesmo, tipo Vicente Celestino, um autor como esse era escolhido no rádio porque tinha uma voz parecida com a voz operística, que não precisa de microfone. A própria potência da voz fazia o sulco do disco, pra depois aquilo poder tocar. Quer dizer, era a própria potência da voz. Isso foi o Chico Alves, o Orlando Silva, essa turma toda. O João Gilberto justamente pegou a herança de toda essa gente que ele admirava e pensou assim: “Agora não preciso mais fazer esforço nenhum, tenho um microfone”. Já tinha, já havia modernizado tremendamente os aparelhos, eram sofisticados, era na época já do LP. Ele começou a falar: “Não, não precisamos fazer isso, podemos cantar com naturalidade”, chegando mais próximo do que seria uma entoação.

Então ele foi o primeiro cantor que justamente tirou daquela linhagem operística e trouxe à canção o registro coloquial. Quer dizer, ele nunca aumenta o volume de voz. Foi o momento em que o registro saiu do registro musical operístico e entrou no registro da fala e nunca mais saiu. Foi por causa do João Gilberto que todos esses compositores que a gente conhece atualmente puderam cantar. Chico Buarque jamais poderia cantar no registro antigo. Paulinho da Viola não poderia cantar, um grande cantor não poderia cantar. O Djavan, um cantor imenso daquele, não poderia cantar, não era o tipo de voz que permitia que cantasse.

Aliás, a única exceção que não tinha voz nenhuma e cantava, mas fazia a entoação mais claramente que todas as outras, era Carmen Miranda. Carmen Miranda não tinha força nenhuma na voz, mas ela fazia tão entoada, tão entoada a canção, que eles aproveitavam a expressão como se fosse uma coisa cinematográfica, tanto que levaram ela embora. Ela era a pessoa mais talhada para fazer cena, que ela fazia com o corpo o que na verdade estava fazendo com a voz.

Quer dizer, essa consciência da entoação veio chegando aos poucos. E uma das características foi o João Gilberto na Bossa Nova. É que o João Gilberto passou a cantar canções que tinham mais influência da música norte-americana e que, portanto, tinha uma harmonização mais requintada pra época, são acordes mais dissonantes etc. Eles [os integrantes do movimento Bossa Nova] tiveram uma influência muito grande desse pessoal todo e, então, na hora de musicalizar o canto entoado, ele... musicalizar que eu digo é fixar daquele jeito pra repetir sempre do mesmo jeito, eles faziam notas mais difíceis, mas nada mais era do que fazer com que aquela entoação passasse por caminhos menos óbvios, mas fixando no mesmo jeito, entendeu?

Então tinha, de fato, um aparato harmônico que era típico da época, de influência do jazz etc., que era diferente. A maneira de fixar era diferente. E eles gostavam muito de privilegiar esse lado musical em detrimento até da letra, tanto que cêis vêem que todas as letras da bossa nova são infantilizadas, a maioria, “O pato”, “Lobo bobo”, “O barquinho”, é infantilizada, justamente para prestar

atenção na melodia. Como quem diz: “Vamos neutralizar essa parte da letra, da história, pra gente poder prestar atenção na melodia,” que é onde eles queriam que ficasse o foco. Mas acabava tendo a mesma compatibilidade, apenas o tema era infantil.

**Parte 6: O Grupo Rumo, do qual nosso entrevistado foi um dos fundadores, inaugurou, na década de 1970, uma nova forma de fazer canção popular: a música falada. Em várias de suas composições, apresenta-se o cotidiano, seja pela linguagem e pela forma de cantar (bem oral, próxima da fala), seja pela temática (trazendo cenas do dia a dia urbano, como em “Ladeira da memória”). Neste trecho, Tatit conta como surgiu esse novo estilo de compor letra e música, quais foram suas influências e um pouco da história desse grupo.**

Quase que até os meados dos da década de 70, isso era uma perspectiva ainda longínqua, em termos de saber o que nós iríamos fazer em composição. Porque quando eu compunha influenciado pelos festivais, à maneira deles. Evidentemente não fazia tão bem como aqueles autores faziam naquela época, eram mais velhos que eu, mas eu tentava fazer seguindo mais ou menos aquelas orientações.

De repente comecei a perceber, sobretudo depois do Tropicalismo, aquelas coisas, que só teria sentido trazer canções em uma nova linguagem se eu não repetisse a maneira de compor daqueles autores, porque teria de vir alguma coisa nova. Era muito da mentalidade da época essa história de produzir se tiver algo novo a dizer, senão não faz nada. Isso era bem das artes, um pouco influência do começo do século [XX], das correntes de vanguarda [modernista], tanto da música quanto das artes plásticas, literatura e tal.

Eu tinha certeza era do seguinte: não adianta transportar elementos da música erudita para a música popular, porque é outra linguagem, exatamente essa, isso que estamos falando até agora. Coisa que um cara como o Arrigo [Barnabé], por exemplo, fez imediatamente, Não, o negócio é trazer a música, como ninguém conhece a música de vanguarda, a gente faz à maneira da música de vanguarda, claro que com elementos da música popular, repetição etc., e é essa mensagem”. Para mim não tinha sentido isso, era o contrário, era preciso abaixar qual era a linguagem da música popular, para mexer nesse germezinho que fazia com que o que nós chamávamos de música se transformasse em canção. Era isso, quer dizer, a relação melodia e letra.

Então coincidiu que nessa época essa “descoberta”, digamos assim, entre aspas, de que a música vem da entoação da fala, acabou influenciando o grupo que a gente estava formando naquele momento, “então vamos fazer uma canção que demonstre que por trás de uma melodia de canção existe uma entoação”. Por isso que, aliás, as primeiras músicas do Rumo nem foram gravadas de tão duras que eram. Porque, para expressar isso, a música fica



muito difícil, ficava quase uma fala pura que você tenta harmonizar e repetir do mesmo jeito, e a fala não é para ser repetida do mesmo jeito. Ela precisa ser musicalizada.

Musicalizar significa ter alguns elementos recorrentes, precisa ter refrão, precisa ter algum recurso que sirva de referência para que alguém reproduza, se não só você canta aquilo. Olha, um pouco é parecido com o rap de hoje, só que a diferença é que a gente explorava mais a parte melódica, e o rap é mais a parte rítmica. Mas o rap quem canta é sempre o autor, é difícil outro cantor, como que o outro vai aprender a cantar?

Acho que lá por 79, por aí, Caetano Veloso num encontro que nós tivemos numa situação que mostraram pra ele as músicas do Rumo e tinha a maior parte eram músicas minhas e tal. Quando ele veio comentar comigo ele falou assim “Engraçado, parece Bob Dylan” [risos]. Aliás, ele falou “você canta como Bob Dylan”, ele falou assim, é uma coisa que nunca tinham me dito, foi ele que me disse. Como foi ele que disse, eu lembro até hoje. É engraçado, por que essa relação... Depois mais tarde comecei fazer essa associação que deveria ser o lado do canto meio entoado, que até quem teve aqui no Brasil, foi o Cazusa. Cazusa também teve um canto meio [falado] o tempo todo, os finais de versos, são meio falados, as melodias são claras, mas a maneira dele dizer é um pouco falada.

Então, talvez, se aproximasse um pouco do Bob Dylan. Mas aqui, para nós, aqui, a ideia era produzir uma canção que explicitasse essa entoação, por trás, e ao mesmo tempo os arranjos fossem adequados àquela coisa meio instável da entoação. Daí eram raros os refrões. Às vezes tinha, às vezes não tinha. Eram raros os elementos reiterativos, eram difíceis de cantar. Até hoje tem algumas que eu ainda canto daquela época que todo que vai cantar junto não consegue. Tem dificuldade. Depois, mais tarde, eu tirei um pouco esse lado mais duro. Elas ficaram todas mais cantáveis. Mas até o primeiro disco tinham canções muito difíceis, que nem conseguimos mantê-las por causa disso. Então esse, digamos, era o projeto do Rumo.

Fizemos uns cinco discos, foi mudando um pouco a configuração, mas o projeto sempre foi o mesmo, do começo até o final. Foi até 1992. Aí a gente encerrou e só refez tudo quando passamos os discos para CD, né, em 2004, e daí nós fizemos um grande show, aliás, vários. Foram seis shows no [Sesc] Pompeia.

**Parte 7: Em algumas canções de Luiz Tatit, percebe-se um trabalho metalinguístico, em que a letra reflete sobre a própria composição, a forma de expressão, a palavra em sua matéria sonora (como em “As sílabas”), o jogo com questões gramaticais (como em “Gramática” e “Terceira pessoa”), a matéria literária (em “Capitu” e “Haicai”). Neste trecho da conversa, Tatit comenta como essa relação com a língua se torna alimento para suas criações e apresenta suas principais**

## **motivações para compor.**

Na verdade era uma época que nem tava muito disseminado o lance da internet. Tava começando. A única coisa que a gente sabia é aquilo que está na música, que os *sites* começavam com *www*, sabe? Então ela deve ter sido composta em 1998, por aí. Essa palavra “Capitu” foi a última que entrou, nada a ver, eu já estava com a música pronta, já tinha essa relação de *www* com hábil hábil hábil, e esse para mim tinha sido o achado da música. Daí eu já sabia que essa ia virar canção, por causa dessa relação, mas não fazia ideia do que eu ia falar. E começou... Aliás, todas as canções são assim, o tema é a última coisa que se define, e com frases soltas você fica dizendo aquilo, dizendo porque dá para dizer, só por causa disso, aquele negócio do falar, dá pra dizer cê vai dizendo as frases, vai montando, aí cê vai percebendo uma narrativa ali, daí cê vai mudando, vai mudando, vai mudando, e eu me lembro de que a última coisa que mudou foi esse nome, não era nem esse nome, era outro. Era, sei lá, não me lembro mais, se seria Marilu, alguma coisa [assim].

Daí, quando cheguei em Capitu, me veio a ideia do Machado de Assis, não tinha pensado em Machado de Assis, em nada, [só então] eu comecei a fazer algumas modificações de acordo com o livro. Então fala do “capítulo à parte”. Daí eu comecei a isotopia da Capitu. “A ressaca do mar”, que ela tinha olhos de ressaca... Aí eu comecei a refazer vários versos, mas, enfim, quase que a música tava pronta sem a palavra “Capitu”.

É, sonoridade entoativa, não é sonoridade de fonemas. Às vezes entra um pouco de fonemas também nas rimas, né, mas é mais, assim, coisas assim, nãã [entoa], é essa sonoridade que ajuda. O resto não ajuda nada. A parte fonológica das palavras ajuda um pouquinho na hora de fechar a parte das rimas, das aliterações, fica melhor se você puser palavras semelhantes e tal, mas não serve para começar nada. O que serve pra começar são as inflexões, é o cantarolar, é a melodia, é aquilo que fica pendurado nas vogais.

A única coisa que dura quando a gente fala é a vogal. Só existe melodia porque existe vogal. Consoante não dura. Você não pode trazer um “p” durar, o que dura é um e. “eeeeeeee”. “Caaaaaaa”. O que dura é o “a”. Só vogal dura. Então, na verdade, quando você fala que sente uma melodia é porque está dizendo vogais, se não nem perceberia que tem melodia.

E, na canção, a mesma coisa. Quer dizer, na verdade essa melodia que vai pelas vogais, que dá o ponto inicial. Claro que quando se está com instrumento ajuda nas direções, você vai tomando direções que talvez não tomasse se tivesse à capela.

É pelas consoantes que você vai chegando ao conteúdo, porque as vogais só transmitem emoção. Você começa a criar assunto com as consoantes.

Consoante é intelectual. Intelectiva, quer dizer, que divide as coisas. As vogais são sensíveis, são contínuas. Então elas fazem aquilo que a gente sente como melodia, que dá pra fazer tudo como “lálálá”. Essas ondas são vocálicas, em todos os casos.

**Parte 8: Em sua tese de doutoramento, Luiz Tatit desenvolve a teoria que denomina “semiótica da canção”. Nela, o pesquisador estabelece a relação entre palavra e melodia na composição da canção. Neste trecho, o professor explica brevemente os papéis da melodia e da letra nessa trama de sentidos.**

Nas canções, você vai perceber nas canções brasileiras mais claro, os mecanismos reiterativos da melodia, sobretudo onde tem mais consoantes, que ficam bem claras as divisões, o exemplo mais clássico que existe, é o “O que é que a Bahia tem”, que fica repetindo sempre a mesma melodia [Tatit canta a melodia].

O que isso acaba gerando? Acaba gerando uma tematização também na letra. Você começa a falar sempre a mesma coisa na letra, quer dizer, os traços da baiana, no caso aí da escolha do [Dorival] Caymmi. Mas isso entra em compatibilidade com aquele motivo melódico que é sempre o mesmo, como quem diz [que] a mesma identidade que existe entre os motivos melódicos é a identidade na letra. A baiana é formada por todos aqueles traços, todos aqueles traços significam a baiana, “tem torso de seda, tem, pulseira de ouro, tem”, quer dizer, isso é uma compatibilidade, o que a gente chama de músicas temáticas: tem uma tematização na melodia e uma tematização na letra.

Quando você começa a privilegiar as vogais, daí não dá pra formar esses motivos, “pá pá, pá” (canta), que a música começa a ir pra outros lugares, começa a ir pro agudo, pro grave, começa a fazer que nem a travessia [Tatit canta] “Solto a voooooz nas estraanaadas”. Vai embora... Não forma mais motivos. Então não pode ter essa mesma compatibilidade. Não tem motivos pra criar identidade. Então essas canções, normalmente, elas sempre eliminam a identidade, então o sujeito fica indo atrás do objeto em algum lugar. Normalmente o sujeito sente falta de alguma coisa, por isso que ele geme com as vogais. Ele chora com as vogais. Então as vogais duram mais.

“Travessia” é bem isso. A letra já começa com “Quando você foi embora...”, já começa o problema ali. Quer dizer, são músicas de separação, quase sempre. Músicas de separação, então, o efeito imediato é as vogais começarem a durar. E daí o que interessa é o percurso da melodia e não a interação delas.

“Sabiá” fica no meio termo. Ao mesmo tempo tem motivos repetidos [canta a melodia], porque tem ali uma tentativa de encontro com o sabiá. Esse encontro mostra que tem uma esperança e uma conjunção musical. A música é do exílio,

é uma metalinguagem, é uma canção do exílio. Então na verdade o que você tem uma esperança de volta. Esperança já justifica ter tema na melodia e tema na letra, uma identidade. Mas tem um pouco de tristeza também, que acaba aparecendo em algumas durações que se alastram pela canção, porque afinal, na hora que tá cantando, ainda está longe [da terra natal], então tem que equilibrar as duas coisas, tem uma esperança e tem [a tristeza]. Agora, as canções que não têm esperança nenhuma, como umas do Lupicínio [Rodrigues], a quantidade de vogais que duram é muito maior.

Então isso é compatibilidade entre melodia e letra, que jamais um músico pensa. Por isso é que a canção é intuitiva, por isso que a canção é feita por pessoas que não são da área de música. Jamais para mim, na hora de fazer a canção, essa teorização sobre a canção vem à tona. Isso serve pra analisar outras canções, isso sim. Eu até prefiro sempre analisar canções clássicas, fica mais fácil explicar para os outros. Daí todo mundo conhece, pelo menos, a canção. A teoria já é um pouco árida, às vezes, então se o objeto também for árido, fica impossível.

**Parte 9: O trabalho com a palavra na escola costuma se pautar nos temas, informações, enfim, no conteúdo. Assim, ao trabalhar com um poema, uma canção ou mesmo um texto em prosa, geralmente se observa muito mais o que se diz e menos como se diz. É importante trabalhar também com foco na musicalidade, na entonação, na forma além do conteúdo? Veja o que diz o compositor.**

O ponto de vista em comum entre todos os falantes de uma língua é o conteúdo, por isso acontece isso. Cada um domina uma linguagem, mas todo mundo consegue dominar a língua, no nosso caso a língua portuguesa. O conteúdo formado pela linguagem passa a ser o ponto em comum também com as crianças. Então eu não vejo outra maneira a não ser partindo do conteúdo. O conteúdo é, de fato, o ponto de partida, para se montar até as metodologias de aprendizagem ou de convívio com as crianças e tal.

O que a gente percebe é que essas outras intervenções de outras linguagens precisam ser formuladas por pessoas que têm competência nessas outras áreas, mas que se interessem por educação.

Para ouvir a entrevista, acesse:  
<http://plataformadoletramento.org.br/em-revista-entrevista-detalle/851/luiz-tatit-letra-e-musica-na-cancao-popular.html>.