

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E  
SEMIÓTICA

BEATRIZ HELENA RAMOS AMARAL

**A TESSITURA DAS REDES DE CRIAÇÃO NO HORIZONTE  
POÉTICO E MUSICAL DE PAULO CÉSAR PINHEIRO**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2024

BEATRIZ HELENA RAMOS AMARAL

A TESSITURA DAS REDES DE CRIAÇÃO NO HORIZONTE  
POÉTICO E MUSICAL DE PAULO CÉSAR PINHEIRO

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica, Área de Concentração: Signo e Significação nos Processos Comunicacionais – Linha de Pesquisa II: Processos de criação na comunicação e na cultura, sob a orientação da Professora Doutora Cecilia Almeida Salles

São Paulo

2024

**A TESSITURA DAS REDES DE CRIAÇÃO NO HORIZONTE POÉTICO  
E MUSICAL DE PAULO CÉSAR PINHEIRO**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTORA em Comunicação e Semiótica sob orientação da Professora Doutora Cecilia Almeida Salles

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Diana Navas - PUC-SP

---

Profa. Dra. Elizabeth Cardoso - PUC-SP

---

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães – UFPB

---

Profa. Dra. Maria Cecilia de Salles Freire César – FATEC-SP

---

Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles – PUC-SP

A TESSITURA DAS REDES DE CRIAÇÃO NO HORIZONTE POÉTICO  
E MUSICAL DE PAULO CÉSAR PINHEIRO

Beatriz Helena Ramos Amaral

Doutorado em Comunicação e Semiótica

PUC - São Paulo - 2024

Para

Elza Ramos Amaral, matriz de todas as trilhas

Guilherme Ferreira Lisboa Neto, palavra-presença

Paulo César Pinheiro, verbo e constelação

e Clara Nunes, voz que entoa estrelas

## AGRADECIMENTOS

À Elza A. Ramos Amaral, minha mãe, por ter inserido em minha vida, desde a infância, a música, a literatura e todas as expressões de arte

À Professora Doutora Cecília Almeida Salles, pela orientação sábia e inteligente, pela abertura de caminhos teóricos, pela confiança, lucidez e rara sensibilidade

Às Professoras Doutoras Diana Navas e Maria Cecilia de Salles Freire César, pela leitura valiosa, pelo precioso incentivo e pela pertinência das sugestões

Aos Professores Doutores Elizabeth Cardoso e Luiz Antônio Mousinho Magalhães, pela leitura atenta e pela relevância das contribuições

A Paulo César Pinheiro, pela especial acolhida a meu projeto, pelas amplas e preciosas entrevistas, pela delicadeza constante e excelência de sua arte

A Dori Caymmi, pela delicadeza e atenção em extraordinária entrevista

A Guilherme Ferreira Lisboa Neto, por ser presença e palavra, pelo constante estímulo e pela riqueza de nossos inesquecíveis diálogos

Ao Professor Doutor Marlon de Souza Silva e a equipe do Instituto Clara Nunes, pela delicadeza na acolhida, pelo fornecimento de importantes fontes de pesquisa e pela abertura de portas para o caminho

Aos Professores Doutores Silvia Brügger e Josemir Nogueira Teixeira, pela profundidade dos diálogos relevantes para as instâncias da pesquisa

A Alan Carlos Costa Ribeiro, Maria Dorvalina Teixeira da Costa e Camila Tayná da Silva Reis, pela atenção e delicadeza com que me receberam, no Memorial Clara Nunes, em minhas pesquisas *in loco*, no acervo, na cidade de Caetanópolis, em Minas Gerais

Aos amigos do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, pelos constantes estímulos e excelência das trocas

À Professora Olga de Sá (em memória), pela amizade, pelo incentivo e por ter sido constante fonte de estímulos à pesquisa

À amiga Mariana Henriques Duarte Carlin, pela gentileza e generosidade em momentos decisivos do percurso

Aos amigos Jorge Vicente e Ronaldo Werneck, pela amplitude dos gestos de amizade, sempre essenciais na poesia da criação

A Luciana Rabello e a Helena Leal, pela especial atenção e delicadeza nas diversas fases de construção do trabalho

A Euclides do Amaral, pela relevância dos diálogos e fornecimento de importantes fontes de pesquisa

A Flavio Claudiano dos Santos e Maria Emilia Bizzo Zanelatto, pela sensibilidade e apoio nas fendas do sempre transmutante universo tecnológico

A Rodrigo Alzugarir, Clara Santhana, Karine Telles, pelos enriquecedores momentos de interlocução, plenos de inteligência e sensibilidade

A Cida Bueno, pelo constante apoio em todas as fases do percurso

A Fábio Ferreira Caetano, Sérgio Espíndola e João Flávio Gomes, pelo auxílio nas várias trilhas cotidianas

La hora es transparente:  
vemos, si es invisible el pájaro  
el color de su canto  
(Pleno sol, Octavio Paz)

A vida pára para quem não cria  
(Violeiro, Paulo César Pinheiro)

Do poder da criação, sou continuação  
E quero agradecer  
(Minha missão, Paulo César Pinheiro)

## RESUMO

Este estudo visa analisar os processos de criação das letras de canções de autoria de Paulo César Pinheiro (1949), poeta, compositor, romancista, cronista e dramaturgo, com o propósito de identificar especificidades e princípios direcionadores de seu percurso de construção, com base na teoria crítica dos processos de criação erigida por Cecilia Almeida Salles e em conceitos fundamentais da teoria funcionalista de Roman Jakobson e da teoria musical, com lastro nos ensinamentos de Bruno Kiefer. A pesquisa desenvolve-se a partir da audição de gravações de obras de Paulo César Pinheiro, selecionadas nos núcleos temáticos principais de seu acervo (étnico-religioso, metapoético, crítico e sociopolítico e lírico), examinadas em âmbito poético, melódico, rítmico e harmônico e sob o prisma do inacabamento do gesto, o que permite reconhecer relevantes *redes de criação*. A pesquisa desvela singularidades existentes nos processos das diversas parcerias mantidas por Pinheiro com os compositores Baden Powell, João de Aquino, Edu Lobo, Francis Hime, Dori Caymmi, Tom Jobim, Eduardo Gudin, Maurício Tapajós, Mauro Duarte, João Nogueira. A relevância cultural da obra de Paulo César Pinheiro decorre de um conjunto de princípios que regem seu processo de criação, cuja compreensão se adensa pelo diálogo do pensamento teórico de Cecilia Almeida Salles com conceitos dos filósofos Edgar Morin e Vincent Colapietro. Os métodos utilizados no desenvolvimento deste estudo são a abdução, a indução e a dedução, além do método fenomenológico de Charles Sanders Peirce.

**Palavras-chave:** Paulo César Pinheiro; Processos de criação; Redes de criação; Música popular brasileira; Letras de canção

## ABSTRACT

The purpose of this thesis is to analyse of process of creation of songs lyrics of Paulo César Pinheiro (1949), brazilian poet, composer, novelist and playwright, by the characterization of its singularity and by the identification of the guiding principles of his constructive routes based on critical theory of creation process of Cecilia Almeida Salles and on some conceps of the functionalist theory of Roman Jakobson and on musical theory (based on teachings of Bruno Kiefer and José Miguel Wisnik). The research starts by the hearing the recorded albums and discs of the poet-composer and several singers, selected on the thematic centers of Paulo César Pinheiro's work (ethnic-religious, metapoetic, critical socio-political and lyrical), examined by several perspectives: poetic, melodic, rythmic and harmonic and analysed by the angle of incompleteness of the gesture. This multiple perspective make it possible to recognize some importants creation networks. This study also reveals singularities of the songs of the several partnerships of Pinheiro with other composers: Baden Powell, João de Aquino, Edu Lobo, Francis Hime, Dori Caymmi, Tom Jobim, Eduardo Gudin, Maurício Tapajós, Mauro Duarte, João Nogueira. The cultural relevance of the work of Paulo César Pinheiro is consequence of a great group of guiding principles of his creation process with predominants procedures and significant thematic centers. The creation process of Paulo César Pinheiro is better analysed by intertwining between critical theory of Cecilia Salles and concepts of philosophers Edgar Morin and Vincent Colapietro. The approaching methods of the object are abductive, inductive and deductive and the phenomenological of Charles Sanders Peirce.

Key words: Paulo César Pinheiro; creation processes; creation networks, brazilian popular music; song's lyric

## Lista de figuras

Figura 1	Imagen da capa do álbum Poemas Escolhidos (1983, EMI / Odeon). Paulo César Pinheiro em fotografia de Wilton Monte-negro .....	20
Figura 2	Imagen da contracapa do álbum Poemas Escolhidos. Caderno Manuscrito de Paulo César Pinheiro. Fotografia de Wilton Monte-negro .....	20
Figura 3	Fragmento da partitura - Matita Perê. Detalhe: compassos 33 e 34. Fonte: Cancioneiro Jobim. Rio de Janeiro, 2002 .....	111
Figura 4	Fragmento da partitura - Matita Perê. Detalhe: compassos 103 a 105. Fonte: Cancioneiro Jobim, Rio de Janeiro, 2002 .....	112
Figura 5	Partitura de Canto das Três Raças, de Mauro Duarte de Oliveira e Paulo César Pinheiro. Capa. São Paulo, Ed. Musical Arlequim Ltda., 1976 .....	172
Figura 6	Partitura de Canto das Três Raças. Ed. Musical Arlequim Ltda., 1976, p.1 .....	173
Figura 7	Partitura de Canto das Três Raças. Ed. Musical Arlequim Ltda., 1976, p.2 .....	174
Figura 8	Partitura de Canto das Três Raças, Ed. Musical Arlequim Ltda., 1976, p.3 .....	175
Figura 9	Partitura de Canto das Três Raças, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. Arranjo: Maurício Carrilho, 2020, Instituto Casa do Choro, p.1 .....	176
Figura 10	Partitura de Canto das Três Raças, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. Arranjo: Maurício Carrilho, 2020, Instituto Casa do Choro, p.2 .....	177
Figura 11	Partitura de Brasil Mestiço, Santuário da Fé, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro .....	191
Figura 12	Manuscrito de Paulo César Pinheiro da letra de Pesadelo, de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro .....	208
Figura 13	Manuscrito da letra de Pesadelo. Detalhe 1 .....	209

Figura 14 Manuscrito da letra de Pesadelo. Detalhe 2 .....	210
Figura 15 Partitura de Mordaça, de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro .....	220
Figura 16 Partitura de Tô Voltando, de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro .....	228
Figura 17 Partitura com acordes em cifra harmônica de Tô Voltando, de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro .....	229
Figura 18 Fotografia de Paulo César Pinheiro com o álbum LP As músicas de Baden Powell e Paulo César Pinheiro .....	240
Figura 19 Contracapa do LP As músicas de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, com texto do poeta .....	241
Figura 20 Partitura de Refém da Solidão, de Baden Powell, p.1 .....	246
Figura 21 Partitura de Refém da Solidão, de Baden Powell, p.2 .....	247
Figura 22 Partitura de Falei e Disse, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro p.1 .....	254
Figura 23 Partitura de Falei e Disse p.2 .....	255
Figura 24 Partitura de Vou Deitar e Rolar p.1 .....	261
Figura 25 Partitura de Vou Deitar e Rolar p.2 .....	262
Figura 26 Partitura de Olhos Sentimentais, de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro .....	269
Figura 27 Manuscrito de Paulo César Pinheiro. Letra de Tomara. ....	272
Figura 28 Paulo César Pinheiro e violão. Fotografia: Ricardo Borges .....	283
Figura 29 Paulo César Pinheiro ao violão. Fotografia: Ricardo Borges .....	284
Figura 30 Paulo César Pinheiro ao violão 2. Fotografia: Ricardo Borges ....	284
Figura 31 Partitura de Viagem, p.1 .....	288
Figura 32 João de Aquino e Paulo César Pinheiro .....	289
Figura 33 Baden Powell e Paulo César Pinheiro .....	290
Figura 34 Baden Powell ao violão .....	292
Figura 35 Paulo César Pinheiro e Francis Hime .....	307

Figura 36 Partitura de Anunciação .....	307
Figura 37 Álbum Sonetos sentimentais para violão e orquestra .....	313
Figura 38 Livro Sonetos sentimentais para violão e orquestra .....	313
Figura 39 Partitura de Desenredo, p.1 .....	317
Figura 40 Partitura de Desenredo, p. 2 .....	318
Figura 41 Partitura de Desenredo p. 3 .....	319
Figura 42 Paulo César Pinheiro e Dori Caymmi .....	321
Figura 43 Edu Lobo ao piano .....	324
Figura 44 Partitura de Vento Bravo, p. 1 .....	325
Figura 45 Paulo César Pinheiro, Tom Jobim e Dori Caymmi .....	329
Figura 46 Paulo César Pinheiro, Márcia e Eduardo Gudin .....	335
Figura 47 Paulo César Pinheiro e Eduardo Gudin .....	335
Figura 48 Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro .....	337
Figura 49 Paulo César Pinheiro e João Nogueira .....	344
Figura 50 Pixinguinha, Alfredo da Rocha Vianna .....	349
Figura 51 Chiquinha Gonzaga .....	354
Figura 52 Manuscrito do poema Parceria, de Paulo César Pinheiro .....	355

## SUMÁRIO

1.	A obra de Paulo César Pinheiro no espaço-tempo .....	17
1.1.	Panorama estético .....	17
1.2.	Esferas temáticas .....	32
1.3.	Recepção crítica .....	44
2.	Sagarana, Matita-Perê e Matinta, o bruxo: homenagens a Guimarães Rosa em rede: (des)encadeamentos de criação em tramas de linguagem .....	61
3.	A trilogia do alumbramento: profissão de fé canções em rede no horizonte da criação .....	120
4.	A polifonia das redes na esfera étnico-religiosa: Canto ..... Brasileiro. Canto das três raças. Atabaques, violas e bambus A cumplicidade com a música: ouvir ..... Canto brasileiro. Canto das três raças. Atabaques, violas e bambus A amplitude da temática religiosa – além do horizonte .....	146 151 183
5.	Encadeamento em eixo crítico e sociopolítico ..... A emoção que sobrevive	200
6.	Encadeamento criativo na rede de afetos .....	232
7.	As singularidades do processo criativo .....	275
7.1.	A criação em processos colaborativos: parcerias .....	277
7.1.1.	João de Aquino .....	286
7.1.2.	Baden Powell .....	288
7.1.3	Francis Hime .....	300
7.1.4	Dori Caymmi .....	308
7.1.4.	Edu Lobo .....	323

7.1.5. Tom Jobim .....	329
7.1.6. Eduardo Gudin .....	333
7.1.7 Mauro Duarte .....	336
7.1.8 João Nogueira .....	342
7.1.9. Pixinguinha .....	347
7.1.10. Chiquinha Gonzaga .....	350
7.2. A criação nas composições sem parceiros .....	357
8. Considerações finais .....	369
9. Referências bibliográficas .....	381

**A OBRA DE PAULO CÉSAR PINHEIRO NO ESPAÇO-TEMPO**  
**PANORAMA ESTÉTICO**  
**ESFERAS TEMÁTICAS**  
**RECEPÇÃO CRÍTICA**

## A OBRA DE PAULO CÉSAR PINHEIRO NO ESPAÇO-TEMPO

### PANORAMA ESTÉTICO. ESFERAS TEMÁTICAS. RECEPÇÃO CRÍTICA

#### 1.1. PANORAMA ESTÉTICO

*“A música e a imaginação já são  
em si uma viagem”*

(Ravi Shankar)

*“Do poder da criação  
sou continuação  
e quero agradecer.  
Foi ouvida a minha súplica  
Mensageiro sou da música.*

(Paulo César Pinheiro)

A singularidade da música popular brasileira e seu reconhecimento internacional decorrem, em grande parte, da habilidade, do engenho e da competência de letistas e compositores que formam uma tradição polifônica e criam realizando enriquecedora combinação de elementos culturais – étnicos, rítmicos, harmônicos – distintos e plenamente conjugados e entrelaçados.

Na legião dos mais expressivos criadores da música popular brasileira dos séculos XX e XXI, destaca-se por várias razões o nome de Paulo César Pinheiro, poeta, letrista, compositor, romancista, contista, cronista e dramaturgo nascido na cidade do Rio de Janeiro em 28 de abril de 1949, que, muito precocemente, iniciou sua trajetória ininterrupta, sólida e bem-sucedida, pontuada por recorrentes êxitos - grandes e marcantes sucessos eternizados pelas vozes de Elis Regina, Elizeth Cardoso, Clara Nunes, Edu Lobo, Dori

Caymmi, Eduardo Gudin, Nana Caymmi, do quarteto vocal MPB4, entre outros extraordinários intérpretes brasileiros.

É propósito deste estudo a análise do processo de criação de Paulo César Pinheiro, que escreveu sua primeira obra aos treze anos de idade e permanece em profícua atividade na escritura de letras, romances, poemas e crônicas, peças teatrais. Constitui objetivo desta análise o exame de um vasto conjunto de elementos relacionados ao processo criativo: entrevistas, relatos, memórias, documentos de processo do autor, englobando apontamentos, rascunhos e manuscritos, sendo de se salientar que, conforme entrevista a mim concedida no dia 22 de outubro de 2020, desde o início de sua atividade criativa até o presente, Paulo escreveu e escreve sempre à mão, em cadernos, todos os seus textos literários. A utilização da datilografia e a digitação, nas ocasiões em que ocorre, insere-se em uma segunda fase, para fins registro e organização.

A existência de vasta coleção de entrevistas e a conservação do amplo acervo manuscrito possibilita a realização do estudo das obras de Paulo César Pinheiro sob a ótica da Teoria Crítica de Processos de Criação, com base nos moldes propostos por Cecilia Salles (2006, 5), no livro *Redes de Criação<sup>1</sup>: construção da obra de arte*:

“uma discussão das obras como objetos móveis e inacabado que difere significativamente dos estudos sobre os fenômenos comunicativos, em suas diversas manifestações, que discutem produtos considerados finalizados ou acabados.” (p.5)

Os documentos de processo de criação artística do poeta compõem um vastíssimo acervo organizado no escritório de sua casa. Cadernos, pastas e fitas-cassete com gravações, armazenados desde meados dos anos 1960 (com a ocorrência absolutamente natural de extravios pontuais gerados pelas contingências decurso de tempo e da mobilidade da vida, mas, ainda assim, grandioso) são eloquentes em revelar o quanto é caro e especial para o autor (agente criativo) ver-se permanentemente cercado pelos registros de criação de sua própria obra.

---

<sup>1</sup> SALLES, Cecilia. Redes de criação: construção da obra de arte. São Paulo, Editora Horizonte, 2006

A existência desse acervo, bem como sua preservação e conservação revelam, também, evidentemente, a importância dos documentos para a continuidade do próprio processo de criação, além de constituir um nítido índice da compreensão, por parte de Pinheiro, do quanto o processo poético de um criador se alimenta e se realimenta do próprio trabalho, tecendo uma invisível ponte de continuidade e uma rede bastante significativa entre o que se fez, o que se faz e o que se fará.

A propósito dessas ponderações iniciais acerca da relação de Pinheiro enquanto agente criativo, com os registros materiais de seu próprio fazer artístico, é, relevante notar que, em repetidas oportunidades, ao selecionar imagens para as capas de discos e de capas e páginas internas de livro *Histórias das minhas canções*, o poeta insere outras imagens de seus manuscritos.

Muitos são os exemplos destas inserções de imagens de rascunhos e manuscritos a eles se fará oportuna menção, em momentos posteriores deste estudo. Desde já, insere-se a imagem da segunda capa de *Poemas Escolhidos*<sup>2</sup>, lançado em 1984, pela EMI / Odeon. As fotografias do disco são de Wilton Montenegro, todas elas em preto e branco.

Na primeira capa, há uma fotografia do poeta, em atitude de concentrado trabalho, com o semblante pensativo, em estado de reflexão, segurando uma caneta, instrumento de escrita. Paulo César Pinheiro tem os olhos baixos, voltados para a mesa de trabalho, mesa que não está presente na imagem, mas que se deduz. A foto original mostra a mesa. Mas na capa foi utilizado um recorte da foto, que não a exibe. A caneta está em posição vertical, voltada para cima.

Fotografado em seu ambiente de trabalho, o poeta é visto no estado descrito por Cecilia Salles (2011, 26) como o “esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão”. Esta é a sua construção diária. Fazer visível, tornar audível, materializar uma letra, uma canção, um conto, uma peça dramatúrgica; inserir na concretude, na realidade palpável, uma nova obra.

---

<sup>2</sup> Poemas Escolhidos, álbum de poemas de Paulo César Pinheiro, gravado e lançado em 1984, pela EMI / Odeon, 31C 062 421257, reunindo 33 poemas, 14 na face A e 19 na face B. Músicos convidados e obras de outros autores completam o conjunto.

Na primeira capa, há uma fotografia do poeta, em atitude de concentrado trabalho, com o semblante pensativo, segurando uma caneta, instrumento da escrita. Na contracapa, uma fotografia de caderno espiral manuscrito, em que se pode ver e ler o soneto *Instante*. Estas são as imagens:

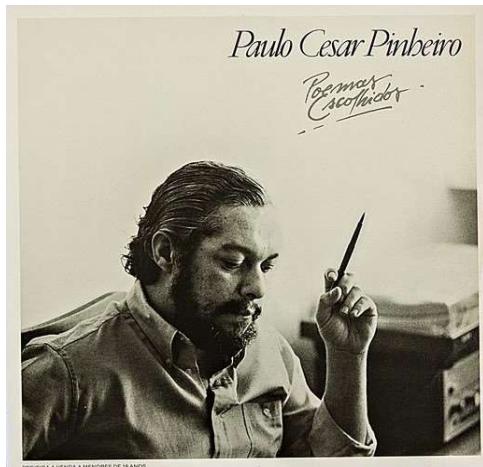


Figura 1 : Capa do álbum Poemas Escolhidos (1984). Fotografia: Wilton Montenegro.



Figura 2: Fotografia de Wilton Montenegro. Caderno manuscrito de Paulo César Pinheiro. Detalhe ampliado da contracapa do disco *Poemas Escolhidos*.

Além dos trinta e três poemas de Paulo César Pinheiro, o disco também contém obras musicais: Prelúdio n.3 para violão, de Heitor Villa-Lobos, Confidências, de Ernesto Nazareth, O Homem entre o Mar e a Terra, de Dori Caymmi, Violão Vadio, de Baden Powell, entre outras de Guinga e de Nivaldo

Duarte, estas últimas parcerias com Paulo. E conta com a participação especial dos músicos instrumentistas Dori Caymmi, Guinga e Dazinho.

Em verdade, estas ponderações preliminares permitem vislumbrar o quanto o autor/letrista/poeta/compositor comprehende, de modo prático e empírico, o conceito de *redes de criação*, formulado teoricamente por Cecilia Salles, em sua teoria. Caracterizando-se provavelmente como uma noção intuitiva, alicerçada no plano inconsciente, provavelmente já incorporada na clareza da consciência, a existência das redes de criação é inegável e exterioriza-se por meio de vários elementos, entre os quais a recorrência a temas eleitos pelo agente-autor como os fundamentais em seu pensamento.

Ao estudar o acervo de obras do poeta-compositor sob a ótica da teoria crítica dos processos de criação, erigida no Brasil pela teórica Cecilia Almeida Salles, a partir do desenvolvimento de suas consistentes pesquisas, nas últimas três décadas, é propósito da pesquisa, por meio dos instrumentos que elege e seleciona como sendo os mais adequados a sua ação/observação, entre os quais a leitura e a interpretação de versões, rascunhos, manuscritos e datiloscritos, registros de quaisquer espécies, audição, diálogo contido em entrevistas, apreender, interpretar e compreender, com fidelidade, a natureza dos mecanismos e dos procedimentos que geram desenvolvimentos criativos e, por consequência, obras específicas e singulares, devendo o analista atuar, evidentemente, imbuído e orientado pelo rigor e pelas cautelas ínsitas ao ato investigativo.

Além dos documentos de processo propriamente ditos, o estudo se baseará em entrevistas por mim realizadas com o poeta, e entrevistas publicadas transmitidas, escritas, radiofônicas e audiovisuais – veiculadas por jornais, revistas, rádio, televisão, *internet*, plataformas de *streaming* – bem como nos relatos de Paulo César Pinheiro inseridos em seu livro *Histórias das Minhas Canções*, em cujos capítulos narra a trajetória criativa de várias de suas canções, detalhando os relevantes elos de ligação existentes entre as próprias obras, entre as letras, a natureza das conexões existentes com cada um dos parceiros, e até mesmo as encomendas que, em muitas ocasiões, lhe foram feitas e o modo como delas se desincumbiu. Nesta obra, Pinheiro explica com detalhes extremamente interessantes as facilidades de criação de cada uma das canções

selecionadas, assim como relata os momentos de criação mais desafiadores de sua extensa produção.

Existe um significativo número de canções nas quais a letra e a música são de autoria exclusiva do poeta-compositor Paulo César Pinheiro – mais de uma centena. Entretanto, embora esta quantidade pudesse parecer expressiva em se tratando de outro compositor, no caso de Pinheiro, criador com mais de duas mil canções, das quais mais de mil e quinhentas, aproximadamente, já foram gravadas, podemos dizer que as obras sem parceria formam uma pequena parcela do acervo já construído por ele. Predominam em sua produção as canções compostas em conjunto com outros compositores.

Desde a adolescência, Paulo trabalhou com parceiros dos mais consagrados e respeitados e da história da música popular brasileira, entre os quais mencionamos, a título de exemplo, os nomes de Baden Powell, Dori Caymmi, Edu Lobo, João Nogueira, Tom Jobim, Mauro Duarte, Joyce, Guinga, Maurício Tapajós, Danilo Caymmi, Pixinguinha, João de Aquino, Mirabeau, Toquinho, Edil Pacheco, Ivan Lins, Rafael Rabello.

No acervo das canções de Paulo (compostas exclusivamente por ele ou compostas com a colaboração de seus parceiros), há eloquentes exemplos de obras criadas em rede, entre as quais daremos selecionamos algumas às quais daremos especial ênfase, ao longo dos capítulos deste trabalho.

Desde já, para uma primeira caracterização de rede, citamos *Canto das Três Raças*<sup>3</sup>, composição de 1976, resultante da sólida parceria mantida entre Mauro Duarte de Oliveira e Paulo César Pinheiro. A obra foi registrada em disco pela primeira vez no mesmo ano, pela cantora Clara Nunes<sup>4</sup> em gravação primorosa feita para o seu álbum musical individual, anual, batizado, aliás, com o mesmo nome da canção (EMI / Odeon) e, depois, interpretada por inúmeros

<sup>3</sup> Canto das Três Raças, de Mauro Duarte de Oliveira e Paulo César Pinheiro, composta em 1976, partitura Editora Musical Arlequim, São Paulo

<sup>4</sup> NUNES, Clara. Canto das Três Raças, álbum musical long play com dez faixas, 060243884715. Rio de Janeiro, EMI / Odeon, 1976. Reedição em 2002, produzido por Universal Music. A canção está registrada na faixa 1 do lado A: BR-EMI-79-00013

outros cantores e transformada, pode-se dizer, em uma espécie de hino de residência das culturas negra e indígena (dos povos originários), conforme o teor da letra, associado aos aspectos musicais, demonstra.

A obra foi estendida e expandida pelo poeta-compositor e publicada em seu livro *Atabaques, violas e bambus*<sup>5</sup>, coletânea de poemas lançada no ano de 2.000 em que o autor reafirma com amplitude e intensidade seu compromisso com a preservação e a afirmação das raízes da cultura brasileira, sua formação híbrida, decorrente de elementos de três raças, das três etnias – indígena (conjunto dos povos originários do Brasil), portuguesa e africana. Focalizaremos a natureza da conexão entre a canção e a obra literária e a complexidade de sua estrutura em capítulo especial.

Conforme observado pela crítica em geral, Pinheiro trabalha nestas obras no mesmo sentido da tradição defendida pelos escritores Mário de Andrade e Raul Bopp, dando voz aos elementos, aspectos e características mais genuínos de cada uma das três culturas que compõem o povo brasileiro, tanto no plano da fisicalidade, abrangendo indumentária, vestimentas e acessórios, moradia, questões culinárias e gastronômicas quanto no plano comportamental, da ética, dos costumes, das crenças, isto é, no aspecto das religiões e da espiritualidade. É, aliás, do elevado grau de conjunção entre a vertente étnica e a vertente religiosa - em muitas hipóteses, praticamente indissociáveis - que se vislumbra, nos grandes núcleos temáticos predominantes na obra de Pinheiro, a esfera que chamamos, neste estudo, de étnico-religiosa, abrangendo o tema da identidade nacional, das identidades das diversas regiões brasileiras e das religiões praticadas no território pátrio, com acentuada predominância das religiões derivadas de matriz africana.

Outra conexão – construída em rede com recorrência de temas, incluindo a concepção e a estruturação de personagens – é a que agrupa a canção *Sagarana* (1968) - escrita na adolescência por Paulo César Pinheiro em

---

<sup>5</sup> PINHEIRO, Paulo César. *Atabaques, violas e bambus* (poemas). São Paulo: Editora Leya, 2000

homenagem a Guimarães Rosa, seu escritor preferido, com o parceiro João de Aquino, a canção *Matita-perê* (1973), escrita em parceria com Tom Jobim e a convite deste, e o romance *Matinta, o Bruxo*”, de Paulo César Pinheiro, publicado em 2001.

A seleção de obras que compõem o *corpus* desta pesquisa foi realizada com base em vários aspectos, dentre os quais destacamos: a) o desejo de abranger períodos de tempo distintos da vasta produção criativa de Paulo César Pinheiro; b) a intenção de focalizar diferentes parcerias mantidas, entre as mais significativas mantidas pelo autor; c) a intenção de contemplar obras gravadas por diferentes intérpretes, com predominância dos que expandiram em âmbito nacional e internacional o alcance das canções; d) a intenção de focalizar obras com predominância da metalinguagem, posto que esta é uma característica frequente obra do autor, como o reconhece a crítica especializada, e, obviamente, pela conexão desta temática com o foco teórico central da presente pesquisa, a ótica da teoria crítica dos processos de criação; e) a intenção de abranger obras com temas relacionados à identidade brasileira, à miscigenação cultural gerada pela coexistência das três etnias distintas.

Estes são, em suma, os critérios norteadores de nossa seleção.

Para a adequada análise do *corpus* - composto por sete dezenas letras de canções de Paulo César Pinheiro – faremos uso dos conceitos e procedimentos da Teoria de Processo de Criação, bem descritos e expostos em vários dos livros de autoria da ensaísta Cecília Almeida Salles, sobretudo *O Gesto Inacabado, Redes de Criação, Arquivos de Criação e Processos de Criação em Grupo*. Também utilizaremos a teoria literária, a teoria musical, a harmonia e a análise musical, estas duas últimas, quando necessário para melhor esclarecimento da abordagem de pesquisa, particularmente no que tange às correspondências entre letra e música.

Além do exposto, faremos uso da teoria do funcionalismo de Roman Jakobson (examinando a presença das funções da linguagem e, em especial da metalinguagem), da teoria e do pensamento da complexidade de Edgar Morin, bem como de outros embasamentos teóricos que se mostrem necessários, à

vista da própria natureza das obras que serão estudadas, valendo destacar importantes contributos dos estudos da ensaísta e artista visual Fayga Ostrowyer.

Com base nos referidos critérios de seleção do *corpus* e seleção de instrumentos teóricos de exame do mesmo, almejamos o conhecimento e a compreensão dos processos de criação do consistente e relevante projeto poético de Paulo César Pinheiro, um dos mais importantes autores da música popular brasileira, quer pela dimensão artística e qualidade estética e refinamento das obras, quer pela notável amplitude do acervo, quer pela dimensão de consciência histórica e ética que preside todo o seu fazer poético e literário.

Importante frisar, desde logo, que o estudo das obras do autor a partir de relatos, entrevistas e documentos de processo que integram seus arquivos em nada pretende abalar o mistério da criação, pois, evidentemente, em toda pesquisa e análise desta natureza, o que se poderá, na melhor das hipóteses, desvelar, revelar e evidenciar será sempre uma parte, um ou vários aspectos do processo de criação, cuja completude permanece envolta em elementos situados além da compreensão de todo autor e, evidentemente, dos pesquisadores que se debruçarem sobre suas obras.

Complexo e rico em elementos inapreensíveis, o processo criativo de cada artista contém e conterá sempre atos e procedimentos desconhecidos que, evidentemente, pela sua natureza livre, permanece à margem das possibilidades de descoberta do pesquisador, cabendo, a propósito do tema, a menção às sábias palavras do compositor Igor Stravinsky, que, em *A Composição da Música*, reconhece que “o estudo do processo criativo é algo extremamente delicado”. E, ao tentar desvendá-lo, afirma: “... só pedindo a ajuda da introspecção é que tenho alguma chance de guiá-los nessa matéria extremamente flutuante.”<sup>6</sup>

Conquanto as palavras de Stravinsky hajam sido proferidas em meados do século XX, precisamente no ano de 1942, trazemos seu abalizado

---

<sup>6</sup> STRAVINSKY, Igor. Poética musical em 6 lições. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p.35

ensinamento para frisar o inegável caráter flutuante do processo de criação da obra de arte, também conduzido por ondas e elementos anímicos inacessíveis para o pesquisador.

Entretanto, graças aos estudos empreendidos na França a partir de manuscritos literários, edificou-se o estudo da criação da obra em suas diferentes fases, de um visível ou de um possível e aparente nascedouro até o momento em que é entregue à apreciação pública, exposta, publicada, transmitida, interpretada, gravada, cantada ou entoada, conforme os veículos e suportes adequados para sua apresentação e/ou fruição.

E, a partir destes primórdios, que compuseram, na França, os estudos constitutivos da Crítica Genética, nasceram e se desenvolveram no Brasil a pesquisa e os estudos pioneiros de Cecília Salles de Teoria Crítica de Processos de Criação, solidificada por mais três décadas de trabalho rigoroso e incansável pelas fendas da criação em todas as áreas da expressão artística e da comunicação, patenteados por vasta e relevante produção não apenas da própria ensaísta, mas de gerações de discípulos que expandem, reconfirmam e dão validade aos pressupostos teóricos que também utilizaremos neste estudo.

Os próprios pesquisadores reconhecem a impossibilidade de apreensão ou conhecimento do processo criativo na íntegra, em razão, obviamente, de sua própria natureza, ilimitada diversidade e grande complexidade.

A respeito do tema, Cecilia Salles tece relevantes considerações pormenorizadas, salientando que, mesmo com a desmontagem de um processo criativo por parte do crítico, subsistirá e permanecerá o mistério que o envolve. A propósito, chega a asseverar, expressamente, que o estudo do processo é capaz de promover o crescimento do mistério. Eis suas palavras:

“... o mistério que envolve a obra acabada não só não termina, como aumenta. Conhecer os bastidores criativos nos dá uma certeza: conhecemos as peças (ou algumas peças) do quebra-cabeça, mas a magia de colocá-las em seus devidos lugares continua ou aumenta. Se tudo conhecêssemos, poderíamos nós mesmos remontá-lo e temos a certeza de que isso é impossível. Conhecemos mais, mas assim mesmo muito desse toque criador e sensível fica sem ser explicado.” (Salles, 2000, 23)

Portanto, é propósito desta pesquisa o desvelamento do processo criativo de Paulo César Pinheiro, a partir do material híbrido consistente em documentos, relatos, memórias e entrevistas, com fundamento nos pressupostos e nos instrumentos teóricos referidos, devidamente entrelaçados, sem jamais perder de vista a teia de extrema complexidade que alicerça a trajetória criativa do artista, bem como sem esquecer que a sua inteireza jamais poderá ser violada, como expressamente reconhecem os estudos da Teoria Crítica de Processos de Criação.

Como bem esclarece Cecília Salles, em seu livro *Redes da Criação – construção da obra de arte*, é importante verificar a relação entre percepção e memória e focalizar o espaço de subjetividade transformadora:

“ ... partindo das relações culturais, chegamos ao indivíduo: da efervescência cultural, àquela do artista em criação, que está visceralmente implicado no processo. O espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista. Nessa discussão dos diferentes ângulos do tempo e do espaço nos localizamos melhor em meio à complexa operação poética. Cabe-nos compreender como, nesse clima de turbulência, tudo o que passa a fazer parte daquilo que envolve as construções das obras é processado pelo artista e pela obra. Um possível caminho para essa aproximação é discutir a relação entre percepção e memória e o modo como os recursos criativos são utilizados pelo artista, ou seja, o espaço de subjetividade transformadora.” (Salles, 2006, p.59)

Em razão do exame e do estudo prévio do *corpus* de pesquisa, consistente em reiteradas audições de obras gravadas e em reiteradas leituras das obras impressas, vislumbramos na obra de Paulo César Pinheiro a existência de várias esferas temáticas diferentes que, por sua incidência e recorrência, afiguram-se predominantes, principais, centrais, nucleares. Evidentemente, são esferas que ultrapassam a identidade ou similitude temática, por abrigarem elementos com estas conexos. Com base neste vislumbre, desenvolveremos no presente estudo seções individualizadas relacionadas a cada uma das esferas temáticas principais, nos quais a configuração de redes de criação será o principal fator de recorte.

Às quatro esferas temáticas identificadas chamaremos: étnico-religiosa,

Metapoética, crítica e sociopolítica e lírica. Eis o espectro de abrangência de cada uma delas:

1. **étnico-religiosa** (da identidade nacional e das identidades regionais, da brasiliade, da territorialidade, das religiões e da espiritualidade);
2. **crítica e sociopolítica** (da crítica, da denúncia e do protesto de cunho social e político, do enfrentamento da censura e do combate às arbitrariedades do regime de exceção cometidas contra as liberdades individuais);
3. **metapoética** (ou de linguagem, que enfatiza o uso de metalinguagem, e reflete a respeito do próprio discurso e sobre os atos do processo criativo);
4. **Lírica** (dos afetos, lamentos e amores, em sua ampla gama)

Apresentaremos um breve panorama da produção do autor e, em seguida, será realizado o estudo individualizado de obras, sendo um capítulo exclusivamente dedicado à rica diversidade das parcerias mantidas por Paulo César Pinheiro, que, naturalmente, pelas peculiaridades individuais, implicarão em sensíveis e diferenciados procedimentos nos percursos de criação. Paralelamente, dedicaremos uma seção às obras compostas somente por Pinheiro, isto é, aqueles em que melodia e letra são ambas de sua autoria.

Apresentadas as ponderações iniciais que orientam o propósito de pesquisa da obra de Paulo César Pinheiro, cumpre, desde logo, consignar que o percurso de criação do autor – em um conjunto de letras de música selecionado de sua obras, sob os critérios de diversidade temática e de parcerias, faixa temporal e diversidade estética – será posto em cotejo com a obra acabada, ou, melhor dizendo, com a obra tornada pública, de vez que o conceito de obra acabada, na crítica de processos de criação, gera múltiplas e fundadas controvérsias de amplo alcance, sendo mais apropriado considerar, como o faz

Cecília Salles, em seu livro *Gesto Inacabado*, que a obra jamais terá, em tese, por vontade do autor, um ponto final.

Pretende a pesquisa examinar as fases que compõem o desenvolvimento procedural da construção da obra – a ação do *fazer* propriamente dito – em confronto com a versão entregue à fruição do público. Ressalta-se que por “obra acabada” deve-se entender a obra publicada, gravada, realizada, posta à disposição do público, seja por meios físico ou virtuais, em toda a sua crescente diversidade. Este é o seu real alcance, pois, na verdade, os autores jamais terminam, acabam ou concluem, em sentido literal, sua própria obra. Entregam-na à editora, disponibilizam-na à audição e à gravação em meios de áudio ou áudio-visual, apresentam-na em concertos, performances, espetáculos, permitem sua exposição, por galerias de arte e outros espaços, à contemplação pública, por necessidades práticas, ajustes contratuais. Mas, se pudessem, iriam interferir e fazer revisões *ad infinitum*, pois é para o deslimite e para o infinito que tende toda a ação criativa.

Em outras palavras, a obra está sempre em processo e poderá receber intervenções de seu agente criador a qualquer momento, como, aliás, frequentemente o recebem, em segundas edições de livros, em regravações de obras musicais, em novas apresentações de dança, teatro, música, exposições de artes visuais, cinéticas, eletrônicas, holográficas. O desejo de interferir na obra, mesmo depois de esta ser entregue ao público, é comum aos artistas em geral, faz parte de sua essência, está entre as suas características intrínsecas. São inúmeros os depoimentos, declarações, entrevistas precisas e eloquentes neste sentido. É praticamente unânime esta disposição e até mesmo necessidade de todo agente criativo.

É o que afirmam praticamente todos os criadores, inclusive Paulo César Pinheiro, que discorreu sobre a questão na entrevista que me concedeu em outubro de 2020. Afirmou Pinheiro que mexe e altera intensamente suas próprias letras de canções até o momento da primeira gravação em disco e que, muitas vezes, ao ouvi-las gravadas, ainda sente vontade de fazer alterações, o que não somente faz por não considerar conveniente do ponto de vista prático, para a

existência da obra. Mas é importante salientar que seu ímpeto criativo permanece em plena ebulação, inobstante a entrega da obra ao público.

Resta, portanto, bastante claro o quanto o conceito de “acabamento” da obra é artificial. O processo de construção da obra não acaba. Na verdade, trata-se de um processo constante. Processo dinâmico e infinito. Nas sábias palavras do poeta Armando de Freitas Filho: “o poema não acaba nunca”. Em depoimentos inseridos no filme *Manter a linha da cordilheira sem o desmaio de planície*, (documentário, 2016) realizado por Walter Carvalho sobre o seu processo criativo e a sua rotina, Freitas Filho oferece cabal e categórico entendimento sobre o tema, com base em sua rica experiência pessoal. O poema continua. A obra continua.

Somente por razões de ordem prática relacionadas aos prazos das editoras, datas de lançamento de filmes, álbuns musicais, livros, espetáculos teatrais e de dança, estreias de orquestra, grupos de música de câmara e solistas, entre outras formas de inserção das obras em um espaço ou em uma situação pública de fruição é que os criadores colocam um ponto final – que não é final, mas funciona, como se, de fato, fosse conclusivo – em suas obras.

O inacabamento da obra ou do gesto criador é tema que têm atraído a atenção dos pesquisadores. Da mesma forma que é claro o reconhecimento de que será sempre impreciso determinar o gesto inicial de uma obra – posto que poderia ela ter sido gestada e pré-concebida muito tempo antes da exteriorização de seus primeiros esboços, o momento em que é dada por concluída também não pode ser identificado ou aquilatado com precisão. São sempre os marcos e as necessidades externas que convencionam a questão do aparente acabamento ou conclusão de uma obra.

Por conseguinte, pode-se, claro, considerar certos marcos como iniciais ou finais no processo de construção de uma obra, seja ela de que natureza for. O que não se pode é esquecer o teor artificial destes marcos.

É necessário e importante que o pesquisador jamais se esqueça de que a “forma” ou “versão final” de uma obra apresentada ao público poderá ser retomada às vezes para mera correção, rasura, alteração, adequação e desejos do agente criador, mas, noutras vezes, para um reaproveitamento mais sólido ou maduro, de maior envergadura, seja para inserção em algum trabalho coletivo ou para novos processos criativos que se realimentam dos mesmos temas, estilos, dicção, para ressignificar algo ou simplesmente para a constituição de novos elementos de construção, no todo, na continuidade, no prosseguimento de um projeto poético da vida inteira do artista. O trabalho do pesquisador há de se orientar pela consciência destas questões, que lhe permitirão o conhecimento muito mais vivo e íntegro da criação.

Localizamos neste ponto importantes conceitos erigidos e desenvolvidos por Cecília Salles, em seus estudos sobre “redes da criação”: as expansões associativas, as matrizes geradoras e os embriões ampliados. As expansões associativas referem-se a ideias que se colocam em estado de ampliação, em jogos e combinações associativas. Nas palavras de Cecilia Salles (2006, 123) “uma ideia é tomada como causa e a partir daí são imaginados efeitos” e estes trazem um acréscimo de dados e ideias, num processo de geração que nitidamente poderemos identificar tanto na obra concluída quanto em determinadas fases de seu processo constitutivo.

Sobre as matrizes geradoras, é relevante transcrever o pensamento da teórica:

“No acompanhamento dos diferentes modos de desenvolvimento do pensamento em criação, observamos cruzamentos de matrizes, que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados. O poder gerativo dessas matrizes está exatamente nas operações de combinação. Um espaço interessante para observarmos matrizes se cruzando parece ser as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra..” (Salles, 2006, 125)

Dada a conexão entre o projeto poético do autor e a escolha de recursos a serem empregados, surgem, naturalmente, novas combinações. Neste

processo, alguns elementos são, portanto, eleitos pelo agente criativo como capazes de transitar por um movimento de abertura para novas ideias, cujo desenvolvimento poderá gerar ilimitadas ações criativas e igualmente ilimitadas obras. A presença da imprevisibilidade é constante. Expandem-se, deste modo, os embriões ampliados.

A respeito do trânsito destes elementos no processo de criação, destacando a variedade de direções em que poderá ocorrer a expansão de embriões, escreve Salles:

A expansão desses embriões pode se dar em diferentes direções. Podem ser anotadas algumas possibilidades de histórias, por exemplo, e são as contextualizações, sob a forma de adições posteriores e anteriores ao **núcleo embrionário**, as responsáveis pela formação da obra (ou parte da obra) entregue ao público. Este mesmo estabelecimento de relações é, muitas vezes, observado quando olhamos um artista ao longo do tempo. Alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessante para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencializar gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões de embriões. Uma obra, neste caso, guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo. (Salles, 2006, 127)

## 1.2. ESFERAS TEMÁTICAS

Em conformidade com os mencionados parâmetros, são muitos os vislumbres que o primeiro olhar crítico já consegue localizar e identificar na vasta, bela e significativa obra de Paulo César Pinheiro.

Considerando, também, o fato de que o olhar desta pesquisadora sobre a obra do autor teve seu ponto de partida há décadas, naquela altura, evidentemente, ainda sem o rigor crítico, mas orientado pela fruição do prazer estético e de algumas reflexões racionais relacionadas com a valorização do trabalho exponencial do poeta-compositor, a fase inicial da pesquisa revisita, ainda que, muitas vezes, inconscientemente, aquele primeiro olhar, sobre ele

atuando, agora munido da instrumentação teórica adequada, e, deste entrelaçamento de óticas, brota a visão bastante clara das quatro principais esferas ou focos de interesse de natureza temática visíveis na obra de Paulo César Pinheiro.

São os eixos temáticos principais, ora concebidos em proposta de caráter didádico, que deverão possibilitar um razoável grau de clareza e organização no estudo das obras, dos documentos de processo, dos relatos, dos depoimentos, das entrevistas do autor.

Uma visão geral da obra do poeta permite, à primeira vista, as reflexões que se seguem, a partir da estruturação das quatro esferas temáticas predominantes e das redes nela inseridas:

### **Étnico-religiosa**

A esfera étnico-religiosa, que também podemos chamar de esfera da identidade ou das identidades, da brasiliade, da territorialidade e das regionalidades, contempla a abordagem de elementos constitutivos da cultura brasileira, a partir das três etnias que compõem o povo brasileiro: indígena (relacionada a todos os povos originários), negro (africano) e português (europeu), com destaque para a abordagem de suas crenças, inerentes à fisionomia cultural de cada uma. Trata-se do grande pilar da brasiliade, fundamental na obra de Paulo César Pinheiro, que também é um pesquisador da cultura do país e de todas as suas regiões e que contempla muitas centenas de elementos da diversificada rede cultural brasileira nas letras de suas canções. *Canto das Três Raças* parece-nos ser um dos mais representativos exemplo de obra pertencente a este eixo temático. Muitos outros exemplos serão trazidos a exame, entre os quais *Banho de Manjericão*, *Coroa de Areia*, *Jogo de Angola*, *Brasil Mestiço: Santuário da Fé*, que são parcerias entre Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, *Jongo de Vovó*, *Maculelê na Roda*, que são parcerias de Pinheiro com Zé Paulo Becker.

Inserem-se também nesta esfera *Lapinha e Figa de Guiné*, parcerias de Pinheiro e Baden Powell, que, esteticamente, dão prosseguimento à produção dos afro-sambas iniciados por Baden e Vinícius de Moraes, poucos anos antes. Estão presentes neste amplo espectro temático questões como a valorização da fé, da riqueza e da variedade de religiões, credos e rituais que circulam pelo Brasil. Valorização e respeito às várias religiões professadas país. Valorização e respeito que, evidentemente, ultrapassam a mera tolerância religiosa. Mais do que meramente tolerar, há que se respeitar as diferentes crenças, os diferentes ritos, de acordo com o que expressamente prevê a Constituição Federal brasileira vigente, em seu Título II, destinado à previsão dos direitos e garantias fundamentais e que começa a enunciar a partir de seu artigo 5º.

Importante salientar que o enfoque de elementos da devoção religiosa e mística, católica, budista, espírita, umbandista e do candomblé impregnam muitas das obras do autor, que, constantemente, se refere a santos, mestres, orixás, figuras mitológicas, num caudaloso e espesso rio de importantes afluentes. A grande ênfase é para as religiões de matriz africana, umbanda e candomblé. *Olori, Obá de Xangô* (ambas parcerias de Pinheiro e Sérgio Santos, sendo a segunda dedicada a Dorival Caymmi), *Malê Debalê* (parceria de Pinheiro e Edil Pacheco), entre as muitas realizadas pela dupla de compositores e inseridas no álbum *Afros e Afoxés da Bahia*, lançado em 1988.

Também merecem destaque as obras compostas exclusivamente por Pinheiro, inseridas em seu CD *Capoeira de Besouro*, entre as quais *Toque de Angola*, *Toque de Angola Dobrada*, *Toque de Amazonas*, *Toque de Tico-Tico*, *Toque de São Bento Grande de Angola*, *Toque de São Bento Pequeno*.

## **Crítica e sociopolítica**

Esta esfera temática refere-se à abordagem crítica de situações extremas na vida política e social, postulando e reclamando mudança. Nos anos 1960 e 1970, precisamente a partir de 1964, com a supressão do regime

democrático, os tempos eram de combate ao regime de arbitrariedade existente no país – combate veementemente empreendido em letras caracterizadas por contundência e também pelo intenso uso de metáforas e outras figuras de linguagem, por muitos autores brasileiros, a muito significativa contribuição de Paulo César Pinheiro se faz presente em obras como *Pesadelo* (parceria com Maurício Tapajós), *Mordaça* (parceria com Eduardo Gudin), entre tantas outras. A época de início da produção de Pinheiro, a primeira década de sua trajetória coincide justamente com a edição do Ato Institucional 5, que restringiu as liberdades públicas no país, violando os princípios democráticos e instituindo uma censura prévia às obras de arte e comunicação, censura essa que cada vez mais recrudesceu.

Por isso, na primeira fase das canções situadas neste espectro temático, as letras são contundentes em seu teor de denúncia. É o caso clássico de *Pesadelo*, em que Pinheiro optou por despojar a letra de figuras de linguagem tão usuais à época. Insere-se nesta temática a bela obra *Vento Bravo*, uma parceria entre Edu Lobo e Pinheiro.

Posteriormente à volta do regime democrático, a esfera temática subsiste na obra de Pinheiro e a crítica permanece viva, passando a se concentrar no combate à desigualdade social, aos preconceitos e hipocrisias sociais de toda ordem. Este eixo crítico contempla temas e angústias de natureza existencial, que, por vezes, conectam-se aos temas de caráter social.

### **Metapoética, linguagem e alumbramento**

Nesta esfera, insere-se a abordagem do próprio fazer poético, do pacto do autor com a poesia e com a música, do pacto entre a poesia e a música, como rios em plena confluência. Abarca toda a variada gama de invocações à poesia, agradecimentos, súplicas, reconhecimento de um dom, de uma missão que

consiste no ato de criar, no próprio processo criativo. *Viagem* (parceria de Pinheiro e João de Aquino), *Súplica, Poder da Criação* e *Minha Missão* (obras que compõem a Trilogia do Alumbramento, todas compostas em parceria de Pinheiro e João Nogueira) são algumas das mais representativas obras pertencentes a este relevante espectro temático que põe o ato de escrever/compor em primeiro plano, em relevo e que, segundo a crítica especializada, constitui porcentagem bastante expressiva da obra de Paulo César Pinheiro. Interessante observar a grande incidência da metapoesia ocorre tanto nos livros de poesia do autor quanto em suas letras de canção, o que reafirma sua conexão com as próprias ações criativas e seus procedimentos.

### **Lírica, dos afetos, amores e desamores**

A esfera contempla, em suas diversas formas, abordagem dos afetos, dos temas relacionados aos amores e às paixões, a todos os modos de relacionamentos afetivo, aos encontros e desencontros, à realização afetiva e seu êxtase, às chamadas dores de amor, aos amores não realizados, aos desfeitos, aos amores carnais e aos amores platônicos, às ausências e a todo o universo do lirismo, quer seja idealizado ou romântico, quer esteja no plano real, físico. Tema onipresente, em geral, na obra da maior parte dos compositores da música popular brasileira, a questão da afetividade, insere-se, naturalmente, em todas as fases do percurso da produção de Paulo César Pinheiro, em composições criadas somente por ele e também com muitos de seus parceiros. *Samba do Perdão, Falei e disse* (parceria com Baden Powell) *Amor Perfeito* (parceria com Ivor Lancelotti, talvez seja o ápice das obras relativas ao amor plenamente realizado, transbordante e infinito. *Minha esquina* (parceria com João Nogueira), *Serenata de uma mulher* (*Lua Branca*, parceria póstuma com Chiquinha Gonzaga), *Olhos Sentimentais* (parceria com Eduardo Gudin) e *Saudade de Amar* (parceria com Dori Caymmi) são outros exemplos de uma vertente extremamente viva na obra do autor.

Nesta primeira abordagem da abrangência das esferas temáticas fundamentais da obra de Pinheiro, o exame atento de suas letras de canções mostra que, muitas vezes, dois, três ou mais eixos temáticos se entrelaçam nas obras, às vezes até mesmo em proporções iguais. Na maior parte delas, entretanto, será clara a predominância de um só eixo, o que a pesquisa irá evidenciando e sublinhando. Um bom exemplo deste entrelaçamento temático ocorre na letra de *Canto das Três Raças*, que reúne o tema da identidade nacional à crítica e à denúncia social das condições adversas enfrentadas pelos trabalhadores. Os temas se superpõem e se alicerçam mutuamente.

Na temática das redes de criação, anotamos a existência de uma profusão de importantes exemplos, entre os quais selecionamos os mais relevantes para uma abordagem mais aprofundada, em capítulos distintos. Neste ponto, impõe-se uma breve menção aos principais:

#### Ambiente de mar

Um significativo conjunto de poemas e letras de canções focalizam o mar e o ambiente marinho, ondas, praias, barcos, paisagens litorâneas, rede de pesca, peixes, cardumes, portos, cais, estrelas-do-mar, divindades do mar. A acentuada recorrência destes elementos temáticos decorre da convivência de Paulo César Pinheiro, na infância, com os avós maternos, que viviam na Enseada da Japuíba, na região de Angra dos Reis, no estado do Rio de Janeiro. Os períodos de férias que passava no local tornaram-se marcantes em sua vida, alojando-se para sempre nos arquivos de sua memória. Ainda adolescente, confidenciou a um amigo próximo<sup>7</sup> que o título de seu primeiro livro seria *Clave de Sal*<sup>8</sup>. O livro acabou sendo a quarta obra publicada pelo autor, 2003. A dedicatória reúne três mestres que cultuaram o mar, quer na produção estética, quer na vida cotidiana, todos muito admirados por Pinheiro: o compositor Dorival Caymmi, o escritor Jorge Amado e o avô do poeta, Jango, pescador, por ele chamado de “cavaleiro das marés”.

---

<sup>7</sup> CAMPOS, Conceição. A letra brasileira de Paulo César Pinheiro: uma jornada musical. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009

<sup>8</sup> PINHEIRO, Paulo César. Clave de sal – poemas de mar, Rio de Janeiro: Ed. Gryphus, 2003

Neste conjunto, também dos poemas, figuram obras compostas por Pinheiro em parceria com Dori Caymmi, distribuídas pelos álbuns individuais de Dori das últimas décadas, dois deles nos últimos dois anos: *Sonetos sentimentais para violão e orquestra* (2022) e *Prosa e papo* (2024). Extraímos do álbum *Poesia musicada* (2011) eloquente exemplo de rede de criação, composta pelas canções *Marinheiragem*, *Canto praieiro*, *Rede*, *Dona Iemanjá*, *Velho do mar*, *Barco* e *Estrela verde*. Importante destacar que, além da temática, da identidade de parceiros e do período de composição, as obras nascem de um processo composicional mais raro na produção de Pinheiro: a musicalização de seus poemas, já prontos, pelas excepcionais antenas criativas do compositor, instrumentista e arranjador Dori Caymmi.

### Poder da criação

Esta rede de criação, sem a menor sombra de dúvida, é uma das mais relevantes da obra de Paulo César Pinheiro, reunindo composições já incorporadas no cancioneiro da música brasileira. Justamente pela relevância estética e de sua clara conexão com o tema do presente estudo, a rede será tema de capítulo próprio. Neste momento, apresentamos somente rápidas pinceladas. Trata-se do conjunto de três sambas compostos por Paulo César Pinheiro em parceria com João Nogueira em três anos consecutivos, 1979, 1980 e 1981, nos quais identificamos identidade de procedimentos de composição e temática. Nas três obras, o processo de criação – com identidade de parceiroa – foi semelhante e a temática foi estendida, ampliada, expandida, nos exatos termos do processo de embriões ampliados, ao qual nos referimos anteriormente. São os sambas *Súplica*, editado em 1979, pela Warner Chapel, *O poder da criação*, editado em 1980 pela Warner Chapel e também em 1982 pela Cordilheiras Ltda. (EMI) e *Minha Missão*, editado em 1981 pela Warner Chapel e em 1982 pela Cordilheiras Ltda. (EMI). O procedimento de construção, é semelhante em vários aspectos que abordaremos em capítulo próprio. Entre as semelhanças no processo de criação, no que tange à atividade de cada parceiro, realçamos o fato de Paulo César Pinheiro ter criado parte da letra e parte da melodia, antes de entregá-la ao parceiro, o compositor João Nogueira,

que também contribuiu criando, parcialmente, melodia e letra e, naturalmente, a temática idêntica, que é o próprio processo de criação da música, em fases distintas. Todos os sambas apresentam letras que, em maior ou menor escala, são impregnadas da função metalinguística concebida por Roman Jakobson, em suas funções da linguagem.

Em sua obra “*Histórias das Minhas canções*”, Paulo César Pinheiro relata o modo como uma composição acabou desembocando na outra, o que se nos apresenta como um retrato do procedimento semiótico da teoria peirceana, no particular aspecto da geração sucessiva de signos - um signo gera outro. A ação geradora é constante. Os conceitos de *expansões associativas*, *matrizes geradoras* e *embriões ampliados*, desenvolvidos por Cecília Salles, articulam-se de modo exemplar nesta trilogia de sambas, que têm como tema a criação e o canto e se valem da função metalinguística para sua construção, realizada em rede.

Outras hipóteses de rede de criação dignas de registro e de atenção especial em nosso estudo, não só pela própria evidência da rede, em seus elementos e características essenciais, mas, principalmente, por se mostrarem extremamente reveladoras quanto aos procedimentos do processo de criação de Paulo César Pinheiro, são geradas por identidade ou similitude temática e se constituem por obras de natureza e gênero completamente distinto, pois ocorreu entre canções e obras literárias, coletânea de poemas e romance de Pinheiro.

Existem redes em todas as esferas temáticas apontadas como principais. E algumas delas adquirem dimensões de magnitude na obra do poeta.

Outros exemplos:

- a rede une obras que focalizam as três etnias que compõem o povo brasileiro e, naturalmente, também constituem a música brasileira: *Canto das Três Raças*, parceria de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, imortalizada na voz de Clara Nunes, em álbum homônimo da cantora, lançado no ano de 1976, que atingiu grande repercussão e êxito, e o livro de poemas “*Atabaques, violas e bambus*”, lançado pelo autor no ano 2.000.

- a rede que une três outras obras significativas que homenageiam Guimarães Rosa: a canção “*Sagarana*”, composta em 1968, na primeira fase da trajetória de Paulo César Pinheiro, em parceria com João de Aquino (também gravada por Clara Nunes, em interpretação magistral, no álbum “*As forças da natureza*” (1977), a canção “*Matita-Perê*”, parceria de Tom Jobim e Pinheiro, concretizada em 1973 a convite do maestro e o romance “*Matinta, o bruxo*”, publicado em 2011 pelo autor. Em várias de suas entrevistas e relatos, traçando uma espécie de retrospectiva, Pinheiro (2010, p. 31-39) se referiu à ideia que lhe ocorreu de reunir aspectos das duas canções e escrever um romance. A primeira das obras desta rede, “*Sagarana*”, é, evidentemente, uma homenagem explícita à arte de João Guimarães Rosa, inserindo no título da canção o mesmo título do livro de estreia do escritor mineiro. As outras obras seguem a mesma trilha de saudar a obra de Rosa, fazendo-o com a ampliação de embriões, no processo de geração propiciado pelas matrizes.

- a rede extensa que articula o samba *Lapinha*, de 1968 (parceria de Pinheiro e Baden Powell), as composições exclusivas de Pinheiro, reunidas em seu CD *Capoeira de Besouro*, lançado originalmente em 2010 e relançado no formato digital em 2015. A rede se caracteriza pela identidade temática, utilizada pela primeira vez em letra de Paulo César Pinheiro em *Lapinha*, por sugestão do parceiro Baden Powell, que trouxe um refrão do capoeirista conhecido como *Besouro Mangangá*, Manoel Henrique Pereira (1895-1924), nascido em Santo Amaro, na Bahia, na região do recôncavo. Por sua habilidade como capoeirista, Manoel Henrique se tornou conhecido nacional e internacionalmente, a partir de 1930, convertendo-se em um verdadeiro símbolo da capoeira da Bahia. A partir do refrão trazido por Baden Powell, Pinheiro escreveu a letra de *Lapinha*. À aquela altura, o poeta já conhecia a figura do Besouro Mangangá, da leitura de romances de Jorge Amado. *Lapinha* tornou-se marcante no percurso de Paulo César Pinheiro, por ser a sua primeira parceria com Baden Powell, já um músico bastante conhecido e respeitado na Europa, considerado um dos maiores violonistas do século XX; e, também, por ter dado aos dois compositores o primeiro prêmio na Bienal do Samba, em 1968.

A figura lendária do Besouro Mangangá permaneceu no foco de interesses de Pinheiro, que, posteriormente, retomando a intenção de

homenageá-lo, escreveu a peça de teatral *Besouro Cordão de Ouro*, encenada em 2006 e que recebeu o Prêmio Shell de Teatro, de música, para Paulo César Pinheiro e de direção musical, para Luciana Rabello. A rede ainda se expandiu com as quinze composições do álbum de Pinheiro, *Capoeira de Besouro* (2010): *Toque de Amazonas*, *Toque de Benguela*, *Toque de dentro*, *Toque de São Bento Grande de Angola*, *Toque de São Bento Pequeno*, *Toque de Cavalaria*, *Toque de Santa Maria*, *Toque de Barravento*, *Toque de lúna*, *Toque de Angola Doblada*, *Toque de Angola*, *Toque de Idalina*, *Jogo de fora*, *Toque de Tico-Tico* e *Samba de roda*. Em 2011, na 22<sup>a</sup>. edição do Prêmio da Música Brasileira, o CD *Capoeira de Besouro* recebeu o Prêmio de Melhor Álbum Regional e de Projeto Visual (Gringo Cardia). Muitas outras ações criativas foram desenvolvidas por Paulo César Pinheiro com o reaproveitamento do tema, inclusive poemas inseridos em seu livros. A rede que se expande por décadas da profícua atividade de Pinheiro e cujas obras ultrapassam os limites de uma única expressão artística, navegando por literatura, música e teatro, evidenciando sua importância para o poeta.

- rede que reúne composições criadas por Paulo César Pinheiro em parceria com Mauro Duarte, em homenagem às escolas de samba Rio de Janeiro. A rede tem início com o pedido feito por Clara Nunes para que o marido compusesse um samba dedicado à Portela, pois era seu desejo cantá-lo e gravá-lo, como forma de homenagear a sua escola do coração.

Pinheiro narra minudentemente, em *Histórias das Minhas Canções* (2010, 114-116), como se deu o processo de criação da obra, relatando as primeiras dificuldades, uma delas decorrente de ele próprio ser mangeirense e a outra, devido ao fato de já existir um samba lapidar, de autoria de Paulinho da Viola em homenagem à Portela, *Foi um rio que passou em minha vida*, composto em 1970.

Desejando atender o pedido de Clara e enfrentando os citados desafios, Paulo tentava criar o samba, mas não gostava dos fragmentos que lhe chegavam à mente, até que, súbito, voltando-se para o altar de Clara, que havia na casa de ambos, e que reunia imagens de santos católicos e de orixás, deteve-se em duas imagens: de Nossa Senhora Aparecida e do Espírito Santo. Percebeu de imediato os elementos que iria utilizar, sobretudo em função das cores do manto

azul e branco da Nossa Senhora, que são exatamente as duas cores da Portela, e também da imagem de pomba do Espírito Santo, que o remeteu à águia, símbolo da Portela. Considerou que era esta a chave de sua composição: unir o sagrado e o profano.

E o fez com maestria, contando com o auxílio do parceiro Mauro Duarte, que era portelense, e que convidou para com ele trabalhar na composição. O mesmo relato é apresentado por Conceição Campos (2009, 146) , na biografia *A letra brasileira de Paulo César Pinheiro: uma jornada musical*. O grande êxito de *Portela na Avenida* a fez tornar-se, até os dias de hoje, o samba que abre a preparação da escola de samba, no momento da concentração que antecede o desfile de carnaval. Gravada por Clara em 1981, no álbum individual batizado com o nome da cantora, *Clara*<sup>9</sup> como sua primeira faixa do lado A. Tornou-se também um *clip* da cantora, gravado no ano de 1981, lançado no Programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão e inserido em seu DVD *Clara Nunes*, de 2008. A enorme repercussão deste samba e sua reconhecida beleza já constituiriam, provavelmente, estímulo suficiente para que outros trabalhos criativos similares se desenvolvessem. Entretanto, mais uma vez, foi a iniciativa de Clara Nunes o fator determinante para Pinheiro e Mauro Duarte criarem a segunda composição, que acabou resultando na existência da rede formada por doze obras. Por manter grande proximidade com a Serrinha, com Vovó Maria Joana e o grupo de jongo local, Clara Nunes pediu aos compositores um novo samba, desta vez para a escola império Serrano.

Em seu livro biográfico, Conceição de Campos narra que, em sua pesquisa a respeito das escolas de samba, constatou que se sobressaía, no conjunto de parceiros de Paulo César Pinheiro, o nome de Mauro Duarte, na autoria de obras que apresentavam características comuns, em certa homogeneidade. Esta constatação a fez pensar que existisse um projeto inicial dos dois compositores. Aprofundando suas investigações, obteve o esclarecimento que narra, em detalhes (2009, p.145):

*Portela na Avenida*, a primeira da série, nasceu de um pedido de Clara Nunes ao marido em 1981. Ela desejava cantar um samba inédito dedicado à Portela mas via que, depois do belíssimo *Foi um rio que*

---

<sup>9</sup> 9 NUNES, Clara. Clara. Álbum long play Rio de Janeiro, EMI / ODEON, 1981 – 31C 062 421224, faixa 1 – 61.510.386.

*passou em minha vida*, de Paulinho da Viola, ninguém mais se atrevera a repetir a homenagem. Paulinho Pinheiro encaminhou então o pedido ao parceiro Mauro Duarte, que topou o desafio. A cantora gostou do resultado e, um ano depois de gravar esse primeiro samba junto com a *Velha-Guarda da Portela* em seu disco *Clara*, ela encomendou à dupla outro do mesmo tipo, agora dedicado ao Império Serrano, escola com a qual ela mantinha forte ligação. Então, só depois de fizerem *Serrinha* (que Clara gravou em 1982 no LP *Nação*) os dois compositores assumiram o plano de continuar criando sambas para cada uma das grandes escolas da cidade, de modo que a cantora fosse gravando um a cada novo disco. E assim foi feito. Paulinho foi apresentando em detalhes cada uma das escolas, situando seus barracões nos respectivos bairros e morros, descrevendo as cores das bandeiras e os símbolos dos brasões, enfatizando características ou fatos marcantes de algumas delas.(Campos, 2009, p.145)

Portanto, como frisamos, um fator externo – o pedido formulado pela intérprete – determinou o início da tessitura desta rede de criação sambas. Pedido esse que, depois de atendido, foi novamente apresentado para homenagear outra escola. Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte compuseram *Portela na Avenida*, em 1981 e compuseram *Serrinha*, dedicada à Escola de Sampa Império Serrano, em 1982. E Clara Nunes gravou a segunda obra em seu extraordinário disco *Nação*, no mesmo ano. Os dois compositores, a partir deste ponto, assumiram o compromisso de homenagear outras escolas de samba e prosseguiram no trabalho. Mas não houve possibilidade de Clara gravar as demais obras, em razão de sua precoce partida, em 2 de abril de 1983. Os outros sambas homenagearam Mangueira, Salgueiro, Mocidade, Imperatriz, União da Ilha, Beija-Flor, Vila Isabel e Caprichosos de Pilares. A gravação destes outros sambas coube à cantora Alcione, entre 1984 e 1990, exceto o de Vila Isabel, gravado por Walter Alfaiate, em 2005, e o de Caprichosos de Pilares, gravado por Cristina Buarque e pelo grupo Samba de fato, em 2008. Esta rede de criação, tecida entre as malhas do carnaval do Rio de Janeiro, e reunindo dez das mais representativas escolas de samba, integra a esfera temática étnico-religiosa.

A identidade de ritmo musical – samba – a identidade de parceiros (Pinheiro e Duarte) e a identidade temática – da saudação, da homenagem – com diferentes destinatários são pontos de fortíssima conexão entre as obras. Em razão da identidade de parceiros, obviamente, o modo de composição também guarda as mesmas características. Normalmente, ao compor com Mauro Duarte, Pinheiro cria ele próprio parte da melodia ou completa uma ideia

melódica iniciada pelo parceiro. A propósito das características peculiares desta produtiva parceria entre os dois compositores, faremos pormenorizada série de observações no capítulo reservado às parcerias.

### 1.3. RECEPÇÃO CRÍTICA

A natureza híbrida da vasta obra artística de Paulo César Pinheiro exige que, para a adequada compreensão de sua trajetória, consignemos o caráter polígrafo do trabalho por ele desenvolvido ao longo de mais de seis décadas, isto é, a multiplicidade de caminhos criativos trilhados pelo autor. Poeta, letrista, compositor, romancista, cronista, dramaturgo, autor de trilhas para cinema, teatro e televisão, com o percurso criativo na adolescência, escreveu os primeiros poemas e letras aos treze anos de idade. As primeiras obras de música popular, construídas em parceria, primeiramente com João de Aquino e com Baden Powell, foram, desde cedo, consagradas pelo público, bem como premiadas em festivais e bienais de música.

Entre essas, estão *Viagem*, a mais bem sucedida internacionalmente, gravada em muitos países, e *Lapinha*, defendida pela cantora Elis Regina e vencedora da I Bienal do Samba realizada em 1969 (01.06.1969) pela TV Record, no mesmo estilo de organização dos Festivais Internacionais da Canção. A primeira é fruto de uma parceria com João de Aquino e a segunda resultou da parceria entre Paulo e Baden Powell.

Ambas as canções alcançaram tão alto grau de penetração popular que é difícil, praticamente impossível encontrar algum brasileiro que não saiba cantarolar o refrão de *Lapinha* ou alguma estrofe de *Viagem*, cuja letra extensa

e refinada revelou, desde logo, o alto teor de poeticidade da escrita de Paulo César Pinheiro.

Conquanto hajam sido a poesia e a letra de música as primeiras manifestações da obra do autor – formas breves – já estavam latentes em sua produção inicial o talento para narrar, o gosto pela observação e pela pesquisa, a argúcia, o olhar crítico e o fôlego, qualidades que auxiliaram o nascimento do romancista, do dramaturgo e do cronista Paulo César Pinheiro. A todas estas faces soma-se a de intérprete de suas próprias obras, que registrou em álbuns musicais, sendo possivelmente *O Lamento do Samba* e o premiado *Capoeira de Besouro* os mais autorais deles, pois reúnem obras nas quais tanto a letra quanto a melodia são de Paulo César Pinheiro.

Apresentamos, a seguir, a relação de seus livros e álbuns musicais já publicados:

*Canto brasileiro (poemas) – 1976 , Cia. Brasileira de Artes Gráficas*

*Viola morena – 1984, Viola Morena, Tempo Brasileiro*

*Violas, atabaques e bambus - 2.000, Ed. Leya*

*Clave de sal – 2003, Gryphus*

*Portal do pilar – 2009, Leya*

*Histórias das minhas canções - 2010, Leya*

*Matinta, o Bruxo – 2009, Leya*

*Sonetos sentimentais para violão - 2014, poemas, Ed Leya*

*Poemúsica - 2018, 7 Letras*

*Figuraças - 2019, 7 Letras*

*Mil versos, mil canções - 2019, 7 Letras*

### *Álbuns musicais - LPs e CDs*

*LP As músicas de Baden Powell e Paulo César Pinheiro*

*Os Cantores da Lapinha (1970), Elenco ME 63 (12)*

*LP Paulo César Pinheiro*

*Paulo César Pinheiro e coro (1974)*

Odeon SMOFB 3806

*LP O importante é que a nossa emoção sobreviva (ao vivo)*

Paulo César Pinheiro, Eduardo Gudin e Márcia (1975)

Odeon SMOFB 3849

*LP O importante é que a nossa emoção sobreviva n.2*

(ao vivo)

Paulo César Pinheiro, Eduardo Gudin e Márcia (1976)

EMI-Odeon SMOFB 3897

*LP Paulo César Pinheiro*

Paulo César Pinheiro e parceiros (1980)

EMI-Odeon 31C 064 422 867D

Baden Powell, João Nogueira, Dori Caymmi, Tom Jobim,

Sivuca, Maurício Tapajós, Guinga, Ivor Lancellotti, Mauro

Duarte e Eduardo Gudin participam das faixas de suas parcerias

*CD Parceria (ao vivo)*

João Nogueira e Paulo César Pinheiro (1994)

Velas 11V046

*CD Tudo o que mais nos uniu (ao vivo)*

Paulo César Pinheiro, Eduardo Gudin e Márcia (1996)

Velas 11-V198

*CD O lamento do samba*

Paulo César Pinheiro (2003)

Acari Records/Quelé/Biscoito Fino

QL0001

(letras e melodias de Paulo César Pinheiro)

*LP Poemas escolhidos*

Paulo César Pinheiro (1984)

EMI-Odeon 31C 062 421 257

(33 poemas do autor com participação instrumental de Dori Caymmi, Guinga e Dazinho)

*LP Afros e afoxés da Bahia*

Paulo César Pinheiro, Edil Pacheco e convidados (1988)

Mango (EUA) 539893-2

(homenagem aos blocos de afoxé mais tradicionais da Bahia, com a participação dos próprios blocos e de Margareth Menezes, Luís Caldas, Gilberto Gil e dos próprios compositores)

Além destas obras, há as duas peças de teatro: *Besouro Cordão de Ouro* e *Galanga Chico-Rei*. E Paulo César Pinheiro relatou-me em entrevista que já possui outros dez livros concluídos, para publicação. Suas canções ultrapassam as 2.000 (duas mil unidades), sendo que mais de 1.400 delas já foram gravadas.

Ao trilharmos o caminho da recepção de suas obras e fortuna crítica de sua produção, encontramos algumas singularidades que merecem destaque: a) em primeiro lugar, verificamos que sua fortuna crítica é completamente desproporcional, em termos qualitativos, à magnitude da obra, e, aliás, podemos pensar que a própria amplitude e o caráter híbrido da produção do poeta-letrista-escritor, que transita por diferentes gêneros literários, sejam fatores a dificultar o trabalho dos pesquisadores, ao se debruçarem sobre obra completa, de muitas faces e nuances, o que exige competência crítica igualmente ampla, além de disponibilidade de tempo concentrado; b) o fato de a maior parte da produção de Paulo César Pinheiro ser de letras de música – pois, muitas vezes, a atenção da crítica acaba se dirigindo ao intérprete e/ou ao compositor da melodia, pois quase sempre o intérprete é este compositor. É o intérprete quem está, pela natureza da atividade, mais exposto, o que, no caso das parcerias de Pinheiro, ocorre com grande frequência (por exemplo, nas parcerias com Eduardo Gudin, Dori Caymmi, Lenine, Edu Lobo, João Nogueira, Tom Jobim, Ivan Lins, entre outros).

É preciso ressaltar, entretanto, que a recepção às obras de Pinheiro não se estrutura somente nas críticas, artigos e teses, mas, também, e

principalmente, pela grande acolhida dos ouvintes, sejam musicitas ou leigos, que adquirem os álbuns, ouvem as canções nas plataformas digitais, canais eletrônicos, *streaming*, aprende-nos nas rodas de samba e passam a cantá-los por toda a vida. Outra legitimação importante foi dada, muitas vezes, pelas comissões julgadoras dos vários prêmios por ele conquistados, ao longo de sua trajetória, a começar por *Lapinha*, sua parceria com Baden Powell, quando este já era um músico respeitadíssimo, e o letrista contava somente dezenove anos e estreava na Bienal do Samba.

Em sua carreira ativa, que permanece profícua, muitos foram os prêmios outorgados a Paulo César Pinheiro: em festivais da canção, bienais do Samba, concursos organizados em Escolas de Samba, foi contumaz vencedor em parcerias com Baden Powell (*Lapinha*), Mauro Duarte (*Menino Deus*), Eduardo Gudin (*Lá se vão meus anéis*), recebendo os prêmios destinados aos primeiros lugares ou, no mínimo, classificando canções. Em 2007, recebeu o Prêmio Shell de Teatro pela peça *Besouro Cordão de Ouro* (2006). Em 2012, sua peça *Galanga Chico Rey* lhe deu seu segundo Prêmio Shell de Teatro. Recebeu o Prêmio Grammy de Música em 2002. Em 2003, foi-lhe atribuído um Prêmio Shell pelo conjunto da obra.

As primeiras vozes críticas que apreciaram o trabalho de Paulo César Pinheiro de modo consistente, ainda na segunda metade da década de setenta foram o ensaísta, crítico e professor José Maria de Souza Dantas, o compositor e escritor Chico Buarque de Holanda, e os professores e críticos Anazildo Vasconcelos da Silva e Carlos Alberto Sepúlveda.

O primeiro, Souza Dantas, escreveu o livro *A Poética de Paulo César Pinheiro em Canto Brasileiro*, analisando literariamente o primeiro livro de Pinheiro, *Canto Brasileiro*, publicado em 1976. Também publicou artigos em revistas e apresentou, em Janeiro de 1976, a conferência intitulada “Uma abordagem ao poético num texto de Paulo César Pinheiro”, no 1º. Congresso Nacional de Estudos da Linguística e da Literatura, realizado na sede das Faculdades Integradas da Sociedade Unificada de Ensino Superior Augusto Motta (SUAM).

Chico Buarque de Holanda é o autor do prefácio de *Canto Brasileiro*, que

é o primeiro livro de poesia Paulo César Pinheiro. E os mestres Carlos Sepúlveda e Amazildo Vasconcelos analisaram, separadamente, alguns dos poemas do autor, entre os constantes do livro de estreia.

Chico Buarque de Holanda<sup>10</sup>, ele próprio também um grande letrista e compositor brasileiro, que décadas depois, viria a enveredar pelas trilhas da literatura em prosa - narrativa, com romances reconhecidos pela crítica, ao analisar o livro de estreia de Paulo César Pinheiro, principia uma análise sobre a “*história de poesia e letra de música, duas coisas tão semelhantes e tão distantes entre si*”, mencionando o poeta Manuel Bandeira, que tocava piano e foi parceiro de Villa-Lobos. Também menciona Cecília Meirelles, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e os compositores Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Afirma:

E é claro que a associação de exemplos vai desaguar em Vinícius de Moraes que, para os mais puros, traiu a poesia para fazer letra de samba, pra valer. E afinal o canto generoso de Vinícius deu mais alento à nossa música popular do que todas as antologias poéticas. Aí está toda uma geração desencaminhada, felizmente, pelas mãos do poeta. Paulo César Pinheiro pertence a esta geração. Bem, ele esclarece que foi poeta desde sempre, antes mesmo de compor. Mas para o grande público, ele é o senhor letrista de grandes sucessos.

Chico Buarque prossegue com a menção à vitória que o letrista alcançou com *Lapinha*, parceria com Baden Powell, na Bienal Internacional do Samba (1969). E consigna ter ouvido e ter apreciado imensamente outros sambas da dupla Baden Powell / Paulo César Pinheiro:

[...] passada a fase Vinícius, o Baden encontrou o parceiro cara-metade e definitivo. Mas Paulinho tem, do letrista, a virtude de ser infiel. Porque o letrista completo vai com qualquer um. Dócil, submete-se aos caprichos de melodistas os mais diferentes. Amante implacável, porém, em cada parceiro deixa a sua marca. Assim versátil, Paulinho Pinheiro revelou-se o letrista admirável, se não o ideal, de autores tão distintos como Tom Jobim e Mauro Duarte, Maurício Tapajós e Francis Hime, Edu Lobo e Guinga, Pixinguinha, João de Aquino, Miltinho, Dori Caymmi, Eduardo Gudin, Theo de Barros e vai por aí. Pois agora flagramos Paulo César Pinheiro armando o salto em sentido inverso ao de Vinícius, o que não requer menos coragem e desprendimento. Ele encosta por uns tempos o letrista experiente e consagrado para se atirar de peito aberto em

---

<sup>10</sup> HOLANDA, Chico Buarque de. Prefácio ao livro Canto Brasileiro, de Paulo César Pinheiro. Rio de Janeiro, 1976

campo novo. Assume o risco de editar seus poemas num país onde, segundo os editores, poesia não vende. E solta nas bancas este “Canto Brasileiro”, que, presumo, atende a uma profunda necessidade de se expor inteiro e livre, sem violão nem batucada, capela. Em forma de Sonetos ou de versos livres, em rimas ricas ou em versos brancos, as passagens mais vigorosas deste livro apresentam e justificam o poeta Paulo César Pinheiro completamente desvinculado do letrista que nós conhecemos. [...]

E finaliza realçando que

... o mais importante é sentir que, neste coral do Maestro Paulo César, sempre sobressaem as vozes que cantará o povo brasileiro, no singular do poeta e no plural do seu sofrimento:

“ – A cicatriz é a rua que dá no coração do povo.”

Vai firme, Paulinho Pinheiro.”

Interessante observar os pontos mais relevantes do prefácio de Chico Buarque, que reconhece a flexibilidade e o elevado grau de adaptação de Paulo César Pinheiro à natureza estética e procedural de uma vastíssima e diferenciada gama de parceiros melodistas. Já nos anos 1970, esta rara qualidade de Pinheiro foi reconhecida e apontada por Chico. Seria, posteriormente, realçada, em entrevistas, por um dos mais importantes parceiros de canções, Dori Caymmi. Obviamente, a concomitância de parceiros de faixas de idade, estilos e características musicais completamente diferentes uns dos outros imprimiu, aos poucos, uma lapidação ainda maior à versatilidade já nata do letrista, que, nas décadas seguintes, recebeu significativo acréscimo de parceiros, como João Nogueira e Lenine, e, mais recentemente, de Pedro Amorim, Zé Paulo Becker, Breno Ruiz, entre outros.

Outro aspecto relevante na apreciação de Chico Buarque foi o paralelo traçado entre a produção de Paulo César e a trajetória de poeta e letrista de Vinícius de Moraes. Paulo sempre reconheceu o aprendizado que realizou ouvindo com a máxima atenção as letras de Vinícius de Moraes, e buscando perceber o modo como o texto era construído. Muito mais do que dividirem um grande parceiro (o excepcional compositor e violonista Baden Powell), Vinícius e Pinheiro dividiram uma posição bastante privilegiada de letristas da música brasileira, o que, como excelente compositor e letrista que também é, Chico pôde aquilar com precisão, já naqueles anos iniciais da produção de Paulo.

Por seu turno, o ensaísta e crítico José Maria de Souza Dantas realizou análises de muitos dos poemas do livro *Canto Brasileiro*, alguns em sua inteireza, outros em partes recortadas e destacadas. Embora se trate da análise de uma coletânea de poemas, e, evidentemente, de seu teor literário, devemos salientar que, assim como Chico Buarque, Souza Dantas<sup>11</sup> em sua pertinente análise crítica, acabou por reconhecer muitas das qualidades também inerentes ao letrista. Também cabe assinalar que algumas letras de música estão no livro.

Escreve Souza Dantas:

Luminosidade é um aspecto significativo da poesia de Canto Brasileiro, percorrendo quase todos os momentos da sua elaboração poética. Em "Viagem", metapoema que apresenta toda a concepção do fazer poético do livro, a própria poesia se faz percorrendo os caminhos da luminosidade:

Hoje a poesia  
Veio ao meu encontro  
Já raiou o dia  
Vamos viajar

Iniciando essa viagem poética (o processo poético), a poesia continua de encontro à luminosidade:

Vamos visitar a estrela  
Da manhã raiada

Ainda:

Senta nessa nuvem clara  
Minha poesia"

Souza Dantas (1976) reconhece e frisa que, na obra de Paulo César Pinheiro, a poesia sempre se faz e se constrói em meio à luminosidade. Exemplifica esta conclusão com muitos exemplos extraídos de vários poemas. Entretanto, talvez o aspecto mais relevante desta abordagem crítica de Souza Dantas da obra de Pinheiro seja a inserção do poeta "em seu tempo presente", com a plenitude da consciência, "que está sempre presente, através, entre

---

<sup>11</sup> DANTAS, José Maria Souza. Paulo César Pinheiro: o poeta da esperança. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981, p.9

*outros aspectos, da limitações do homem e do ilimitado ser da poesia, da arte de um modo geral”.*

A abordagem da libertação é outro aspecto da obra de Paulo César Pinheiro destacado por Souza Dantas. Reconhece o crítico que, na obra de Pinheiro, “a poesia surge como única possibilidade de humanidade, da própria vida”.

Na preocupação com a imersão do poeta no seu próprio momento histórico, no seu tempo, identificamos, naturalmente, a força de resistência deste Canto, desta poesia, desta voz, que, como não se pode esquecer, deu seus primeiros passos em pleno regime político de exceção, marcado pelo recrudescimento de meios e instrumentos relacionados à prática de arbitrariedades, com a absurda decretação de ato que supriu dos direitos civis.

Decorridos alguns anos, precisamente em 1981, Souza Dantas publicou uma nova obra inteiramente dedicada à obra de Pinheiro, intitulado *Paulo César Pinheiro: o poeta da esperança*<sup>12</sup>. Tendo em vista o tempo decorrido desde a publicação do livro anterior – seis anos – e o ritmo intenso de produção do poeta, sobreveio uma análise de Souza Dantas sobre um campo de obras diferente, já bem maior àquela altura e desenvolvido com novos parceiros. Em várias seções, o livro ressalta os desejos de paz presentes nas esperanças de Pinheiro, e, novamente, destaca “o espaço de luminosidade, da claridade” como um caminho para a paz, exemplificando-a com a transcrição de fragmentos da letra de *Menino eus* (parceria com Mauro Duarte). Menciona o verso inicial da letra:

Raiou, resplandeceu, iluminou

E transcreve o fragmento seguinte, igualmente prodigioso na descrição da claridade real, física.

Na barra do dia o canto do galo ecoou  
A flor se abriu  
A gota de orvalho brilhou  
Quando a manhã surgiu

---

<sup>12</sup> DANTAS, José Maria Souza. *Paulo César Pinheiro: o poeta da esperança*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1981, p.9, 12-13<sup>12</sup>

A vertente lírica é contemplada em uma seção exclusiva, na qual Souza Dantas realça os aspectos de *união e presença*, intrínsecos à compreensão que do amor apresentada pelo poeta, e insere a transcrição de dois poemas de Pinheiro, *Tomara* e *Amor sem medo* atinentes à temática. O primeiro, *Tomara*, tem a parceria musical de Maurício Tapajós e de Novelli, e que, à altura da análise de Souza Dantas, já havia sido gravado por vários intérpretes, entre os quais Tito Madi (1975), Alaíde Costa (1976), Wilson Miranda (1978), bem como o conjunto Viva Voz (1979). Posteriormente, haveria a gravação de Miúcha, em seu álbum *Compositores* (2001). E o segundo, *Amor sem medo*, tem música de Francis Hime, tendo sido composta especialmente para integrar a trilha sonora da novela *A Escrava Isaura* (1976), da Rede Globo de Televisão, escrita por Gilberto Braga com base no romance homônimo, de Bernardo Guimarães (1875). No álbum da trilha sonora da novela, a canção está gravada por Francis Hime. É interessante observar que Bernardo Guimarães está entre os escritores preferidos de Paulo César Pinheiro, ao lado de Guimarães Rosa, cuja obra integral leu na adolescência.

Eis a letra de *Tomara*, na íntegra:

### Tomara

Tomara que eu ainda te encontre um dia  
 Sozinha, cansada de recomeçar  
 Querendo de novo a minha companhia  
 Pedindo desesperada pra voltar

Quem sabe  
 Com isso a solidão se acabe  
 Fazendo  
 Com que essa minha dor se vá

Um dia  
 Eu mato essa melancolia  
 Tal como ela me mataria  
 Se eu me pouasse de esperar<sup>13 14</sup>

---

<sup>13</sup> V. Imagens do manuscrito original de Paulo César Pinheiro de Tomara, escrita na casa de seu parceiro Maurício Tapajós, conforme relato do livro Histórias das minhas canções. V no capítulo VI – Esfera lírica

<sup>14</sup> V. Histórias das minhas canções: relato do processo de criação desta obra denota a presença de circunstâncias externas diferenciadas, entre quais a pressão de tempo promovida pelos parceiros, em tom lúdico de desafio..

Nova obra crítica de Souza Dantas é publicada no ano de 1988: *MPB – O canto e a canção*<sup>15</sup>. Analisando a obra de vários compositores, o volume dedica um capítulo inteiro exclusivamente à poesia de Paulo César Pinheiro, havendo capítulos iniciais sobre “poesia popular brasileira”, com ênfase à consciência poética e à consciência social, sendo os demais capítulos dedicados às obras de Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Noel Rosa, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Mário Lago, Milton Nascimento, bem como ao percurso poético de Vinícius de Moraes.

Digno de registro é o comentário crítico de Souza Dantas a respeito da letra de *Estrela-Guia*<sup>16</sup> de Pinheiro com Sivuca:

Ai, a estrela-guia vai romper  
E alguém do povo vai nascer  
E o nosso tempo de chorar  
Vai se acabar

Ai, as ruas vão resplandecer  
Todos os ranchos vão descer  
E as marchas vão voltar  
Pra se cantar

E sob os séus do país  
Não lutaremos jamais  
E este será o mais feliz  
Dos carnavais

Comenta Souza Dantas, reportando-se ao pensamento de Martin Heidegger:

O sentimento de paz relacionado com o povo reaparece constantemente. O poeta é mensageiro desses ideais, porta-voz dos grandes anseios do homem. Revela o Ser do homem, portador que é da linguagem poética, a linguagem reveladora. Nesse particular, podemos lembrar o pensamento heideggeriano quando assinala que ‘o poeta e o pensador são vigias da casa do Ser.’. O poeta desvela, velando, reestrutura. O poeta antevê, “olhando” através de sua poesia.

<sup>15</sup> DANTAS, José Maria de Souza. MPB: o canto e a canção. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988. pp.47-58

<sup>16</sup> Estrela-guia é uma parceria de Paulo César Pinheiro com o compositor e instrumentista Sivuca. Foi gravada por Clara Nunes, em seu álbum Brasil Mestiço (1980, EMI / ODEON), 31C 062.421.207, na terceira faixa do lado B. Também gravado pela mesma intérprete no álbum de Sivuca, Cabelo de milho (1980, EMI / Records Brasil Ltda.)<sup>16</sup>

E prossegue, acrescentando referências às letras de *Vento Bravo* (parceria com Edu Lobo) e *Mordaça* (parceria com Eduardo Gudin), frisando o posicionamento social, a consciência social presente nas letras das canções.

No que tange às análises dos professores Anazildo Vasconcelos da Silva e Carlos Alberto Sepúlveda, destacamos alguns elementos predominantes. O semioticista, crítico e professor Vasconcelos da Silva (2002, 34) vê a instauração do ato criador como processo de exteriorização do eu existencial e a consequente interiorização do eu lírico que enuncia para não se deixar enunciar. Em seguida, os elementos exteriorizados são interiorizados novamente por meio do processo de exteriorização. Por este mecanismo, dá-se a exteriorização do *eu lírico*.

Carlos Alberto Sepúlveda (1979, 51) enfoca a oposição claridade/obscridade, que se evidencia no uso insistente de imagens que remetem para a luminosidade. Seu estudo conclui que “*o afastamento que o mundo moderno atribui à poesia nos obriga a uma retomada dela mesma (a poesia), para que torne identificada (clara luminosa) quando serenar (não houver mais obscuridade)*.”

Estes elementos extraídos da apreciação crítica de poemas de Paulo César Pinheiro - os publicados em seu livro de estreia – são, na verdade, perfeitamente aplicáveis a toda sua obra, pois, de um lado, revelam a opção dos críticos por examinar poemas que contém verdadeiros princípios norteadores da obra de Pinheiro. Como mencionaremos mais à frente, estes princípios norteadores se conectam intensamente com os princípios direcionadores do próprio processo de criação do poeta, portanto, as análises ora mencionadas enriquecem as nossas pesquisas e apontam caminhos de descoberta da complexidade do percurso criativo do autor.

Por outro lado, esta afirmação nos traz a conclusão e a confirmação de que a obra vasta e múltipla de Paulo César Pinheiro erige-se num lastro de patente coerência, pois, desde seus primeiros tempos, até o momento presente, compromete-se com a liberdade, o resgate de valores da cultura autenticamente brasileira, a formação do povo brasileiro e da música e arte brasileiras.

Todas estas questões se entrelaçam em princípios mais amplos existentes no período de início da produção do autor, em que a efervescência política e cultural se mostrava ardente em todo o mundo, que principiava uma série de transformações socioculturais de grande impacto nas sociedades.

E, a propósito, tomemos neste ponto as palavras de Luiz Tatit (2007, 200), que, abordando a história da canção no Brasil, disserta:

“Em época de pujança cultural, como nos anos 60, rádio, televisão e canção cresceram juntos numa salutar interdependência em que havia espaço para risco e tempo para o erro, pois a passagem de uma efervescência cultural manifesta estava praticamente aberta. Isso equivale a dizer que os valores surgem naturalmente em seu despontar vertical e permaneciam ou decresciam de acordo com o grau de talento exibido.”

No início do século XXI, iniciou-se ampla pesquisa e um mapeamento de maior fôlego da obra de Paulo César Pinheiro e sua autora, a jornalista Conceição Campos realizou, também, um perfil biográfico do autor, enriquecido por várias entrevistas realizadas não somente com Pinheiro, mas também com seus pais, amigos e diversos familiares. As composições e gravações estão relacionadas desde o início da atividade criativa do autor até o ano de 2009, quando se deu a publicação de *A letra brasileira de Paulo César Pinheiro – uma jornada musical*. Completam a obra comentários críticos de extrema pertinência entremeados na narrativa biográfica. Muitas letras de canções são transcritas. Há uma relação de obras gravadas e obras ainda inéditas, fornecendo relevante material para leitores e pesquisadores. Este é, sem dúvida, o trabalho de maior abrangência sobre o obra de Pinheiro. Além da biografia, o livro apresenta uma ótima iconografia, além de trazer o relato de entrevistas realizadas com Pinheiro, amigos e familiares.

A obra de Conceição Campos estrutura-se em quatro capítulos, nos quais, além de apresentar o perfil biográfico do poeta, narra em detalhes como se deu o percurso de seu próprio trabalho investigativo. Os capítulos I – Preparativos, II – Percurso, III – Bagagem e IV – Documentos retratam de modo bastante preciso a trajetória de Paulo César Pinheiro, sendo que, particularmente, no capítulo II – Percurso, a autora apresenta uma subdivisão em quatro seções, nas quais aborda a produção atinente a quatro áreas geográficas do país: Terras cariocas, Terras mineiras, Terras nordestinas e

Terras amazônicas. A amplitude da pesquisa de Conceição de Campos traz luz, pela primeira vez, à imensa produção de Paulo César Pinheiro, reconhecendo sua grandiosidade, reportando-se às esferas geográficas nela abarcadas, valendo-se de criteriosa e minudente série de entrevistas, apresentando a biografia do poeta-compositor, relacionando seus livros, nos vários gêneros, as peças teatrais, os discos gravados, e acrescentando uma relação de todas as letras de canções compostas até o ano de publicação do livro, 2009.

No âmbito acadêmico, existem, duas dissertações que focalizam a obra de Paulo César Pinheiro, a primeira de autoria de Marcele Cristina Nogueira Esteves, intitulada *Paulo César Pinheiro: a poética das identidades*, apresentada em 2008 ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rey (MG), na área de Teoria Literária e Crítica da Cultura, em sua linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural; e a segunda, de autoria de Renata Mocelin Penachio, intitulada *Do mar de mim algo pro mar do mundo: a historiografia cabocla na poética de Paulo César Pinheiro*, apresentada em 2022 ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná (PR). A primeira discute no plano teórico o conceito de identidade nacional, por meio de seu desenvolvimento na literatura e também investiga os conceitos de nação, identidade cultural, transculturação narrativa, brasiliade, pesquisando em quatro dos livros de Paulo César Pinheiro: *Canto Brasileiro* (1976), *Viola Morena* (1984), *Atabaques, violas e bambus* (2000), e *Clave de Sal* (2004), relacionando memória e eu-poético. A segunda cinge-se à temática do mar da obra de Pinheiro, discorrendo sobre questões relacionadas com a mescla étnica brasileira, que ocorre desde o período gestacional da canção em conceito colonial. Neste prisma, examina poemas e letras de canção do autor, mantendo fidelidade no que tange aos paradigmas da historiografia cabocla.

Outra obra traz importantes subsídios para a compreensão crítica da obra de Paulo César Pinheiro, embora não a contemple como tema: o interessante trabalho desenvolvido pelo compositor Chico Saraiva, consubstanciado no livro *Violão Canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil* (2018), resultado da dissertação de mestrado por ele apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de

Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) em 2013, na Área de Processos de criação musical, sob a orientação de Gil Jardim.

Com o propósito de elucidar o tema proposto e bem esclarecido no título, e também para estimular a expansão do diálogo entre o campo da etnomusicologia (mais voltada ao estudo da tradição não escrita) e a musicologia (que privilegia o estudo das técnicas da tradição escrita), Saraiva lembra, em *Primeiras Palavras*, texto introdutório ao livro, que ambas – etnomusicologia e musicologia – empregam o conceito de *gesto musical*, que reputa central em seu estudo. E, para estruturar seu projeto, em torno deste tema, o violonista realizou entrevistas com sete experientes mestres: João Bosco, Sérgio Assad, Paulo César Pinheiro, Paulo Bellinati, Marco Pereira, Luiz Tatit e Guinga.

As conversas foram todas realizadas com a presença do violão e, reunidas, além de figurarem no livro, compuseram um documentário audiovisual denominado *Violão-canção: alma brasileira*, dirigido por Rose Satiko e lançado em setembro de 2016, na programação do Festival InEdit Brasil em São Paulo.

Além da importância da obra como integrante da fortuna crítica de Paulo César Pinheiro, seu elo com o nosso foco de interesse é gerado, espontaneamente, por declarações do poeta-compositor conectadas com os amplos horizontes de sua produção poética. Eis um exemplo de seu pronunciamento<sup>17</sup>:

Eu faço música há mais de cinquenta anos [...] – e tive os parceiros mais diversos e dos mais distantes lugares do Brasil.

A relevância de sua fala está em revelar meandros da pesquisa de que sempre se alimentou e se realimentou e em discorrer sobre a construção de letra em linguagens distintas a partir da variância das melodias compostas pelos parceiros.

---

<sup>17</sup> SARAIVA, Chico. *Violão Canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil*. São Paulo, Edições Sesc São Paulo, 2018<sup>17</sup>

Afirma Paulo César Pinheiro (2010):

Posso traçar o mapa do meu país através das músicas dos meus parceiros.

Conheço o Brasil de perto, pois em cada lugar aonde ia fazer um show ou uma palestra, interessado como era pelo folclore brasileiro, mergulhava em cada linguagem e [assim] fui amalgamando o que hoje sou e escrevo.

A música de cada um dos meus parceiros tem uma linguagem diferente.

A linguagem que eu faço com João Nogueira não é a mesma que faço com Lenine ou com Sivuca. São coisas díspares.

A diversidade musical presente nas melodias me fez caminhar por trilhas muito diferentes umas das outras.

Então, até para depois vir a fazer eu mesmo as melodias, antes aprendi um pouco com cada parceiro.

Além das obras referidas, completam este panorama textos de autoria dos críticos Eloí Calage e Sérgio Cabral, inseridos nos encartes dos álbuns *long-plays* que compõem os fascículos da coleção *História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*, publicada pela Abril Cultural em 1982-1983, precisamente no álbum musical dedicado às obras de Baden Powell e de Paulo César Pinheiro<sup>18</sup>.

Realizado com base em sofisticada pesquisa e contando com os aportes culturais e musicais de consultores gabaritados, como Tárik de Souza e Zuza Homem de Mello, o álbum reúne 12 composições, sendo 6 das faixas dedicadas à obra de Baden Powell (a maior parte delas em parceria com Paulo César Pinheiro, sendo uma da parceria de Baden com Billy Blanco, e duas da parceria de Baden e Vinícius de Moraes) e as outras 6 faixas dedicadas à obra de Paulo César Pinheiro (além das parcerias de Paulo e Baden Powell, também há composições das parcerias de Paulo com Maurício Tapajós, Sueli Costa, João de Aquino, Dori Caymmi, Eduardo Gudin e Ivor Lancellotti, uma faixa para cada uma das parcerias). Com esta disposição, o álbum, na verdade, traz mais

---

<sup>18</sup> História da Música Popular Brasileira. Grandes Compositores. Coleção da Abril Cultural. Álbum Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Polygram, 1983

composições de Paulo César Pinheiro – o total de nove. Em se tratando de álbum lançado em 1983 e considerando-se a rigorosa seleção efetuada com base em criteriosas análises de críticos especializados, trata-se de mais uma constatação do alto teor de atividade composicional de Pinheiro, da sua notável variedade de parceiros e da extrema qualidade de sua obra, já naquelas primeiras décadas da produção. Eis a relação das faixas do disco, todas consagradas em nosso cantor: *Lapinha*, *Samba do perdão*, *Violão Vadio*, *Pesadelo* (parceria com Maurício Tapajós), *A velhice da porta-bandeira* (parceria com Eduardo Gudin), *Viagem* (parceria com João de Aquino), *Cordilheira* (parceria com Sueli Costa), *Desenredo* (parceria com Dori Caymmi) e *Toada Brasileira* (parceria com Ivor Lancellotti).

Os encartes dos discos que compunham cada fascículo da coleção eram ricamente ilustrados por fotografias dos compositores (algumas em momentos históricos) e com textos escritos por especialistas, reunindo contextualização histórica e teor crítico. No álbum dedicado a Baden e a Pinheiro, o primeiro texto, intitulado *Entre Vinícius e Paulo o ritmo de Baden*<sup>19</sup>, é de autoria do jornalista e crítico musical Sérgio Cabral (1983, 1-2). Em seguida, há quatro páginas e pesquisa, sob a denominação *Parceria e amizade seladas numa produção corajosa* (p.3-6). E o texto final, intitulado *Baden e Paulinho: um amor à prova de infidelidades*<sup>20</sup>, é de autoria da escritora, jornalista e crítica Eloí Calage (1983, p.7-8).

Em seu artigo de abertura, Cabral traça um panorama biográfico da trajetória de Baden Powell e destaca, em sua última coluna, a obra da dupla mantida com Paulo César Pinheiro, salientando ser a mesma responsável por “algumas das canções que mais se destacaram na virada dos anos 60 para 70”, a começar por *Lapinha*. Reconhecendo expressamente as singularidades do texto poético de Pinheiro, assevera Cabral:

Já nas primeiras músicas de Paulo César Pinheiro ficou evidente o aparecimento de um estilo de letra, de um jeito muito especial de transmitir mensagens de amor e até de colocar posições políticas. Ora Paulo César recupera gírias antigas (“Eu, hem, Rosa”), ora entrega-se ao mais puro lirismo (Refém da Solidão), ora é o cronista do cotidiano (A Velhice da Porta-Bandeira),

---

<sup>19</sup> 19 CABRAL, Sérgio. Entre Vinícius e Paulo o ritmo de Baden. In: História da Música Popular Brasileira. Grandes Compositores. Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Abril Cultural, p.1-2

<sup>20</sup> 20 CALAGE, Eloí. Baden e Paulinho: um amor à prova de infidelidades. In: op.cit, p.7-8

ora tenta experiências extremamente audaciosas de linguagem (Sagarana, na qual reproduz o estilo de Guimarães Rosa). E foi dele a letra mais contundente e dura contra a falta de liberdade de criação no início dos anos 70. Em Pesadelo, conseguiu driblar a censura, apesar das críticas dirigidas a ela pela própria letra.

E afirma, em conclusão, que Pinheiro se tornou o letrista preferido dos criadores de melodias, concluindo, enfaticamente, com absoluto acerto:

E não houve um ano, desde o início de sua carreira, em que pelo menos uma de suas obras deixasse de obter grande projeção (Cabral, 1983, 1)

Por seu turno, Eloí Calage faz uma retrospectiva do encontro de Baden Powell, artista já consagrado, com o adolescente Paulo César Pinheiro, realçando o convite do violonista para a parceria e o grande êxito *Lapinha*, primeira composição de ambos já como parceiros. E disserta:

Palavra é o ramo de Paulinho. E a palavra de Paulinho casa tão bem com a música de Baden que ninguém imaginava encontrá-las separadas. [...] E, assim, ao longo de sua carreira, Paulo César Pinheiro tornou-se, possivelmente, o letrista brasileiro mais versátil da música brasileira – aquele que ouvimos casado com a música de Tom Jobim, Edu Lobo, João Nogueira, Maurício Tapajós, Francis Hime, Miltinho, Theo de Barros e outros.

A parceria Baden / Paulo César foi, muitas vezes, feita à distância. Baden o chamava pelo telefone para lhe apresentar uma música nova. E, na mesma hora, ouvindo a fita, Paulinho começava a cantarolar os versos da nova composição, num enlace fecundo que uniu dois continentes: Baden em Paris, Paulo César no Rio de Janeiro. (Calage, 1983, 8)

Ao se referir à existência de composições nas quais Baden Powell e Paulo César Pinheiro comunicam-se e criam a uma grande distância, o primeiro em solo europeu e o segundo no Rio de Janeiro, Eloí Calage adentra em referências do próprio processo de criação, realçando, naturalmente, a extrema coesão, harmonia e integração nos procedimentos construtivos da dupla de compositores.

Ao longo de nosso estudo, salientaremos as parcerias nas quais o grau de coesão mais se intensifica, enfatizando os resultados do processo nas canções.

Apresentado este breve panorama dos trabalhos de recepção crítica à obra de Paulo César Pinheiro, resta-nos reafirmar que sua vasta produção

literária, dramatúrgica e musical, além dos reconhecidos valores e qualidades de uma grande obra, traz na própria estrutura ricas potencialidades de análises a serem empreendidas e deverá ser estudada sob múltiplas faces e ângulos, pelos infinitos horizontes que sua própria magnitude e relevância requerem, tanto no plano musical, literário, cultural, social e histórico.

Em nosso estudo, contemplamos o processo de criação e podemos afirmar, com absoluta segurança, que somente pensando por este prisma teórico, incontáveis propostas de análises se indiciam e se afiguram plenas de possibilidade. Que o futuro as possa contemplar.

**AS REDES DE CRIAÇÃO  
NA OBRA DE PAULO CÉSAR PINHEIRO**

**SAGARANA, MATITA-PERÊ E MATINTA, O BRUXO**

**HOMENAGENS A GUIMARÃES ROSA EM REDE  
(DES)ENCADEAMENTOS DE CRIAÇÃO EM  
TRAMAS DE LINGUAGEM**

## **SAGARANA, MATITA-PERÊ E MATINTA, O BRUXO. HOMENAGENS A GUIMARÃES ROSA EM REDE. (DES)ENCADEAMENTOS DE CRIAÇÃO EM TRAMAS DE LINGUAGEM**

Entre as peculiaridades da obra de um autor polígrafo como Paulo César Pinheiro, pela sua própria natureza diferenciada e híbrida, do ponto de vista de gêneros literários e musicais por meio dos quais se constitui, compreendendo poesia, letras de canções, romance, crônicas e peças teatrais, destacam-se algumas características sobre as quais discorreremos a seguir.

A observação da fisionomia de várias canções e obras literárias deixa ao leitor e ao ouvinte a sensação da existência de certo um “parentesco” – seja de natureza temática, seja de aspectos construtivos, seja no processo de criação, em muitas das obras do mesmo autor, compostas isoladamente ou com a colaboração de parceiros.

Podemos dizer que alguns pares de canções, ou pequenos conjuntos de três, quatro, cinco ou mais obras, entre canções e poemas, comunicam-se de tal forma que chegam a tecer uma certa identidade de elementos significativos: modos de constituição, elementos temáticos, léxico, estrutura formal, interação linguística com a melodia, relação entre ritmos e temas, presença de certas figuras de linguagem ou de estilo, existência de semelhantes aliterações, assonâncias, grau de valorização da eufonia, entre tantos outros pontos de comunicação. Falamos aqui de algo bem mais denso e particular do que um simples diálogo entre obras, pois é claro que na produção de praticamente todos os autores, podemos vislumbrar um, dois ou vários pontos de diálogos.

Na verdade, falamos, sim, de uma interação de tal modo acentuada que nela podemos perceber a transposição ou a geração de elementos de uma obra inseridos noutra. Falamos de uma interação tão visceral que poderíamos, até

mesmo, imaginar uma linha invisível a conduzir os elementos entre as obras. Por vezes, as obras podem ter sido criadas com pequenas distâncias temporais entre si. Noutras vezes, muitos meses ou mesmo muitos anos podem separar, no tempo, obras cuja fisionomia guarda características de similitude ou identidade nítidas.

Para a adequada compreensão destas ocorrências especiais, nossa pesquisa terá como balizas os conceitos de Teoria de Processo de Criação, presentes na obra de Cecília Salles, desenvolvidos em vários de seus livros, em especial na obra *Redes de Criação: construção da obra de arte*, que se afiguram instrumentos ideais para o exame destas enriquecedoras hipóteses do percurso criativo.

Todavia, antes de seguirmos em frente nestas trilhas, convém consignar que alguns modos de procedimentos da chamada *criação em rede* são comuns à prática da ação criativa em geral, isto é, ocorrem no trabalho da maior parte dos artistas, letristas, compositores, poetas e escritores. Outras, porém, pertencem exclusivamente ao processo de criação de Paulo César Pinheiro. A estas, evidentemente, daremos atenção especial em nossa abordagem, supondo, desde já, que as práticas de *criação em rede* de Pinheiro possam abrir caminho para o conhecimento dos princípios direcionadores que presidem e orientam sua ação construtiva.

Se as “pontes” ou o “parentesco” entre algumas obras de um mesmo agente criador chamam a atenção do ouvinte ou do leitor, é certo que também captam a curiosidade do pesquisador e o animam a desvendar parte deste mistério. A concepção de *criação como rede* erige-se com base no fundamento já mencionado, de que toda obra é, por sua própria natureza, sempre inacabada, podendo receber complementos, substituições, retificações, ampliações ou reduções, ou mesmo entrar em justaposição com outros fragmentos de obra ou obra inteira. E, é claro, consoante já frisamos, mesmo quando isto não ocorre, sabemos do estado de latência destas incontáveis alterações, pois é imenso o canal de possibilidades de modificação da obra, inclusive de uma canção, mesmo quando já tornada pública. Importante acentuar, ainda, que as alterações poderão vir a ocorrer, por uma gama de variados motivos, desde meros atos

volitivos dos autores, inclusive como decorrência de erros, de ações de terceiros, convites, encomendas.

Ao expor este importante aspecto da Teoria de Processos de Criação, eis o ensinamento de Cecilia Salles (2006, 37):

Devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento. Para tal, precisamos estar alertas à sua inserção na história e na cultura, compreender sua relação com o futuro e lidar com a impossibilidade de se definir início e fim, entre tantas outras questões. A continuidade não é cega, mas tem tendências, que enfrentam a intervenção de acasos. Buscamos a compreensão dessas tendências (o que os artistas querem de suas obras) e seus modos de ação (como vão manuseando e amoldando seus desejos e seus materiais). Na contínua transformação, uma coisa passa a ser outra. Olhando para o processo em uma perspectiva ampla, que tipo de movimento está sendo estabelecido? Do que são feitas as tendências do movimento?

Relevante sublinhar, neste ponto, um dos aspectos intrínsecos ao ato de criação, que, em termos estritamente semióticos, traz em si, em sua própria natureza, a tendência à continuidade: o poder gerador do signo, que caminha para outro signo, de modo infinito. Nas palavras de Cecilia Salles<sup>21</sup>: o poder criativo do signo, característica relacionada com a semiose, exatamente nos termos da afirmação de Peirce: “*Um signo dá vida a outro signo*” [entre 1931 e 1935], lembrada pela teórica em artigo publicado na Revista Scriptorium (2021, 1-12).

É este o ensinamento de Salles:

A constatação de que a criação é sempre inacabada está estreitamente ligada à conceituação de criação como processo sígnico e, portanto, contínuo, que se dirige a todos os objetos de nosso interesse – seja um romance, uma instalação ou um artigo científico – como uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado. Relativiza-se, assim, a noção de conclusão como uma forma única possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador (Colapietro, 2014).

Com base nos critérios da relevância estética, significado na cultura brasileira e pelo próprio ilimitado poder de fertilizar e expandir ideias, detectamos

---

<sup>21</sup> SALLES, Cecilia. Processos de criação como práticas geradas por complexas redes em construção. Revista Scriptorium, Seção Temathis. Porto Alegre, v.7, n.1, p.1-12, jan. – dez. 2021

e constatamos a existência de uma rede que abarca três obras de diferentes gêneros, produzidas com grande intervalo de tempo e com diferentes parceiros, sendo uma delas, precisamente a terceira, criada exclusivamente por Paulo César Pinheiro.

Trata-se da refinada trama que une as canções *Sagarana* (primeira obra), *Matita-Perê* (segunda obra) e o romance *Matinta, o bruxo* (terceira obra). A primeira delas, *Sagarana*, parceria de Paulo César Pinheiro e João de Aquino, foi criada quando o letrista contava catorze anos de idade, portanto, pertence à primeira fase de sua vasta produção. Utilizando o mesmo título da obra de estreia de Guimarães Rosa, o letrista faz uma alentada homenagem ao extraordinário romancista e contista brasileiro, autor de quem leu toda a obra, dos treze aos quinze anos.

Na adolescência, ao se descobrir poeta, Pinheiro tornou-se usuário frequente da biblioteca pública, leitor contumaz e obsessivo da literatura brasileira. Em várias de suas entrevistas, refere-se à leitura de autores significativos e aponta uma predileção para o regionalismo. Leu toda a obra de Guimarães Rosa, de José Lins do Rego, de Jorge Amado, de Bernardo Guimarães. A leitura obsessiva de Guimarães Rosa, seu autor preferido, trouxe-lhe, naquele período de aprendizado e formação, um grande entrosamento com o estilo, com a dicção de prosa do texto do escritor, captando-lhe as inovações personalíssimas, o modo de invenção da linguagem de sua narrativa. Chegou a dizer que, se quisesse, seria capaz de escrever para sempre na mesma linguagem de Guimarães Rosa, o que, evidentemente, não era sua intenção.

Mas, exercitando esta capacidade adquirida de tantas leituras – produto da extrema flexibilidade na utilização do verbo – desejando homenagear o mestre, Paulo César criou uma belíssima letra para a composição cuja melodia coube a seu vizinho, amigo e primeiro parceiro, João de Aquino, o privilégio de fazer. Segundo reiterados depoimentos do próprio poeta, pensou e criou uma letra com o conjunto de características da escrita rosiana, uma letra que o próprio Guimarães Rosa faria, se fosse compositor.

Na verdade, as pesquisas nos mostram que, ao executar sua ação criativa, construindo a letra da canção *Sagarana*, Pinheiro acabou por

ultrapassar esta pretensão, escrevendo de modo mais rosiano (do narrador, romancista e contista) que o próprio Rosa. Graças à sua magistral flexibilidade e domínio de linguagem, senso de observação estética/estilística e grande poder de mímese, Pinheiro realizou uma transmutação, tornando-se, ele mesmo, a voz do narrador rosiano, que é consubstancialmente diferente do Rosa poeta.

É o que se verifica após a audição de canções de Dulce Nunes (Pinto Bressane) com letras de Guimarães Rosa. Em 1968, a compositora, cantora e atriz Dulce Nunes gravou o álbum *O samba do escritor*<sup>22</sup> reunindo 12 faixas de obras por ela musicadas a partir de letras de autoria de Antônio Callado, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Mário Quintana, Jorge Amado, Millor Fernandes, Paulo Mendes Campos e Guimarães Rosa. As três faixas das quais Guimarães Rosa é letrista são *Adamúbies*, *O aloprado* e *Ou, ou (a moça e o moço)*, todas elas poemas do livro, *Ave, Palavra*, em verdade uma obra publicada postumamente, com a composição do original finalizada pelo escritor Paulo Rónai, amigo próximo de Rosa.

A indicação do disco de Dulce Nunes é dada pelo poeta e pesquisador Euclides Amaral, no livro *Alguns aspectos da MPB*<sup>23</sup>. Posteriormente, no artigo *Guimarães Rosa, o letrista bissexto da MPB*<sup>24</sup> escreve o pesquisador:

Talvez um dos primeiros parceiros de Guimarães Rosa tenha sido a cantora e compositora Dulce Nunes (Dulce Pinto Bressane), para quem entregou 15 letras. [...] O disco, de 12 polegadas, foi lançado em 1968 pelo Selo Forma, da Gravadora Philips, contando com as participações especiais de Nara Leão, Edu Lobo, Gracinha Leporace, Joyce e o conjunto vocal Momento Quatro, além de arranjos de Luiz Eça, Oscar Castro Neves e o lançamento de Egberto Gismonti, como arranjador e multi-instrumentista (violão e piano). // Convém lembrar que a compositora e cantora detinha a prática de musicar textos de escritores, não necessariamente letristas [...]

No texto de apresentação do disco, inserido no encarte, Carlos Drummond de Andrade comenta que, ao abrir o diálogo com os autores e a eles

<sup>22</sup> NUNES, Dulce. *O samba do escritor*. Álbum de 12 faixas com letras de escritores. Rio de Janeiro: Forma, Philips, 1968. *O aloprado, Adamúbies e Ou, ou* têm letras de Guimarães Rosa.<sup>22</sup>

<sup>23</sup> AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. Rio de Janeiro: Esteio, 2010

<sup>24</sup> AMARAL, Euclides. *Guimarães Rosa, letrista bissexto da MPB*. In: *Acontece na cidade*, 2024<sup>24</sup>

solicitar letras para as canções do álbum, Dulce Nunes também fez o pedido a Guimarães Rosa, em seus últimos dias de vida e “teve a felicidade de recolher três letras dele”. Rosa, contudo, não chegou a conhecer as canções nem o álbum musical, que foi lançado em 1968, no ano seguinte ao de sua partida.

A leitura dos poemas-letras de Guimarães Rosa revela uma face completamente diferente de sua linguagem de prosador, com letras breves e claras, versos curtos, sintaxe direta, sem nenhum emprego de neologismos. A primeira estrofe de *O aloprado* bem o demonstra:

O aloprado  
sai devagar  
entra no mundo  
fundo do mar

Nesta mesma linguagem simples, coloquial, com frases enxutas e acentuada leveza, desenvolve-se, na íntegra, este poema-letra, bem como as duas outras musicadas por Dulce Nunes – *Adamúbies* e *Ou, ou* (também conhecida pelo título de *O moço e a moça*) e todos os demais poemas inseridos em *Ave, palavra*<sup>25</sup>. A observação é feita para dar a exata dimensão do quando de mímese empregou Paulo César Pinheiro na construção da letra de *Sagarana*. Tornou-se, nesta obra de saudação, mais rosiano que o próprio Guimarães Rosa, cuja poesia se mostra flagrantemente distinta do estilo habitual que caracterizou toda a sua obra em prosa.

Interessante frisar, também, que as outras obras de grande repercussão, no cancioneiro popular brasileiro, ambas criadas mais de duas décadas depois de *Sagarana* e igualmente destinadas a homenagear Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*, de Milton Nascimento e Caetano Veloso e *Uma palavra*, de Chico Buarque de Holanda, conquanto façam alusão a elementos da paisagem e da ambiência das obras rosianas, mantêm, intacto, nas suas letras, as suas próprias características de linguagem, o estilo da própria escrita.

---

<sup>25</sup> ROSA, João Guimarães Rosa. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970. Publicado postumamente, o livro reúne peças de diferentes gêneros literários, incluindo poemas. A organização final foi de Paulo Rónai, que, aos textos previamente indicados por Guimarães Rosa para o volume, acrescentou outros que o autor começara a revisar.<sup>25</sup>

Tanto a letra de Caetano Veloso, escrita a convite de Milton Nascimento, já com o título por este sugerido – *A terceira margem* – quanto a letra de Chico Buarque, de *Uma palavra*, conservam as características da linguagem poética de ambos. Na verdade, por volta dos dezoito anos, Chico Buarque chegou a escrever contos com a linguagem rosiana, conforme revelou em entrevista a Augusto Massi, referida por Rinaldo de Fernandes<sup>26</sup>. Mas a experiência não se tornou recorrente, não se repetiu e nem foi por ele transposta para a criação das canções. Portanto, as duas letras – a de *A terceira margem*, de Caetano Veloso e a de *Uma palavra*, de Chico Buarque, referem-se, ambas, à obra do escritor homenageado, a primeira utilizando, inclusive, o título do extraordinário conto de Rosa, pertencente ao livro *Primeiras Estórias* e trazendo imagens concernentes ao enredo deste; entretanto, mesmo sendo pródigas em referências à literatura do homenageado, mantêm o estilo próprio da linguagem dos dois letristas, Caetano Veloso e Chico Buarque. Sendo todas as obras de alto teor estético, é de se observar que somente a letra da canção *Sagarana*, de Paulo César Pinheiro, opta por realizar o processo consciente de imersão na linguagem da narrativa do escritor homenageado, abdicando das características de sua própria poética e mergulhando vertiginosamente na linguagem rosiana, enquanto as letras *A terceira margem do rio* e *Uma palavra* atuam no plano da temática, do sentido, do significado.

O trabalho de Pinheiro é sinal do grau elevado de sua flexibilidade de linguagem, grande admiração pela obra de Guimarães Rosa e também marca seu gosto, na fase inicial da produção, por experimentações radicais no plano verbal. Com *Sagarana – saudação a João Guimarães Rosa*, Pinheiro dá início a uma rede de criação que viria a integrar série de consagradas obras da cultura brasileira. A valorização de elementos relevantes da cultura brasileira, da cultura do estado de Minas Gerais, do interior do estado, a conexão íntima com a literatura brasileira e, em especial, com excepcionais escritores do país são elementos que, inseridos explicitamente na bela letra da canção *Sagarana*,

---

<sup>26</sup> FERNANDES, Rinaldo de. (org). Chico Buarque do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2004. Em entrevista a Augusto Massi, o compositor relatou que, aos dezoito anos, pôs-se a ler autores brasileiros, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, por cuja linguagem se apaixonou. Naquela fase, queria escrever como Rosa e chegou a criar alguns contos repletos de neologismos, buscando seguir a linguagem do romancista.

criam grande comunhão com a escolha do ritmo ideal pelos autores, o batuque (batuque mineiro). Na verdade, parece-nos que somente este conjunto de características já seria mais do que suficiente para o realce desta canção na vasta obra do autor.

Inobstante este conjunto de importantes aspectos, tem-se ainda várias outras questões a serem assinaladas no processo e no percurso criativo desta obra. A primeira delas, à qual já fizemos referência e à qual dedicaremos este capítulo, é o fato de se inserir – ou se subsumir – no tema das redes de criação, plenamente apresentado e desenvolvido por Cecilia Salles, que a ele dedicou uma obra e, especificamente, por integrar uma das mais significativas redes de criação da obra de Pinheiro. Subsidiariamente, a questão da inserção de *Sagarana*, cronologicamente, na fase inicial da obra de Pinheiro e o fato de ter enfrentado, despropositadamente, a proibição da censura.

Cabe, neste ponto, uma breve digressão, que talvez melhor possa contextualizar o hábito de leitura do menino Paulo César. Segundo seus depoimentos, este hábito não nasceu espontaneamente em sua infância. Aos treze anos, estando na casa dos avós maternos e de uma tia, na região da Enseada da Japuíba, em Angra dos Reis, sentiu, numa noite, uma sensação inédita de estranheza – que até mesmo se pode classificar de angústia – que ele próprio ainda não tinha recursos de maturidade para compreender ou decodificar. E não conseguia sair do referido estado em nem mesmo dormir até que avistou uma folha de papel e uma caneta e se sentiu impelido a escrever. Foi sua primeira experiência como poeta. Escreveu muito. A angústia passou e a noite foi de bom sono. Só no dia seguinte pôde ver o que escrevera e constatar que fizera, sem programar nem pretender, pura poesia. O ato criativo espontâneo insinuava-se inusitado e, ao mesmo tempo, gratificava Paulo, caracterizando-se nitidamente, nos primeiros atos de sua própria releitura, o que Cecilia Salles descreve como *recompensa material*. Resolveu continuar a atividade criadora, que lhe fazia bem, gratificava-o, recompensava-o. E, para melhor compreender o que era realmente poesia, o que era literatura, iniciou seu processo de leitura, criando, o hábito que acabou por se tornar compulsivo e dar

as primeiras pinceladas no seu gosto, no seu olhar e no seu nascente universo estético.

Releva consignar que o adolescente Paulo César Pinheiro recebera dos pais carga genética impregnada das três etnias que compõem o povo brasileiro. Sua avó materna era índia guarani, falava pouco, conhecia e preservava costumes e segredos que apreendera na aldeia, conhecendo bem a especificidade das ervas e suas propriedades terapêuticas. Desde menino, Paulo passava grande parte do tempo em companhia da avó, com a qual, segundo seu próprio relato, mantinha contato e comunicação por meio de muito silencio e pouquíssimas palavras, quase telepaticamente. A compreensão era plena. Também permanecia muito tempo em companhia do avô materno, pescador, que trazia cânticos do mar e ficava a lhe contar histórias, enquanto consertava as redes de pesca danificadas pela ação dos siris. Muitas vezes, descansava na canoa, embalado pela atmosfera litorânea da enseada. E seu avô paterno era de origem africana, descendente da etnia negra. Havia, também, um ascendente inglês do lado paterno. Este conjunto genético multiétnico favorecia a porosidade do menino para a diversidade cultural, para os elementos de cada uma das forças da identidade brasileira.

Igualmente digno de registro o fato de Paulo passar boa parte do tempo, especialmente o período de férias escolares, na casa dos avós, em Angra dos Reis, onde as experiências com o mar foram tão intensas que acabaram por ensejar muitos poemas e letras com o tema. Os poemas foram, depois de décadas, agrupados no livro *Clave de sal*<sup>27</sup>, título em que o autor constrói um jogo lúdico e semântico com elemento importante da nomenclatura musical, pois, ao lê-lo/vê-lo na capa do livro, o leitor pode imediatamente identificar a clave de sol, uma das sete claves da notação musical, indicativas de como deverá ser feita a leitura das notas no pentagrama ou pauta, isto é, qual a altura dos sons representados pelas notas musicais.

---

<sup>27</sup> A chamada pauta musical ou pentagrama é o conjunto de cinco linhas e quatro espaços – às vezes acrescidos por linhas suplementares (superiores e inferiores – no qual se escrevem as notas musicais representativas dos sons, as pausas e os sinais gráficos relativos às alterações de altura (sustenido, bemol e bequadro), a indicação de compassos, de ornamentos. O primeiro elemento a ser escrito a cada início de pauta é sempre a clave (clavis, em latim: chave), que indica o nome das notas e a altura de seus sons. Existem sete claves musicais: uma clave de sol, duas claves de fa e quatro claves de do. Atualmente, são utilizadas a clave de sol, a clave de fa na quarta linha e a clave de do na terceira linha.

Transcrevemos as palavras de Paulo César Pinheiro, inseridas em seu primeiro livro, *Canto Brasileiro*, e que, aliás, também estão integralmente reproduzidas em *A poética de Paulo César Pinheiro em Canto Brasileiro*, de José Maria de Souza Dantas.

“Filho de pais operários, nasci em 49, entre as duas ditaduras de Getúlio. Meu signo é Touro, sou de abril, uma semana depois do descobrimento da terra. Sangue misturado. Caboclo e índio. Meu pai sendo do sertão do Cariri, Campina Grande, Paraíba; minha mãe, de uma das ilhas do litoral de Angra dos Reis, Estado do Rio. Ramos, subúrbio da Leopoldina, foi meu berço. Com três anos fui para Jacapaguá.

[...]

Aos dez anos, senti um nó na garganta e fiquei até hoje com a imagem de um velho caminhão de mudança na cabeça: fui para São Cristóvão. Entre Jacarepaguá e São Cristóvão, Angra dos Reis na minha vida. Foi lá que fiz meu primeiro verso. Tinha treze anos. Sensação igual nunca mais senti.”<sup>28</sup>

Diante do depoimento de Pinheiro, percebemos claramente a relevância da sensibilidade e do valor por ele dado não só aos fatos, mas à repercussão destes em sua experiência de vida. Mais à repercussão do que aos próprios fatos, o que, inegavelmente, contribui de modo relevante para a formação, o alcance e a natureza de toda sua obra.

Convém assinalar, desde logo, que a preferência do poeta por Guimarães Rosa já denota, no mínimo, três traços marcantes e decisivos na personalidade criativa que se formava, que, a seguir, enumeramos:

- o valor dado às raízes brasileiras, ao sertão, ao povo e à cultura brasileira;
- o valor dado à língua, à linguagem, ao léxico, ao vocabulário, à prosódia, à ilimitada criatividade de Guimarães Rosa na utilização de palavras raras e pouco

---

<sup>28</sup> PINHEIRO, Paulo César. *Canto Brasileiro*. Rio de Janeiro: s/e, 1976. O livro de estreia do poeta e compositor reúne 144 poemas e 17 letras de canções

usadas e também na construção de vocábulos novos, na construção de palavras-valise, no emprego da onomatopeia e de recursos fônicos em geral, todos de grande expressividade, o que leva muitos críticos a considerarem as obras rosianas verdadeiras partituras;

- o valor dado à musicalidade da linguagem e à extrema musicalidade da obra literária de Guimarães Rosa;

Ao escrever a letra de sua canção *Sagarana*, Paulo César Pinheiro já principia a homenagem pelo título, pois dá à canção o mesmo nome do livro de estreia de Guimarães Rosa, o volume de contos por ele publicado em 1946. E ainda acrescenta o subtítulo *Saudação a João Guimarães Rosa*, para que não pare nenhuma dúvida acerca de seu propósito laudatório.

Importante destacar que, ao evocar Guimarães Rosa, o próprio poeta e compositor também se apresenta a si próprio, como agente de criação, pois afirma claramente na letra da canção quais os valores culturais que admira e elege como principais em sua poética, naquele momento ainda iniciante da caminhada.

Pensando com Edgar Morin, parece evidenciada, no exemplo em estudo, a coexistência dos dois movimentos que se realizam em torno do conhecimento. Tão visíveis quanto a marca inafastável da cultura no ser humano desde o nascimento, as limitações sociais, históricas e culturais que se destinam a imobilizar o conhecimento, por ele chamado de *imprinting* cultural, são as circunstâncias e condições que atuam conjuntamente no sentido de recolocá-lo em movimento, liberando-o para o crescimento, a expansão e o alargamento de suas fronteiras.

A propósito da questão, escreve o filósofo que o *imprinting* [...] “nos impõe o que se precisa conhecer, como deve se conhecer, o que não se pode conhecer.”

Ao conjunto de determinismos culturais, a que dá o nome de *imprinting*,

Edgar Morin atribui a responsabilidade pela normalização, pela invariância e pela reprodução das ideias na vida do indivíduo. Reconhece o filósofo, concomitantemente, a existência de reações à inconteste forma dos determinismos culturais, que podem produzir a fragilização do *imprinting*.

Estas reações podem ser identificadas nos momentos de efervescências, nos quais surgem lacunas na normalização de ideias, as chamadas brechas de normalização, gerando tendências desviantes.

E salienta:

“há multiplicação de brechas e rupturas no interior das determinações culturais, possibilidade de ligar a reflexão com o confronto, possibilidade de expressão de uma ideia, mesmo desviante.”<sup>29</sup>

Como ensina Cecilia Salles (2006, 35), em *Redes de criação*, ao comentar o pensamento de Morin, estas últimas condições permitem a autonomia de pensamento. Escreve Salles:

“Por um lado, o *imprinting*, a normalização, a invariância, a reprodução; por outro lado, os enfraquecimentos locais do *imprinting*, as brechas de normalização, o surgimento dos desvios, a evolução do conhecimento, as modificações nas estruturas de reprodução.”

Dissertando sobre a natureza dos elementos em contraposição, bem assinala a ensaísta que “*o privilégio de encontrar brechas e de desenvolver um pensamento responsável pelo desvio de normas não se restringe, sob esse ponto de vista, ao artista*”.

Conquanto não seja exclusiva do trabalho do artista, é patente o seu alto grau de visibilidade no processo de criação artística em geral – e, especificamente, no processo de criação de Paulo César Pinheiro, como se pode começar a vislumbrar.

---

<sup>29</sup> MORIN, Edgar. O Método 4: habitat, vida, costumes, organização. Tradução de Juremir Machado e Silva, 4ª.edição, Porto Alegre, Sulina, 2008

*Sagarana*, a canção de Paulo César Pinheiro e João de Aquino, um batuque mineiro que homenageia Guimarães Rosa, foi inscrita por Paulo no IV Festival Internacional da Canção, em 1969, tendo sido classificada. Maria Odete foi a cantora que a interpretou, acompanhada pelo violão do compositor João de Aquino e contando com o apoio do grupo Terra Trio.

Naquela edição do festival, fora introduzida no regulamento uma novidade: os autores deveriam descer a rampa do Estádio Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, acompanhados de padrinhos que eles mesmos escolheriam. Paulo desceu acompanhado de Vilma Guimarães Rosa, que se emocionou com aquele tributo musical à memória de seu pai.

*Sagarana*, o livro de estreia de Guimarães Rosa, publicado em 1946, reúne os seguintes contos: *O burrinho pedrês*, *A volta do marido pródigo*, *Sarapalha*, *Duelo*, *Minha gente*, *São Marcos*, *Corpo Fechado*, *Conversa de bois* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Principia pelo título a demonstração do engenho criativo e inventivo do escritor estreante, que une as palavras *saga* (de origem alemã, que significa canto heróico) e *rana* (de procedência tupi, que significa à moda de). Este é, portanto, o significado do título do livro. À moda de saga. Palavra composta por justaposição, híbrida em sua etimologia, primorosamente escolhida para nomear o conjunto de narrativas breves que se passam no sertão mineiro e que têm por personagens homens, mulheres e animais, pois alguns de seus contos possuem traços de fábula.

A propósito, é oportuno consignar as palavras do próprio romancista acerca do título deste primeiro livro, inseridas na entrevista que concedeu ao jornalista Ascendino Leite. Transcrevemos o fragmento da entrevista publicada por Sonia Maria van Dick Lima<sup>30</sup> contendo a pergunta do primeiro e resposta de Rosa :

- Procuro saber, então, o que significa “sagarana”.
- Saga-rana: coisa que parece saga ...Filei um sufixo nhengatu.

---

<sup>30</sup> 31 LIMA, Sonia Maria van Dick (org). Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa. 2a.edição. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB – Universidade Federal da Paraíba, 2000, 95p

Acresce observar que os contos que compõem o livro são de grande extensão, praticamente novelas. A obra foi escrita, gestada e preparada por Guimarães Rosa ao longo de muitos anos, tendo em vista que, por ser muito exigente em seu próprio processo criativo, escrevia, limpava, reduzia, rasurava incessantemente o seu texto e, da primeira versão, excluiu alguns contos e reduziu o texto de originais quinhentas páginas para as trezentas páginas da versão efetivamente publicada no ano de 1946.

Em toda a obra de Guimarães Rosa, é visível a existência de um universo de violência e também de ternura que andam lado a lado, palmo a palmo, desde o seu livro de estreia. Ao analisar o conto *O famigerado* (do livro Primeiras Estórias) em cotejo com *Sagarana, Grande sertão: veredas e Corpo de baile*, acertadamente reconhece José Miguel Wisnik *o verso e o reverso de um mundo de truculência mas também capaz da doçura infinita*<sup>31</sup>.

Escreve o ensaísta:

Conjugando e transcendendo as instâncias da oralidade e do mando, o recado rosiano contempla a emergência da pura graça em condições hostis e carentes e torna-se ao mesmo tempo o veículo privilegiado da criação singular de uma escritura-recado, regime transitivo da significação que suporta a originalidade da cultura.

Instâncias dessas realidades, repuxadas evidentemente pelo lado do sertão, atravessam a prosa de Guimarães Rosa desde o primeiro momento, procurando formulação. E aliás, porque relativamente mais cruas e muito menos filtradas pela poderosa formalização posterior, são mais evidentes, como caráter documental, no regionalismo de Sagarana.<sup>32</sup>

O hibridismo do título do volume de contos – saga/rana – palavra criada pelo escritor, manifesta-se em diversos outros aspectos da atmosfera rosiana e os desvela: o bem e o mal duelam, tudo tem seu oposto e seu contrário, como um jogo de claro-escuro habilmente tecido pelo narrador, som-silêncio, dia-noite, movimento-pausa, alegria-tristeza, entusiasmo-tédio e tantos outros contrastes da existência que, nos campos densos sem fim do sertão, vão se tornando cada vez mais visíveis.

<sup>31</sup> WISNIK, José Miguel. *O famigerado*. In: Scripta, v.5, n.10, Belo Horizonte: PUC-Minas, 2002

<sup>32</sup> WISNIK, José Miguel. Op.cit. p.190-191

É o próprio Guimarães Rosa quem afirma, em entrevista concedida ao crítico alemão Günter Lorenz<sup>33</sup>:

“o pequeno mundo do sertão, este mundo original é cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. Assim, o Cordisburgo germânico, fundado por alemães, é o coração de meu império suevo-latino.”

E, convicto de que a transformação do mundo será possível por meio da renovação da língua, completa o romancista: “... somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua.”

Por meio da leitura da obra completa de Guimarães Rosa, Paulo Cesar Pinheiro, ainda adolescente, conseguiu penetrar suas profundezas de modo bem mais intenso do que muitos adultos, universitários, professores. Em primeiro lugar, pela leitura-descoberta que se fez como viagem. E também pela abertura e com que sua sensibilidade recebia a palavra de invenção do escritor mineiro, em toda a sua gama de complexidade, trabalhada com extraordinário engenho, transcendendo as questões regionalistas e abrangendo temas de ordem metafísica e adentrando o plano das reflexões existenciais sobre a condição humana.

O crítico literário e filósofo Benedito Nunes<sup>34</sup> assinala que na literatura rosiana o espaço se abre e se converte em viagem e esta se transforma em universo, em mundo e na aprendizagem da própria vida. No ensaio intitulado “*De Sagarana a Grande sertão: veredas*”, Benedito Nunes alude à natureza mitomórfica da narrativa de Guimarães Rosa e destaca as relações desta com a linguagem poética, asseverando, com propriedade:

[...] a narrativa escrita como se um mito fosse ou [...] escrita num estilo místico – aquele que começa pela poesia e acaba num mito. Por ser mitomórfica, a narrativa é poética, posto que a poesia é geradora de mitos ou é o mito em potencial na linguagem, atualizando-se no voo da plumagem das palavras.

---

<sup>33</sup> LORENZ, Günther. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org) 2ª.edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983

<sup>34</sup> NUNES, Benedito. Crivo de papel. São Paulo: Ática, 1998. O referido ensaio crítico está inserido neste volume.

Augusto de Campos, no ensaio intitulado *Um lance de Dês do Grande Sertão*<sup>35</sup>, investigando a linguagem do romancista, aludindo às aliterações e coliterações, aos malapropismos conscientes, às rimas internas, bem como às palavras *portmanteau*, e efetuando cotejos da obra rosiana com a linguagem de Stéphane Mallarmé e de James Joyce, adentra questões do processo estilístico e, deste modo, aborda sob nova perspectiva o romance de Guimarães Rosa, a qual se relaciona, como anota o próprio crítico, não somente com a compreensão estética, mas também semântica, o que denomina de *a tematização musical da narrativa*<sup>36</sup>

Além de Benedito Nunes e Augusto de Campos, outras vozes significativas da crítica brasileira também se debruçaram sobre os aspectos da linguagem experimental de Guimarães Rosa, descortinando importantes parâmetros de pesquisa, merecendo destaque as de Walnice Nogueira Galvão, Vera Novis, Willi Bolle, Haroldo de Campos, José Miguel Wisnik, Olga de Sá, Fábio Lucas.

Depois de ressaltar, em mínimas pinceladas, algumas das características predominantes da obra de Guimarães Rosa, em prosseguimento a nosso estudo, observamos ser indubitável a importância da leitura de sua obra, para Paulo César Pinheiro, em termos de reflexão, conhecimento, descoberta e aprendizado. Aliás, este mergulho se fez tão intenso que, em entrevista a mim concedida em 22 de outubro de 2020, ao conversarmos a propósito do processo de criação da letra de sua canção *Sagarana*, Paulo César afirmou que sua imersão na obra de Rosa foi tão profunda que sabia e sentia que, se quisesse, seria capaz de escrever até o fim da vida no estilo ou na língua rosiana, o que, evidentemente, não faria, pois nenhum sentido teria para ele. Mas a possibilidade existia de modo concreto. De todo modo, o papel destas leituras para sua formação foi, incontestavelmente, de grande relevância.

<sup>35</sup> CAMPOS, Augusto de. Um lance de Dês do Grande Sertão. In Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Este ensaio foi publicado originalmente no ano de 1959, na Revista do Livro da Biblioteca Nacional, n.16, dezembro de 1959, p.9-28, à época editada por Alexandre Eulálio. Chegou a ser lido pelo próprio Guimarães Rosa, que ficou entusiasmado com seu teor, conforme conta José Lino Grunewald, no jornal Folha de São Paulo, em resenha sobre o livro *Magma (poemas)*, premiado em 1936. Folha de São Paulo, Caderno MAIS!, domingo, 14 de setembro de 1998

<sup>36</sup> CAMPOS, Augusto de. idem

Apresentadas estas considerações, transcrevemos, a seguir, a letra de *Sagarana*:

## SAGARANA

A ver, no em-sido

Pelos campos-claros: estórias

Se deu passado esse caso

Vivência é memórias

Nos Gerais

A honra é-que-é-que-se-apraz

Cada quão

Sabia sua distrição

Vai que foi sobre

Esse era-uma-vez,

'sas passagens,

Em beira-riacho

Morava o casal: - Personagens

A mulher

Tinha o morenês que se quer,

Verdeolhar,

Dos verdes do verde invejar

Dentro lá deles

Diz-se-existia outro Gerais

Quem o qual,

Dono seu,  
 Esse era erroso,  
 No a-ponto de ser feliz demais  
 Ao que a vida, no bem e no mal dividida,  
 Um dia ela dá o que faltou !

É Buriti, Buritizais  
 É o batuque corrido dos Gerais  
 O que aprendi  
 Que aprenderás  
 Que nas veredas por em-redor  
 Sagarana  
 Uma coisa é o alto Bom-Buriti  
 Outra coisa é Buritirana

A pois, que houve,  
 No tempo das luas-bonitas,  
 Um moço êveio:  
 - Viola enfeitada de fitas.  
 Vinha atrás  
 De uns dias pra descanso e paz.  
 Galardão:  
 Missiso-redó: falanfão  
 No-que: - Se abanke,  
 Que ele deu nos óio o verdejo  
 Foi se afogando

Pensou que foi mar ... foi desejo

Era ardor,

Doidava de verde o verdor!

E o rapaz

Quis logo querer os Gerais

E dona deles:

Que sim" – que ela disse, verdeal,

Quem o qual

Dono seu,

Vendo as olhâncias,

No avoo virou bicho-animal,

Cresceu nas facas:

O moço ficou sem ser macho

E a moça sem verde ficou !

É Buriti, Buritizais

É o batuque corrido dos Gerais

O que aprendi

Que aprenderás

Que nas veredas por em-redor

Sagarana

Uma coisa é o alto Bom-Buriti

Outra coisa é o Buritirana

Quem quiser que cante outra

Mas à-moda dos Gerais

Buriti, Rei-das-Veredas

Guimarães: Buritizais!

A letra da canção *Sagarana* (batuque mineiro) tem como lastro básico o enredo do conto *Duelo* e alude à paisagem das matas. Insere no belo refrão a imponência simbólica e real do buriti e dos buritizais, com o erotismo evidente, a representação do elemento fálico, como reconhecido pela crítica literária na obra de Guimarães Rosa e, neste passeio-viagem pelos campos, também visita as veredas dos *Grandes Sertões* e do *Corpo de Baile*, das *Primeiras Estórias*, das *Terceiras Estórias*, de *Tutaméia*.

O enredo do conto de Guimarães Rosa apresenta as personagens Turíbio Todo, que era seleiro de profissão, D. Silvana, sua mulher e Cassiano Gomes, que fora membro do 1º. pelotão da 2ª. companhia do 5º. Batalhão de Infantaria da Força Pública. O primeiro flagra a mulher e Cassiano juntos e decide se vingar, mas não o faz de imediato, resolve urdir as manobras de vingança, e, quando o faz, acaba por errar e atira em Levindo Gomes, irmão de Cassiano. Este, então, arquiteta vingança contra Turíbio e passa a procurá-lo incessantemente. Na letra de Paulo César Pinheiro, somente uma sugestão advém desse enredo. Há o casal e se forma o triângulo amoroso, mas com personagem diferente, um viajante que trazia uma viola com fitas e se hospeda em sua casa. A reação do marido ao adultério que surpreende é distinta da que ocorre no conto *Duelo*, embora também consista de ataques à mulher e ao viajante.

A letra de Paulo César Pinheiro percorre poeticamente os fecundos campos gerais e seus (en)cantos, narra os amores, sugere as dores, a transgressão, retrata de modo figurado a ira, a violência e seus efeitos, desenha a geografia, a sensibilidade, dança e faz batuque, batuque e mais batuque com as palavras e sua estrutura fônica. A seleção lexical e a utilização de arcaísmos e neologismos atendem ao propósito estético do agente criativo, em seu processo mimético de utilizar a linguagem de Guimarães Rosa, em toda a sua singular expressividade.

Paulo César Pinheiro cria magistralmente uma letra de vibração de batuque, reveladora de todo o seu nascente engenho. O triângulo amoroso, o ciúme, o crime, retratados no conto *Duelo* são intensos, reportando o ouvinte a uma tragédia grega clássica. São eles transportados para a letra de Paulo César

Pinheiro por meio de uma operação poética, na transmutação de sua própria linguagem de poeta-letrista para a linguagem de Rosa narrador. Sem a menor sombra de dúvida, está muito bem evidenciado na construção da letra um verdadeiro processo de mímese.

A menção às veredas – “*Que nas veredas por em-redor Sagarana*”, e ao buriti torna clara viagem que a letra de Paulo faz pelo riquíssimo universo literário de Guimarães Rosa, em dicção, linguagem, musicalidade. A canção, com os acentos rítmicos fortes próprios do batuque, apresenta uma vibração de vigor e rigor bastante característica das paisagens de uma região do país.

Neste ponto, rememoramos a lição de Luiz Tatit (2016, 73) a respeito do trabalho do letrista:

“A separação das funções de melodista e letrista tornou-se cada vez mais nítida no decorrer do século XX, à medida que os autores foram aumentando a dependência entre as composições e seus instrumentos de acompanhamento. Não se tratava mais de harmonizar e fixar uma melodia procedente da linguagem oral, mas de revelar inflexões que permaneciam nas entrelinhas da fala cotidiana e que só puderam ser deduzidas pelo auxílio providencial da sequência de acordes dissonantes. [...] É bom esclarecer de imediato que essa contribuição harmônica jamais foi suficiente para dispensar a base entoativa das canções brasileiras.

A constante utilização de palavras como estórias, caso, memórias, era-uma-vez e personagens, entre outras, introduz no texto a fala do narrador e a função da metalinguagem, uma das cinco funções da linguagem definidas e estudadas por Roman Jakobson como a explícita referência ao ato de escrever (contar, cantar) inserida na própria escritura.

A propósito deste tema, é eloquente a forma como, na estrofe final, o narrador convida outros possíveis narradores a contarem outras estórias, desde que guardem conexão com o clima daquele cenário particular e desde que seja com a mesma dicção, lançando uma espécie de desafio:

Quem quiser que cante outra  
Mas à moda dos Gerais  
Buriti, Rei-das-veredas  
Guimarães: Buritizais

Embora o processo de criação e a própria letra da obra estejam, de modo

nítido, inseridas nas trilhas da literatura, sem conotações de natureza política, o fato é que, em razão das incongruências e dos excessos absolutamente injustificados cometidos pela censura oficial de obras de natureza artística, nos anos 1960 e 1970, em sombrios tempos de regime de arbitrariedade, no Brasil, o fato é que, quando Paulo César Pinheiro enviou a obra para a obtenção de autorização, procedimento necessário e obrigatório, na época, adveio o veto.

*Sagarana* foi proibida pela censura. Em várias de suas entrevistas, inclusive no depoimento constante do documentário *Paulo César Pinheiro: letra e alma* (2021), de Andrea Prates e Cleisson Vidal, Paulo César Pinheiro narra em detalhes a sua peregrinação à sede dos órgãos censores, levando consigo vários livros de Guimarães Rosa para expor aos responsáveis pela censura que a letra somente fazia uma homenagem ao consagrado escritor brasileiro, não tendo conotação política ou crítica ao regime ditatorial. Mas o veto foi mantido. A incompreensão imperou naquele instante de penumbra de nossa história. Posteriormente, no ano de 1974, Paulo a gravou em seu álbum *long-play Paulo César Pinheiro*<sup>37</sup>.

Somente no ano de 1977, a cantora, pesquisadora e compositora Clara Nunes (1942-1983), cuja carreira se estruturou em torno de um projeto de valorização de brasiliidade, da cultura de raiz, da música autenticamente brasileira, gravou *Sagarana* e passou a apresentá-la, advindo o grande sucesso e repercussão pública da obra. A gravação foi inserida no álbum individual anual da intérprete *As Forças da Natureza* (EMI-Odeon)<sup>38</sup> que teve como produtor o próprio Pinheiro.

Trata-se de uma gravação de qualidade estética extraordinária, que Paulo César Pinheiro reconhece como definitiva. Além do talento e das qualidades e recursos vocais ilimitados de Clara Nunes como intérprete, o fato de ela ter nascido em Paraopeba (distrito de Cedro, que se emancipou e hoje tem o nome de Caetanópolis), cidade vizinha a Cordisburgo, berço de Guimarães Rosa, e de conhecer profundamente não só a geografia física, mas também a

<sup>37</sup> PINHEIRO, Paulo César. Álbum musical *Paulo César Pinheiro*, 1974, Odeon SMOFB-3806

<sup>38</sup> NUNES, Clara. Álbum musical *As forças da natureza*, 1977. EMI-Odeon XSMOFB-3946. Relançamento em compact-disc 2012<sup>38</sup>

comunidade ainda extremamente patriarcal daquele período, deu a Clara todas as condições – em todos os aspectos – de ser, como ninguém mais, a intérprete ideal de *Sagarana*.

E é igualmente digno de nota o registro audiovisual da interpretação de *Sagarana*, por Clara Nunes. Além de pertencer ao álbum *As Forças da Natureza*, o batuque *Sagarana* está inserido no DVD *Clara Nunes*, composto de vinte e um clips gravados pela intérprete nos anos 1970 e 1980. A faixa 9 do DVD<sup>39</sup> é um dos seus destaques e é uma nítida demonstração do quanto a magnífica performance da cantora faz crescer ainda mais a beleza da obra de João de Aquino e Paulo César Pinheiro. Pode-se compreender e comprovar, por meio deste registro sonoro e visual, o entendimento teórico cada vez mais difundido na contemporaneidade segundo o qual o intérprete também pode ser, em muitos casos, de uma certa forma, coautor de uma obra. Esta questão de criação e de interpretação, aliás, tem a sua compreensão ampliada justamente pela existência de contextos e aspectos estéticos, filosóficos, culturais, históricos e sociológicos, conforme entendimento de Enrico Fubini<sup>40</sup>.

É este conjunto de importantes elementos de contextualização que expande a força criativa da interpretação. No referido clip, Clara aparece circulando por vários locais da cidade de Cordisburgo. A fotografia e a iluminação frisam, destacam e sublinham a dicotomia do sertão e a dicotomia da obra do escritor homenageado, Guimarães Rosa, já mencionada anteriormente, nas palavras do crítico e ensaísta José Miguel Wisnik. O claro-escuro, a força do sol, a vastidão dos campos, o cotidiano, a fisionomia da paisagem, a nobreza e a altivez do buriti, o êxtase, as surpresas, o sabor das matas – toda esta vida e vibração dos campos concretiza-se no deslocamento de Clara, que se desenvolve com vitalidade, magnetismo, força cênica e um conjuntos de gestos de mãos, braços, passos e suaves giros e rodopios nos instantes mais expressivos tanto da letra quanto da melodia da canção, cabendo destacar o rodopio que faz ao lado da Capela de São José, construída no ano de 1883, com

<sup>39</sup> NUNES, Clara. DVD Clara Nunes – os clips do Fantástico. 2008 BR-EMI-78-00726 Rio de Janeiro, texto de apresentação de Vagner Fernandes.

<sup>40</sup> FUBINI, Enrico. *Musica Y lenguage en la estetica contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p.102

arquitetura colonial e que conserva, ainda hoje, suas características originais.

Neste ponto, relembramos a palavra de Ney Carrasco, que, revisitando “*a relação polifônica da música com o movimento*” (2003), reconhece, muito acertadamente, que

“acima de tudo, a música possui a capacidade de contextualizar poeticamente tudo o que a ela se relaciona. [...] É como se o tempo cronológico deixasse de existir.”

Igualmente oportuno rememorar o ensinamento de Paulo Zumthor (2010, 166) a respeito de performance. A concepção do linguista mostra absoluta consonância com a atuação de Clara na interpretação de *Sagarana*. Escreve o linguista:

*Performance implica competência.* Além de um saber-fazer e um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação de nosso ser.

O início do clip musical de *Sagarana* dá a ideia da imponência do sertão. Nas primeiras frases da letra, vemos Clara sentada sobre a grama, no canto esquerdo do vídeo, em grande plano aberto para o sertão, deixando visível, na região central, um conjunto de buritis a exibir sua elevada altura. Trazendo a fisicalidade dos buritizais, o plano também apresenta todo o imaginário do sertão e da inventiva letra de Paulo César Pinheiro, a homenagear a literatura de Guimarães Rosa, que, muito além de uma perspectiva de linearidade, tece labirintos e conexões múltiplas, alastrando-se para espaços cada vez mais abertos.

Oportunas, a esse respeito, as sábias palavras da ensaísta e crítica Olga de Sá<sup>41</sup>, que, ao discorrer sobre a narrativa Guimarães Rosa e sobre *Grande Sertão: veredas*, referindo-se ao tratamento dado ao espaço real e físico do sertão e aos elementos da singularidade de sua construção, assevera com precisão:

---

<sup>41</sup> SÁ, Olga. Grande sertão: veredas, labirintos. In: Revista Ângulo, edição n.150/151, Abril/Setembro 2017. Lorena (SP), Editora da UNIFATEA – Universidade Teresa D’ávila, p.5-10

"Guimarães Rosa também usou a realidade espacial, física, concreta do sertão. Usou-a poeticamente. Manipulou-a como um ingrediente simbólico. O fato é que Grande Sertão: veredas, com sua narrativa labiríntica, sua arquitetura inteiriça, sua linguagem peculiar, exigia um acercamento lento, uma leitura descansada como descansado é o ritmo das histórias, umas saindo de dentro das outras, sem pressa, obedecendo o ritmo vital com que foram vividas.

Nosso olhar sobre a letra de Paulo César Pinheiro nos remete a esta ampla concepção de espaço, e, desde o início, nos remete ao vocabulário marcado por palavras inventadas, bastante similares aos neologismos utilizados por Guimarães Rosa, algumas palavras acrescidas de letras, como "êveio" e ligaduras realizadas pelo emprego reiterado de hífens entre as palavras, em *em-sido*, *deu-passado*, *era-uma-vez*, *é-que-é-que-se-apraz*, *beira-riacho*, *a-ponto-de*, *alto-bom Buriti*, *luas-bonitas*, *em-redor*, *bicho-animal*. Esta utilização de palavras simples, recriadas pela junção a outras, aproxima-se da dicção do sertanejo. Destarte, Paulo César Pinheiro recria de modo minudente a atmosfera da inventiva linguagem de Guimarães Rosa, que, com base em suas pesquisas linguísticas, também utilizava por vezes sufixos ou prefixos extraídos de outros idiomas unidos a palavras da língua portuguesa. Em algumas destas ocorrências, tem-se, na verdade, o acoplamento de uma qualidade à palavra principal, um adjetivo a modificar ligeiramente a ideia do substantivo.

O uso reiterado de hífens merece observação especial: os hífens unem dois vocábulos, gerando, necessariamente um terceiro, ou uma forma diferente de pronúncia. Em algumas hipóteses, sugerem um outro tempo verbal (*em-sido*, *deu-passado*), noutras, enfatizam a característica de um dos termos (*bicho-animal*, *luas-bonitas*, *alto-bom*), realçando ou reforçando a qualidade.

Está presente, também, uma das principais características rosianas, que é o emprego de onomatopeias ou recursos de natureza fônica similares aos onomatopaios. É a presença das notas musicais escritas conjuntamente – *mississo-re-dó* – na oitava linha da quarta estrofe da letra.

O uso de versos heterométricos, alguns bem curtos, entremeados a outros de grande extensão, além de gerar um movimento rítmico muito propício para as síncopes do batuque mineiro, também enfatiza, evidentemente, a existência dos contrastes rosianos anteriormente mencionados.

A melodia começa por repetir a mesma nota musical e fazer o mesmo com a nota seguinte, imediatamente superior, isto é, um tom acima. E o tema musical vai caminhando por notas contíguas e próximas, sem saltos intervalares, de modo a sugerir o ritmo lento dos acontecimentos. A narrativa não é brusca. Ao contrário, segue uma sequência de passos equilibradamente dispostos.

O desenho rítmico, por sua vez, destaca-se com acentos bastante fortes nas notas tônicas, dando uma impressão de galope de cavalos, impressão, aliás, perfeitamente adequada ao cenário descrito na letra. A estrutura rítmica sincopada é soberana, dita o rumo para os demais elementos musicais.

Como indicam Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, em seu *Dicionário da História Social do Samba* (2020), batuque era o termo aplicado na África colonial portuguesa e no Brasil para denominar a percussão executada por tocadores de tambores também para nomear, genericamente, qualquer dança praticada ao som dessa percussão. A raiz etimológica da palavra também gera batucada e bateria.

Para maior compreensão, extraímos o verbete do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa<sup>42</sup>:

Batuque. s. m. (1770) ato ou efeito de batucar, de bater com reiteração, de fazer ritmo ou barulho desta maneira; batucada 1 Dnç Mús B denominação genérica de algumas danças afro-brasileiras acompanhadas de percussão e por vezes também canto 2 Dnç Mús B baile popular acompanhado de instrumentos de percussão; batucada 3 Desp Etn BA m. q. Pernada.

E transcrevemos, a seguir, o verbete inserido no Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda<sup>43</sup>:

Batuque. s. m. Designação comum a certas danças africanas e brasileiras acompanhadas de cantigas e de instrumentos de percussão.

Registra-se que existência da síncope nas células rítmicas – deslocamento da acentuação da parte fraca do tempo para a parte forte – de acabou por gerar outros gêneros, inclusive o samba, que teve florescimento

<sup>42</sup> HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009

<sup>43</sup> HOLANDA, Aurélio Buarque de. Novo Dicionário Aurélio século XXI. 3ª.edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999

excepcional no Brasil na década de 1930 e, novamente, a partir dos anos 1970, graças aos esforços envidados por extraordinários compositores e intérpretes que tão intensamente batalharam pela valorização da música popular brasileira genuína, autêntica, a chamada música brasileira de raiz.

A respeito do batuque, anota Mário de Andrade, em seu Dicionário Musical Brasileiro:

[...] parece ser, de nossas danças, a que dispõe de mais antigas referências. Há informações no Brasil e em Portugal a partir do século XVIII. É geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que apresenta entre nós. No seu tipo mais generalizado consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares a quem pertence realmente a coreografia. [...] A palavra batuque deixou de designar uma dança em particular, tornando-se, como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas em forte instrumental de percussão. Um outro sentido da palavra batuque é sinônimo de batucada. (Andrade, 1989, 53) <sup>44</sup>

Na construção da letra de *Sagarana*, constata-se que as primeiras sílabas da frase inicial têm notas de mesma altura que se repetem, seguidas por outra repetição em linha ascendente em um tom acima e que desce para nota mais grave. Neste início melódico, podemos constatar que as repetições de sons e as mudanças para sons vizinhos na escala, sem saltos intervalares maiores ou abruptos, constituem a abertura de uma atmosfera de narrativa lenta, em que o narrador caminha pelos campos Gerais, para mostrar o local da história e contá-la devagar.

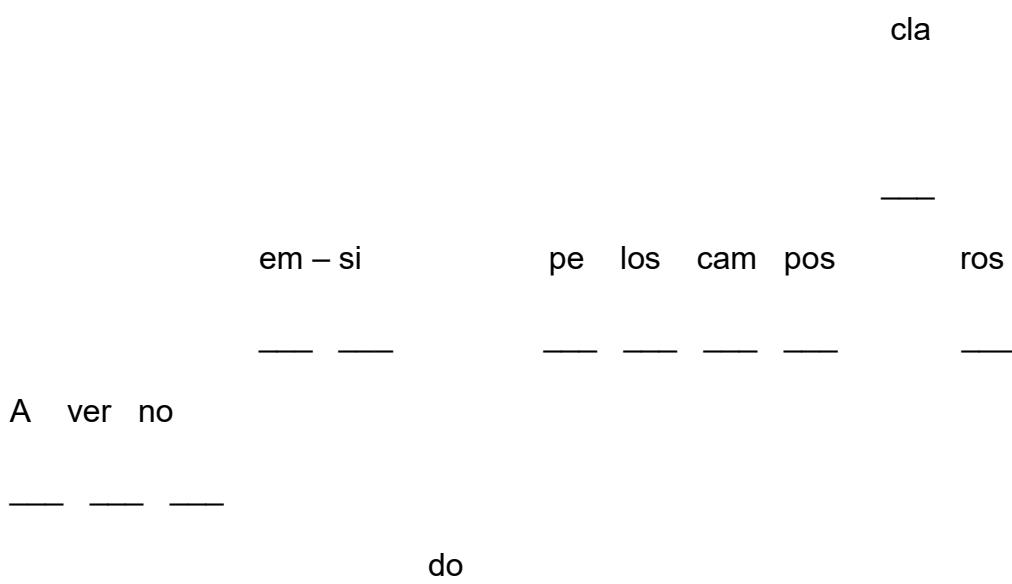
O uso de figuras de linguagem e de palavras novas, além dos hífens, trazem um caráter de estranheza, que, em verdade, relaciona-se com uma atmosfera de arcaísmos, transportando o ouvinte para um espaço geográfico de interior, de sertão, completamente distante dos centros urbanos, onde o ritmo da realidade cotidiana possui a sua própria singularidade. A música do sertão caminha por outra velocidade, outro modo de vida, outro conjunto de valores culturais e, evidentemente, por outra linguagem.

---

<sup>44</sup> ANDRADE, Mário. Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p.53

A atmosfera inicial da melodia insinua, portanto, uma realidade compacta, onde cada elemento se situa em seu próprio estado de coerência e ordem. A normalidade será rompida, mas ainda não há indícios de ruptura nos motivos melódicos iniciais.

O andamento do canto se desenvolve com recorrência de sons, ampliando a atenção do ouvinte, que fica esperando o desenrolar dos fatos. A entoação entoação da frase *A ver no em-sido pelos campos claros histórias* constitui o diagrama seguinte:



E todo desenho melódico caminha para registro bastante agudo quando se intensifica a atração e o calor entre duas das personagens do triângulo amoroso: a mulher e o viajante, que trazia sua viola enfeitada de fitas. Há proximidade entre a atmosfera da narrativa e a sugestão oferecida pela melodia. E a prosódia do texto contém a oscilação que também pode ser reconhecida nas curvas da melodia.

De acordo com o ensaísta Carlos Daghlian

“sendo a poesia uma espécie de jogo de palavras valorizadas em suas qualidades expressivas, ela desperta uma relação complexa e múltipla por meio das

repetições mormente rítmicas. É nessa relação que está, em grande parte, o prazer poético determinado pela relação da poesia com a música.<sup>45</sup>

Importante, neste ponto, reconhecer a identidade entre a prosódia da fala e o desenho melódico. Este, aliás, é um dos grandes segredos dos bons letistas.

Oportuno lembrar, a propósito do tema, o escorreito ensinamento de Luiz Tatit (2016, 45), que afirma:

“A forma musical e a força entoativa sempre disputaram espaço na composição de canções. Quando a proposta musical é também uma proposta vocal, sempre ouvimos, paralelamente ao canto, frases melódicas que nos reportam de imediato à linguagem oral e suas modulações expressivas conhecidas como entoações.”

As entoações dão direção à fala, conduzem-na, conferindo destaque especiais ao conteúdo do texto, da palavra escrita, da palavra oral. Na letra de *Sagarana*, Paulo César Pinheiro, que teve na base de seu percurso criativo a leitura da obra completa de Guimarães Rosa, um outro elemento, precisamente um recurso poético, aliado à estrutura rítmica do batuque mineiro, vem ampliar e expandir o fenômeno das repetições: trata-se da utilização das rimas, de todas as naturezas, ricas, pobres, internas.

As rimas *memórias / estórias, passagens / personagens, luas-bonitas / de fitas*, entre outros pares, oferecem ao intérprete e ao ouvinte um convite para acentuar ainda mais as notas e sílabas tônicas, ensejando maior valorização da estrutura rítmica, cujo acento, exercido pela percussão, traz a ideia de constância e de previsibilidade.

Ao examinarmos a letra em sua íntegra, constatamos que a maior parte das rimas é rica, perfeita, como as citadas no parágrafo anterior e, por exemplo, “*buritzais / Gerais*”, “*verdejo / desejo*” e “*vida / dividida*”.

É nítida a preocupação dos compositores Paulo César Pinheiro e João de Aquino, na escolha de todos os elementos de natureza rítmica e melódica trabalhados, para aproximar sua obra da literatura de Guimarães Rosa e,

---

<sup>45</sup> DAGHLIAN, Carlos. Poesia e música. Perspectiva, 1985, coleção Debates, São Paulo

evidentemente, trazer para a letra e a melodia, a grandeza dos sertões, dos buritis, a volúpia, a ira, o erotismo que, antes de existir nas personagens, existe nos campos, na magnitude dos campos e na imponência da paisagem.

Aliás, uma das chaves para a compreensão da obra é seu título, pois, além de prestar homenagem ao escritor mineiro, indica que se cantará “à moda de saga”, “à moda de canto heróico”, e é exatamente o que se faz.

No que concerne à harmonia, consideramos importante destacar que quase toda a obra se desenvolve em dois acordes maiores, vivos, vibrantes, que distam entre si somente um tom: Bb e C. A troca de acordes se faz como quem caminha com firmeza pelo sertão ou galopa, cavalga, segue algum movimento da natureza, acompanhando a dureza rítmica do batuque. Uma sensação de transparência se faz. Outros poucos acordes surgirão em momentos diferenciados da narrativa e das curvas do desenho da melodia.

Considerando que todo e qualquer sistema de linguagem tem suas próprias hierarquias internas, como afirma o compositor e ensaísta André Boucourechliev<sup>46</sup>, a harmonia situa-se no ápice da hierarquia do sistema tonal.

Outro tema que o processo de criação de *Sagarana* nos apresenta é o das redes de criação, que vislumbramos a partir do conhecimento das obras e do relato feito por Paulo César Pinheiro, em seu livro *Histórias das minhas canções*. Escreve o autor que duas outras obras acabaram derivando, sendo concebidas e desenvolvidas – e de modo absolutamente inesperado – a partir da existência de *Sagarana*.

A primeira delas é a parceria que realizou com Tom Jobim, a convite deste, na composição *Matita-Perê*. Esclarece Pinheiro que, quando *Sagarana* foi apresentada na televisão no IV Festival Internacional da Canção, transmitido pela TV Record, Tom Jobim a ouviu. Coincidemente, o maestro e compositor estava mergulhado na obra de Guimarães Rosa e começava a trabalhar numa letra que ainda não o satisfizera. Seguiu-se um telefonema de Tom Jobim para

---

<sup>46</sup> BOUCOURECHLIEV, André. *La langage musical*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1993. A linguagem musical. Tradução de António Maia da Rocha. Lisboa: Edições 70, 2003

Paulo César Pinheiro e o convite foi feito. A letra de *Matita-Perê* surgiu, portanto, de modo inusitado: como um convite-encomenda formulado por Tom Jobim.

Eis o relato de Pinheiro: “*Ele (Tom) me mostrou um rascunho de canção no qual estava trabalhando.*” Jobim lhe explicou que a melodia ainda estava disforme, mas era possível entender. Havia o canto do maestro numa ou noutra frase solta, em palavras ainda dispersas, que não precisariam necessariamente ser usadas. Tom Jobim disse a Paulo que ficasse à vontade e que aqueles elementos eram somente para o letrista perceber o que ele buscava, desejava.

Narra Paulo César Pinheiro (2010, 31-39):

“Levei uma fita gravada para casa e pus mãos à obra. Lembrei que a letra de *Sagarana* era um conto meio tragédia. A história de um triângulo amoroso em que, no final, pegando os amantes em flagrante, o traído fura os olhos da adúltera com um punhal e capa o conquistador. As frases e palavras esparsas de Tom sugeriam uma fuga de alguém, e a luz em mim se acendeu. O personagem fugitivo podia ser o vingador da honra manchada. Parti pro tema. E fiz questão de conservar o que Tom havia escrito, apesar de ele não achar indispensável. O pio do pássaro, avisando da proximidade dos perseguidores, era um achado do maestro. Mexi em pedaços da melodia para adequar o poema e fui construindo a trama. Foi muito mais difícil do que eu esperava, posto que manter os pequenos trechos do Tom era montar quebra-cabeça. Finalmente, depois de pronta, liguei pra ele: Conseguí, parceiro. Terminei. Ficou uma obra-prima.

A linha de continuidade entre as duas letras de Paulo César Pinheiro, a de *Sagarana* e a de *Matita-perê* é a representação, no plano da concretude, da realidade, do que ocorre na esfera sínica, na movimentação própria de uma rede de criação. O conjunto de elementos que abrange temática, espaço, personagens e enredo se alastra e se alarga para conduzir, no tempo, a continuidade da história.

Com pertinência, disserta sobre o tema Cecilia Salles (2006, 59), que estabelece, teoricamente, as bases da criação em rede:

"Pensar em criação como processo já implica movimento e continuidade: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação. O sentimento de que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado leva a uma busca constante que se prolonga, que dura. O tempo da criação está estreitamente relacionado, portanto, ao tempo da configuração do projeto poético".

No rico projeto poético de Paulo César Pinheiro, muitos pontos de partida relacionados com a essência da cultura brasileira e do povo brasileiro crescem e se apresentam como verdadeiros pilares da construção de sua obra. Podemos afirmar que o conhecimento da literatura brasileira regional, sobretudo a literatura de Guimarães Rosa gerou um destes pilares, dos quais, evidentemente, ao longo do tempo, mostram-se em ação várias *matrizes geradoras*, das quais se desprendem *embriões* que se ampliam, na multiplicação de canções, temas, gêneros, modos de dizer, modos de construir.

O procedimento de construção das duas letras – a de *Sagarana* e a de *Matita-Perê* - embora norteado por uma mesma base literária, qual seja, a obra rosiana, é diferente no nascedouro. A primeira letra nasce do desejo individual do poeta/letrista de homenagear o escritor Guimarães Rosa. Trata-se de um ato de vontade, que ele realiza exclusivamente com seus recursos poéticos, e para o qual ele próprio solicita e obtém a adesão do violonista João de Aquino (que já seu parceiro em outras canções) e que compõe a melodia. Mas, ao contrário de *Sagarana*, *Matita-Perê* brota de um desejo, uma busca, uma intenção de outro sujeito, outro agente criativo, o compositor e maestro Tom Jobim, que, conhecendo a primeira obra, acredita que Paulo César Pinheiro é o parceiro ideal para dividir consigo a autoria da canção. Embora Tom Jobim tivesse o hábito de criar sozinho, compondo ele próprio letra e música, manteve, ao longo da trajetória, parcerias importantes com Newton Mendonça, Vinícius de Moraes, Dolores Duran e Chico Buarque de Holanda, entre outros.

Portanto, no processo de criação de *Matita-Perê*, a presença de Paulo César Pinheiro surge em decorrência de um convite, que ele aceita e que o motiva e o desafia a prosseguir seu caminho nas trilhas do autor de *Grande Sertão: veredas*, bem como a encontrar as soluções mais adequadas às

intenções criativas de Tom Jobim, expostas detalhadamente e registradas em uma fita-cassete emprestada a Pinheiro para o trabalho. O convite é consequência imediata da letra de *Sagarana*, e da apreciação que dela faz Tom Jobim, ao conhecê-la, assistindo ao festival, pela televisão, justamente no momento em que ele está começando a trabalhar em composições que aludem à literatura de Guimarães Rosa.

Nesta segunda canção, Pinheiro já não é absolutamente soberano do tema, pois a proposta inicial de Tom Jobim possui embriões por este criados. Mas, com seu engenho e habilidade, Pinheiro desincumbe-se da missão de modo extraordinário, criando a letra que satisfaz plenamente a melodia de Tom Jobim e, mais do que isso, a valoriza e ilumina.

Em outros momentos deste estudo, abordaremos a influência dos desafios e encomendas nos processos de criação de Pinheiro, pois muitas peculiaridades podem ser detectadas nestas hipóteses.

Transcrevemos, a seguir, a letra de *Matita-Perê*:

### MATITA-PERÊ

No jardim das rosas

De sonho e medo

Pelos canteiros

De espinho e flores

Lá quero ver você

Olerê, olará

Você me pegar

Madrugada fria de estranho sonho

Acordou João, cachorro latia

João abriu a porta

O sonho existia

Que João fugisse

Que João partisse

Que João sumisse no mundo

De nem Deus achar, lerê

Manhã noiteira de força-viagem

Leva em dianteira um dia de vantagem

Folha de palmeira apaga a passagem

O chão na palma da mão ... o chão ... o chão

E manhã redonda de pedras altas

Cruzou fronteira da servidão

Olerê, quero ver, olerê

E por maus caminhos de toda a sorte

Buscando a vida, encontrando a morte

Pela meia-rosa do quadrante-norte

João, João

Um tal de Chico chamado Antônio

Num cavalo-baio que era burro velho

Que na Barra Fria já cruzado o rio

Lá vinha Matias cujo nome é Pedro

Aliás, Horácio, vulgo Simão

Lá um chamado Tião

Chamado João

Recebendo aviso entortou caminho

Do Nor-Nordeste pra Norte-Norte

Na meia-vida de adiadas mortes

Um estranho chamado João

No clarão das águas

No deserto negro

A perder mais nada

Corajoso medo

Lá quero ver você

Por sete caminhos

De setenta sortes

Setecentas vidas

E sete mil mortes

Esse um, João, João

E deu dia claro

E deu noite escura

E deu meia-noite

No coração

Olerê

Quero ver

Olerê

Passa Sete-Serras  
 Passa Cana-Brava  
 No Brejo-das-Almas  
 Tudo terminava  
 No caminho velho  
 Onde a lama trava  
 Lá no Todo-fim-é-bom  
 Se acabou João

No jardim das rosas  
 De sonho e medo  
 No clarão das águas  
 No deserto negro  
 Lá quero ver você  
 Você me pegar

A riqueza de símbolos da letra de *Matita-Perê* – articulada com a delicada e sinuosa melodia – coloca-a, por si, como um clássico da música popular brasileira. Mas é justamente na confluência da leitura de seu texto em paralelo com a letra de *Sagarana* e, posteriormente, com o romance *Matinta, o bruxo*, de Paulo César Pinheiro, bem como com vários textos da obra de Guimarães Rosa que crescem e se expandem várias das dimensões de uma rede de criação: temática, procedural, estética, rítmica, semântica, sintática, fonética.

Em sua textura espessa, *Matita-Perê* é, segundo as palavras de Heloísa Starling<sup>47</sup>, “um exemplo único no cancioneiro popular da arte de compor uma

---

<sup>47</sup> STARLING, Heloísa Maria Murgel. Tom & Rosa. Revista USP, São Paulo, n.87, p. 110-123. Setembro a Dezembro 2010

*canção capaz de levar ao extremo as possibilidades de fundir-se com o modelo literário que lhe serviu de fonte.”*

Somente a título de exemplo, recolhemos o emprego incomum e reiterado do hífen em *Matita-perê*: *força-viagem*, *meia-rosa*, *quadrante-norte*, *cavalo-baio*, *nor-nordeste*, *norte-norte*, *meia-vida*, *Sete-Serras*, *Cana-Brava*, *Todo-fim-é-bom*. As mesmas razões estéticas já apontadas quando nos detivemos no exame da letra de *Sagarana* são válidas. E é importante frisar que o uso dos hífens, como recurso estético, de invenção, não é jamais usado pelo poeta indiscriminadamente, nem em demasia. A inserção dos hífens é realizada com equilíbrio, anexando adjetivos a substantivos, reforçando qualidades, realçando sílabas de palavras, como em *nor-nordeste* ou *norte-norte*.

Como instrumento gerador de ênfase para sons e sentidos, o hífen acaba por propiciar de maneira quase invisível a ligação, o reforço, a reiteração que a obra pede. Espécie de ponte, ligadura, conexão, simboliza, graficamente, em última análise, o tecido de uma rede. Recordamos que este recurso, tão utilizado por Guimarães Rosa, já está presente no primeiro dos contos do livro de estreia do escritor, *O burrinho pedrês*, de *Sagarana*, em especial no nome do personagem-animal, o burrinho *Sete-de-Ouros*, assim como ocorre, evidentemente, no conto *Duelo*, no qual se baseiam as letras das canções. Recolhemos alguns exemplos: *estrada-mãe*, *que-o-que*, *nor-nordeste*, *pula-pula*, *tá-qui*, *de-tardinha*, *Sant'Ana-do-São-João-acima*, *fios-a-prumo*<sup>48</sup>.

A leitura das obras – letras de canções e romance – de Paulo César Pinheiro – em cotejo com a obra de Guimarães Rosa (especificamente, do livro *Sagarana*, e, numa perspectiva mais ampla, de toda a obra do escritor, em especial de *Grande Sertão: veredas* e de *Corpo de Baile*) deixa entrever uma outra espécie de conjunção, que não refoge ao olhar de observação inserido na pesquisa. Insinua-se a existência de poderoso vínculo entre a produção de Pinheiro e de Rosa, que, obviamente, não poderá ser considerado como uma mera influência. Trata-se de liame mais profundo, chamado por Goëthe de “afinidade eletiva”. A reconhecida presença dos elementos de natureza mística,

---

<sup>48</sup> GUIMARÃES ROSA, João. *Sagarana*. São Paulo: José Olympio, 16<sup>a</sup>.ed., 1969

na obra de Rosa, intimamente relacionada com o seu trabalho de adentrar o âmago de personagens brasileiras, ambientadas nas pequenas localidades do interior do país, distantes da estrutura das grandes metrópoles, também ecoa como uma importante chave para a compreensão da obra de Pinheiro, distribuída pelos romances, poemas, crônicas e, sobretudo, nas mais de duas mil letras de canções.

O relato de Paulo César Pinheiro a respeito da criação de *Matita-Perê*, a partir do convite a ele formulado por Tom Jobim, é inteiramente secundado pelos pesquisadores Wagner Homem e Luiz Roberto Oliveira (2012, 208-211), que, na obra dedicada à história das canções de Jobim, ao focalizarem *Matita-Perê*, afirmam:

A ideia de Tom de contar uma história de perseguição teve origem no conto ‘O Duelo’, do livro *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Ao ouvir uma música de João de Aquino e Paulo César Pinheiro no IV Festival Internacional da Canção, em 1969, Tom não teve dúvidas. Ligou para Paulo César, convidando-o para ir até sua casa conhecer o trabalho que estava fazendo. Mostrou-lhe a melodia incompleta com algumas ideias de letra e cantarolou trechos para o futuro parceiro entender o que pretendia. Concluiu propondo a parceria.

Deste modo, recebendo o convite acompanhado da amostra, Paulo comprometeu-se a criar a letra, aderindo à ideia de Tom. Prosseguem Wagner Homem e Luiz Roberto Oliveira:

Paulo César levou uma fita gravada para casa e admite que a empreitada foi mais difícil do que supunha. Fez questão de manter na letra algumas sugestões de Tom, como os versos *um estranho chamado João*, do poema *Um chamado João*, de Carlos Drummond de Andrade, dedicado a Guimarães Rosa; *lá vinha Matias, cujo nome é Pedro, aliás, Horácio, vulgo Simão*, do livro *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério.

Outra citação usada pelos dois é *Manhã noiteira*, do conto *O Burrinho pedrês*, do mesmo livro *Sagarana*.

Numa ambientação mineira, Tom e Paulo César Pinheiro dão uma visão, nem sempre nítida, às vezes, onírica, dos medos e urgências de perseguido e perseguidor. Diferentemente do conto, a ação na letra já começa na pressa da fuga, em direção a um fim para o qual não há volta ou saída.

Em seu desespero, o fugitivo atravessa paisagens, esconde-se, para em seguida retomar a fuga, mudando de montaria e até de nome. O apoio à atmosfera de desalento é dado pela melodia sofrida e intrigante, às vezes, lenta, outras, mais acelerada, que ganha maior expressão por conta de um recurso hábil e original usado por Tom: a cada parte, ou a cada estrofe, a

tonalidade da música muda, quase sempre para outra mais baixa. Mesmo que o ouvinte não perceba, as novas tonalidades contribuem para acentuar o clima que conduz ao desfecho. Duas vezes durante a canção, ouve-se o pio enganador do matita perê.

Os dois pesquisadores também assinalam, que, devido à ação intensa da censura, em 1969, muitos compositores “*mandavam seus recados nas entrelinhas*”. E, com o largo uso de linguagem figurada, suspeitas e desconfianças, às vezes as interpretações não guardavam a mínima conexão com o pensamento do autor. Neste diapasão advieram interpretações para para *Matita Perê* :

O clima de fuga presente na letra levou algumas pessoas a enxergarem nisso uma referência ao capitão Carlos Lamarca, que abandonara o Exército para integrar a luta armada contra a ditadura; era, na época, o fugitivo mais procurado pelos órgãos de segurança. (2012, 208-211)

No mesmo ano de 1973, Paulo Thiago dirigiu o filme *Sagarana – o duelo*, que também se baseava no conto *Duelo*, de Guimarães Rosa, com elenco composto por Joel Barcellos, Ítala Nandi, Milton Moraes, Jofre Soares, Sadi Cabral, Wilson Grey e Paulo César Pereio e *Matita Perê* foi a canção tema. Os arranjos foram criados por Dori Caymmi, que também fez a direção musical e participou cantando a canção da parceria de Tom Jobim com Paulo César Pinheiro.

São similares e polifônicas as ampliações de elementos de embriões presentes no romance *Matinta, o bruxo*, em que Paulo César Pinheiro, soberano em sua escritura, conecta o enredo das duas canções (*Sagarana* e *Matita-Perê*) e descreve a fuga da personagem cujo nome se modifica com a mesma velocidade da mudança do nome do pássaro, que, aliás, é conhecido por dezenas de nomes, como esclarece a crônica de Carlos Drummond de Andrade, publicada no Jornal do Brasil, em junho de 1972 <sup>49</sup> e inserida no acervo do Instituto Jobim. No sentido da pluralidade de nomes do pássaro, orienta-se a literatura sobre ornitologia, que reconhece o nome científico de *Tapera naevia*, e seu canto variado, a ocorrência de sub-espécies, sendo de registrar os

---

<sup>49</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Tom e o pássaro. Crônica publicada no Jornal do Brasil, edição de 17 de Junho de 1982

esclarecimentos de Johan Dalgas Frisch e Christian Dalgas Frisch, em seu livro *Aves brasileiras*<sup>50</sup>.

Luiz da Câmara Cascudo (2023, 484) apresenta em seu Dicionário do Folclore Brasileiro o verbete denominado *Matintapereira*, no qual escreve: Mati, mati-taperê, nome de uma pequena coruja, que é considerada agourenta. E esclarece que “segundo a crença indígena, os feiticeiros e pajés se transformam nesse pássaro para se transportar de um lugar para outro e exercer suas vinganças”. Resta clara, pela leitura deste fragmento de verbete, a conexão de sentido entre as características atribuídas ao pássaro e alguns aspectos importantes das histórias inseridas nas duas letras de Paulo César Pinheiro, as quais guardam liame com o enredo do conto *Duelo*, de Guimarães Rosa, que lhes serviu de lastro.

O trabalho de Tom Jobim desenvolveu-se com intensidade e grandes desafios, pois idealizou e concretizou modulações de tonalidades musicais na melodia a cada mudança de estrofe da letra de Paulo César Pinheiro. Para realizar seu intento e representar, efetivamente, toda a narrativa contida no texto poético da letra, Jobim compôs uma obra de longa duração, precisamente 7'15, expressando toda a variedade da gama de sons existentes no sertão brasileiro. Posteriormente, o trabalho de arranjo de Claus Ogerman procurou preservar, realçar e sublinhar estes matizes desenhados pelo compositor.

No que tange à criação da letra, Paulo César Pinheiro, aproveitou todas as palavras que Tom Jobim alinhavara de forma ainda proto-embrionária e modificou trechos da melodia para adequar o poema e construiu a trama, com a fuga da personagem e a manutenção dos fragmentos extraídos do poema de Drummond dedicado a Guimarães Rosa e uma frase extraída do livro *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério.

Também para Paulo se impôs um desafio, diante das regras estabelecidas, do conteúdo do enredo, da idealização já iniciada por Tom Jobim e, evidentemente, da atmosfera rosiana. Um desafio do qual se desincumbiu com

---

<sup>50</sup> FRISCH, Johan Dalgas; FRISCH, Christian Dalgas. *Aves Brasileiras*. 3<sup>a</sup>.edição . São Paulo: Dalgas Escoltec, 2005. Na obra, os autores enumeram a longa lista de denominações do pássaro.

a competência de sempre, atribuindo a cada nota, cada semifrase e a cada frase da melodia a ele entregue, a sílaba e a palavra mais adequadas à realização da obra, encontrando a força entoativa para dar respaldo expressivo a cada uma das frases, conforme leciona Luiz Tatit (2016, 144).

Considerando sua prática de maior incidência de criação, que consiste justamente em receber a melodia do parceiro e ir desvendando o que as frases e motivos querem dizer, no caso de *Matita Perê*, Paulo César Pinheiro enfrentou desafio ainda maior, pois a estrutura melódica e a estrutura harmônica são absolutamente incomuns, principalmente em razão das constantes modulações de tonalidade construídas por Tom Jobim, geralmente meio tom abaixo, que vão ocorrendo, sucessivamente, pois há utilização dos doze tons. Nas páginas do Cancioneiro Jobim<sup>51</sup>, há um relato a respeito, com a palavra precisa do compositor:

Já “Matita Perê” foi um caso diferente. Me deu um trabalho incrível. Campear o gado nestes grotões, nestas ravinhas, é mais difícil que no campo, porque estas grotas são todas iguais, com os mesmos paus, a mesma agüinha, a mesma laje de pedra. Então, você pensa que está num lugar e está noutro. E aí é preciso ser um pombo para não se perder. Porque o negócio está mais ou menos baseado na mania de perseguição, porque todo ser humano tem mania de perseguição.

Em “Matita”, se revela a monotonia variada do sertão. Cada lugar é o mesmo e um diferente lugar. Como toda chuva é chuva, mas cada uma delas é diferente. Assim como nas florestas você nunca encontra a mesma arrumação de árvores e não se encontra um nhambu de pio igual ao outro, como as Marias também não são as mesmas, embora todas sejam mulheres da espécie humana.

“Matita” usa todos os doze tons da música. Sendo extremamente tonal, usa uma técnica atonalista e aí aparecem as cores, simples e compostas, porque sempre que ele anda, ou que o João anda, está numa gruta diferente. Houve em “Matita” um trabalho de pesquisa muito grande e eu me envolvi muito na composição.

A alusão ao emprego da técnica atonalista inserida na criação de obra tonal denota, evidentemente, a rica formação de Tom Jobim, que teve aulas, na adolescência, com Hans-Joachim Koëullreutter, recebendo o aprendizado do atonalismo, ainda pouco conhecido, naquela época, no Brasil, mesmo no âmbito

<sup>51</sup> Cancioneiro Jobim. Antonio Carlos Jobim e Paulo Jobim. Biografia. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002. p 119

da música erudita. A utilização dos doze tons indica o esforço construtivo com que se houve, nas várias etapas da criação, para atingir o objetivo pretendido. Similar esforço foi empreendido na composição da letra, por Paulo César Pinheiro, a cada estrofe.

A primeira estrofe, em sua linha inicial, traz o nome do homenageado em “jardim das rosas”. O prenome, João, é dado ao protagonista, repetindo-se por toda a letra.

No jardim das rosas  
De sonho e medo  
Pelos canteiros  
De espinho e flores  
Lá quero ver você  
Olerê, olará

Em algumas dessas ocasiões de inserção do prenome João, é também evocado o título do poema de Carlos Drummond de Andrade dedicado a Guimarães Rosa, *Um chamado João*, que, a seguir, transcrevemos:

Um chamado João

João era fabulista?  
fabuloso?  
fábula?  
Sertão místico disparando  
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha  
a quinta face das coisas  
inenarrável narrada?  
Um estranho chamado João  
Para disfarçar, para farçar  
o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados

no apartamento?  
 no peito?  
 Vegetal ele era ou passarinho  
 sob a robusta ossatura com pinta  
 de boi risonho?

Era um teatro  
 e todos os artistas  
 no mesmo papel  
 ciranda multívoca?

João era tudo?  
 tudo escondido, florindo,  
 como flor é flor,  
 mesmo quando não semeada?  
 Mapa com acidentes  
 deslizando para fora, falando?  
 Guardava rios no bolso,  
 cada qual em sua cor de água,  
 sem misturar, sem conflitar?  
 E de cada gota redigia  
 nome, curva, fim  
 e no destinado geral,  
 seu fado era saber  
 para contar sem desnudar  
 o que não deve ser desnudado  
 e por isto se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,  
 civilmente mágico, apelador  
 de precipites prodígios sacudindo  
 ao chamado geral?

Embaixador dos reinos  
 que há por trás dos reinos  
 dos poderes, das  
 supostas fórmulas

de abracadabra, sésamo?  
 Reino cercado  
 não de muros, chaves, códigos  
 mas o reino-reino?

Por que João sorria  
 se lhe perguntavam  
 que mistério é esse?  
 E proondo desenhos figurava  
 menos a resposta que  
 outra questão ao perguntante?

Tinha parte com ... (sei lá  
 o nome) ou ele mesmo era  
 a parte de gente  
 servindo de ponte  
 entre o sub e o sobre  
 que se arcabuzeiam  
 de antes do princípio,  
 que se entrelaçam  
 para melhor guerra  
 para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João  
 e se João existiu  
 de se pegar

Vários fragmentos do poema de Drummond estão integrados na letra de *Matita Perê*, o que já consistia, aliás, parte da proposta de Tom Jobim a Paulo César Pinheiro, quando do convite para a parceria. Embora Tom não reputasse como imprescindíveis estas inserções, é certo que as havia apresentado ao poeta como sugestões, as quais, como parte do desafio, Paulo decidiu manter. E neste sentido se empenhou. Obviamente, quanto maior o grau do desafio, mas se amplia o empenho e a concentração de todo agente criativo. Esta situação ocorreu com ambos os compositores de *Matita Perê*, tanto com Tom quanto com

Paulo. Tom Jobim chegou, inclusive a interromper a composição, quando lhe adveio, muito mais rapidamente, na mesma época e como parte da mesma atmosfera relacionada com a natureza, as matas, os pássaros, as árvores, a melodia – com a letra – de *Águas de Março*. Aliás, a menção ao pássaro, na letra de Águas de Março, é reveladora da intensa conexão existente entre as duas obras.

A quarta estrofe da letra de *Matita Perê* principia com a expressão “manhã noiteira”, que é extraída por Paulo César Pinheiro de uma frase do conto *O Burrinho pedrês*: “*Manhã noiteira, sem sol, com uma umidade de melar por dentro as roupas da gente. A serra neblinava, açucarada, e lá pelas cabeceiras o tempo ainda devia de estar pior*”. A utilização de expressões de Guimarães Rosa, de fragmentos do poema de Carlos Drummond de Andrade e de palavras anotadas por Tom Jobim ainda se soma a uma citação de frase retirada do livro *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, a quem Tom também rende homenagens, na dedicatória do álbum que contém a sua primeira gravação de *Matita Perê*, em 1973<sup>52</sup>, e que desta canção recebe o nome. Posteriormente, no ano de 1980, Paulo César Pinheiro também grava *Matita Perê*, em seu álbum *Paulo César Pinheiro*<sup>53</sup>, tendo como convidado, nesta faixa, o parceiro Tom Jobim. É grande a importância deste registro sonoro realizado pelos dois compositores, cantando em dueto a obra-prima na qual a música erudita e a música popular se entrelaçam.

A frase de Mário Palmério está inserida na vigésima-quinta linha e na vigésima-sexta linha da letra de *Matita Perê*: *Lá vinha Matias, cujo nome é Pedro, aliás, Horácio, vulgo Simão*. Seu teor não deixa o menor resquício de dúvida da acerca da pertinência da inserção, pois o clima de mistério, de movimento, deslocamento é, por ela, acentuado, dinamizado, fornecendo mais um elemento de identificação com as modulações de tonalidade da melodia de Jobim.

---

<sup>52</sup> JOBIM, Tom. *Matita Perê*, álbum musical, 1973

<sup>53</sup> PINHEIRO, Paulo César Pinheiro. *Paulo César Pinheiro*, álbum musical EMI / Odeon, 1980 31C 064 422867D

A respeito do panorama literário presente na obra, comenta Heloísa Starling que foi *Matita Perê*, juntamente com *Águas de Março*, a obra responsável por trazer Tom Jobim de volta para casa.

E acrescenta:

Também compartilham a referência ao Matita Perê: a imitação do pio do pássaro em registro agudo, mas apenas Águas de Março faz menção em seus versos ao pássaro *matita-pereira*. Ambas as composições foram gravadas no mesmo ano, fazem parte do mesmo álbum e uma canção cita mais de uma vez a outra. Além disso, as duas canções sustentam referências literárias como fonte, com Águas de Março retomando o poema *O caçador de esmeraldas*, de Olavo Bilac.

A reprodução do pio do pássaro, enfatizada no arranjo e considerada por Paulo César Pinheiro um grande “achado” de Tom Jobim, repete-se três vezes na melodia, com pequenas alterações de acréscimo de notas. No arranjo do álbum *Matita Perê* (1973), a execução do pio, na região aguda, é feita pelo *piccolo* (flautim) em uníssono com o piano, o que confere a estridência apropriada à reprodução das notas que compõem o pio do pássaro.

O timbre obtido pela presença simultânea dos dois instrumentos materializa com excelência o canto do pássaro, considerado misterioso e capaz de se metamorfosear, de se camuflar, não permitindo a identificação ou a localização imediata da ave.

Em sua tese intitulada *A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman*, a pesquisadora Patrícia de Almeida Ferreira Lopes (2017)<sup>54</sup> discorre sobre o emprego do *piccolo* (flautim) no arranjo e aponta os três momentos da canção em que ocorre o canto do pássaro, apontando-os na partitura inserida no Cancioneiro Jobim:

“... o *piccolo* possui um papel relevante no contexto da história narrada, exatamente por sua função dramática. Embora dê nome à obra, o pássaro lendário Matita Perê não aparece textualmente citado na letra da música. Contudo, em nossa leitura, ele está representado pelo motivo composto por duas notas que o *piccolo* (uníssono com o piano), traz [...]. Portanto, a

---

<sup>54</sup> LOPES, Patrícia Almeida Ferreira. *A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman*. Tese apresentada em 2017 à ECA – Escola de Comunicações e Artes da USP – Universidade de São Paulo.

participação do *piccolo* é emblemática, representando o pássaro misterioso que tudo vê, e anuncia a história que está sendo contada. Pode-se relacionar também essas duas notas com a frase “quem quer”, apresentada na explanação das lendas do pássaro lendário [...]

Estas são algumas das inserções do canto do pássaro na melodia:

A inserção da primeira figura ocorre no compasso 35 : as colcheias estão escritas com uma clave de sol – mi – fa – que se repetem no compasso 36:

**Matita Peré**

Figura 3 Fragmento da partitura de Matita Perê. Fonte: Cancioneiro Jobim  
Destaque: o som do pio do pássaro, nos compassos 35 e 36.

Outra das inserções do pio agudo do pássaro se apresenta mais à frente, no compasso 103, desta vez com uma variação: mais notas são reunidas para a reprodução do som do matita perê: ré # (sustenido), mi e fa. Desta vez, são duplas de semicolcheias, seguidas por pausas. O mesmo desenho ocorre no compasso 103 e se repete no compasso 104. No compasso 105, uma terceira repetição com quatro semicolcheias ré, mi, mi, fa. O agrupamento é seguido por pausas.

Figura 4 Fragmento da partitura de Matita-Perê. Fonte: Cancioneiro Jobim  
Destaque: representação do som do pio do pássaro: compassos 103 a 105

Em sua tese, Patrícia Ferreira de Almeida Lopes (2017, 68) faz breve menção à “correspondência de gestos poéticos entre Matita Perê e o poema sinfônico Uirapuru, de Heitor Villa-Lobos”, pois Uirapuru também apresenta um pássaro como objeto poético, tendo sido inspirada em uma lenda do folclore brasileiro a respeito de um pássaro encantado. É conhecida a influência do compositor na música de Tom Jobim, que sempre se referiu com ênfase à grande admiração que nutria pela obra de Villa-Lobos.

Concluídas as duas canções, *Sagarana* e *Matita Perê*, a primeira no final dos anos 1960, parceria de João de Aquino e Paulo César Pinheiro, a partir da iniciativa do poeta e a segunda, no início dos anos 1970, parceria entre Tom Jobim e Paulo César Pinheiro, realizada a partir da proposta de Tom e estando bem evidenciada a rede existente entre ambas, adveio um longo processo de maturação, por parte de Pinheiro, com vistas à criação da terceira obra da rede de criação. Como autor das duas letras, naturalmente mantinha o desejo de dar continuidade às ações criativas na atmosfera desenhada a partir do universo literário de Guimarães Rosa. No decurso de mais de três décadas de intensa produção, de sua escrita de muitas e muitas centenas de letras para cinco

gerações de parceiros, criação de poemas publicados em vários de seus livros, criação de peças teatrais, Pinheiro acalentou a ideia de construir uma obra que pudesse dar prosseguimento às histórias das letras. Jamais desistiu deste projeto, nele pensava, quando possível e ia desenvolvendo, gradativamente, às ideias.

A terceira obra é o romance *Matinta, o bruxo*, publicado por Paulo César Pinheiro ano de 2011 e que produz, em amplo alcance, a expansão dos elementos constantes das letras das duas canções. Tratando-se de obra exclusivamente pertencente ao domínio da literatura, sem o concurso de uma outra linguagem (musical) e sem a existência da colaboração de outro autor, o romance de Pinheiro pôde – e, na verdade, necessitou – florescer em meio a um aprofundamento radical na temática, na história, no enredo, na poética, e, para tanto, construiu-se em novo processo mimético, em que a sua própria linguagem, em muitos aspectos, revestiu-se das características da linguagem rosiana, mas, desta vez, de modo diferente do que ocorreu na criação da letra de *Sagarana*.

Para o necessário adensamento do texto, agora narrativo em sentido estrito, foi criado um espaço físico específico, com características reais e indicações de elementos geográficos, mina, de rochas, de chapadão, riacho, pequenos rios, pomar, pastagens, entre outros, assim como a presença de casas e cabanas. Localidades e personagens multiplicaram-se e a estrutura se adensou para assegurar a verossimilhança.

O romance é composto por 15 (quinze) capítulos curtos, numerados e sem título, nos quais se desenvolve a fuga da personagem João, em cujo encalço está o adversário em busca de vingança. Todos os capítulos são terminados com o pio do pássaro, o qual, de acordo com a sua própria natureza, se modifica. Portanto, o canto que se camufla e que não se vê de onde vem está também a fugir, tal qual a personagem. Serve-lhe de alerta, na verdade, como um canto místico deste pássaro-bruxo, que oferece a João orientação, direção e amparo.

O enredo é fruto do hibridismo das duas belas letras de *Sagarana* e de *Matita Perê*, as quais se desenvolveram a partir da leitura do conto *Duelo*, de Guimarães Rosa. O enredo de *Sagarana* antecede a história narrada em *Matita Perê*, pois apresenta o ambiente do sertão, o casal – personagens – e caminha

até o flagrante de adultério. Na sequência, dá-se a vingança do marido. O enredo de *Matita Perê* dá continuidade a esta história, relatando as circunstâncias e as peripécias próprias da fuga. O pássaro emite seu canto três vezes. João foge. Viaja por doze tonalidades musicais até chegar a seu fim. No romance de Paulo César Pinheiro, sofisticam-se as situações de fuga, com o ingresso de locais e pessoas inexistentes nas obras anteriores que lhe serviram de fonte, matéria-prima, embriões.

São similares e polifônicas as ampliações de elementos embrionários presentes no romance, em que Paulo César Pinheiro, soberano em sua escritura, conecta o enredo das duas canções e descreve a fuga do personagem cujo nome se modifica com a mesma velocidade da mudança do nome do pássaro, que, consoante já sublinhado, possui dezenas de nomes, que variam pelas regiões geográficas brasileiras.

Todos os capítulos são concluídos com o pio do pássaro, que alerta o protagonista a respeito dos perigos que o rondam e orienta a direção de sua fuga.

Releva notar que a mudança também ocorre no foco narrativo. Alternam-se, em *Matinta, o bruxo*, os focos narrativos de primeira pessoa e de terceira pessoa, assim como Paulo já o fizera na letra da canção.

O deslocamento é, na verdade, elemento que se repete e rege a trama. João avança por diferentes instâncias, todo caminho é provisório, assim como as modulações da canção *Matita Perê*, obra anteriormente (des)encadeada nesta rede de criação alimentada pelas reverberações da obra de Guimarães Rosa no processo de composição de Paulo Pinheiro, no que concerne às três obras e também no processo de Tom Jobim, seu parceiro na segunda obra da rede.

Conforme assinala Vincent Colapietro, “vestígios inteligíveis do curso irregular desta experimentação expandida podem ser cotejados e narrados, descritos e interpretados, mas também teorizados”<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, A.; SALLES, C. (org). Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016

No desenvolvimento de nossa pesquisa, localizamos em várias obras e na revisita a seus processos de construção importantes conceitos erigidos por Cecilia Salles (2006), em seus estudos sobre *redes de criação*: as *expansões associativas*, as *matrizes geradoras* e os *embriões ampliados*. As expansões associativas referem-se a ideias que se colocam em estado de ampliação, em jogos e combinações associativas. Nas palavras da ensaísta, “*uma ideia é tomada como causa e a partir daí são imaginados efeitos*” e estes trazem um acréscimo de dados e ideias, num processo de geração que nitidamente poderemos identificar tanto na obra concluída quanto em determinadas fases de seu processo constitutivo. Esta a exata perspectiva do relato apresentado sobre a criação de *Sagarana*, *Matita Perê* e do romance *Matinta, o bruxo*.

É visível a relevância do pensamento de Cecilia Salles (2006, 123), no que tange ao complexo objeto de investigação deste capítulo – a rede de criação desencadeada a partir da afinidade com a obra de Guimarães Rosa, e os cruzamentos de matrizes: *observamos cruzamentos de matrizes, que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados*.

Alguns elementos são, portanto, eleitos pelo agente criativo como capazes de transitar por um movimento de abertura para novas ideias. O inacabamento do gesto, que permite a compreensão do estado de latência em que afloram potencialidades/probabilidades/possibilidades de criação.

Afirma Salles:

A expansão desses embriões pode se dar em diferentes direções. Podem ser anotadas, algumas possibilidades de histórias, por exemplo, e são as contextualizações, sob a forma de adições posteriores e anteriores ao **núcleo embrionário** as responsáveis pela formação da obra (ou parte da obra) entregue ao público. Este mesmo estabelecimento de relações é, muitas vezes, observado quando olhamos um artista ao longo do tempo. Alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessantes para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões de embriões. Uma obra, neste caso, guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo. (Salles, 2006, 127)

Apresentada esta série de ponderações de fundamentação teórica, tornam-se mais fáceis a compreensão e o vislumbre das sutilezas presentes na construção do romance *Matinta, o bruxo*, por Paulo César Pinheiro; a rigor, não somente de sua construção, mas também da obra concluída.

Transcrevemos, a seguir, o fragmento inicial do romance (2001, 1):

Fugia. Cara lanhada por espinho de mato. Sangue ainda nas mãos e na barba. Camisa de pano ordinário encharcada. Mancha de suor amarelo da travessia longa. E salpicos rubros do esguicho das veias dos baxios do moço.

A travessara o Grotão da Onça Parda, já deixando distante a cabana de beira-riacho. Dezenove léguas já. Língua seca, parou quando viu filete d'água furando a rocha do Chapadão. Arrancou o grande chapéus amassado, de aba larga e couro cru, e, quase deitado, enfiou a boca no chão. Sentiu o gosto do cascalho e da pedra e o gelo da água de mina. Bebeu como a gata negra depois de caça e pasto. Fartamente. Molhou o dorso e a peitaria. Afundou o rosto no riinho da fonte e, com as mãos em conha, chuveirou o cabelo preto. Fez isso muitas vezes.

No capítulo 3, outro fragmento traz a constatação do reaproveitamento de expressões já conhecidas e utilizadas na rede de criação, ao mesmo tempo em que demonstra a ampliação a que se expõem, agora na perspectiva literária de um romance:

Risquei fronteira em meu acanhado reino pra minha princesa Doralinda, a do musgo no olhar. E me quedei, feliz por demais, no encantamento das noites de amor. Compadre Amâncio me dizia:

- O mundo é no bem e no mal dividido. Ninguém pode ser demais em nada. Nem na felicidade.

Sempre fora sábio o comadre, mas me soava equivocada aquela sentença.

- É erroso quem tem o que quer que seja em demasia.

E eu tinha aquele lar de boniteza, água pura e lauta de nascente, gorda criação, farta seara e, acima de tudo, a jazida de esmeralda faiscando na vista da mulher amada.

- A vida um dia dá o que faltou.

Lemos neste fragmento até mesmo frases e expressões que fazem parte da letra de *Sagarana*. *O mundo é no bem e no mal dividido* é sentença pronunciada pela personagem Amâncio, comadre do protagonista. E, numm outro momento, a mesma voz afirma: *a vida um dia dá o que faltou*. Em *Sagarana*, é a própria vida que é no bem e no mal dividida. E uma só estrofe congrega as duas frases, suas últimas duas linhas:

A mulher

Tinha o morenês que se quer,

Verdeolhar,

Dos verdes do verde invejar

Dentro lá deles

Diz-que-existia outros Gerais

Quem o qual

Dono seu,

Esse era erroso,

No a-ponto de ser feliz demais

Ao que a vida no bem e no mal dividida,

Um dia ela dá o que faltou !

A partir do capítulo 4, depois de realizada a vingança e iniciada a fuga do protagonista, todos os capítulos passam a ser concluídos com o pio do Matinta, matita perê, a quem o narrador vai atribuindo diferentes nomes. Eis alguns exemplos:

No azulado da tarde, chamando a escuridão, o piado do Fem-Fem.  
Três notas, dessa vez na clave da nevoaça espessa. Silvo de urgências.  
(Capítulo 4, p.23)  
[...]

Com o canto do Cererê tinindo na concha da orelha, entrou na rota do quadrante norte. (Capítulo 6, p 34)  
[...]

Do oco da treva, um som cortava o betume. Era o pio do Sem-Fim.  
(Capítulo 10, p.70)  
[...]

No rastro dos conscritos fariscara suciatas advindo. O Peitica já tinha assoviado na quebrada do vale. Hora de sumiço no mantra do xamã (Capítulo 11, p.85)

Expressões colhidas da letra de *Matita Pere* também povoam o romance de Paulo César Pinheiro, sendo de se registrar o início do capítulo 12: *no jardim das rosas*, que figura exatamente na primeira linha da canção.

São incontáveis os exemplos destes claros reaproveitamentos, índices que evidenciam a tessitura da rede, sua feição, sua fisionomia.

Estes exemplos situam-se, evidentemente, no plano da intertextualidade, caracterizando a ocorrência da auto-intertextualidade, por meio do emprego de elementos lexicais, vocabulares e também semânticos, como se verifica durante toda a leitura da obra. A modificação do sentido, da obra, a mudança do gênero literário – da poesia da letra de canções para um romance.

O exame dos relatos de Paulo César Pinheiro, contidos em entrevistas audiovisuais e, em especial, no livro *Histórias das minhas canções*, em cotejo com o teor das obras da rede de criação, em verdade, está a realçar o poder gerador do signo e nos apresenta um retrato do procedimento semiótico de Peirce, em que um signo gera outro *ad infinitum*. E, evidentemente, a questão alude à definição de rede de Musso, com a qual trabalha Cecilia Salles, em sua Teoria Crítica dos Processos de Criação. A ação geradora é constante e reverbera no tempo. Os conceitos de *expansões associativas*, *matrizes geradoras* e *embriões ampliados* desenvolvidos no concepção das *redes de criação* articulam-se de modo exemplar e pleno nesta trilogia de obras.

De outro lado, afigura-se de suma relevância a correspondência de uma característica não explícita, mas viva, real, que orienta a obra de Guimarães Rosa e revela parte do grande fascínio que a obra rosiana sempre despertou em Paulo César Pinheiro, desde a sua época leitor ainda adolescente: o caráter processual da obra de Rosa, a respeito do qual disserta, com propriedade, o crítico e ensaísta Horácio Costa (2010, 198) <sup>56</sup> :

Como é sabido, o relato rosiano é um sistema *em processo*, sistema inacabado e sempre recomeçado de referências, ecos, projeções, refrações, analogias, desdobramentos; assim também é o dado regional para ele. [...] Rosa não assume o dado regional como algo estático, como um plano projetivo – um *assunto*, por interessante que seja -, mas com uma

---

<sup>56</sup> COSTA, Horácio. Mar Aberto – vol. I. São Paulo: Lumme Editor, 2010. Num dos ensaios do livro, intitulado *José de Alencar, Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa: três escritores*, Costa aborda a natureza processual da narrativa de Rosa. p 181-200

função a mais num contínuo narrativo em que todos os componentes se organizam poética, transmutativamente. Tudo em Rosa vira tema de seu Tema: a língua, o estiramento das possibilidades expressivas de palavra e relato. Através das operações metonímicas e metafóricas constantes, a ludicidade da coisa regional se revela incessantemente, em todas as suas virtualidades; em Rosa, estamos diante de uma produção textual eminentemente plástica, de um todo inclusivo em que paisagem e fala regionais se indiferenciam não hierarquicamente dentro do plano em expansão que estão ajudando a fundar.

Por um lado, em nível da palavra (*i.e.*, da fala regional, no caso de nosso interesse), a estratégia de Rosa é de desmascaramento do vocábulo; o sentido em que o escritor mineiro trabalha é o de recuperação da originalidade da palavra como coisa estruturante do discurso, não como algo frio e finito e sim como corpo eivado de latências, num processo não diferente ao de qualquer trabalho eminentemente poético. Aqui estamos a anos-luz da dicionarização pitoresquizante do relato regionalista do século XX. Por outro lado, em nível de um conceito de “região”, e embora a sua obra esteja referenciada a uma unidade regional específica brasileira – o Sertão -, o esforço de Rosa será sempre o de esvaziamento de sua decantada particularidade para que uma fusão desta instância regional se possa dar num âmbito cósmico.

Aludindo à abstração da própria região como característica ínsita à escritura rosiana, que, aliás, bem se expressa na conhecida frase rosiana : “o Sertão é o mundo”, Costa explicita que esta direção já se faz presente na estreia literária do romancista, com a publicação de *Sagarana*. Escreve Costa:

[...] simbolicamente encontramos este desejo de superação do marco regional já no título do primeiro volume publicado por Guimarães Rosa; *Sagarana* (1946), palavra formada pela justaposição de um vocábulo nórdico – “saga”, *i.e.* história ou lenda, ou mais simplesmente *canto* do ciclo heróico viking – e de um outro de origem tupi – “rana” *i.e.* sufixo que quer dizer “a semelhança de”. A palavra “sagarana”, que soa tão português-brasileiro, é o resultado da aproximação de duas culturas opostas no tempo e no espaço, nenhuma das quais diretamente atinente à “região” cujo sabor ela adquire, significa.

Presente na interconexão que se insere na patente afinidade entre os agentes criativos – Guimarães Rosa e Paulo César Pinheiro – a fisionomia de obra *em processo* a que alude Costa dá à poesia de Pinheiro a clara dimensão de seu portentoso conjunto de desdobramentos, refrações e analogias, que, como em um gigantesco labirinto, deixa transparecer às leituras atentas a morfologia de sua própria tessitura, composta de redes que se intercalam polifonicamente. Palavra e som, verbo e eco, refrações. Direções.

## A TRILOGIA DO ALUMBRAMENTO

## A TRILOGIA DO ALUMBRAMENTO. PROFISSÃO DE FÉ. CANÇÕES EM REDE NO HORIZONTE DA CRIAÇÃO

A identificação e o conhecimento das mais significativas *redes de criação* existentes na obra de Paulo César Pinheiro entrelaçam-se às principais esferas temáticas de sua escritura e abrem a possibilidade de se vislumbrar o *modus operandi* dos procedimentos construtivos. Em outras palavras, conforme já observamos, abrem a possibilidade de compreensão da atividade e do funcionamento das chamadas expansões associativas, das matrizes geradoras e do movimento dos embriões ampliados, conceitos concebidos e desenvolvidos na obra teórica de Cecília Salles a respeito dos processos de criação.

Ao reconhecer “um claro percurso de ampliação de ideias” em suas pesquisas sobre obra do escritor Ignacio de Loyola Brandão, Salles (2006, 123) anota que uma ideia é muitas vezes considerada causa, dela derivando efeitos, em um “jogo associativo”. Com proficiência, a teórica destaca:

No acompanhamento dos diferentes modos de desenvolvimento do pensamento em criação, observamos cruzamento de matrizes, que poderiam ter sido definidas como formas de armazenamento de dados. O poder gerativo dessas matrizes está exatamente nas operações de combinação. Um espaço interessante para observarmos matrizes parece ser as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra (a tendência específica da obra em construção).

Com fundamento no exame da gama de interações entre as escolhas de procedimento a que alude Salles, com fulcro nas temáticas das canções de Pinheiro e também com base nas funções de linguagem estruturadas pelo linguista Roman Jakobson (1896-1982), selecionamos três obras que evidenciam de modo superlativo a movimentação dos atos criativos próprios da construção em rede. São as três integrantes do conjunto denominado por Pinheiro de *Trilogia do Alumbramento*: *Súplica*, *Poder da criação* e *Minha missão*. As obras foram todas compostas por Paulo César Pinheiro em parceria com João Nogueira (1941-2000), também intérprete, seu amigo e um de seus

parceiros mais constantes, com quem compôs sambas de grande sucesso, muitos dos quais imortalizados pela voz de Clara Nunes. As três obras que integram a trilogia foram compostas entre os anos de 1979 e 1981.

Ao focalizar o próprio ato de compor, tão caro a ambos os agentes criativos, Pinheiro e Nogueira percorrem os caminhos da metalinguagem, transitando pela larga faixa que, na obra do poeta-letrista, compõe um dos mais consistentes núcleos temáticos erigidos neste nosso estudo, exatamente pela valorização por ele conferida ao “poder da criação”. Em razão da natureza do tema em si e do grau de informalidade existente na amizade dos dois compositores, os procedimentos de criação foram sensivelmente diferentes daqueles habitualmente empregados por Pinheiro ao trabalhar com outros parceiros, conforme teremos a oportunidade de discorrer à frente.

Entre as esferas temáticas identificadas por nossa pesquisa na produção estética de Pinheiro, quais sejam - I o étnico-religioso, que integra os temas da identidade brasileira, da brasiliade e da espiritualidade; II – o metapoético ou da linguagem, que congrega os temas relacionados com a ação de criar e compor; III – o sociopolítico, que reúne os temas críticos da organização social e política; IV – o lírico ou dos afetos, que reúne os temas concernentes aos amores, aos afetos – existem, evidentemente, fronteiras reais e consistentes. Mas a subdivisão também subsiste, naturalmente, para atendimento de ditames de natureza didática, com vistas a aclarar a estrutura das análises.

Entendemos que estas esferas temáticas por vezes se entrelaçam, dois ou três delas, numa mesma obra, sendo possível, entretanto, detectar o núcleo temático predominante em cada letra, canção, poema, romance ou outra obra de Pinheiro.

Redes são constantes na imensa trama da produção artística do poeta, cabendo assinalar, aliás, que a própria extensão de sua obra gera, de modo muito natural e espontâneo, articulações, liames e interações bem mais consistentes, visíveis e em maior número do que ocorre numa produção menos vasta. Decorrem da amplitude da obra e de sua natureza temática linhas de interação de ideias e temas que se renovam, se reiteram e se expandem a cada nova obra.

Releva notar que, entre os temas mais expressivos e mais frequentes no trabalho do autor, avulta o da própria criação poética e musical, por ele vista e experenciada como verdadeiramente arrebatadora. Nas palavras do próprio Pinheiro, trata-se da incomparável experiência do alumbramento, experiência esta que se instaurou com grande intensidade em sua vida de adolescente, num período de férias na região de Angra dos Reis, da qual jamais se esqueceu. Datam desta fase os primeiros poemas as primeiras letras de canções de Paulo César Pinheiro, que contava treze anos de idade. Destas circunstâncias decorre o seu especial apreço pelo ato de criar.

Seguindo a trilha semântica, observamos: alumbramento significa iluminação, deslumbramento, encantamento. Alguns verbetes de dicionários tomam o vocábulo também com o sentido de “iluminação sobrenatural”. Por ser iluminação um termo já relativamente desgastado pelo excessivo uso, em nosso tempo, a palavra alumbramento permanece envolta numa aura de poeticidade bem maior, além de seu teor fônico, sonoro propriamente dito, conter um toque de mistério.

Do ponto de vista etimológico, o fato de derivar do verbo *alumbrar*, do idioma espanhol – cujo substantivo é *alumbramiento*, com significado diferente – deixa entrever o gosto de Pinheiro pelo nascedouro híbrido de uma palavra, característica que o aproxima de seu autor preferido, Guimarães Rosa, cuja criação de novas palavras, os célebres neologismos rosianos, muitas vezes, eram decorrentes de justaposição de radicais ou sufixos de vários idiomas e, frequentemente, logravam e instauravam novos sentidos. Neologismos em ebulação numa ampla trama de linguagem, gerada e geradora. Além disso, a palavra evoca o poema *Alumbramento*, de Manuel Bandeira, publicado no livro Carnaval, em 1919, mas escrito anteriormente, em Clavadel, Suíça, em 1913, quando Bandeira lá se encontrava, anterior, portanto, em quase dez anos, à realização da Semana de Arte Moderna (fevereiro de 1922).

Conforme anota André Vinícius Pessoa (2018, 94), no idioma espanhol, *alumbramiento* tem os mesmos significados que possui na língua portuguesa e ainda agrega a acepção de “nascimento”, isto é, o ato de dar à luz. Abrange, na verdade, segundo Pessoa, uma constelação de significados. Eis sua palavra:

Por extensão de sentido, é sinônimo de inspiração, corresponde ao sopro criador, à revelação. Também indica o estado de maravilhamento de quem se deslumbra com algo ou alguém. [...] A palavra alumbramento não apenas abriga em si uma constelação de significados pregressos como também se mostra poeticamente aberta a várias possibilidades inauditas em amplas derivações imagéticas.

Observamos que todas estas ponderações preliminares tangenciam a questão da criação – sopro criador – que compõe o núcleo do tema desta pesquisa, além de constituir o tema principal da rede presente na trilogia de obras de Paulo César Pinheiro em parceria com João Nogueira. Um foco de verticalidade parece se instalar sobre o plano horizontal deste estudo, o que muito o enriquece, além de realçar a expressiva presença da metalinguagem.

Ao refletir sobre a própria linguagem e sobre o ato de criar, nas letras das três canções selecionadas, os compositores se inserem na esfera da metalinguagem, em razão de que se mostra adequado e oportuno lembrar, neste ponto, a afirmação de Roman Jakobson (1970) segundo a qual “a linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções”. Este o pensamento conclusivo do linguista, após o desenvolvimento de suas investigações de natureza teórica:

Leciona Jakobson (1970, 122):

Para se ter uma ideia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal. O *remetente* envia uma *mensagem* ao *destinatário*. Para ser eficaz, a mensagem requer um *contexto* a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um *código* total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador da mensagem); e, finalmente, um *contacto*, um canal físico e uma conexão psicológica entre o *remetente* e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação.”

Cada uma das seis funções da linguagem identificadas por Jakobson corresponde a um dos seis fatores de comunicação. Elas: 1) emotiva; 2) referencial; 3) poética; 4) conativa; 5) fática; 6) metalingüística. A função emotiva (ou expressiva) destaca o emissor ou remetente; a função poética enfatiza a própria mensagem; a função referencial realça o referente; a função conativa

põe em relevo o destinatário; a função fática destaca o canal de comunicação; a função metalinguística põe em evidência o código linguístico.

Obviamente, as funções da linguagem não ocorrem com exclusividade num texto verbal de cunho estético ou meramente comunicacional. Há sempre a possibilidade de coexistência de duas ou mais delas, sendo possível o reconhecimento da função predominante. Em se tratado de obras artísticas, é natural que a função poética se afigure dominante, o que não obsta, evidentemente, a coexistência, na mesma obra, por exemplo, de matizes acentuados da função conativa ou da função emotiva, principalmente quando a obra versar sobre temas líricos ou românticos.

De acordo com o pensamento teórico de Roman Jakobson, há traços e características que singularizam a função metalinguística, o que nos parece torná-la um grande panorama pelo qual transitamos, às vezes até mesmo inadvertidamente. Assevera o linguista: "... praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações." Ao examinar os conceitos de Jakobson, anota a ensaísta Samira Chalhub (1998, 32) que, quando emissor e receptor precisam verificar a utilização do mesmo código, "o discurso está desempenhando a função de se autorreferencializar."

Comenta Chalhub:

Peirce já nos informava do caráter de representação ou de substituição do signo e a sua noção de interpretante – um signo que substitui um signo anterior, ou o significado de um signo é outro signo – equivale ao funcionamento da operação tradutora da metalinguagem.

A abalizada voz crítica de João Alexandre Barbosa (1974, 138) esclarece que "operação metalinguística é aquela que, dobrada sobre si mesma, conduz o leitor, ou aquele que fala, para as teias das interrogantes acerca do próprio código utilizado." Em um dos ensaios de seu livro *A metáfora crítica*, precisamente o ensaio *Linguagem e Metalinguagem em João Cabral*, no qual o crítico se propõe analisar o caráter metalinguístico do livro *A educação pela pedra*, publicado em 1966 por João Cabral de Melo Neto, Barbosa reflete lucidamente sobre o fenômeno metalinguístico e reconhece, na obra, "uma estratégia de criação textual em que a linguagem, descartada de suas funções

emotivas ou apelativas”, está “submetida a uma incessante operação metalinguística”. Barbosa também conclui, com grande proficiência, que a significação do texto não está localizada somente no âmbito da semântica, mas se transporta “para o próprio tecido das relações de ordem sintática”.

É igualmente digna de destaque a afirmação de Barbosa segundo a qual o teor crítico está naturalmente inserido, incluso na obra de criação. Escreve o ensaísta e mestre que o teor crítico, na verdade, “funciona como medida de relação entre a função poética do texto e as demais funções da linguagem nele incorporadas.”

Aliás, cumpre assinalar, neste ponto, que o extraordinário trabalho de Barbosa a respeito de *A educação pela pedra* se faz, realmente, em torno de um poeta cuja obra constitui um dos grandes ápices da metalinguagem na literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto. Entre outros ápices, podemos citar as obras de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, em especial aquela construída à época da criação do movimento da poesia concretista brasileira, em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, bem como de poetas que com eles se conectaram esteticamente ao longo das décadas seguintes, em especial Edgard Braga (1897-1985) e Ronaldo Azeredo (1937-2006). As ponderações críticas de Barbosa podem ser lidas como perfeitamente coerentes e conectadas com o pensamento teórico de Cecília Salles, no que tange ao reconhecimento do teor crítico dos atos que compõem o processo criativo, notadamente o momento em que o próprio agente criativo torna-se o primeiro “leitor” ou “receptor” de sua própria obra, lendo-a para conferir o que criou e dar sequência a seu trabalho construtivo.

Ainda a respeito da metalinguagem na poesia de João Cabral, de acordo com o entendimento do ensaísta e crítico Antonio Hohfelt (2002, 33):

A poesia cabralina necessariamente constroi-se como metalinguagem - isto é, uma reflexão sobre a linguagem em construção – tendo em vista que necessita acompanhar a evolução presente, as lutas permanentes do ser humano, simultâneas com a luta do poeta em dominar a sua linguagem e a sua expressão.

Oportuna, outrossim, a transcrição do entendimento crítico de Haroldo de Campos (1929-2003) sobre a presença da metalinguagem na estética da

modernidade, na qual vislumbra a existência de escritura com grau de amplitude de metalinguagem que constitui poesia de *dimensão metalinguística* na obra do poeta e crítico francês Stéphane Mallarmé (1842-1898). Diz Campos (1979, 297):

Mallarmé introduziu a dimensão metalinguística no exercício da lin-linguagem, uma dimensão reservada antes à estética e à ciência da literatura do que à literatura propriamente dita.

Além de contextualizar linguisticamente as letras das três obras de Paulo César Pinheiro selecionadas, a explanação concernente à metalinguagem e à função metalinguística ora apresentada tem como objetivo principal aclarar detalhes de procedimentos de movimentação de embriões no processo da construção em rede, auxiliando, tanto quanto possível, a desvendar a ação das matrizes geradoras.

É importante reconhecer os termos explicitamente metalinguísticos enfatizados por Paulo César Pinheiro, con quanto não estejam introduzindo a metalinguagem na letra brasileira – posto que esta foi se incorporando de modo muito natural, principalmente a partir dos primórdios do século XX, inclusive nas composições da música popular, como o samba. Mas é igualmente imperativo reconhecer que as três obras que compõem a *Trilogia do Alumbramento*, isto é, *Súplica, Poder da Criação e Minha Missão* tratam de um outro aspecto do tema. As letras abordam o poder de criar, a competência para criar de modo geral, a potencialidade criativa, diferentemente do que se costumava fazer com o nascimento de um samba específico, de uma canção particular.

A inserção do tema nestes amplos termos, nas parcerias de Pinheiro e João Nogueira, expõem o quanto a ação de criar é relevante para seus autores, especialmente para o poeta, que foi quem vislumbrou na série uma verdadeira trilogia, a qual batizou com a acertado e belo nome de *Trilogia do Alumbramento*.

Salientamos, também, que, em outras letras, mesmo de outras esferas temáticas, quando se refere, mesmo que de passagem, à criação poética e musical e da potencialidade criativa, Paulo César Pinheiro mostra claramente ser a mesma vital. Um excelente exemplo é o fragmento da letra de *Violeiro*:

A vida pára para quem não cria

Tomando-se os ensinamentos de Cecilia Salles acerca dos *embriões* ampliados, aos quais já fizemos referência no capítulo anterior a este, podemos compreender os vários sentidos de direção do caminhar dos embriões e, neles e entre eles, identificar os rumos da expansão em que se colocam as primeiras células da obra, que, em nossa pesquisa, se assemelham a fragmentos de escrita, aos primeiros registros verbais das ideias geradoras.

Para a adequada compreensão das características peculiares à rede de criação em estudo, transcreveremos, a seguir, na ordem cronológica de composição, as três letras da *Trilogia do Alumbramento*, em busca da melhor visualização e compreensão dos movimentos embrionários que ocorrem nas matrizes geradoras. Introduzimos as letras com breve menção ao relacionamento dos parceiros, Paulo César Pinheiro e João Nogueira. Inicialmente, surgiu entre eles, além da admiração mútua, uma grande amizade e uma grande confiança, a tal ponto que, quando compunha a canção *Espelho*, em homenagem ao próprio pai, a quem idolatrava, fazendo música e letra, encontrando dificuldade para concluir-la, em face do envolvimento emocional, João Nogueira convidou Pinheiro para completar a obra. Foi esta a primeira parceria dos dois compositores e mostra com clareza o elevado grau de afinidade e de cumplicidade existente entre eles.

É de Pinheiro o relato sobre o ponto de partida de *Súplica*, o primeiro dos três sambas da *Trilogia do Alumbramento*. Naquela ocasião, ano de 1979, o letrista trabalhava na EMI-Odeon (na época, somente Odeon), como produtor dos discos da cantora e pesquisadora Clara Nunes, com quem era casado desde 1975. Em seu livro *Histórias das minhas canções*, Pinheiro (2010, 57) narra que a gravadora havia se transferido da Avenida Rio Branco para “um prédio de cinco andares na Rua Mena Barreto”, no bairro de Botafogo, em março de 1978. Relembra o poeta que a inauguração da nova sede da gravadora havia sido “feita com grande pompa pelo Príncipe Charles [atual Rei Charles], vindo da Inglaterra especialmente para o evento.”

O autor acrescenta que o estúdio maior da gravadora era extraordinário, magnífico, possivelmente o melhor de todos os que conheceu em sua vida. Ao comentar suas dimensões, escreve Pinheiro (2010, 57): “Cibia, com folga, uma orquestra sinfônica lá dentro.” O relato também destaca a perfeição do som que, segundo afirma, pode ser aquilatada pela escuta dos álbuns lá gravados, na época, o que, de fato, podemos constatar sem a menor sombra de dúvida.

De acordo com a narrativa de Pinheiro, era diretor encarregado daquela ala um indivíduo de trato difícil, costumeiramente arrogante e autoritário, que agia com zelo obsessivo pela limpeza do local. Certa vez, avistando uma cinza de cigarro a cair no chão da sala, o diretor dirigiu-se ao maestro que portava o cigarro, enfurecido e pronto para uma repreensão. O maestro deu-lhe uma resposta ríspida e se afastou. Pinheiro, que testemunhou o fato, olhou para a placa ali existente e imediatamente pensou: “Tudo isso vai se acabar um dia, desses nomes nela (a placa), ninguém vai ouvir mais falar, e o que vai ficar realmente é a música que se está gravando aqui dentro.”

A ideia permaneceu no pensamento de Pinheiro. E, à noite, estando ele sentado em seu escritório, surgiu uma melodia já com letra. As duas primeiras estrofes nasceram completas para o poeta-letrista (as primeiras oito linhas da música). A continuação teve a participação de João Nogueira, para quem Pinheiro mostrou a música no estado em que estava. João criou a melodia da segunda parte. E, a partir de tudo o que já estava pronto, Pinheiro completou a letra de *Súplica*, um samba, a primeira obra da *Trilogia do Alumbramento*

### Súplica

O corpo a morte leva

A voz some na brisa

A dor sobe pras trevas

O nome a obra imortaliza

A morte benze o espírito

A brisa traz a música  
Que na vida é sempre a luz mais forte  
E ilumina a vida além da morte

Vem a mim, ó música !  
Vem no ar  
Ouve de onde estás a minha súplica  
Que eu bem sei talvez não seja a única

Vem a mim, ó musica !  
Vem secar do povo as lágrimas  
Que todos já sofrem demais  
E ajuda o mundo a viver em paz

A melodia, em sua primeira parte, já nasceu com letra para Paulo César Pinheiro e é composta por duas estrofes de quatro versos cada – dois quartetos constituídos por redondilhas maiores, isto é, por versos heptassílabos. Existe uma sequência melódica que se repete nas duas estrofes. O sétimo e o oitavo versos da letra têm frases verbais mais longas, cujas sílabas são comprimidas na melodia pelo uso de notas musicais de menor duração, recursos utilizados pelo poeta para que caibam no mesmo número de notas musicais, ou seja, na mesma frase musical dos demais versos.

O conteúdo é claro: o poeta invoca a música, pede-lhe para ter sempre a capacidade de compor. Faz, portanto, uma súplica à música. O momento do vocativo “Vem a mim, ó música” tem um forte tom emocional, o que é acentuado pela frase melódica ascendente. O autor deseja ser sempre criador. A ideia inicial brotou da observação de Pinheiro de um fato ocorrido em seu cotidiano, fato esse que teve a participação de um maestro com o qual trabalhava e um dos diretores de estúdio da gravadora Odeon. A esse fato se entrelaçaram,

certamente, as convicções do poeta, que desde muito jovem reconheceu o valor dos bens imateriais, a grandeza da arte, da música, da literatura e, em especial da música popular brasileira.

Todo este alicerce de sólidas convicções se erigiu também em torno de sua própria atividade criadora. O elo entre Pinheiro e a música se mostrou sempre tão intenso que foi imperativo que fizesse, naquele momento, uma renovação da aliança. E a letra se caracteriza, obviamente, por fazer um elogio da obra artística também pela sua permanência, contrapondo-se, com seus valores éticos, aos costumes de uma sociedade que cultivava – e ainda cultiva, tão intensamente – a equivocada primazia dos bens materiais.

Destarte, a letra de *Súplica*, além da nítida invocação que faz à música, oferece uma crítica ao culto excessivo dos elementos fugazes da existência.

A vibração do samba se harmoniza com a intensidade do desejo do poeta, que recorre ao emprego da função conativa e emprega exclamações para sublinhar a densidade de seu chamado. A harmonia amplia as fronteiras de sentido dadas pelo desenho melódico, como que emoldurando e alicerçando o fluir do canto.

Foi realizada a primeira gravação no mesmo ano, 1979, por João Nogueira, no álbum long-play *Clube do Samba* (Polydor/Polygram 2451 135) e, no ano seguinte, também no Compacto Show 1º. de Maio (Polygram 6245 117) que reúne faixas gravadas por vários intérpretes). Em 1992, João Nogueira tornou a incluir *Súplica* num álbum individual de sua carreira, *Além do espelho* (Som Livre 407 0097). O primeiro dos álbuns mencionado, *Clube do Samba*, foi relançado no ano 2.000 (Universal 73145491072). O sucesso ensejou muitas outras gravações, entre as quais a de Zé Carlos (1979), Big Banda (1980), Nilze Carvalho (1980), Orquestra de Paul Mauriat (1980), Samba Som Sete (1980), Zé Luiz (1984), Wlter Calmon (1984), Paulinho Trompete (1994), Augusto Martins (1997), Dona Ivone Lara (2001), Grupo Três no Samba (s/d).

Uma curiosidade que não poderia passar despercebida a esta pesquisa é o fato de haverem sido registradas em disco duas versões exclusivamente instrumentais de *Súplica*, quais sejam a de Nilze Carvalho e a da Orquestra de Paul Mauriat. Essas ocorrências são reveladoras do grau de independência de

letra e música (melodia/harmonia/ritmo), que, conjugando construídas em conjugação plena, atingiram um grau de autonomia que também reforça o engenho e a habilidade de Paulo César Pinheiro e João Nogueira de trabalharem partes distintas da obra, cada qual construindo letra e música de metade da obra, em notável entrosamento que é marca de sua frutífera parceria.

A segunda obra da *Trilogia do Alumbramento* é *O Poder da Criação*.

Eis as palavras de Pinheiro (2010, 60), a propósito da segunda composição da trilogia:

“Senti que aquele tema tinha mais caldo e o processo continuou. Uma outra melodia começou a me atormentar. Entendi rapidamente que era uma sequência. E fiz a música e letra.”

Novamente, Pinheiro criou letra e música, atuando com as duas linguagens simultaneamente, o que não é seu procedimento mais frequente. Reconhecendo que o processo continuou, embora não houvesse qualquer planejamento ou expectativa neste sentido, o poeta fez letra e música da primeira parte. E mostrou ao mesmo parceiro, João Nogueira.

Na sequência, João Nogueira construiu a segunda parte da melodia, após o que Pinheiro completou a letra.

Constatamos, portanto, que o mesmo procedimento espontaneamente realizado pelos dois compositores, em *Súplica*, repetiu-se na segunda obra da trilogia, *O Poder da Criação*. Um procedimento de intensa interação colaborativa, com ambos se alternando na criação de melodia e de letra.

Raro em qualquer parceria, um procedimento de tão intensa interação colaborativa resulta de um entrosamento excepcional entre os dois agentes criativos, que, aliás, tiveram sua primeira parceria realizada deste modo, com o convite feito por João Nogueira a Paulo César Pinheiro, para que este completasse a letra de *Espelho* (obra dedicada ao pai de João).

Transcrevemos, a seguir, na íntegra, a letra de *O Poder da Criação*:

## O Poder da Criação

Não, ninguém faz samba só porque prefere  
 Força nenhuma no mundo interfere  
 Sobre o poder da criação  
 Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito  
 Nem se refugiar em lugar mais bonito  
 Em busca da inspiração  
 Não, ela é uma luz que chega de repente  
 Com a rapidez de uma estrela cadente  
 Que acende a mente e o coração

É, faz pensar  
 Que existe uma força maior que nos guia  
 Que está no ar  
 Vem no meio da noite ou no claro do dia  
 Chega a nos angustiar  
 E o poeta se deixa levar por essa magia  
 E um verso vem vindo e vem vindo uma melodia  
 E o povo começa a cantar  
 Lalalaiá, laiá, lalaiá ...  
 Lalalaiá, laia, lalaiá ...

É inquestionável que a leitura de ambas as letras em sequência mostra uma progressão e uma continuidade próprias da criação em rede, com nuances e detalhes que merecem menção e especial relevo. Se na letra de *Súplica*, o poeta dirige uma prece às divindades da música, à própria música, para que esta

permaneça a seu lado ao mesmo tempo em que reconhece a perenidade do universo imaterial como verdade inquestionável, ao contrário do universo dos bens materiais perecíveis, no momento seguinte, na letra de *Poder da Criação*, o poeta descreve o ato da criação, o alumbramento, que decorre do atendimento da prece contida em *Súplica*.

O encadeamento das duas situações no plano temporal é evidente. Na primeira letra, o poeta pleiteia, invoca, ora, roga. Na segunda, cria, realiza, concretiza o ato da criação e explica-o. Explica o modo como o vivencia e como o experimenta.

É a natureza do alumbramento que se faz explícita em toda a letra. Começa por deixar claro que o ato de criar é um imperativo que se impõe para o poeta, não havendo no mundo força capaz de detê-lo. Afasta, de plano, a necessidade de estados de felicidade ou de aflição para que se iniciem os atos criativos.

O poeta utiliza uma metáfora seguida de uma comparação para dar a dimensão do caráter repentino, inesperado, veloz e luminoso do ato de criação. Escreve:

... ela é uma luz que chega de repente  
com a rapidez de uma estrela cadente

E culmina com a indicação da intensidade e do conteúdo psíquico e emocional deste sopro de luminosidade criativa:

Que acende a mente e o coração

Em seguida, associa o ato criativo às esferas do sagrado:

É, faz pensar que existe uma  
Força maior que nos guia

Que está no ar  
 Vem no meio da noite  
 Ou no claro do dia  
 Chega a nos angustiar

Neste ponto, há uma clara lembrança de Pinheiro ao primeiro momento de criação poética de sua vida, experimentado num período de férias escolares, na adolescência, em casa de seus tios, em Angra dos Reis, quando somente o ato de escrever foi capaz de aplacar e extinguir sua inexplicável angústia decorrente da primeira paixão de menino, angústia essa plenamente dissipada depois de consumada a escrita do poema.

Na última estrofe da letra de *O Poder da Criação*, o poeta reitera sua demonstração da sensação de estar habitando o reino da magia, à margem da racionalidade. E conclui, após o nascimento de um verso e de uma melodia, o povo começa a cantar. A criação é identificada com o arrebatamento.

Importante ressaltar as constantes menções de Pinheiro, em entrevista a mim concedida em outubro de 2020, ao fato de alterar, corrigir e retificar intensamente suas letras, seus rascunhos, só parando de fazê-lo depois das publicações e gravações. Portanto, o momento inicial do arrebatamento precede a atuação racional e autocrítica consistente na correção da escrita da letra. Ambos são momentos distintos, quando neles pensamos de modo teórico, mas é óbvio que se mesclam, no trabalho prático do compositor.

Releva notar, também, que, embora reconheça o ato de criar como um dom que recebeu, o compositor é plenamente consciente da necessidade do trabalho constante e disciplinado, sem o qual não poderia ter construído uma obra com a envergadura e a qualidade presentes em seu trabalho. A plena consciência deste aspecto é que o impele ao exercício cotidiano da disciplina: acordar, ler os jornais, colocar-se à disposição da criação, com papel, lápis, deixando que começem a vir os primeiros lampejos, as primeiras ideias, sons, palavras, ritmo, que vai desenvolvendo, a cada dia.

Do ponto de vista formal, em *O Poder de Criação*, há versos mais longos que os da primeira parte da letra de *Súplica*. Os versos de *O Poder da Criação* são de medida semelhante aos da segunda parte de *Súplica*, decassílabos, dodecassílabos etc. Esse fato deixa entrever a transformação que se vai operando da primeira para a segunda letra, da primeira para a segunda obra da rede criativa que é a *Trilogia do Alumbramento*.

O ritmo é o mesmo: o samba. E a função metalinguística se apresenta intensa, plena, reinando em todo o texto da letra.

No aspecto da movimentação de elementos embrionários, afigura-se extremamente significativo que o último verso contemple o destinatário da composição, do samba, da obra, o povo, bem como o canto. O verso “E o povo começa a cantar” traz o público, o povo - e traz o ato de cantar. Resta claro que foi introduzida, neste ponto da letra, a figura do intérprete, que geralmente não se confunde com o autor/compositor, mas que também pode com ele coincidir, como ocorre na gravação dos dois primeiros sambas da *Trilogia do Alumbramento* pelos seus criadores, João Nogueira e Paulo César Pinheiro..

A primeira gravação de *O Poder da Criação* foi realizada por João Nogueira no ano de 1980, no álbum long-play *Boca do Povo*. Houve relançamento em 1992, em 1999 e em 2001. Peri Ribeiro foi o segundo intérprete a gravá-la em 1981 e em 1993. O próprio Paulo César Pinheiro fez sua gravação no ano de 1994, no álbum *Parceria Paulo César Pinheiro e João Nogueira*. Chico Buarque e Martinho da Vila gravaram a obra em 2001 e 2002, respectivamente, sendo a gravação do primeiro integrante do CD-Homenagem *João Nogueira – Através do Espelho*.

Aspectos da harmonia de *Poder da Criação* são comentados por Eduardo Fuentes (2014, 2), que ressalta a aparência comum da harmonia, que, no entanto, é bastante trabalhada e enriquecida pelos compositores. Ressalta Fuentes<sup>57</sup> a presença de acorde de empréstimo modal AEM bII7M, resoluções deceptivas e acordes invertidos e disfarçados. E analisa:

---

<sup>57</sup> FUENTES, Eduardo. Medium. Link: <https://medium.com/@eduardofuentes/poder-da-criacao-joao-nogueira-paulo-cesar-pinheiro/>

A preparação dos graus diatônicos se dá de várias formas, tais como por dominantes substitutos ou pelo uso do II cadencial, às vezes interrompido ou prolongado, resultando em mudança proposital na estabilidade musical. Esse artifício dá um sabor especial e se encaixa perfeitamente no propósito da poesia.

Relevante registrar, a esta altura, o quanto importante é esta dimensão vertical da música para dela fornecer um retrato, a essência, o núcleo.

Em *Súplica*, tem-se a invocação. Em *Poder da Criação*, tem-se a apresentação e explanação sobre o ato de criar. Ambas foram gravações de sucesso de João Nogueira. Ocorre que, diante dos dois sambas, Paulo César Pinheiro ainda sentia a falta de algo. O imperativo da continuidade o impelia à criação. Era preciso expandir a sequência de obras – expandir a estrutura dos embriões – para contemplar um dos mais importantes momentos da criação da música, que é a sua transmissão para o público, o destinatário final.

O responsável por esta transmissão é o intérprete. É o elo entre o compositor e o público.

Transcrevemos o relato de Pinheiro (2010, 62) a respeito dos fatores que ensejaram a expansão dos elementos embrionários das obras da trilogia:

*O Poder da Criação* foi mais um sucesso. Só que para mim parecia estar faltando alguma coisa. Um era um pedido, um rogo, uma prece aos deuses da Música suplicando que não me faltasse jamais a inspiração. A outra, uma tentativa de explicação de como uma canção surge na alma da gente. E como fazer esse canto chegar ao povo? Os cantores eram os porta-vozes do criador. Tinham, por isso, uma missão divina. Era para eles que o terceiro samba se dirigia.

De fato, a preocupação não era nova no horizonte de Paulo César Pinheiro. Pinheiro. Uma década antes, já compusera, em parceria com Baden Powell, *Santa voz*, reconhecendo a magnitude do papel do intérprete na missão de fazer chegar ao público a obra musical. Agora, na nova rede de criação, surgia a possibilidade de abordar o assunto em maior profundidade.

Ao se perguntar como fazer chegar o canto ao povo, o poeta-letrista percebe que sua criação só estará completa quando criar mais uma obra, que traga como tema a missão do cantor. Considerando a excelência dos intérpretes que gravaram obras de Pinheiro, desde o início de sua trajetória profissional,

obviamente, o cantor incumbido da missão haveria de ser o verdadeiro intérprete, aquele que, num amplo processo de mimetismo, personaliza tão intensamente a obra que praticamente se torna um co-criador. Mas não por adulterá-la. Ao contrário. Por se manter fiel ao que foi escrito e, ainda assim, alargar as fronteiras do canto.

Neste prisma, recorremos à distinção entre executante e intérprete apresentada com percucienteza pelo compositor Igor Stravinsky (1996, 113) que, ao tratar da *performance musical*, afirma:

Entre o simples executante e o intérprete no sentido estrito da palavra existe uma diferença essencial que é a de um caráter ético mais do que estético, uma diferença que traz à tona uma questão de consciência: teoricamente, só se pode exigir do executante a tradução em sons de uma determinada partitura, o que ele pode fazer de boa vontade ou com relutância, ao passo que se tem o direito de pedir do intérprete, além da perfeição de sua transposição sonora, um amoroso cuidado, o que não significa, aberta e sub-repticiamente uma recomposição.

Salienta-se, nas palavras de Stravinsky, a consagração da fidelidade à composição original. O intérprete não a adultera, não faz nova música. Sua missão é dar vida, em plenitude, à obra composta, recriando-a no âmbito sonoro. Ele a personaliza e nela imprime sua marca de intérprete, trabalhando esteticamente de modo tão sublime quanto o próprio compositor, mas, claro, em seu próprio âmbito de atuação. O verdadeiro intérprete jamais será um repetidor de partituras. Imprimirá na música sua personalidade artística, que se estrutura com base na consciência e na ética, sem violar a obra, mas dando-lhe a sua voz.

Em sua busca criativa, Pinheiro recordou-se de uma quadra que havia escrito anteriormente, mas para a qual não compusera nenhuma melodia e que ficara guardada em seu acervo de rascunhos. Percebeu que era perfeita para o tema. Assevera o poeta-compositor, referindo-se à estrofe: “Agora ela cabia como uma luva. Vasculhei meus guardados e achei. No que bati o olho, a música veio.”

O aproveitamento da estrofe feita anteriormente é eloquente exemplo da não linearidade do movimento criador. Na complexidade do processo criativo e da formação das redes na obra de Pinheiro, vislumbramos a ocorrência da hipótese teórica muito bem delineada por Salles (2006, 127):

Alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessantes para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões de embriões. Uma obra, neste caso, guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo.

Na *Trilogia do Alumbramento*, nossa pesquisa nos permite afirmar que, além das obras, a estrofe inédita e guardada por Pinheiro entre os rascunhos, configura uma célula germinal com nítido *potencial gerador*. Também podemos constatar que, como chave/clave, abre um dos cinco principais eixos temáticos da obra de Pinheiro, isto é, o eixo metapoético (metalinguístico, da linguagem).

O processo de criação pode partir, portanto, em primeiro lugar, da constatação, por parte do compositor, de que o tema ainda não está plenamente desenvolvido nas duas primeiras obras, o que evidencia, mais uma vez, o claro inacabamento do gesto como gerador de uma possível rede, como no caso em relevo. Em segundo lugar, acorreu à sua memória a existência da estrofe de quatro linhas, a quadra já escrita e ainda não desenvolvida, totalmente inédita. Ao lê-la, Pinheiro percebeu que estava “iniciando pelo fim”, pois decidiu tornar a quadra a parte final da letra do novo samba. Mas utilizou o primeiro hemistíquo, “Quando eu canto”, para abrir a letra.

Em seguida, escreveu a parte inicial da letra e da melodia e foi mostrá-la ao parceiro João Nogueira, que, como das vezes anteriores, construiu a melodia a partir da primeira parte composta por Pinheiro. Diante da melodia completa, Pinheiro completou seu trabalho poético, sobre o qual escreveu: “Minha letra fluiu, emocionadamente, com delicadeza e precisão.”

A expansão de embriões se perfez, num movimento cada vez mais intenso, o que, na linguagem musical, precisamente no aspecto da dinâmica, poderia se traduzir por um *crescendo*. Este movimento de crescer, tão representativo das expansões associativas características da formação de rede de criação pode ser sentido, na verdade, tanto no movimento que conduz os compositores da primeira para a segunda música da trilogia (de *Súplica* para *O Poder da Criação*) quanto da segunda para a terceira (de *O Poder da Criação* para *Minha Missão*).

Sublinha-se que esta ideia de ampliação como crescimento não se cinge à esfera temática ou à letra, ou ao modo de organização da melodia. Ele é híbrido, plural, manifesta-se em todos os planos e é um retrato do procedimento criativo, que, conforme indicamos, tornou-se cada vez mais fluente, mais preciso, como um instrumento que se afina até o limite de suas possibilidades.

*Minha Missão* foi gravada por Clara Nunes e por João Nogueira, em seus álbuns individuais. A obra completa a Trilogia do Alumbramento. Eis, a seguir, sua letra, na íntegra:

Minha Missão

Quando eu canto

É para aliviar meu pranto

E o pranto de quem já

Tanto sofreu

Quando em canto

Estou sentindo a luz de um Santo

Estou ajoelhando

Aos pés de Deus

Canto para anunciar o dia

Canto para amenizar a noite

Canto pra denunciar o açoite

Canto também contra a tirania

Canto porque numa melodia

Acendo no coração do povo  
 A esperança de um mundo novo  
 E a luta para se viver em paz !

Do Poder da Criação  
 Sou continuação  
 E quero agradecer  
 Foi ouvida a minha Súplica  
 Mensageiro sou da música

O meu canto é uma missão  
 Tem força de oração  
 E eu cumpro o meu dever

Aos que vivem a chorar  
 Eu vivo para cantar  
 E canto pra viver

Quando em canto a morte me percorre  
 E eu solto um canto da garganta  
 Que a cigarra quando canta morre  
 E a madeira quando morre canta

As singularidades da rede de criação complementam-se com as interações que se evidenciam entre as três obras, todas elas concernentes ao tema da criação, numa sequência lógica e cronológica: *Súplica* apresenta a invocação à música; *O Poder da Criação* explana como se realiza o ato criativo

e *Minha Missão* aclara pormenorizadamente as condições, características e metas do ato de cantar, de transmitir ao povo as obras criadas. A presença do intérprete como protagonista do texto da letra é relevante.

As singularidades também envolvem a identidade de parceiros e o *modus operandi* na construção das três obras, que, aliás, é completamente diferenciado do modo habitual de composição de Paulo César Pinheiro. As similitudes podem ser registradas deste modo: a) nascimento do tema, de parte da letra e princípio da melodia, por Paulo César Pinheiro; b) continuidade e desenvolvimento completo da melodia, por João Nogueira; c) desenvolvimento e conclusão da letra, por Paulo César Pinheiro.

Consideramos oportuno frisar que, em seu vasto processo criativo, somente com João Nogueira e com Mauro Duarte, outro de seus parceiros com quem sempre manteve amizade e informalidade a composição nascia desta forma, com ambos trabalhando na melodia e em partes. A coesão destas parceria é imensa, tendo gerado obras de grande beleza e importância artística, histórica e cultural, como poderemos perceber em detalhes no capítulo dedicado às parcerias.

É exemplar neste processo a presença, numa mesma estrofe da letra de *Minha Missão*, dos títulos das duas outras duas obras componentes da *Trilogia do Alumbramento*. Trata-se da quinta estrofe, que transcrevemos novamente:

Do Poder da Criação

Sou continuação

E quero agradecer

Foi ouvida a minha Súplica

Mensageiro sou da música

A caracterização de uma rede de criação construída com o plano verbal tangencia a intertextualidade, fenômeno literário e linguístico que se caracteriza pela menção, num determinado texto, de modo explícito ou implícito, a um outro

texto, de modo a ampliar ou modificar o sentido, enriquecendo a interpretação. Nesta sequência de sambas construídos em rede, é visível a menção – até mesmo explicitamente, pois a letra de *Minha Missão* traz o expresso reconhecimento de que “é continuação” do Poder da Criação, além de afirmar: *Foi ouvida a minha Súplica. Mensageiro sou da música.*

Na hipótese em apreço, a intertextualidade se faz como auto-intertextualidade, havendo referências, numa obra, a outras obras dos mesmos autores, que com ela compõem uma rede de criação bastante especial, chamada por Paulo César Pinheiro de *Trilogia do Alumbramento*.

*Minha Missão* foi gravada por Clara Nunes em 17 de agosto de 1981, no seu álbum long-play *Clara* (EMI-Odeon), tendo ocorrido três relançamentos, inclusive no Japão, país em que a intérprete realizou longa e vitoriosa turnê logo depois, acompanhada de Paulo César Pinheiro, seu marido e produtor de seus discos.

A gravação de Clara é extraordinária e é considerada magistral por Pinheiro (2011), que nela reconhece uma de suas maiores intérpretes. A parceria entre ambos também rendeu a canção *À Flor da Pele*, que ambos compuseram em colaboração com Maurício Tapajós, além de memoráveis trabalhos de estúdio, tendo Pinheiro se tornado produtor dos discos de Clara, a convite dela, a partir de 1976 e até o final da vida da intérprete. Pinheiro também escreveu o roteiro do espetáculo *Clara Mestiça*, juntamente com o compositor Maurício Tapajós. E Clara lhe fez sugestão e pedido para compor obras que se tornaram clássicos, por ela registrados em discos. Estão reunidas na Interpretação de Clara todas as características ressaltadas por Stravinsky (1996), acima mencionados.

Também em 1981 João Nogueira gravou *Minha Missão*, num compacto, e no long-play *Homem dos 40*. Relançamentos destas gravações ocorreram em 1999 e 2000. Seguiram-se as gravações dos dois parceiros compositores Pinheiro e Nogueira, além de inúmeras regravações, entre as quais destacamos as de Cris Delanno, Anna Magdala, Marinho da Vila, Raça, Marcel Powell, Mariana Bernardes, Mariana Aydar e Câmara Acústica.

As conexões são evidentes entre as três obras que compõem a bela *Trilogia do Alumbramento*. *Súplica* tem tonalidade maior, ao passo que *O Poder da Criação* e *Minha Missão* possuem tonalidades menores, captando a vasta gama de sugestões sensoriais oferecidas pela densidade temática. A riqueza harmônica, já referida com relação a *O Poder da Criação*, é uma constante das três obras.

Impõe-se observar, ainda, que, embora haja nascido inesperadamente, a partir de cada inacabamento de gesto criador, que ensejava nova experiência criadora com os embriões, a trilogia é realizada com plena consciência de Pinheiro da conexão dos elementos embrionários que se expandem em busca de aprimoramento e refinamento, além de consumar a temática, em suas três fases.

A amplitude de perspectiva a respeito do processo de criação é evidenciada de modo explícito nas letras, pois menciona até mesmo o momento da invocação a esferas sagradas para que a possibilidade de criar permaneça sempre viva e alcança o momento da transmissão e da veiculação da obra, pelo intérprete, pelo cantor, para o povo. Neste prisma, o poeta reconhece a relevância da ação dos intérpretes para que se complete o ciclo integral da criação, o que nos remete à afirmação de Paul Zumthor (2018, 12), segundo a qual *a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central*.

A natureza das correspondências entre a poesia (literatura) e a música e sua extrema complexidade é abordada por Carlos Daghlian (1985, 9), que, em seu livro *Poesia e música*, ao discorrer sobre o tema, anota:

Concorrendo para a existência dessas correspondências e tornando possíveis outras mais, há o fato muito simples – embora complicador do ponto de vista estético – de que ambas as artes têm como base material a sonoridade.

Antes da utilização da linguagem escrita, já existia estreita correlação entre poesia e música, pois, em tempos primitivos, o poema consistia de um canto e um acompanhamento instrumental. Repetições e ritmos e acentos da linguagem oral se influenciavam mutuamente.

Oportuno trazer, a propósito, a palavra de Alfredo Bosi (1977, 83), segundo a qual

Tudo indica que, recitados ou cantados, os passos da poesia arcaica deviam ser escandidos com energia ritual. O que resultava em dar ênfase às sílabas já fortes e em alargar a diferença entre estas e as fracas.

Sonoridade e ritmo, comuns a ambas as expressões artísticas, as quais se manifestam e se desenvolvem no tempo, constituem pilares em torno dos quais a ação criativa se alimenta e se realimenta, na singularidade dos processos individuais dos agentes criativos.

O grande relevo dado por Paulo César Pinheiro aos atos próprios do processo de criação é manifestamente confirmado pelo exame acurado do teor de suas entrevistas, relatos escritos, depoimentos. No vasto acervo de suas obras, os três sambas que integram a *Trilogia do Alumbramento* ocupam lugar de destaque, deixando transparecer a presença de seu olhar crítico a atuar sobre a criação, em todas as fases.

## **A POLIFONIA DE REDES NA ESFERA ÉTNICO-RELIGIOSA**

**CANTO BRASILEIRO, CANTO DAS TRÊS RAÇAS E  
ATABAQUES, VIOLAS E BAMBUS  
EXPANSÃO E DESLIMITE**

## A POLIFONIA DE REDES NA ESFERA ÉTNICO-RELIGIOSA. CANTO BRASILEIRO, CANTO DAS TRÊS RAÇAS E ATABAQUES, VIOLAS E BAMBUS. EXPANSÃO E DESLIMITE

A análise da vasta produção de canções de Paulo César Pinheiro, conduz, entre várias conclusões atinentes aos princípios direcionadores das ações criativas e a outros elementos fundamentais da Teoria dos Processos de Criação, à conclusão de predominância de um espectro temático, também fundamental em sua obra poética e de narrativa ficcional. Em outras palavras, embora a obra de Paulo César Pinheiro seja plena de singularidades que a inserem num lugar único da história da música brasileira, características estas que resultam também de um profundo aprendizado simultâneo em várias áreas do conhecimento - literário, poético, histórico, geográfico, crítico e político realizado autodidaticamente e de modo intenso a partir da adolescência do autor, é preciso reconhecer que a ênfase por ele dada aos aspectos mais genuínos da cultura nacional deixa entrever sua evidente filiação a uma linhagem de compositores brasileiros na qual estão Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Heitor Villa-Lobos, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, Guerra Peixe, entre muitos outros representantes igualmente consagrados de uma tradição de extrema riqueza e relevância tanto no plano estético quanto no plano histórico.

Conjuga-se ao aspecto étnico o tema da religiosidade, em que o compositor visita com profundidade o universo da fé, das crenças, das divindades, com visível ênfase dada às religiões de matriz africana, nas quais percorre trilhas de cores, sabores, mistérios, características dos orixás, visitando e recriando um poderoso amálgama entre os aspectos étnicos e sagrados da cultura. Esta significativa marca percorre toda a trajetória de Pinheiro e se apresenta como uma das singularidades de sua obra.

Pretendemos, neste capítulo, visitar a face étnica e a face religiosa da produção artística do poeta, detectando, também, os encadeamentos temáticos e de procedimento criativo nelas existentes. Embora se reconheça o amálgama entre as duas vertentes, considerando a magnitude da obra do poeta e compositor, e com o propósito de bem aclarar, com exemplos, letras de obras, faremos nosso exame em tempos separados. Principiamos nosso percurso analítico pela face de temática étnica ou mais acentuadamente étnica da obra de Pinheiro. Num segundo momento, visitaremos a face temática em que se destacam os elementos da religiosidade e da espiritualidade.

Convém destacar, desde logo, que, inobstante o conjunto de temáticas abrigadas neste eixo teça visível conexão com o eixo-político, há uma gama ampla e muito expressiva de obras em que a questão da identidade é posta em relevo de modo mais intenso e expressivo.

Também há que se ressaltar, neste ponto, a conjunção de rara beleza e qualidade por ele mantida com a primeira mulher, a cantora Clara Nunes (1942-1983), uma das mais importantes intérpretes da música brasileira, também pesquisadora, cujo projeto, desde os anos 1970, sempre foi o de preservar e valorizar a imensa diversidade de ritmos e gêneros musicais autênticos do país, a chamada "música de raiz", com destaque para a cultura africana e para a vastidão de elementos trazidos para a arte por esta etnia constitutiva de nossa cultura. Ouvindo as gravações dos álbuns de Clara lançados entre 1971 e 1983, podemos observar um perfeito entrelaçamento de duas trajetórias estéticas que elegeram os aspectos étnicos como os mais relevantes de seu trabalho.

Evidentemente, o estímulo recíproco de compositor e intérprete foi capaz de fertilizar ainda mais esta opção dos dois artistas. Parece-nos claro que o enorme sucesso e reconhecimento alcançado pela cantora – pioneira na venda de álbuns musicais, premiada com vários discos de ouro, recordista absoluta de vendas nas paradas de sucesso nas décadas de 1970 e início da década de 1980 – teve o condão de sublinhar a produção de temática étnica de Pinheiro, assim como a qualidade de sua obra reforçava a elegância e coerência de repertório de Clara. Conforme assinalaremos mais à frente, até mesmo

encomendas de canções foram realizadas por Clara ao marido. E também foram parceiros – ao lado de Maurício Tapajós - na composição de obra por ela gravada no álbum *As forças da natureza*.

Podemos afirmar que a presença constante de Clara Nunes ao lado de poeta e compositor significou, também, uma força propulsora a fertilizar ainda mais seus próprios caminhos no horizonte de valorização da música e da cultura autenticamente brasileiras.

Quando mencionamos linhagem de compositores, pretendemos deixar claras as enormes diferenças existentes em suas obras, realçando, contudo, que a valorização da cultura autenticamente brasileira aparece em todas elas como um princípio norteador, que direciona pesquisas, escutas audições, encontros, leituras, armazenamento de dados e que, portanto, direciona toda a natureza do processo criador.

A propósito, é oportuno assinalar, neste ponto, depoimentos do próprio Paulo César Pinheiro, concernentes à importância das viagens e das leituras para a construção de sua obra. Afirma o compositor que seu primeiro conhecimento das regiões, dos Estados e das cidades brasileiras veio dos livros, da leitura constante e praticamente compulsiva das obras da literatura brasileira, de autores como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, José Lins do Rego. O adolescente lia e construía, em seu imaginário, cada vila, cada praça, cada rio, cada praia, cada região brasileira descritas nas obras. Desenhavam-se em sua imaginação teatros, capelas, igrejas, jardins, lagos, montanhas e cachoeiras, em meio a infinitas paisagens naturais ou arquitetônicas, bem como os costumes do povo de cada lugar, seu modo de falar, a prosódia, as expressões, o vocabulário, a inflexão de voz.

Posteriormente a estas leituras, tendo o autor condições de viajar, a passeio ou a trabalho, para os locais apreendidos nos livros, sempre fez questão de visitar cada ponto por ele considerado relevante de todas as regiões. Assim, foi se certificando do acerto de suas concepções imaginários extraídas do que

podemos chamar de “memórias de leitura”, bem como complementando os dados e as informações.

As composições de ritmo variado, como samba, batuque, frevo, entre outros, nascem, pois, de um perfeito e requintado domínio da geografia, da cultura popular, das características do povo, entre as quais o léxico, a prosódia, os costumes, as danças e, é claro, algo de natureza imaterial, que existe subliminarmente, na cultura de cada grupo social, cidade ou região.

Em entrevista concedida ao jornalista Alexandre Pavan, à Revista Cult, em 2002, Paulo César Pinheiro declarou que leu, desde a adolescência, praticamente toda a literatura brasileira e que até hoje mantém nas estantes de sua biblioteca as obras dos regionalistas de todas as partes do país: Guimarães Rosa, Jorge Amado, José Lins do Rego. Também relê constantemente Bernardo Guimarães e os poetas Drummond, Cecília Meirelles, Manuel Bandeira, Cabral, muito Fernando Pessoa, Raul Bopp, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, além dos folcloristas por ele muito admirados, Câmara Cascudo e João Felicio dos Santos. Pinheiro reconhece o enriquecimento de seu vocabulário como uma consequência do grande número de leituras feitas.

Indagado sobre o processo de criação de uma letra de música, Paulo César respondeu:

“Geralmente meus parceiros me dão a melodia para eu colocar letra. No princípio, eu fico ouvido muito. Às vezes, me vem de cara, noutras, demora. Até que me venha uma palavra ou um tema, ou uma frase inteira, demora muito. E eu fico esperando. É tão abstrato, é tão difícil de explicar. É um trabalho que exige disciplina e paciência: você tem de ficar esperando até que consiga ouvir o que a melodia está querendo que você fale para ela, fale nela. Fico à mercê da música. Isso requer uma concentração muito grande. [...] Tem também a cumplicidade com a música. Escrevo todo dia. Não que tudo seja aproveitável, mas é um exercício cotidiano.

### A cumplicidade com a música: ouvir

São de vital importância para a compreensão do processo criativo de Paulo César Pinheiro as palavras contidas nesta resposta, pois, a um só tempo, o autor está a nos falar sobre sua disciplina e trabalho diário, sua devoção aos atos criadores, seu respeito à essência da música. E, claro, salienta a importância de exitir *cumplicidade com a música*. Parece-nos nítido que esta cumplicidade nasça do ato de ouvir, nasça da escuta da essência da música, que proporciona ao autor captar o que ali deve ser dito em palavras. Realiza, neste processo, como que uma transposição ou tradução entre dois códigos. Mais do que isso: permite que sua sensibilidade direcione o fazer artístico.

No conjunto de amplo espectro do eixo étnico-religioso, estão contemplados, sob grande variância, os temas referentes à identidade brasileira, aos elementos componentes das três etnias que formam o povo brasileiro. E estão contemplados sob dois modos diferentes: tanto na forma da identidade da nação, em sua inteireza e unidade, como também em seus modos particulares caracterizadores dos temas regionais – as regionalizações.

Neste modo, encontramos uma expressiva quantidade de canções atinentes ao estado de Minas Gerais e suas temáticas próprias, sua geografia física e humana, sendo de ressaltar as constantes parcerias realizadas por Pinheiro com Dori Caymmi (que chegou a residir e a estudar em Minas Gerais, no período da adolescência, absorvendo os ares regionais) e com Sérgio Santos, cujos assuntos abrangem tanto as festas típicas mineiras, como, por exemplo, as Congadas de Chico Rei, além de cortejos e outros folguedos, bem como a geografia física local, com ênfase para a imponente presença das montanhas, a arquitetura das igrejas de construção barroca, das casas e o fluir da história.

Neste mesmo procedimento, estão as obras compostas sobre a região amazônica, nas quais se nota um grande número de parcerias de Pinheiro com Sérgio Souto e com Paulo André Barata. São obras que abordam histórias de mar e de rio, do Rio Paranatinga, do conjunto de bambuzais, focalizando predominantemente as terras do Amazonas e do Acre.

Outras regiões têm merecido do autor a composição de um significativo conjunto de obras, como a região do Rio de Janeiro, compreendendo entre os temas o samba, a história, o lamento, sendo de se registrar que, evidentemente, por ser a terra natal do próprio Pinheiro, além da variedade de parcerias, o acervo abrange muitas obras criadas exclusivamente por ele, sem quaisquer parceiros. Com relação à região nordeste, a variedade temática é imensa, valendo lembrar, a título de exemplo, a conhecida obra *Leão do Norte*, parceria de Paulo César Pinheiro e Lenine, que realça elementos característicos da identidade de Pernambuco. Registra-se, ainda, a frequente abordagem de ritmos e festas típicas e manifestações religiosas, com certo destaque para a capoeira, o maracatu, o samba-se-roda e o candomblé. Variados são os parceiros.

Diante destas delimitações de espaço físico e geográfico e à vista das mais de duas mil obras que compõem a produção de Pinheiro, é natural a ocorrência de muitas dezenas, talvez centenas de liames nos quais será possível identificar *redes de criação*, nos precisos moldes concebidos por Cecília Salles, em sua Teoria dos Processos de Criação, consoante anteriores menções e explicações.

O olhar microscópico do pesquisador poderá delinejar com minúcia cada uma das *redes de criação* existentes na produção de núcleo temático étnico-religioso, da identidade brasileira, da espiritualidade no acervo de Pinheiro, investigando os movimentos dos *embriões* a que alude a teoria crítica dos processos de criação. Entretanto, o que se afigura de fundamental importância é a seleção das *redes de criação* mais significativas, que podem ser vistas como alicerces sobre os quais novas redes e obras podem se desenvolver.

A propósito do tema, há que se ressaltar a sensação de *inacabamento* que todo agente criativo sente quando conclui uma obra. Sua vontade de prosseguir as trilhas da criação permanece viva e o instiga a criar. Esclarece Cecilia Salles “o inevitável inacabamento é impulsionador”. E complementa:

A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contíguos gestos aproximativos – adequações que buscam a sempre inatingível completude. O artista lida com sua obra em estado de inacabamento, o que é experenciado como insatisfação.

Localizando no inacabamento o núcleo da reiteração dos gestos criativos praticados numa mesma direção, a teórica conclui:

A incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras.

É este o quadro que tantas vezes se repete, na estruturação de bem alicerçadas redes de criação de vários artistas, poetas e compositores, incluindo a rede que focalizaremos a seguir, envolvendo dois livros de poemas e uma letra de canção de Paulo César Pinheiro, os quais mantêm entre si um imenso elo de identidades e nos quais se poderá vislumbrar em detalhes a movimentação de *embriões*.

Ao pensarmos em identidade nacional, reportamo-nos, desde logo, à palavra do escritor, crítico e musicólogo Mário de Andrade (1934, 11), ele próprio um constante e obstinado defensor da cultura brasileira autêntica:

Faz muitos anos que, escutando amorosamente o despontar da consciência nacional, cheguei à conclusão de que, se esta alguma vez se manifestou com eficiência na arte, unicamente o fez pela música.

O realce dado por Mário de Andrade à música como arte capaz de, mais eficientemente ter ensejado a manifestação do despontar da consciência nacional encontra eco nas gerações que se lhe seguiram.

É imperativo registrar que, mais recentemente, este pensamento se tem renovado, na apreciação crítica de Arthur Nestrovski (2007, 7), mestre e músico que reafirma o grande destaque da canção popular na cultura brasileira, escrevendo: “O mínimo que se pode dizer é que a canção é um dos meios através dos quais o país vem inventar e entender a si mesmo.”

Nesta mesma linha de pensamento, assinalam as ensaístas e pesquisadoras Lilian Schwarcz e Heloísa Starling (2015, 376):

Durante a década de 1930, a canção popular firmou-se de vez, como o traço social mais evidente do Brasil moderno. As composições deste período solidificaram a linguagem autônoma do samba, foram buscar nesse gênero musical certa raiz própria distintiva de ser brasileiro.

A revalorização do samba e sua reiseração em lugar privilegiado na cultura, ocorridas aproximadamente três décadas depois deste marco, isto é, em meados dos anos 1960, acabou por erigir em torno dele o grande conceito da identidade nacional. Afina-se intensamente com estes ares a obra de Paulo César Pinheiro, sempre bastante voltada para a brasiliade.

Identificamos, nesta temática, uma rede de criação de imenso significado na obra do poeta e compositor. Trata-se do encadeamento existente entre três importantes e expressivas obras de seu acervo: o soneto *Canto Brasileiro*, de 1976, poema que deu título a *Canto Brasileiro*, primeiro livro publicado pelo autor, conjunto de poemas, com prefácio de Chico Buarque de Holanda; o samba *Canto das Três Raças*, obra criada por Paulo César Pinheiro, em parceria com Mauro Duarte, de 1976, imortalizado na voz de Clara Nunes, em álbum musical ao qual deu título; e o volume de poesia *Atabaques, violas e bambus*, de 2000, em que o tema de abriu por vários tópicos e unidades correlatas.

O exame dos poemas e da letra da canção evidenciam o trânsito dos *embriões*, deixando entrever o quanto um se alimenta do outro, em faixas de acentuada reciprocidade, na vibração geradora das matrizes concebidas por Salles, conforme investigaremos a seguir. Convém destacar, desde logo, que, na hipótese em apreço, os relatos do próprio Paulo César Pinheiro (2010) somam elementos esclarecedores às nossas premissas, tornando clara e inconteste a consistência da *rede de criação*, consistência essa envolta em refinamento, qualidade e beleza.

É relevante sublinhar a riqueza estrutural desta *rede de criação*, que brota de um poema – um soneto do autor – constrói-se em livro, expande-se, renova-se e aprimora-se em uma letra de canção e, posteriormente, num procedimento de grande ampliação embrionária, retoma o estado poético puro, numa notável profusão criativa, constituindo um livro urdido na mente do poeta-letrista com os fios de seu desejo consolidador de cantar/(de)cantar, construir e solidificar o retrato da identidade brasileira.

É o próprio Paulo César Pinheiro (2010) quem relata a conexão entre as obras no âmbito de seu processo de criação:

Conversávamos, certa vez, eu e o Mauro, sobre samba-en-

-redo. Sua estrutura melódica, sua cadência, seu desenvolvimento de acordo com o tema proposto, seu tamanho, seus cantos de refrão. Ele era, particularmente, fã de Silas de Oliveira, a quem considerava o maior compositor deste gênero, de todos os tempos. Foi seu amigo. Acompanhava sua trajetória. Papo vai, papo vem, resolvemos compor algum que guardasse essas características tradicionais. Ali mesmo iniciamos nosso esboço musical.

Importante destacar os pormenores do procedimento construtivo, narrado pelo próprio Pinheiro:

Com o rascunho sonoro adiantado, fui para casa devanear, buscar o motivo, procurar uma história conveniente ao que se tinha imaginado. Lembrei da formação racial do Brasil e especialmente da minha genética Índia e euro peia por parte de mãe, e negra do meu lado paterno. As três raças fundamentais desse país mestiço. Veio-me à mente o soneto *Canto Brasileiro*, que deu nome ao meu primeiro livro publicado. Era isso. O canto triste nascido dessa miscigenação. O aperto de saudade do branco colonizador, o negro africano e a dolência nativa. “Um soluçar de dor” foi a expressão que me brotou imediatamente, e dessa frase parti pro poema. Fui ajeitando a melodia aqui e ali em função da letra.

Depois de terminado, dei por falta do que julgava ser o principal, o miolo, a célula: o canto de lamento. Na verdade, era o mais difícil, era a marca, o carimbo, a identificação do samba. Fiz vários antes do definitivo. Cada vez que ia cantar, saía de um jeito. Quando Clara entrou no estúdio pra gravar, sentei com o Maestro Gaya, que faria o arranjo, pra passar a melodia corretamente. Belíssima a harmonização criada por ele, mas na hora do estribilho surgia a dúvida. Era sempre um lamento diferente o que eu entoava.

- Define o canto, Paulinho – dizia o Gaya

De repente, influenciado por acordes que ele sequenciaava ao piano, a melodia veio por inteiro. O Gaya gostou, fixou na minha cabeça com um solo e fechou a tampa. Propus ao Carlinhos Maracanã esse tema pra Portela. Só que escola de samba é outro papo. É problema. É guerra. Não se chega sugerindo um samba pronto. Tem todo um processo complicado que envolve ego, grana, disputa, prestígio interno. Na minha ingenuidade imaginei que magnífico desfile poderia ser pra azul e branco. Sonho, apenas. Desisti logo. Até hoje, porém, ainda visualizo esse cortejo na Passarela do Samba.

As declarações do compositor acerca da criação da segunda obra da rede, o *Canto das Três Raças*, é minudente e bastante esclarecedora. Por todas as razões contidas em seu relato e, principalmente, pelo fato de o autor localizar claramente, com certeza, entre os complexos germes da criação, uma obra anterior, com elementos embrionários depois desenvolvidos, isto é, o soneto intitulado *Canto Brasileiro*, que escrevera pouco antes e que, pela grande importância do tema da identidade brasileira, da formação do povo brasileiro em sua vida, acabou batizando seu primeiro livro publicado.

Para percorrer com ele este caminho criativo e compreender o caminho da rede criativa, principiamos apresentando a íntegra do soneto *Canto Brasileiro*:

#### Canto Brasileiro

Meu coração é o violão de espanha

Meu sangue quente é o banjo americano

A minha voz é o cello de alemanha

Meu sentimento é o bandolim cigano

A minha mágoa é o som francês do acordeon

Meu crânio é a gaita de fole escocesa

Meus nervos são como bandoneon

Minha alma é igual à guitarra portuguesa

Meu olho envolve como flauta india

Minha loucura é como harpa romana

Meu grito é o corne inglês de desespero

Maldito ou bíblico, demônio ou santo

Cada país foi me emprestando um canto

E assim nasceu meu canto brasileiro

Utilizando a forma poética fixa e tradicional do soneto, que, de acordo com a etimologia, significa “pequena canção”, Pinheiro discorre sobre a própria condição mestiça de seu canto e do canto do Brasil. Com sua invenção atribuída ao poeta italiano do século XIII Giacomo da Lentini (1210-1260), a mais conhecida forma poética fixa teve como grande propagador outro poeta italiano do século seguinte, Francesco Petrarca (1304-1374), a quem se deve o mérito de aperfeiçoá-lo e difundi-lo intensamente, em períodos em que a comunicação se fazia de modo lento e com evidentes dificuldades. William Shakespeare (1564-1616), poeta e dramaturgo inglês de enorme prestígio e de real importância para a cultura, cuja obra, de patente atemporalidade, permanece viva na atualidade, é considerado o responsável por ter elevado o soneto ao apogeu, gerando sucessivas traduções de sua obra por todos os continentes. Da ação destes mestres principais, entre centenas de outros, o soneto propagou-se por todo o mundo.

Ao optar pela forma fixa do soneto para muitos de seus poemas, principalmente naquele período inicial de sua escrita, os anos 1960 e 1970, Paulo César Pinheiro sublinhava evidente elo com a tradição cultural e literária, também deixando transparecer sua predileção por autores brasileiros do calibre

de Cecília Meireles e de Vinícius de Moraes, por exemplo, que, inobstante pertencerem ao movimento do Modernismo brasileiro, escrevendo poesia predominantemente sem métrica e sem rima, também fizeram reiterado uso do soneto em suas obras, ambas as obras, aliás intrinsecamente conjugadas à música.

*Canto Brasileiro* é um soneto com as rimas dispostas nas sequências *a b a b* no primeiro quarteto, *e e f* no primeiro terceto e, finalmente, *g g f* no segundo terceto, concluindo o poema. A métrica está estruturada em versos decassílabos sáficos, isto é, com acentos recaíndo nas sílabas 4<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup>. e 10<sup>a</sup>. Em cada um dos versos das duas primeiras estrofes – os quartetos – há uma comparação de uma parte física ou imaterial e abstração do “eu lírico” – coração, nervos, crânio, sentimento – com um instrumento musical (de orquestra ou não) e um timbre. Entre os instrumentos, estão o violão, o corne inglês, o banjo, a flauta, a gaita de fole, o violoncelo (simplesmente abreviado para cello, por razões métricas), todos eles complementados por uma nacionalidade. Destarte, o primeiro verso, *Meu coração é o violão de espanha* acaba se convertendo numa espécie de molde e todos os demais são construídos de maneira a com ele tecer um paralelismo. Desta forma, o autor evidencia grande número de etnias que trouxeram ao Brasil, em movimentos migratórios histórica e demograficamente significativos, seus próprios e típicos elementos culturais. Em suma, Pinheiro alude implicitamente a estes conhecidos movimentos migratórios recebidos pelo país.

E, para coroar sua visão de mescla e miscigenação, conclui, no segundo terceto, que é quarta e última estrofe: *Cada país foi me emprestando um canto / e assim nasceu meu canto brasileiro*. Esta conclusão se apresenta como uma verdadeira carta programática de uma poética. A esta temática o autor retorna, sempre e sempre, visitando ângulos diversos e instaurando e consolidando em sua obra uma bandeira concernente à questão da identidade do povo brasileiro. Pinheiro ressalta que a visão de um país de grande miscigenação cultural está instalada em sua obra, o que podemos constatar no exame das letras de canções, dos poemas, das obras dramatúrgicas e também dos romances. Uma carta de intenções que se insere no espaço privilegiado que é o título de um primeiro livro. Realmente, a predominância de obras com foco principal na

brasilidade ou na identidade brasileira, de natureza plural, confirma o desejo e o programa inicial do poeta. As várias etnias estão presentes. Não há um amálgama. Elas se mantêm íntegras, mesmo com os diálogos intensos e os entrelaçamentos.

Outra manifestação explícita do elevado grau de importância do poema e de seu tema, para o autor, é uma espécie de irradiação so soneto, de forma gráfica, que faz por todo o livro. Pinheiro fraciona seu poema *Canto Brasileiro* pelos versos e pelas estrofes e insere-os, isoladamente, em letras de forma (letras de imprensa) de tamanho grande, praticamente das mesmas dimensões das letras do título do livro, presente na capa, em páginas brancas que vai intercalando com um conjunto de poemas. Trata-se de inserção visual, numa obra de poesia de características tradicionais, de alguns elementos de poesia experimental, pela força expressiva das letras de tamanho grande sobre o branco da página. A leitura mostra, porém, a necessidade do autor instituir seções temáticas no livro, abrindo cada uma delas não com um título de uma só ou duas palavras, mas com um verso, ou dois versos ou até mesmo com uma estrofe inteira.

Desta forma, o soneto irradia-se, espraia-se por todo o livro. A primeira inserção, que é do primeiro verso, está na página 19: MEU CORAÇÃO É O VIOLÃO DE ESPANHA. Seguem-se outras frações do poema, nas páginas 37, 53, 69, 115, 129 e 167. Tem-se na página 167 a reprodução do segundo terceto completo, isto é, da última estrofe. A cada uma dessas páginas se segue um conjunto de poemas de semelhante espectro temático. A primazia que cabe à assimilação de um órgão vital do organismo humano – o coração – ao violão é, também um reconhecimento da importância do instrumento de cordas que, além da utilização na música erudita, tão bem se aclimatou à música popular no Brasil, tornando-se indispensável na prática da bossa-nova, do choro, do samba.

É neste poema que Paulo César Pinheiro localiza uma espécie de germinação da obra *Canto das Três Raças*, samba imortalizado na extraordinária voz de Clara Nunes. Com relação a este aspecto de seu relato, impõe-se uma reflexão acerca da natureza do contexto da criação artística. Ao discorrer sobre a questão, em seu livro *Redes da Criação*, Salles alerta para a

"necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade"  
(2006, 20)

Escreve a ensaísta:

Daí a necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetivos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações.

Este pensamento podemos identificar com nitidez na rede de criação que abrange as já mencionadas obras de Paulo César Pinheiro: o poema *Canto Brasileiro*, o samba *Canto das Três Raças* (composto em parceria com Mauro Duarte) e o livro *Atabaques, violas e bambus*. As relações começam a se desenvolver a partir da identidade temática e até mesmo dos títulos. Do ponto de vista do tema, situam-se as obras no eixo poético e, mais particularmente, no tema da brasiliadade, na mescla de influências oriundas de outras culturas, outras nacionalidades.

Inicialmente, cabe uma referência aos títulos das obras, em que algo da função metalinguística se manifesta e, posteriormente, se perfaz pelo engenho do poeta na utilização de metáforas. Nas duas primeiras obras, *Canto Brasileiro* (o soneto) e *Canto das Três Raças*, a palavra canto é o núcleo do título. E o que é canto?

De acordo com a abalizada palavra do linguista e crítico literário Paul Zumthor (1995, 201), canto é *modalidade de linguagem*. A consulta aos diversos dicionários e compêndios musicais nos remete à conceituação de canto como sendo a produção de sons de natureza musical com a utilização da voz, sob as variações de duração determinadas pelo ritmo. Além desta acepção, o vocábulo também se refere à música ou canção. Estes dois significados parecem se entrelaçar no emprego da palavra como título das obras de Pinheiro. Nesta natureza de mais de um sentido e na grande proximidade entre os dois se situam os títulos das duas primeiras obras, o poema e o samba.

Por seu turno, a terceira obra, o livro *Atabaques, violas e bambus*, que se distancia no tempo quase duas décadas e meia das duas obras anteriores, pois foi publicada no ano 2.000, traz a metáfora tríplice construída pela reunião dos três instrumentos musicais – o primeiro, atabaque, um instrumento de percussão, indicativo da cultura africana; o segundo, viola, instrumento de corda, identificado com a cultura branca, europeia (portuguesa), tanto a viola de orquestra quanto a viola de tamanho grande, similar ao violão, característica da cultura popular brasileira; e, finalmente, os bambus, que se referem aos instrumentos de sopro, que são, evidentemente, relacionados com os povos indígenas.

Desta forma, cada uma das três etnias ou raças é identificada por um tipo de instrumento. Mas, inobstante este refinamento poético do título, o canto está presente. A palavra canto não está no título, mas está no livro, na sua essência e em todos os poemas que o compõem. O livro canta. A poesia canta. O longo tempo decorrido entre a criação das duas primeiras obras da rede e o livro *Atabaques, violas e bambus* também é responsável pela maturação das ideias incipientes, maturação essa que se traduz por *expansão de embriões*, de acordo com a Teoria dos Processos de Criação.

O *Canto das Três Raças* foi composto pelos parceiros Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, cabendo ao primeiro a melodia (em que o segundo realizou vários ajustes) e ao segundo, de modo soberano, a letra. Dada a grande proximidade, amizade e constante contato entre esses dois parceiros, muitas vezes, as funções se invertiam, em pequenos trechos, vindo Pinheiro a fazer parte das melodias, em algumas das composições, ou, ao menos, sugerir alterações de notas para ajuste de letra. Noutras vezes, Pinheiro solicitava mudança por razões estéticas.

Este processo se mostra semelhante – mas não idêntico – ao existente nas parcerias mantidas por Pinheiro com João Nogueira. Em *Canto das Três Raças*, além de ter escrito integralmente a letra, Pinheiro compôs o canto, isto é, parte significativa e importante da obra, que se coloca na região do refrão ou estribilho: Ô ôô ôôô ôôôô ôô ... Excetuando-se este canto do refrão, a totalidade da melodia foi composta por Mauro Duarte.

Para o prosseguimento destas reflexões, transcrevemos, a seguir, a letra do samba.

*Canto das Três Raças:*

Ninguém ouviu  
Um soluçar de dor  
No canto do Brasil  
Um lamento triste sempre ecoou  
Desde que o índio guerreiro  
Foi pro cativeiro e de lá cantou

Negro entoou  
Um canto de revolta pelos ares  
No Quilombo dos Palmares  
Onde se refugiou  
Fora a luta dos inconfidentes  
Pela quebra das correntes  
Nada adiantou  
E, de guerra em paz  
De paz em guerra  
Todo o povo dessa terra  
Quando pode cantar  
Canta de dor

Ôôôôôô ôôôôô ôôôô

Ôôôôôô ôôôôôô ôôôô  
 E ecoa noite e dia  
 É ensurdecedor  
 Ai, mas que agonia  
 O canto do trabalhador !  
 Esse canto que devia  
 Ser um canto de alegria  
 Soa apenas como um soluçar de dor

Em uma primeira leitura da letra, desponta, claramente, sua estrutura cíclica, construída com recurso estético bastante evidente, que é a repetição, na parte final, precisamente na última linha, da expressão *um soluçar de dor*, que integra a abertura da letra, na primeira estrofe: *Ninguém ouviu / um soluçar de dor*. Importante registrar, conforme o relato de Pinheiro, já transscrito, de que foi justamente a expressão *um soluçar de dor* a primeira que lhe ocorreu para dar início à letra, quando ele e Mauro Duarte resolveram compor um samba-enredo.

A estrutura cíclica é alimentada por esta ocorrência, que, além do plano estético, possui evidente valor filosófico-existencial, reforçando a crítica social que se faz presente em toda a letra. Aliás, neste aspecto reside uma maturação de *embriões*, característica geralmente indicativa de sua movimentação em rede. No soneto *Canto Brasileiro*, a indicação das diversas etnias que se encontram na formação da cultura brasileira e na formação da música brasileira, sobretudo na música popular brasileira ainda não traz o olhar crítico que reveste toda a letra de *Canto das Três Raças*. O índio e o negro, marginalizados pela sociedade, tendo tido seus direitos fundamentais desrespeitados, em anos e anos de descaso e escravização, entoam lamentos de dor. Mas o texto da letra não se restringe a esta afirmação.

Entre os elementos que alicerçam a o caráter de absoluta atemporalidade da obra, sobretudo pelo texto de sua letra, está a importantíssima menção ao canto do trabalhador. Portanto, a crítica adquire

mais intensidade em matizes sociopolíticos, alcançando outra época. Refere-se aos maus-tratos e vilipêndios a direitos de índios e negros, no Brasil, em séculos anteriores. E também se sustenta pela menção ao vilipêndio dos direitos basilares de nativos indígenas.

Trata-se de uma crítica aguda a uma mentalidade segregadora, excludente, não empenhada ou pouquíssimo empenhada em combater a gigantesca desigualdade social que persiste, lamentavelmente, no plano das oportunidades. Por isso, o canto é tão entoado, tão repetido, tão renovado. Ele próprio se subsume no lamento da população excluída. O seu refrão, cuja melodia foi composta por Paulo César Pinheiro, é o próprio canto do trabalhador. Canto que deveria ser de alegria. E é de dor. Absolutamente atemporal, que atualiza e se reatualiza em nossos dias. Um clássico.

O matiz sociopolítico da crítica apresentada na letra sugere uma modificação de *embriões*. A segunda obra da *rede de criação* denota, portanto, o movimento de ampliação dos embriões, pois o olhar crítico social e político alarga a amplitude do enfoque. O tema passa a ser visto também sob outro prisma. A música se converte em denúncia social, ganha uma segunda e também relevante camada de interpretação. O plano estético e o plano crítico são contemplados com grande engenho e habilidade pelo poeta-compositor, em plena harmonia com seu parceiro Mauro Duarte.

Cumpre observar que a letra de Pinheiro segue estritamente o conjunto de características mais tradicionais de um samba-enredo, conforme sua intenção inicial, por ele revelada no livro *Histórias das minhas canções*, pois atravessa épocas, concretizando importante peculiaridade do samba-enredo, modalidade de samba que é apontada pelo crítico e compositor Luiz Tatit como sendo “música-itinerário”, pois se desenrola seguindo as itinerâncias de uma história no tempo.

A progressão do tempo, o salto de épocas, evidenciado na letra, também é marcado pelos tempos verbais: o pretérito de “ninguém ouviu”, a menção aos inconfidentes (menção histórica que traz em si um período delimitado da Inconfidência Mineira) e o presente de “ecoa noite e dia” e “é ensurdecedor”, proclamando que as desigualdades continuam ensurdecendo a todos. A obra

pugna pelo fim das discrepâncias, deseja a igualdade de oportunidades, deseja o respeito, o integral respeito a todos os indivíduos das três etnias formadoras do povo brasileiro. Este canto é uma amostra clara da importância – estética e social – de um letrista como Paulo César Pinheiro.

*Canto das Três Raças* é obra de estonteante beleza, que passa a integrar o conjunto das mais bem-sucedidas composições do autor. A gravação de Clara Nunes, magistral, também contribui para esta intensa difusão da obra, em razão, por um lado, de seus ilimitados recursos vocais, timbre de voz privilegiado, interpretação elegante e, ao mesmo tempo, de grande expressividade e carga emocional e, de outro lado, pela gigantesca popularidade da intérprete, que fez circular a obra pelos quatro cantos do mundo. Em pouco tempo, o *Canto das Três Raças* se tornou conhecido e entoado em todo o Brasil e também fora do país. A autenticidade do canto é patente, pois as bandeiras críticas da obra estão também fortemente inseridas nas prioridades programáticas da carreira da intérprete.

A abordagem da formação da cultura e da música brasileira, esculpida a partir dos lamentos das três etnias constituintes do povo brasileiro encantou Clara Nunes, que, além de gravar o samba, deu seu nome ao álbum long-play individual anual, lançado pela Odeon (atual EMI-Odeon). A gravação de Clara é de 16 de julho de 1976. A intérprete e pesquisadora também batizou com o nome *Canto das Três Raças* o show individual que na mesma ocasião estreou no Teatro Clara Nunes, na Gávea, Rio de Janeiro.

Considerando-se as declarações de Paulo César Pinheiro, constantes do livro biográfico *Clara Nunes – Guerreira da Utopia*, de Wagner Fernandes, nas quais esclareceu que a própria Clara é quem definia seu repertório e só gravava o que realmente desejava, sem concessões, sendo que ele em nada influía, embora fosse o produtor dos discos, e entrelaçando-se esta fala com o depoimento da atriz, diretora e cantora Bibi Ferreira (que dirigiu dois importantes espetáculos de Clara, um nos anos 1970 e outro no início dos anos 1980), segundo a qual a cantora “precisava se apaixonar pela música que ia gravar”, podemos concluir que a primeira fase da recepção do *Canto das Três Raças* – antes mesmo de o público conhecê-la – deu-se de modo altamente favorável e

por uma audiência extremamente qualificada, a de uma intérprete no auge de seu sucesso e conhecida pelo zelo com o próprio repertório, além de ser plenamente identificada com a temática da identidade brasileira, a brasiliade.

Clara interpretou a obra também em turnês internacionais, inclusive no Japão, em 1982, seis anos depois da gravação. Em um programa especial da rede japonesa de televisão NHK, inteiramente dedicado à Clara, em 20 de agosto de 1982, em entrevista concedida à apresentadora e atriz Keiko Matsuzaka, a cantora afirmou gostar muito de *Canto das Três Raças*, que se referia “à união de raças” formadoras do povo brasileiro e da música brasileira.

Depois do sucesso da obra na voz de Clara, surgiram muitas outras gravações de *Canto das Três Raças*. As gravações realizadas de 1976 a 2010 estão relacionadas por Conceição de Campos (2010, 300). Transcrevemos, a seguir, a relação das primeiras gravações:

Canto das Três Raças

Mauro Duarte / Paulo César Pinheiro

Clara Nunes

Compacto *Clara* (1976)

EMI-Odeon 57BD 1371

LP *Canto das Três Raças* (1976)

EMI-Odeon XSMOFB-3915

Cd relançamento (1995) EMI-Odeon

Os caretas

LP s/t (coleção *Samba é uma parada – Pesquisa Ibope –*

*Vol. 11* (1977) *pot-pourri*

Polyfar/Phonogram 2494585

Sambalivre

LP s/t (coleção *Samba, suor e ouriço – vol.2*) 1977

*pot-pourri* Som Livre 4096019

Marcos Sacramento

CD *Marcos Sacramento* (1994) SACI 8030

CD *A modernidade da tradição* (1997)

Buda Musique (França) 82920-2

*Canto das Três Raças* também foi gravada, em seguida, pelas cantoras Alcione, no ano 1999, no álbum *Claridade – uma homenagem a Clara Nunes* (Globo/Universal), Carmen Queiroz, no ano 2.000, no CD *Leite Preto* (CPC-UMES), Eliana Printes, no ano 2001, no álbum *Pra lua tocar* (Indie Records), pelo cantor Renato Braz, em 2002, no CD *Quixote* (Eldorado), pela cantora Elza Soares, no ano de 2003, no álbum *Um ser de luz – Saudação a Clara Nunes* (Deckdisc, disco de vários intérpretes/álbum duplo – disco 1), pela cantora Iracema, no ano de 2006, no CD *Um Canto a Clara* (ao vivo, InterCDs Records). E as gravações têm se multiplicado, mormente nos últimos anos, em que as ações em prol da afirmação da raça negra têm sido mais intensas.

Em entrevista a mim concedida, em outubro de 2020, Paulo César Pinheiro narrou um fato que o comoveu, com relação ao *Canto das Três Raças*. Estava ele, num momento de descanso, assistindo à televisão, quando, de repente, ao sintonizar e alternar rapidamente vários canais de TV a cabo, deparou-se com uma missa da Igreja Católica Apostólica Romana, em momento em que o sacerdote que conduzia a celebração e todos os fiéis cantavam, em uníssono, sua obra, que, na verdade, já se tornara, de fato, um hino de resistência da raça negra. A emoção de Paulo veio fácil, acompanhada de lágrimas.

Urge relembrar, neste ponto, que o *Canto das Três Raças* é uma obra composta por Pinheiro e Mauro Duarte com o intuito de se converter num samba-enredo de escola de samba, por isso respeitou as características tradicionais do gênero. Inobstante uma série de fatores de ordem prática não tenha propiciado a realização deste desejo dos dois autores, o que importa é destacar que a música foi composta com este objetivo, incorporando, naturalmente, um conjunto de elementos característicos que pudesse convertê-la num samba-enredo.

Portanto, não deixa de ser significativo e plenamente confirmatório do quanto as questões étnicas estão conectadas com as questões espirituais ou religiosas, na obra de Pinheiro. Em vez de polarização entre o sagrado e o profano, pensamos que o que mais se evidencia entre os dois aspectos é uma força de atração digna de registro, a qual se manifesta em várias outras obras, entre as quais “Portela na Avenida”, composta pela mesma dupla de parceiros, Pinheiro e Mauro Duarte, e que nasceu de um pedido de Clara Nunes a Paulo César Pinheiro, pois a intérprete desejava homenagear a Portela, sua escola do coração e pediu a Pinheiro que criasse a obra. A solução de Pinheiro para atender este pedido de Clara nasceu do olhar do poeta para uma mesa existente na casa em que o casal residia – espécie de altar – na qual Clara mantinha seus objetos religiosos. A contemplação da imagem da Nossa Senhora Aparecida, de manto azul e branco – as duas cores da Portela – e a presença do Espírito Santo – deu ao poeta a chave para iniciar e desenvolver a letra.

A propósito do samba-enredo – modalidade em que foi composto o *Canto das Três Raças* – Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2015, 261) consignam, em alentado verbete:

Samba-enredo. Modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba. Com a instituição das disputas entre as escolas, por meio dos concursos, na década de 1930, eles comprometidos com os temas apresentados passaram a narrar episódios e exaltar personagens da história, do ponto de vista da historiografia dominante. Nascia, aí, o subgênero consagrado sob a denominação samba de enredo, que se fixava e se difundia sob forte influência do estilo samba-exaltação, surgido em 1939.

Em ensaio de seu livro *Todos entoam*, Luiz Tatit (2007, 199-200) consigna que “o samba-enredo é um gênero-fexo, com melodia que sai ao encalço da

letra, suplantando a toda sorte de entraves silábicos para garantir a evolução de uma história pré-estabelecida". Leciona Tatit (2007, 200):

A partir de um ritmo cadenciado e ajustado pelo surdo e pulsação geral da bateria, o canto segue rotas melódicas pouco previsíveis, que escapam ao controle perceptivo do ouvinte. A sensação é a de que se passa muito rapidamente de um material a outro sem dar tempo à sua introjeção. Só a repetição exaustiva do samba-enredo durante o desfile pode contornar essa sua natureza produzindo outra instância de desaceleração.

De acordo com Tatit, o samba-enredo é a música-itinerário, que “assegura sua coesão com letras invariavelmente narrativas – histórias de personagens brasileiros, de povos, de artistas ou do próprio Carnaval, repletas de exaltação [...].”

Em *Canto das Três Raças*, é imperioso constatar que todos estes aspectos estão presentes e existe até mesmo um certo caráter épico que a grandiosidade do espetáculo do desfile de carnaval faz surgir e sedimentar.

Do ponto de vista formal, verificamos que, como em boa parte das letras de Pinheiro, as linhas ou versos são de dimensões diferentes, heterométricos, existindo, porém, muitas obras com versos de igual medida. Na letra de *Canto das Três Raças*, predominam as redondilhas menores, que são versos pentassilábicos, como, por exemplo, estes extraídos da segunda estrofe: “E de guerra em paz” e “De paz em guerra”. Outros existem das mais variadas medidas, conforme as necessidades da melodia, construída primeiramente por Mauro Duarte antes de Pinheiro iniciar seu trabalho de construção da letra.

O fato de a obra ter sido concebida como samba-enredo lhe confere as características acima mencionadas, sendo de se observar que a história é narrada com grande poeticidade, fazendo irromper a memória dos lamentos dos índios e dos negros, que, mesmo num país de tão grandes dimensões, ainda permanecem em uma situação à margem, alheios à possibilidade de inserção construtiva e efetiva no âmbito da sociedade.

Seguindo a intenção de conhecimento da natureza da movimentação dos *embriões* e do comportamento dos *embriões ampliados* no processo criativo,

verificamos o quanto os elementos constantes da obra musical extrapolaram os primitivos pontos fundamentais do poema *Canto Brasileiro*. Abriram-se novas dimensões e novas perspectivas.

A inserção da partitura original de *Canto das Três Raças*, publicada em 1976, pela Editora Arlequim, ganha, por si só, uma grande importância, por permitir vislumbrar as características rítmicas, principalmente, e também melódicas – como estratégias aptas à valorização da letra, em indissociável procedimento de interação de linguagens. A primeira figura é a capa da partitura. E as três seguintes trazem a melodia completa.

Escrita na tonalidade de Do menor (Cm, na cifra harmônica internacional), *Canto das Três Raças* possui o compasso binário próprio dos sambas. As tonalidades menores conferem uma atmosfera um pouco mais dramática para as obras, com maior intensidade. A partitura mostra a existência de síncopes, deslocamentos de acentuação rítmica, que tornam forte um tempo que seria fraco, pela estrutura original. Também as síncopes são características do samba, assim como do choro e da bossa-nova, que com o samba mantêm parentesco musical. As ligaduras, colocadas em muitas das notas semicolcheias, a serviço de construção das síncopes, são elementos característicos do samba e do choro.

Após a introdução, a melodia do Canto, em seu primeiro fragmento da primeira frase melódica – correspondente ao início da letra “Ninguém ouviu” – principia com uma anacruse. A primeira palavra da letra, Ninguém, encontra-se bipartida, em dois compassos, estando a primeira sílaba – Nin – no final do segundo tempo de um compasso (sílaba átona da palavra) e a segunda sílaba – guém – no primeiro tempo, isto é, na cabeça do compasso seguinte, em seu tempo forte. Está clara a questão da ársis e da tésis. A sílaba tônica da palavra coincide com o tempo forte.<sup>58</sup>

Com relação ao primeiro tema melódico, verificamos que os intervalos iniciais são de quarta e de quinta (de quatro graus e de cinco graus na escala

<sup>58</sup> Arsis e thesis são os termos usados respectivamente para tempos não acentuados e acentuados, ou tempo fraco e tempo forte. A expressão per arsin et thesin é utilizada para a inversão de um tema, ou seu deslocamento, de forma que os tempos fortes tornam-se fracos e vice-versa. In: SADIE, Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p.44

diatônica), portanto, quase metade de uma oitava, e abrem majestosamente a frase, o canto, construindo um salto intervalar especial, isto é, um salto sonoro vertical mais impactante, que abre e sublinha o que será dito em toda a letra, o que será narrado, comunicado, e denunciado.

Bruno Kiefer (1979, 26) ensina que, em todas as unidades rítmicas, desde as células, até as unidades compostas, podemos notar, do ponto de vista da dinâmica, dois momentos: ársis – levantar; tésis pousar. Estes os termos utilizados pelos gregos em relação às batidas dos pés.

*Canto das Três Raças* é brado e libelo em favor da igualdade dos indivíduos pertencentes às três etnias formadoras do povo brasileiro. Em suma, em favor da igualdade das etnias. Afirmando e reafirmando a força da proteção aos direitos individuais de todos os cidadãos, sem discriminação. Por isso, permanece com seu manto de atemporalidade, a alcançar com veemência o nosso tempo. E, obviamente, por ser absolutamente atemporal, ensejou, para Paulo César Pinheiro, construção em rede com novas obras que o movimento dos *embriões* nas matrizes geradoras foi trazendo para a construção.

Nas próximas páginas, estão as figuras correspondentes a:

- 1) Capa da partitura original de Canto das Três Raças, de Mauro Duarte de Oliveira e Paulo César Pinheiro. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda., 1976
- 2) Partitura original de Canto das Três Raças, de Mauro Duarte de Oliveira e Paulo César Pinheiro. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda., 1976, p.1
- 3) Partitura original de Canto das Três Raças, de Mauro Duarte de Oliveira e Paulo César Pinheiro. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda., 1976, p.2
- 4) Partitura original de Canto das Três Raças, de Mauro Duarte de Oliveira e Paulo César Pinheiro. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda., 1976, p.3
- 5) Partitura de Canto das Três Raças, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, arranjo de Maurício Carrilho, 2020, Rio de Janeiro, Casa do Choro, página 1
- 6) Partitura de Canto das Três Raças, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, arranjo de Maurício Carrilho, 2020, Rio de Janeiro, Casa do Choro, página 2



Figura 5 Partitura de Canto das Três Raças, 1976. Ed.Musical Arlequim. São Paulo.  
Capa

# CANTO DAS TRÊS RACAS

SAMBA

GRAVAÇÃO: ODEON

CLARA NUNES

LETRA E MÚSICA:

MAURO DUARTE &  
PAULO C. PINHEIRO

Copyright © 1976 by EDITORA MUSICAL ARLEQUIM LTDA. Rua Frederico Steidel, 267 - São Paulo Brasil. Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil. Direitos de execução controlados pela U.B.C.

Figura 6 Partitura de Canto das Três Raças (1976), Ed. Musical Arlequim, p.1

2

The musical score is handwritten on six staves of a two-staff system. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The score is divided into six systems by vertical bar lines. Chords are labeled above the staff. The first system starts with Cm<sup>7</sup>, followed by two more Cm<sup>7</sup>s, then a sequence of chords: Dm<sup>5</sup>, Cm, Fm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, Ab<sup>7</sup>, G7, G7. The second system begins with Fm<sup>7</sup>. The third system starts with Cm<sup>7</sup>, followed by Dm<sup>5</sup>, Cm. The fourth system starts with Ab<sup>7</sup>, G7, G7, Cm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>. The fifth system starts with Cm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Cm. The sixth system is divided into two parts: '1. Gm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>' and '2. Gm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>'. The score is written in common time.

Figura 7 Partitura de Canto das Três Raças (1976), Ed. Musical Arlequim, p.2

3

The musical score is handwritten on two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The score is divided into eight measures by vertical bar lines. Measure 1 starts with a C major 7th chord (Cm7) in the treble staff, followed by an F major 7th chord (Fm7) in the bass staff. Measure 2 starts with a C major 7th chord (Cm7) in the treble staff, followed by a G7 chord in the bass staff. Measure 3 starts with an F major 7th chord (Fm7) in the treble staff, followed by a G7 chord in the bass staff. Measure 4 starts with a C major 7th chord (Cm7) in the treble staff, followed by another C major 7th chord (Cm7) in the bass staff. Measure 5 starts with an A flat dominant 7th chord (Ab7+) in the treble staff, followed by another Ab7+ chord in the bass staff. Measure 6 starts with a G7 chord in the treble staff, followed by a G7 chord in the bass staff. Measure 7 starts with an F major 7th chord (Fm7) in the treble staff, followed by an F major 7th chord (Fm7) in the bass staff. Measure 8 starts with a C major 7th chord (Cm7) in the treble staff, followed by an A flat dominant 7th chord (Ab7) in the bass staff.

Figura 8 Partitura de Canto das Três Raças (1976), Ed. Musical Arlequim, p.3



# Canto das três raças

samba

Mauro Duarte  
Paulo Cesar Pinheiro  
Arr: Maurício Carrilho

Voz

**A**

8

13

19

Nin - guém  
ou - viu\_\_\_\_ Um\_\_\_\_ so - lu - çar de dor\_\_\_\_ no\_\_\_\_ can - to do Bra - sil

25 **B**

31

37

Des - de que - um in - dio quer - rei - ro foi pro ca - ti - vei - ro E de lá\_\_\_\_ can - tou\_\_\_\_ Ne -

43 **C**

49

- - - gro-en - to - ou\_\_\_\_ Um can - to\_\_\_\_ de re - vol - ta pe - los a -  
res Do Qui - lom - bo dos Pal - ma - res On - de se re - fu - gi - ou\_\_\_\_

55 **D**

61

Fo - ra - a lu - ta dos In - con - fi - den - tes Pe - la que - bra das cor - ren - tes\_\_\_\_ Na - da - a - di - an - tou  
E de guer - ra - em paz, de paz\_\_\_\_ em guer - ra To - do po - vo des - sa ter -

© COPYRIGHT da adaptação 2020, by Instituto Casa do Choro  
Rua da Caneca, 38 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil  
Todos os direitos reservados. ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.  
DIREITOS DE EXECUÇÃO CONTROLADOS PELO ECAD

1/2

Figura 9 Partitura de Canto das Três Raças. Arranjo de Maurício Carrilho, 2020  
Rio de Janeiro, Instituto Casa do Choro, p.1

Figura 10 Partitura de Canto das Três Raças. Arranjo de Maurício Carrilho, 2020  
Rio de Janeiro, Instituto Casa do Choro, p.2

**Voz / Canto das três raças / 2**

The musical score for 'Canto das Três Raças' features eight staves of music for voice, arranged in two systems. The key signature is one flat, and the time signature varies between common time and 2/4.

**Staff 1 (Measures 67-72):** The vocal line begins with eighth-note patterns. The lyrics are: "ra\_\_\_\_ Quan-do po-de can-tar Can-ta\_\_\_\_ de dor\_\_\_\_". Measure 72 ends with a fermata over the vocal line.

**Staff 2 (Measures 73-78):** The vocal line continues with eighth-note patterns. The lyrics are: "Ó \_\_\_\_ [Section E]".

**Staff 3 (Measures 79-84):** The vocal line continues with eighth-note patterns. The lyrics are: "Ó \_\_\_\_ [Section F]".

**Staff 4 (Measures 85-90):** The vocal line continues with eighth-note patterns. The lyrics are: "E-e - co - a noi - te-e - di -".

**Staff 5 (Measures 91-96):** The vocal line continues with eighth-note patterns. The lyrics are: "a\_\_\_\_ É en - sur - de - ce - dor.".

**Staff 6 (Measures 97-102):** The vocal line continues with eighth-note patterns. The lyrics are: "Ai, mas quela-go - ni - a O can - to do tra - ba - lha - dor".

**Staff 7 (Measures 103-108):** The vocal line continues with eighth-note patterns. The lyrics are: "— Es - se can - to que - de - vi - a ser um can - to dela - le - gri -".

**Staff 8 (Measures 109-114):** The vocal line continues with eighth-note patterns. The lyrics are: "a So - a-a-pe - nas\_ co-mo-um so - lu - çar\_ de dor\_\_\_\_".

**Staff 9 (Measures 115-120):** The vocal line continues with eighth-note patterns. The lyrics are: "Ó \_\_\_\_ [Section G]".

**Staff 10 (Measures 121-127):** The vocal line continues with eighth-note patterns. The lyrics are: "Ó \_\_\_\_ [Ending 1] Ningém [Ending 2]".

Consoante relato contido em entrevista concedida ao jornalista Alexandre Pavan, na Revista Cult, edição de fevereiro de 2002, Paulo César Pinheiro revelou que *Canto das Três Raças* lhe exigia uma continuidade. Era seu desejo ampliar a discussão do tema da formação étnica do brasileiro e da música brasileira. Durante anos esteve a gestar as possibilidades de continuidade, por meio de poemas, acalentando o projeto, meditando sobre seu desenvolvimento, até que, muitos anos depois, estruturou-se um novo livro inteiramente dedicado a esta temática, realização inédita em sua produção e construída a partir da existência do *Canto das Três Raças*.

É importante fazer uma distinção: o novo livro de Pinheiro surgiu a partir das combinações de *embriões* com os quais trabalhava desde seu livro de estreia, *Canto Brasileiro*, e que, na intensa movimentação das *matrizes geradoras*, possibilitaram a criação do samba *Canto das Três Raças*, e, em nova expansão, geraram o novo livro. Portanto, não se trata simplesmente de um livro concebido pelo apreço do autor pelo tema, mas sim de um livro construído por meio dos elementos embrionários das obras anteriores, sobretudo pelo belíssimo *Canto das Três Raças*, cuja trajetória tanto significou para o poeta-compositor. Este encadeamento – ou rede de criação entre as obras – é claramente apreendido pelas declarações do próprio Paulo César Pinheiro, constantes de sua entrevista a Alexandre Pavan.

*Atabaques, violas e bambus* foi publicado no ano 2000 e reúne cento e um poemas distribuídos em três seções de dimensões praticamente idênticas. Trata-se de uma publicação da Record Editora, com projeto gráfico de Regina Ferraz. As três seções recebem, cada uma delas, o nome de um dos instrumentos que compõem o título do livro. *Atabaques* é a primeira parte, reunindo trinta e três poemas. A segunda seção, *Violas*, agrupa trinta e quatro poemas e a terceira, *Bambus*, compõe-se de 34 poemas.

Neste amplo espaço, o autor tem a possibilidade de realizar uma grande travessia em cada uma das três etnias formadoras do povo brasileiro. A primeira parte representa a raça negra, oriunda da África para o solo brasileiro. Entre os principais poemas, citamos *Axé atabaque, Malê, Ganga, Palmares, Ibejê, Cavalo-marinho de boi-bumbá, Rosa de samba.*

Importante observar a grande incidência de poemas com temática e até mesmo com o título extraído do vocabulário musical: *Cantiga de Preto Velho, Roda-de-samba, Tamborim, Capoeira, Dança Guerreira, Na roda do berimbau, Gregoriano negro.*

Na segunda seção, *Violas*, ocorre o mesmo: grande quantidade de poemas atinentes ao universo musical. Citamos: *Alô viola, Sete-violas, Violeiro, Viola de prata, Toada do sole da lua, Quadrança, Canto da água, Desafio de violas, Cantiga de beira d'água, Cantiga do mundo, Viola, Cantoria de viola, Verso e viola.* São todos identificados com a etnia branca, europeia, precisamente a portuguesa, que, ao colonizar o Brasil, trouxe consigo seus instrumentos de corda, sua prática musical, suas cantigas, que, com o tempo, foram se aclimatando no país e, lentamente, se transformando.

Na terceira seção, *Bambus*, o autor visita, com igual fôlego e precisão, a cultura dos povos originários, habitantes do Brasil pré-colonial, que, entre os traços preponderantes de seus costumes, mantinham estreita ligação com os instrumentos de sopro – feitos de bambu – geralmente flautas e flautins que se conectam com rituais religiosos, mais uma vez demonstrando a íntima ligação das temática étnica e religiosa (espiritual). Desta terceira parte, citamos, entre os poemas explicitamente relacionados com a música, *Eh Bambu eh, O velho canto novo, Japinari.*

Alarga-se no livro o conjunto de referências presentes no *Canto das Três Raças*, numa claríssima demonstração de movimento de expansão de embriões. Resta muito bem evidenciado que a sensação de incompletude experimentada pelo autor é responsável por trazer o dinamismo, conforme apontado por Salles (2006). E, nos termos preconizados pela ensaísta, podemos constatar que “a busca gera esse processo aproximativo.”

A construção desta centena de poemas que compõem o livro *Atabaques, violas e bambus*, terceira obra da trilogia que ora focalizamos, é a confirmação da existência da *rede de criação* em todos os seus elementos constitutivos. As *matrizes geradoras* são também balizadoras e delineiam, em suas bases, os movimentos de multiplicação e de ampliação de *embriões*, dinamizando o processo de criação.

A respeito desta interação entre as duas linguagens, afirmou Pinheiro, na já citada entrevista à Revista Cult:

[...] eu sou isso aí: compositor e escritor. Isso em mim é uma unidade e não quero que ela se desfaça. Minha poesia é de ambas as artes: da música e do livro.

Pavan, Alexandre. Entrevista de Paulo César Pinheiro, Revista Cult, fevereiro 2003)

O crescimento embrionário é manifesto no desenvolvimento da rede de criação iniciada em 1976, com a publicação do livro *Canto Brasileiro*. E o trânsito destes embriões por obras de gêneros e linguagens distintas reafirma a força da temática étnica no canto e na poesia de Paulo César Pinheiro.

Digno de registro o fato de o autor ter lançado, entre seus onze livros já publicados, cinco, isto é, metade deles com títulos que aludem expressamente à música. São eles: *Canto Brasileiro* (1976), *Viola Morena* (1984), *Atabaques, violas e bambus* (2000), *Clave de Sal* (2003) e *Poemúsica* (2018). No ano de 1983, Pinheiro lançou o álbum musical long-play intitulado *Poemas escolhidos*, no qual gravou alguns poemas – por ele mesmo musicados – de seus dois primeiros livros, ao qual fizemos referência na abertura desta pesquisa.

A transmigração do tema pelas diferentes linguagens assinala a solidez com que a *rede de criação* se estrutura e se desenvolve. Vários são os poemas elucidativos da movimentação dos embriões nesta fase – de publicação de *Atabaques, violas e bambus*. Toda a obra é composta com redondilhas maiores e menores, isto é, versos heptassílabos e pentassílabos.

À guisa de exemplo, transcrevemos o poema *Três Vertentes*:

Três vertentes

Três vertentes no meu canto  
Tenho eu desde menino  
É meu sangue de africano  
Pescador e nordestino.

Esteira de onça pintada,  
Choupana parede-meia,  
Teto de palha trançada  
Piso batido na areia,  
Luz de pavio e candeia  
Cântara de água sagrada  
Gamela de lua-cheia  
Clareira de madrugada,  
História sendo contada  
Fogueira em centro de aldeia  
Luanda foi derramada  
No sangue da minha veia

Nasci com um remo no braço,  
Sou neto de canoeiro.  
Cresci ouvindo o sanhaço  
Ao pé do meu travesseiro.  
Vivi que nem marinheiro  
Desentrançando o sargaço  
Meu beijo tem esse cheiro.  
Meu corpo tem esse passo

Prendi meu peito no laço  
Que o vento fez no veleiro  
O azul do mar é um pedaço  
Que eu faço em meu paradeiro.

Com bala de parabelo  
Risquei no chão minha sorte  
Comi o pó do flagelo  
Vivi no meio da morte.

Com mão de faca de corte  
E olhar de papo-amarelo  
Ficou meu peito mais forte  
Depois de cada duelo  
Cantei galope e martelo  
Forjando um canto de porte  
Meu canto agora é que é belo  
Que nem Palmeira do Norte.

Em meio à própria necessidade de expandir seus principais e temas e caminhar em direção ao infinito ou a uma ideia de infinito, a obra de Paulo César Pinheiro permite entrever uma alma peregrina e um olhar que busca, incessantemente, esgotar todas as perspectivas a respeito de um assunto. Esta ação criativa desencadeada ao longo do tempo, em redes sígnicas bem articuladas, desdobra camadas de sentido sempre em estado de alerta e, mais do que isto, em posição de resistência a toda e qualquer arbitrariedade, desigualdade ou violação de direitos fundamentais individuais. Um canto forte de resistência, que se projeta em todas as direções de tempo.

Desenvolvido e sedimentado em longa e profícua experiência, o engenho do agente dirige os atos criativos, permitindo que, do trânsito entre as linguagens, nasça e renasça, a cada dia, um renovado desenho de universo. Como afirma o próprio Pinheiro (2010):

Primeiro, eu escrevo para mim mesmo. Depois, escrevo para servir às pessoas, para enriquecer a alma das pessoas. Escrevo também pensando nos meus pares que sabem fazer, que entendem como é que se faz. E, finalmente, escrevo pro povo cantar.

### **A amplitude da temática religiosa: além do horizonte**

Afigura-se igualmente rica, densa e de extrema expressividade a face da obra de Pinheiro voltada para os temas da religiosidade e da espiritualidade, que, por vezes, são entrelaçados a reflexões existencialistas. Há ênfase no aspecto ritualístico das religiões, nas ações que dão forma e exteriorizam as religiões, por meio de símbolos, danças, música, cortejos, procissões. Conforme já afirmamos, nesta esfera temática, avulta a presença de abordagens e referências às religiões de matriz africana, que sempre encantaram o autor. Entretanto, inserções de referências ao catolicismo, ao budismo, entre outras religiões, também surgem em várias letras e poemas, algumas vezes separadamente de outras religiões, outras vezes cingidas a elas, num aparente estado de sincretismo ou até mesmo de modo semelhante ao ecumenismo, conforme se pode perceber no exame de algumas letras.

E, evidentemente, nem sempre será possível distinguir com nitidez as faces puramente étnica e/ou religiosa de uma obra, posto que ambas estão intrinsecamente conectadas, complementando-se na fisionomia cultural de um povo, um grupo social, um tempo ou um local.

A relação entre música e espiritualidade / religiosidade remonta à época imemorial das sociedades pré-capitalistas, sendo frequente a presença de instrumentos musicais e do canto em ritos religiosos, orações, meditações e

outras práticas conexas em todos os continentes. A menção a esta correlação faz parte da obra de muitos pesquisadores, filósofos e ensaístas, sendo de se registrar o trabalho do músico e mestre argentino Carlos Fregtman<sup>59</sup> a este respeito. Por ter se estendido no tempo, a existência do liame entre a música e a religiosidade veio a alcançar diferentes continentes e culturas, tanto no âmbito da chamada música erudita ou música de concerto quanto no âmbito da música popular. Examinando a questão sob a perspectiva holística, Fregtman relembra que o ritmo das funções orgânicas dos indivíduos está em permanente interação com o concerto cósmico de batimentos e sensações, pois estamos todos em sintonia com a música das esferas. São contemplados aspectos da espiritualidade no conjunto de reflexões do músico, ensaísta e musicoterapeuta.

Em uma abordagem genérica, portanto, ao pensarmos em música, simplesmente na música em si, como linguagem e expressão, desvinculada de características particulares, como a nacionalidade, por exemplo, ao evocarmos as suas origens, as primeiras manifestações musicais de que se tem notícia, impõe-se como patente e incontornável ponte de intersecção o fenômeno religioso, em toda a sua gama. Ao abordar a história social da música, o musicólogo inglês Henry Raynor (1981) dedica consistente estudo ao mencionado liame, focalizando a atividade musical desenvolvida nos mosteiros e nas escolas monásticas no período medieval e perscrutando alguns aspectos da conexão.

Em seu livro *O som e o sentido*, o crítico, ensaísta e compositor José Miguel Wisnik (2004, 34) disserta sobre o tema, realçando a conexão da música com a experiência do sagrado:

[...] nas sociedades pré-capitalistas, englobando todas as tradições orientais (chinesa, japonesa, india, árabe, balinesa e tantas outras) ocidentais (a música grega antiga, o canto gregoriano e a música dos povos da Europa), todos os povos selvagens da África, da América e da Oceania, a música foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e ruído.

---

<sup>59</sup> FREGTMAN, Carlos. *O Tao da Música*. São Paulo: Cultrix, 1984

E a etnomusicóloga Glaura Lucas (2014, 16-17), na introdução a seu livro *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos arturos e Jatobá*, ao focalizar quadro religioso do estado de Minas Gerais, realçando a força ritual da música, extremamente significativa nas sociedades africanas, assinala *a importância simbólica dos tambores e demais instrumentos como elementos sagrados, portadores de uma linguagem igualmente sacralizada que possui sua própria dimensão expressiva* e transcreve ensinamento de G. Béhage (1989, 17-35) a respeito do poder da música:

Como um meio de comunicação não verbal, [a música] é uma das ferramentas mais poderosas da autoexpressão, da autoafirmação e da autoconsciência humana em relação à dimensão cósmica ou cosmovisão de um grupo social. A música funciona também como um forte agente de coesão social, seja em termos de classe social, ou de identidade étnica ou cultural.

No Brasil, a presença da temática de natureza religiosa ocorre de modo abundante na música de concerto e também na música popular. No plano da música erudita, um eloquente exemplo está na obra do premiado compositor Marlos Nobre (1939), que possui expressiva quantidade de composições dedicadas a aspectos das religiões de matriz africana, com explícita menção aos orixás, ritos e sentidos. Na música popular brasileira são incontáveis os exemplos da presença das religiões afro-brasileiras na cultura musical, sendo oportuna a transcrição da palavra de Reginaldo Prandi (2005, 249) a respeito do levantamento por ele realizado:

Quase mil títulos de músicas gravadas no século XX trazem algum tipo de referência à religião dos orixás, voduns, inquices, caboclos e outras entidades espirituais dos terreiros de candomblé, umbanda e demais modalidades religiosas. Referências às próprias religiões ou a termos e elementos característicos.

No Brasil do período colonial, a música sacra de índole europeia sempre ocupou posição de destaque, ao mesmo tempo que as manifestações culturais dos grupos dos povos originários tinham na música uma de suas mais notáveis formas de comunicação. E os povos oriundos do continente africano, com fulcro nas linhas expressivas de sua ancestralidade, acabaram por desenvolver em solo brasileiros significativos passos e ritmos, danças e estilos, que, na dinâmica do tempo, redundaram nos incontáveis gêneros hoje conhecidos.

A partir dos anos 1940, é notável o crescimento da inserção de elementos da religião afrobrasileira, em especial na música desenvolvida por Dorival Caymmi, Baden Powell e Vinícius de Moraes, entre outros. Ao iniciar sua produção poética e musical, Paulo César Pinheiro tinha estes bons exemplos a iluminar seu horizonte musical. A partir da formação de sua parceria com Baden Powell, questões pertinentes à cultura de origem africana foram se tornando cada vez mais presentes nas obras, desde a primeira menção à figura célebre do capoeirista Besouro Mangangá.

É importante frisar que, ao longo do ininterrupto percurso de criação, estas referências jamais abandonaram seu universo. Ao contrário, constatamos um crescimento da temática de natureza religiosa em sua obra, conectada que está com a expressão da identidade brasileira, dos componentes de formação do povo brasileiro e com propósitos de resistência à intolerância religiosa e de valorização da cultura de raiz, assumida espontaneamente pelo poeta como um verdadeiro compromisso jamais abandonado ou negligenciado.

Em depoimento inserido no documentário *Paulo César Pinheiro – letra e alma*, de Andrea Prates e Cleisson Vidal, Paulo afirma que sempre teve grande apreço pelas religiões de matriz africana, tendo frequentado ritos e procurado aprender para escrever a respeito, pois, mesmo não professando nenhuma fé, sempre se sentiu fascinado especialmente pela indumentária religiosa, pelas cores das roupas, pelas danças, pelos alimentos, pelos instrumentos – predominantemente percussivos – e, evidentemente, pela música que integra os rituais das religiões afro-brasileiras.

O conhecimento e a presença da temática religiosa penetraram tão profundamente em seu horizonte que até mesmo no momento de compor *Portela na Avenida*, um samba destinado a homenagear a Escola de Samba Portela, em atendimento ao pedido de Clara Nunes, acorreu ao compositor a ideia de construir a fusão entre o sagrado e o profano, aludindo aos elementos da fé católica presentes em sua casa – sobretudo imagens de Nossa Senhora Aparecida e do Espírito Santo e elementos que integram o conjunto de símbolos da Portela, como a águia, as cores azul e branco da bandeira, entre outros elementos. Composta no início da década de 1980, a obra destaca a

religiosidade cristã, especificamente a católica, que surge como elemento que temático a interagir com a festividade profana do carnaval.

Desta forma o compositor pôde realizar uma bela junção entre o aspecto sagrado e o aspecto profano da cultura brasileira, colaborando, também, para manter aceso e sólido o liame da temática religiosa com os temas da unidade/identidade brasileira, que é nuclear, absolutamente central na vasta obra de Pinheiro. Nesta empreitada específica, o poeta contou com a parceria de Mauro Duarte de Oliveira, que, além de seu antigo parceiro, também integrava a ala de compositores da Portela.

Transcrevemos a letra de *Portela na Avenida*:

Portela na Avenida

Eu nunca vi coisa mais bela  
 Quando ela pisa a passarela  
 E vai entrando na avenida  
 Parece a maravilha de aquarela que surgiu  
 O manto azul da padroeira do Brasil  
 Nossa Senhora Aparecida  
 Que vai se arrastando  
 E o povo na rua, cantando  
 É feito uma reza, um ritual  
 É a procissão do samba  
 Abençoando  
 A festa do divino Carnaval

Portela

É a deusa do samba,  
 O passado revela  
 E tem a Velha Guarda como sentinelas  
 E é por isso que eu ouço  
 Essa voz que me chama  
 Portela, sobre a tua bandeira  
 esse divino manto  
 Sua águia altaneira, o Espírito Santo  
 No templo do samba

As pastoras e os pastores  
 Vêm chegando da cidade e da favela  
 Para defender as tuas cores  
 Como fiéis na santa missa da capela

Salve o samba, salve a santa, salve ela  
 Salve o manto azul e branco da Portela  
 Desfilando triunfal sobre o altar do Carnaval

Nesta letra, cuja temática é a beleza da Escola de Samba Portela, há mais de quinze referências a símbolos e itens da igreja católica. São eles: Padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida, reza, ritual, procissão, abençoando, divina, deusa, divino, Espírito Santo, templo, missa, capela, santa, altar, o que, sem dúvida, traduz uma expressiva incidência.

Em uma abordagem genérica, ao pensarmos em música, simplesmente na música em si, como linguagem e expressão estética, desvinculada de características particulares, como a nacionalidade, por exemplo, ao evocarmos as suas origens, as primeiras manifestações musicais de que se tem notícia,

automaticamente, a questão religiosa se impõe em patente intersecção. Ao cuidar da história social da música, o musicólogo inglês Henry Raynor (1981), dedica consistente estudo ao mencionado liame, visitando a atividade musical desenvolvida nos mosteiros e nas escolas monásticas

Podemos hoje afirmar que, provavelmente, seja Paulo César Pinheiro o compositor brasileiro que mais compôs no âmbito da temática da religiosidade de matriz africana, dada a amplitude de sua produção.

Portanto, para analisarmos alguns pontos mais significativos da produção de canções neste espectro temático, afigura-se conveniente estabelecermos diferentes fases nesta produção: a fase inicial, a partir de meados da década de 1960, quando Pinheiro começa a sua atividade profissional até o final da década de 1980; uma segunda fase, inaugurada nos anos 1990, até 2005 e a terceira fase, iniciada a partir dos anos 2006 e que vem até o presente.

Na primeira fase, vislumbramos grande número de parcerias com Baden Powell e com Mauro Duarte tendo por tema a esfera religiosa. Destacamos algumas delas.

*Brasil Mestiço Santuário da Fé*, de 1980, é uma das mais importantes obras do primeiro período. Faz parte do álbum musical individual de Clara Nunes lançado naquele ano.

### Brasil Mestiço, Santuário da Fé

Vem desde o tempo da senzala

Do batuque, da Cabala

O som que a todo povo embala

O som que a todo polo embala

E quanto mais forte o chicote estala

E o povo se encurrala

O som mais forte se propala

O som mais forte se propala

E é o samba

É o ponto de Umbanda

É o tambor de Luanda

É o Maculelê e o Lundu

É o Jongo e o Caxambu

É o Cateretê, é o Coco e o Maracatu

O atabaque de Caboclo, o agogô de Afoxé

É a curimba do batucajé

É a capoeira e o candomblé

É a festa do Brasil mestiço, santuário da fé

E aos sons a palavra do poeta se juntou

E nasceram as canções

E os mais belos poemas de amor

Os cantos de guerra e os lamentos de dor

E pro povo não desesperar

Nós não deixaremos de cantar

Pois esse é o único alento do trabalhador

Desde a senzala

Ôôôô Ôôôô

BRASIL MESTIÇO, SANTUÁRIO DA FÉ

GRAVADO POR CLARA NUNES  
EM DISCOS EMI-ODEON

MAURO DUARTE  
PAULO CESAR PINHEIRO

The musical score is handwritten on ten staves. It includes the following chords:

- Staff 1: E7, B7, Em, B7, 1 Em
- Staff 2: B7, 2 Em
- Staff 3: E7, Am, Em, Am, B7, Em, Am, B7
- Staff 4: Am, B7, Em, Am, B7
- Staff 5: Am, Em, Am
- Staff 6: B7, Em, D7, G
- Staff 7: C, Am, B7, Am, B7, Em
- Staff 8: E7, Am, E7
- Staff 9: Am, C, B7, Em
- Staff 10: B7, 8.

© Copyright 1980 by ITAIPU EDIÇÕES MUSICAIS LTDA-co-edição EDIÇÕES MUSICAIS CORDILHEIRAS LTDA.R. Mena Barreto 151-Rio.Brasil.Todos os direitos internacionais reservados.All rights reserved.Todos os direitos de edição, tradução, execução pública e arranjos reservados para todo o mundo.DIREITOS DE EXECUÇÃO ARRECADADOS PELO ECAD (Repertório UBC-SEACEM) ITA-2172

Figura 11 Partitura de Brasil Mestiço, Santuário da Fé, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. Itaipu Edições Musicais Ltda. Co-edição Edições Musicais Cordilheiras Ltda. Rio de Janeiro: 1980

A letra de *Brasil Mestiço, Santuário da fé*, que se entrelaça plenamente com a estrutura rítmica e melódica da música, é de extrema contundência, fazendo expressa menção à realidade crua existente no país no período de triste memória da escravização. Além deste aspecto predominante, a letra apresenta, como forma de demarcar o processo de resistência, a longa relação das danças folclóricas desenvolvidas pelos grupos étnicos africanos e disseminadas em solo brasileiro, nas diversas regiões do território nacional. O enriquecimento dado por estas danças à cultura brasileira é realçado na letra do samba, com a exploração de recursos fônicos e rítmicos, que atuam em refinada correlação com a letra, sobretudo no aspecto da acentuação rítmica.

A obra foi composta por Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte especialmente para Clara Nunes, que a gravou, em seu álbum de 1980, aliás também intitulado *Brasil Mestiço*. Mais uma vez, com suas características tímbricas especiais, performance e indumentária, além de dar tratamento vocal extraordinário à obra, Clara encarna efetivamente uma filha de Iansã, tendo o batuque da cabala, o tambor de Luanda e o agogô de afoxé perfeitamente integrados na densidade de seu canto.

No ano seguinte, a dupla de compositores criou *Coroa de Areia*, que Clara Nunes gravou em seu álbum intitulado *Clara*. A letra faz expressa alusão aos rituais de prece:

#### Coroa de Areia

Mamãe mandou que eu fosse na beira da praia rezar (bis)

Mamãe mandou e eu faço o que mamãe mandar (bis)

A reza é boa na beira do mar

A reza é boa na beira do mar

A reza é boa na beira do mar

Mamãe mandou e eu faço o que mamãe mandar

A coroa é de areia

Mas é de areia de ouro

A coroa é de areia

Mas é de areia de ouro

Pedra de ouro, sereia

A coroa de areia

Sereia do mar

Pedra de ouro de areia

De ouro sereia a coroa do mar

Sereia, sereia

Dona da areia

Coroa de ouro sereia

Dona da areia

Coroa de ouro sereia

A letra de *Coroa de Areia*, impregnada de referências à umbanda e ao candomblé, celebra o aspecto mais ritualístico da espiritualidade de tradição afrobrasileira. Alude à mãe, conferindo e sublinhando o seu papel nuclear no panorama religioso, como representação da sabedoria ancestral, além da força de sua conexão com as práticas religiosas. Também há menção à obediência e ao respeito que todos têm pela figura da mãe, em razão desta gama de relevantes atributos.

No que diz respeito ao espaço físico eleito para cenário, há que se destacar que a beira do mar é considerada um local em que as orações tendem

a ser mais poderosas, por ser área apropriada para a purificação e também para elevada conexão com o divino.

A movimentação melódica é sinuosa e as balizas rítmicas nutrem de grande vibração a linha do campo. Salienta-se que a melodia, associada à letra, transmite uma espécie de linha de força de natureza religiosa, ampliando a consciência dos adeptos com relação à essência das preces. É digno de registro, também, a proposital simplicidade da letra, em que uma mesma frase se repete por três, quatro vezes ou mais, num procedimento que parece dar a elas o caráter de um mantra. As repetições de fragmentos ou frases ou palavras são comuns em orações, em todas as religiões e, na hipótese em apreço, Paulo César Pinheiro construiu uma letra que, na verdade, além de descrever aspectos da reza das religiões afrobrasileiras, converte-se, ela própria, numa reza, numa oração, o que, aliás, em graus de intensidade diversos, ocorrem em várias de suas obras.

Na interpretação de Clara Nunes, *Coroa de Areia* também se torna vitoriosa, agradando o público e integrando um importante conjunto de obras no repertório da intérprete, composto pelas obras em que a temática do mar, relacionada com lemanjá, as sereias e as orações, impera.. Outras obras de compositores diversos, entre elas *Linha do mar*, de Paulinho da Viola, *O mar serenou*, de Candeia e *Conto de areia*, de Toninho Nascimento e Romildo Bastos, integram este grupo de obras. Como parte integrante do conjunto, *Coroa de areia* também se situa na faixa caracterizadora de um sistema de fidelidade poética em Clara Nunes, que, com base na fenomenologia da imaginação poética de Gaston Bachelard, é examinado pelas pesquisadoras Heloísa Juncklaus Preis Moraes e Luiza Liene Bressan em seu artigo *O sistema de fidelidade poética em Clara Nunes: água como elemento de materialização*, publicada na Revista Sessões do Imaginário (2017, p.102-109)

Muitas são as composições realizadas no trabalho de parceria de Pinheiro e Mauro Duarte que contemplam a temática religiosa e a étnico-religiosa. Com diversos outros parceiros o poeta construiu uma enorme quantidade de canções, e sambas com predominância da temática religiosa. Alinhemos, a seguir, alguns exemplos bastante significativos, entre os quais *Mãe África*, parceria de Pinheiro

com Sivuca, e *Banho de Manjericão*, parceria de Pinheiro com João Nogueira.  
Eis as letras:

Mãe África

No sertão, mãe que me criou

Leite seu nunca me serviu

Preta Bá foi quem amamentou

Filho meu, filho do meu filho

No sertão, mãe preta me ensinou

Tudo aqui nós que construiu

Filho, tu tem sangue Nagô

Como tem todo esse Brasil

Lelê o, lelê o, lelê o, lalá

pros meus irmãos de Angola, África

(Oiê) pra Moçambique, Congo, África

(Oiê) para a nação Bantu, África

(Oiê) do tempo do quilombo, África

Pelo bastão de Xangô e o caxangá de Oxalá

Filho Brasil pede a bença mãe África

Pelo bastão de Xangô e o caxangá de Oxalá

Filho Brasil pede a bença mãe África

Igualmente rica em elementos ritualísticos a letra de *Banho de Manjericão*, parceria de Paulo César Pinheiro e João Nogueira:

### Banho de Manjericão

Eu vou me banhar de manjericão  
 Vou sacudir a poeira do corpo batendo com a mão  
 E vou voltar lá pro meu congado  
 Pra pedir pro santo  
 Pra rezar quebranto  
 Cortar mau olhado

Eu vou me banhar de manjericão  
 Vou sacudir a poeira do corpo batendo com a mão  
 E vou voltar lá pro meu congado  
 Pra pedir pro santo  
 Pra rezar quebranto  
 Cortar mau olhado

Eu vou bater na madeira  
 Três vezes com o dedo cruzado  
 Vou pendurar uma figa de aço no meu cordão  
 Em casa um galho de arruda que corta  
 Um copo d'água no canto da porta  
 Vela acesa e uma pimenteira no portão

Eu vou me banhar de manjericão  
 Vou sacudir a poeira do corpo batendo com a mão  
 E vou voltar lá pro meu congado  
 Pra pedir pro santo  
 Pra rezar quebranto  
 Cortar mau olhado

É com Vovó Maria que tem simpatia pra corpo fechado

É com Pai Benedito que tem uns apliques com toque de mão  
 E Pai Antônio cura desengano  
 E tem a reza de São Cipriano  
 E tem as ervas que abrem os caminhos pro cristão

Eu vou me banhar de manjericão (bis)

Em sua parceria com o compositor Edil Pacheco, Paulo César Pinheiro compôs uma ampla série de obras tendo por tema a religiosidade afrobrasileira. Trabalhados em profundo mergulho cultural e étnico, letra e música captaram nuances de grande expressividade, gerando *Malê Debalê*, *Olori*, *Afreketê*, *Ilê Ayê*, *Badauê*, *Oju Obá*, *Muzenza*, *Olodum*, *Ara-keto*, *Ijexá (Filhos de Gandhi)*. Estão as dez obras reunidas no álbum *Afros e Afoxés da Bahia*, gravados por vários artistas no ano de 1988 (Polydor). Igualmente fértil é a parceria mantida por Pinheiro com Sérgio Santos, com dois discos gravados por Sérgio – *Áfrico* e *Rimanceiro*, reunindo composições voltadas para a temática religiosa, das quais destacamos *Ganga Zumbi*, *Kekerekê*, *Sincretismo*. Com o parceiro Pedro Amorim, Pinheiro compôs uma série de afro-sambas, os quais estão gravados no álbum *Voz Nagô* (Engenho Produções, 2017): *Sangue de rei*, *Baraúna*, *Dança dos Orixás*, *Ogum-Megê*, *Brigador*, *Linha de caboclo*, *A sina do negro*, *Voz nagô*, *Tocador de santo*, *Iemanjá rainha do mar*, *Quilombo dos Palmares*, *Batizado*, *Três comadres no samba*, *Barimbau de Angola*.

Transcrevemos a letra *Malê-Debalê*, que é uma parceria de Pinheiro com Edil Pacheco :

Malê Debalê

É, no som do Malê  
 É no Malê-Debalê  
 Que eu vou me embalar  
 Lá no Malê-Debalê  
 Que Ogum fez o seu congá

É lá que se vai bater pra esse orixá  
 No toque do Adarrum  
 O povo vai rodear  
 Chamando a nação pra ouvir  
 Um som ijexá  
 Obá-Logun, Oraniã, Ogum-de-lê  
 Deixa descer toda a falange  
 Ogum Maiê, Ogum Megê  
 Ogum Beira-mar  
 Me dê licença e permissão para dançar  
 Ogum Maiê, Ogum Megê  
 Ogum Beira-Mar  
 Me dê licença e permissão para dançar

A seguir, a letra de *Sincretismo*, em que Paulo César Pinheiro mantém parceria com Sergio Santos

Sincretismo  
 O negro religioso  
 Dentro de casa tem seu gongá  
 Porém desde o cativeiro  
 Mudou de nome seu Orixá  
 E assim Dona Janaína  
 É Nossa Senhora da Conceição  
 Oxum é a das Candeias  
 Oxóssi é São Sebastião

Saravá

Meu Santo

Amém

São Roque é Obaluaiê

Como Santa Bárbara é Iansã

São Lázaro é Omolu

São Jorge é Ogum, Santana é Nana

E assim São Bartolomeu é Oxumaré

São Pedro é Xangô

Obá é Joana D'Arc

E Pai Oxalá é Nosso Senhor

Saravá

Meu santo

Amém

Para uma adequada perspectiva da dimensão da importância da faixa temática religiosa na produção de Paulo César Pinheiro, faz-se mister completar este tópico com o registro de algumas das muitas obras por ele compostas sem a existência de parceiros, isto é, com a criação conjunta de música e letra: *Angana, Flor roxa, Candeeiro de boi, Canto pra Oxalá, Canto pra Oxumaré, Negro malê, Tenente, Moenda, Caçamba e corda, Lugar, Malembe, Defumador, Cobreiro e Xangô Irôco*. Este conjunto está inserido no álbum *Chão de Terreiro*, de Glória Bomfim (Acari Records, 2018), que as gravou pela primeira vez.

**ENCADEAMENTO CRIATIVO NA ESFERA CRÍTICA E SOCIO-POLÍTICA. A EMOÇÃO QUE SOBREVIVE**

## ENCADEAMENTO CRIATIVO NA ESFERA CRÍTICA E SOCIOPOLÍTICA A EMOÇÃO QUE SOBREVIVE

Em sua obra inacabada *O Banquete*, Mário de Andrade (1989, 171) afirma, na voz de um dos personagens, que *toda arte é social porque toda obra-de-arte é um fenômeno de relação entre seres humanos*. Esta afirmação se afigura relevante para a compreensão ampla da produção artística e, em especial, da arte que, em diferentes graus de intensidade, ergue-se contra a arbitrariedade e contra a ilegitimidade e, naturalmente, da temática que a seguir abordaremos.

Ao abrirmos este capítulo referente ao processo criativo das canções de núcleo temático crítico e sociopolítico da vasta obra de Paulo César Pinheiro, impõe-se a menção a questões preliminares, de significativa importância não somente no que concerne à época predominante de sua produção e às parcerias de maior relevância firmadas e desenvolvidas neste âmbito de temas, como também, evidentemente, no que se refere ao âmago dos movimentos construtivos e à estrutura das *redes de criação* existentes, abrangendo a observação da natureza das *matrizes geradoras*, dos *embriões ampliados* e de sua orientação no desenvolvimento dos processos de produção.

Necessário se faz observar a congruência entre história, política e arte. Sob a ótica da transdisciplinaridade, que orienta a pesquisa, é relevante apontar o teor das relações entre história e poder e de temas fundamentais de ciência política e a expressão das várias linguagens estéticas – e, entre elas, de modo eloquente e marcante, a música – que, ao lado da atuação jornalística de alguns setores da imprensa, das universidades e de setores progressistas da Igreja Católica, exerceram constante e fundamental papel de resistência, de denúncia e de constante vigilância nos anos de arbítrio e de violação das liberdades democráticas.

Na verdade, o conjunto de obras de Pinheiro desta esfera temática afigura-se tão significativo e consistente que veio a se tornar célebre na cultura brasileira, destacando-se como um dos pontos de maior relevo de sua obra. Podemos afirmar que, mesmo em um acervo tão vasto como o do autor, é uma das vertentes mais representativas, além de constituir, sem a menor sombra, um ápice na produção de obras de crítica e protesto contra a arbitrariedade do governo que se impôs no país no início dos anos 1960. Em outras palavras, dificilmente encontraremos alguém que, ao ouvir o nome de Paulo César Pinheiro, imediatamente não o associe com as belas canções e sambas de protesto dos anos 1970, que, gravados por vários intérpretes, entre os quais o quarteto vocal MPB4, alcançaram imensa popularidade, auxiliando, também, na formação de uma consciência crítica.

Considerando-se que o poeta-letrista-compositor iniciou sua produção aos treze, catorze anos de idade, é fundamental sublinhar que suas primeiras composições nascem em 1962, 1963, 1964, justamente num instante que corresponde à dramática transição do regime político democrático para o regime arbitrário. Por meio de golpe de estado, alegando defender a segurança nacional, o governo suprimiu importantes liberdades democráticas no país. Desde o ano de 1964, ano da implantação do regime arbitrário decorrente de golpe militar, foi desencadeada uma série de ilegitimidades e ilegalidades que atingiram um clímax com a edição, em dezembro de 1968, do Ato Institucional n.5 – o AI 5 – que, além de permitir o recesso do Congresso Nacional e das casas legislativas nacional, estaduais e municipais e de subtrair da apreciação do Poder Judiciário decisões tomadas pelo Poder Executivo, implantou a censura prévia aos espetáculos e artes. A indevida hipertrofia do Poder Executivo e a violação do direito de livre expressão foram seguidos de atos de barbárie praticados contra civis. Contra esta situação juridicamente anômala, reagiram, naturalmente, os poetas, os compositores, os escritores, os cineastas.

No início da década de 1970, portanto, já sob a vigência do Ato Institucional n.5, era uníssono na sociedade civil, nos meios universitários – e estudantis em geral o sentimento de revolta, que se fazia acompanhar de ostensivas ações de protesto e de resistência em face do recrudescimento do regime militar.

Neste quadro, os compositores da música popular brasileira e os escritores atuavam unidos, movidos por um só propósito: denunciar as brutalidades, sensibilizar a população para a realidade e pugnar pela redemocratização do país, que somente em princípio dos anos 1980 pôde se realizar plenamente.

A rigor, a censura às artes e aos espetáculos não era inédita no Brasil. Um vislumbre histórico nos traz a memória de que, durante o período – também arbitrário – do chamado Estado Novo, compreendido entre 1937 e 1945, iniciou-se a perseguição às artes, sobretudo à música brasileira, por intermédio de censura oficial, isto é, institucionalizada. A propósito, na introdução a seu livro intitulado *Mordaça: Histórias de Música e Censura em Tempos Autoritários*, ao se referirem ao Estado Novo, escrevem os autores, João Pimentel e Zé McGill (2021):

Através de um decreto presidencial, Getúlio Vargas criou um órgão que se tornaria a gênese do sistema censório utilizado no Brasil até o fim da ditadura militar, décadas depois. Chamava-se Departamento de Imprensa e Propaganda. Criado em 1939, O DIP era diretamente subordinado ao presidente, além de ser encarregado da propaganda oficial do governo e responsável pela censura aos meios de comunicação. Os jornais eram seu alvo predileto, mas as estações de rádio e as músicas de sua programação também estavam no radar. Como as marchinhas de carnaval faziam muito sucesso naquele tempo, não demoraram a entrar na peneira da censura.

Findo o período de governo de exceção do Estado Novo, precisamente em 1946, surgiu o Serviço de Censura de Diversões Públicas, criado por meio de um decreto do presidente da República Eurico Gaspar Dutra. Evidentemente, dada a proximidade temporal, este novo órgão herdou seu modelo do DIP. Entretanto, por se tratar de um período democrático, entre os anos de 1946 e 1964, o órgão mantinha suas lentes nas questões de natureza moral, exercendo, por conseguinte, uma ação muito mais tênuem na produção artística.

Com a instalação do regime militar de 1964, que destituiu o governo do Presidente João Goulart, a censura retomou a natureza de origem, passando a fiscalizar intensamente e a proibir peças de teatro, filmes, letras de músicas e shows que contivessem contestação ao regime militar imposto no país. No primeiro triênio do período (1964-1967), o compositor Chico Buarque de Holanda

teve uma primeira música censurada: *Tamandaré*, em 1966. No entanto, após a decretação do Ato Institucional n.5, em 13 de dezembro de 1968, com a determinação de fechamento do Congresso e o fim do instituto do *Habeas Corpus* (instrumento jurídico que garantia a liberdade individual) em casos considerados de crimes contra a Segurança Nacional e o estabelecimento de censura prévia, esta iniciada em 1970, adveio um período de grandes conflitos e dificuldades para quase todos os artistas brasileiros.

Os censores passaram a atuar nas redações dos jornais. Os artistas foram obrigados a apresentar suas obras aos militares, antes de divulgá-las. Era necessária a autorização formal para a veiculação das obras. Ocorreu a centralização da censura e a sua federalização, constituindo-se sedes nos estados e em Brasília. Para completar o quadro anômalo e dar-lhe eficácia, o governo editou legislação e também criou um sistema de informações que permitia a prisão arbitrária dos artistas, uma aberração que somente existiu em nosso país nos anos do regime militar. Fazem parte deste momento de triste memória a prisão de artistas do porte de Cetano Veloso e Gilberto Gil, que foram obrigados a deixar o país. Também se exilaram Chico Buarque, Geraldo Vandré, Edu Lobo, entre outros. Em 1972, foi criada a DCDP – a Divisão de Censura a Diversões Públicas, que era subordinada ao Ministério da Justiça.

A DCDP era considerada um dos pilares de sustentação do regime autoritário e arbitrário, pelo caráter de alerta ou de *ameaça velada* de que, na verdade, se revestia. O órgão agia para silenciar por meio do voto toda obra que se mostrasse contrária ao pensamento do governo militar. Na prática, em sentido figurado, tratava de amordaçar a liberdade de expressão, num período em que a contracultura explodia, nas manifestações da cultura *hippie* e na crescente liberalização dos costumes. Anota-se, também, que, naquela fase, o governo objetivava, com a realização de diversos cursos promovidos pela Academia de Polícia, preparar os censores, atualizá-los e elevar-lhes o nível cultural, considerado extremamente baixo e totalmente inadequado para as funções que exerciam.

Criada em 1972, a DCDP – a Divisão de Censura a Diversões Públicas somente encerrou suas atividades no ano de 1988. O fato de ter permanecido em atividade por mais de quinze anos e de ter fechado as portas somente no

ano da promulgação da nova Constituição Federal democrática é uma clara prova do quanto suas práticas ofensivas à liberdade de expressão haviam se arraigado nas teias do governo.

Neste período de pouco mais de quinze anos de existência, acrescidos dos anos anteriores à censura já existente a partir de 1970, a DCDP protagonizou fatos absurdos e dignos de vários registros, em livros, relatos,, filmes, reportagens, memórias. Entre os agentes criadores que mais dificuldades encontraram para permanecer no país e permanecer exercendo sua atividade profissional, está Paulo César Pinheiro.

O próprio poeta-letrista-compositor, ao publicar, em 2010, o livro *Histórias das minhas canções*, reuniu um conjunto de crônicas-depoimentos em que relata procedimentos e fatos relacionados à construção de mais de seis dezenas de músicas. Entre elas, Pinheiro selecionou duas canções que se inserem na faixa temática que, em nossa pesquisa, denominamos de esfera crítica e sócio-política e que contemplamos no presente capítulo. São as obras *Pesadelo* (1972) e *Mordaça* (1974). Na primeira, Pinheiro tem Maurício Tapajós como parceiro. Na segunda, a parceria foi realizada com Eduardo Gudin.

Evidentemente, a simples menção aos anos em que as duas obras foram compostas – 1972 e 1974 – por compositores de alto grau de consciência social e comprometimento com os valores democráticos essenciais à preservação de uma sociedade livre – já constituem, por si mesmos, bons índices da difícil situação em que trabalhavam todos os compositores e agentes criadores, nas várias linguagens artísticas, no país.

A existência da rede tecida entre as duas canções – nos precisos moldes a que alude Cecilia Salles (2006) na Teoria dos Processos de Criação – se caracteriza, neste caso, por uma grande quantidade de elementos de natureza musical, rítmica, melódica, semântica e até mesmo sintática a que faremos expressa alusão à frente, os quais se movimentam em intercâmbios, expansões, ampliações, reduções ou de forma similar. Movimentação de embriões. A convergência de aspectos estéticos e de temática se mostra ampla e densa de modo a caracterizar uma rede de criação.

Cumpre ressaltar, neste ponto, o ensinamento de Salles (2006, 125):

No acompanhamento dos diferentes modos de desenvolvimento do pensamento em criação, observamos cruzamentos de matrizes que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados. O poder gerativo dessas matrizes está exatamente nas operações de combinação. Um espaço interessante para observarmos matrizes se cruzando parece ser as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra (a tendência específica da obra em construção). Não se trata do único possível exemplo e, ao mesmo tempo, as combinações dessas matrizes não estão limitadas a um determinado processo de um artista. A natureza dos dados das matrizes é que oferece possibilidade de falarmos em singularidades processuais. (2006, 125)

E, seguindo esta linha de concepção teórica, podemos afirmar que as chamadas singularidades processuais se manifestam, no âmbito da linguagem verbal e, sobretudo, nas letras das canções da música popular brasileira, no espectro temático, na disposição e na natureza das parcerias, na amplitude do trabalho com a linguagem, nas construções rítmicas, nas pausas, na duração maior ou menor de uma nota correspondente a uma ou mais sílabas de certas palavras de significado mais relevante, na dinâmica que se constrói pela alternância de acentos – sílabas tônicas ou átonas – assim como no jogo lúdico construído pelas assonâncias, pelas aliterações, pelas rimas externas e internas e pela utilização de outros recursos fônicos similares, ou mesmo, pela seleção realizada na esfera do léxico, pelo vocabulário efetivamente utilizado, pela existência de maior ou menor grau de plurissignificação e polissemia, pelos tempos e pelos modos verbais, pelas oscilações melódicas e pelas bases harmônicas que alicerçam a estrutura global da canção e até mesmo pelas características e peculiaridades timbrísticas dos diversos instrumentos utilizados nos arranjos. A muitos desses aspectos faremos referência, ao tratarmos, a seguir, das duas obras. Transcrevemos, a seguir, a letra de *Pesadelo*:

### Pesadelo

Quando um muro separa, uma ponte une  
 Se a vingança encara, o remorso pune  
 Você vem me agarra, alguém vem me solta

Você vem na marra e ela um dia volta  
E se a força é tua, ela um dia é nossa

Olha o muro, olha a ponte  
Olha o dia de ontem chegando  
Que medo você tem de nós  
Olha aí ...

Você corta um verso, eu escrevo outro  
Você me prende vivo, eu escapo morto  
De repente, olha eu de novo  
Perturbando a paz, exigindo o troco  
Vamos por aí, eu e o meu cachorro

Olha um verso, olha o outro  
Olha o velho, olha o moço chegando  
Que medo você tem de nós  
Olha aí

O muro caiu, olha a ponte  
Da liberdade guardiã  
O braço do Cristo-horizonte  
Abraça o dia de amanhã  
Olha aí

PESADELO

Quando um mundo separa  
 Quem põe em um:  
 Se é vingando encara  
 De modo que põe  
 Você não agarra  
 Alguém vem me volta  
 Você vai me mostra  
 E ele um dia se volta  
 E se a força é tua  
 Pra um dia é mostra  
 Olha o amaro, olha a ponte  
 Olha o dia de ontem  
 Voltando, que mês  
 Vou ter de nos, olha aí, olha aí  
 Você conta um verso  
 Em escravo, outro  
 Você me põe vivo  
 Em escravo morto  
~~Na marota é praia~~ De repente:  
 Olha eu de novo  
 Retirando a pez  
 Exigindo o troço  
 Vamos por aí  
 Eu e meu cachorro  
 Eu um verso, olha o outro  
 Eu o velho, olha o novo, olhando, que mês você fui  
 Olha aí, olha aí, olha aí, olha aí  
 Olha aí, olha aí, olha aí, olha aí

Figura 12 Manuscrito de Paulo César Pinheiro da letra da canção Pesadelo.  
Fonte: Instagram de Maurício Tapajós. @mauriciotapajos

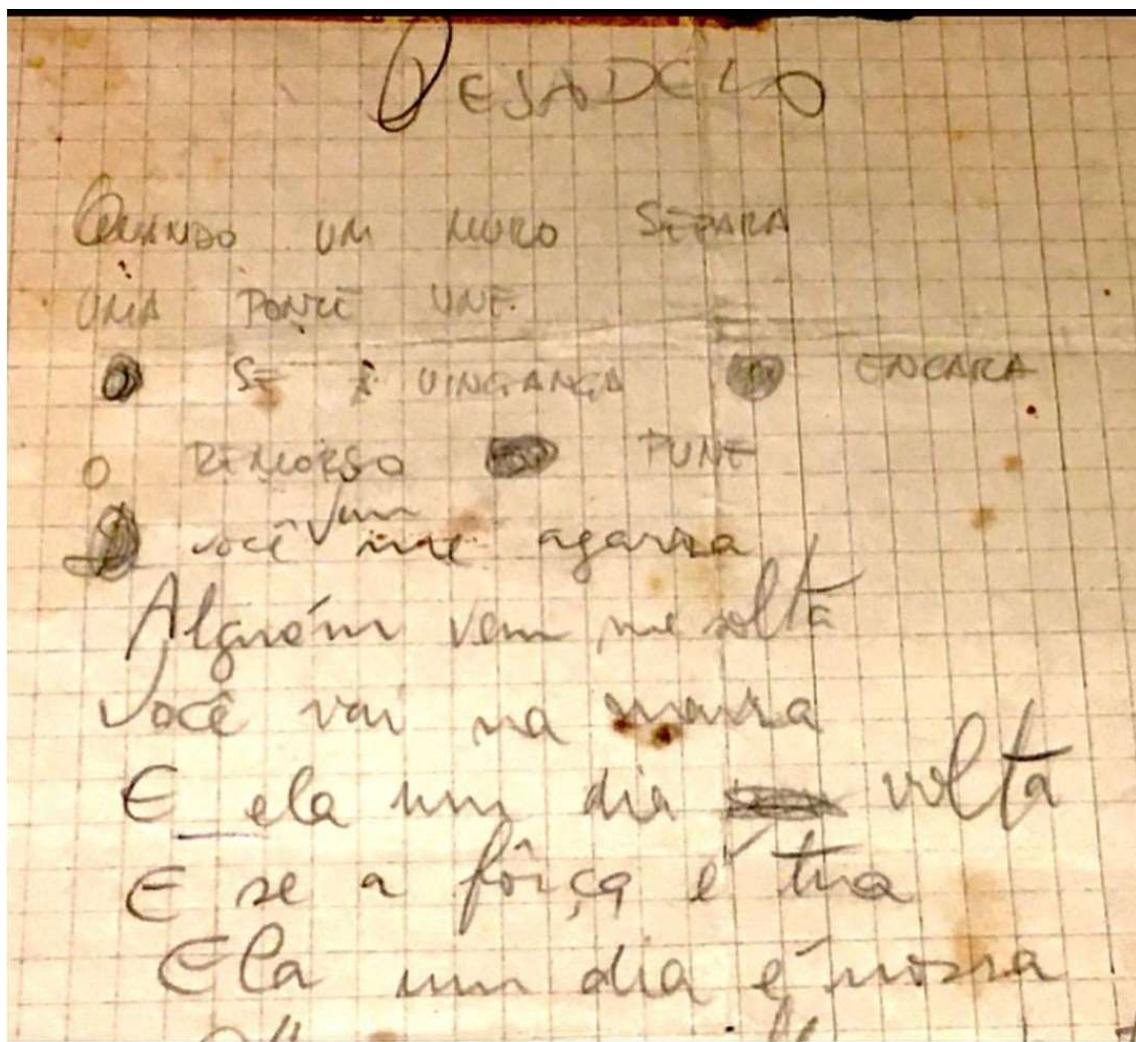


Figura 13 Manuscrito de Paulo César Pinheiro da letra da canção Pesadelo. Detalhe.  
Fonte: Instagram de Maurício Tapajós. @mauriciotapajos

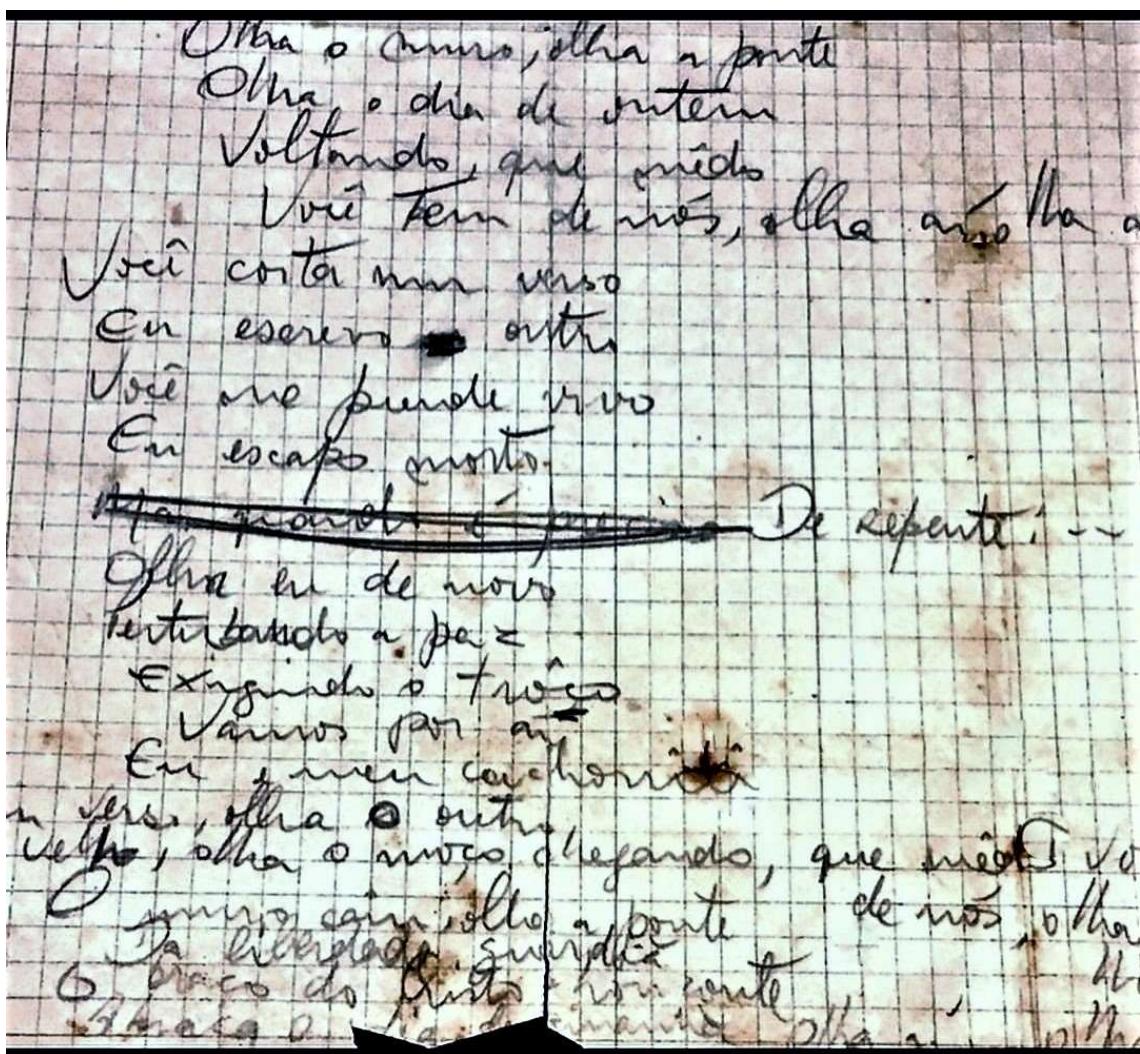


Figura 14 Manuscrito de Paulo César Pinheiro da letra da canção Pesadelo.  
Fonte: Instagram de Maurício Tapajós @mauriciotapajos

Antes de tecer quaisquer considerações de natureza estética sobre a letra transcrita e seu caráter direto, claro, preciso exato, é conveniente realçar o desejo de compor uma obra com estas características, sem recorrer às figuras de linguagem, por parte do próprio Paulo César Pinheiro, que, naquele momento, no ano de 1972, farto de tantas disputas a respeito de suas letras, propõe a seu parceiro Maurício Tapajós escreverem algo mais direto, que escancarasse a penosa situação dos compositores em face das proibições e da censura, situação essa que estava a exigir de todos mais do que arte e engenho, e sim verdadeiros malabarismos verbais e reiterado uso de metáforas para compor. É o próprio Pinheiro (2010) quem narra:

Um dia, cansado de tanto entrevero judicial, exausto do policiamento às minhas palavras, de saco cheio de frequentar as salas bolorentas desses indivíduos de cérebro de camarão, resolvi chutar o balde e virar a mesa. Propus a Maurício Taípajós um canto de guerra. Uma canção em que não usásssemos metáforas, em que disséssemos claramente o que pensávamos, diretamente, sem subterfúgios, sem firulas, sem máscaras. Ele topou, sem nenhuma fé, mais por brincadeira. Não acreditava que isso fosse longe. Cantaríamos nas reuniões, tão somente. Eu não. Eu fui com tudo. Caprichei. Botei naquele poema o sentimento de revolta que afligia toda cabeça pensante de uma geração atormentada pela mudez, intimidada pelas armas, sufocada pelo arbítrio. Depois de exorcizados os nossos próprios demônios, por meio da música que acabara de nascer, mostramos pra rapaziada do MPB4. Eles adoraram, mas o comentário era unânime. Isso jamais passaria. Era uma pena. Isso vai pra gaveta. Não tem jeito. Aí desafiei:

- E se eu conseguir liberação, vocês gravam?
- Claro. Mas duvido muito. Vai ser cortada já no nome. De qualquer forma, tá fechado. Se passar, gravamos.

Animado com este compromisso informalmente celebrado com o quarteto de intérpretes, que já haviam se notabilizado por cantar canções de protesto contra o regime político e denúncia contra o governo autoritário arbitrariamente instalado no país, Pinheiro decidiu utilizar um ardil urdido por meio do conhecimento que sua atividade como produtor de discos, na Odeon, lhe propiciava. Relata o compositor:

Parti pras minhas artimanhas, então. Saquei, com amigos que tratavam desse departamento, na Odeon, que alguns compositores eram vigiados, outros não. Alguns discos demoravam mais de um mês até pra voltar da censura com a devida autorização, mas pra outros, o trâmite era rápido. No dia seguinte mesmo. Fui fuçar pra ver o que acontecia.

Descobri que o repertório de alguns cantores era examinado minuciosamente. Dos bregas, dos românticos, do pop, nem se davam ao trabalho de ler. Carimbavam imediatamente e despachavam. Foi nessa observação que joguei minhas fichas. Peguei o *Pesadelo* e enfilei na pasta de letras do LP de Agnaldo Timóteo, com a convivência cabreira do encarregado desse serviço, meu companheiro de sínua. A pasta chegou com a liberação na outra manhã.

(2010, 124)

A artimanha narrada por Pinheiro é claríssimo índice do grau de dificuldade dos compositores e, claro, dos artistas em geral para obter a autorização para veicularem seus trabalhos, suas obras. Neste período imediatamente posterior à espúria edição do Ato Institucional n.5, que corresponde à década de 1970, com mais rigor em sua primeira metade, a censura funcionava como um muro fechado, composto por agentes mal preparados, que vetavam até mesmo o que não comprehendiam, limitando-se ao carimbo imediato, no lugar de empreender uma mínima pesquisa que lhes possibilitasse a compreensão da obra para tomar uma decisão mais adequada.

Foi esse, aliás, o caso da canção *Sagarana – saudação a João Guimarães Rosa*, parceria de Paulo César Pinheiro e João de Aquino, também narrado pelo primeiro em diversas entrevistas, inclusive no documentário *A letra e a alma* (2021), de Andrea Prates e Cleisson Vidal e no livro *Histórias das minhas canções*. Os censores vetaram *Sagarana*, simplesmente por não conseguirem aquilatar que a letra se inspirava na linguagem inventiva de Guimarães Rosa. Em outras palavras, como afirma o próprio Paulo César Pinheiro, escreveu imaginando como Guimarães Rosa faria uma letra de canção, se compositor fosse. Diante do veto, Pinheiro se dirigiu aos órgãos de censura, levando consigo livros de Guimarães Rosa para mostrar aos censores. Realçou a importância literária do escritor brasileiro no mundo, destacou a beleza e a poesia de sua linguagem inventiva. Salientou o reconhecimento de que Rosa desfrutava no Brasil e internacionalmente e destacou o fato de ele ter pertencido à Academia Brasileira de Letras. Mostrou que sua letra era tão somente uma homenagem ao escritor, seu preferido, sem nenhuma conexão com política, mas

os censores não foram capazes de compreender as explicações e as provas consistentes nos livros que lhes foram exibidos pelo compositor. Mantiveram o veto por considerar a linguagem “estranha”, parecendo-lhes um “código”, “coisa de guerrilheiro”, segundo disseram ao poeta. A ignorância, o desconhecimento e a impossibilidade de diálogo dominantes naqueles chamados “anos de chumbo” trouxeram, naturalmente, grandes prejuízos não somente aos artistas, a todos os agentes de criação, à indústria de artes e diversões, como também e principalmente ao desenvolvimento da sensibilidade do público, o que se mostrou terrivelmente nocivo para o país.

Neste quadro de dificuldades, os compositores e também os dramaturgos, romancistas, contistas e poetas desenvolveram, como resposta, um refinamento em suas linguagens figuradas, metafóricas, para garantir a viabilidade de sua atividade profissional. Nestas condições, deram muitos recados à população e aos governantes. Este modo de compor e criar foi utilizado por todos os artistas que permaneceram no Brasil e também para os que foram exilados, os que se autoexilaram, entre os quais os compositores já citados, pois consistia, obviamente, numa das únicas possibilidades de fazer veicular seus trabalhos, sem deixar de protestar contra o regime militar o reclamar o retorno à liberdade de expressão e a volta de todas as liberdades públicas. Podemos dizer que, embora não tenha sido uma condição perene, a existência da censura prévia ensejou a criação de certas “leis” para o processo criativo dos compositores: a necessidade de camuflar e disfarçar os enunciados das letras com o uso abundante de figuras de linguagem. Mesmo não se tratando de regra por eles concebida espontaneamente, foi uma resposta aos desafios da época, a criação de uma estratégia que possibilitou a atividade criativa naquele difícil período.

Neste aspecto, parece-nos importante lembrar a afirmação da ensaísta Kiwza Joanna Fideles Pereira dos Santos (2014, 75), que, em sua tese de doutoramento apresentada no ano de 2014 ao Programa de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, ao se referir às dificuldades dos compositores no período do regime militar, assevera:

... muitos compositores e cantores do meio mais engajado politicamente usaram o mote das religiões afro-brasileiras

para falar às classes populares, a exemplo de Geraldo Vandré e Moacyr dos Santos, com a canção *Dia de Festa*, Edu Lobo, com *Upa Neguinho*, nas vozes de Elis Regina e Jair Rodrigues, a canção *Esse mundo é meu* (Sérgio Ricardo / Ruy Guerra); Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, com *Maria Moita, Batmacumba* (Gilberto Gil / Caetano Veloso), entre tantas outras. (2014, 75)

A estes exemplos da pesquisadora, acrescentamos, ainda, os afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes as canções de Toquinho e Vinícius de Moraes, as obras de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, bem como as parcerias entre o próprio Pinheiro e Mauro Duarte de Oliveira, João Nogueira, muitas delas eternizadas na voz de Clara Nunes. A penetração destas obras em todas as camadas sociais e nas várias faixas etárias do público estão muito bem demonstradas pelo expressivo número obtido nas vendagens de álbuns musicais, sobretudo de Clara Nunes, intérprete que fez destas canções o norte em torno do qual estruturou sua trajetória estética, chegando a liderar paradas de sucessos, com expressivos índices de venda de discos.

Portanto, em suma, o largo emprego da linguagem metafórica e o deslocamento temático para a esfera da cultura afro-brasileira representavam as principais vias de acesso dos compositores à liberação e à regular divulgação de suas obras.

No auge da arbitrariedade e da censura, muitas e muitas canções de linguagem metafórica foram compostas por Pinheiro, com seus vários parceiros. Por isso, a partir de um dado momento, a linguagem metafórica usada à exaustão já não era o meio por ele desejado para realizar sua comunicação artística. Por isso a composição de uma obra de letra tão direta quanto *Pesadelo*.

Entretanto, no que diz respeito à liberação formal e oficial de *Pesadelo*, nem mesmo a autorização obtida propiciou a divulgação regular. E em torno desta canção de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós se erige uma das histórias mais célebres da música popular brasileira envolvendo a censura, história essa reveladora do grau de medo e tensão em que vivia a sociedade, àquela altura. O próprio compositor a relata, no documentário *A letra e a alma* (2021), realizado por Adriana Prates de Cleisson Vidal.

Tendo obtido a liberação para *Pesadelo*, valendo-se, evidentemente, do ardil já revelado, o compositor procurou o MPB4, que, como prometido, deu a gravação da música em seu álbum *Cicatrizes*, em 1972 (Philips – 634 9056), depois relançado nos anos de 1997 e 2003. Miltinho, Aquiles, Ruy e Magro fizeram bela gravação e *Pesadelo* começou a ser apresentada em shows. A letra espalhou-se rapidamente, o público aprendeu-a com facilidade.

Mas nem todas as rádios a tocavam. Havia uma censura interna, em verdade uma espécie de autocensura promovida pelos próprios donos e diretores das emissoras de rádios, que temiam sofrer represálias por parte do governo, ante a natureza da letra. A algumas dessas emissoras de rádio, Pinheiro compareceu, munido do documento de liberação que possuía e que fora obtido do órgão estadual de censura, em razão da estratégia de inserção na lista de canções do álbum de um cantor romântico, que os censores liberavam sem ler. Foi informado expressamente pelos radialistas que os próprios donos das emissoras haviam proibido a execução de *Pesadelo* nos programas radiofônicos. A divulgação que ocorreu foi suficiente para que os órgãos governamentais fossem alertados e, em decorrência, adveio o veto de *Pesadelo*, emitido pela censura federal de Brasília.

Posteriormente, inúmeras gravações da obra foram feitas. Destaca-se entre elas uma realizada pela cantora e compositora Joyce, que insere pausas maiores em certos trechos, propiciando maior suspense e aumentando a densidade do clima tão aterrorizante dos anos do regime de exceção.

Para que se possa conhecer adequadamente a natureza das redes de criação que envolvem as duas canções que selecionamos do eixo temático crítico e sociopolítico do imenso acervo de Paulo César Pinheiro, *Pesadelo* e *Mordaça*, bem como para que se possa caracterizar e apontar os elementos dos *embriões ampliados* e as *matrizes geradoras* que estruturam e embasam a rede, julgamos conveniente transcrever a letra de *Mordaça*, criada por Pinheiro a partir de uma melodia que lhe foi entregue por seu parceiro paulista, o compositor Eduardo Gudin, com quem também desenvolveu, naqueles anos e desenvolve, no presente, uma bela e consistente obra.

Há que se registrar, desde logo, que tanto Maurício Tapajós quanto Eduardo Gudin são compositores muito próximos de Paulo César Pinheiro, que, com ambos, desenvolveu amizade bastante sólida, exatamente como o poeta-letrista-compositor gosta de manter com os parceiros. No caso de *Pesadelo*, conforme já frisamos, a ideia de escrever uma obra em linguagem direta partiu do próprio Pinheiro, que se cansara do esforço hercúleo resultante do constante emprego da linguagem metafórica. A esta proposta de Pinheiro, Maurício aderiu plenamente, embora sem a convicção de que haveria liberação da música, pela censura. E a música se fez.

No caso de *Mordaça*, diferente foi a situação. Pinheiro e Gudin já eram parceiros, já haviam criado, juntos, várias canções e a questão sociopolítica era, evidentemente, um dos temas. Em meio a esta atividade constante da parceria, Gudin deu a Pinheiro uma melodia para que nela o poeta colocasse letra. Pinheiro comenta em várias entrevistas que, ao ouvir a melodia, ficou fascinado. Considerou-a uma das mais belas melodias feitas por Gudin. Evidentemente, não podemos deixar de ressaltar que, para um compositor-letrista tão ativo e fértil como Pinheiro, habituado a trabalhar com parceiros das mais variadas gerações, uma afirmação deste porte é bastante rara. Talvez até em função deste impacto tão positivo que a melodia causou em Pinheiro, ele não compôs a letra de imediato. Eis sua rica narrativa (2010, 168) a respeito:

Gudin me mostrou, certo dia, uma melodia maravilhosa, talvez uma das mais lindas que ele compôs em toda sua obra. Fiquei apaixonado. Gravei no meu pequeno cassete e fui trabalhar em cima. Por um bom tempo, só ouvia, mas nada de vir tema algum. Imersos naquele clima sombrio, às vezes havia um bloqueio de criação. Pensava, pensava, e a mente era uma página branca. Larguei-a um pouco de lado e resolvi me concentrar em outros afazeres. Numa determinada manhã, lendo jornal, bati os olhos numa palavra de uma notícia qualquer. A luz acendeu de repente. A cabeça brihou e o peito disparou, como acontece em toda descoberta. Estava ali o tema me carregando, me chamando. Uma simples palavrinha desatara o nó: mordaça. Corri pro gravador, peguei cassetete e papel e a letra foi se desenrolando quase que sozinha,

desprendida de mim. Me vi em êxtase, escrevendo sem parar. Li mais de uma vez, quando terminei. Cantei e repeti, meio sem entender direito a dimensão do que acontecera. Em seguida, telefonei pro Gudin, e expliquei:

- Fiz o samba. Ainda estou sob os efeitos dele e não sei bem o que significa. Anota aí e vê o que você acha.

Desliguei, me recuperei e fui tratar de outras coisas. Foi o tempo do meu parceiro cantar umas três vezes e me retor-

- Tá uma obra prima. De uma beleza e uma força que fiquei mexido.

- Eu não sei o quê que eu quis dizer com isso. É essa a minha dúvida.

- O quê? Que estranho. Tá muito claro e contundente. Não sei se passa na censura, mas é o retrato do que o Brasil tá vivendo. A mensagem é definitiva. E a frase “o importante é que a nossa emoção sobreviva” é um achado. Vai dar caldo.

Profética foi a voz de Eduardo Gudin, pois a frase “o importante é que a nossa emoção sobreviva” transcendeu as fronteiras da canção, foi memorizada e passou a ser repetida nas conversas, bem como passou a ser tatuada e estampada em camisetas. Como diz o próprio Pinheiro: “tornou-se provérbio”. Segundo suas próprias palavras, “perdeu a autoria”. O próprio poeta já chegou a receber “cartão de Natal de firma com a frase escrita como se fora máxima popular. Absolutamente anônima. E amúsica tornou-se símbolo do sentimento de uma época.”

Transcrevemos, a seguir, em sua íntegra, a letra de *Mordaça*:

**Mordaça**

Tudo o que mais nos uniu separou

Tudo que tudo exigiu renegou

Da mesma forma que quis recusou

O que torna essa luta impossível e passiva

O mesmo alento que nos conduziu debandou  
Tudo que tudo assumiu desandou  
Tudo que se construiu desabou  
O que faz invencível a ação negativa

É provável que o tempo faça a ilusão recuar  
Pois tudo é instável e irregular  
E de repente o furor volta  
O interior todo se revolta  
E faz nossa força se agigantar

Mas só se a vida fluir sem se opor  
Mas só se o tempo seguir sem se impor  
Mas só se for seja lá como for  
O importante é que a nossa emoção sobreviva

E a felicidade amordace essa dor secular  
Pois tudo no fundo é tão singular  
É resistir ao inexorável  
O coração fica insuperável  
E pode em vida imortalizar

A abordagem das características dos embriões e matrizes se fará, predominantemente, nas letras, todavia, tendo em vista a necessidade de menção a itens também rítmicos e melódicos da obra para compreensão da rede, inserimos, neste ponto, a partitura de *Mordaça*.

Extraída da publicação de Eduardo Gudin “Obras completas” (volume I, p.81) e manuscrita por ele, a partitura mostra um samba lento escrito na tonalidade de mi menor (E - ). O compasso binário característico do samba é o 2/4, havendo grande incidência de tersinas ou trêsquiáteras com semicolcheias já a partir do primeiro compasso, um grupo de tersinas para cada tempo do compasso. A repetição por várias vezes (seis vezes, dois grupos de tersinas seguidos por uma semínima na cabeça do compasso seguinte) de uma mesma nota da região média do pentagrama reforça o clima de monotonia estrategicamente concebido para representar a atmosfera desafiadora daquele período de exceção no âmbito político. A concentração das notas, de modo horizontal, numa mesma esfera da tessitura, imprime à canção um conteúdo emotivo específico. A melodia avança, posteriormente, de modo ascendente até culminar no ponto máximo em que a letra, acompanha a pensão: *o interior todo se revolta / e faz nossa força se agigantar*, na primeira vez e *o coração fica insuperável / e pode em vida imortalizar*.

F

## (SARDA LENTO) MORDAÇA Eduardo Gudin e P.C. Pinheiro.

The manuscript shows a complex piece of music with frequent key changes. The instrumentation is implied to be a band instrument, possibly trumpet or flute. The score is divided into measures by vertical bar lines and includes several rehearsal marks (e.g., 1, 2, 3, 4). The key signatures are handwritten above the staff, such as F#7, B7, Em7+, C#7, F#7, Bm7, E7, Am7+, D7, D7, G, G7, E7, F#7, B7, Em7, Em7, and B7. The tempo is marked as 'SARDA LENTO'. The score concludes with a repeat sign and the instruction 'D.C.' followed by 'repetir'.

79

Figura 15 Partitura manuscrita de Eduardo Gudin, de Mordaça, parceria com Paulo César Pinheiro. Fonte: Obras completas. Eduardo Gudin. <https://www.obrascompletas.eduardogudin.com>

Compostas com um intervalo de dois anos a mediar o processo de construção de cada uma delas, e com a mesma temática e o mesmo autor, é natural que as duas letras tenham dimensões semelhantes. Ambas, *Pesadelo* e *Mordaça*, possuem cinco estrofes e trabalham com equilíbrio rítmico em seus versos. Em outras palavras, o autor emprega a isometria.

Em *Pesadelo*, a primeira a ser criada, Pinheiro utilizou na letra versos predominantemente decassílabos, com acentos quase sempre a recair na sexta e na décima sílaba, isto é, fez uso de decassílabos heroicos, o que confere à obra um tom épico, histórico. Os decassílabos heroicos foram introduzidos na língua portuguesa pelo poeta Sá de Miranda, no período do Renascimento. Passaram a ser utilizados não apenas nos sonetos, como também nos tercetos, nas estâncias, entre outros poemas de forma fixa ou não. A seu lado, constantemente, aparecem os versos hexassílabos, que correspondem, na verdade, a aproximadamente um hemistíquio do verso maior. Esta prática é usada por Pinheiro na letra de *Pesadelo*, como se pode verificar na leitura do verso

Olha o muro, olha a ponte

Este emprego paralelo não chega a romper a isometria, pois o verso de menor tamanho corresponde à metade do decassílabo. Acentua o ritmo, o significado, mas colabora e reforça a ideia rítmica totalmente desenhada com base nos versos isométricos, quais sejam, os decassílabos.

Na letra de *Mordaça*, podemos dizer que o autor trabalha com grande rigor, realizando a isometria com decassílabos perfeitos, como estes iniciais:

Tudo que mais nos uniu, separou

Tudo que tudo exigiu renegou

Nesta segunda composição, trabalhando a partir da melodia de Eduardo Gudin, Pinheiro recebeu parâmetros rítmico-melódicos com os quais poderia

desenvolver diferentes células e frases. Mas a predominância dos decassílabos reitera um compromisso com a estrutura rítmica que celebra ou registra momentos históricos ou políticos. Exatamente este o caso do eixo temático ora visitado.

No movimento das matrizes geradoras, constatamos, também, a reiteração de frases rítmicas que guardam identidade. Várias sílabas de igual duração se repetem, a cada verso, fazendo-se o repouso na última sílaba. É o que vemos em:

Quando um muro separa, uma ponte une  
 Se a vingança encara, o remorso pune  
 (1<sup>a</sup>. estrofe de Pesadelo)

Você corta um verso, eu escrevo outro  
 Você me prende vivo, eu escapo morto  
 (3<sup>a</sup>. estrofe de Pesadelo, de melodia igual à 1<sup>a</sup>.)

Tudo o que mais nos uniu, separou  
 Tudo que tudo exigiu renegou  
 (1<sup>a</sup>. estrofe de Mordaça)

Mas só se a vida fluir sem se opor  
 Mas só se o tempo seguir sem se impor  
 (4<sup>a</sup>. estrofe de Mordaça)

Nos embriões que se ampliam, também é possível detectar o paralelismo sintático, especialmente visível em alguns dos versos das duas letras de música. São exemplos eloquentes os quatro pares de versos transcritos acima: *Tudo que mais nos uniu separou / Tudo que tudo exigiu renegou*, de Mordaça, e *Você*

*corta um verso, eu escrevo outro / Você me prende vivo, eu escapo morto*, de *Pesadelo*.

A construção de paralelismo sintático acaba por influir na existência de rimas. Os pares de rimas a / a aparecem na maior parte das letras, sendo bons exemplos separou/renegou e sem se opor/sem se impor.

Seguindo característica importante da poética de Pinheiro, a presença das rimas internas, das aliterações e das assonâncias acompanha a existência da rimas externas. Todo o conjunto desenha para cada uma das canções um teor fônico ou acústico de aconchego, de proximidade, como se o poeta-letrista estivesse falando ao ouvido de cada receptor de sua mensagem, que é estética, mas, evidentemente, não deixa de ser comunicacional. E é justamente esta a intenção da obra. Falar com proximidade. Convidar o ouvinte para que se junte à palavra do autor, que constitui, na verdade, nas duas obras, um verdadeiro brado contra um estado autoritário que suprimira as liberdades públicas.

A questão do léxico e a esfera semântica se irmanam no tema da busca ao retorno da liberdade, ínsita ao estado de tranquilidade democrática. A presença do verbo unir no primeiro verso de ambas as letras, embora em situações sintáticas completamente diferentes, é um traço característico de embrião ampliado. O mesmo se diga do verbo separar. Vejamos.

No primeiro verso de *Pesadelo*, que é de 1972, *Quando um muro separa, uma ponte une*, temos o verbo unir *unir* conjugado no tempo presente, na frase em que o sujeito é ponte. A ideia clara de união / reunião / encontro é reforçada. No primeiro verso de *Mordaça*, que é de 1974, o poeta escreve: *Tudo que mais nos uniu separou*, dando a entender que os ideais de uma geração, de um grupo de amigos, capaz de manter o liame entre seus componentes, paradoxalmente, redundou em separação.

Neste ponto, podemos reconhecer que a movimentação de elementos embrionários, entre as duas letras, reafirma o pensamento de Cecília Salles (2021, 8/12), que, discorrendo sobre o paradigma de rede, salienta o ambiente das interações e da interconectividade dos nexos e das relações. Em seu artigo intitulado *Processo de criação como práticas geradas por complexas redes em*

*construção*, publicado na Revista Scriptorium (PUC do Rio Grande do Sul), explana e disserta Salles:

Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções.

Outros elementos merecem menção. Na esfera musical, tem-se a reiteração de um mesmo som, uma mesma célula sonora – que corresponde a uma sílaba da frase verbal – com vistas à criação de densidade. Nos primeiros compassos de *Mordaça*, Eduardo Gudin repetiu a nota *la* sete vezes e a nota seguinte, que é o *si*, está somente um grau acima da primeira nota. Em *Pesadelo*, Maurício Tapajós também trabalhou com notas próximas, repetindo-as, o que sugere, evidentemente, um clima sombrio, que se adensa, na medida necessária ao tema abordado. O desrespeito às liberdades e toda gama de arbitrariedades presentes naquele período foi retratado pelos dois compositores, sendo que, em *Pesadelo*, a ideia da obra partiu de Paulo César Pinheiro, e, em *Mordaça*, o poeta-letrista trabalhou a partir da melodia concebida por Eduardo Gudin.

Façamos o registro, ainda, de que a utilização de quiálteras, especificamente as tresquiálteras, também chamadas de tercinas. As quiálteras são grupos de notas empregadas com maior ou menor valor do que normalmente representam. Por exemplo, trêsquiálteras corresponde ao conjunto de três valores iguais que valem por dois da mesma espécie. Estes grupos anômalos de valores foram largamente empregados no Romantismo, sobretudo por Ludwig Van Beethoven, e, entre seus efeitos, destaca-se o aumento da passionalidade, de certa tensão.

Resta evidente que as mencionadas características e questões rítmicas encontram consonância prosódica. A sintaxe utilizada o comprova. A harmonia letra/música, sua naturalidade, associadas à perfeição métrica (o que ocorre na maior parte das letras) faz ressaltar o tom coloquial do texto. O emprego de versos isométricos decassílabos, aliados ao tom coloquial, confere grande naturalidade à letra, inobstante o acabamento rítmico e sonoro construído com notável habilidade e engenho.

As frases melódicas possuem breves pausas nas últimas notas, o mesmo acontecendo nas frases verbais. Essa correspondência pode ser notada nas duas letras. A modificação da melodia para o advento de nova estrofe que se inicia por nota mais aguda também faz parte das duas obras.

Interessante, neste ponto trazermos a exame outra obra da década de 1970, composta por Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós, que, na verdade, não foi preconcebida pelos autores com a tonalidade política, mas que veio a receber estes contornos a partir de sua recepção pelos ouvintes, desviando-se de uma temática lírica de cunho individual para a esfera sociopolítica idêntica à esfera temática das duas letras aqui examinadas. Referimo-nos a *Tô voltando*, cuja letra transcrevemos a seguir:

Tô voltando

Pode ir armando o coreto

E preparando o feijão preto

Eu tô voltando

Põe meia dúzia de brahma pra gelar

Muda a roupa de cama

Eu tô voltando

Leva o chinelo pra sala de jantar

Que é lá mesmo que a mala eu vou largar

Quero te abraçar

Pode se perfumar

Porque eu tô voltando

Dá uma geral, faz um bom defumador

Enche a casa de flor

Que eu tô voltando  
Pega uma praia, aproveita, tá calor  
Vai pegando uma cor  
Que eu tô voltando  
Faz um cabelo bonito pra eu notar  
Que eu só quero mesmo é despentear  
Quero te agarrar  
Pode se preparar  
Porque eu tô voltando

Põe pra tocar na vitrola aquele som  
Estreia uma camisola  
Eu tô voltando  
Dá folga pra empregada  
Manda a criançada pra casa da vó  
Que eu tô voltando  
Diz que eu só volto amanhã se alguém chamar  
Telefone não deixa nem tocar  
Quero ... laralaiá  
Laralá laralaiá  
Porque eu tô voltando

A criação desta letra de tema afetivo acaba por ser recebida como crítica. A letra refere-se simplesmente ao retorno de alguém ao lar depois de uma temporada de ausência. Na verdade, referia-se ao próprio compositor da melodia, Maurício Tapajós, que retornaria ao Rio de Janeiro, depois de viajar

com o Projeto Pixinguinha, realizado no Brasil na segunda metade da década de 1970, do qual participaram João Nogueira e Sérgio Cabral.

Preparando-se para voltar e extremamente desejoso do retorno, Tapajós telefonou a seu parceiro e amigo Paulo César Pinheiro e lhe mostrou a melodia, dizendo que sempre pensava em terminar as estrofes com a frase “Estou voltando”, “Tô voltando”.

Em seu livro *Histórias das minhas canções*, Pinheiro (2010, 190), narra detalhadamente os fatos:

Maurício, no dia da chegada mesmo, me ligou pra falar sobre uma ideia que tivera no caminho de volta. Cansado da tensão de palco (sem o hábito de cantar pra público) e cansado de tanta farra, bateu nele, já no finalzinho, uma saudade imensa da casa, da mulher, dos filhos, do Leblon, do Rio. E de Tapajós para Tapajós, ele dizia, às vésperas do retorno:

- Nem acredito que eu tô voltando.  
e esse mote não o abandonou mais. Só podia dar samba...  
Com o violão na mão e o fone preso entre o ombro e a orelha, cantarolou para mim um rascunho da melodia em que se repetia o ‘tô voltando’.

Paulo César Pinheiro foi ao encontro do parceiro. Ambos passaram o dia dando forma à composição. Maurício Tapajós gostava de criar a composição ao mesmo tempo em que Pinheiro construía a letra. Esta era a maneira mais usual de trabalho da parceria entre eles. No dia seguinte, de manhã, nas palavras de Pinheiro (2010, 191), burilou a letra de versos simples e populares. Tendo em vista as suas próprias viagens e o desejo de retornar, que o próprio poeta tantas e tantas vezes já experientara, e, considerando, também, os sentimentos de tantos colegas de profissão, Pinheiro conseguiu captar as sensações de todos eles, logrando alta dose de empatia no resultado final. Naqueles dias, a cantora Simone estava escolhendo obras para seu disco anual. Tapajós e Pinheiro lhe mostraram *Tô voltando*, que ela, na mesma hora, ao ouvir, anunciou querer gravar. A gravação foi feita em 1979 e obteve grande sucesso em todo o país.

Tô Voltando

Maurício Tapajós  
Paulo César Pinheiro

D.C. 2 VÉZES, SUBINDO 1/2 TON DE CADA VÉZ.

Meus meus - Em 7 | A13 //

e final Ad lib E7+

Figura 16 Partitura de Maurício Tapajós da canção Tô voltando, sua parceria com Paulo César Pinheiro. Fonte: Instagram de Maurício Tapajós. @mauriciotapajos

Tô VOLTANDO

SÍMBA

The musical score consists of four staves of handwritten music. Staff 1 (top) starts with a treble clef, A major (A), and a 2/4 time signature. It shows a progression: G7M - Gm6 - F#m7 - B7(b9) - E7q - A13. Staff 2 (second from top) starts with a bass clef, D major (D), and a 2/4 time signature. It shows a progression: Am7 - D7q - D7q - x - D7q - x - x. Brackets above this staff indicate '1ª VEZ' (1st time) and '2ª VEZ' (2nd time). A box labeled 'TA CANTO' is placed over the last two measures of this staff. Staff 3 (third from top) starts with a bass clef, E major (E), and a 2/4 time signature. It shows a progression: G7M - G6 - E7q - x - x - x. Staff 4 (bottom) starts with a bass clef, F# major (F#), and a 2/4 time signature. It shows a progression: F#13 - F#7(15) - F#7 - F#7(b9) - G7M - Gm6 - F#13 - B7(b9). A box labeled 'B' is placed above the first measure of this staff. The bottom staff also features a key signature change to B-flat major (B-flat) indicated by a double flat symbol.

Figura 17 Partitura com acordes em cifra harmônica, canção Tô Voltando, de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro. Fonte: Instagram de Maurício Tpajos. @mauriciotapajos

E eis que fatores externos à canção e totalmente alheios à história de sua concepção interferiram no processo de assimilação e recepção da obra, pelo público. Pinheiro narra que, pouco tempo depois, estava assistindo, pela

televisão, o Jornal Nacional e via a matéria sobre a volta dos exilados políticos, quando foi surpreendido. Vejamos seu próprio relato:

... estava eu vendo o Jornal Nacional da TV Globo cujo tema central era o dia do retorno dos exilados ao nosso país, tendo sido conquistado, com muita luta dos que ficaram encarando o regime militar, a anistia ampla, geral e irrestrita, quando, para minha surpresa, no avião lotado por nossos companheiros, entre entrevistas e choros ao vivo, entoou-se, numa só voz, o *Tô voltando*. A cena foi uma pancada no meu coração. A emoção tomou conta de mim e as lágrimas escorreram do meu rosto [...]

A música tinha tomado outra conotação a partir dali. Tinha virado o hino dos exilados. E é assim que é vista até hoje, pra meu regozijo. E é assim que pensam que ela foi feita, pra minha satisfação. O que mostra que o destino das canções não está em nossas mãos. Elas são o que elas quiserem ser, acima dos motivos por que foram feitas. Que bom que ela tenha virado o que virou. Ergo um brinde a isso. Sempre.

Como bem observa o poeta, a obra adquiriu outra conotação. É claro que a coexistência de várias razões colaborou para esta interpretação. Em primeiro lugar, o próprio fato histórico que era a ela contemporâneo: o retorno dos anistiados à terra natal. Em segundo lugar, o fato de Pinheiro e Tapajós já serem autores de outras canções relacionadas com a faixa temática crítica e socio-política, sendo os dois, aliás, os autores da célebre *Pesadelo*. Em terceiro lugar, a empatia presente nos versos, sua coloquialidade, autenticidade, simplicidade, que soube com maestria captar os sentimentos, as sensações e os desejos de alguém que retorna ao lar, em situação semelhante à de Maurício Tapajós. Acrescente-se o fato de o próprio processo criativo ter sido realizado pelos dois compositores, ao mesmo tempo, o que, naturalmente, confere uma instância/retrato do momento presente.

Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, ao dissertarem sobre este fenômeno, teoria da recepção, chamam a atenção para o papel que o leitor vem conquistando, aos poucos, como produtor de sentidos. O mesmo se diz com relação ao ouvinte. Receptor da canção, o ouvinte consegue promover o deslocamento de sua posição original exclusivamente lírica/individual para, com sua letra, abarcar o acontecimento histórico e político que se realizava no Brasil: o retorno de centenas de exilados ao país.

Igualmente merecedora de destaque, em nosso estudo, a fala de Terry Eagleton (1997, 98), de extrema pertinência para o ocorrido em relação à recepção do samba *Tô voltando*: “Quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos.”

Por isso, hoje, para quem estuda as canções de Pinheiro e Tapajós, a inserção desta canção em rede de criação conduz à conclusão de que teria sido gerada com este propósito. Mas é importante frisar que seu papel agora é este, pois integra-se ao eixo temático crítico e sociopolítico, ao qual foi conduzida, também em função dos demais elementos da matriz geradora, que se movimentaram, entre os quais a identidade da parceria, a similitude do tom de coloquialidade da letra e até mesmo a repetição de sons e uma certa progressão melódica ascendente, também presentes nas duas outras obras.

A rede em que se inserem *Pesadelo*, *Mordaça* e *Tô Voltando* se alimenta das características da efervescência histórica e cultural a que alude Edgar Morin, bem como reverberam elementos caracterizadores de um grande número de interações, na definição do filósofo francês: *ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos*.

Para concluir, retomamos o pensamento de Cecília Salles, que reconhece e ressalta, na Teoria dos Processos de Criação, a presença da não linearidade. Para Salles a não linearidade é que conduz ao conceito de rede de Pierre Musso, conceito este que embasa suas próprias linhas de construção teórica. No caso vertente, as três canções de Paulo César Pinheiro nos apresentam comprovações eloquentes da movimentação de embriões possibilitadas pela ação geradora das matrizes, em sua multiplicidade, instabilidade e dinâmica, sempre evidenciadas pela ação criativa.



**AS CANÇÕES LÍRICAS**

**ENCADEAMENTO CRIATIVO NA REDE DE AFETOS**

## AS CANÇÕES LÍRICAS: ENCADEAMENTO CRIATIVO NA REDE DE AFETOS

A esfera temática lírica, em toda sua amplitude, tem presença sólida na obra do poeta Paulo César Pinheiro. Inobstante seja o autor mais conhecido pelos seus temas relacionados com a identidade brasileira, com as questões étnicas, étnico-religiosas e sociopolíticas, não se pode deixar de reconhecer a significativa existência de obras de cunho exclusivamente lírico. Muito provavelmente, esta solidez seja decorrente do fato de o despertar criativo de Pinheiro ter ocorrido na adolescência, aos treze anos de idade, como mencionado anteriormente, no primeiro capítulo, mantendo liame com a descoberta dos primeiros sentimentos de amor.

Também podemos afirmar que a importância do lirismo na obra de Pinheiro é consequência de duas influências principais admitidas pelo poeta, em várias entrevistas e em seus livros de crônicas sobre as histórias das canções: Vinícius de Moraes e Nélson Cavaquinho, ambos líricos. Vinícius de Moraes, sobretudo, transitando entre a literatura brasileira e a música popular brasileira, com muitos livros de poesia já publicados àquela altura, como um dos principais nomes do movimento da Bossa Nova, parceiro de Tom Jobim, Carlos Lyra, Chico Buarque e Baden Powell, despertava grande fascínio no jovem poeta e letrista Paulo César Pinheiro, que procurava ver “como eram construídas as letras”.

Por fim, podemos creditar a magnitude da obra lírica de Pinheiro a seu próprio temperamento artístico, que o faria publicar vários livros de poemas, inclusive de sonetos, marcados por uma forte presença da vertente lírica.

Subsidiariamente, é imperioso reconhecer a relevância da temática de cunho lírico nas obras da poesia e da música brasileira em geral.

Em sua origem etimológica, o lirismo está associado ao canto acompanhado do instrumento musical lira<sup>60</sup>, instrumento de cordas percutidas largamente utilizado na Antiguidade, sobretudo na Grécia, embora seja proveniente da Ásia. Consoante os verbetes dos principais lexicógrafos e dicionaristas da língua portuguesa, o vocábulo lírico refere-se a romântico, a tudo o que é relacionado ao romantismo extremo, à vertente sentimental. É também descrito como sendo uma característica subjetiva e romântica das obras de arte em geral, ultrapassando, portanto, os domínios da poesia e da música.

Outros atributos comumente apontados como qualidades do que é lírico, tangenciam, quase sempre, o estilo elevado, mas mavioso e apaixonado e também reconhecem em sua essência o entusiasmo, a paixão, o ardor, a emoção, o arrebatamento. Os lexicógrafos também fazem menção à euforia, ao exagero sentimental e à exaltação do espírito.

A ampla gama de significações, e a graduação de intensidades que nelas se lê, desde logo, estão a sugerir que matizes, cores e tonalidades diferentes integram e compõem o universo lírico. Com base na tradição poética ocidental, somos praticamente compelidos a pensar no amor idealizado e no amor realizado, romântico, ambos relacionados, muitas vezes, com o amor cortês dos trovadores, o chamado *fin'amour* (amor delicado, presente nos cantos apresentados pelos trovadores em ocasiões festivas, nas cortes nobres, no período medieval), bem como com os afetos de natureza platônica, e o segundo, relacionado com o amor carnal, experimentado no plano real, na verdade muitas vezes impregnado de acentuadas tonalidades eróticas. A presença deste ideário, embora mitigado, ainda habita os textos poéticos líricos nos períodos históricos supervenientes. Por serem manifestamente opostos, geram obras de arte completamente diversas.

---

<sup>60</sup> A lira, instrumento amplamente utilizado na cultura helênica, consiste em uma caixa oca de ressonância, da qual saem dois braços que se unem no topo por meio de uma barra até uma saliência de madeira denominada cavalete, que transmite a vibração de suas seis ou oito cordas à medida que são percutidas.

Também nos parece relevante consignar outra dicotomia: o amor nascente, novo, que se inicia, movido por arrebatamento e entusiasmo e o amor que termina, geralmente por iniciativa de um só dos amantes, gerando abandono, sensação de incompletude, tristeza, desânimo, inconformismo, situações até mesmo passíveis de serem identificadas com o *spleen*, o tédio, o desânimo, a sensação nostálgica e depressiva da descrença.

Com seu significado de tristeza e melancolia frequentemente associado ao poeta Charles Baudelaire, embora tenha sido predominante na obra dos poetas decadentistas, o *spleen* pode ser definido como estado de desânimo, isolamento, tédio, angústia existencial. Historicamente, como característica, a sua maior incidência ocorreu no período romântico, o chamado *spleen* romântico, com o mesmo sentido de tédio, desencanto, insatisfação. Está localizado na segunda metade do século XIX, sendo, com modificações, retomado na literatura contemporânea, com acentos existenciais.

Obviamente, considerando a forte presença do amor irrealizado como um dos temas centrais da escola romântica, é natural a conexão entre o idealismo e o desencanto amoroso, a desilusão, tema tão cantado em nossa literatura, principalmente no período romântico, no simbolismo, e, em menor frequência, na segunda geração do modernismo, bem como na contemporaneidade. Tomando como base a dicotomia entre o amor idealizado-platônico-não-concretizado e o amor realizado-carnal-erótico e também a distinção das fases – inicial e final do relacionamento amoroso, encontramos, no vasto acervo de obras de Paulo César Pinheiro inúmeros exemplos distribuídos entre canções compostas exclusivamente por ele (letra e música), bem como entre as significativas parcerias desenvolvidas em sua ação criativa.

Cumpre mencionar que o substantivo lirismo e o adjetivo lírico provêm do grego *lyrikós*, que tem como correspondente o termo *aupikós*. Afigura-se relevante registrar que a palavra lirismo, associada ao instrumento musical lira, traz, desde a própria origem etimológica, a conexão com a música e, no feixe de significados apontados pelos lexicógrafos, estão presentes os atributos relacionados com a esfera da subjetividade, do mundo interior, dos sentimentos,

dos amores, das paixões, do arrebatamento e do entusiasmo que acompanham este universo das afetividades<sup>61</sup>.

Nesta linha temática, optamos por focalizar algumas obras pertencentes à parceria mantida por Pinheiro com Baden Powell. A partir desta escolha, constatamos a existência de pontos de identificação (ou extrema similitude) expressivos, que julgamos caracterizadores do movimento construtivo de rede, nos moldes delineados por Cecília Salles. Portanto, sob o prisma da teoria dos processos de criação, tomamos algumas obras integrantes do eixo temático lírico e passamos a investigar a construção de encadeamentos criativos entre elas.

Do ponto de vista cronológico, das parcerias acima mencionadas, a primeira a se constituir e a florescer, com grande sucesso, é a de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, iniciada na adolescência do poeta. Consoante já mencionado, Pinheiro conheceu Baden por meio de um primo deste, também violonista, João de Aquino, primeiro parceiro do poeta. Num encontro familiar da família de Baden, uma festa de batizado da sobrinha do violonista, ocorrido em meados dos anos 1960, João tocava algumas canções e Baden ficou fascinado com as letras, perguntando quem era o autor. Ficou sabendo, naquele instante, que fora o adolescente Paulo o autor delas.

Baden Powell, já um músico célebre, com trânsito internacional, tornou-se amigo de Paulo César Pinheiro e apresentou-o a muitos artistas e estilos, levou-o a shows e, em certo momento, convidou-o para fazerem uma música juntos. A primeira criação da dupla nasceu em 1966, quando Pinheiro ainda contava dezesseis, quase dezessete anos. A letra foi criada pelo poeta a partir de relatos que lhe foram feitos por Baden sobre o capoeirista Besouro Mangangá. Recebeu o nome de *Lapinha* e se tornou célebre, ao vencer, dois anos depois, em 1º. de junho em 1968, na interpretação de Elis Regina, a Bienal Internacional do Samba, na TV Record, acompanhada pelo conjunto *Os originais do samba* e pelo próprio Baden Powell, ao violão.

---

<sup>61</sup> A propósito do amor, outros paralelos podem ser tecidos, merecendo menção a tríade com a qual trabalha Eliete Eça Negreiros, em sua obra *Paulinho da Viola e o Elogio do Amor* (Ateliê Editorial, 2016): o amor breve, o amor/melancolia e o amor feliz.

Foi a primeira obra a dar visibilidade a Paulo César Pinheiro no cenário musical brasileiro. Sua estreia num festival resulta numa vitória. É, também, a primeira obra de Paulo César Pinheiro a ser gravada em disco.

É o próprio Pinheiro (2010,14) quem narra:

Conheci Baden no batizado de Jussara, filha de Vera, sua irmã. Fui levado pelo meu parceiro João de Aquino, primo dele. *Viagem* ainda não existia, mas já tínhamos alguns sambas. [...]

Baden para mim era a referência musical mais forte. Voltara há pouco de Paris, depois de dois anos por lá. Sua parceria com Vinícius ganhara mundo. Só dava a dupla nas emissoras de rádio. Um sucesso atrás do outro. [...]

João tocava um violão discreto [...] e Baden ficou surpreso Ao ver que o primo levava muito jeito. Vera então lhe disse que ele também compunha, e comigo, me apresentando.

Deste primeiro encontro, brotou a amizade e a afinidade estética, que frutificou intensamente, com grande quantidade de obras consagradas pelo público e pela crítica. O mesmo relato é apresentado por Conceição Campos (2009, 445) biógrafa de Pinheiro (2011, 44/45) e também por Dominique Dreyfus, autora de *O violão vadio de Baden Powell*, biógrafa do violonista e compositor.

A velocidade do desenvolvimento da parceria entre Paulo César Pinheiro e Baden Powell foi notável, graças, também à fertilidade de ambos os criadores. Após *Lapinha*, compuseram juntos *Samba do Perdão*, *Cancioneiro*, *Elegia* e *Carta de Poeta*. Estas primeiras criações, todas com melodias criadas previamente por Baden e entregues a Pinheiro para a criação das letras, foram solidificando a parceria, que, além dos temas relacionados com a cultura de matriz africana, incluindo aspectos religiosos e a identidade cultural do povo brasileiro, alargou-se, suplantando fronteiras e, naturalmente, abarcando a dimensão temática lírica.

Neste ponto, cumpre assinalar um fato que marcou a vida de Baden Powell: a separação de sua mulher, Tereza, que o deixara inconformado, por ainda nutrir sentimentos fortes de amor e desejar a reconciliação, que, afinal,

não ocorreu. Neste período, Baden esteve bastante amargurado e Pinheiro foi lhe fazer companhia em sua casa. Eram tempos em que o poeta ainda cursava Faculdade de Direito. Convivendo por mais tempo, acabaram compondo uma série de obras que vieram a se tornar célebres, muitas delas delas na voz de Elis Regina.

Durante a fase imediatamente posterior à separação, Baden calou seu violão. Permanecia quieto e desiludido. Mas, certo dia, apanhou o violão e se pôs em ação. Ao ouvir a melodia nascente, Pinheiro não teve dúvidas: o tema que a música pedia era o próprio violão, a música. Assim nasceu a letra de *Violão Vadio*, tão emblemática que acabou por batizar, inclusive, a própria biografia de Baden.

Nasceram, então, da fértil parceria, várias obras de recorrente temática amorosa, algumas chegando a ponto de mencionar o nome de Teresa. As composições surgiram no mesmo período de tempo, tendo um dia ou apenas horas a separar o nascimento de uma e outra.

Assinalamos que boa parte delas faz parte do álbum *long-play* intitulado *As músicas de Baden Powell e Paulo César Pinheiro - Os Cantores da Lapinha*. gravado e lançado no ano de 1970, pela Elenco. Conforme esclarece Conceição Campos (2009, 279), o nome *Cantores da Lapinha* foi adotado pelos conjuntos vocais MPB4 e Quarteto em Cy, exclusivamente neste disco. Baden Powell também canta no disco, interpretando *Samba do Perdão*, um dos primeiros frutos de sua parceria com Paulo César Pinheiro. Na imagem abaixo, vemos o álbum nas mãos do poeta-letrista, em seu escritório.



Figura 18 Paulo César Pinheiro, em sua casa, no Rio de Janeiro, com o álbum As músicas de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Os cantores da Lapinha. 1970  
Foto: Custódio Coimbra / Agência O Globo. Fonte: Templo Cultural Delfos

Com a direção artística de João Melo e fotografia de capa de Baden Powell feita por Gil Prates, o álbum *long-play* traz o total de dez faixas, cinco em cada lado. No verso, um texto de Paulo César Pinheiro. Eis a relação das faixas:

#### LADO A

- 1 – Aviso aos navegantes
- 2 – Vou deitar e rolar (Quaquaraquaquá)
- 3 – Refém da solidão
- 4 – Carta de poeta
- 5 – Lapinha

#### LADO B

- 6 – É de lei
- 7 – Falei e disse
- 8 – Ponto
- 9 – Violão vadio
- 10 – Samba do perdão

A imagem abaixo mostra a contracapa do álbum, com a indicação das músicas e o texto de Pinheiro, letrista de todas elas.

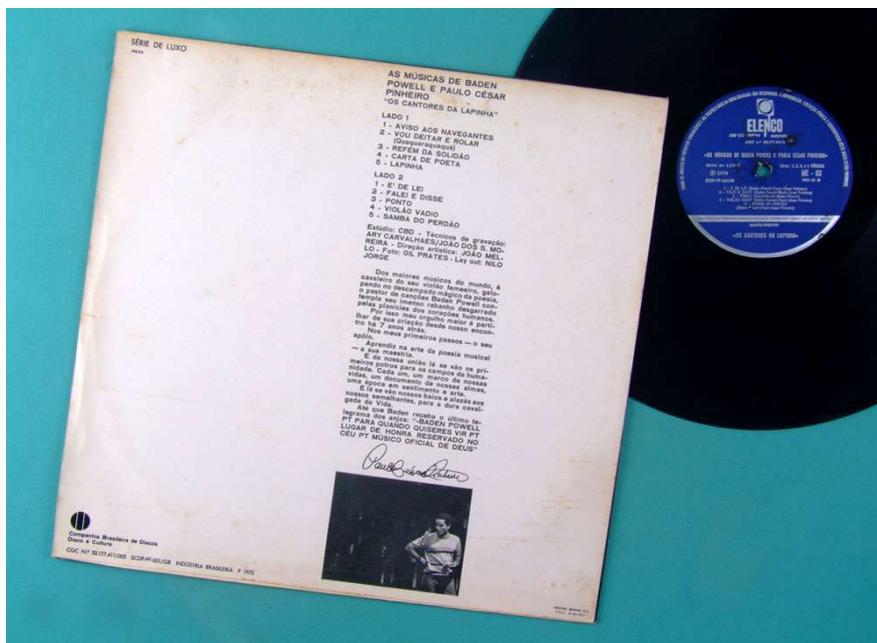


Figura 19 Contracapa do álbum *As músicas de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Os cantores da Lapinha*, com texto de Pinheiro. 1970

Relata Pinheiro (2010, 21), em seu livro sobre a história de dezenas de composições, a atipicidade do ano de 1969, na vida de Baden, pormenorizando algumas consequências de sua separação:

Houve nesse ano um transtorno emocional de proporções imensas na vida de Baden, que foi sua separação de Tereas, mulher que ele amava. Praticamente me mudei pra sua casa do Itanhangá, fazendo-lhe companhia dia e noite. [...] Pairava sobre aquele casarão da Barra uma sombria nuvem negra de solidão. Só se bebia e se falava de amor e abandono. Foram meses assim.

De repente, numa madrugada, o violão foi ouvido outra vez. Nascia uma nova melodia. No final da mesma tarde, Pinheiro concluiu a letra, entendendo que o fraseado das notas pedia que se falasse do próprio violão, da música e da arte. Frases como *Novamente juntos eu e o violão e Jamais meu violão / me abandonará* começam a desenhar um cenário lírico, que, depois, se aprofundará

e se tornará mais explícito nas canções seguintes da parceria, as quais se encontram gravadas no álbum de 1970.

Se o violão voltava à vida, aos poucos, o próprio Baden também ia se recuperando da desilusão amorosa. Uma sequência – na verdade, podemos dizer, metaforicamente, um encadeamento, na acepção do termo em harmonia – de obras de temática lírica principiava naquele momento.

As circunstâncias do período atípico – o desencanto emocional de Baden, o fato de seu parceiro musical estar residindo em sua companhia para lhe dar apoio – instauraram movimentos criadores diferenciados, decorrentes do mais elevado grau de interação e de convivência entre os parceiros.

Convivendo na mesma casa, estavam Pinheiro e Baden mais disponíveis para a composição. As melodias de Baden nasciam antes e, nelas, Pinheiro construía as letras, com habilidade e competência, vertendo para a linguagem verbal todo aquele espesso tormento emocional do parceiro. Pode-se falar, aqui, em adesão ao sentimento do outro. O poeta presenciava o sofrimento amoroso do violonista, parceiro e amigo. Era possível identificar nuances e matizes da turbulência emocional a cada sequência de acordes ou arpejos que nasciam do instrumento.

A respeito deste tópico, relembramos o ensinamento de Cecília Salles, que, no livro *Processos de Criação em Grupo* (2017, 110), reconhece que “conviver em ambiente de interações propicia a explicitação de problemas”. Por conseguinte, como anota a ensaísta, “os resultados do raciocínio de uma pessoa podem tornar-se o *input* para o raciocínio da outra”. Descobertas nascem desta situação de reciprocidade envolta na imediatidate.

É natural a rapidez da resposta. Resta claro que a própria convivência no mesmo espaço físico acaba por estimular cada um dos parceiros a produzir mais, como num jogo. Atividade lúdica, a criação é estimulada pelos fatores mencionados, mesclados com a evidente afinidade estética existente entre os dois compositores.

Deste modo, graças à torrente de sentimentos de Baden e à fertilidade inerente a Pinheiro, em sua juventude criativa, em pouquíssimo tempo, sob as

bênçãos da interação, da proximidade e do tempo de trabalho, as canções nasciam, e, embora todas fossem líricas, ia-se modificando, aos poucos, o ângulo, o ponto de vista, a atmosfera das obras.

Pinçamos, pois, deste álbum gravado em 1970, algumas obras reveladoras do trabalho a partir dos embriões, em rede que se constrói e se expande. Ei-las: *Refém da solidão*, *Vou deitar e rolar* (*Quaquaraquaquá*) e *Falei e disse*.

Compostas em 1969 pelos mesmos parceiros, que também eram amigos e centradas na temática lírica, as obras possuem pontos de conexão extremamente significativos, reveladores do reaproveitamento de ideias e elementos. As recorrências são estimuladas pelo estado de espírito em que trabalhava Baden, captadas por Pinheiro e por ele traduzidas em verbo.

Para que se possa perceber a natureza das conexões, caracterizadoras da expansão de embriões, transcrevemos, a seguir, a letra de

*Refém da solidão*:

Quem da solidão fez seu bem

Vai terminar seu refém

E a vida para também

Não vai nem vem

Vira uma certa paz

Que não faz nem desfaz

Tornando as coisas banais

E o ser humano incapaz

De prosseguir

Sem ter pra onde ir

E infelizmente eu nada fiz

Não fui feliz nem infeliz  
Eu fui somente um aprendiz  
Daquilo que eu não quis  
Aprendiz de morrer  
Mas pra aprender a morrer  
Foi necessário viver  
E eu vivi  
Mas nunca descobri  
Se essa vida existe  
Ou se essa gente é que insiste  
Em dizer que é triste ou que é feliz  
Vendo a vida passar  
E essa vida é uma atriz  
Que corta o bem na raiz  
E faz do mal cicatriz  
Vai ver até  
Que essa vida é morte  
E a morte é  
A vida que se quer

A letra torna patente, mais uma vez, o engenho de Pinheiro em manusear as construções sintáticas com a irretocável expressividade semântica e perfeito entrosamento, plena interação com as frases melódicas de Baden. O tom absolutamente coloquial da fala e a habilidade na construção das rimas conferem grau de excelência à obra. Nada sobra; nada falta. A letra não poderia ser outra. A parceria é magna.

Do ponto de vista lírico, tem-se aqui o clássico posicionamento do sujeito abandonado, que ainda não deglutiu o desfecho do relacionamento amoroso. Inconformado, clama contra a vida, refere-se à morte, chega a igualá-las na parte final da letra. Para reforçar a mensagem, Pinheiro trabalha minudentemente nas rimas das sílabas finais dos versos, utilizando, nos quatro primeiros, as palavras *bem, refém, também e vem*. Prossegue abrindo para as sílabas terminadas em “as”, empregando os vocábulos *paz, desfaz, banais e incapaz*, as três últimas de tonalidade mais triste que as anteriores. Este procedimento persiste em todo o desenvolvimento da letra, pois Pinheiro também utiliza *fiz, infeliz, aprendiz e quis*. Estas rimas perfeitas acentuam, sublinham e reiteram o clima da insatisfação emocional, decorrente da desilusão amorosa.

Os versos são livres, mas apontamos a predominância de heptassílabos, redondilhas maiores, como, por exemplo, *Vai terminar seu refém* e *A vida para também*. Gravada inicialmente pelos conjuntos vocais MPB4 e Quarteto em Cy e também por Elizeth Cardoso, *Refém da Solidão* se tornou célebre, recebido, posteriormente, diversas gravações, entre as quais a de Eduardo Gudin, de Márcia, entre outros.

É possível reconhecer que este samba tem um parentesco com a bossa-nova, visível nas muito bem elaboradas e delicadas curvas melódicas, de espectro por vezes jazzístico e na rica harmonia de Baden Powell, conjugadas a uma letra de mestre, valorizada por assonâncias, aliterações, precisão de acento rítmico e perfeição no ajuste de palavra e nota musical. Uma das mais significativas composições do amplo conjunto de aproximadamente uma centena de canções criadas em parceria por Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Um certo tom existencial a percorre integralmente, acentuando sua atemporalidade de verdadeira e impecável obra de arte.

A partitura confirma o desenho das células rítmicas, as síncopes que se reiteram, como elementos de rimo inerentes ao samba, o compasso binário, a tonalidade em mi menor, melancólica, como se pode ver, nas duas imagens da partitura, a seguir :

REFEM DA SOLIDÃO

B. Powell e Paulo C. Pinheiro

Em<sup>7</sup> B<sup>o</sup> B<sup>(b9)</sup>/D Em<sup>7</sup> Em Dm/F G<sup>7</sup>  
 9 C+7(9)/G F B/A  
 13 Em<sup>7</sup> B<sup>o</sup> Am<sup>7</sup>/B B<sup>(b9)</sup>/D  
 17 Em<sup>7</sup> G<sup>o</sup> B<sup>7</sup>/F Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G7(13) C6(9)/G  
 26 F B/A Em<sup>7</sup>  
 30 B<sup>o</sup> Am<sup>7</sup>/B B<sup>(b9)</sup>/D Bm<sup>7</sup>(b5)  
 35 B<sup>7</sup>(b9) A7(13) A<sup>7</sup>(b13) A7(13) A<sup>7</sup>(b13)  
 39 D(sus4) D7(9) D/F G<sup>o</sup> B/A  
 43 Em<sup>7</sup> B<sup>o</sup> Cm<sup>6</sup> B<sup>7</sup>(b13) Em<sup>7</sup>  
 51 B<sup>o</sup> B<sup>(b9)</sup>/D Em<sup>(add9)</sup> Dm<sup>7</sup> G7(13) C+7(9)/G C<sup>6</sup>/G

Figura 20 – Partitura de *Refém da solidão*, extraída da página [www.badenpowell.com.br](http://www.badenpowell.com.br).  
Composição de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, p.1

2

59 F B/A Em<sup>7</sup> E° Am<sup>7</sup>/E B(<sup>b9</sup>)<sup>/D</sup>

65 Bm<sup>7</sup>(<sup>b5</sup>) Em<sup>7</sup>(<sup>b5</sup>) Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G B Em

71 Am<sup>7</sup> B<sup>b</sup>° B/A B(<sup>b9</sup>)<sup>/D</sup> Em<sup>7</sup> E° B(<sup>b9</sup>)<sup>/D</sup>

79 Em<sup>9</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G7(13) C6(9) F B/A

87 Em<sup>7</sup> E° Am<sup>7</sup>/E B(<sup>b9</sup>)<sup>/D</sup> Em<sup>9</sup> F<sup>+7</sup> F B<sup>7</sup>/F

95 Em<sup>7</sup> E° Am<sup>7</sup>/E B(<sup>b9</sup>)<sup>/D</sup> G<sup>6</sup>/D

100 C C<sup>+7</sup> F B<sup>7</sup>/F Em<sup>9</sup>(<sup>b6</sup>)

Figura 21 – Partitura de Refém da Solidão, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, p.2 . Fonte: [www.badenpowell.com.br](http://www.badenpowell.com.br)

Ao pensarmos nas duas outras obras selecionadas, entre as composições líricas da parceria entre Paulo César Pinheiro e Baden Powell, *Falei e Disse* e *Vou deitar e rolar* (*Quaquaraquaquá*), resta nítida a mudança de atmosfera, de coloração do estado de espírito. Aliás, a respeito da mudança da atitude poética, o letrista menciona, em seu livro *História das minhas canções* (2010):

Um samba fechou definitivamente o ciclo de dor. Talvez tenha sido o mais doído dos sambas feitos por nós, mas, sem falsa modéstia, um dos mais lindos, com certeza, de todos os tempos, na antologia do cancioneiro popular. Eu, já cansado da solidariedade a tanto sofrimento, sentia falta dos meus amigos, da minha cama, do meu bairro. A rua me chamava ...”

Resta claro que, encerrado o ciclo mais intenso da melancolia, o tema do amor desfeito ainda não se esgotara e, como um tema ainda inacabado, propiciou aos parceiros a construção de um verdadeiro encadeamento de preciosidades tanto no plano musical quanto na esfera poética e, naturalmente, na plenitude da interação entre essas duas linguagens, bem articuladas e bem entrelaçadas no melhor da música popular brasileira.

Já com um espírito que, visivelmente, começa a se resignar diante do desenlace amoroso, Baden criou, juntamente com seu parceiro, *Falei e Disse*, que logo se tornou um grande e inesquecível sucesso, na voz de Elis Regina, em interpretação magistral.

A tonalidade poética da letra, agora, é adocicada por um caráter mais “pacificado”, de quem percebe a inutilidade de sonhar com o impossível. A relação amorosa está desfeita. A aceitação e a acolhida do momento consubstanciam lirismo e ternura, ao mesmo tempo em que começa a esboçar uma certa ironia. A presença da intertextualidade é um ponto a ser destacado.

Transcrevemos, a seguir, a letra:

Falei e Disse

Mulher, se Deus não criasse você

Ele próprio custava a crer

Mas só que tem que não dá pé

Você ser a mulher de quem Vinícius falou

Formosa, não faz assim

Carinho não é ruim

Eu avisei bem, não faça ingratidão

Porque eu também sei dançar

conforme a canção

E quem vai embora agora sou eu

Adeus pra quem já me esqueceu

Tá acabada essa parada

E agora cada qual no seu lugar

Não tem nada se a jogada dela

É ver a lua em vez de um lar

Teresa é um nome de mulher

Ah, que pena que me dá

Ela não ser mais Teresa mulher

Em uma das obras de ritmo mais lento, o teor da poeticidade da letra é construído por Pinheiro por meio de vários recursos literários contemporâneos, associados a outros mais clássicos, cabendo destacar a inserção da

intertextualidade, presente nas duas primeiras estrofes. Na primeira, um quarteto, está mencionado o nome de Vinícius no quarto verso. Ao dizer “*Mas só que tem que não dá pé / Você ser a mulher de quem Vinícius falou*” , Pinheiro está aludindo ao poeta Vinícius de Moraes (uma de suas grandes influências como letrista), parceiro de Baden Powell. Após mencionar o nome de Vinícius de Moraes, há referência ao título da conhecida canção lírica, *Formosa*, parceria de Baden Powell e Vinícius de Moraes e cuja letra a seguir transcrevemos:

Formosa

Formosa, não faz assim

Carinho não é ruim

Mulher que nega não sabe não

Tem uma coisa de menos no seu coração

A gente nasce, a gente cresce

A gente quer amar

Mulher que nega

Nega o que não é para negar

A gente pega, a gente entrega

A gente quer morrer

Ninguém tem nada de bom sem sofrer

Paparapapa – pararara

Papapa – parara

Papapapa – rarara – papa

Formosa mulher !

(Vinícius de Moraes)

Enfatizando a dicotomia de prazer e sofrimento inerentes à movimentação do amor, a letra de Vinícius é simples, impregnada de sentimentos de carinho e ternura. Trata-se de uma ode à beleza do amor e um apelo à mulher amada para que se abra à atmosfera da delicadeza e do carinho. É exatamente a esta letra, de extremo lirismo, que *Falei e Disse* se refere, dando à mulher a resposta de que já não é possível a retomada da relação amorosa. *Mas só que tem que não dá pé / você ser a mulher de quem Vinícius falou.* Um grande sopro de arrojo e inventividade se traduz na letra de Paulo, justamente pelo modo coloquial e direto com que constrói a intertextualidade. Embora já se fizessem no Brasil décadas antes obras em resposta a outras, sobretudo no âmbito do romantismo, das mazelas e desencontros de amor, o tom coloquial da referência traz um arejamento às letras. Trata-se de tom característico de Paulo César Pinheiro, anotado pela crítica, visível desde as primeiras obras.

Na letra de *Falei e Disse*, os versos terceiro e quarto da letra aludem a toda a gama de definições e descrições de feminilidade feitas por Vinícius de Moraes e, claro, à sua obra. E, no quarto verso, a intertextualidade se faz ainda mais clara, com referência explícita ao título de uma obra de autoria do próprio Vinícius de Moraes, intitulada *Formosa*, gravada em 1965 no álbum *Vinícius / Caymmi*. Escreve Pinheiro: “*Formosa, não faz assim / Carinho não é ruim*”, reclamando, de forma sintética, concisa e, portanto, poética por excelência, do comportamento da mulher.

A letra volta a se referir a Teresa, ex-mulher de Baden Powell, de cuja separação ele começa, lentamente, a se recuperar, com o decurso do tempo e graças a seu trabalho criativo.

Obviamente, nos tempos atuais, a presença da intertextualidade na música popular brasileira já se tornou cada vez mais frequente. Autores como Chico Buarque, Djavan, Caetano Veloso estão entre os que também empregam com notável habilidade este procedimento literário, nas letras que compõem. À época da composição de *Falei e Disse*, o recurso, embora existente, era, além de raro, pouco utilizado e pouco conhecido e, por isso, é um ponto a ser destacado, confirmatório da ousadia criativa de Pinheiro e de seu inteligente

trânsito pela literatura brasileira, pela música de raiz e pelo emprego de tons coloquiais, repletos de gíria e expressões populares de época que inundavam de bem-vinda coloquialidade e informalidade a nova música que surgia no país, naqueles anos 1969, 1970 e seguintes.

Nos exemplos citados, a identidade de temática – o amor desfeito, a desilusão, a impossibilidade da reconciliação – se entrelaça com as circunstâncias de espaço e tempo. O espaço é a casa de Baden Powell, no bairro do Itanhangá, na Tijuca, na qual Pinheiro foi morar por breve período, com o intuito de fazer companhia e dar apoio ao amigo, atenuar seu sofrimento decorrente da separação. A identidade de parceiros e o modo de construção da obra: a prévia elaboração da melodia, pelo violonista, e a posterior criação da letra, pelo poeta, a partir da melodia.

Em entrevista a mim concedida em maio de 2022, Paulo César Pinheiro afirmou que compor a letra a partir da melodia é o modo mais frequente de seu processo de criação, o que ocorre não tão somente quando trabalha com seus variados parceiros, mas também quando compõe sozinho a letra e a música. Também nestas hipóteses, a melodia muitas vezes é feita antes da letra; noutras vezes, nascem juntas. A criação anterior da melodia, além de ser o procedimento mais frequente para o poeta, acaba sendo também a que mais o agrada, por conter, naturalmente, a possibilidade de se deparar com o ato lúdico, que é também o desafio de captar “o que a melodia dia”, “o tema que a melodia quer”.

A temática lírica, a identidade de parceiros, as condições espaço-temporais e o matiz temático não são os únicos elementos característicos da formação de rede. As características de linguagem, emprego do verso curto, branco, com intenso trabalho fônico, consistente de assonâncias e aliterações, reforça o liame, realçado também pelas semelhanças harmônicas. Acrescenta-se, naturalmente, a adesão ao sentimento do outro, comum entre parceiros e, na hipótese, literal.

A partitura ostenta o compasso binário, após breve introdução escrita no compasso quaternário. No desenvolvimento melódico, alternam-se compassos

6/8. A alternância produz uma certa fluidez jazzística, muito bem captada pela interpretação de Elis Regina.

É digno de nota o fato de a melodia percorrer grande extensão, com caminhos melódicos que vão de região bastante grave à aguda, o que sublinha o momento de transformação do ponto de vista lírico assumido pelos autores. O começo da resignação se serve desta ampla curva melódica.

Também desponta num rápido relance pela partitura e reiterada existência de grupos de tresquiáteras ou tersinas, que, por sua natureza, realçam o caráter emocional e subjetivo da obra.

A seguir, as duas primeiras páginas das oito que compõem a partitura de *Falei e Disse*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, extraídas do site de Baden Powell:

Figura 22 – página 1 da partitura

Figura 23 – página 2 da partitura

# FALEI E DISSE

As recorded by Baden Powell, 2000  
(From the 2000 Album LEMBRANÇAS)

*Transcribed by Horst Dernovsek  
Revised by BrazilOnGuitar*

*Words by Paulo César Pinheiro  
Music by Baden Powell*

guitar tuning: D-A-D-G-B-E

$\text{♩} = 88$

1 Gtr I

T A B

2 sl.

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

Generated using the Power Tab Editor by Brad Larsen. <http://powertab.guitarnetwork.org>

Figura 22 Partitura de Falei e Disse, página 1. Fonte: site de Baden Powell

3

**FALEI E DISSE - Baden Powell, 2000**

**Page 2 of 8**

*J = 66*

T 3  
A 0 0 4 0 0  
B 0 0 4 0 0

T 2 0 2 0 2 0  
A 0 1 0 1 2  
B 0 3 2 3 0 4 5 0

T 2 5 4 1 4 4  
A 4 6 4 5 7 4 0  
B 2 4 3 0 2 4 5 0

*J = 45*

T 3 3 3 | 0 3 3 | (3) 2 3 | 3 0 2 | 3 3 3 | 2 1

A 0 0 0 | 0 0 3 | (3) 3 - 3 | 0 2 | 3 2 3 | 2 1

B 0 0 0 | 0 0 3 | (3) 3 - 3 | 0 2 | 3 3 3 | 2 1

T 9 7 7 5 2 | 8 6 6 8 2 | 7 5 2 3 4 | 2 5 10 10 | 10 9 9

A 10 9 7 6 6 | 8 7 7 8 7 | 6 5 4 3 4 | 9 8 7 6 | 9 8 7 6

B (2) 8 6 | 7 5 4 | 6 4 3 4 | 7 6 5 4 | 8 7 6 5 4

Partitura 23 Partitura de Falei e Disse, página 2. Fonte: site oficial de Baden Powell

A terceira obra selecionada possui dois títulos: *Vou deitar e rolar* (*Quaquaraquaquá*), ambos representativos da linguagem informal, com expressão de gíria nascida na época – “deitar e rolar”. A atmosfera emocional do lirismo, agora, já está acesa por muita ironia e certa alegria. O sujeito já se conformou com o término do romance, mas ainda pensa na ex-mulher e decide, de certa forma, provocá-la. O próprio letrista, em entrevistas, menciona este momento de “revanche”, em que há o desejo de “espicaçar” a outra parte.

Também gravado por Elis Regina, este samba tornou-se extremamente popular, conquistando o público. A euforia está presente. A menção ao nome de Teresa, feito nesta obra também no diminutivo, Teresinha, é indicativa da natureza da intertextualidade (autointertextualidade) também característica do encadeamento e da rede criativa.

Transcrevemos a letra:

Vou deitar e rolar

Não venha querer se consolar

Que agora não dá mais pé

Nem nunca mais vai dar

Também quem mandou se levantar

Quem levantou pra sair

Perde o lugar

E agora, cadê seu novo amor ?

Cadê, que ele nunca funcionou

Cadê, que ele nada resolveu

Quaquaraquaquá, quem riu

Quaquaraquaquá, fui eu

Quaquaraquaquaquá, quem riu

Quaquaraquaquaquá, fui eu

Ainda sou mais eu

Você já entrou na de voltar

Agora, fica na sua,

Que é melhor ficar

Porque vai ser fogo me aturar

Quem cai na chuva

Só tem que se molhar

E agora, cadê, cadê você?

Cadê, que eu não vejo mais, cadê?

Pois é, quem te viu e quem te vê

Quaquaraquaquaquá, quem riu

Quaquaraquaquaquá, fui eu

Quaquaraquaquaquá, quem riu

Quaquaraquaquaquá, fui eu

O vento que venta aqui

É o mesmo que venta lá

E volta pro mandingueiro

A mandinga de quem mandingar

Quaquaraquaquá, quem riu

Quaquaraquaquá, fui eu

Quaquaraquaquá, quem riu

Quaquaraquaquá, fui eu

Todo mundo se admira

Da mancada que a Teresinha deu

Que deu no pira

E ficou sem nada ter de seu

Ela não quis levar pé

Na virada da maré

Mas que malandro sou eu

Pra ficar dando colher de chá

Se eu não tive colher

Vou deitar e rolar ...

A letra assume claramente um novo ponto de vista, abandonando qualquer resquício de dor ou desalento. A desilusão foi substituída pela expressão da alegria, pontuada por um viés irônico, até mesmo sarcástico em alguns pontos. Neste novo ângulo, o eu lírico deixa claro que, agora, é ele quem não deseja mais reatar o romance desfeito. Fora desfeito à sua revelia, mas, nesta nova fase, deixa patente que a mulher – Teresa, Teresinha, falhou, “deu mancada”, pois não conseguiu “levar fé na virada da maré”. Em outras palavras, não acreditou que a situação do casal iria melhorar. A letra mostra a disposição de provocar, espicaçar e frisar que o relacionamento amoroso não poderá ser reavivado ou reconstruído.

Os versos livres são curtos e a novidade, em comparação com as duas anteriores obras, *Refém da Solidão* e *Falei e Disse*, é a existência de um refrão, construído a partir da risada onomatopaica *quaquaraquaquá*, que se repete, por quatro vezes, em cada refrão. As rimas se reduzem a um teor mínimo, limitando-se, na maior parte das vezes, à terminação de conjugação de verbo no infinitivo.

A letra traz o sujeito a reconstruir sua alegria. Naturalmente, a sequência e o desenvolvimento de narrativa nas três obras deixam entrever a existência de nexos causais, de liame de causa e efeito. Se não houvesse um estado lírico dolorido, na primeira das obras, não haveria a resignação posterior, nem mesmo a tonalidade vibrante e provocativa da terceira.

O encadeamento entre essas fases de contemplação e experiência do amor desfeito enfatizam nossa escolha de foco no tempo do amor – início ou fim. Vivido, concreto, realizado, concretizado, o amor se desfez, deixando mágoas e tristeza, que, só muito lentamente, vão sendo abreviadas e substituídas pelo renascimento do sujeito.

O tratamento fônico, tão intenso nas duas primeiras letras, nesta terceira, recai justamente numa figura, a onomatopeia, que se torna um traço marcante da obra, deixando-a inconfundível. O tom jazzístico, aliás reconhecido na obra de Baden Powell, dá sofisticação ao desenvolvimento dos temas melódicos. Mais uma vez, o poeta Paulo César Pinheiro realiza um trabalho extraordinário: a letra é exata, é apropriada, adequada, perfeita para a melodia que recebeu do parceiro. A obra ostenta uma natureza inteiramente vibrante, é vibração que contagia o ouvinte.

Embora a temática lírica permaneça central, a atmosfera provocativa, dançante e alegre é dominante. Por isso, a escolha rítmica de um samba de breque, em que a velocidade é bastante superior às outras duas, com indicação de semínima igual a 116 – 126. A tonalidade é maior. Os grupos de notas são formados por semínimas e a presença das síncopes é intensa.

A relação do tempo – gesto inacabado – que se pode detectar no desfecho de uma obra – abre os passos para a próxima. A existência de um encadeamento, que é temático, lírico e, obviamente, lógico, é índice de

desdobramento. As recorrências e expansões dão a medida da natureza da criação em rede inserida na esfera afetiva, dos amores.

Pode-se também, numa linha paralela, vislumbrar diversas outras redes nas obras de temática lírica de Paulo César Pinheiro, sendo relevante citar exemplo completamente diferente, em que o amor carnal e o erotismo prevalecem, predominam, encontram-se em primeiro plano, como é o caso de ‘À flor da pele’, uma parceria de Maurício Tapajós, Clara Nunes e Paulo César Pinheiro gravada por Clara, em seu álbum *long play* individual *A força da natureza* (1977).

Na esfera de similitude com as obras aqui mencionadas, frutos da parceria de Paulo César Pinheiro e Baden Powell, há várias outras obras, inseridas ou não em redes de criação, valendo destacar *Olhos Sentimentais*, parceria entre Eduardo Gudin e Pinheiro. Também violonista, como Baden, e influenciado por ele e suas características musicais, especialmente harmônicas, o compositor, maestro e intérprete Eduardo Gudin cria com Pinheiro obras líricas nas quais se pode identificar a formação de rede e a expansão de elementos embrionários do encadeamento ora apreciado.

Também nas parcerias de Paulo César Pinheiro com Dori Caymmi, com Maurício Tapajós e com Ivor Lancellotti há uma série de canções de natureza lírica, sendo que, com Dori Caymmi, há várias redes de criação bem articuladas nesta esfera temática.

A complexidade de rede na qual ocorre a variância de parceiros é confirmatória do sentido dos tópicos componentes da estrutura teórica concernente às redes, desdobramentos, recorrências e encadeamento de obras.

Ao examinarmos as parcerias, em tópico próprio, teremos a oportunidade de retornar ao tema, com a ampliação de exemplos.

16

**Quaquaraquaquá**  
»Vou Deitar E Rolar«

Samba de breque       $\text{♩} = 116-126$

BADEN POWELL

© by PERGOLA EDICOES MUS. Ltda./WARNERCHAPPELL MUSIC BRASILIA  
für Deutschland, GUS und osteuropäische Länder: MUSIKVERLAG INTERSONG GMBH

Alle Rechte vorbehalten.

Figura 24 Partitura de *Falei de Disse*, de Baden Powell e Paulo César Pergola Ed. Musicais Ltda Warner Chapell Music Brasília, p.1  
Fonte: site oficial [www.badenpowell.com.br](http://www.badenpowell.com.br)

17

45

VII

IX

rapido ad lib.

(II)

a tempo

*f* break

51

55

62

cresc.

68

75

IV

81

1.  
2.

85

*fade out*

Figura 25 Partitura de Falei e Disse, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. p.2. Pergola Ed. Musicais e Edições Musicais Ltda. Warner Chapell Music Brasil. p. 2

Entre as centenas de composições de núcleo temático lírico de Paulo César Pinheiro, inserem-se obras resultantes de várias parcerias, assim como canções criadas exclusivamente por ele, sem a ação colaborativa de parceiros.

De acordo com as características estilísticas da linguagem de cada um dos parceiros, são compostas obras bastante diferentes, em termos de fisionomia estética. Para compor a letra, Pinheiro ouve atentamente e repetidas vezes a melodia, para permitir que os próprios sons dos motivos e das frases temáticas se manifestem e lhe revelem as melhores palavras, a linguagem mais adequada.

Podemos, por exemplo, salientar que as obras líricas das parcerias mantidas por Paulo César Pinheiro com Baden Powell e com Maurício Tapajós, predomina o tom coloquial nas letras, a informalidade, a linguagem direta, as expressões da época, ao passo que, nas obras líricas da parceria de Pinheiro com Dori Caymmi, predomina a atmosfera de poeticidade, por vezes onírica, por vezes, telúrica, muitas vezes combinada à descrição poética dos ambientes litorâneos. Por outro lado, em se tratando das obras de temática lírica da parceria de Pinheiro com Ivor Lancellotti, é acentuado o aspecto romântico, o lirismo exacerbado, o arrebatamento afetivo. Nas obras líricas da parceria de Pinheiro com Eduardo Gudin (Olhos Sentimentais, Não demore, O cristal e o marfim) tem-se um lirismo matizado pela função poética (em termos da teoria funcionalista de Roman Jakobson), porém, mais comedido, se comparado ao arrebatamento presente nas obras líricas da dupla Ivor Lancellotti. Somente a título de exemplo, considerando as letras já transcritas em nosso estudo, acrescentamos as seguintes

Da parceria de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, *Rede*:

Rede

Ramagem de nuvem branca

Num palmo de praia verde

E renda dos teus cabelos

Na franja da minha rede

No canto da tua boca  
Um beijo pra minha sede  
E a cachoeira da lua  
Descendo pela parede

Cantiga de espuma e vento  
Num mar de maré vazia  
Perfume de flor da noite  
Aroma de maresia

E a brasa do teu desejo  
Acesa na brisa fria  
E o teu olhar me chamando  
Num brilho de estrela-guia

Teu corpo sobre o meu corpo  
Não pesa mais que uma pena  
Mas pra apagar essa brasa  
A noite fica pequena

E a rede vai balançando  
Na sua vã cantilena  
Até que durmas no colo  
Do teu moreno, morena  
Do teu moreno, morena

*Rede* é um poema de Paulo César Pinheiro, musicado por Dori Caymmi.  
O poeta trabalha em redondilhas, e cria uma atmosfera de intensa poeticidade,

com o uso da linguagem metafórica, como se fosse bordando, a cada nova frase, lentamente, um mosaico de pérolas. Descreve o ambiente litorâneo no qual o casal concretiza uma noite de amor em plenitude. A melodia recria as características estéticas da linguagem poética, mantendo íntegra a atmosfera de erotismo e delicadeza. Este poema é o primeiro da série de poemas de Pinheiro musicados por Dori Caymmi a partir de 2011, que enseja uma grande e belíssima rede de obras de temática lírica e ambiente de mar. As primeiras canções da série estão inseridas no álbum *Poesia musicada*, de Dori Caymmi.

Da parceria de Paulo César Pinheiro e Ivor Lancellotti, transcrevemos a letra de *Amor perfeito*.

Amor perfeito

O meu amor vê teu amor assim

Assim como um jardim

De flores novas

Por teu amor

O meu amor sem fim

Plantou dentro de mim

Um pé de trovas

E cada verso

É um botão de flor

Anunciando o amor

A primavera

Que faz do tempo uma quimera

E a nossa vida, mais sincera

E o nosso amor um grande amor

Teu coração

Jardim dos meus jardins

Me cobre de jasmins

Cravos e rosas

Meu coração

Teu carrilhão de sons

Te enfeita de canções

Versos e trovas

Cada canção é feito um beija flor

Beijando o meu amor

Em nosso leito

Fazendo um ninho em nosso peito

Um ninho, amor, de amor perfeito

E desse amor

Perfeito amor

Na letra de *Amor perfeito*, Paulo César Pinheiro trabalha a partir da melodia previamente construída por Ivor Lancellotti e constrói, em linguagem simples, as camadas verbais adequadas para atingir a elevada intensidade do clima de romantismo e arrebatamento já presentes no fraseado melódico do parceiro. A comunicação é mais direta que no poema *Rede*, e as figuras se constróem de modo mais explícito. É o que ocorre, por exemplo, na comparação *Cada canção é feito um beija-flor*, onde o particípio do verbo fazer, feito, substitui o termo de comparação como. O tom de coloquialidade se conjuga à linguagem

poética. O esmero do poeta na construção das rimas acentua a perfeição dos laços amorosos. A canção foi gravada por Clara Nunes, em seu álbum individual *Nação*, em 1982, o derradeiro da trajetória da intérprete.

Da parceria de Paulo César Pinheiro com Eduardo Gudin, transcrevemos a letra de *Olhos sentimentais*:

Olhos sentimentais

Pelo bem de seu amor

Tive que voltar atrás

Pra curar a dor, pra buscar a paz

Pra regar a flor que secou pelo sal do cais

Pra apagar o giz das perfis das paixões banais

Pra afastar ardis, armadilhas, traições casuais

Pra passar verniz no que a gente já quis, quis demais

Pra que o amor feliz nunca seja o amor fugaz

Só voltei pra ver os seus olhos sentimentais

E que bom dizer: estão iguais

Não é mais quimera esse amor retornar ao que era

Ele é a primavera que não vai morrer jamais

Jamais, jamais, jamais, jamais

## (SAMBA) OLHOS SENTIMENTAIS Eduardo Gudin/P.C. Pinheiro

The handwritten musical score for 'Olhos Sentimentais' is composed of ten staves of music. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature varies between common time and 6/8. The score includes lyrics in Portuguese and musical chords indicated above the notes. The chords include F#m6, Cm7, F#m7, B7, E7+, F#m6, Cm, CM7/Bb, F#m6/Ab, G7/S+, CM7/Bb, D7/A, G7, Cm7, CM7/Bb, A5, G7/S+, Cm7, B/C6, Dm6, G7/B, Cm7, E7, A7/S+, Dm7, F#m6, G7/S+, and Cm.

22

Figura 26 Partitura manuscrita de Olhos Sentimentais, de Eduardo Gudin.  
Composição de Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro. Fonte:  
[www.obrascompletas.eduardogudin](http://www.obrascompletas.eduardogudin)

Nesta bela letra, Paulo César Pinheiro utiliza figuras de linguagem em dosagem equilibrada e realiza diferentes séries de rimas da cada estrofe: na primeira estrofe, tem-se abbb; na segunda estrofe, bbbb; na terceira estrofe, bbcb, sendo que, na terceira e na quarta linhas, há um duplo uso de rima interna: *Não é mais quimera esse amor retornar ao que era / Ele é primavera que não vai morrer jamais*. O poeta rima *quimera* e *era*, na mesma linha (rima interna) com a primeira parte da linha seguinte: *Primavera* (outra rima interna). Acentua a força da rima aberta, realçando o sentido do texto, pois, neste momento, também sintetiza a força do amor imortal, sempre florescendo. A repetição, por quatro vezes, da palavra *jámais* está a reforçar a ideia. Trata-se de um samba escrito na tonalidade de do menor.

A poeticidade é delicada, assim como as curvas da melodia, na qual os motivos cintilam em sequências ascendentes, seguidas por notas mais graves, outras vezes, por notas mais agudas do que a sequência, forjando um desenho de pergunta e resposta. A comunicação se mantém direta, em meio às estas e outras sutilezas. O entrosamento de melodia e letra é absoluto. *Olhos sentimentais* foi gravada por Eduardo Gudin no álbum *Eduardo Gudin & Notícias dum Brasil 4*. O conjunto é formado pelas excelentes vozes de Ilana Volcov, Karine Telles, Maurício Sant'anna e Cesinha. O álbum foi lançado no ano de 2015 e, na faixa da obra, além da participação do quarteto vocal, conta com a participação do poeta Paulo César Pinheiro.

Completamos esta seção com um outro exemplo de canção lírica da parceria de Paulo César Pinheiro, Maurício Tapajós e Novelli e que surgiu em uma ocasião especial:

Tomara

Tomara que eu inda te encontre um dia  
 Sozinha, cansada de recomeçar  
 Querendo de novo a minha companhia

Pedindo desesperada pra voltar

Quem sabe

Com isso a solidão se acabe

Fazendo

Com que essa minha dor se vá

Um dia

Eu mato essa melancolia

Como ela me mataria

Se eu me pouasse de esperar

A letra de *Tomara* é simples e tem o tom de informalidade e de coloquialidade geralmente utilizado por Pinheiro em suas parcerias com Maurício Tapajós. A mensagem é apresentada de modo claro e em linguagem concisa, desprovida de figuras e sem ornamentos fônicos ou rítmicos. Trata-se da expressão do desejo - o que o título sublinha – de recomeço de relacionamento amoroso. As três estrofes possuem versos heterométricos e algumas rimas (*dia / companhia, recomeçar / voltar, sabe / acabe, dia / melancolia*). O entrelaçamento da letra e da melodia é extremamente bem construído e a história do processo de criação da letra é mais uma prova da extrema flexibilidade do poeta e de sua perspicácia em captar de cada melodia de tão diferentes parceiros o matiz mais indicado à realização estética.

De acordo com a narrativa do próprio Paulo<sup>62</sup>, na noite em que escreveu a letra de *Tomara*, Pinheiro estava no apartamento de seu amigo e parceiro Maurício Tapajós. Era o ano de 1974 e ele estava no início de seu namoro com Clara Nunes, com quem se casou no ano seguinte. Na ocasião, a intérprete fazia

---

<sup>62</sup> PINHEIRO, Paulo César. Histórias das minhas canções. São Paulo: Leya, 2010. O relato sobre o nascimento da letra de *Tomara* está na página 143/145

o show *Brasileiro Profissão Esperança*, ao lado de Paulo Gracindo, no Canecão (texto de Paulo Pontes, com direção de Bibi Ferreira). Paulo levou Clara até o teatro por volta das oito horas da noite, como sempre fazia, pois ela gostava de se arrumar e se maquiar com calma. Em seguida, dirigiu-se ao apartamento de Maurício, que costumava frequentar e que era ponto de encontro de amigos músicos. Novelli e Maurício estavam trabalhando numa canção. Findo o trabalho, Maurício dirigiu-se a Paulo, solicitando-lhe a letra para sua nova melodia. Era hábito de Maurício compor junto com os parceiros, no mesmo espaço físico, na mesma hora. Relata o poeta:

Queriam uma letra. Começou a chegar gente. A sala encheu e todos cantavam a melodia. Eu disse pros dois que tinha que buscar Clara, mais tarde. Depois, eu gravava a melodia pra trabalhar em cima. Maurício, me conhecendo bem, me desafiou:

- Então você tem cerca de uma hora e meia para fazer. [...]

Peguei caneta e papel com Virgínia (Tapajós), me isoliei do grupo e comecei a rascunhar. Com o olho no relógio e o ouvido no violão. [...] O poema foi tomando forma. Os versos vinham vindo com uma certa facilidade. O tema eu já havia descoberto logo que ouvi, de cara. Ali fiquei, naquele canto, reforçando minha dose e escrevendo. O ambiente me ajudava. De vez em quando, me olhavam, ansiosos, mas ninguém me pressionava, a não ser eu mesmo, muito mais ansioso que todos. O ponteiro do relógio caminhava. [...]

Pouco antes da minha partida, só faltava o último verso. Empaquei ali e não conseguia terminar. Pensei então comigo que não ia dar pra esperar mais. Esse foi um pensamento salvador. Foi a dica pro fecho. E arrematei:

*Se eu me pouasse de esperar.*

Levantei, botei a letra na mesa e todo mundo caiu dentro. Cantei com o pessoal, sequei de um só

gole o meu malte, me despedi e rumei pro Cane-  
cão, deixando pra trás uma das mais belas can-  
ções que já fiz.

As condições em que se colocou o compositor, desafiado pelo parceiro, acabaram por promover ainda mais seu estado de disponibilidade para a criação, com a audição concentrada, sob a pressão do tempo, funcionando como um incremento à potencialidade de criar. Conjugados esses fatores excepcionais, adveio a esperada resposta criativa no exíguo intervalo de tempo proposto.

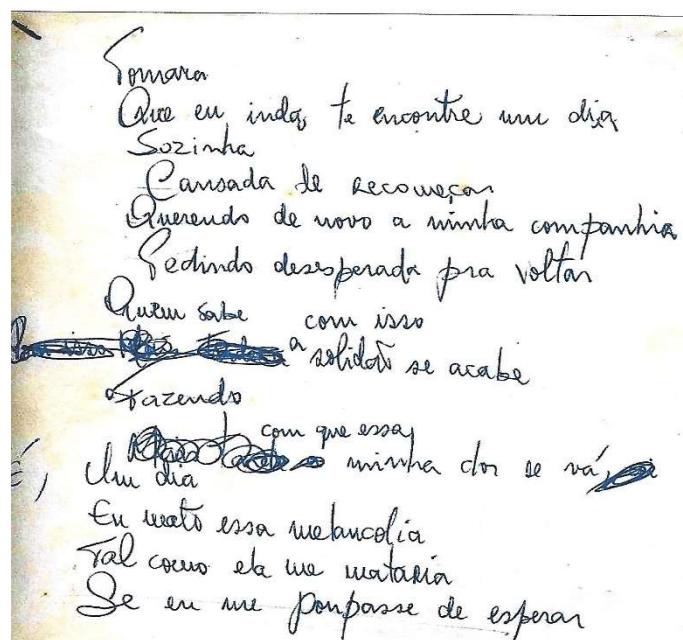


Figura 27 Manuscrito de Paulo César Pinheiro da letra de Tomara, parceria sua com Maurício Tapajós e Novelli. Fonte: Instagram de Maurício Tapajós.

**A SINGULARIDADES DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO:**

**A INTERAÇÃO EM PROCESSOS COLABORATIVOS:  
AS PARCERIAS**

**AS CANÇÕES DE PAULO CÉSAR PINHEIRO SEM PARCEIROS**

## AS SINGULARIDADES DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO. A INTERAÇÃO EM PROCESSOS COLABORATIVOS: AS PARCERIAS. AS CANÇÕES DE PAULO CÉSAR PINHEIRO SEM PARCEIROS

Índice dos notáveis graus de versatilidade e de fertilidade demonstrados no conjunto da produção estética, as diversificadas parcerias mantidas por Paulo César Pinheiro na construção de obras musicais atravessam um século. É digno de nota o fato de que cinco gerações perpassam o espaço de um século – entre a parceria de Pinheiro com Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973) e as parcerias atualmente mantidas com jovens músicos na faixa de dezessete a vinte e poucos anos, que o poeta cultiva em sua ininterrupta atividade criativa. É de se salientar a excelência e a variabilidade de suas parcerias com Baden Powell, Dori Caymmi, Edu Lobo, Tom Jobim, Francis Hime, João de Aquino, Mauro Duarte, Eduardo Gudin, Toquinho, João Nogueira, Maurício Tapajós, Joyce, Ivan Lins, Pixinguinha, Joyce, Ivor Lancelotti, Danilo Caymmi, Miltinho, Guinga, Edil Pacheco, Clara Nunes, Sérgio Santos, Breno Ruiz, Raphael Rabello, Luciana Rabello, Danilo Caymmi, Pedro Amorim, Zé Paulo Becker, entre muitos outros nomes célebres no cenário da música popular brasileira.

Na obra de Pinheiro, diante da expressiva vastidão do acervo de canções, a relevância das parcerias, associada à sua variedade, talvez possa ser, em boa parte, mensurada pela existência de um poema do autor, inteiramente dedicado ao tema, que entendemos merecer imediata transcrição, para modular e orientar algumas das ponderações a serem apresentadas no desenvolvimento deste capítulo.

Embora o tom irônico e jocoso seja o dominante no poema, é perfeitamente possível identificar, nas camadas de humor e ironia, o pensamento do poeta sobre o procedimento da criação colaborativa e cooperativa e seu significado, com a presença de pormenores relativos ao tema.

### Parceria

Parceria é um casamento, mas que dura ...

Porque na parceria não há jura

Não há promessa de fidelidade.

Se, em plena criação, alguém lhe atrai

Você diz ao parceiro e você vai ...

E volta a ele quando dá saudade

Porque ele também não se magoa,

Pois sempre sai alguma coisa boa

Quando na música se prevarica

Um samba, uma modinha, uma toada,

Depende muito de cada transada,

Mas se é bem dada é uma canção que fica

Parceria é um casamento que não cansa

Porque não tem contrato e nem cobrança

Cíume tem ... mas isso é passageiro.

Quem é traído, muita vez reage

Propondo aos dois fazer uma menâge

No instrumento do próprio parceiro

Mas, brincadeira à parte, a parceria  
É uma amizade que se faz um dia  
E não se rompe por qualquer besteira  
É o desejo ardente da poesia  
Que vai pra cama com a melodia  
Deixando frutos pela vida inteira

No amplo panorama das parcerias de Paulo César Pinheiro, é possível a identificação de procedimentos criativos bem diferenciados, que se modificam de acordo com a existência de certos fatores externos aos quais se fará menção neste capítulo. Sem a menor sombra de dúvida, a presença de um outro parceiro na criação é o fator que predomina na determinação da escolha de um ou outro comportamento dos autores. Entre as mais significativas parcerias de Pinheiro, estão as mantidas com Baden Powell, Dori Caymmi, Eduardo Gudin, Mauro Duarte, Edu Lobo, Maurício Tapajós, Francis Hime, João Nogueira, que se destacam não somente pela existência de algumas características estéticas específicas – singularidades – mas também pela sólida presença na produção do poeta, isto é, também pelo fato de reunir várias dezenas de obras. A estas se deve acrescentar, ainda: a parceria mantida com João de Aquino, por ter sido a primeira e ter gerado frutos que se tornaram clássicos; a parceria com Tom Jobim, pois foi construída em circunstâncias excepcionais (de conexão com a literatura de Guimarães Rosa e resultou numa obra fundamental do cancioneiro brasileiro, que funde, de modo excepcionalmente criativo, elementos da música erudita e da música popular); a parceria com Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana), pois a primeira obra foi feita em vida do compositor e flautista, sendo as seguintes frutos de parceria póstuma; a parceria com Chiquinha Gonzaga, por ter sido realizada após o falecimento da compositora, em projeto idealizado pela cantora Olívia Hime.

Sobre algumas dessas significativas parcerias, deteremos, a seguir, nossa atenção, com vistas a identificar as características de maior incidência, bem como a existência de princípios direcionadores.

Perfeitamente conjugadas ao poema ora transrito, estão as homenagens que Paulo César Pinheiro dedicou a três de seus parceiros, na apresentação que celebrou seus setenta anos de vida, em 2019. Foram por ele homenageados e celebrados Baden Powell, Mauro Duarte e João Nogueira, nesta sequência, que obedece à ordem cronológica do ingresso de cada um dos parceiros no universo da produção estética de Pinheiro. As homenagens reuniram lembranças e histórias rememoradas pelo poeta, relatos de criação e execução de obras de cada uma das três significativas parcerias.

Iniciemos nossas reflexões pela leitura do poema *Parceria*.

Estruturado em quatro estrofes de seis versos cada uma – sextetos – todos em versos decassílabos, o poema propõe-se a examinar e definir a parceria, no âmbito da composição em música popular, elencando as situações em que ela nasce, as situações em que é ameaçada, analisando sua essência, seu conjunto de características e, naturalmente, as suas consequências.

### **Liberdade e transgressão como elementos da criação**

Urge assinalar o destaque dado pelo poema à liberdade ínsita ao ato criativo: como manifestação de atos de volição e, evidentemente, de atos de discricionariedade, mas também como transgressão, aspecto de que, na sua essência, a arte, na verdade, em essência, jamais se desconecta.

Também são realçados no poema a polivalência, a pluralidade e a concomitância das parcerias, que se compõem e se desfazem, de acordo com as afinidades que integram o potencial criativo dos agentes. Algumas das parcerias, por razões diversas, interrompem-se involuntariamente por questões individuais da vida e da atividade profissional de um parceiro, como, por exemplo, a mudança de país, ou a necessidade ou obrigatoriedade de dedicação intensiva e exclusiva a um projeto específico.

Ocorre, nesses casos, um intervalo de tempo, de duração às vezes breve ou mediana e outras vezes de longa duração. Findando-se o empecilho ou sobrevindo um fato novo, comum ou extraordinário, reacende-se a parceria

interrompida, e, estando ainda presentes as afinidades estéticas entre os parceiros, muitas vezes passa a frutificar de modo notável. Esta situação ocorre, naturalmente, em muitas das parcerias da história da música popular brasileira e, na produção de Paulo César Pinheiro, há casos especiais que merecem destaque. Noutras hipóteses, simplesmente cessam, sem que os parceiros compreendam e identifiquem racionalmente a causa.

A não-exclusividade das parcerias e a concomitância de muitas delas conectam-se claramente ao conceito de liberdade, ínsito à criação artística. A propósito, é relevante transcrever e comentar o abalizado ensinamento de Cecília Salles, que a esta temática dedicou um livro, *Processos de criação em grupo: diálogos*.

Referindo-se à busca dos artistas nas quais reconhece características direcionadoras das “*escolhas que povoam todo o percurso criador*”, ensina Salles (2017, 211):

Agir com essas tendências é agir livremente, se considerarmos que a liberdade é a possibilidade de fazer escolhas entre várias possibilidades. A liberdade não é cerceada. Ao contrário, essa possibilidade, praticamente infinita, de se fazer escolhas, seria um espaço de liberdade, tendo as obras em construção como espécie de atratores do processo.

A reflexão da ensaísta faz um evidente ponto de conexão com o núcleo central do poema de Pinheiro, ao realçar a liberdade criativa, que não pode ser cerceada. A possibilidade infinita de escolhas permite que os agentes da criação caminhem por situações inusitadas, em meio a uma imensidão de surpresas, estranhezas. Conforme já anotamos, é a liberdade que permite o desenvolvimento concomitante de parcerias, cada uma delas tecendo, de modo criativo e colaborativo, itens de amplas e consistentes produções.

Ao delimitar os campos de pesquisa, referindo-se aos processos criativos realizados por grupos ou equipes, Cecília Salles (2017, 24) refere-se às expressões *processo colaborativo* e *processo cooperativo*.

Aludindo a artigo de Kay Kaufman Shelemay sobre comunidades musicais, menciona que o referido conceito “ultrapassa os limites de processos de construção de obras musicais específicas”. Salienta-se a menção ao fato de

que, de acordo com o pensamento de Shelemay, “a música normalmente impele a formação de coletividades, pela força de sua habilidade de se comunicar com ouvintes”. Escreve Shelemay:

um tipo de comunidade definida basicamente pela afinidade, emerge especialmente de preferências individuais, rapidamente seguidas pelo desejo de proximidade social ou associação com outros igualmente seduzidos

Importante frisar, outrossim, a afirmação de Shelemay, segundo a qual “a música é um mecanismo poderoso de catalisar comunidades por afinidade” (2017, 373).

Evidencia-se claramente o acerto desta afirmação no que concerne às parcerias musicais, valendo lembrar que as parcerias são pequenas comunidades, formadas por dois ou mais compositores, três, quatro, cinco, mais raramente os componentes de uma banda, por exemplo. No caso específico de Paulo César Pinheiro, assim como na história da música popular brasileira em geral, as parcerias se resumem a dois componentes, havendo, mais raramente, a presença de três integrantes, geralmente por iniciativa de um dos parceiros e em decorrência de circunstâncias inusitadas do acaso.

Tendo em vista o fato de Pinheiro ser um autor polígrafo, escrevendo e publicando em vários gêneros literários, entre os quais o romance, a poesia, a crônica, o conto, a dramaturgia, a letra de canção, é possível vislumbrar com facilidade os vários momentos de seu fazer criativo nos quais ele atua sozinho, sem nenhuma parceria. Considerando os gêneros elencados, constata-se que somente nas composições musicais é que ocorrem, na maior parte das vezes, as parcerias. E, claro, nem sempre ocorrem, pois Pinheiro também compõe sozinho.

Portanto, em termos quantitativos, ao se vislumbrar todo o conjunto da escritura de Pinheiro, a existência da parceria é que seria a exceção no *modus operandi* do poeta-letrista-escritor.

Entretanto, é imperativo o reconhecimento de que a composição de canções de Pinheiro e, particularmente, a criação exclusiva das letras de canções constituem, do ponto de vista de incidência, de predominância –

percentual – em termos quantitativos – a maior porção do imenso volume de obras que compõem o acervo de Paulo César Pinheiro. E, evidentemente, sendo estas criadas, em sua maior parte com a presença de um parceiro, conforme já anotamos, podemos afirmar que o modo de trabalho mais frequente de Pinheiro é justamente com a existência de um parceiro.

No que pertine à questão da afinidade no processo colaborativo musical, ao comentar o pensamento de Shelemay, escreve Salles (2012, 26):

[...] a comunidade por afinidade assume uma forma baseada na vontade individual, em contraste com as motivações derivadas dos fatores herdados por comprometimentos ideológicos específicos [...] (grifo nosso)

É importante frisar o valor dado pela teoria crítica dos processos de criação à função da música “tanto como força potencial de coesão como fonte de efervescência cultural.” No mesmo diapasão o ensinamento de Domenico de Masi (2005a), segundo o qual

não há dúvida quando à relevância dos estudos sobre os processos de criação que envolvem interações entre sujeitos, pois a maior parte das criações humanas não são geradas por gênios isolados. (grifo nosso)

Neste procedimento de interação, o nascedouro de sua atividade criativa ocorreu com a criação exclusiva da letra de música / poema por Pinheiro, e a criação (posterior, naqueles anos de adolescência) da música, pelo parceiro, sendo João de Aquino o primeiro deles. Este início de atividade criativa ocorreu em Angra dos Reis, quando o poeta contava somente treze anos de idade. Somente a título de exemplo, e para citarmos hipóteses que já foram objeto de exame neste pesquisa, foi esse, exatamente, o procedimento realizado na criação de duas importantes criações de Pinheiro: *Viagem* e *Sagarana*. Ambas surgiram a partir da criação exclusiva da letra, pelo poeta, que, já com ideias embrionárias de melodia, convidou para ser seu parceiro João de Aquino, violonista, também seu vizinho e amigo, para que a obra musical se completasse.

Em ambas as situações, Pinheiro forneceu a João suas ideias de ritmo, de música, que, segundo narra em entrevistas, inclusive naquela a mim

concedida em outubro de 2020, eram ainda bastante precárias e embrionárias, constituindo somente uma ideia rítmica ou uma ideia melódica.

A apresentação de uma linha ainda precária de melodia ou de ritmo, ou de ambos os aspectos musicais, sugeriu, para o parceiro João de Aquino, a criação, no caso de *Viagem*, de uma valsa. E, no caso de *Sagarana*, de um batuque mineiro. Ambos os ritmos acentuam, sublinham as temáticas das duas letras compostas previamente por Pinheiro.

Podemos neste ponto registrar um fato que me foi narrado por Pinheiro, em entrevista a mim concedida em 2020. Naquela ocasião, comentou o autor que conhecia um pouco de música e até dedilhava um pouquinho o violão. Entretanto, conforme acrescentou, dois fatores concretos, um de ordem técnica e outro real, acabaram por adiar e impedir que o poeta construísse, naquela fase, completamente sozinho, suas músicas. O primeiro deles é o fato de Pinheiro não ser destro ou ambidestro e sim canhoto, tendo facilidade para pintar, desenhar e realizar as atividades mais importantes, no plano motor, com maior destreza, com a mão esquerda.

Em um instrumento como o violão, em sua forma de execução tradicional, a função da mão direita é a de tanger as seis cordas e produzir o som, realizando, nesta ação, o efetivo controle do ritmo, da dinâmica, em toda a riqueza de sua graduação e também determinar as variações timbrísticas. Estes aspectos constituem fundamentos musicais. Em outras palavras, representam alicerces essenciais da interpretação musical. À mão esquerda, cabe o papel de pressionar as cordas, auxiliando a formação das notas que serão tocadas pela mão direita. Por meio da completa coordenação entre elas é que se logra alcançar a produção de som no instrumento.

Para um executante não destro ou ambidestro, existem duas possibilidades normalmente utilizadas: a primeira é a de se aprender uma técnica completamente distinta e adaptada à condição do praticante canhoto, ou, então, a possibilidade de se inverterem as cordas do violão e seguir os estudos técnicos como se fora destro o executante. Clara está a demanda de certo tempo para a adaptação de umas dessas duas possibilidades.

A manutenção da mão dominante – a esquerda – a executar as principais ações na prática do violão implica, obviamente, a inversão completa não somente das cordas, mas de toda a estrutura do modelo tradicional do instrumento. Suas duas partes, corpo e braço, são justapostas de modo espelhado. E as cordas podem, portanto, manter sua ordem tradicional, mas do lado oposto. Essa solução, geradora de conteúdo anatômico inegavelmente favorável ao praticante não destro, tem, como principal efeito, fazer com que a mão dominante seja realmente aquela que realiza o ataque às cordas do instrumento. A coordenação é exigida, porém, a execução será mais confortável.

Todavia, essa solução espelhada acaba por criar uma situação de certa dependência do praticante de seu instrumento, do violão a ele pertencente, no qual foram realizadas as devidas adaptações. Aprendendo a tocar no instrumento adaptado, torna-se impossível para o praticante tocar em qualquer outro instrumento construído de maneira tradicional.

É certo que a mensuração das vantagens e desvantagens das duas opções esbarra, sempre, na questão, bem maior, a ser dedicado, pelo estudante de violão, para o aprendizado. Considerando-se as dificuldades e o maior decurso do tempo que teria para tocar um instrumento como o violão, em razão das funções completamente diferentes desempenhadas pelas mãos esquerda e direita, Pinheiro decidia, geralmente, convidar um parceiro, logo que tinha pronta uma letra. Esta era a situação que ocorria na primeira fase de produção do poeta. Convém destacar que, naquela fase, havia no agente criativo ainda adolescente – que estava a descobrir a própria atividade criativa e com ela se encantar – uma natural dosagem de avidez, de necessidade de ver concluída, de modo mais imediato, a sua criação.

Segundo a própria narrativa de Pinheiro, essa escolha também ocorreu, obviamente, pelo fato de ter tido como parceiros constantes extraordinários violonistas, o que é, de fato, inconteste. Ao citar somente alguns dentre esses parceiros, percebemos a qualidade excepcional deles, nos padrões tradicionais da música brasileira: João de Aquino, Baden Powell, Dori Caymmi, Rafael Rabello, Guinga, Toquinho, todos eles respeitados solistas no instrumento.

Cabe acrescentar, ainda, a existência de outros parceiros com imensa

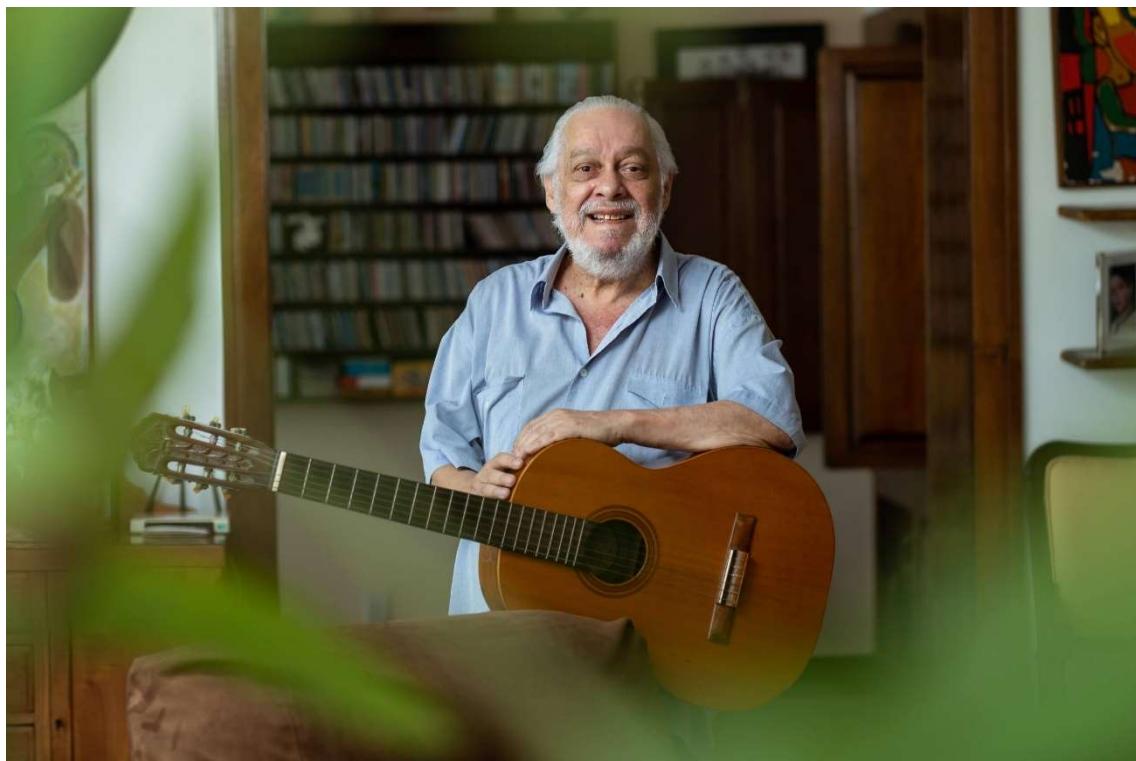


Figura 28 Paulo César Pinheiro em sua casa, no Rio de Janeiro. Fotografia de Ricardo Borges/ Folhapress. Fonte: Paulo César Pinheiro: uma travessia poética e musical do Brasil. In: Fenske, Elfi Küerten. Templo Cultural Delfos.

facilidade para a criação da melodia, que geralmente brotava antes de um tema ou de uma ideia – mesmo embrionária – da letra: Mauro Duarte, Maurício Tapajós, João Nogueira, entre os mais habituais.

Ao discorrer sobre os processos em geral, em seu livro *Processos de Criação em Grupo*, reconhece Salles (2017, 45), “a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto artístico de natureza ética e estética, ou mesmo os princípios que direcionam sua ação artística”. A ensaísta salienta que existe, de fato, um laime vital a unir projeto e artista. E reconhece que ambos estão constantemente em mobilidade.

No exame preliminar das questões atinentes às diferentes parcerias mantidas por Paulo César Pinheiro, nas mais de cinco décadas de sua profícua e ininterrupta produção estética, a observação de questões de natureza concreta



Figura 29 Paulo César Pinheiro em sua casa, no Rio de Janeiro. Fotografia de Ricardo Borges / Folhapress. Fonte: Templo Cultural Delfos



Figura 30 Paulo César Pinheiro ao violão, em sua casa, no Rio de Janeiro. Fotografia: Ricardo Borges / Folhapress.  
Fonte: Templo Cultural Delfos

fornecendo ideias embrionárias a respeito dos princípios que as orientam, e que vão consolidando, a cada aprofundamento que o exame das hipóteses acaba por gerar.

Em um primeiro momento, a questão da parceria se coloca para Pinheiro como uma necessidade de dar imediata consecução a cada obra – enfim, ver suas letras ou poemas “vestidos” com a melodia e com o ritmo, transformados em canção. Essa imediatidate desejada pelo poeta se conjuga com a avidez do jovem agente criador, que não quer prolongar o tempo de criação com as necessárias adaptações a serem feitas no instrumento – o violão – em virtude de não ser destro, nos exatos termos acima mencionados.

Soma-se a estas circunstâncias o acaso de Pinheiro se ver cercado de excelentes violonistas desde a época de seus primeiros procedimentos criativos, a começar por João de Aquino, que, antes de ser parceiro, era vizinho e amigo do poeta. Por intermédio de João, Pinheiro conheceu, ainda adolescente, Baden Powell de Aquino, primo de João e já àquela altura violonista e compositor respeitado no país e no exterior, parceiro do consagrado poeta Vinícius de Moraes. A parceria nascida entre Pinheiro e Baden é riquíssima e tornou-se célebre na história da música brasileira, abrangendo canções gravadas e consagradas nas vozes de Elis Regina, de Elizeth Cardoso e do MPB4, entre muitos outros intérpretes do mesmo quilate.

A presença do acaso é de absoluta importância, portanto, para o nascimento das primeiras parcerias de Pinheiro. Em depoimento constante do documentário *A letra e a alma*, o poeta-letrista reconhece “*ter estado no lugar certo, no momento certo, com as pessoas certas.*”, ao mesmo tempo em que entende ter lhe sido dada uma estrela para que estas situações ocorressem.

Traduzindo-se este pensamento em termos teóricos, podemos identificar a questão da efervescência cultural, nos termos concebidos pelo filósofo Edgar Morin, considerado o arquiteto da complexidade, efervescência essa que se expandia, em meados da década de 1960, por todo o país, em parte como movimento de natural contraponto e resistência à instalação ilegítima de um governo autoritário e arbitrário, bem como uma espécie de adesão a todo o

processo de agitação sociocultural que se desenvolvia no continente europeu, especialmente no solo francês.

Oportuno registrar, a propósito, o ensinamento de Morin (2005, 8): “A ciência é igualmente complexa porque é inseparável de seu contexto histórico e social.” A afirmação se dirige no mesmo sentido do movimento que observamos no estabelecimento das parcerias de Paulo César Pinheiro.

Referimo-nos, neste primeiro momento, à formação das parcerias, buscando identificar, no núcleo dos processos de criação gerados em cada uma delas, as linhas responsáveis pela maior ou menor duração da parceria, o grau de êxitos obtidos, tanto do ponto de vista da crítica quanto do gosto popular e de acolhida pelo mercado. Na história dos processos criativos de Pinheiro, a história das parcerias, vista pela amplitude da ótica da Teoria dos Processos de Criação, é um dos tópicos de maior importância.

Impõem-se algumas questões. Em tantos conhecimentos e relacionamentos nascidos no meio artístico e cultural, havendo tantos possíveis pares ou duplas de compositores com ideias e compreensão estética similares, quase idênticas, por que algumas parcerias se formam, porque algumas florescem e frutificam com facilidade e outras precisam romper barreiras para subsistir? Por que algumas delas geram tão expressivo número de obras? O que faz uma parceria ser o que é?

Para responder a esta e a outras perguntas, pensamos ser oportuno analisar os processos de criação de várias delas, para, a partir de observações, identificar princípios direcionadores, razões de ser das redes de criação, no universo estético do poeta e compositor.

### **João de Aquino**

João de Aquino (1945-2022) foi um grande violonista, compositor e também produtor musical nascido no Rio de Janeiro, tornando-se aluno, aos 10 anos, de Jayme Florence (1909-1982), o célebre Meira, que também teve como alunos Baden Powell e Rafael Rabello, entre outros. João tocou com importantes

nomes da música brasileira, foi parceiro de Paulo César Pinheiro e de Aldir Blanc. Em sua própria discografia, destacam-se *Violão Viageiro* (1974), *Terreiro grande* (1978), *Alfalto* (1980), *Patuá* (1991), *Carta marcada* (1994), *Sabor* (2002) e *Elza Soares & João de Aquino* (2021). Também foi o produtor do álbum de *Candeia, Axé ! Gente amiga do samba* (1978).

O exame da parceria entre Paulo César Pinheiro e João de Aquino, a primeira da vida do poeta, indica algumas das características a serem postas em relevo não somente na própria atuação colaborativa dos compositores, como também para o posterior exame das parcerias desenvolvidas ao longo da produção de Pinheiro.

Em primeiro lugar, há que se registrar a proximidade da relação entre os parceiros, que, sendo amigos e vizinhos, teciam suas criações com liberdade e espontaneidade, sem formalidades ou cerimônia, cada qual se sentindo à vontade para oferecer sugestões ao outro.

Entre essas, destacamos as sugestões musicais apresentadas por Pinheiro no que se refere ao ritmo de *Viagem*. Desejava o letrista que a obra fosse lenta e expôs ao parceiro João este desejo, que foi aceito. Construíram uma valsa lenta. Esta sugestão também acabava por acentuar o desenho textual que consubstanciava a temática central de seu poema-letra, conforme me revelou em entrevista que me concedeu em maio de 2022. A questão da comunicação também deve ser valorizada, pois, em uma letra longa e tantos diferentes versos, um andamento veloz poderia mitigar a desejável clareza.

Outra significativa composição da parceria é *Sagarana*, originalmente batizada com o nome de *Sagarana – saudação a Guimarães Rosa*. Assim como *Viagem*, *Sagarana* tem letra de grande extensão. Sua harmonia é mais simples; o ritmo, um batuque. O exame da letra foi realizado no segundo capítulo deste estudo.

A intensidade da interação colaborativa, na hipótese, atinge elevado grau, só visível na produção de Paulo César Pinheiro em algumas outras poucas situações, às quais faremos menção.

Podemos salientar, de todo modo, que, vencidos os desafios iniciais do início da carreira, Pinheiro atuou no sentido de consolidar como parte

predominante de seu procedimento de criação a existência de um parceiro. Em alguns casos, excepcionais, foram dois os parceiros do letrista, numa mesma música, compondo um trio de compositores. Mas, na quase totalidade dos casos, Paulo César Pinheiro contou com a colaboração de um parceiro.

Neste diálogo entre os agentes criativos, existente do início ao término do procedimento de criação, revelam-se grande quantidade de interações e conexões entre ambos e suas ideias. A composição individual e as composições em parceria ensejam, cada uma delas, extensa relação de vantagens e desvantagens. Entre as vantagens, possivelmente ensejadoras do prosseguimento do trabalho de dupla, é a existência de um primeiro leitor crítico – o próprio parceiro – que poderá, antes do público expressar sua opinião dentro da própria sequência dos atos criativos da construção de uma música.

A parceria entre Pinheiro e João de Aquino iniciou-se na adolescência de ambos, quando o primeiro contava 14 anos e o segundo, 19.

Além do exposto, a importância de João de Aquino no percurso estético de Paulo César Pinheiro e na música popular brasileira também pode ser aquilatada por ser *Viagem* uma das mais tocadas entre as mais de duas mil obras de Paulo César Pinheiro, o que evidencia reconhecimento público. E a igualmente bela *Sagarana* motivou o convite de Tom Jobim a Pinheiro, resultando na também extraordinária *Matita Perê*, obra lapidar e extremamente prestigiada da música brasileira, pela junção de experiências na harmonia, melodia, letra e arranjo.

**VIAGEM**  
As recorded by Baden Powell, 1968  
(From the 1969 Album 27 HORAS DE ESTÚDIO)

Transcribed by Horst Dernovsek  
Revised by BrazilOnGuitar  
guitar tuning: D-A-D-G-B-E  
 $\downarrow = 88$

Words by Paulo César Pinheiro  
Music by João de Aquino  
Arranged by Baden Powell

Figura 31 – fragmento de Viagem, em arranjo de Baden Powell para violão



Figura 32 João de Aquino e Paulo César Pinheiro, 1969, Rio de Janeiro. Foto: Ferreira

### **Baden Powell**

Considerando-se a importância histórica e artística, a parceria entre Baden Powell e Paulo César Pinheiro é uma das principais da atividade criativa do poeta. É a parceria fundamental, que alicerça a sua atuação colaborativa, traçando muitas balizas que viriam a delinear procedimentos futuros no âmbito criativo. O próprio Pinheiro afirma, em entrevista que, na verdade, aprendeu a fazer letra compondo com Baden Powell.

O início da parceria se dá em momento em que Baden Powell já é um dos mais importantes músicos brasileiros, reconhecido e valorizado no Brasil e na Europa pelo seu trabalho como compositor e como violonista. Baden fez escola e deixou um legado presente nas gerações que o sucederam. Muitos violonistas de alta qualidade, dentro e fora do Brasil, referem-se ao trabalho do músico como sendo pioneiro.

Baden Powell de Aquino (1937-2000)

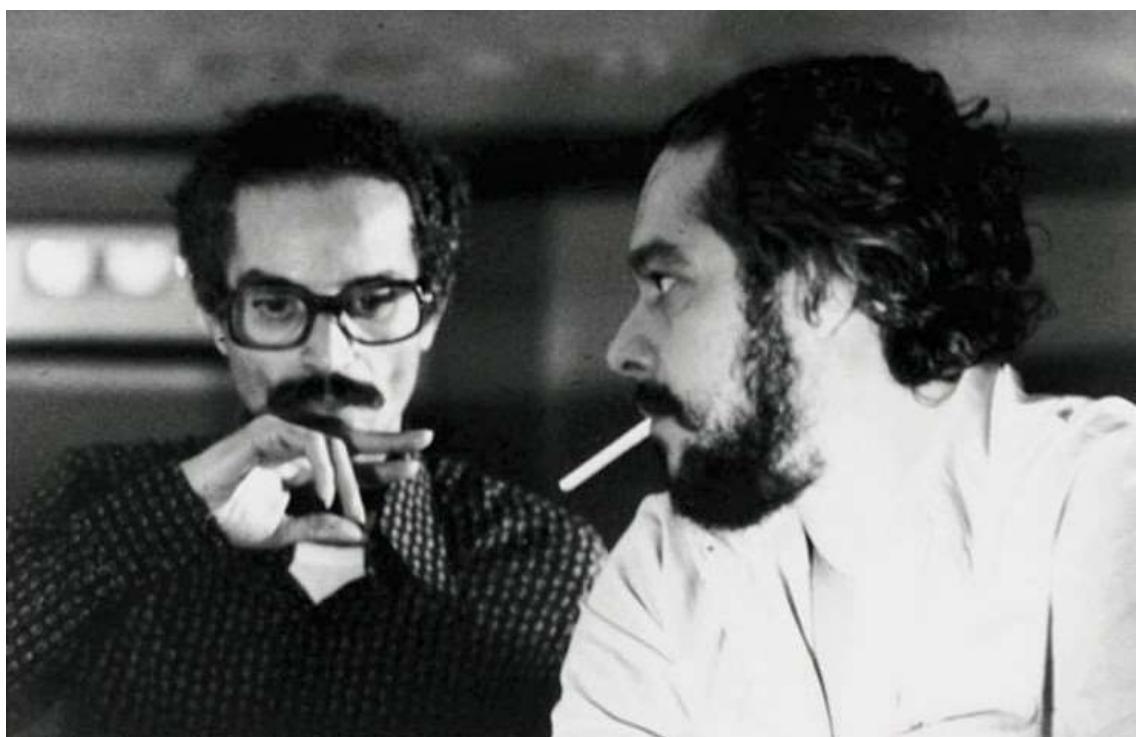


Figura 33 Baden Powell e Paulo César Pinheiro, estúdios da Odeon, Rio, 1980.  
Gravação de álbum de Paulo. Fotografia de Wilton Montenegro

Baden Powell de Aquino (1937-2000) nasceu em Varre-Sai, estado do Rio de Janeiro, filho de um músico amador, ainda criança gostava de brincar com o violino do pai. Teve sólida formação violonística, com as aulas de Jayme Florence, o Meira, a partir dos oito anos de idade. Aos nove, fez sua primeira apresentação pública, sendo premiado no Programa de Renato Murce, “Papel Carbono”, Melhor Violão Solo. Aos doze anos, ingressou na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Fez shows e bailes, acompanhando cantores e também atuando como solista. Também estudou com Moacir Santos, tendo a

oportunidade de fazer exercícios de composição utilizando os modos gregos<sup>63</sup>. Iniciou a carreira profissional aos quinze anos, tocando em casas noturnas (com autorização do Juizado de Menores). Tocou na Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional e também acompanhou os cantores Elizeth Cardoso, Elis Regina, Claudette Soares, Alaíde Costa, Lucio Alvez, Sylvia Telles, Maysa e Dóris Monteiro, entre outros. Em 1959, gravou o primeiro álbum, intitulado *Apresentando Baden Powell*. A partir de 1962, compôs grande número de canções em parceria com o poeta Vinícius de Moraes, entre as quais os sucessos *Samba em Prelúdio* e *Deixa*. Em 1965, obteve o segundo lugar no Festival Internacional da Canção da TV Excelsior, com *A valsa do amor que não vem*.

Apresentou-se nos Estados Unidos ao lado de Stan Getz. Em parceria com Vinícius de Moraes, compôs obras que se tornaram célebres, como *Formosa*, *Apelo*, de cunho lírico e os afro-sambas *Berimbau* e *Canto de Ossanha*, imortalizados na voz de Elis Regina. Em 1968, na França, compôs a trilha sonora para o filme “Le grabuge”, de Edouard Lunz. Neste mesmo ano, compôs, em parceria com Paulo César Pinheiro, *Lapinha*, que venceu a Bienal Internacional do Samba, sendo interpretada por Elis Regina. Viveu durante anos na Europa, principalmente na França e na Alemanha, alcançando enorme sucesso em países europeus e no Japão.

Em sua prodigiosa discografia, destacam-se: *Apresentando Baden Powell e seu violão* (1959), *Um violão na madrugada* (1961), *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt* (1963), *Baden Powell à vontade* (1963), *Le Monde Musical de Baden Powell v.I* (1964), *Os Afro-Sambas de Baden e Vinícius* (1968), *Tempo Feliz* (1966), *Berlin Festivall Guitar Worshop* (1968 – 1967), *Poema on guitar* (1968), *Baden, Márcia e Originais do Samba* (1968), *As Músicas de Baden Powell e Paulo César Pinheiro* (1970), *Canto on Guitar* (1971), *Lótus* (1971), *Baden Powell: Carinhoso* (1971), *Images on Guitar* (1972), *Solitude on Guitar* (1973), *L'Art de Baden Powell* (1973), *Le Génie de Baden Powell* (1973), *Samba Triste* (1975), *Live em Japan* (1972), *Baden Powell canta Vinícius de Moraes e Paulo César Pinheiro* (1977), *Nosso Baden* (1980), *De Baden para Vinícius* (1981), *Felicidade* (1983), *Violão em Seresta* (1989), *The Frankfurt Opera Concert 1975*,

---

<sup>63</sup> BADEN POWELL, verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, Instituto Ricardo Cravo Albin

*Baden Powell and Trio* (1992), *Live in Switzerland* (1993), *Baden Powell à Paria* (1995), *Baden Powell e Filhos Ao Vivo* (1995), *Live at Montreux* (1996), *Suite Afro-Consolação* (1998), *Lembranças* (2000).



Figura 34 Baden Powell ao violão, anos 1970. Divulgação. Fonte: IMS Instituto Moreira Salles, Acervo Baden Powell

No percurso do compositor e instrumentista, a presença de elementos característicos da música brasileira tradicional e a presença de inúmeros elementos do *jazz* e da música afro se desenvolvem, se aprimoram e se incorporam em sua dicção violonística, que viria a impulsionar fortemente o ensino do violão solo no país e influenciar muitos artistas, em razão das prodigiosas singularidades manifestadas nas composições, na técnica e na interpretação.

Ao estudar as principais características da obra de Baden Powell, valendo-se de muitas entrevistas, depoimentos, partituras e gravações, conclui Marcelo Alves Brazil, em *Baden Powell e o jazz na música brasileira* (2004, 84):

Tratado, na maioria das vezes, como um dos integrantes da bossa-nova, Baden Powell sempre incorporou em seu trabalho diversas influências que diferenciavam a sua música da produzida no final dos anos 50

e na primeira metade da década de 60, na cidade do Rio de Janeiro.[...] O violonista conviveu e aprendeu com o samba, o choro, as serestas e a música dos cantadores nordestinos. Aos poucos, foi absorvendo também a música que chegava pelo rádio, que, nessa época, já apresentava algumas características orifinárias da música estrangeira. Iniciando sua atuação como músico profissional na década de 50, Baden Powell ingressou em um ambiente onde a música realizada ao vivo era a grande “vedete” da noite carioca, principalmente nas boates da praia de Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro.

Todas as influências mencionadas se mesclam na obra de Baden Powell, na qual o ouvinte ou o analista atento podem identificar elementos verdadeiramente genuínos da cultura brasileira, elementos do samba, elementos oriundos do universo afro, elementos nitidamente jazzísticos, como a presença das muitas alterações rítmicas, por exemplo, e elementos do *blue*. A interação entre estas características gera uma música rica e vibrante, que torna o compositor, também violonista *virtuoso* e impecável arranjador, um dos mais prestigiados músicos brasileiros no exterior, especialmente na Europa, na França onde, a partir da maturidade, veio a fixar residência.

Esta música rica e absolutamente original de Baden Powell é, para Paulo César Pinheiro, um manancial, uma escola, uma matriz na qual o poeta e letrista, ainda adolescente, aprende a lapidar ainda mais seu engenho, sua notável habilidade e a construir seu trabalho sob a égide do rigor, conjugado à versatilidade. Conhecedor da literatura brasileira, leitor contumaz, Pinheiro vai encontrando caminho aberto para ousar e experimentar e logo conquista, ao lado do parceiro, os primeiros prêmios em festivais, tornando-se conhecido em âmbito nacional e passando a ser convidado por muitos outros parceiros entre os mais destacados compositores do país.

O procedimento criativo de Paulo César Pinheiro e Baden Powell iniciou-se quando o poeta contava dezesseis anos de idade, conforme já indicado no capítulo anterior, que percorreu a formação de redes de criação na temática lírica. A primeira parceria de ambos é o conhecido samba *Lapinha*, que, apresentado por Elis Regina (1945-1981), foi a obra vitoriosa na Bienal do Samba da TV Record.

São muitas as características do processo criativo da parceria de Baden e Pinheiro: a) criação da melodia, por Baden; b) audição da melodia, por

Pinheiro; c) criação da letra, por Pinheiro. No período de audição, Pinheiro torna-se, evidentemente, o primeiro ouvinte da melodia. Seu procedimento, ao receber o elemento melódico rico e decorrente de variadas influências – brasileira, norte-americana, europeia, afro – é o de buscar “ouvir” o que a música diz. E, a partir desta sensível audição, constrói a letra.

É importante frisar que, no caso de *Lapinha*, para citar um exemplo, Baden já trouxe para o parceiro o refrão, atribuído a uma figura célebre da Bahia, Besouro Mangangá: *Quando eu morrer, me enterrem na Lapinha / calça culote paletó almofadinha*. A partir da vibração das notas da melodia e do tema, que vem inserido no refrão, Pinheiro constrói a letra e entrega-a ao parceiro, que fica muitíssimo satisfeito. Pinheiro, porém, decide realizar algumas modificações depois de uns dias e entrega uma outra letra, esta, sim, definitiva, para Baden. O violonista fica tão fortemente encantado com o resultado do trabalho que, ao ser convidado para participar da Bienal Internacional do Samba, em 1968, exige apresentar *Lapinha*, caso contrário, não participaria do festival.

A predileção de Pinheiro pelos temas brasileiros, seu conhecimento de nossa cultura de raiz se expande consideravelmente não apenas a partir da parceria com Baden Powell, como também o estimula a perseverar nestes temas, construindo, pouco a pouco, sua própria noção de identidade étnica brasileira.

O fruto da parceria entre Baden Powell e Paulo César Pinheiro é um belo e consistente conjunto de cerca de uma centena de obras, muitas das quais se tornaram clássicos da música popular brasileira, como *Aviso aos navegantes*, *Falei e disse, É de lei, Refém da Solidão, Vou deitar e rolar, Violão vadio, Cai dentro, Samba do Perdão*.

Resta natural a compreensão de que, neste conjunto vasto, surjam algumas redes alicerçadas por características as mais variadas, agregadas, de modo combinado, seja pelo modo de compor, seja pelas características rítmicas, melódicas, léxicas ou temáticas das obras. Uma destas redes, de conteúdo lírico, foi visitada no capítulo anterior. Muitas outras podem ser identificadas.

Entre as obras compostas pelos parceiros, está *Santa Voz*, de conteúdo

metapoético, que conta com um acontecimento atípico em seu processo de construção e cuja letra, a seguir, se transcreve:

Santa voz

Canta, amor

Canta pra afastar dos corações a dor

Feito a velha ama que nos embalou

Canta pra fazer

Uma criança adormecer

Canta uma esperança

Canta, amor

Canta o verso novo de um compositor

Canta, porque o povo segue o seu cantor

Pois é, que a mão do Criador

Que criou a tua santa voz

Abençoe essa garganta, amor

Porque alguém tem que cantar por nós !

Voz é vento

Palavra é pensamento

Como todo canto é uma lição

Que faz desse momento

O movimento

Do meu coração

Toda voz quando canta é santa

Todo canto é uma nova oração

Em várias entrevistas e, em especial, em sua obra *Histórias das minhas canções* (2010), Paulo César Pinheiro narra, em pormenores:

Fizemos, eu e Baden, uma música louvando os abençoa – dos gogós que perpetuam nossas canções, as gargantas bentas de cantores e cantoras que imortalizam, com suas interpretações, as obras dos compositores. Talvez uma das mais belas que já escrevemos. Pois bem, exatamente no mesmo ponto de arremate, o samba emperrou. Eu fazia esforço, suava, a cabeça doía, e as duas linhas em branco me enlouquecendo. Não me agradava coisa nenhuma do que vinha. Baden, sem paciência, me perturbando. Tinha gente querendo gravar. Quanto mais me agulhava, menos o pensamento me obedecia. A inspiração, brincando com a pressa indesejável, se ocultava de mim. Rabisquei tudo o que escrevi. Nada me satisfazia. Era o indecifrável mistério da criação. Cavalo indomado que só se deixava montar quando queria. O impasse estava instalado. Não há como forçar barra alguma. O que se fizer por fazer quebra o encanto. A pressão foi tanta do parceiro que, pra não causar desavença entre nós, me curvei e agi como não devia. Terminei a contragosto:

*Tô fazendo uma oração, viu*

*Salve a voz do cantor do Brasil*

Frase que Baden mudou pra:

*Pruma estrela de luz que surgiu*

A insatisfação de Pinheiro com o desfecho da letra foi imensa. Mas um acontecimento inusitado acabou por modificar o quadro. Transcrevemos a continuação do surpreendente relato do autor:

Desanimei e entristeci. O samba foi gravado e eu o bloqueei para sempre. Não o ouvia e nem o cantava mais. Vez por outra, ao recordá-lo, murchava mais um pouco. Apaguei-o da minha mente e nem o citava mais. Um ou outro que o conhecia vinha pedir para cantá-lo numa reunião, numa roda, num show, e eu desconversava. Fiquei neurotizado com essa história. Exatamente vinte anos depois [...], numa noite, acordei cantando os versos, que me chegaram no sono. Corri pro escritório, meio grogue, na narcose do sono, e anotei pra não perder. Só que não consegui mais pregar olho e cantarolei até o amanhecer. Agora, sim, o samba trouxe sua forma definitiva e tenho prazer em mostrá-lo.

Constatei, assim, que a poesia não abandona um filho seu. Só preciso agora regravá-lo em sua plenitude. Deixo a critério de vocês o julgamento da mudança. Acertei ou era só perfeccionismo?

A nova finalização da letra, com os dois últimos versos

Toda voz quando canta é santa

Todo canto é uma nova oração

traz, evidentemente, um maior grau de poeticidade, dando à obra uma verdadeira conclusão. A natureza metalinguística da letra de *Santa Voz* é realçada, pois os novos versos mantêm a referência explícita à voz da metalinguagem, falando expressamente sobre o canto e sintetizando, esteticamente, no plano semântico, a ideia de expansão do alcance do ato de

cantar. Para o poeta, toda voz é santa, é sagrada ao cantar, assim como cada canto constitui uma nova oração.

É realmente digna de nota a persistência da preocupação do autor com o desfecho que fizera, mas repudiava, e sua necessidade de resolver a questão, atravessando duas décadas com esse desejo. Solucionada em sonho, a letra alcançou a estabilidade; nas palavras do próprio Pinheiro, atingiu a plenitude.

E o novo final nos remete a um outro exemplo de metalinguagem presente em obra clássica da música popular brasileira, cujos autores são Baden Powell e Vinícius de Moraes. Na letra do célebre *Samba da Bênção*, a letra é concluída com o verso *O bom samba é uma forma de oração*. Esta síntese, que une o sagrado ao profano, é característica de outras obras de Pinheiro, destacando-se a letra do samba *Portela na Avenida*, que trabalha a aproximação dos contrários, consoante já mencionado anteriormente. Também não se pode negar a óbvia influência que dois compositores, em especial, tiveram sobre a produção de Pinheiro, ambos por ele mesmo referidos: Vinícius de Moraes e Nélson Cavaquinho.

A parceria de Paulo César Pinheiro e Baden Powell foi examinada neste estudo no capítulo anterior a este, dedicado às redes de criação existentes na esfera lírica (p.232/279), a que nos reportamos.

Urge acrescer, neste ponto, o relato de Paulo César Pinheiro contido em entrevista por ele concedida a Chico Saraiva (2018, 169) a respeito de um dos procedimentos que ocorria quando Baden Powell compunham juntos uma canção, e Paulo acabava intervindo e compondo parte da melodia, a pedido de Baden. Eis o relato de Paulo:

Em algumas das minhas parcerias com Baden, eu ajudei a compor trechos das melodias. Por quê? Pelo seguinte: às vezes, ele ficava empacado. Baden vinha fazendo a melodia e, num determinado momento, o violão empacava. Ele vinha por um caminho harmônico e não sabia sair dali. Tocava tentando fugir para lá e para cá, mas ficava preso.

Aí ele fazia o seguinte, para você ver a sabedoria de um compositor e de um músico sério como ele. Já que, de tanto ele cantar, eu decorava o trecho que estávamos trabalhando, ele dizia assim

para mim:

- Vem cantando junto comigo, que, quando chegar no ponto, eu vou parar e você continua.

Aí ele vinha cantando junto comigo e, naquele momento do impasse, segurava o violão, parava de cantar e eu continuava. Ele falava:

- O violão não me deixou pensar nessa saída e era nesse caminho que eu queria ir.

Daí ele pegava aquilo que eu tinha cantado e prosseguia.

Isso é a sabedoria de um criador: saber até que ponto o conhecimento não atrapalha.

Este trecho transcrito é extremamente revelador, por abrir um campo de interação singular entre a atuação de cada um dos compositores. O envolvimento de ambos na canção parece aumentar ainda mais quando estão lado a lado trabalhando no processo criativo, o que, no caso de Baden e Paulo, acontecia com frequência.

Diante de um impasse no encadeamento de acordes, isto é, no desenvolvimento harmônico da canção, que ia se construindo passo a passo, acorria a Baden e ideia de pedir a Paulo que prosseguisse intuitivamente naquela melodia que fazia. Desta forma, as notas seguintes que brotavam de modo espontâneo, desvinculadas de qualquer função harmônica, eram posteriormente aproveitadas na melodia que seguia e eram harmonizadas por Baden, como toda a canção.

Referindo-se aos caminhos intuitivos da ação criativa, escreve Fayga Ostrower:

Significado pleno só quando entendido globalmente. Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da pró-

pria percepção. São os níveis intuitivos do nosso ser.

Vislumbra-se também o quanto o conhecimento prévio da harmonia, que normalmente tende a atuar como um elemento propulsor da composição, possibilitando e apontando caminhos melódicos, pode, também, em certas ocasiões, criar pausas na criação, impedir a circulação livre do tema. Nestes verdadeiros impasses, o compositor decide resolver por meio da intuição e da musicalidade de seu parceiro poeta.

Índice da grande multiplicidade de interações passíveis de ocorrer em processo de criação colaborativo, a situação insinua outras soluções criativas que se erigem no contato dos parceiros, em trabalho concomitante de composição.

### **Francis Hime**

Entre Paulo César Pinheiro e Francis Hime, a parceria iniciou-se no ano de 1968, com o convite de Francis, aceito por Paulo, e a composição das primeiras obras, entre as quais *A grande ausente*, que, naquele mesmo ano, concorreu ao IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, interpretada por Taiguara, sendo a obra de Francis que melhor resultado alcançou nos festivais, alcançando um dos primeiros lugares e sendo a mais prestigiada pelo júri popular. A sólida parceria entre ambos merece exame especial.

Francis Victor Walter Hime (1939) nasceu no Rio de Janeiro e aos seis anos de idade começou a estudar piano clássico, com Carmen Manhães. Após cinco anos de estudos regulares na Suíça, ao retornar ao Brasil, passou a ter aulas de piano com Wilma Graça. Em 1962, começou a frequentar as reuniões musicais na casa de Vinícius de Moraes, em Petrópolis, convivendo com Carlos Lyra, Baden Powell, Dori Caymmi, Edu Lobo, Wanda Sá, Marcos Valle. Começou a escrever arranjos para outros artistas e prosseguiu na atividade de criação, participando de vários festivais, apresentando canções suas, escritas em parceria com Vinícius de Moraes, Ruy Guerra e Paulo César Pinheiro.

Diplomado em engenharia, foi viver nos Estados Unidos, onde estudou orquestração com Albert Harris e Hugo Friedhoper, regência com Roy Rogosin e composição com Paul Glass e trilha sonora com David Raskin e Lalo Schifrin. Em 1971, residiu em Los Angeles, onde escreveu uma série de peças para música de câmara. Retornou ao Brasil em 1973, ano em que lançou o seu primeiro álbum musical long play, intitulado *Francis Hime* (Odeon) contendo nova parceria com Chico Buarque. Em 1977, lançou o álbum *Passaredo*, no qual Olivia Hime estreou como letrista. O show de lançamento do disco foi realizado no Teatro Clara Nunes (Rio de Janeiro) e no Teatro da Fundação Getúlio Vargas (São Paulo). Francis Hime compôs trilhas musicais para teatro e tv, inclusive para a segunda montagem de *Gota D'água*, de Paulo Pontes. Também compôs para cinema, recebendo o Prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional do Cinema pela trilha sonora do filme *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel e pela trilha do filme *Dona Flor e seus dois maridos* (1977). Também recebeu o Prêmio de Melhor Trilha Sonora no Festival de Cinema de Gramado, pela trilha de *A noiva da cidade*, de Alex Vianny.

Atuando como arranjador, escreveu arranjos para Chico Buarque, Clara Nunes, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Olivia Hime, Gilberto Gil, MPB4 e Fafá de Belém. Em 1986, escreveu a Sinfonia n.1, apresentada pela Orquestra Sinfônica de Campinas, sob a regência de Benito Juarez. Em 1993, o próprio Francis realizou sua primeira regência, trabalhando com a Orquestra Sinfônica Brasileira – OSB, regendo sua própria Sinfonia n.1 na Sala Cecilia Meireles. No ano 2000, compôs a Sinfonia do Rio de Janeiro de São Sebastião, com letras dos poetas Geraldo Carneiro e Paulo César Pinheiro. No mesmo ano, musicou 12 poemas de Manuel Bandeira.

Na bela discografia de Francis Hime, destacam-se *Passaredo* (1977), *Sonho de moço* (1981), *Essas parcerias* (1984), *Clareando* (1985), *Choro rasgado* (1987), *Brasil lua cheia* (2003), *Arquitetura da flor* (2006), *Francis ao vivo* (2007, CD e DVD), *O tempo das palavras ... Imagem* (2009, CD duplo), *Ayres e Hime: Concertino para percussão e Concerto para violão* (2009), *Alma música* (2012, com Olivia Hime), *Francis e Guinga* (2013), *Navega ilumina* (2014), *50 Anos de Música* (2015), *Sem mais adeus* (2017), *Hoje* (2019), *Estuário das Canções* (2022). Em 2017, publicou o livro *Trocando em miúdos as*

*minhas canções* (Ed. Terceiro Nome), mesclando histórias do processo de criação de suas obras com a própria biografia.

A parceria de Francis Hime e Paulo César Pinheiro é uma das mais estáveis do percurso do compositor e regente, que, pouco a pouco, expandiu imensamente seu universo de parcerias. Seu trabalho com Paulo iniciou-se em 1968, ocasião em que o poeta fez letras para *A grande ausente*, *Anunciação*, *Herança* e *Talvez*.

Deste grupo, a primeira das canções a receber letra foi *Herança*, segundo declaração do próprio Francis Hime na longa entrevista concedida a André Simões<sup>64</sup> (2023, 155), que compõe o livro *Francis Hime – ensaio e entrevista*.

Uma seção especial do livro(2023, 52) dedica-se a comentar a parceria de Francis Hime e Paulo César Pinheiro. Aponta Simões que Paulo é o único entre os parceiros de Francis com o qual tem canções criadas em todas as décadas, desde 1968. Das dezessete obras desta parceria, cerca de metade foi gravada nos álbuns individuais de Francis Hime Outras foram gravadas por diferentes intérpretes. E ainda existem algumas inéditas, das quais uma, *Pedaços*, composta nos anos 1970, foi gravada em fins de 2023, pelo intérprete e instrumentista Gabriel Cavalcante<sup>65</sup>, em seu álbum *Se for, me chama*.

Hime sempre se referiu de modo elogioso ao extremo profissionalismo de Pinheiro, que, sempre que fosse necessário, poderia entregar “letras de alta qualidade, com tons diversos e prazo definido” (Simões, 52):

Paulo César Pinheiro é um caso raro de compositor que, mesmo tendo um estilo predominante bem definido – com muitas letras de nostálgica expressão trovadoresca, perceptível desde *Viagem* [...] consegue adaptá-lo a diversos gêneros musicais.

A primeira obra da parceria que veio a se tornar pública, por meio do festival, *A grande ausente*, é, “uma balada grandiloquente de feitio clássico –

<sup>64</sup> A pormenorizada entrevista de Francis Hime a André Simões compõe o livro *Francis Hime: ensaio e entrevista*, lançado em 2023 pela Ed. 34

<sup>65</sup> *Se for, me chama* é o segundo álbum de Gabriel Cavalcante (Gabriel da Muda), lançado em novembro de 2023, Selo independente, distribuído por United Masters. *Pedaços*, de Francis Hime e Paulo César Pi - nheiro, está na faixa 7 do lado A.

que enquadrou-se perfeitamente à lírica de seu jovem parceiro”, conforme escreve Simões, referindo-se a Pinheiro. Prossegue o pesquisador:

mas, no mesmo ano, Francis lhe ofereceu melodia totalmente distinta que viria a tornar-se a canção *Anunciação*: um samba de acento afro, com a evidente marca de Baden Powell. Claro que Pinheiro também tirou de letra a missão de letrar o poema, até porque ele também era parceiro do próprio Baden.

Ao retornar dos Estados Unidos com muitas novas melodias, Francis entregou a Paulo aquelas que viriam a se tornar as canções *Minhas mãos*, *Herança* e *Talvez Lindalva*, por sua vez, teve a letra escrita por Paulo a partir de um choro ainda sem letra. Seguiram-se muitos trabalhos conjuntos, como, por exemplo, a trilha sonora da novela *A escrava Isaura*.

Impõe-se destacar os comentários do próprio Francis Hime, a respeito do processo criativo. Em seu livro, *Trocando em miúdos as minhas canções*, afirma Hime que, no ano de 1968, à época do II Festival Internacional da Canção, deu-se conta, pela primeira vez, de seu amor pelo samba. Leu, numa manchete do jornal *Última Hora: Nasce um sambista*. A matéria aludia à canção *Anunciação*, que ele fizera em parceria com Paulo César Pinheiro, que fora cantada pelo MPB4, em arranjo do maestro Lindolfo Gaya.

Transcrevemos, a seguir, as palavras do próprio Hime (2017, 33):

A propósito desse samba, abro aqui um parêntese para comentar as peculiaridades dessa composição que, embora pouco conhecida, ganhou certo destaque na minha trajetória de compositor (eu, que era bastante jovem ainda) em função de sua exposição nesse festival – por ter expressado uma característica minha de sambista, fato que não passou despercebido pelo jornalista da *Última Hora*. Decorridos quase cinquenta anos de sua criação, é curioso fazer uma análise dela a partir de uma especulação do que poderia ter me influenciado e direcionado para determinado caminho. Quando compus *Anunciação*, eu estava, é claro, imbuído do desejo de fazer um samba que me representasse, contendo os elementos de minha música que eu achasse mais significativos.

Penso que essa canção contempla três ideias musicais mais ou menos distintas: a primeira tem como letra (feita *a posteriori*) os seguintes versos de Paulo César Pinheiro: “*A estrela guia despensa do céu, lá vem Maria no seu carrossel de estrelas marinha, chegou a rainha da beira do cais em trajes reais.*” Ela começa e gira em torno de acordes de lá maior e lá menor que se alternam numa sequência harmônica muito vizinha ao trecho inicial de *Vivo sonhando*, de Tom Jobim: *Vivo sonhando, sonhando mil*

*horas sem fim, tempo que vou perguntando se gostas de mim, tempo de falar de estrelas, falar do mar, do céu azul, falar do bem que quer, mas você não vem, não vem ...*

Observo que *Vivo sonhando* é uma música da qual eu gostava tanto que inclusive a gravei no disco instrumental *Seis em ponto* [...] A semelhança fica mais clara quando toco o início de *Vivo sonhando* seguido da primeira parte de *Anunciação*. Já para os versos seguintes: *Pulseira, saia-de-roda, água-de-cheiro, flor de maracujá, branquinha, toda banhada de luar e vem danada pra me martirizar*, temos um encadeamento harmônico de lá menor, com baixo pedal (que é uma espécie de baixo ostinato, como sabem os músicos que remete muito fortemente a *Canto de Ossanha*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Conheci esse samba sensacional, tocado pelo próprio Baden no Bottle's Bar, em Copacabana, em 1965, onde Dori Caymmi e eu fazíamos um show. Na hora da passagem de som, Baden foi lá nos visitar e nos apresentou essa maravilha de composição – no dia mesmo em que ele e Vinícius tinham concluído a música. Ficou para sempre guardada em minha lembrança.

Além desta digressão e análise acerca de prováveis influências, Francis Hime acrescenta:

E mais: também me recordo do samba *Não me diga adeus*, de Luiz Soberano e Paquito, cujo refrão: *Não, não me diga adeus, pense nos sofrimentos meus*. Finalmente me ocorre a possibilidade de uma ligação com *Samba de Orfeu*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, da peça *Orfeu da Conceição*, o qual, de tanto que eu ouvia, até decorava todos os caminhos orquestrais brilhantemente elaborados por Tom: *Não posso esquecer o teu olhar longe dos olhos meus ...*

São todas elas conjecturas que me aparecem inclusive à medida em que escrevo estas linhas [...]. Um fato, porém, permanece inquestionável: o ambiente da música brasileira, a riqueza e a variedade no tempo e no espaço de seus vários artistas permitem que um compositor como eu possa desfrutar de tantas possibilidades no campo da criação.

A criação prévia da melodia completa e sua entrega ao parceiro é, de fato, a situação de maior incidência no trabalho de composição de Francis Hime. Mas, em sua parceria com Paulo César Pinheiro, nem sempre foi este o procedimento. Em algumas ocasiões, a proposta de parceria partiu do próprio Pinheiro, que ofereceu a Francis Hime poemas para serem musicados, como *Navio fantasma* e *Navios*.

Os procedimentos de Hime foram distintos na criação da melodia, nestas hipóteses. No caso de *Navio fantasma*, foi aproveitada a métrica fixa do poema

para a construção de frases melódicas também regulares, quanto às figuras rítmicas. Em *Navios*, Hime dividiu os versos de maneira muito particular, pois, conforme assinala Simões (2023, 53), Hime afastou-se da métrica original e criando uma canção cuja fisionomia realmente não se parece com a de um poema musicado.

Escreve Hime:

Meu parceiro em *A grande ausente*, Paulinho Pinheiro, é o terceiro do ponto de vista cronológico, e até hoje fazemos muitas parcerias. Às vezes ele põe letra em cima de alguma melodia minha, às vezes eu músico seus poemas ... A primeira canção que fizemos foi estruturada a partir de uma melodia, *Herança*, que eu compus e ele letrou em seguida. É uma valsa seresta, bem ao estilo de antigas modinhas, com uma sequência de acordes descendentes, que poderia perfeitamente ter um contracanto musical baseado em *Eurídice*, de Vinícius.

Faz parte da composição um *intermezzo* instrumental que lembra muito alguns acordes de Chopin (que eu já tocava no Conservatório desde cedo e de que, ao contrário de outras peças clássicas para piano, eu gostava bastante).

Nesse amplo exercício em que, investigando o próprio processo de criação, Francis Hime busca identificar possíveis influências inconscientes, é possível vislumbrar, ao lado do gosto pela cultura brasileira e do conhecimento da música, a vertente lírica fortemente alicerçada no universo criativo do compositor. Até mesmo a afinidade com linhas harmônicas de Chopin indicam o caráter lírico do horizonte de Hime. É neste mesmo horizonte que circula um dos principais núcleos temáticos da produção estética de Paulo César Pinheiro. Portanto, a fácil e natural conjugação dos dois universos recebe a força de atratividade da temática dos afetos, que resulta em obras de acentuado lirismo.

Neste quadro, estão *A grande ausente*, *Minhas mãos*, *Amor sem medo*, *Soneto de Ausência*, *Talvez*. Na vertente que contempla a valorização da cultura brasileira, estão *No Parangolé do samba*, *Pra Baden e Vinícius* e a grandiosa *Sinfonia do Rio de Janeiro de São Sebastião*, cujas letras estão distribuídas entre Geraldo Carneiro e Paulo César Pinheiro, cabendo a Pinheiro as dos movimentos *Choro*, *Samba* e *Canção Brasileira*, além de ter criado junto com Carneiro as letras da abertura e do encerramento.

Sendo a parceria com Paulo César Pinheiro a mais duradoura do percurso de Francis Hime, importante destacar a diversidade temática, a comunhão de interesses e preferências, na qual se acentua o temperamento lírico, e, sobretudo, a ampla disponibilidade dos dois parceiros para o *modus operandi* da composição, que tanto pode principiar a partir de uma melodia de Francis Hime ou de um poema de Paulo César Pinheiro.

Entre os poemas de Pinheiro musicados por Hime, está *Navio*, um dos preferidos de Hime, gravado no álbum *Brasil lua cheia*, no qual faz a mistura de uma formação clássica de madeiras com um grupo de choro.

Segue-se o poema:

Navio

Destino cruel do navio  
que depois de pronto no mar  
Só volta à terra em escombros  
Ou nunca mais vai voltar  
Virando um barco fantasma  
Ou indo então se afundar  
A gente é como o navio  
Que depois de pronto para amar  
Vai se fazendo em pedaços  
Não pode mais retornar  
Vagando, sempre vagando  
Até o amor se acabar

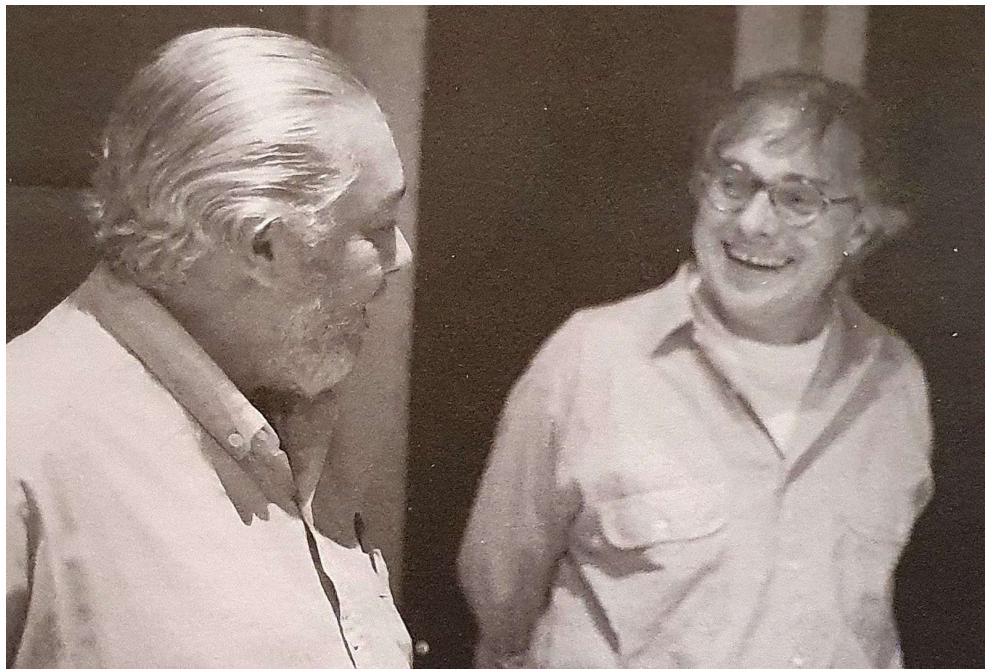


Figura 35 Paulo César Pinheiro e Francis Hime, anos 1990, Rio. Foto de Cafil (Carlos da Silva Assunção Filho). Fonte: Francis Hime, ed.34, 2023, p.55, de André Simões

Figura 36 Anunciação, primeira página da partitura manuscrita de Francis Hime.  
Fonte: <https://francishime.com.br>

## Dori Caymmi

Uma das mais significativas parcerias na trajetória de Paulo César Pinheiro é a que mantém com Dori Caymmi há mais de cinco décadas.

Os processos colaborativos entre os dois agentes criativos alinharam-se com base em um elevado grau de coesão e afinidade estética – e além da estética, dos princípios éticos e visão de mundo, e, por isso, conjugam-se em plenitude, parecendo que o objeto criado – a canção – foi escrita por um só compositor.

Com longa e múltipla atuação no panorama musical, abrangendo sua atividade como compositor, arranjador, orquestrador, intérprete e produtor musical, Dori Caymmi traz em sua voz o conhecimento amplo da cultura brasileira.

Dorival Tostes Caymmi nasceu em 1943, no Rio de Janeiro, filho do compositor Dorival Caymmi e de Adelaide Tostes Caymmi – a cantora Stella Maris. Iniciou na infância estudos musicais, inclusive piano, com Lúcia Branco e Nise Obino. No Conservatório Lorenzo Fernandes, estudou harmonia e teoria musical com Paulo Silva e Moacir Santos. Iniciou seu percurso profissional aos dezesseis anos, acompanhando a irmã, a intérprete Nana Caymmi, no Programa *A canção de Nana* (TV Tupi) e integrou o Grupo dos Sete, trabalhando em trilhas para teatro. Em 1965, atuou como violonista e arranjador ao lado de Francis Hime na boite Bottle (Rio de Janeiro). Em 1966, sua música *Saveiros* (parceria com Nélson Motta) venceu o I Festival Internacional da Canção, interpretada por Nana Caymmi. Nos dois anos seguintes, teve novas obras classificadas no mesmo festival, entre as quais *O Cantador* (parceria com Nélson Motta), interpretada por Elis Regina. Realizou direção musical de espetáculos e compôs para trilha sonora de filmes e séries de tv, entre as quais *O Sítio do Pica-pau Amarelo*. Trabalhou por aproximadamente três décadas em Los Angeles (EUA), com Quincy Jones. Fez arranjos para Natalie Cole, Barbra Streisand, Sarah Vaughan. E também gravou seus discos individuais e em grupo.

Em sua discografia, destacam-se *Dori Caymmi* (1972), *Dori Caymmi* (1980), *Dori Caymmi* (1982), *Caymmi's grandes amigos* (1986, Nana, Dori e

Danilo, com a participação de Dorival Caymmi), *Caymmi* (1987, Nana, Dori, Danilo e Dorival), *Dori Caymmi* (1988), *Brazilian Serenata* (1991), *Kicking Cans* (1992), *If ever ...* (1994), *Tome conta de meu filho, que eu também já fui do mar* (1996), *Caymmi em família* (Dorival, Nana, Dori e Danilo Caymmi), Cinema – a romantic vision (1999), *Influências* (2001), *Mundo de dentro* (2009), *Setenta anos* (2013), *Poesia musicada* (2009), *Edu, Dori e Marcos* (2018), *Voz de mágoa* (2016), *Canto sedutor* (2022, Mônica Salmaso e Dori Caymmi), *Sonetos sentimentais para violão e orquestra* (2014), *Prosa e papo* (2024).

Recebeu em 2002 o Prêmio Grammy de melhor canção, por *Saudade de amar*, de sua parceria com Paulo César Pinheiro.

A parceria entre os dois compositores iniciou-se em fins da década de 1960, no Rio de Janeiro, sendo *Evangelho* a primeira obra conjunta de ambos. Desde o início da parceria, os papéis de cada um deles, na construção da obra, sempre foram muito bem delimitados, cabendo a Dori a composição da melodia e cabendo a Paulo a criação da letra da canção, cada um deles trabalhando em sua própria casa, sempre nesta sequência: primeiramente, era construída a melodia, depois, era criada a letra. Em algumas raras ocasiões, o processo era invertido e Dori Caymmi musicava poemas de Paulo César Pinheiro.

Essa subdivisão de atividades, que pode parecer natural, nem sempre funciona do modo descrito, nas muitas dezenas de parcerias mantidas por Pinheiro. A questão da dimensão espaço-tempo ocorre de diversas maneiras. Com alguns parceiros, o poeta trabalhou num mesmo espaço físico e concomitantemente, como Maurício Tapajós (que preferia esta forma de colaboração). Com outros parceiros, Pinheiro compôs música e letra, trechos completos da canção, que era, depois, completada pelo parceiro (este o caso da parceria com João Nogueira, com Mauro Duarte de Oliveira)

Afirma Luiz Tatit (2016, 45):

Quando a proposta musical é também uma proposta vocal, sempre ouvimos, paralelamente ao canto, frases melódicas que nos reportam de imediato à linguagem oral e suas modulações expressivas, conhecidas como entonações.

Conforme ensina Bruno Kiefer:

A língua, como fenômeno sonoro, possui ritmo. Esse ritmo individualiza as diferentes línguas. E não é só isto: o ritmo desempenha um papel expressivo de suma importância. [...]

Cada língua possui uma rítmica própria, uma rítmica geral, inconfundível, mas que não é praticada por ninguém. É uma abstração. Na verdade, cada indivíduo sobrepõe a esta rítmica geral a sua própria, condicionada, por sua vez, pelo estado emocional e pelas intenções expressivas. E, além disso, existem as rítmicas regionais.

Relevante observar, neste ponto, algo que me foi dito por Dori Caymmi, em entrevista que me concedeu em maio de 2024. Discorrendo sobre os diferentes modos de utilização do violão, afirmou Dori que “o violão que toca varia bastante em função da região brasileiro e do gênero musical que está interpretando” (maio, 2024).

Afirmiação semelhante, quanto ao modo de escrita, faz Paulo César Pinheiro, afirmando que escreve com linguagem diferente, conforme as peculiaridades estéticas de cada parceiro. A letra que ele faz para Edu Lobo é completamente diferente da letra que faz para João Nogueira, por exemplo. Diferenças, dessemelhanças até mesmo contrastantes podem ocorrer na linguagem construída nas letras criadas para um ou outro parceiro, no plano do léxico, da sintaxe, da dicção mais ou menos coloquial, entre outros aspectos.

Existe, no universo dos dois compositores, Paulo César Pinheiro e Dori Caymmi, uma série de elementos que compõem a especial afinidade. Entre as mais significativas, está a grande conexão com o mar, que, no caso de Pinheiro, deriva dos longos períodos em que, na infância e na adolescência, respirava o ar litorâneo, na casa dos avós, na Enseada de Japuíba, em Andra dos Reis. Neste ambiente, manteve íntimo contato com o avô, Jango, pescador, que cantarolava cantigas que dizia ter aprendido no mar. Foi neste ambiente que, pela primeira vez, aos treze anos, escreveu um poema. Dori Caymmi, por sua vez, nascido no Rio de Janeiro, ouvia, encantado, desde menino, as célebres canções praieiras compostas por seu pai, Dorival Caymmi, no rádio, ao vivo, em casa, as ouvia sendo feitas e com elas foi desenvolvendo forte relação afetiva. Dori começou a tocar violão, espontaneamente, desde menino e, depois, foi aprender música.

A proximidade afetiva com o mar e as paisagens marinhas jamais abandonou a vida e o universo onírico dos dois compositores, como o comprovam as obras que vêm produzido. No ano de 2003, Pinheiro publicou seu livro de poemas *Clave de sal*, ao qual já fizemos menção. Embora seja seu quarto livro publicado, foi o primeiro a ser idealizado e projetado em sua mente. Por seu turno, Dori Caymmi tem dado prosseguimento à criação das belas melodias que insinuam, por si mesmas, o ambiente do mar, ao mesmo tempo em que, ao selecionar poemas já prontos de Pinheiro para musicar, tem tido a temática marinha como um dos principais critérios de escolha.

Desde a gravação de seu primeiro álbum individual, como intérprete, em 1972, Dori Caymmi sempre inseriu entre as faixas canções de sua parceria com Pinheiro. Entretanto, a partir de 2011, passou a gravar álbuns inteiramente dedicados a obras dessa parceria. É o que constatamos nos discos *Mundo de dentro* (2010), *Poesia musicada* (2011), *Setenta anos* (2013), *Voz de mágoa* (2016), *Sonetos sentimentais para violão e orquestra* (2022) e *Prosa e papo* (2024). Nestes trabalhos, há grande incidência da temática lírica e, muito frequentemente, o lirismo tem como cenário o ambiente de mar, aludindo a elementos e símbolos como redes, pesca, ondas, peixes, praia, areia, estrelado-mar, siri, barcos, maré, divindades do mar, numa espécie de sistema de fidelidade poética, nos moldes delineados por Gaston Bachelard, tendo a água como elemento de materialização, nesta ambiência construtiva em que navegam os dois compositores.

Importante assinalar que justamente neste momento da parceria – entre 2009/2010 – ocorreu um claro ponto de inflexão no processo de criação dos dois compositores, pois desde o início, predominava a construção prévia, por Dori, da melodia, que, recebida por Paulo César Pinheiro, era por ele letrada. A partir deste momento, Dori passou a sistematicamente musicar poemas do parceiro, já publicados em livro ou inéditos. Este modo de interação raramente acontecia e acabou por se tornar dominante no processo de criação dos parceiros.

O exame dos álbuns de Dori desta década mais recente permite identificar expressivo número de canções líricas ambientadas no litoral,

permitindo, também, a caracterização de uma grande rede de criação (nos termos propostos por Cecilia Salles), na qual a identidade de parceiros, a pequena distância de tempo entre as obras, a temática e a gama de assuntos, a dicção poética, a existência de rimas e a isometria nos versos.

Destarte, identificamos:

Mundo de dentro: *Quebra-mar, Rio Amazonas*

Poesia musicada: *Marinheiragem, Rede, Dona Iemanjá, Canto Praieiro, Velho do Mar “Meu Pai”, Barco*

Setenta anos: *Beira-rio, beira estrada beira-mar, Dentro d’água, Pesca de rede, Espuma*

Voz de Mágua: *Água do mar, Manhã de pescaria, Mina d’água*

A inclusão de *Rio Amazonas* se deu em face da familiaridade temática – das águas – e também por razão geográfica, pois de trata de rio que se funde com o oceano, um rio-mar. O lirismo prossegue como tema predominante nos álbuns seguintes de Dori Caymmi, *Sonetos sentimentais para violão e orquestra*, lançado em 2022, que reúne somente faixas com poemas musicados extraídos do livro de título homônimo, publicado no ano de 2014 por Paulo César Pinheiro, além de *Canto Brasileiro*, que, embora também seja um soneto, faz parte do primeiro livro de Pinheiro, publicado em 1976, ao qual já se fez menção neste estudo.

Dori Caymmi utiliza como capa do álbum a mesma imagem da capa do livro publicado por Paulo. Nesta, havia a assinatura do poeta, em cor preta, sobre o fundo amarelo. Na capa do álbum, é acrescida a assinatura de Dori Caymmi. A assinatura de Paulo César Pinheiro muda de lugar. Estão presentes na capa as assinaturas dos dois criadores. Poemas musicados no disco: *Canto brasileiro, Piano, Ela, Libertação, Insônia, Soneto, Concerto, Seresteiro, Luzes, Carta, Meia-lua, Tema, Herança e Regra*.



Figura 37 Capa do álbum de Dori Caymmi com poemas de Paulo César Pinheiro por ele musicados. Acari Records, 2022



Figura 38 Capa do livro de Paulo César Pinheiro, 7 Letras Ed., 2014

Em entrevista concedida à Revista Prosa e Verso Arte, Dori Caymmi (2023, 1) tece comentários acerca do processo de criação das obras e menciona a surpresa que teve, ele próprio, com o resultado:

Sonetos sempre despertaram em mim uma curiosidade, pela sua forma, de como musicá-los. Com o lançamento, já há alguns anos, de meu parceiro Paulo César Pinheiro dos *Sonetos sentimentais para violão e orquestra*, comecei a selecionar os sonetos e a experimentar. Fiquei surpreso com o resultado, surgiram valsas, baião, marcha, canções e samba. Imediatamente, mostrei ao Paulo César Pinheiro e comecei a gravar. Gravamos tudo antes da pandemia, primeiro voz e violão, depois as cordas, em São Petersburg e o resto parte no Rio e parte em São Paulo.

Outro relevante aspecto que os une é o gosto pela leitura da literatura brasileira. São autores preferidos de Paulo César Pinheiro: Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Jorge Amado, Bernardo Guimarães. Os compositores de sua predileção são Dorival Caymmi, Nélson Cavaquinho. Também estão entre as preferências literárias de Dori Caymmi Guimarães Rosa, Jorge Amado. Entre seus compositores preferidos, estão incluídos Claude Debussy, Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim, Dorival Caymmi, Baden Powell. A convergência é grande e, naturalmente, espraia-se nos atos criativos de ambos, notadamente nas composições conjuntas, nas opções que, constantemente, fazem, ao criar uma canção.

A presença de Guimarães Rosa e de Jorge Amado entre as predileções de ambos os compositores, voltados para a temática do Brasil autêntico, é um dos fatores responsáveis pela criação conjunta de uma das mais belas obras do cantor-patriota: *Desenredo*, que se apropria do título de conto de Guimarães Rosa, exatamente como, na adolescência, Paulo César Pinheiro havia feito com uma de suas primeiras composições, *Sagarana*. Como forma de homenagem, realçando a rede de criação e a intertextualidade, *Sonetos sentimentais para violão e orquestra*, *Sagarana* e *Desenredo* são três bons exemplos dessa apropriação.

O conto *Desenredo*, de Guimarães Rosa, faz parte de seu livro *Tutaméia – terceiras estórias* (1967). A melodia traz incidentalmente fragmento melódico de Villa-Lobos, reafirmando a questão da afirmação da identidade nacional. A bem construída letra de Paulo César Pinheiro se entrelaça perfeitamente à melodia engendrada com harmonia rica. A atividade de Dori Caymmi como

orquestrador e também como violonista, assim como sua afinidade com os timbres orquestrais recebe influência, naturalmente, de seus estudos e, principalmente, das décadas de atuação profissional nos Estados Unidos, além da influência direta de Dorival Caymmi, João Gilberto e Baden Powell, principalmente em razão de sua convivência com os dois primeiros.

*Desenredo* já teve dezenas de gravações e arranjos diferenciados, inclusive para conjuntos vocais e para corais. Também foi interpretada magistralmente por Clara Nunes, em seu show *Clara Mestiça* (1981). A primazia da gravação coube à extraordinária intérprete Nana Caymmi, irmã de Dori. A seguir, a transcrição da letra:

Desenredo

Eh Minas, Eh Minas

Por toda terra que passo  
Me espanta tudo o que vejo  
A morte tece o seu fio  
De vida feita ao avesso

O olhar que prende anda solto  
O olhar que solta anda preso  
Mas quando eu chego eu me enredo  
Nas tramas do teu desejo

O mundo todo marcado  
A ferro, fogo e desprezo  
A vida é o fio do tempo  
A morte é o fim do novelo

O olhar que assusta anda morto  
O olhar que avisa anda aceso  
Mas quando eu chego eu me perco

Nas tranças do teu segredo  
 Eh Minas, Eh Minas  
 É hora de partir, eu vou  
 Vou-me embora pra bem longe

A cera da vela queimando  
 O homem fazendo o seu preço  
 A morte que a vida anda armando  
 A vida que a morte anda tendo

O olhar mais fraco anda afoito  
 O olhar mais forte, indefeso  
 Mas quando eu chego eu me enroscô  
 Nas cordas do teu cabelo

Eh Minas, Eh Minas  
 É hora de partir, eu vou

Vou-me embora pra bem longe  
 Vou-me embora pra bem longe

A temática existencial, bem ao sabor de Guimarães Rosa, é trabalhada na letra de Paulo César Pinheiro em conjugação bem dosada com o lirismo. Numa bem construída ciranda, afetos e destinos compõem um amálgama. Tudo na medida certa, em absoluto equilíbrio com a melodia cadenciada e lenta e em diálogo com as harmonias especiais de Dori.

A partitura demonstra a estabilidade melódica, como elemento q reforçar a atmosfera e o clima existencial da letra. A insistente repetição da nota *si*, seguida por um brevíssimo movimento descendente – *la, sol* – depois, culmina no mesmo *si* e retorna ao *sol*. As frases melódicas são construídas com paralelismo. A força da letra sublinha o caráter da melodia. Ambas interagem intensamente, de modo a magnetizar o ouvinte.

Dori Caymmi  
PAULO CESAR PINHEIRO

## Desenredo

Melodia

Violão

S.

VALLE MUSIC PAPERS 12441 Riverside Drive, Phone 762-0615 No. Hollywood, Ca 91607

600-A

Figura 39 - Partitura de Desenredo, de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, p.1

## Desenredo pag. 2

Handwritten musical score for Desenredo, page 2. The score is in common time with a key signature of two sharps. It features four staves of music. Chords are labeled above the staff, including A<sup>2</sup>/C<sup>9</sup>, B<sup>9sus</sup>, B<sup>7</sup>, E<sup>9M</sup>, E<sup>9</sup>, E, B<sup>9m</sup>/E, A<sup>9m⁹(6)</sup>, A/B, G<sup>9</sup>/E, E<sup>9M</sup>, E<sup>9M</sup>, A<sup>9</sup>, G<sup>9M</sup>, C<sup>9M</sup>, F<sup>9M</sup>, A/B, E, F<sup>9M⁴</sup>, E/G<sup>9</sup>, A<sup>9</sup>, E/G<sup>9</sup>, F<sup>9M⁷</sup>, E<sup>9M</sup>, E<sup>9</sup>, E, and E/G<sup>9</sup>, F<sup>9M⁷</sup>.

Figura 40 - Partitura de Desenredo, de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, p.2

Desenredo pag. 3

Desenredo pag. 3

A<sup>2</sup>/C<sup>♯</sup> B<sup>4</sup>sus B<sup>7</sup>

E<sup>7M</sup> E<sup>9</sup> E

A<sup>2</sup>/C<sup>♯</sup> B<sup>4</sup>sus B<sup>7</sup>

E<sup>7M</sup> E<sup>9</sup> E

Rallentando

VOLTA AO S. sem repetição  
até o fim da musica

Figura 41 – Partitura de Desenredo, de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro, p.3

No conto *Desenredo*, de Guimarães Rosa, como o título sugere, há intenso trabalho de deconstrução, descozimento do enredo. Ao tecer o enredo do par Jó Joaquim e sua mulher – cujo nome sofre mutações, primeiramente, Rivília, depois, Irlívia e, ao final, Vilíria – o narrador realça o tema do adultério e este gera o desenvolvimento de reflexões sobre a invenção estética. Relações múltiplas e instáveis cobrem o texto de mobilidade e rompem todos os elementos de linearidade. No plano de contradições, avessos e justaposições, a própria matéria de ficção se desestabiliza, para deixar emergir outra música. E, num caminho também metapoético, escreve Guimarães Rosa:

Foi Adão dormir e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivília ou Irlívia, a que, nessa observação, a Jó Joaquim apareceu. / Antes bonita, olhos de viva mosca, morena pão e mel. Aliás, casada. Sorriram-se. Viram-se. Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor. Enfim, entenderam-se. Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento. Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas.

A linguagem poética tece uma música e desarticula o enredo, que, em fio verbal, se desconstrói. Apagam-se fatos. Inventa-se a vida. Reinventam-se trajetórias de personagens. Protagonista masculino, Jó Joaquim cria a sua nova história. Em desenredo. Na linguagem. Assim, desenredo é desmonte, descozimento, desfazimento da ordem lógica dos acontecimentos, da sequência de linearidade começo-meio-fim. A existência de intertextualidade com a Bíblia está presente no nome da personagem Jó Joaquim, a simbolizar a virtude da paciência. O desfecho inesperado, numa ótica linear de enredo, aponta para a transmutação.

A música da linguagem rosiana, presente no conto *Desenredo*, está viva e vibrante na letra da canção criada por Paulo César Pinheiro. A lógica dos contrastes: O olhar que prende anda solto / O olhar que solta anda preso é bem alicerçada. E, assim como no conto, os momentos de volúpia e amor são incontornáveis: Mas quando eu chego eu me enrosto / Nas cordas do teu cabelo.

Na parceria de Paulo César Pinheiro e Dori Caymmi, há que se assinalar, também, a existência de singularidades da construção musical que interferem e propiciam soluções estéticas especiais. Dori Caymmi possui a inclinação estética para a concisão, a elegância na construção da harmonia e



Figura 42 Paulo César e Dori Caymmi, 2017. Fotografia de Myrian Villas Boas  
Divulgação. O Globo.

na minuciosa expressão de cada acorde, o que, evidentemente, se manifesta em todas as fases de seu trabalho, desde a composição até a elaboração da orquestração e da gravação, pois é o próprio compositor quem, geralmente, produz seus álbuns. Na obra de Dori, estão presentes princípios da música erudita. Duas são as vertentes de sua produção autoral: a bossanovística e a regional, que, predominantemente, caminham separadas, mas que, por vezes, também se unem.

Outras características presentes na música de Dori Caymmi são a utilização do modalismo, isto é, de alguns modos gregos, em especial, o mixolídio; a precisão harmônica, com acordes enxutos, construídos com as notas necessárias; utilização frequente de afinação do violão diferente da original, com a afinação da primeira corda em si (igual à segunda corda) e da sexta corda em ré (um tom abaixo da afinação original do instrumento), o que, evidentemente, permite acordes especiais; uso de cordas soltas, em consequência desta alteração na afinação do instrumento.

Também está presente, nas composições de Dori Caymmi, a técnica

de transposição paralela: a mesma melodia é apresentada em três diferentes tonalidades (por exemplo, Eb, C e A, com modulação em terças descendentes). O apuro de Dori Caymmi encontra plena correspondência nas ações criativas igualmente meticulosas de Pinheiro, que trabalha rigorosamente a linguagem de cada poema ou letra de canção, no plano da sintaxe e do léxico, com precisão na seleção vocabular, prestigiando amplamente o ritmo e com valorização extrema da prosódia, além do cuidado especial com os aspectos fônicos das palavras, preferência no uso de rimas e isometria dos versos, mantendo-se próximo às formas fixas tradicionais. A conexão visível no plano temático e também ocorre na estrutura técnica de que se valem os dois compositores em sua estratégia estética. O elevado grau de coesão faz supor ao ouvinte que se tratam de obras escritas por um só compositor, tal a comunhão de princípios, visão de mundo.

A propósito do universo estético de Dori Caymmi, escreve Claudio Leal (2023, 26), na recente publicação *Dori Caymmi songbook – 80 anos de um cantador*:

Sua compreensão poética do país se informa com as paisagens da Amazônia, as criações populares do Nordeste, os caminhos do Rio, Bahia e Minas Gerais. A herança negra, indígena e lusitana, forças integradoras da utopia baiana de Dorival Caymmi se infiltraram no sentimento radicalmente brasileiro de Dori. Carros de boi, monte, “beira-rio, beira-estrada, beira-mar”. A capoeira, o samba-de-roda, os temas folclóricos, a moda de viola, as canções praieiras. A mestiçagem, a raça morena, os curumins, os homens e as mulheres do litoral, as religiosidades interioranas, a busca de amor idílico em meio a violências. Todos esses elementos influem em seu de encarnar seu próprio povo.

A respeito da força de coesão da parceria de Paulo e Dori, completa Leal (2023, 27):

Nessa feição telúrica, Paulo César Pinheiro o comprehende como poucos e funciona quase como um vidente de suas melodias.

Interessante registrar a palavra do próprio Dori Caymmi, em entrevista que me concedeu em 6 de maio de 2024. O compositor considera que, a partir do momento em que passou a musicar sistematicamente os poemas de Pinheiro, a parceria atingiu grau ainda maior de integração.

Nesta grande coesão, destacamos a presença, embora reduzida, da temática crítica, apontando, como exemplo recente, a canção *A água do Rio*

*Doce*, em que a letra faz uma alusão explícita aos graves fatos ocorridas em terras mineiras. No resgate de valores e ideais, na revisita às tradições e em suas inovações estéticas, mesclam-se na parceria concisão, coesão e plena interconexão de linguagens.

## Edu Lobo

A parceria de Edu Lobo e Paulo César Pinheiro tem produzido algumas das canções mais importantes não só da obra de ambos os compositores como também da própria música brasileira: *Vento bravo*, *Dança do corrupião*, *Bate-boca*, *Tantas marés*, *Coração cigano*, *Perambulando*, *Primeira cantiga* (cujo nome original era *Acalanto*) são alguns exemplos eloquentes deste conjunto. O mero exame dos títulos das obras e as características da produção estética dos dois agentes criativos deixa entrever a predominância da temática atinente aos elementos da cultura brasileira de raiz.

Escreve a respeito da parceria o próprio Paulo César Pinheiro:

Conheci Edu no final da década de 1960. Eu já tinha uma parceria grande com Baden e iniciava parcerias como novos amigos, entre eles, Dori e Francis. Nos encontrávamos todos em casa de Olivia, nos fins de semana, às vezes na de Tom e outras, na de Marcos Valle, em reuniões musicais, que se estendiam até de manhã. Cada um tinha sempre uma música mais bonita para mostrar. E isso estimulava o companheiro. Era uma enxurrada de coisa boa. Riqueza de acordes novos. Belíssimas melodias. A – chados de letras. Edu é um copositor que sempre me fascinou desde o começo Havia um mistério em seu canto que me envolvía. Melodista de mão cheia, caminhava entre baiões e réquies frevos e modinhas, marchas e canções, como um grande mestre da arte de criar. O sangue nordestino fervia em suas veias, em seu peito pulsava um coração negro e de sua voz vinham tristes cantos brasileiros. Isso me encantava e atraía. Como Edu sempre teve parceiros excelentes (Vinícius, Torquato, Capinam, Guarnieri), eu ficava olhando de longe a admirando a qualidade de seu trabalho. Fora o fato de que, quando arriscava escrever letras, não ficava nada a dever a nenhum de nós.

Até que aconteceu a nossa junção. Encontro aqui, encontro aqui, amizade nos unindo, afinidades e de repente estava – mos unindo nossos talentos. Vento bravo foi a primeira. E, daí em diante, muitas outras. Não tantas quanto eu gostaria, mas todas assinadas embaixo com orgulho e prazer.

Um dia a gente ainda embala uma safra grande e recupera o tempo perdido, né, Edu? (texto inserido no site de Edu Lobo).

Desde *Vento bravo*, a primeira obra escrita conjuntamente por Edu e Paulo, pode-se observar na letra do poeta uma sintaxe completamente diferente do habitual de sua escrita, menos discursiva, com grande concentração de substantivos, com hipervalorização dos elementos fônicos e da valorização rítmica. Pinheiro afirma que comprehende mais intensamente a linguagem musical de alguns dos compositores parceiros e, no pequeno rol, incluiu Edu Lobo. Na verdade, poucos são os parceiros dos quais tem esta compreensão instantânea: Baden Powell, Dori Caymmi, Mauro Duarte, João Nogueira, Edu Lobo. Sua linguagem verbal também se estrutura de modo diferente e *Vento bravo* é um ótimo exemplo, neste sentido.



Figura 43 Edu Lobo ao piano. Fotografia de Jair Bertolucci.

Sobre a parceria Edu / Pinheiro, escreve Eric Nepomuceno (2014, 143):

Com Paulo César Pinheiro, fez canções especialmente marcantes, a começar por “Vento bravo”, de 1972, do disco *Missa Breve*. Quando revisita sua obra, Edu tropeça em canções perdidas, feitas em parceria com Paulo César. Foi o caso de *Primeira cantiga*, trazida de volta à tona no disco *Tantas marés*, de 2010, cantada em dueto com Mônica Salmaso. Originalmente, a canção se chamava *Acalanto*, e fazia parte da trilha de uma série de televisão chamada *Ra-tim-bum*, levada ao ar de 1990 A 1992 pela TV Cultura, e interpretada por Caetano Veloso.

*piano**Vento Bravo*

Edu Lobo &amp; P. C. Pinheiro

$\text{C} = 66 \quad C\text{m7}^{(11)}$

1.

2.  
*Cm7<sup>(11)</sup>*

**CANTO** *Cm7<sup>(11)</sup>*

*Cm7<sup>(11)</sup>*

*F7<sup>(9)</sup>*

1  
*Cm7<sup>(11)</sup>*

2  
*Cm7<sup>(11)</sup>*

*E♭7M<sup>(6)</sup>*

1/3

Figura 44 Partitura de Vento Bravo. Fonte: site oficial de Edu Lobo  
Página 1 <https://edulobo.com.br>

Vento bravo

Era um cerco bravo, era um palmeiral

Limite do escravo entre o bem e o mal

Era a lei da coroa imperial

Calmaria negra de pantanal

Mas o vento vira e, do vendaval

Surge o vento bravo, o vento bravo

Era argola, ferro, chibata e pau

Era a morte, o medo, o rancor e o mal

Era a lei da coroa imperial

Calmaria negra de pantanal

Mas o tempo muda e, do temporal

Surge o vento bravo, o vento bravo

Como um sangue novo

Como um grito no ar

Correnteza de rio

Que não vai se acalmar

Nesta partitura extraída do site oficial do compositor, tem-se a escrita da melodia. Mas cumpre observar que o arranjo da canção gravada no álbum *Missa breve* (1973) de Edu Lobo traz a introdução iniciada por um *ostinato* de piano e contrabaixo, estabelecendo a tonalidade de *Dó* como central, sobre a qual se estende a linha melódica em modo menor hexacordal, como aponta Vicente Ribeiro (2014, 254), em sua análise. A utilização de elementos do modalismo e a ressignificação da harmonia inserem o disco num patamar de excelência

formal, fazendo com que o próprio Edu Lobo o considere o seu primeiro disco em que consegue fazer exatamente o que deseja, sem nenhum resquício de concessão, sem canções que não o satisfaçam plenamente (1973, 1). Mais tarde, Edu Lobo viria a batizar de *Vento bravo* o seu DVD.

Eduardo de Góes Lobo nasceu em 1943, no Rio de Janeiro, filho do compositor Fernando Lobo e de Maria do Carmo Lobo. Iniciou seus estudos musicais na infância, na Academia George Brass, onde estudou acordeon dos oito até os catorze anos. Interessou-se pelo violão, recebendo as noções básicas do compositor Téo de Barros, seu amigo de infância. Bem mais tarde, também estudou piano com Wilma Graça.

Em 1962, gravou um compacto duplo, seu primeiro disco, com as canções *Balancinho*, *Sofri, amor* e *Amor de ilusão*, todas de sua autoria. No mesmo ano, fez sua primeira parceria com o poeta Vinícius de Moraes, *Só me fez bem*. Considerado um integrante da segunda geração da bossa nova, passou a compor numa temática mais social e compondo, em parceria com Ruy Guerra, *Reza, Aleluia* e *Canção da terra*. Em 1963, escreveu a trilha sonora da peça *Os Azevedos e os Benevides*, de Oduvaldo Viana Filho, destacando-se sua canção *Chegança*, que alcançou grande repercussão. No ano seguinte, sua canção *Borandá* foi incluída no prestigiado show *Opinião*. Edu Lobo foi convidado para compor a trilha sonora de *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarneri e Augusto Boal. É desta época sua canção *Zambi*, uma parceria com Vinícius de Moraes.

Em 1965, venceu o I Festival Nacional de Música Brasileira da TV Excelsior, com *Arrastão*, interpretada por Elis Regina. A cantora também obteve muito sucesso com *Upa, neguinho*, de Edu. Lançou seu primeiro álbum *long play*, *A música de Edu Lobo por Edu Lobo*, pela gravadora Elenco, com produção de Aloysio de Oliveira. No mesmo ano, apresentou-se com Nara Leão, Tamba Trio e Quinteto Villa-Lobos no show *5 na Bossa*, na casa noturna Zum-zum, no Rio. Participou do II Festival da Música Popular Brasileira – TV Record – com a canção *Jogo de roda*, parceria com Ruy Guerra. No I Festival Internacional da Canção, classificou *Canto Triste*, interpretada por Elis Regina. Gravou com Maria Bethânia o álbum *Edu e Bethânia*. Edu Lobo realizou turnê por vários países europeus, com Rosinha de Valença, Salvador Trio e Marli Tavares.

Em 1968, obteve o 2º.lugar no IV Festival Naciobal de Música Brasileira, com *Memórias de Marta Saré*, parceria sua e de Gianfrancesco Guarnieri. Em 1969, passou a residir nos Estados Unidos, onde estudou teoria musical e harmonia com Albert Harris e fez curso de trilha musical com Lalo Schiffrin. Ao voltar para o Brasil, em 1971, passou a compor trilhas para cinema e teatro.

Manteve parcerias com Torquato Neto, Cacaso, Paulo César Pinheiro. E iniciou parceria com Chico Buarque, com quem escreveu trilhas que se tornaram célebres. Em 1973, Edu fez a orquestração da peça *Calabar, o elogio da traição*, de Chico Buarque. Foi contratado em 1974 para compor trilhas sonoras para a TV Globo. Em 1981, fez a trilha de *O Grande Circo Místico*, para o Ballet Guaíra, em parceria com Chico Buarque. Deste trabalho, fazem parte as antológicas canções *Beatriz*, *Na carreira*, *O grande circo místico*, *Ciranda da bailarina*, *A bela A história de Lili Braun*, *A bela e a fera*. Seguiram-se as trilhas *O corsário do rei*, *Dança da meia lua* e *Cambaio*.

Em 1994, recebeu o Prêmio de Melhor Compositor da Música Popular Brasileira, pelo conjunto da obra. Em 2002, recebeu, com Chico Buarque, o Prêmio Grammy Latino pelo álbum *Cambaio*.

Em sua discografia, destacam-se: *5 na Bossa* (1965), *Edu Lobo por Edu Lobo com Tamba Trio* (1967), *Edu canta Zumbi* (1968), *Sérgio Mendes presents Lobo* (1970), *Cantiga de longe* (1970), *Edu Lobo* (1971), *Edu Lobo* (1973), *Missa breve* (1973), *Limite das águas* (1976), *Deus lhe pague* (1976), *Camaleão* (1978), *Tempo presente* (1980), *Jogos de dança* (1981), *Edu & Tom, Tom & Edu* (1981), *O grande circo místico – trilha sonora do Ballet Guaíra*, obras de *Edu Lobo e Chico Buarque* (1983), *O corsário do rei* (1985), *Dança da meia-lua* (1988), *Rá-tim-bum* (1989), *Corrupião* (1993), *Songbook Edu Lobo* (1995), *Meia-noite* (1995), *Álbum de teatro* (1997), *Cambaio* (2001), *Missa breve* (2005, relançamento), *Tantas marés* (2010), *Edu Lobo and The Metropole Orkest* (2013), *Edu Lobo – setenta anos* (2014), *Dança da meia lua* (2014), *Dos navegantes – com Romero Lubambo* (2017), *Edu, Dori e Marcos* (2018), *Quase memória* (2019), *Edu 70 anos – ao vivo* (2021, special edition), *80* (2023). DVD: *Vento bravo* (2007).

*Vento bravo, Dos navegantes, Dança do corrupião, Tantas marés, Primeira cantiga (ex-Acalanto), Coração cigano, Qualquer caminho*, parcerias de Edu Lobo e Paulo César Pinheiro, estão entre as obras antológicas da música brasileira. A conjunção de linguagens é obtida pela interação de preferências dos dois compositores pelos elementos da cultura autenticamente brasileira e aspectos negligenciados pela sociedade. Há uma rede na qual suas ações criativas se desenvolvem, orientadas por princípios estéticos similares, com destaque para a concisão, a clareza, a acentuação rítmica.

Da união de elementos culturais do Rio de Janeiro, cidade natal de Edu Lobo com o caldeirão efervescente de dança e música do Recife, onde passou muitos períodos da infância, com familiares dos pais, resulta o rico amálgama estético do compositor, que encontra imediata ressonância nas preferências culturais e no ideário do poeta e compositor Paulo César Pinheiro. A coesão é grande e as obras, belíssimas.

### **Tom Jobim**

A parceria de Paulo César Pinheiro e Tom Jobim consistiu em uma única obra, *Matita Perê*. Entretanto, sua qualidade estética, e a excelência de linguagem, no aspectos musical, literário e poético e sua importância histórica a inserem num patamar elevado. Podemos afirmar, inquestionavelmente, que *Matita Perê*, em seus 7 minutos e 15 segundos, corresponde a um álbum inteiro ou mais, a uma sinfonia, um concerto, ou um conjunto deles, pelo amplo alcance de todas as suas vertentes: a conjugação com a obra de João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e Mário Palmério, a poeticidade na construção da inventiva letra, a utilização dos doze tons, a técnica do atonalismo (naquele instante, inexistente na música popular brasileira).



Figura 45 Paulo César Pinheiro, Tom Jobim e Dori Caymmi em 1980, Rio de Janeiro, estúdios da Odeon, gravação do LP de Paulo com participação de convidados. Fotografia: Wilton Montenegro

Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994), nascido no Rio de Janeiro, compositor, pianista, arranjador e regente, construiu carreira polifônica e é considerado um dos maiores compositores brasileiros da história da música de todos os tempos. Juntamente com Vinícius de Moraes, é um dos criadores do movimento da Bossa-Nova. Iniciou seus estudos musicais em 1941, recebendo aulas de piano do compositor, musicólogo e maestro Hans-Joachim Koeureutter. Também estudou com Lúcia Branco e Léo Peracchi. Suas primeiras parcerias foram com Newton Mendonça. Contratado pela Continental em 1952, como arranjador, teve a primeira música gravada em 1953. Em 1956, conheceu o poeta Vinícius de Moraes, que o convidou para musicar a peça *Orfeu da Conceição*, que estreou em setembro do mesmo ano. Iniciou as primeiras composições em parceria com Vinícius de Moraes, entre as quais *Chega de saudade*, considerada o marco inicial da bossa-nova. Em 1960, compôs, com Vinícius de Moraes, a *Sinfonia da Alvorada*, a convite do Presidente da República Juscelino Kubitscheck. Em 1962, compôs, em parceria com Vinícius, *Garota de Ipanema*, que logo obteve projeção internacional e até hoje considerada uma

das canções mais ouvidas, mais tocadas e mais gravadas do mundo. Tom Jobim recebeu prêmio conferido por The National Academy of Recordings Arts and Science, na categoria Best Background Arrangement, pelo disco “João Gilberto”. Lançou nos Estados Unidos os álbuns *The composer of Desafinado plays* (1963) e *The wonderful world of Antonio Carlos Jobim* (1964). Em 1967 gravou com Frank Sinatra o álbum *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*. No mesmo ano de 1967, foi indicado para o Grammy. Em 1968, Tom Jobim venceu o III Festival Internacional da Canção, com a canção *Sabiá*, parceria sua com Chico Buarque. Premiado três vezes com o BMI – Broadcast Music Inc., Great National Popularity, por *Garota de Ipanema*, *Meditação* e *Desafinado*.

Com as canções *Águas de Março* e *Matita Perê* (esta em parceria com Paulo César Pinheiro), Tom Jobim inaugurou uma nova vertente em sua obra, voltada, fundamentalmente, para a proteção da terra, da natureza, da flora e da fauna, para a preservação da vida, vertente de natureza ecológica. Trata-se de um visível ponto de inflexão em sua obra, que ocorre na natureza temática, mas que, evidentemente, se espalha por aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos. É bastante significativo o fato de ter esta mutação ocorrido – do eixo temático do lirismo mais leve característico da bossa-nova para a missão de preservar o planeta – justamente no momento do encontro mais profundo de Tom Jobim com a literatura de Guimarães Rosa e de sua parceria com Paulo César Pinheiro.

Tom Jobim também realizou trilha sonora de filmes e de novelas de tv. Em 1990 tornou-se membro da Academia de Música Popular Americana. Foi nomeado reitor da Universidade Livre de Música e Doutor Honoris-causa pela UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro e também pela Universidade de Lisboa. Sua discografia compreende: *Antonio Carlos Jobim, the composer of Desafinado* (1963), *Caymmi visita Tom* (1964), *Getz / Gilberto* (1964), *A Certain Mr. Jobim* (1965), *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1965), *Love, strings and Jobim* (1966), *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967), *Wave* (1967), *Tide* (1970), *Stone flower* (1971), *Sinatra & Compaby* (1971), *Matita Perê* (1973), *Elis & Tom* (1974), *Urubu* (1976), *Miucha e Antonio Carlos Jobim* (1977), *Tom, Vinicius, Toquinho, Miucha ao vivo no Canecão* (1977), *Miucha e Tom Jobim* (1979), *Edu & Tom, Tom & Edu* (1981), *Terra Brasilis* (1985), *Rio revisited* (com Gal Costa, 1987), *Passarim* (1987), *Tom Jobim* (1987).

Postumamente, foram lançados, entre outros, *Tom canta Vinícius ao vivo* (2009), *Em Minas ao vivo* (2004).

Como se depreende da mera leitura dos títulos dos álbuns de Tom Jobim, a esfera temática ecológica desenhou-se com grande intensidade a partir do início dos anos 1970 para marcar definitivamente a obra do compositor como símbolo pleno do Brasil e da música brasileira. Conforme escreve Ruy Castro (2008, 41-42):

Tom compôs numa variedade de gêneros, ritmos e metros brasileiros, como se promovesse uma verdadeira ocupação musical do Brasil, e a todos imprimiu uma sonoridade ‘bossa nova’ – nomenclatura que, ao contrário de alguns, ele nunca rejeitou, numa notável fidelidade à música que o consagrou. Tom foi também o herdeiro, e talvez o ápice, de uma grande tradição do piano brasileiro, que começou com Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Sinhô, Ary Barroso, Custódio Mesquita, Vadico, Alcyr Pi-Res Vermelho e outros, por ordem de entrada em cena, e prossegue hoje com Gilson Peranzetta, Francis Hime, Wgner Tiso e tantos mais.

Os meandros da formação da parceria de Tom Jobim e Paulo César Pinheiro estão percorridos em detalhes a partir da página 61 deste estudo, no capítulo que discorre sobre a rede de criação composta pelas canções *Sagarana* (de João de Aquino e Paulo César Pinheiro), *Matita Perê* e o romance *Matinta, o bruxo*, de Paulo.

Instaurada a partir de convite/proposta formulada por Tom Jobim a Paulo César Pinheiro, com lastro na apreciação positiva de Tom à canção *Sagarana*, que ouviu, pela tv, e que fez nascer a ideia da parceria com Pinheiro para a empreitada musical na qual se embrenhara a propósito de sua leitura da obra de Guimarães Rosa. Importante relembrar que a construção da melodia e da harmonia de *Matita Perê* (que nela utilizou todas as tonalidades) lhe exigiu tanto esforço de concentração que, segundo sua própria narrativa, constante do Cancioneiro Jobim, começou a compor *Águas de março* o mesmo período, para “descansar” do esforço realizado na criação de *Matita Perê*.

Importante destacar que o grau de interação dos dois compositores no processo colaborativo da parceria tem características raras, diferenciadas da maior parte dos processos das duplas, pois a letra de Paulo César Pinheiro manteve palavras e frases fornecidas por Tom para partes específicas de

melodia. Embora Tom as tenha fornecido a Pinheiro, dizendo que começara utilizando aquelas palavras, mas não seria imprescindível mantê-las, o poeta-letrista fez questão de preservar todas elas, pois, além de aumentar o seu desafio, o que o instigava, era um modo de assegurar a preservação da ideia original de Tom.

Nesta ciranda em torno da obra literária de Guimarães Rosa, por onde reverberaram os elementos ínsitos à criação de música e letra da canção, fez-se uno o desejo dos dois compositores. Ao projeto de Tom, aderiu Paulo César Pinheiro, que já realizara, anteriormente, projeto similar – a construção de *Sagarana – saudação a João Guimarães Rosa*. E, em consequência direta do encadeamento das duas canções, adveio a construção do romance de Paulo César Pinheiro, a respeito do qual tecemos um conjunto de considerações especiais, em capítulo próprio, já mencionado.

### **Eduardo Gudin**

A sólida parceria existente entre Paulo César Pinheiro e Eduardo Gudin iniciou-se nos anos 1960, à época da efervescência dos festivais de música. Concentrada em temas de natureza lírica e de crítica política, a obra composta conjuntamente pelos dois compositores foi fravada, predominantemente, pelo próprio Gudin, que, além de compositor, é violonista, maestro e arranjador.

Nascido em São Paulo, em 1950, Gudin iniciou sua carreira profissional aos dezesseis anos, ao participar do programa *O fino da bossa*, a convite de Elis Regina e Ronaldo Bôscoli. Após interpretar, em violão solo, a obra *Boca de ouro*, de Ary Barroso, foi contratado pela TV Record. Em 1968, participou do Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, com *Choro do amor vivido*, parceria sua com Walter Carvalho. No edição do mesmo festival, no ano seguinte, obteve o quarto lugar, com *Gostei de ver*. E venceu o IV Festival Universitário da TV Tupi com *E lá se vão meus anéis*, que compôs em parceria com Paulo César Pinheiro.

Aos dezessete anos, iniciou sua parceria com Paulo César Pinheiro.

Em 1973, gravou o primeiro álbum, *Eduardo Gudin* (Odeon), com orquestrações de José Briamonte, Hermeto Pascoal e do próprio Gudin. Em 1974, apresentou-se com Márcia e com Paulo César Pinheiro no show *O importante é que nossa emoção sobreviva*, no Teatro Oficina, em São Paulo, que redundaria em álbum, lançado em 1975. Também participou do disco *Brasil, flauta, bandolim e violão*, com o conjunto Regional do Evandro.

Eduardo Gudin gravou em 1978 o álbum *Coração marginal*, com a participação do quarteto MPB4. Idealizou o I Festival Universitário da TV Cultura, realizado em 1979, revelador de importantes nomes, entre os quais Arrigo Barnabé. Em 1985, obteve o terceiro lugar no chamado Festival dos Festivais, com a obra *Verde*, parceria sua com Costa Netto, interpretada por Leila Pinheiro. Em 1986, com Arrigo Barnabé e Roberto Riberti, compôs *Cidade oculta*, música tema do filme homônimo de Chico Botelho. Em 1997, realizou show com Hermeto Pascoal e Guinga. Em 2001, gravou com Fátima Guedes o álbum *Luzes da mesma luz*, elaborando os arranjos de todas as faixas. Entre seus parceiros, estão Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola, Costa Netto, Hermeto Pascoal, Paulo Vanzolini, Roberto Riberti, Aldir Blanc, Guinga, Arrigo Barnabé, Cacaso e Elton Medeiros. Gudin teve obras gravadas por Clara Nunes e por Gal Costa.

Em sua discografia, destacam-se: *Eduardo Gudin* (1973), *O importante é que a nossa emoção sobreviva* (1975), *Eduardo Gudin* (1975), *Coração marginal* (1978), *Fogo calmo das velas* (1981), *Ensaio dos dias* (1984), *Balãozinho* (1986), *Eduardo Gudin e Vânia Bastos* (1989), *Eduardo Gudin e Notícias Dum Brasil* (1995), *Tudo que mais nos uniu* (1996), *Notícias Dum Brasil* (1998), *Luzes da mesma luz* (2001), *Um jeito de fazer samba* (2006), *Pra iluminar* (2009 – com Leila Pinheiro), *Valsas, choros e canções* (2021).

Na parceria de Paulo César Pinheiro e Eduardo Gudin, há concentração nos temas líricos e sociopolíticos. A afinidade musical entre os parceiros ensejou a participação de ambos, ao lado da cantora Márcia, no histórico e bem-sucedido show *O importante é que a nossa emoção sobreviva*. Este fato representou um deslocamento da posição de Paulo César Pinheiro, geralmente afastado dos palcos. Ao lado de Eduardo Gudin, Paulo experimentou de forma superlativa a atividade de intérprete da própria obra, movido, também, pelas circunstâncias políticas geradas pelo regime militar.



Figura 46 Paulo César Pinheiro, Marcia e Eduardo Gudin, detalhe da capa do álbum  
*O importante é que a nossa emoção sobreviva*. 1974



Foto tirada em no show em comemoração  
aos 50 anos de Gudin (2000)

Figura 47 Paulo César Pinheiro e Eduardo Gudin, São Paulo, ano 2000,  
São Paulo. Comemoração musical dos 50 anos de E. Gudin.  
Fotografia: Agência Estado.

## **Mauro Duarte**

Prosseguindo-se o exame de algumas das parcerias mais significativas da obra de Pinheiro, consideramos importante tecer comentários sobre o processo colaborativo mantido por anos entre o poeta e o compositor Mauro Duarte (Mauro Duarte de Oliveira, 1930-1989). Compositor e cantor de samba, com sólidas ligações, desde a adolescência, com o carnaval e, sobretudo, com blocos carnavalescos, Mauro Duarte foi um melodista engenhoso, que construiu com Paulo César Pinheiro um conjunto bastante expressivo de sambas. Os dois se conheceram por intermédio de outro parceiro comum, Maurício Tapajós, com quem Pinheiro também possui obra considerável.

Mauro e Pinheiro tornaram-se parceiros numa canção antes de se conhecerem, graças à ação de Tapajós, que trabalhou com ambos no processo criativo. Desde que se conheceram pessoalmente, brotou uma fraterna amizade, com grande afinidade musical e estética. Foi, aliás, por meio de Mauro Duarte que Paulo César Pinheiro conheceu a intérprete e pesquisadora Clara Nunes, com quem veio a se casar, em 1975. Mauro decidiu solicitar à Clara que gravasse *Menino Deus*, composição de sua parceria com Pinheiro. Clara apresentou a música num concurso realizado pela G.R.E.S. Portela, obtendo o segundo lugar. Para a comemoração do resultado, Mauro convidou Clara e, naturalmente, o poeta, seu parceiro.

É importante destacar que, no processo de criação da dupla Mauro Duarte/Paulo César Pinheiro, em razão da grande amizade que surgiu entre eles, os atos colaborativos adquiriram mais intensidade, chegando o poeta a fazer boa parte das melodias, ao mesmo tempo em que Mauro também trabalhava nas letras. Muitas vezes, dada a proximidade existente entre ambos, Mauro fornecia a Pinheiro um princípio de melodia e um embrião de letra.

O princípio de melodia consistia numa frase melódica ainda não completa, ou meramente esboçada. O embrião de letra consistia em poucas frases, ou meia frase ou uma ou mais palavras. A partir destes primeiros elementos, Pinheiro desenvolvia o trabalho de criação nas duas esferas. Em seguida, novamente, ambos atuavam de modo cooperativo. Assim escreveram, por

exemplo, *Portela na Avenida*, em 1981, uma encomenda de Clara Nunes ao marido, para homenagear a escola de samba e concebida pelos autores para se tornar samba-enredo. O samba conquistou enorme sucesso, foi gravado por Clara em um de seus [albuns individuais e acabou por constituir a primeira obra de uma extensa rede de sambas compostos por Mauro Duarte e Pinheiro, homenageando todas as escolas de samba do Rio de Janeiro.



Figura 48 Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro em estúdio de gravação da EMI/Odeon gravação de álbum *long play* *Paulo César Pinheiro*, lançado em 1980. Fotografia de Wilton Montenegro. Fonte: O Universo da TV – Divulgação TV Brasil. Paulo César Pinheiro homenageia parceiro Mauro Duarte em especial da TV Brasil. Anderson Ramos. Livro de Conceição de Campos A letra brasileira de Paulo César Pinheiro, p.256  
[www.ouniversodatv.com/2019/05/paulo-cesar-pinheiro-homenageia.html](http://www.ouniversodatv.com/2019/05/paulo-cesar-pinheiro-homenageia.html)

É importante frisar que, no processo criativo desta parceria, em boa parte das composições, as ações de cada um se intercambiavam, se intercalavam, gerando um processo híbrido com resultados muito expressivos, o que decorria, principalmente, da extrema afinidade entre os parceiros. Ambos criavam a melodia. Ambos criavam a letra.

Mauro Duarte de Oliveira nasceu em 1930, no Rio de Janeiro e desde cedo começou a frequentar blocos carnavalescos, conhecendo músicos, instrumentistas e também compositores. Logo começou a compor. Aos quinze anos, já integrava a Ala de Compositores do Bloco Mocidade Alegre de Botafogo. Também integrou a Ala de Compositores da Escola de Samba Império Serrano, da Portela e da Tradição. Teve sua primeira obra gravada, *Palavra*, no ano de 1960, pelo cantor Miltinho. Em 1966, participou do 1º. Festival de Juiz de Fora, com a composição *Culpas e desenganos*, parceria sua com Maurício Tapajós e Hermínio Belo de Carvalho. Obras suas foram gravadas por Paulinho da Viola, Elizeth Cardoso, Eliana Pittman e, a partir dos anos 1970, por Clara Nunes, que se tornou a sua principal intérprete. Em 1976, o samba *Canto das três raças*, parceria sua e de Paulo César Pinheiro, foi gravado por Clara e deu nome ao álbum individual anual da intérprete. Muitas gravações de suas obras foram realizadas por Clara Nunes entre 1977 e 1982. No ano de 1985, Mauro Duarte gravou com Cristina Buarque um álbum *long play* independente (selo Coomusa). Com Cristina Buarque e com Miúcha, divulgando sua obra, Mauro Duarte apresentou-se na Nicarágua e em Moçambique. Em 1987, compôs em parceria com Paulo César Pinheiro o samba-enredo que a Tradição apresentou em seu desfile. Em 1994, foi gravado o disco *Homenagem a Mauro Duarte*, pela gravadora Saci. Homenagens de Walter Alfaiate e diversos outros músicos tem sido realizadas nos últimos anos ao compositor de obra impecável, autêntica, de rara beleza.

No que tange à parceria de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, é importante destacar que o tipo de procedimento colaborativo que envolve letra e melodia, na extensa produção de Pinheiro, tem ocorrido poucas vezes, com pouquíssimos parceiros, e só com aqueles com os quais o vínculo de amizade é extremamente significativo. Similares ações também ocorreram no processo criativo de obras da parceria mantida por Pinheiro com o compositor João Nogueira, assim como, em alguns casos, com Baden Powell.

Conforme consigna Conceição Campos (2011), o poeta

[...] de maneira geral, tenta ser fiel ao que o parceiro traz,

mantendo frases ou títulos que já venham com a melodia. *Aviso aos navegantes* era um dos casos de sambas em que Baden Powell entregou letra e música da primeira parte prontas para Paulinho fazer toda a segunda. *Lapinha* [...] chegou às suas mãos já com a adaptação do refrão de domínio público feita por Baden. Com Mauro Duarte, exemplos dessa mistura também eram constantes, pois, segundo Paulinho, Bolacha (alcunha de Mauro Duarte) começava a fazer a letra mas quase nunca terminava. Excetuando-se alguns poucos sambas dos dois em que os papéis ficaram bem definidos (*Menino Deus* era um deles), o que acontecia com mais frequência era Paulinho trabalhar a partir de pedaços de letras e melodias do amigo. Aconteceu assim em *Coroa de Areia*, *Canto das Três Raças*, *Mineiro-Pau* e em várias músicas do disco-tributo *O samba informal de Mauro Duarte*, lançado pelo grupo Samba de Fato e Cristina Buarque.

Em outras obras, o processo de criação consistiu na elaboração prévia da melodia, entregue por Mauro a Pinheiro, que, a partir, dela, escreveu a letra. Portanto, conclui-se que o desenvolvimento da amizade e da proximidade entre os dois parceiros gerou a maior intensidade da ação colaborativa, caracterizada pelo hibridismo dos papéis ou funções no processo de composição.

É de fundamental reconhecer a importância das singularidades deste processo colaborativo e de algumas de suas consequências no percurso de criação de Paulo César Pinheiro. Em conformidade com a narrativa do próprio poeta, foi exatamente a partir desta situação de intensas trocas de funções nas interações colaborativas que ele próprio passou a também compor, sozinho, sem parceiros, letra e música de canções. Transcrevemos parte de seu relato, contido no livro *Histórias das minhas canções* (2010, 153):

Mauro Duarte, o Bolacha, foi, de certa forma, o responsável por eu compor sozinho, embora eu já o fizesse, sem ter consciência disso, quando comecei. Aos 13 anos, inventando os meus primeiros versos, para decorá-los, eu os cantava em uma canção qualquer, isto é, eu já estava compondo música sem me dar conta de tal fato. Mas o Bolacha sacou que eu mexia muito nos sambas dele e dos outros parceiros também. Mudava notas, frases inteiras, fazia segundas partes, introduções e cantos intermediários.

Um dia, durante a feitura de uma melodia a quatro mãos,

ele disparou a observação:

- Você tá fazendo praticamente tudo sozinho. Por que não parte pra criar música e letra sem parceria? Você sabe [...]

A sugestão de Mauro Duarte encontrou terreno fértil no pensamento do poeta. Eis seu relato a respeito da criação da primeira composição realizada sem parceiros:

Eu morava no Leblon e, nas manhãs de verão, saía caminhando na areia da praia, à toa [...] lá, na verdade, escrevendo, mentalmente, letras ou poesias, litoral afora. Numa dessas caminhadas, lembrei do Copinha e do seu jeito peculiar e facilidade que tinha de improvisar, em sua flauta, belas frases melódicas de respostas e contrapontos nas músicas dos outros, quando arranjado por algum maestro ou por mim mesmo, pra gravar em discos que eu produzia. E, tentando imitar seu som com meu assobio, percebi que um lindo samba se formava. Quando cheguei em casa, estava todo pronto, inteiro, com nome e tudo. Corri pro gravador e registrei, pra não esquecer. Esse foi o meu primeiro, de uma série, hoje, de mais de 150.

Refere-se o poeta-compositor à criação de *Pelas ruas da cidade*, que ele próprio viria gravar, como a primeira faixa do lado A de seu álbum individual lançado em 1980, batizado com seu nome.

Segundo conta o próprio Paulo César Pinheiro, Mauro Duarte incentivava-o, estimulava-o. Atuava, portanto, como um elemento a instigar a ação criativa completa, que, anteriormente, já existia, em fragmentos, materializada nas várias fases das composições com alguns parceiros muito próximos, como o próprio Mauro Duarte e João Nogueira. E Paulo continuou compondo sozinho, ao mesmo tempo que mantinha e mantém várias parcerias com outros compositores.

Justamente no âmbito de sua parceria com Mauro, ocorreu, certa vez, uma situação inusitada, que relata (2010, 155):

Fiz uma melodia e não conseguia, de jeito algum, letrá-la. Cantei pra muita gente. Todos adoravam, aprendiam e repetiam. E o tema? Nada. E as palavras? Nenhuma sequer me vinha à mente. O tempo passou e aquilo me encasquetava. Logo eu, que conseguia encontrar pra música dos outros o poema certo, o assunto, o argumento, a filosofia, pra minha empacara. Era um mistério. Que bloqueio era esse? Desliguei e, como sempre faço, esperei. Vai pintar a qualquer momento. Nunca foi diferente. Encontrava com o Mauro e ele cantava o samba.

Mauro cantava a melodia do samba criado por Paulo, e perguntava pela letra. Sugeria que o poeta a fizesse. De repente, Paulo inverteu a situação e perguntou a Mauro porque ele não criava a letra, se gostava tanto do samba e o mesmo continuava sem letra? Diante do desafio, a resposta de Mauro foi se manter distante por mais de uma semana e, depois, aparecer na casa de Paulo com a letra feita.

O Mauro me arrepiou. Ele acertara em cheio. A letra estava ótima. Fiquei surpreso e contente, e ele mais ainda.

Foi dessa maneira, que, pela primeira vez, num samba meu, a letra era de outra pessoa.

O samba recebeu o nome de *Reserva de domínio*.

Os dois fatos narrados – tanto a primeira composição exclusiva de Paulo César Pinheiro, *Pelas esquinas da cidade*, quanto a criação de *Reserva de domínio*, com melodia de Paulo e letra de Mauro Duarte – constituem,

evidentemente, um ponto de inflexão notável no processo de criação de Paulo – no processo de criação dos dois parceiros e na atuação criativa de Paulo.

A inversão completa de papéis, espontaneamente ocorrida, é um marco que caracteriza o elevado grau de coesão e intimidade de compor dos dois agentes criativos. Um aparente bloqueio ou demora do poeta para letrar a sua própria melodia acabou resultando na criação da letra pelo parceiro melodista. Na verdade, os desafios se fizeram em rede de reciprocidade. Assim como Mauro Duarte incentivou Paulo a compor sozinho, também este o encorajou a criar a letra para o samba de sua autoria.

Raríssimas as vezes em que ocorreram pontos de inflexão dessa relevância no âmbito do processo criativo colaborativo mantido por Paulo César Pinheiro e seus parceiros. Um desses pontos tivemos a oportunidade de examinar, de modo mais acurado, na parceria de Dori Caymmi e Pinheiro.

### **João Nogueira**

Situação de ambos os compositores criarem letra e melodia existiu na parceria igualmente significativa mantida por Pinheiro com o compositor e cantor João Nogueira (João Batista Nogueira Júnior, 1941-2000). Inicialmente, registrase que, antes mesmo que a parceria existisse, João e Pinheiro tornaram-se amigos, tendo sido apresentados por Gisa Nogueira, irmã de João, também compositora. Gisa era professora, colega de Vera, irmã de Baden Powell , que fez a inermediação. Naquele momento, Clara Nunes e Paulo já eram casados e a cantora já gravara obra de João e obra de Gisa em seus albuns. A amizade que nasceu entre Pinheiro e João foi intensa e durou até o final da vida de João.

Há que se observar e registrar, porém, uma curiosidade: a amizade existiu, numa primeira fase, por dois anos sem qualquer atividade criativa comum. Falavam de música. Mas não atuavam juntos. Certo dia, João contou a Pinheiro que estava com muita dificuldade em prosseguir a criação de uma obra

iniciada – na qual escrevia letra e música – e que era dedicada a seu pai, que perdera aos dez anos. Trata-se do samba *Espelho*, que, afinal, foi concluído por Paulo.

A carga emocional desencadeada pelo tema impedia a fluência do trabalho de João e gerava um certo bloqueio. A partir desta composição, um verdadeiro marco, pela confluência dos fatores – tema, circunstâncias – a parceria tornou-se real e é, sem a menor sombra de dúvida, uma das mais férteis da carreira de ambos os compositores.

Por abarcar um grande número de obras, a produção criada pelo processo colaborativo de Pinheiro e João acabou por gerar várias redes de criação, entre as quais aquela formada pelos sambas *Súplica*, *Poder da Criação* e *Minha Missão*, todos de caráter metalinguístico (metapoético), reconhecido, aliás, pelo crítico Tárik de Souza como de forte presença nas letras de Pinheiro, rede esta já examinada no terceiro capítulo deste estudo, que versa sobre a *Trilogia do Alumbramento*.

Entre as obras mais conhecidas criada pela parceria, além das citadas acima, estão *Um ser de luz*, *Mineira*, *Guerreira*, *As forças da natureza*, *Bares da Cidade*, *Banho de Manjericão*, *Eu hein*, *Rosa ! Bafo de Boca*, *Chorando pela natureza*, *Batendo a porta*, *Chico Preto*, *Além do Espelho*, entre outras. Importante frisar que o processo colaborativo ocorreu entre eles tanto com hibridismo nos papéis quanto com divisão tradicional entre autor de melodia e autor de letra, condição esta geralmente mais rara nas parcerias musicais.

Interessante observar que, além da grande amizade que nasceu entre os parceiros e respectivas famílias, existe um elemento recorrente em várias composições de autoria dos dois compositores. Além da temática religiosa, que impregna a maior parte da obra conjunta de Pinheiro e Nogueira, há várias obras compostas destinadas a homenagens bastante significativas, a começar pela primeira, *Espelho*, dedicada ao pai de João Nogueira.

Outras surgiram. Conectada a *Espelho* e com ela tecendo uma clara rede de criação, está *Além do Espelho*, idealizada e iniciada por Paulo César

Pinheiro, pensando, como relata (2010, 83/84), em seus próprios filhos, Ana Rabello e Julião Nogueira, que também se dedicam à música, são instrumentistas (Ana é cavaquinista e Julião, violonista) e também possuem obras compostas em parceria com o pai. Pinheiro também pensou em Diogo Nogueira, filho de João Nogueira que também desenvolve carreira de intérprete.

Há, ainda, uma obra dedicada ao advogado Sobral Pinto, pelo destemor, seriedade, inteligência, firmeza, competência, coragem e ética irretocável. Com o título de *Vovô Sobral*, foi a ele apresentada ao jurista, que lutou de modo extremamente combativo contra o regime militar, pugnando pela retomada da democracia e atuando com firmeza e competência, fazendo uso de todos os instrumentos jurídicos postos à disposição, na legislação vigente.



Figura 49    Paulo César Pinheiro e João Nogueira em show. Anos 1980.

Fonte: Site da EBC – TV Brasil

combativo contra o regime militar, pugnando de modo incansável pela democracia, com todas as possibilidades jurídicas de que pôde dispor.

Outro exemplo bastante conhecido é *Um Ser de Luz*, dedicado a Clara Nunes e escrito logo após sua perda. Na verdade, trata-se de uma parceria tríplice, tendo como autores Mauro Duarte, João Nogueira e Paulo César Pinheiro e foi criada em meio a um período de imenso desafio emocional, para todos, especialmente para Paulo, que acabara de ficar viúvo. *Um Ser de Luz* foi gravada pelo próprio João Nogueira, por Paula Santoro, por Alcione, pelo conjunto Nosso Samba e tem sido cantada por dezenas de intérpretes, em homenagem à extraordinária intérprete Clara Nunes.

Também para Clara, João e Pinheiro já haviam composto duas outras obras importantes: *Mineira e Guerreira*, a primeira, a ela dirigida, e a segunda, por ela mesma gravada, com letra em que ela se apresenta com suas características, em meio a um belo conjunto de referências às religiões de matriz africana.

João Batista Nogueira Júnior nasceu em 1941, no Rio de Janeiro, filho de músico profissional, com o qual aprendeu a tocar violão, acompanhando-o. Naturalmente, começou a compor e, até o fim dos anos 1960 já possuía um total de quarenta obras. Realizou a primeira gravação de uma obra sua no ano de 1968, na gravadora Continental. Em 1972, gravou e lançou, na Odeon, seu primeiro álbum musical, batizado com o seu próprio nome e produzido por Adelzon Alves. O segundo disco *long play*, *E lá vou eu*, foi gravado em 1974. Seguiram-se shows, novas gravações e composições.

No terceiro álbum, *Vem que tem*, de 1975, João Nogueira incluiu *Mineira*, escrita por ele e por Paulo César Pinheiro em homenagem à Clara Nunes, cuja letra faz alusão a versos de Aty Barroso, e que permaneceu por 20 semanas nas paradas de sucesso. Em 1977, lançou *Espelho*, nomeando o disco com a obra escrita em parceria com Paulo César Pinheiro. Em 1979, fundou o Clube do Samba – de que foi o primeiro presidente – entidade destinada à divulgação e preservação do samba, de que fizeram parte, ativamente, os principais expoentes do gênero, no país. Também desenvolveu a sua carreira de intérprete,

gravando obras de outros compositores. Participou em 1988 do CD Chico Buarque da Mangueira.

Em sua discografia, destacam-se: *João Nogueira* (1972), *E lá vou eu* (1974), *Vem que tem* (1974), *Espelho* (1977), *Vida Boêmia* (1978), *Clube do samba* (1979), *Na boca do povo* (1980), *Wilson, Geraldo e Noel* (1981), *O homem dos quarenta* (1982), *Bem transado* (1983), *Pelas terras do Pau-Brasil* (1984), *De amor é bom* (1985), *Há sempre um nome de mulher* (1988), *Além do espelho* (1992), *Parceria – João Nogueira e Paulo César Pinheiro* (1994), *João de Todos os Sambas* (1998). De acordo com Tárik de Souza, João Nogueira era, ao mesmo tempo, “um ourives de alto refino” e um militante do samba.

## **Pixinguinha**

A parceria existente entre Pixinguinha e Paulo César Pinheiro nasceu no ano de 1971, quando os dois se conheceram pessoalmente, apresentados por Hermínio Belo de Carvalho. Na ocasião, conversaram muito e ficaram amigos. Hermínio sugeriu a Pixinguinha que somente Pinheiro poderia fazer a letra de *Ingênuo*, uma composição de Pixinguinha e Benedito Lacerda pela qual o compositor e flautista tinha enorme apreço. E assim foi feito. Pixinguinha solicitou a Paulo a letra. Portanto, embora as outras peças da parceria tenham tido suas letras criadas por Pinheiro posteriormente ao falecimento de Pixinguinha, o convite para a parceria e o início do trabalho deu-se por meio de contato pessoal entre os dois compositores.

Narra Pinheiro o instante em que mostrou a Pixinguinha a letra feita (2010, 140):

Cantei pra ele os dois primeiros versos do choro:

Eu fui ingênuo quando acreditei no amor  
Mas pelo menos jamais me entreguei à dor

E o velho abriu um sorriso de prazer e aprovação, ansioso pelo resto.

Dias depois me trouxe duas fitas com mais de quarenta composições entre choros, valsas, toadas, modinhas e sambas. Senti aquele gesto como a confiança depositada em mim pra uma parceria que me parecia promissora. // Infelizmente nada disso ele veria pronto.[...]

Fiz algumas dessas músicas que ganhei de herança, Mas não teve muita graça sem a sua presença. O que eu queria mesmo, de verdade, era ter visto de novo em sua boca aquele sorriso esboçado quando ouviu de meus lábios a letra de *Ingênuo*.

Alfredo da Rocha Vianna, considerado o pai da orquestração, nasceu em 1897, no Rio de Janeiro, filho do segundo casamento de sua mãe. O pai era músico amador. Aprendeu a tocar cavaquinho com seus irmãos músicos, Léo e Henrique. Em 1908, aos dez anos, compôs a primeira música, *Lata de leite*. A impressionante musicalidade do menino fez com seu pai importasse uma flauta da Itália para seu aprendizado. Em 1911, Irineu Batista, seu professor, o levou para tocar na orquestra da Sociedade Dançante e Carnavalesca Filhas da Jardineira. Em 1912, Pixinguinha tornou-se diretor de harmonia do rancho Paladinos japoneses. Nesse mesmo ano, fez suas primeiras gravações na Odeon. Em 1933, diplomou-se em Teoria Musical no Instituto Nacional de Música. Atuou em várias orquestras e conjuntos instrumentais. O primeiro sucesso como compositor ocorreu em 1915, com o tango *Dominante*, publicado pela Casa Editora Carlos Wehrs. Criou o Grupo do Pixinguinha e começou a gravar suas obras, maxixes e valsas. Constituiu o conjunto Os Oito Batutas. Tocou com seu conjunto no cinema, despertando a admiração de Ernesto Nazareth, Rui Barbosa e Arnaldo Guinle. O conjunto de Pixinguinha foi eleito o melhor do país e, em janeiro de 1922, embarcou para Paris, para uma temporada de um mês, que acabou se estendendo por sete meses. Pixinguinha começou a tocar também saxofone tenor, além da flauta. Foi regente da Companhia Negra

de Revista. Em 1929, gravou com a Orquestra Pixinguinha-Donga os maxixes *Desprezado*, de sua autoria, e *Tem fogo aqui*, de Paulo dos Santos.

Em concurso promovido pela recém-inaugurada RCA Victor Talking Machine Company of Brazil, obteve o primeiro lugar, com sua composição *Carinhoso*, que viria a se tornar um de seus mais célebres sucessos. Pixinguinha foi contratado como músico e arranjador exclusivo da RCA Victor. Nos anos 1930, seguiram-se muitas gravações, sucessos e também interpretação de suas obras por outros músicos. Em 1940, foi selecionado por Heitor Villa-Lobos em um pequeno grupo dos mais representativos intérpretes brasileiros, para gravações para o Congresso Pan-Americano de Folclore. A partir de 1946, Pixinguinha passou a se dedicar com exclusividade ao sax tenor. Em 1956, gravou o álbum *long play* “5 Companheiros - Pixinguinha e os chorões daquele tempo”. Em 1962, fez a trilha sonora do filme *Sol para a lama*, tornando-se parceiro do letrista Vinícius de Moraes. Multiplicaram-se, pelas décadas seguintes, as composições, os sucessos, as gravações.

Em sua extensa discografia, iniciada em 1911, com *São João debaixo d'água* (78 rotações), destacam-se *Salve* (1911), *Qualquer coisa*, *O morcego* e *Lulu* (1912), *Roseclair*, *Guará* (1913), *Rosa*, *Morro da favela* (1917) *Os Oito Batutas* (1919), *Eu também vou, Domingo eu vou lá* (1921), *Ipiranga*, *Dançando* (1922), *Três estrelinhas/ Vira a casaca* (1923), *Sapequinha* (1926), *Os teus beijos* (1928), *Não diga não / Carinhoso* (1928), *Desprezado* (1929), *Tamoio / Bensa* (1930), *Tudo no arrastão* (1933), *Vou vivendo / Naquele tempo* (1941), *Tico-tico no fubá* (1946), *Ela e eu / Ingênuo* (1946), *Yaô / Atraente* (1950), *Carnaval da Velha Guarda* (1955), *Assim é que pe Pixinguinha* (1957), *Alegria, com Pixinguinha e sua Orquestra* (1960), *Carnaval dos bons tempos – Pixinguinha e sua banda* (1975), *Pixinguinha 70* (1968), *Som Pixinguinha* (1971).



Figura 50 Alfredo da Rocha Vianna, Pixinguinha

### Ingênuo

Eu fui ingênuo quando acreditei no amor  
 Mas pelo menos jamais me entregueo à dor  
 Chorei o meu choro primeiro  
 Eu chorei por inteiro  
 Pra não mais chorar  
 E o meu coração permaneceu sereno  
 Expulsando o veneno  
 Pelo meu olhar

E u procurei me manter como Deus mandou  
 Sem me vingar que a vingança não tem valor  
 E depois também perdoar a quem erra  
 É ser perdoado na terra  
 Sem ter que pedir perdão no céu

Eu não quis resolver  
 Eu não quis recusar  
 Mas do amor em ruína  
 Uma força termina  
 Por nos dominar  
 E depois proteger

## Chiquinha Gonzaga

A parceria entre Chiquinha Gonzaga e Paulo César Pinheiro teve início a partir de um projeto idealizado e inteiramente executado pela cantora e compositora Olivia Hime. Após desenvolver seis anos de pesquisas, convidou poetas e letristas da contemporaneidade para inserirem letras em obras da compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935), as quais somente existiam no plano instrumental. As letras foram feitas por Joyce, Abel Silva, Hermínio Bello de Carvalho, Paulo César Pinheiro e Ana Terra e pela própria Olívia Hime. Pinheiro criou letras para as obras *Água do Vintém*, *Beijos* e *Serenata de uma mulher (Lua branca)*. É um dos raros e preciosos casos em que a parceria, embora inteiramente póstuma, em que os dois compositores sequer chegaram a se conhecer, apresenta extraordinário grau de conexão entre letra e música, dando a impressão de terem sido compostas exatamente na mesma época, tal a interconexão entre as linguagens musical e verbal.

O trabalho de pesquisa empreendido por Olivia Hime resultou em álbum inteiramente dedicado à obra de Chiquinha: *Serenata de uma mulher* (Biscoito Fino, 1998), que contém gravações de *O poeta e a maestrina*, *Serenata de uma mulher (Lua branca)*, *Água do vintém*, *Um piano apaixonado*, *Revés*, *Perfume*, *Gênese*, *Itararé*, *Beijos*, *Salão ao luar*, *Não se impressione* e *Atraente*. Olívia interpreta todas as doze obras, com a participação, na primeira, de Chico Buarque.

Compositora, pianista e regente, Chiquinha Gonzaga foi tão atuante na cultura do país que é, hoje, reconhecida por críticos como uma das fundadoras da música popular brasileira, como assinala o verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

Francisca Edwiges de Lima Neves Gonzaga nasceu em 1847, no Rio de Janeiro, e iniciou seus estudos de piano com o maestro Elias Álvares Lobo. Aos onze anos, fez a sua primeira composição, *Canção dos Pastores*, com letra de

seu irmão José Basileu. Atuou intensamente na propagação do *choro* no Rio de Janeiro, como compositora e também participando, como pianista, de conjuntos instrumentais. O primeiro sucesso de Chiquinha como compositora foi a polca *Atraente*, obra de 1877, uma das escolhidas por Olívia Hime para o projeto e disco, recebendo letra de Hermínio Belo de Carvalho. Chiquinha compôs choro, polca, tango brasileiro, marcha e valsa. Estudou regência, tornando-se a primeira maestrina brasileira.

No período compreendido entre 1902 e 1910, viajou por diversas vezes à Europa, especialmente para Portugal, apresentando-se em concertos e obtendo reconhecimento para suas operetas. Em 1885, conseguiu encenar “A corte na roça”, que é considerada a primeira peça posta em música por uma mulher. Trata-se de importante marco, considerados os imensos preconceitos da sociedade patriarcal da época. Seguiram-se muitas novas obras compostas e encenadas em teatro.

Chiquinha Gonzaga foi a introdutora do choro nos palcos. Antes dela, somente eram apresentadas óperas e operetas. A compositora introduziu o maxixe, a polca e outros ritmos. Em 1886, começou a promover uma campanha pela revitalização do violão, realizando reuniões de violonistas em diferentes bairros cariocas. Em 1899, compôs a primeira marxa de carnaval, a célebre *Ó Abre Alas*, dedicada ao Cordão Rosas de Ouro.

Entre 1902 e 1910, apresentou-se na Europa, em Portugal, na Bélgica, na Espanha, na Itália, na França e na Alemanha, na Inglaterra e na Escócia. Em 1912, alcançou sucesso máximo, por *Forrobodó*. Em 1917, Chiquinha Gonzaga fundou a SBAT – Sociedade Brasileira da Autores Teatrais, juntamente com Raul Pederneiras e com Viriato Correia. Entre 1885 e 1933, a compositora musicou setenta e sete peças teatrais. Seu acervo contém deuzentas e cinquenta obras musicais.

Em sua discografia destacam-se *Te amo* (1912), *Plangente* (1912), *O corta-jaca* (1912), *Atraente* (1912), *Sultana* (2013), *Juju* (1913), *Sonhando*, *Olivia*, *Besouro Encantado*, *Flor de Espuma* (1914), *Dengoso* (1914).

Assim como a versatilidade de Paulo transpõe fronteiras e espaços, também ultrapassa limites temporais, transitando com desenvoltura e sensibilidade entre séculos. Graças a esta raríssima habilidade, pôde escrever para as melodias de Chiquinha Gonzaga “letras de século XIX”, bem ao gosto da estética peculiar da época. Entre as letras das obras inseridas no CD *Serenata de uma mulher*, de Olívia Hime, selecionamos e transcrevemos, a seguir, a letra completa de *Água do Vintém*.

Água do vintém

Água de prata, água de mina !

Água do monte, que vem da fonte

Do chão, do largo do vintém

O povo diz que aquela água

É milagrosa e é tão gostosa

Como o beijo do meu bem !

Passando um dia

Por aquele logradouro

Curvei meu corpo para beber

No bebedouro

Caiu o meu cordão de ouro

E quem pegou olhou-me

Com um olho de namoro

E hoje, meu bem, dês daí

Ganhei muito tesouro

Achei o amor, compus um verso

Fiz um choro !

Só tive bom agouro quando provei

Na minha boca dessa água do vintém !

Água da pedra, água de mata,

Água da serra que tem na terra

Do chão, do largo do vintém

O povo diz que quem beber daquela água

Não tem mais mágoa, nunca mais,

De mais ninguém !



Figura 51 Chiquinha Gonzaga aos 18 anos. Rio, 1865  
Fonte: Instituto Moreira Salles

Cumpre, neste ponto, fazer um breve registro das parcerias mantidas por Paulo César Pinheiro com as compositoras, todas altamente significativas para a música brasileira. Pinheiro escreveu canções em parceria com Joyce, Suely Costa, Chiquinha Gonzaga, Clara Nunes, Lisa Ono, Maria Bethânia, Luciana Rabello, Ana Rabello, Alice Caymmi, Dona Ivone Lara, Ângela Suarez, entre outras. As diferenças estilísticas oferecem fronteiras em que se articula com engenho o agente criativo, comprometido com a natureza da melodia e em estado de disponibilidade para captar as sutilezas de cada frase.

## PARCERIA

Parceria é um casamento, mas que dura...  
 Porque na parceria não há fura  
 Não há promessa de fidelidade.  
 Se, em plena ciaçāo, alguém lhe ateaí  
 Você diz ao parceiro, e você vai...  
 E volta a ele quando da saudade.

Porque ele também não se magoa,  
 Pois sempre sai alguma coisa boa  
 Quando na mísica se prepara.  
 Um samba, uma modinha, uma toada;  
 Depende muito de cada transada,  
 Mas se é bem dada é uma cançāo que fica.

Parceria é um casamento que não causa  
 Porque não tem contrato e nem cobrança.  
 Ciúme tem... mas isso é passageiro.  
 Quem é traído, muita vez reage  
 Propondo aos dois fazer uma menage  
 No instrumento do próprio parceiro.

Mas brincadeira à parte, a parceria  
 É uma amizade que se faz um dia  
 E não se rompe por qualquer bestiria.  
 É o desejo ardente da pessia  
 Que vai pra cama com a melodia  
 Deixando frutos pela vida inteira.

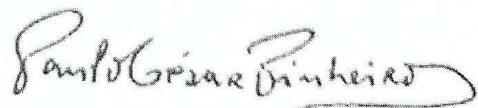

 Paulo Gracindo Brinheiro

Figura 52 – manuscrito de Paulo, reproduzido no livro *Histórias das minhas canções*.

Este quadro mostra a distribuição de algumas das parcerias de Paulo César Pinheiro pelas esferas temáticas predominantes em sua produção. Alguns parceiros atuam com Pinheiro em mais de uma esfera temática. É um quadro de exemplos.

1 – Esfera temática Étnico-religiosa	2 – Esfera temática Metapoética ou da linguagem	3 – Esfera temática Crítica e Sociopolítica	4 – Esfera temática Lírica ou dos afetos
Parcerias de Paulo César Pinheiro com Mauro Duarte, Baden Powell, Pedro Amorim, Zé Paulo Becker, Sergio Santos	Parcerias de Paulo César Pinheiro com João Nogueira, Baden Powell	Parcerias de Paulo César Pinheiro com Eduardo Gudin, Miltinho, Maurício Tapajós, Edu Lobo, Dori Caymmi	Parcerias com Francis Hime, Dori Caymmi, Baden Powell, Eduardo Gudin, Maurício Tapajós, Ivor Lancellotti

## A CRIAÇÃO NAS COMPOSIÇÕES SEM PARCEIROS

Iniciada nos anos 1980, a partir da sugestão de Mauro Duarte, a atividade de composição individual de Paulo César Pinheiro, com a criação, exclusivamente por ele, de letra e música, frutificou e continua a frutificar, já atingindo mais de cento e cinquenta obras, embora alcance, quantitativamente, volume muito menos extenso, se comparada à vastidão de sua obra completa, que suplanta a de todos os outros compositores brasileiros.

A compreensão do nascimento deste processo de individuação do compositor permite assinalar alguns princípios e características fundamentais, reforçando os indícios de singularidade.

Em primeiro lugar, com relação ao desenvolvimento do processo criativo, constatamos, com base nas entrevistas para este estudo concedidas por Paulo César Pinheiro, que o processo obedece às mesmas características dos processos de criação existentes nas parcerias, isto é, ocorre maior incidência das hipóteses em que a melodia surge em primeiro lugar, antes da letra. Com incidência também grande, mas inferior à primeira situação, estão os casos em que a melodia e a letra vão se construindo conjuntamente. Muito mais raramente ocorre a situação da escrita de letra em primeiro lugar, para, depois, ser musicada pelo próprio poeta. É esta, precisamente, a dinâmica dos procedimentos de criação que ocorrem nas parcerias em geral, com as já apontadas exceções (de trabalho concomitante dos dois parceiros na letra ou na melodia ou em ambas).

Conforme salientamos desde o princípio deste estudo, ainda na adolescência, em suas primeiras realizações criativas, ao conceber a letra, Pinheiro muitas vezes já tinha uma ideia de melodia, que mantinha em estado embrionário ou desenvolvia parcialmente e apresentava a seu primeiro parceiro,

João de Aquino. Esta intervenção do poeta nos aspectos melódicos ou rítmicos da canção, nem sempre existente, mas relativamente comum, é índice de um estado de latência de atos criativos no plano estritamente musical, de uma potencialidade, que, afinal, a partir de diálogos mantidos nos anos 1980 com o compositor Mauro Duarte, um dos mais assíduos parceiros de Pinheiro à época, acaba por se manifestar de forma definitiva.

#### *Supressão de instância crítica e aumento de autonomia*

É relevante notar que, havendo parceria, tem-se a existência de uma instância crítica a mais, considerando-se o próprio compositor como sendo o seu primeiro leitor crítico (autocrítica) e o parceiro o segundo. Nas composições realizadas sem parceria, esta instância crítica é, obviamente suprimida. Entretanto, a supressão dá lugar à maior liberdade, maior independência, maior autonomia na movimentação criativa.

#### *Esferas temáticas predominantes*

As esferas temáticas mais frequentes nas composições feitas somente por Pinheiro são a lírica, a metapoética e a étnico-religiosa, considerando-se que muitas vezes, elas se fundem a elementos do núcleo temático crítico e sociopolítico. Mas a predominância da temática lírica é inconteste.

A primeira obra criada exclusivamente por Paulo César Pinheiro, sem qualquer colaboração de terceiros, recebeu o nome de *Pelas esquinas da cidade* e começou a ser construída durante uma caminhada do poeta pela praia.

*Pelas esquinas da cidade*

Ando pelas ruas da cidade

Meio abandonado de carinho

Como a lamentar a mocidade

Que desperdicei pelo caminho

Ando pelas ruas da cidade

Só, mas livre como um passarinho

Tenho no meu peito uma saudade que me dói

Mas prefiro viver sozinho

Inda relembro as minhas horas de felicidade

E como joguei tudo fora sem necessidade

Mas nada do que eu fiz na vida

Foi contra a vontade

Duro é ter nos ombros

O peso da idade

Nem feliz, nem triste

Só sem novidade

Ando pelas ruas da cidade

Na mesma época, Pinheiro compôs uma série de outras obras, geralmente sambas, que foram gravados por Clara Nunes em seus álbuns. Entre elas, destacamos *Rolou, rolou* e *Ninguém*, cujas letras a seguir transcrevemos:

Rolou, rolou

Rolou, rolou

Em meu rosto uma lágrima de dor

Em meu peito uma fonte de tristeza

De repente em meu coração brotou

Rolou

Rolou, rolou

Como orvalho na pétala de flor

Como um rio engrossando a correnteza

Como as águas do mar com seu furor

Morreu, morreu

Morreu o amor

Porém como a flor vem da vida além da morte

O amor possui a mesma sorte

Prossegue até o fim da dor

E assim como o resto da flor depois do corte

O amor brota muito mais forte

No mesmo chão onde tombou

E a letra de *Ninguém*, que possui um espectro melódico similar à de *Rolou, rolou*, em tonalidade menor e letra construída em atmosfera de lirismo nostálgico, com a presença de melancolia, saudade e solidão.

Ninguém

Ninguém, ai, ninguém

Percebeu que a batida do meu coração

Disparou quando eu vi que ela se aproximava

Revelando que o amor não havia morrido, meu Senhor

Ninguém, ai, ninguém

Reparou na mão dela a tremer minha mão

Eu queria falar, não saía palavra  
Tomado que eu fiquei de tamanha emoção

Ninguém percebeu como eu estava feliz ao seu lado  
Ninguém entendeu que a conversa era sobre o passado  
Ninguém, ai, ninguém  
Viu que alguém que chegava causou-me desgosto  
Ninguém viu a raiva e o ciúme  
Queimando o meu rosto

Ninguém, ai, ninguém  
Teve pena do estado do meu coração  
Quando ela com seu novo amor se afastava  
Porque ninguém notou como eu estava abatido, meu Senhor

Ninguém, ai, ninguém  
Pôde avaliar minha grande aflição  
Ninguém viu que eu saí sem dizer uma palavra  
E chorei pela rua em total solidão  
E chorei pela rua em total solidão  
E chorei pela rua em total solidão

Na esfera temática étnico-religiosa, tem-se uma série coesa de obras compostas exclusivamente por Paulo César Pinheiro que foram por ele gravados em seu álbum *Capoeira de Besouro*. O próprio conjunto de obras contidas no disco já se encontra em rede de criação com as demais obras anteriores – canções, poemas, peça teatral – que, louvam e homenageiam Besouro, o lendário capoeirista cujas frases ensejaram a composição do refrão de *Lapinha*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. E, como não poderia deixar de ser,

todas elas articulam-se, elas próprias em rede, com similitude de tema, linhas melódicas, letras, léxico, sintaxe, ritmo.

Transcrevemos, a título de exemplo, a letra de uma das faixas:

### Toque de Angola

Camará vem jogar de Angola

Camará no terreiro grande

Camará minha grande escola

Camará foi filho de Gandhi

Camará (vem jogar de Angola)

Camará no terreiro grande

Camará minha grande escola

Camará foi filho de Gandhi

Eu não quero o teu dinheiro

Nem o bem que tu possuis

Eu só quero, companheiro,

Aquilo a que faço jus

Quem passar no meu caminho

De capanga e de capuz

Chamo pelo meu padrinho

E faço o sinal da cruz

Camará vem jogar de Angola

Camará no terreiro grande

Camará minha grande escola

Camará foi filho de Gandhi (2 vezes)

Nunca tive desespero  
É Ogum que me conduz  
Minha espada de guerreiro  
Foi no seu gongá que eu pus  
Venha ver camaradinho  
Minha força e minha luz  
No largo do Pelourinho  
No terreiro de Jesus

Camará vem jogar Angola (refrão) bis

Quando eu jogo no terreiro  
Fecho o corpo pros vudus  
Mangangá, que é meu parceiro  
Segue olhando os urubus

Canto como um passarinho  
Que esse jogo me seduz  
Vem também camaradinho  
Vem cantar o que eu compus

A relação das obras compostas somente por Paulo César Pinheiro, que pode ser vista abaixo, fornece evidências da temática religiosa e étnica.

A dona do raio e do vento  
A palma da palmeira  
A rainha e a princesa  
A revolta dos malês

A trindade  
Água de ouro  
Alento  
Amor ausente  
Anel de aço  
Angana  
Arco do tempo  
As pedras se cruzam  
Ava canindé  
Bachianas bordo  
Balacoxê de Iaiá  
Bambueiro  
Bíblica  
Caboclo Guaracy  
Caçamba e corda  
Café pinhão  
Candeeiro de boi  
Canto brasileiro  
Canto pra Oxalá  
Canto pra Oxumarê  
Capitão e capitã  
Carta de amor  
Casa-de-coco  
Catecismo  
Cautela  
Cavalo de santo  
Ciclo fechado  
Cobreiro  
Coco  
Congado do candombe  
Coqueiro novo  
Cordão da Raimunda  
Defumador  
Deiscência

Dilema  
É uma sina  
Embaixada de congo  
Encanteria  
Escolha  
Estrela partida  
Fechado por dentro  
Festa de Natal  
Flor roxa  
Gameleira branca  
Infância  
Inspiração  
Jogo de dentro  
Jodo de fora  
Lendas  
Loucura  
Lugar  
Magia branca  
Mal constante  
Malembe  
Meia-água  
Meu castigo  
Meu sofrimento  
Mironga  
Moenda  
Na ginga do congo  
Negro malê  
Ninguém  
Nomes de favela  
O centauro  
O mais velho  
O sábio I  
O sábio II  
O tango

Ofício  
Ogum menino  
Olho-d'água  
Orumilá  
Os rios  
Passatempo  
Passista  
Pelas ruas da cidade  
Poeminha safado  
Quando eu me for  
Questão de tempo  
Realista  
Revelação  
Rolou  
Samba de roda  
Samba de tristeza  
Santo e orixá  
Santo guerreiro  
São Luiz do Maranhão  
Senhor da justiça  
Sensitivo  
Solidão  
Sublime paixão  
Suicídio  
Sultão do mato  
Tambores  
Tema de valsa  
Temporário  
Tenente  
Toque de Amazonas  
Toque de Angola Dobrada  
Toque de Angola  
Toque de Barravento  
Toque de Benguela

Toque de Cavalaria  
Toque de Idalina  
Toque de lúna  
Toque de Santa Maria  
Toque de São Bento Grande de Angola  
Toque de São Bento Pequeno  
Toque de Tico-Tico  
Versos de amor  
Vidência  
Você jamais  
Xangô Irôco

Em suas ações criativas individuais, nas composições sem colaboração de parceiros, a incidência de obras nas esferas temáticas do lirismo, da religiosidade e da metapoesia, acaba por gerar, naturalmente, pela fidelidade e pela recorrência, bem constituídas redes de criação, cuja tessitura se assemelha às redes das composições com a existência de parceiros em processos colaborativos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## **PRINCÍPIOS DIRECIONADORES**

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS. PRINCÍPIOS DIRECIONADORES. ESTADO DE DISPONIBILIDADE.**

Adentrar o universo estético de Paulo César Pinheiro, pela ótica da Teoria dos Processos de Criação, é, sem dúvida, realizar uma viagem de desdobramentos que se configuram como amplos caminhos de imersão, propiciando e, mais do que isso, viabilizando a constante renovação de possibilidades de análise. Em primeiro lugar, pela inconteste força de sua criatividade e pela relevância poética, musical e cultural de sua produção, aliada à magnitude de proporções que alcança. Em segundo lugar, pela consistência, solidez e absoluta coerência que permeia o grande espectro temático da obra, neste estudo codificado em quatro grandes esferas: étnico-religiosa, metapoética, crítica e sociopolítica e lírica. E, naturalmente, pelo dinamismo intrínseco à existência das várias redes de criação, bem pela notável variância de parceiros, cada um deles com suas próprias singularidades.

A apontada coerência se erige em equilíbrio que se evidencia na pluralidade de temas e na ampla gama de gêneros em que, como escritor verdadeiramente polígrafo, Pinheiro tem desenvolvido sua produção estética, ao longo de mais de cinco décadas. Autor de poemas, letras e música de canções, romances, crônicas, contos e peças teatrais, Pinheiro navega, como agente criativo, com a desenvoltura de um mestre, regente de suas escolhas, dos assuntos, enredos, temas e personagens que elege.

Em seus atos criativos, há um importante conjunto de singularidades que presidem a pluralidade de escolhas, de temas, de parcerias, dando-lhe tom, matiz, caligrafia, assinatura. Tudo é sempre novo, renovado, aprofundado,

ampliado. Tudo é invenção e reinvenção, trabalho, apuro, ourivesaria, sem descurar jamais das tradições literárias e musicais e da chamada cultura de raiz.

As sementes ou embriões criativos logram êxito em gerar movimentos que se multiplicam, muitas vezes na forma de encadeamentos nos quais é possível vislumbrar a existência de grande número de redes de criação, conforme enfatizamos no desenvolvimento da pesquisa, em capítulos dedicados às diferentes esferas temáticas às diversas parcerias do poeta e compositor.

A leitura e o exame da produção estética de Paulo César Pinheiro – iniciada em meados dos anos 1960 e ininterrupta – conduzem à identificação de algumas características presentes no âmbito de seu processo criativo com visível predominância. São características que se destacam não somente pela reiteração, mas, também, e principalmente, pela efetiva importância que alcançam no conjunto da vasta obra do poeta e compositor.

Algumas destas características – que também podemos chamar de procedimentos ou modos de atuação criativa – assumem lugar especial pelo grau de onipotência de sua presença, pelo desenvolvimento e pela dimensão de resultados no plano estético-literário-musical-dramatúrgico. Entre esses procedimentos, é possível identificar os princípios direcionadores do processo.

Com base nos principais conceitos de Cecilia Salles (2017, 41) estruturados da teoria crítica dos processos de criação, podemos melhor aquilar a natureza do processo criativo de Pinheiro, de suas singularidades e do teor de suas redes de criação.

Escreve Salles:

A criação é um processo inferencial, no qual toda ação que dá forma ao novo sistema está relacionada a outras ações de igual relevância. Estamos, assim, tomando inferência, como um modo de desenvolvimento do pensamento ou obtenção de conhecimento novo a partir da consideração de questões já, de algum modo, conhecidas. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador.

A dupla identificação de cada momento, gesto ou fase do processo de criação, simultaneamente, como gerado e gerador, acarreta consequências teóricas de clara visibilidade no conjunto da obra de Pinheiro: seu acervo de mais de duas mil e quinhentas letras de canções.

### *Redes de criação*

A primeira delas é a formação das redes de criação, como consequência da tendência da continuidade que preside o movimento criador. Mesmo quando concluída uma obra, o movimento criador tende a agir, a fazer mais, complementar, rasurar, alterar, enfim, dar prosseguimento à construção, na obra finda ou noutra que desta brote. Na produção de Paulo César Pinheiro, a grande fidelidade às esferas temáticas potencializa a formação das redes, o que ocorre nas obras dedicadas a Guimaraes Rosa, nas obras dedicadas ao lendário capoeirista Besouro, entre outras hipóteses.

### *Conexão de esferas temáticas principais*

A segunda é a concentração e a conexão de temas principais que se entrelaçam em *redes de criação*, construídas com base na ampliação de embriões, num movimento que se assemelha à estrutura dos encadeamentos harmônicos da música.

Ao mencionarmos os encadeamentos da harmonia musical e trazermos para estas considerações finais a evocação da série de diferentes relações sonoras que existem entre as funções harmônicas, também consideramos oportuno registrar, pela similitude de natureza semântica, a ideia do *enjambement* – o encadeamento – que ocorre na poesia e que consiste na passagem, para o verso seguinte, de uma ou de várias palavras que completam o sentido ou a ideia que foi iniciada no verso precedente (ou na linha precedente do poema). A ideia transborda de seu espaço. Ultrapassa o espaço que lhe foi originalmente destinado. Avança para outra linha. Ou para outra obra. Ou para obra de outro gênero literário (caso da rede referente às reverberações de Guimarães Rosa na linguagem de Pinheiro).

Esta ideia de continuidade é ínsita ao conceito de rede de criação cunhado por Cecilia Almeida Salles, a partir do desenvolvimento da teoria crítica dos processos de criação e da definição de Pierre Musso. Evidentemente, a continuidade nos remete à questão do desbordamento ou transbordamento do verso, da ideia, da palavra, da letra, do tema, do enredo. Se eu um só verso não cabe tudo o que o poeta precisa deseja e precisa dizer, ele ultrapassa o espaço da linha/verso e continua a expressar o que deseja.

Na verdade, esta noção de continuidade, *mutatis mutandis*, é um dos fundamentos da ideia do inacabamento do gesto criador e da própria obra, pormenorizadamente apresentada por Salles, em seu livro *Gesto inacabado*, cujos ensinamentos, conforme já mencionado, acabaram por ensejar a conceituação e a compreensão das redes de criação como procedimentos integrantes da obra dos agentes criativos, nas mais variadas linguagens artísticas ou comunicacionais.

O autor termina uma obra e tem mais a dizer acerca do tema ou assunto abordado. Muito mais do que o espaço de uma obra pode alcançar. Ou mais do que duas, três, cinco, dez, vinte ou mais obras possam, talvez alcançar. Ele prossegue no encadeamento criativo. No caso de Paulo César Pinheiro, muitas vezes, esse transbordamento ultrapassa até mesmo o gênero literário e migra de um para outro – de poema para letra de canção, de letra de canção para romance ou peça teatral, por exemplo – sendo a migração de gênero literário uma busca pela estrutura que possa abarcar o que necessita dizer o agente criativo. É o que a sua habilidade de escritor polígrafo permite. Migra, ultrapassa, desdobra, prossegue, continua, transpassa, transborda, desborda.

Eloquent example of transbordamento is the hypothesis treated in the second chapter of this study, in which we approached the creative trajectory developed by expansion in the network composed of three works, two song lyrics, *Sagarana* and *Matita-perê* (this in partnership with Tom Jobim and Paulo César Pinheiro) and the novel *Matinta, o bruxo*, by Pinheiro. The works emerge from admiration of Pinheiro for the literature of Guimarães Rosa and the desire to honor him.

romancista. Na canção *Sagarana*, Pinheiro busca escrever como crê que o próprio Rosa escreveria, se fosse autor de letra de canção.

Neste primeiro caso, o desejo de realizar a homenagem parte de Paulo César Pinheiro, que, depois de compor a letra e de conceber uma ideia de melodia, procura o parceiro João de Aquino, para que este, violonista, conclua o trabalho musical. No segundo caso, o desejo de homenagear e evocar Guimaraes Rosa parte do compositor Tom Jobim, que cria a melodia e rudimentos de palavras/ideias e faz o convite a Pinheiro para que crie a letra da canção. A adesão é imediata.

Nesta rede, as duas primeiras obras também têm em comum, portanto, além da identidade temática, linguística, de enredo e personagens, o fato de um dos agentes criativos conceber um aspecto da obra e iniciá-la (Pinheiro, ao construir a letra completa de *Sagarana* e Jobim ao construir a melodia completa de *Matita-perê*) e escolher e convidar, em seguida, o parceiro para criar o outro aspecto da obra. Nos dois casos, o primeiro agente criativo chegou a conceber ideias acerca do outro aspecto da obra, isto é, Paulo César Pinheiro concebeu uma ideia de melodia que mostrou a João de Aquino e Tom Jobim criou palavras soltas que mostrou a Pinheiro, para serem ou não aproveitadas, conforme o desenvolvimento do trabalho.

#### *Deslocamento de agentes criativos*

Neste princípio de formação da rede, tem-se, pois, um deslocamento – pois Pinheiro que fora o idealizador da canção *Sagarana* e autor da letra, passa a ser, na construção de *Matita-perê*, o parceiro escolhido por Tom Jobim para com ele compor a canção. Esse deslocamento situa-se na faixa de compreensão da descentralização do sujeito a que alude Vincent Colapietro. João de Aquino, que fora parceiro em *Sagarana*, deixa de ser, na continuidade da rede. O parceiro de Paulo César Pinheiro passa a ser Tom Jobim.

A substituição de agentes criativos, no âmbito de amplitude de uma rede de criação, acaba por inserir na mesma um complexo de interações diferentes.

O deslocamento ocorre em razão de Tom Jobim ter ouvido a canção *Sagarana* e ter se impressionado com a letra, concluindo que Paulo César Pinheiro seria o letrista ideal para a canção que começava a fazer. São, portanto, circunstâncias externas à obra, mas dela derivadas, decorrentes.

### *Deslocamento de gênero literário*

Finalmente, anos depois, o próprio Paulo César Pinheiro, em nítido processo de expansão de embriões, por ele desenvolvidos na maturação do tempo, escreve e publica o romance *Matinta, o bruxo*, em que reaproveita tema e personagens, alargando as fronteiras do enredo, inserindo lugares, situações e personagens, dando sequência narrativa ao que já estava prenunciado nas letras das duas canções componentes da rede de criação.

Considerando que a palavra enredo tem a possibilidade de assumir variações de sentido, como afirma Samira Mesquita (2003, 7), sem jamais perder o sentido essencial de arranjo de uma história, constatamos o amplo trabalho do poeta, romancista e compositor nesta perspectiva. Escreve Mesquita:

Arranjo de uma história: apresentação / representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações até se chegar à final – o desfecho do enredo. Podemos dizer que, essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa.

Destarte, a materialidade da narrativa se consubstancia no enredo, que, etimologicamente, conecta-se com rede, trama, pois, ao enredar-se, o indivíduo coloca-se em rede. Estar em rede é uma condição da obra e também é condição dos agentes criativos, poetas, compositores, romancistas, nos termos do ensinamento de Cecilia Salles e Vincent Colapietro, pois sua atuação se dá em um campo de interações. Salles (2006, 151) alude à questão levantada por Calvino (1990), de que, quanto mais a obra tende para a multiplicidade, ao invés de “se distanciar daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade, ao contrário, responde quem

somos nós senão uma combinatória de experiências, informações de leitura, de imaginações?"

Como bem reconhece Salles, a multiplicidade de interações não abrange apagamento do sujeito. O sujeito é múltiplo. Também Vincent Colapietro (1989) enfatiza a multiplicidade das interações e do próprio sujeito, que é, na verdade, um *agente comunicativo*. Portanto, pode-se depreender que o sujeito, como agente criativo, constrói redes de obras e se envolve em redes, nelas se enreda, nelas se desenvolve, nelas realiza a sua atuação construtiva.

Daí decorre a impossibilidade de se identificar um lugar específico onde ocorre a criação. Esta se dá em planos que não são passíveis de delimitação rigorosa. Como bem reconhece Salles (2006, 152):

Os momentos sensíveis que são percebidos pelo artista como possíveis encontros ou descobertas estão espalhados ao longo do processo: nas anotações das caminhadas, no encontro de "pedras" intrigantes, na relação com obras de outros artistas, na leitura de um pensador, no encontro de uma solução para um problema, na correção de um erro, no acolhimento do acaso etc.

A menção à impossibilidade de definição das fronteiras do *locus* da criatividade aclara o quanto os atos de criação acontecem fora de qualquer espaço físico, ateliê, escritório, sala em que o poeta, artista visual ou qualquer outro agente criativo designe como local de trabalho. Obviamente, os movimentos da criação transcendem e transbordam fronteiras físicas e se instalam e se espalham pelo percurso imaterial dos sentidos, das sensações, da inteligência e da intuição. A construção de redes e, principalmente, a construção em redes é também um índice do descentramento do sujeito.

Diante destas considerações, afirma Salles (2006, 152) que esta abordagem de autoria dialoga explicitamente com o conceito de criação cujo lastro é o seu aspecto relacional.

Escreve a teórica:

...é importante pensar no aro criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como

um todo. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. Se o pensamento da criação é relacional, há sempre signos prévios e futuros.

A compreensão do processo de criação como inferencial gera o entendimento de que sua ação é transformadora. Salienta Salles (2006, 153) que a criação é, sob essa ótica, um processo de transformação que envolve uma grande quantidade de mediações. Nas hipóteses de trabalhos realizados em processo colaborativo, como as parcerias, com procedimentos que ocorrem somente na interação entre sujeitos, alarga-se a complexidade, com *maior densidade de interações*, tendo em vista que processos vistos como individuais ocorrem também nas relações com os outros.

Sendo a rede um dos aspectos de maior incidência na produção de Paulo César Pinheiro, relembramos a *Trilogia do Alumbramento*, que abordamos em detalhes no terceiro capítulo deste estudo. As três obras, *Súplica*, *Poder da Criação* e *Minha missão* focalizam o ato criativo, de fases e de óticas diferentes, desde a criação da canção até sua disponibilização para o público, por meio da atuação do intérprete.

### *Características procedimentais*

Primeira: elaboração de amplas pesquisas sobre os temas abordados nas várias esferas temáticas, principalmente no que tange à temática do folclore, costumes regionais, costumes do sertão brasileiro, temáticas religiosas, sobretudo relativas às regiões de matriz africana;

Segunda: leitura e releitura da literatura brasileira, literatura brasileira regional da literatura especializada e folclore, religiões e outros temas regionais do Brasil;

Terceira: Método e disciplina. Trata-se do hábito de iniciar seu trabalho no período da manhã, em seu escritório, deixando fluir o processo criativo. Consciente da necessidade da espera. Mesmo sustentando que a potencialidade criativa é um dom, o poeta tem plena consciência da necessidade de estimulá-la e o faz por meio de disciplina rigorosa e constante, consciente da necessidade de espera. Afirma que, ao se deparar com algum impasse criativo

em um gênero literário em que está produzindo, interrompe o trabalho e descansa a mente atuando na criação de algum outro projeto de outro gênero literário.

Quarta: Leitura e releitura de obras da literatura brasileira, a regional, a literatura especializada em folclore, religiões, e outros temas identitários;

Quinta: Preservação do acervo de rascunhos, mantendo os aproveitados e os ainda não aproveitados.

Sexta: Cultivo do estado de devaneio (similar ao ócio criativo) para permitir a fluência do processo criativo.

Sétima: Cultivo do estado de contemplação. Este importante estado, no qual o agente criativo se põe espontaneamente, é abordado com ênfase por Paulo César Pinheiro, na parte final do documentário sobre sua trajetória, *A letra e alma*, de Andréa Prates e Cleysson Vidal. Na ocasião, Pinheiro afirma a importância de estar em contemplação, diz não abrir mão desta situação contemplativa e lamenta que hoje poucos desfrutem desse estado.

Oitava: Recusa veemente ao emprego de instrumentos da tecnologia contemporânea na atividade criativa. Escritura manuscrita em papel físico. Recusa a ver o mundo por meio de telas. O poeta afirma que ainda vê o mundo por meio de seus olhos, da janela de seu apartamento.

Nona: Hábito de escandir versos.

Décima: Estabelecimento de cumplicidade com a música. A expressão é do próprio Paulo César Pinheiro. Audição repetida de melodias recebidas prontas dos parceiros para compor a letra. Traduzir em palavras o que a melodia está sugerindo.

Décima primeira: Colocar-se em estado de disponibilidade para a criação da música e da poesia. Criar horizonte. Habituar horizonte.

Pensando na perspectiva relacional, que rege o processo de criação, podemos afirmar que vários destes hábitos entrelaçam-se entre si e nas interações com os parceiros, alimentando o repertório de elementos

embrionários que, em sua movimentação, resultará na construção de redes amplas. Resta claro que a combinação de alguns desses hábitos acentua a consolidação das expansões associativas, das matrizes geradoras e induz à movimentação intensa de embriões.

Considerando a relevância das interconexões entre os agentes criativos que integram as várias parcerias, podemos concluir que a complexidade da tessitura das redes de criação passa por todo o encadeamento de múltiplas interações. Conforme assevera Cecilia Salles (2006,156);

O processo de criação acontece no campo relacional ou das interações: toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância. É um percurso não linear e sem hierarquias. A interatividade, como motor do desenvolvimento do pensamento, é observada em níveis diversos: relações entre indivíduos, diálogo com a história da arte e da ciência e nas redes culturais. As interações são responsáveis pela proliferação de novas possibilidades: ideias se expandem, percepções são exploradas, acasos e erros geram novas possibilidades de obras.

Em razão da existência dos mencionados princípios direcionadores das ações criativas e por meio de seu entrelaçamento, é possível vislumbrar a existência, na atividade criativa de Paulo César Pinheiro, duas principais linhas que atuam concomitantemente, cada qual em um diferente sentido, ambas propulsoras dos processos criativos.

A primeira linha, horizontal, consiste na preservação e na fidelidade às diversas e amplas esferas temáticas identificadas no princípio desta pesquisa, a saber: esfera étnico-religiosa, esfera metapoética ou da linguagem, esfera crítica e sociopolítica e esfera lírica ou dos afetos. Como pilares ou alicerces de sustentação, estes amplos espectros de tema dão cores às redes de criação que alimentam, particularizando as respectivas tessituras. A linha que as preserva pode ser vista como um plano de diversidade que se alarga no tempo-espacó e dá às obras seu caráter de atemporalidade.

E a segunda linha, vertical, consiste na flexibilidade extremamente refinada de Paulo César Pinheiro, que, ao atuar em cada fase do processo criativo, capta e sintoniza a natureza das melodias, a natureza da linguagem de cada parceiro, as sutilezas regionais, inserindo em sua linguagem, os elementos

adequados à cada composição, quer sejam fônicos, lexicais, sintáticos. Deste modo, mantém cumplicidade com a música, detecta a alma do indivíduo de uma ou outra região do país, além das normas de prosódia ou das regras da poeticidade. Além dos instrumentos, afina o aspecto imaterial das ações criativas. Identifica o util e com ele alimenta cada gesto de criação, no estado de inacabamento que lhe é ínsito e que o motiva para gerar novo gesto.

Nas infinitas sutilezas que proliferam no âmbito das redes de criação, estas duas linhas de força atuam no sentido da busca da unidade do projeto estético e no reconhecimento da amplitude de seu horizonte. Neste sentido, projetam-se nos processos de criação, em encadeamentos de ilimitadas direções.

São Paulo, julho de 2024

BEATRIZ HELENA RAMOS AMARAL

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## Referências bibliográficas

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **A Transmutação Metalinguística na Poética de Edgard Braga**, Cotia, SP: Ateliê Editorial, coleção estudos literários, volume 43, 2013

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Cássia Eller: canção na voz do fogo**, São Paulo: Escrituras, 2002

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Literary Resonances in Clara Nunes' Song: Macunaíma, Rhapsody, Mario de Andrade**. International Journal of Language and Linguistics, vol.11, N.2, p.35-40, Doi 10.11648/j.ijll.20231102,11, New York NY: USA

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Braga-Lume**. In: **Dialética – revista de poesia, tradução e literatura**. Vol.5, p.11-17, Maceió: Linear / Sesc Alagoas, 2.000

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Reverberações de Guimarães Rosa no imaginário das experimentações artísticas**. In: **FronteiraZ – revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, Pontifícia Universidade de São Paulo**, (28), p.5-19, <https://doi.org.10.23925/1983-4373.2022i28p5-19> Acesso: julho 2024

AMARAL, Beatriz Helena Ramos Amaral. **Confluências e Ressonâncias da Teoria Crítica dos Processos de Criação de Cecília Salles nas trilhas da literatura: relato sobre Encadeamentos**. In: **Manuscritica – revista de Crítica Genética**, APCG – Associação dos Pesquisadores de Crítica Genética e Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução (PPGLETRAS) da Universidade de São Paulo, USP, v.51 <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/> <https://doi.org.10.11606/issn.2596.2477.i51068-83> Acesso: junho 2024

AMARAL, Beatriz Helena Ramos Amaral. **Rapsódia e ressonâncias no canto de Clara Nunes: Macunaíma e a dança das linguagens**. In: **Revista InComunidade – revista de criação e pensamento**. Porto, Portugal, dezembro 2021

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Conjugação de linguagens e redes no canto de Clara Nunes: percurso criativo**. In: **Circulação da Crítica Genética na Contemporaneidade**, e-book, APCG – Associação de Pesquisadores de Crítica Genética [www.metiseditorial.com.br/#catalogo](http://www.metiseditorial.com.br/#catalogo) Acesso: fevereiro 2024

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **A poesia de Edgard Braga e seu eixo metalinguístico**. In: **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte: Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, ed.1307, novembro 2007, p.20

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Letra / imagem: a transmutação intersemiótica na poética de Edgard Braga.** In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, USP – Universidade de São Paulo, julho 2008

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **A poesia intersemiótica de Augusto de Campos e a plena realização da verbicovovisualidade.** In: **Eutomia – revista de literatura e linguística**, Departamento de Letras do Centro de Artes e Comunicação da UFPE – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, V.1, N.28 (2020), edição especial – homenagem a Augusto de Campos. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/251149> Acesso: fevereiro 2024

AMARAL, Euclides. **Alguns aspectos da MPB.** 2<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: Esteio Ed., 2010

AMARAL, Euclides. **A letra & a poesia na MPB: semelhanças & diferenças.** Rio de Janeiro: EAS Ed., 2019

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música.** São Paulo: L. G. Miranda, 1934

ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1989

ANDRADE, Mário de. **O banquete.** São Paulo: São Paulo, Duas cidades, 1977

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira.** 3<sup>a</sup>.ed., São Paulo: Vila Rica, Brasília: INL, 1972

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Tom e o pássaro.** Crônica. Jornal do Brasil, edição de 17 de Junho de 1982.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Um chamado João.** Rio de Janeiro: Correio da Manhã, edição de 22 de novembro de 1967

ÁVILA, Carlos. **Poesia Pensada.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004

ÁVILA, Afonso. **O poeta e a consciência crítica.** São Paulo: Perspectiva, 1978

ÁVILA, Afonso. **O visto e o imaginado.** São Paulo: Edusp-Perspectiva-Secretaria do Estado da Cultura, 1990

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1989

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1989

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1989

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992

- BARBOSA, João Alexandre. **A Metáfora Crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1975
- BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. Tradução: J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. 3<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997 **Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui**. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- BARROS, Diana L. P. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994
- BAUER, Anna Luiza Campaña de Camargo Arruda. **Dos rascunhos à obra editada: um itinerário poético**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP. São Paulo: 1993
- BAUER, A. L. C. de C. A.; CÉSAR, M. C. de S. F. . **Semiótica dos rascunhos – sintaxe das rasuras**. In: Revista Manuscrita n.2. São Paulo: APML, 1991, p.65-75
- BECKER, Zé Paulo. **40 Peças para violão**. Niterói – RJ: Gilly Music, 2020
- BÉHAGUE, Gerard. **Ecuadoriam, Peruviam and Brazilian Ethnomusicology: a General View**. In: **Latin American Music Review**, 3 (1), 17-35, 1989
- BENADE, Arthur H. **Sopros, cordas e harmonia**. São Paulo: Edart-São Paulo, 1967
- BEZERRA, Cícero Cunha. **De Besouro a Matinta: capoeira e filosofia na obra de Paulo César Pinheiro**. Kalagatos – Revista de Filosofia, V.18, N.1, 2021
- BOLLE, Willi. **Grande sertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas cidades / Editora 34, 2004
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1977
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**, São Paulo: Cultrix, 1977
- BOUCOURECHLIEV, André. **A linguagem musical**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1993. Tradução de António Maia da Rocha, Lisboa: Edições 70, 1993
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2004
- BRÜGGER, Sílvia Maria Jardim. (org.) **O Canto Mestiço de Clara Nunes**, Rio de Janeiro: SEE, 2008, 2<sup>a</sup>.ed., Instituto Clara Nunes Edições, 2022
- BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. **Clara Nunes: uma cantora popular**. In: Brito, Eleonora Zicari de; Zicari, ANDRADE, Mateus Pacheco de; ROSA, Rafael.

**Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música.** 1<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Intermeios, 2013. p 149-161

BRUNO, Leonardo. **Canto de rainhas.** Rio de Janeiro: Agir, 2021

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio Século XXI**, 3<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

CABRAL, Sérgio. **Entre Vinícius e Paulo o ritmo de Baden.** In: História da Música Popular Brasileira. Grandes compositores. Coleção, fascículo com álbum Baden Powell e Paulo César Pinheiro, p.1-2 São Paulo: Abril Cultural, 1983

CALAGE, Eloí. **Baden e Paulinho: um amor à prova de infidelidades.** In: História da Música Popular Brasileira. Grandes compositores. Coleção, fascículo com álbum Baden Powell e Paulo César Pinheiro, p.7-8. São Paulo: Abril Cultural, 1983

CALLADO, Antônio. **Brasil de Isabel à Clara.** Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1981

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990

CAMARGO, Suzana. **Macunaíma: ruptura e tradição.** São Paulo: Massao Ohno/João Farkas, 1977

CAMPOS, Augusto de. **O Balanço da Bossa.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Augusto de. **O Balanço da Bossa e outras bossas.** São Paulo, Perspectiva, 2017

CAMPOS, Augusto de. **Um lance de Dês no Grande Sertão.** In: Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia., São Paulo: Companhia das Letras, 2015

CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção.** São Paulo: Perspectiva, 1<sup>a</sup>. ed. 1<sup>a</sup>. reimpressão, 2007

CAMPOS, Conceição. **A letra brasileira de Paulo César Pinheiro – uma jornada musical.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1977

CAMPOS, Haroldo de. **A morfologia do Macunaíma.** São Paulo: Perspectiva, 1976

CAMPOS, Haroldo de. **A reoperação do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2<sup>a</sup>.ed., 2013

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 1973

CAMPOS, Haroldo de. **A ruptura de gêneros na América Latina.** São Paulo: Perspectiva, 1979

CAMPOS, Haroldo de. **A ruptura de gêneros na América Latina.** In: Moreno, César Fernández (org.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. Cidade do México: Unesco, 1972.

CÂNDIDO, Antônio. **Personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1998

CARDOSO, Tom. **Ninguém pode com Nara Leão – uma biografia.** São Paulo: Planeta, 2021

CARRASCO, Ney. **Sygkronos – a formação da poética musical no cinema.** São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2003

CARRASQUEIRA, Maria José. (coord.) **O melhor de Pixinguinha – melodias e cifras – 242-A,** São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1997

CARVALHO, Hermínio Belo de. **Prefácio ao livro A letra brasileira de Paulo César Pinheiro: uma jornada musical,** de Conceição Campos, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009

CARVALHO, Pedro Henrique Varoni de Carvalho. **A voz que canta na voz que fala – poética e política na trajetória de Gilberto Gil.** Cotia – SP: Ateliê Editorial / Unit, 2015

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** Rio de Janeiro: s/d

CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas Brasileiras.** São Paulo: 8<sup>a</sup>.ed, Global, 2002

CASTELO, José. **Vinícius de Moraes – o poeta da paixão.** São Paulo: 2<sup>a</sup>.ed., 3<sup>a</sup>. reimpressão, 1997

CASTRO, Yeda. **Camões com dendê: o português do Brasil e os falares afro-brasileiros.** Rio de Janeiro: Topbooks, 2022

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990

CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001

CASTRO, Ruy. **Letra e música.** Rio de Janeiro: Leya, 2013

CASTRO, Ruy. **A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020

- CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo.** São Paulo: Ed. 34, 2001
- CHALHUB, Samira. **A metalinguagem.** São Paulo: Ática, 4<sup>a</sup>. ed., 1998
- CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem.** São Paulo: Ática, 1996
- CHAVES, Celso Loureiro. **Matita Perê.** In: NESTROVSKI, Arthur (org). **Lendo música:** 10 ensaios sobre 10 canções. São Paulo: Publifolha, 2007
- CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique – experiência colonial e territórios literários.** Cotia – SP: Ateliê Editorial, coleção estudos literários, volume 20, 2005
- CHEDIAK, Almir. **Harmonia e improvisação.** São Paulo: Lumiar Editora, s/d
- CHEDIAK, Almir. **Edu Lobo – songbook.** São Paulo: Lumiar, s/d
- COELHO, Nelly Novaes. **Escritores brasileiros do século XX – um testamento crítico.** Taubaté – SP: Ed. Letra Selvagem, 2013
- COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação.** São Paulo: Perspectiva, coleção debates, 5<sup>a</sup>. ed., 1999
- COLAPIETRO, Vincent. **Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas.** Em: PINHEIRO, A.; SALLES, C. (org). **Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados.** São Paulo: Intermeios, 2016
- COSTA, Horácio. **Mar aberto.** Literatura brasileira, portuguesa e hispano-americana. Vol.1. São Paulo: Lumme Editor, 2010
- COSTA, Horácio. **Da região ao cosmos: Rulfo, Rosa, Borges.** In: Mar aberto. Literatura brasileira, portuguesa e hispano-americana. Vo.1. São Paulo, Lumme Editor, 2010. p. 201-207
- COSTA, Horácio. **O acaso, a necessidade: Borges e Rosa, Dalhmann e Matraga.** In: Mar aberto. Literatura brasileira, portuguesa e hispano-americana. v.1 São Paulo: Lumme Editor, 2010. p.208-226
- COSTA LIMA, Luís da. **Teoria da literatura em suas fontes.** Vol.1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002
- CUNHA, Betina. **Um tecelão ancestral – Guimarães Rosa e o discurso mítico.** São Paulo: Annablume, 2009
- DANTAS, José Maria de Souza. **A poética de Paulo César Pinheiro.** Rio de Janeiro:Editora e Distribuidora 3/A Ltda., 1977
- DANTAS, José Maria de Souza. **A Poética de Paulo César Pinheiro em O Canto Brasileiro,** Rio de Janeiro: Editora Corujinha, 1983

DANTAS, José Maria de Souza. **Paulo César Pinheiro: o poeta da esperança.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1981

DANTAS, José Maria de Souza. **MPB: o canto e a canção.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988

DANTAS, José Maria de Souza. **Uma abordagem do poético num texto de Paulo César Pinheiro.** In: Anais do I Congresso Nacional de Estudos de Linguística e Literatura. Rio de Janeiro: Editora e Distribuidora Corujinha Ltda., 1976

DANTAS, José Maria de Souza. **A poesia de Paulo César Pinheiro.** Revista de Letras N.3, Rio de Janeiro: Editora e Distribuidors 3/A Ltda., 1978

DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos:** descoberta e invenção. Rio de Janeiro: Sextante, 2005

DEALTRY, Giovanna. **Clara Nunes – Guerreira – o livro do disco.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2017

DEALTRY, Giovanna. **Os caminhos abertos por Clara Nunes.** In: **Clara Nunes, uma fotobiografia.** DINIZ, Julio (org). Rio de Janeiro: Editora da PUC-RIO / Numa Ed., 2024

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs.** São Paulo, Editora 344, 1995

DENIZEAU, Gérard. **Les genres musicaux – vers un nouvelle histoire de la musique.** Paris: Larouse-Bordas, 2000

DINIZ, Júlio. (org.) **Clara Nunes: uma fotobiografia.** Rio de Janeiro: Numa Editora / Editora da PUC-RIO, 2024

DINIZ, Júlio. **Foi uma Clara que permaneceu em nossas vidas.** In: **Clara Nunes, uma fotobiografia.** DINIZ, Júlio (org). Rio de Janeiro: Editora da PUC-RIO / Numa Ed., 2024. p 47-64

DREYFUS, Dominique. **O violão vadio de Baden Powell.** São Paulo: 34, 1999  
ECO, Umberto; MOLINO, Jean.; NATIEZ, J-J.; RUWET, Nicolas. **Semiologia da Música,** Lisboa: Veja, 1982

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992

EPSTEIN, Isaac. **O signo.** 7<sup>a</sup>.ed., 3<sup>a</sup>.reimpressão. São Paulo: Ática, 2002

ESTEVES, Marcele Cristina Nogueira. **Paulo César Pinheiro: a poética das identidades.** Tese de Mestrado. Programa de Mestrado em Letras da UFSJ – Universidade Federal de São João Del Rei, novembro de 2008

FAOUR, Rodrigo. **Uma discografia emocionante e empolgante.** In: **Clara Nunes, uma fotobiografia.** DINIZ, Júlio (org). Rio de Janeiro: Editora da PUC-RIO / Numa Ed., 2024. p 117-154

FERNANDES, Rinaldo de. (org.) **Chico Buarque do Brasil.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004

FERNANDES, Rinaldo de. (org.) **Chico Buarque – o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos.** Rio de Janeiro: Leya, 2013

FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes – Guerreira da Utopia.** Rio de Janeiro: Agir, 2<sup>a</sup>. ed., 2019

FERRER, Daniel. **A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá.** In: WILLEMART, Pihilippe (org.) *Fronteiras da criação: VI Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito.* São Paulo, Annablume, 2000

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura de bordas.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2011

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas do oral – conto russo no sertão.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2014

FREGTMAN, Carlos. **O Tao da Música.** São Paulo: Cultrix, 1984

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **A memória e o valor da síncope: da diferença do que ensinam os antigos e os modernos.** In: Per Musi – Revista acadêmica de música. Belo Horizonte: N.22 (2010), p.127-149

FRISCH, Johan Dalgas.; FRISCH, Christian Dalgas. **Aves brasileiras.** 3<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Dalgas Escoltec, 2005

FUBINI, Enrico. **Musica y lenguage em la estetica contemporánea.** Madrid: Alianza Editorial, 1994

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica Rosiana.** São Paulo: Ática, 1978

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa.** São Paulo: Publifolha, 2000

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As listas de Guimarães Rosa.** In: Cecilia Almeida Salles (org.) **Eclosão do manuscrito.** São Paulo: FFLCH-USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1988

GARCIA, Walter. **Melancolias, Mercadorias – Dorival Caymmi, Chico Buarque e o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil.** Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2013

GARCIA, Walter. **Bim-bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto.** São Paulo: Paz e Terra, 1979

GAVA, José Estevam. **A linguagem harmônica da Bossa Nova.** São Paulo: Editora da UNESP, 2002

GIL, Mário. **Dori Caymmi – songbook – 80 anos de um cantador.** São Paulo: SESC. 2023

GONÇALVES DA SILVA, Maria.; TEIXEIRA, Josemir Nogueira. **Clara Nunes nas memórias de sua irmã Dindinha Mariquita.** Rio de Janeiro: Ed. Jaguatirica, 2020

GONRING, Gabriel Menotti. **Obras de arte, pontos de encontro, rastros de redes.** In: Galáxia, PUC-SP, n.27, p.183-195, junho 2014 [www.revistas.pucsp.br/index/article/view/14651/14633](http://www.revistas.pucsp.br/index/article/view/14651/14633) Acesso: junho 2024

GUDIN, Eduardo. **Obras completas.** [www.obrascompletas.eduardogudin.com](http://www.obrascompletas.eduardogudin.com) Acesso: julho 2024

GUIMARÃES, Elisa. **A articulação do texto.** 8<sup>a</sup>.ed., 5<sup>a</sup>. reimpressão. São Paulo: Ática, 2024

HATOUM, Milton. **Pacto com as palavras.** In: jornal O Estado de São Paulo, Caderno 2, edição de 19 de fevereiro de 2019, p.C4

HIME, Francis. **Álbum musical:** partituras e letras. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004

HIME, Francis. **Trocando em miúdos as minhas canções.** São Paulo: Terceiro Nome, 2017

HOHFELDT, Antonio Carlos. **Teorias da comunicação.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2008

HOMEM, Wagner.; OLIVEIRA, Luiz Roberto. **Tom Jobim: histórias de canções.** São Paulo, Leya, 2012

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo, Cultrix, 1970

JOBIM, Antonio Carlos. **Cancioneiro Jobim:** obras escolhidas: arranjos para piano / Antonio Carlos Jobim, Paulo Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002

KIEFER, Bruno. **História e Significado das Formas Musicais.** Porto Alegre, Movimento, 1980

KIEFER, Bruno. **Elementos da Linguagem Musical**. Porto Alegre, Movimento, 1980

KIEFER, Bruno. **Raízes da Música Popular Brasileira** – da modinha e lundu ao samba. Porto Alegre, Movimento, 2013

LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Guimarães Rosa alquimista**: processos de criação do texto. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH). São Paulo: 1985

LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Procedimentos intertextuais em Guimarães Rosa**. In: Encontro Nacional da ANPOLL 11, 1996, Anais, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, pp.51-52

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo, Cultrix, 1990

LEMOS, Claudia T. G. **A função e o destino da palavra alheia**. São Paulo: Edusp, 1990

LIGIÉRO, Zeca. **Outro teatro**: tradição, performance e arte pública. Rio de Janeiro: Garamond, 2023

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo** – estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011

LIMA, Edilson Vicente de. **O enigma do lundu**. Em: Revista Brasileira de Música – Escola de Música, UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro: v.3/2, 2010, p.207-248

LIMA, Luiz Costa. (org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. 3<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

LIMA, Sônia Maria van Dick. **Ascendino Reis entrevista Guimarães Rosa**. 2<sup>a</sup>.edição. João Pessoa: Editora Universitária, 2000

LIMA, Sônia Maria van Dick. **Guimarães Rosa em demanda do texto**. In: Revista da ANPOLL, N.5, p.187-210, jul/dez 2000

LIMA, Sônia Maria van Dick. **Introdução à história de Sagarana**. In: Revista Graphos. João Pessoa: V.12, N.2, dez./2010

LIRA NETO. **Uma história do samba – as origens**. São Paulo, Companhia das Letras, 2017

LOPES, Patrícia de Almeida Ferreira. **A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman**. Tese de Doutorado apresentada à ECA – Escola de Comunicações e Artes da USP – Universidade de São Paulo, 2017

LOPES, Nei.; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. São Paulo, Civilização Brasileira, 2020

LORENZ, Günter. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In: COUTINHO, Eduardo F (org). **Guimarães Rosa: coletânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983, p.390-407-7

LUCAS, Fábio. **O poliedro da crítica**. São Paulo, Caliban, 2009

LUCAS, Glaura. **Os Sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá**. Belo Horizonte: Editora da UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, 2014

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira – um estudo sobre a vanguarda paulista**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2011

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**. São Paulo, Lamparina, 2004

MAGALHÃES, Luiz Antônio Mousinho. **Palcos de um planeta: Beatriz e o grande circo místico**. In: Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos. Rio de Janeiro: Garamond, 2013

MALAGRINO, L. F. **Os ritmos do candomblé de nação Angola**. Brasília: UnB, 2017 <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32324> Acesso: maio 2024

MAMMI, Lorenzo. Prefácio ao Cancioneiro Jobim. Antonio Carlos Jobim, Paulo Jobim. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002

MARCIER, Luiza. **Uma coleção para Clara**. In: **Clara, uma fotobiografia**. DINIZ, Julio (org). Rio de Janeiro: Editora da PUC-RIO / Numa Ed., 2024 – p.103-116

MARQUES, Jorge. **Finas flores: mulheres letristas na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. S Paulo: Edusp, 3<sup>a</sup> ed., 1<sup>a</sup>. reimpressão, 2020

MED, Bohumil. **Teoria da Música – série musicologia 17**. Brasília: Musimed, 1996

MEDAGLIA, Julio. **Música, maestro! – do canto gregoriano ao sintetizador**. São Paulo: Editora Globo, 2008

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Cores de Rosa**. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2010

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2.000

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque.** São Paulo: Hucitec, 4<sup>a</sup>. ed., 2002

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra – ensaios de literatura e psicanálise.** São Paulo: Duas cidades, 1995

MENEZES, Flô. **A acústica musical em palavras e sons.** Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2<sup>a</sup>.ed. 2014

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** 3<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Perspectiva, 1964

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo.** 3<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Ática, 2003

MILLARCH, Aramis. **A importante missa de Lobo e o som rural de SRG e discípulos.** Publicação original: Estado do Paraná, Seção Música Popular, p.1, 29.04.1973. Tablóide digital <https://www.millarch.org/artigo/importante-missa-de-lobo-o-som-rural-de-srg-discipulos> Acesso: julho 2024

MOLINA, Sérgio. **Canção popular, música e poesia:** períodos, categorias e níveis de articulação composicional. In: Revista USP, São Paulo: N.111, p.79-88, outubro-novembro-dezembro 2016

MOLINA, Sérgio. **A composição da música popular cantada:** a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns pós-década de 1960. Tese de Doutorado. ECA-USP, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014

MONTEIRO, Denilson. **A bossa do lobo: Ronaldo Bôscoli.** São Paulo: Leya (Texto Editores), 2011

MORAES, Heloísa Juncklaus Preis; BRESSAN, Luiza Liene. **O sistema de fidelidade poética em Clara Nunes: a água como elemento de materialização.** In Revista Sessões do Imaginário. Porto Alegre, v.22, n.37, 2017, 00.102-109

MORIN, Edgar. **O método 4. As ideias.** Porto Alegre: Ed. Sulina, 1998

MOTTA, Nélson. **Noites tropicais.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000

MUSSO, Pierre. **A filosofia da rede.** In: PARENTE, André (org.). **Tramas de rede:** novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004

NEGREIROS, Eliete Eça. **Paulinho da Viola e o elogio do amor.** Cotia – SP: Ateliê Editorial, ano 2016

NEGREIROS, Eliete Eça. **Ensaizando a canção: Paulinho da Viola e outros escritos.** Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2011

- NEPOMUCENO, Eric. **Edu Lobo**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014
- NESTROVSKI, Arthur (org.) **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- NESTROVSKI, Arthur (org.). **Lendo música**. São Paulo: Publifolha, 2007
- NOVAES, Adauto. (org). **Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- NOVIS, Vera. **Tutameia: engenho e arte**. São Paulo: Perspectiva, 1989
- NUNES, Affonso. **O estilista do samba em outros ares**. Correio da Manhã, jornal, 2º. Caderno, edição de 13 de janeiro 2022
- NZERI, Ada. **A iansânica Clara Nunes**. In: **Clara Nunes, uma fotobiografia**. DINIZ, Julio (org). Rio de Janeiro: Editora da PUC-RIO / Numa Ed., 2024, p.83-116
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2a.ed., São Paulo: Vozes, 1978
- PARENTE, André (org.) **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004
- PAULA, Emerson de. **Clara Nunes – o corpo como texto**. Curitiba: CRV, 2021
- PAULINO, Edvânia de Aguiar. **Quando o Brasil resolveu cantar: identidade negra na música de Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro**. Artigo – Programa de Pós-Graduação – Especialização em Educação paraas Relações Étnico-Raciais da Rede Nacional de Formação Continuada da Univerdade Federal de Campina Grande, PB, SECADIMEC, novembro 2018
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992
- PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers**. Ed. Charles Hartshorne e Paul Weiss. USA, Harvard Press [entre 1931 e 1935]; vol.1-6
- PENACCHIO, Renata Mocelin. **Do mar de mim algo pro mar do mundo: a historiografia cabocla na poética de Paulo César Pinheiro**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2022
- PESSOA, André Vinícius. **As imagens do ‘Alumbramento’ de Manuel Bandeira**. In: **Semiótica**, v.30, n.1, p.93-114, jan./mar. 2018
- PIMENTEL, João; Mc GILL, Zé. **Mordaça: histórias de música e censura em tempos autoritários**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021
- PINHEIRO, Amálio.; SALLES, Cecília. **Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados**. São Paulo: Intermeios, 2016

PINHEIRO, Paulo César. **O Canto Brasileiro**. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de artes gráficas, 1976

PINHEIRO, Paulo César. **Viola Morena**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, coleção Tempoesia, 1984

PINHEIRO, Paulo César. **Atabaques, violas e bambus**. São Paulo: Record, 2.000

PINHEIRO, Paulo César. **Clave de Sal – poemas do mar**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003

PINHEIRO, Paulo César. **Pontal do Pilar**. São Paulo: Leya, 2009.

PINHEIRO, Paulo César. **Histórias das minhas canções**. São Paulo: Leya, 2010

PINHEIRO, Paulo César. **Matinta, o bruxo**. São Paulo: Leya, 2011

PINHEIRO, Paulo César. **Sonetos sentimentais para violão e orquestra**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014

PINHEIRO, Paulo César. **Poemúsica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018

PINHEIRO, Paulo César. **Mil versos, mil canções**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019

PINHEIRO, Paulo César. **Figuraças**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019

PIRES, Edna.; ANDRADE, Adriana.; SILVA, Jones. **O mistério da terra de Clara Nunes**. São Paulo: Madras, 2018

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1976

POUND, Ezra. **A arte da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

QUINTEIRO, Eudosia Acuña. **Estética da Voz**. São Paulo: Summus Editorial, 1989

RAYMUNDO, Jackson. **A construção de uma poética da brasiliade: a formação do samba-enredo**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, RS, 2019

RAYNOR, Henry. **História social da música – da Idade Média a Beethoven**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981

RIBEIRO, Vicente. **O modalismo na música popular urbana do Brasil.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba: 2014

RICHARDS, I. A. **A prática da crítica literária.** São Paulo: Martins Fontes, 1997

ROMANELLI, Sérgio. **Processo de criação em literatura e tradução literária e intersemiótica.** Vinhedo (SP): Horizonte, 2016

ROSA, João Guimarães. **Sagarana.** São Paulo: José Olympio, 1969

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970

SÁ, Olga de. **Grande sertão: veredas, labirintos.** In: Revista Ângulo, n.150/151, Lorena (SP): Editora da UNIFATEA – Universidade Teresa D'ávila, 2017, p.5-10

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação – construção da obra de arte.** Vinhedo, SP: Horizonte, 2006

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado** São Paulo: Annablume, 1999

SALLES, Cecilia Almeida. **Arquivos da criação – arte e curadoria.** Vinhedo, SP: Horizonte, 2010

SALLES, Cecilia Almeida. **Processos de criação em grupo – diálogos.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica Genética: uma (nova) introdução.** São Paulo: Educ, 2.000

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica dos processos de criação: interações como campo de possibilidades.** In: CONRADO. M. (org.). *Dilemas da arte contemporânea: autoria, uso de imagem, processos de criação e outras questões.* Curitiba: Ed. do Autor, 2018

SALLES, Cecilia Almeida. **Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões.** In: Revista Aspas, PPGAC USP – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, vol.7, n.2, 2017, p.27-39

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética e semiótica: uma interface possível.** São Paulo, CAPES/FAPESP/Illuminuras, 2002

SALLES, Cecilia Almeida. **Processo de criação como práticas geradas por complexas redes de criação.** In: SCRIPTORIUM, Porto Alegre: v.7, N.11, 00. 1-12, jan-dez./2021

SALLES, Cecilia Almeida; MANGUEIRA, Camila. **O agente criativo como crítico de processo: práticas transversais da criação.** In: Terra Roxa e outras terras – revista de estudos literários, v.44, n.1 (jun.-2024)

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-lobos: processos composicionais.** Campinas: Editora Unicamp, 2009

SANTA-CRUZ, Maria. **Guimarães Rosa: desenredos e projeções nas literaturas de língua portuguesa.** In: Scripta, Belo Horizonte, v.2, n.3, pp.242-250, 2º semestre 1998

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989

SARAIVA, Chico. **Violão canção:** diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil. São Paulo: Edições Sesc, 2018

SARAIVA, Chico. **Diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil.** Dissertação de Mestrado. ECA – Escola de Artes e Comunicações, USP – Universidade de São Paulo. São Paulo: 2013

SARAIVA, Chico; JARDIM, Gilmar Roberto. **A influência de Villa-Lobos na canção popular brasileira.** In: 38. ENARTE – Encontro de Artes de Belém, 2011. A arte é de todos: um olhar socio-cultural (Anais do Seminário de Pesquisa em Música do Pará: Pesquisa, Difusão e Patrimonialização das Práticas Musicais). Belém: UFPA; ICA; Escola de Música

SEPÚLVEDA, Carlos Alberto. In: DANTAS, José Maria de Souza. Novo manual de literatura. São Paulo: Difel, 1979

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira – das origens à modernidade.** São Paulo: Editora 34, 2008

SEVERIANO, Jairo.; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo.** São Paulo: Editora 34, 1997

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Música, estética e subjetivação – tema com variações.** São Paulo: Annablume, 2009

SHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: UNESP, 1977

SIMÕES, André. **Francis Hime – ensaio e entrevista.** São Paulo: 34, 2023

SIMÕES, André. **Chico Buarque em 80 canções.** São Paulo: 34, 2024

SMARÇARO, Julio César Caliman. **O cantador: a música e o violão de Dori Caymmi.** Dissertação de mestrado. UNICAMP, Campinas, 2006

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas.** Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2002

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música – o nacional e o popular na cultura brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 2<sup>a</sup>.ed. 1983, 2<sup>a</sup>. reimpressão 2004

STARLING, Heloísa Maria Murgel. **Tom & Rosa.** In: Revista USP, São Paulo, n.87, 00110-123, setembro/novembro 2010

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições.** Tradução de Luiz Paulo Horta. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1996

TATIT, Luiz. **Todos entoam.** São Paulo: Educ / Publifolha, 2.000

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2001

TATIT, Luiz. **Estimar canções.** Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2016

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras.** Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2001

TAUBKIN, Benjamin. **Viver de música.** São Paulo: Bei, 2011

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos Modais na Música Brasileira.** Tese de Doutorado. ECA-USP, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular – da modinha ao tropicalismo.** 5<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Art Editora, 1986

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil.** São Paulo: 34, 2008

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular segundo seus gêneros.** 7<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Editora 34, 2007

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz – entre o ruído e o silêncio.** São Paulo: Annablume, 1999

VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo. **Lírica brasileira do século XX.** 2<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: Editora Opus, 2002

VASCONCELLOS, M. J. E. **Pensamento sistêmico – o novo paradigma da ciência.** Campinas: 3<sup>a</sup>. ed., Papirus, 2002

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: 3<sup>a</sup>.ed., Companhia das Letras, 1999

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

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005

ZULAR, Roberto. (org). **Criação em processo – ensaios de crítica genética**. São Paulo, CAPES/FAPESP/Illuminuras, 2002

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo, Companhia das Letras, 2001

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Belo Horizonte, Ed UFMG, 2010

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, São Paulo, Cosac & Naify, 2007

### **Periódicos, revistas, artigos e portais**

ALZUGUIR, Rodrigo. **Clara Nunes: veredas**. In: **Clara Nunes, uma fotobiografia**. DINIZ, Julio (org). Rio de Janeiro: Editora da PUC-RIO / Numa Ed., 2024

AMARAL, Beatriz Helena Ramos. **Clara Estrela, o filme: arte e encantamento**. Germina – Revista de Literatura e Arte, edição v 15, ISSN 2447-3537, março 2020

\_\_\_\_\_. **Clara Nunes: retrato familiar revela ética e sensibilidade incomum**. Germina – Revista de Literatura e Arte – edição v 16, ISSN 2447-3537, julho 2020

\_\_\_\_\_. **Clara Nunes: ética e sensibilidade incomum**. Linguagem Viva, jornal literário, Piracicaba, novembro 2020

\_\_\_\_\_. **Clara Nunes: canto de luz na cultura do Brasil**. Recife, Revista de lusofonia - D. Escritor, n. 47, abril 2021, p.42-43

AMARAL, Euclides. **Guimarães Rosa, o letrista bissexto da MPB**. In: Acontece na cidade, publicação de 18 de fevereiro de 2024. Link: <https://www.acontecemaciade.com.br/blog/post/guimaraes-rosa-letrista-bissexto-da-mpb> Acesso em junho de 2024

FENSKE, Elfi Kurten. **Paulo César Pinheiro: uma travessia poética musical do Brasil.** Templo Cultural Delfos. [www.elfikurten.com.br/2023/04/paulo-cesar-pinheiro.html](http://www.elfikurten.com.br/2023/04/paulo-cesar-pinheiro.html) Acesso: julho 2024

FENSKE, Elfi Kurten. **Paulo César Pinheiro: Discografia de A a Z**

FERREIRA, Mauro. ‘**Pedaços**’, de Francis Hime nos anos 1970, vem à tona em álbum de Gabriel Cavalcante. In: Blog do Mauro Ferreira, Portal G1, edição de 02.11.2023 <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2023-11-02> Acesso em julho 2024

LICHOTE, Leonardo. **Em Voz de Mágica, Dori Caymmi pinta um Brasil mítico e real.** In: O Globo / Cultura, edição de 04 de abril de 2017 [www.oglobo.globo.com/cultura/musica/critica-em-voz-de-magoa-dori-caymmi-pinta-um-brasil-mitico-real-21155590](http://www.oglobo.globo.com/cultura/musica/critica-em-voz-de-magoa-dori-caymmi-pinta-um-brasil-mitico-real-21155590) Acesso em julho 2024

### **Partituras e songbooks**

JOBIM, Tom. **Cancioneiro Tom Jobim.**

CHEDIAK, Almir. **As 101 melhores canções do século XXI.** Volumes I e II. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004

### **Referências áudio-visuais: filmes, séries e entrevistas**

ALEXANDRE, Diego. **Clara Mestiça.** Documentário do Memorial Clara Nunes. Caetanópolis (MG): Instituto Clara Nunes, 2012

ALEXANDRE, Diego. **Clara Esperança.** Documentário. Caetanópolis (MG): 2022

CARVALHO, Walter. **Manter a linha da cordilheira sem o desmaio de planície.** Documentário sobre Armando Freitas Filho. 88min. Rio de Janeiro: 2016

FRANÇA, Belisário. **Cale-se. A censura musical.** Série em episódios. Episódio 3: a MPB calada. 26 min. 2015

LIRA, Susanna; ALZUGUIR, Rodrigo. **Clara Estrela.** Documentário. 71 min. Rio de Janeiro: Modo Operante, 2017

PRATES, Andrea.; VIDAL, Cleisson. **Paulo César Pinheiro - A letra e a alma.** Documentário. 85 min. Rio de Janeiro, 2021

SANTHANA, Clara. **Deixa clarear.** DVD. Biscoito Fino, 2016

SOLBERG, Helena. **Palavra (En) cantada.** Documentário. 2008  
 Paulo César Pinheiro homenageia Baden Powell. TV Brasil.  
[www.youtube.com/watch?v=UDBXDIWxEqDI&ab\\_channel=TVBrasil](http://www.youtube.com/watch?v=UDBXDIWxEqDI&ab_channel=TVBrasil) Acesso:  
 fevereiro 2024

SOUZA, Tárik de. Especial MPBambas da TV Brasil com Paulo César Pinheiro.  
 Apresentação: Tárik de Souza Série de Entrevistas com personalidades da  
 música brasileira.

[www.youtube.com/watch?v=bz9X7CWTv0E&ab\\_channel=TVBrasil](http://www.youtube.com/watch?v=bz9X7CWTv0E&ab_channel=TVBrasil) Acesso:  
 fevereiro 2024

Depoimentos Cariocas. Paulo César Pinheiro. AGCRJ

### **Álbuns musicais**

Baden Powell. **Os cantores da Lapinha.** Rio de Janeiro: Odeon, 1970

Baden Powell. **Baden Powell canta Vinícius de Moraes e Paulo César Pinheiro.** Disques Festival. França, 1977

Baden Powell e Paulo César Pinheiro. **História da música popular brasileira. Grandes compositores.** Abril Cultural, 1982

Clara Nunes. **Alvorecer.** Rio de Janeiro: Odeon, 1974

Clara Nunes. **Claridade.** Rio de Janeiro: Odeon, 1975

Clara Nunes. **O canto das três raças.** Rio de Janeiro: Odeon, 1976

Clara Nunes. **As forças da natureza.** Rio de Janeiro: Odeon, 1977

Clara Nunes. **Guerreira.** Rio de Janeiro: Odeon, 1978

Clara Nunes. **Esperança.** Rio de Janeiro: Odeon, 1979

Clara Nunes. **Clara Mestiça.** Rio de Janeiro: Odeon, 1980

Clara Nunes. **Clara.** Rio de Janeiro: Odeon, 1981

Clara Nunes. **Clara.** Nação. Rio de Janeiro: Odeon, 1982

Dori Caymmi. **Mundo de dentro.** Rio de Janeiro: Acari Records, 2010

- Dori Caymmi. **Poesia musicada.** Rio de Janeiro: Acari Records, 2011
- Dori Caymmi; **Setenta anos.** Rio de Janeiro: Acari Records, 2013
- Dori Caymmi. **Brazilian Serenata.** EUA: Qwest Records, 1990
- Dori Caymmi. **Voz de mágoa.** Rio de Janeiro: Acari Records, 2017
- Dori Caymmi. **Dori Caymmi.** Rio de Janeiro: Odeon, 1982
- Dori Caymmi. **Sonetos sentimentais para flauta e violão.** Rio de Janeiro: Ogum / Acari Records, 2022
- Dori Caymmi. **Songbook 80 anos de um cantador.** São Paulo: Selo SESC, 2023
- Dori Caymmi. **Prosa e papo.** Rio de Janeiro: Acari Records, 2024
- Eduardo Gudin, Marcia e Paulo César Pinheiro. **Tudo que mais nos uniu separou.** São Paulo: Velas, 1996
- Julião Pinheiro. **Pulsação.** Rio de Janeiro: Acari Records, 2015
- Luciana Rabello. **Candeia branca.** Rio de Janeiro: Acari Records, 2014
- Mauricio Tizumba. **Galanga Chico Rei.** Rio de Janeiro: Independente, 2015
- Mônica Salmaso. **Corpo de baile.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2014
- Mônica Salmaso e Dori Caymmi. **Canto sedutor.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2022
- Paulo César Pinheiro. **O importante é que nossa emoção sobreviva.** Rio de Janeiro: Odeon, 1974
- Paulo César Pinheiro. **Paulo César Pinheiro.** Rio de Janeiro: Odeon, 1980
- Paulo César Pinheiro. **Poemas Escolhidos.** Rio de Janeiro: Odeon, 1983
- Paulo César Pinheiro. **O lamento do samba.** Rio de Janeiro: Quelé / Acari Records, 2003
- Paulo César Pinheiro. **Capoeira de Besouro.** Rio de Janeiro: Quitanda, 2010
- Paulo César Pinheiro e João Nogueira. **Parcerias.** São Paulo: Velas, 1994

- Paulo César Pinheiro e Edil Pacheco. **Afros e Afoxés.** Diversos. Polydor, 1988
- Pedro Amorim. **Voz nagô.** Afro-sambas de Pedro Amorim e Paulo César Pinheiro. Rio de Janeiro: Engenho Produções, 2017
- Sérgio Santos. **Rimanceiro.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2013
- Sérgio Santos. **Sérgio Santos.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2004
- Sérgio Santos. **Áfrico.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2001
- Toquinho. **A arte de viver.** Rio de Janeiro: Deckdisc, 2000
- Toquinho. **Mosaico.** Rio de Janeiro: Circuito Musical, 2005
- Wilson das Neves. **Brasão de Orfeu.** Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2024
- Wilson das Neves. **Senzala e Favela.** Rio de Janeiro: Selo FundiSom, 2023
- Yamandu Costa. **Vento Sul.** Independente, 2019
- Zé Paulo Becker e Marcos Sacramento. **Todo mundo quer amar.** Rio de Janeiro Borandá, 2012

## **Portais e sites**

- Instituto Clara Nunes – <https://www.institutoclaranunes.com.br>
- Instituto Moreira Salles – Música – Coleção Baden Powell, acervo de partituras  
<https://acervos.ims.com.br/portals>
- Instituto Tom Jobim – [www.jobim.org](http://www.jobim.org)
- Site oficial de Baden Powell - <https://www.brazil-on-guitar.de/>
- Site oficial de Edu Lobo – <https://www.edulobo.com.br>
- Site oficial de Francis Hime – <https://francishime.com.br>
- EMI / ODEON
- Acari Records <https://discografia.discosdobrasil.com.br/gravadora/acari-records>

