

Vária



Alusões e Discurso Metaperformático na Canção “Missão do Cantador” da Banda de Pau e Corda

Deusa Mitiko de Gouvêa Hanashiro¹

RESUMO

O propósito do presente artigo é analisar a canção popular brasileira “Missão do cantador”, a primeira faixa do recente álbum homônimo de 2021 da Banda de Pau e Corda, a partir de uma perspectiva literomusical. Assim, em vista disso, interessamos estudar mais especificamente as características formais e expressivas da composição, bem como as alusões literárias e o discurso metaperformático entranhados na letra, sob as teorizações de Tatit e Caretta, no sentido de apresentar uma das possibilidades de interpretação.

Palavras-chave: Banda de Pau e Corda; Missão do cantador; canção popular brasileira; alusão; metaperformance.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the brazilian popular song “Missão do cantador”, the first track from the recent album of the same name released in 2021 by Banda de Pau e Corda, based on relations with the musical and literary field. Thus, in view of this, we are interested in studying more specifically the formal and expressive characteristics of the composition, as well as the literary allusions and the metaperformatic discourse embedded in the lyrics, under the theories of Tatit and Caretta, in order to present one of the possibilities of interpretation.

Keywords: Banda de Pau e Corda; Missão do cantador; brazilian popular song; allusion; metaperformance.

¹ Mestranda da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). ID: <https://orcid.org/0000-0001-6945-8704>. Contato: deusa.hanashiro@unifesp.br.



1. Introdução

O propósito deste artigo² consiste em analisar a canção “Missão do cantador”³ da Banda de Pau e Corda (1972), a primeira faixa de seu recente álbum *Missão do Cantador* (2021), de uma perspectiva literomusical.

E antes de abordarmos a estrutura do texto, justifica-se a escolha de tal objeto para estudo por reconhecermos tratar-se de uma canção ainda não contemplada em análise e prenehe de elementos simbólicos, aos quais se torna possível relacionar os atuais conceitos sobre canção popular brasileira.

Justificada a nossa escolha, cabe-nos expor em linhas gerais uma contextualização sobre o projeto *Missão do Cantador*. O álbum foi lançado em 06/04/2021⁴ nos formatos Compact Disc (CD) e áudio para plataformas digitais pela gravadora Biscoito Fino⁵, após um longo tempo sem que houvesse por parte do grupo musical um trabalho com canções inéditas. A produção é de José Milton e a capa é assinada por Elifas Andreato. Aliás, o primeiro foi responsável por lançar o grupo no mercado musical em 1973 pela RCA Victor. E o segundo, renomado ilustrador do meio fonográfico que faleceu em março de 2022, foi o criador de uma outra obra icônica para a Banda: a ilustração⁶ para o LP *Arruar*, de 1978. Sendo a do CD uma de suas últimas criações, vale ocupar-nos em descrevê-la.

² É parte de um trabalho final para a conclusão da disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto para o Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIFESP, em 2022.

³ Existe uma canção de título similar, apenas com a diferença no uso da preposição, pois não há a contração com o artigo “o”: “Missão de cantador”, de Ronaldo Viola e João Carvalho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nTe_oK1Efb0. Acesso em: 06 dez. 2022.

⁴ Ou 23/04/2021. Cf. www.biscoitofino.com.br.

⁵ Fundada pela cantora Olívia Hime e pela empresária Kati de Almeida Braga no Rio de Janeiro. O nome se refere à expressão de Oswald de Andrade: “biscoito fino para as massas”. Disponível em: <https://www.biscoitofino.com.br/institucional>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁶ Uma ossada de um boi crucificada, de acordo com Alison Pitangueira (2021). Disponível em: <https://versoseprosas.com.br/lancamentos/banda-de-pau-e-corda-lanca-novo-album/>. Acesso em: 25 nov. 2022.



A arte traz uma imagem bastante significativa: dois rostos coloridos⁷ de perfil intercalados a duas sombras de outros dois rostos que se confundem com o fundo escuro. Tal forma nos sugere dois arcos destacados em relação a esse fundo; arcos para flechas que poderiam estar posicionadas na altura dos lábios⁸, o que, de um certo modo, representariam as “lanças” verbais virtualmente repletas de significados: os sons e as palavras.

O arco feito de madeira e corda mantém correspondência com os instrumentos iniciais que deram origem ao nome da própria Banda, como veremos na Segunda Parte; e por outro lado, remete-nos a um estudo de Mário de Andrade (1991, p. 32, apud CARETTA, 2013, p. 103) que apontou a comparação da voz humana com o arco: ela “tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical”. Dessa forma, a capa expressa simbolicamente a missão daquele que canta: suas ideias e palavras serão arremessadas para tocar os ouvintes.

⁷ Um deles, com o olho fechado, parece fazer alusão à obra *Composição com vermelho, azul e amarelo* (1930), do pintor Piet Mondrian (1872-1944). Quanto ao outro rosto, um tanto difícil de identificar, traz uma parte de um selo postal acima, um olho estilizado aberto e alguns fragmentos de letras: “Er” e “MB” (aparentemente: Pernambuco). Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Piet-Mondrian/574069/Composi%C3%A7%C3%A3o-com-vermelho,-azul-e-amarelo,-1930.html>. Acesso em: 04 dez. 2022.

⁸ Lembrando que a estrutura da anatomia central do lábio superior é conhecida como arco do Cupido.



Figura 1 – Capa do CD



BANDA DE PAU E CORDA. Missão do Cantador [CD]. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2021.
Fonte: <https://www.biscoitofino.com.br/audio/cd-banda-de-pau-e-corda-missao-do-cantador>

Além de “Missão do cantador”, temos estas outras doze canções: “Estrela cadente”; “Sonho interior”; “Tudo num balaio só”; “Sinais”; “Guardador de sonhos”; “Fogo de braseiro”; “Desvario”; “Se ou sê”; “Sem fim”; “Sonhadora”; “Força oculta” e “Quer mais o quê?”. O CD contou ainda com a participação especial de Mestre Gennaro, Zeca Baleiro, Chico César e Alexandre Rodrigues (o Copinha), Marcello Rangel (do Reverbo), Corró Zabumbeiro, Raminho da Zabumba e Julio Cesar Mendes. Quanto ao arranjo musical, Waltinho Andrade e Zé Freire o dividem, mas não na mesma proporção: a maior parte coube ao último. Em termos de gênero, há quem diga que o álbum traz uma mescla de uma releitura do baião mais o arrasta pé, a balada, o xote, a modinha, o frevo, entre outros (ZÉ FREIRE, [2021?], apud REIS, 2021). Os instrumentos usados especialmente para esse repertório são: viola;



violão; flauta; bateria; triângulo; caxixis; contrabaixo; agogô; ganzá; sino, atabaque; gam; pandeiro e surdo.

Explicitada a contextualização sobre o projeto da Banda; então, com vistas a uma análise de “Missão do cantador” no sentido de apresentar uma das leituras possíveis, interessa-nos estudar as características formais e expressivas, assim como as alusões literárias e o discurso metaperfomático envolvidos, segundo teorizações de Luiz Tatit e Álvaro Caretta sobre a canção popular.

Assim, na Primeira Parte, explanam-se brevemente os conceitos para a análise de uma canção. Na Segunda Parte, descreve-se o histórico da Banda de Pau e Corda, desde a sua formação até os dias atuais. E na Terceira Parte, analisa-se a canção. Por fim, conclui-se com uma retomada dos pontos principais.

2. Sobre os conceitos para a análise de uma canção

Em todos os tempos, diversos autores atestaram a importância incontestável da música. Nos dias atuais, ela está associada às terapias e às propagandas de consumo (*jingle*). Reconhecidamente, à música têm sido atribuídos muitos benefícios e a potencialidade de ressignificar memórias e “de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas” (WISNIK, 1989, p. 28). Os seus atributos fizeram com que invadisse até mesmo o meio acadêmico para que fosse estudada; se bem que, na área de Letras, estudam-se, em geral, não a música dita clássica e a instrumental, mas a canção popular e a materialidade de sua poesia.

Por isso, são necessárias algumas distinções: “sem a letra, a canção seria música; sem a melodia, talvez poesia, ou nem existiria” (CARETTA, 2013, p. 130). Para a análise de uma canção, portanto, é importante compreendê-la como um “enunciado sincrético”: verbal e musical, pois o seu sentido se completa nessa mescla de linguagens que constitui o *gesto cancional* (CARETTA, 2009, p. 100; TATIT, 2004, p. 69). Assim, a melodia, que é formada por grupos rítmicos (“blocos



de significação”) para serem repetidos e variados, mimetiza a entoação da fala para atingir o efeito de que cantar é dizer de uma forma singular a mensagem que se quer passar aos ouvintes (STEFANI, [?], apud ULHÔA, 1999, p. 49; TATIT, 2004, p. 73; TATIT; LOPES, 2008, p. 16).

Isso se deu, porque entre o final do século XIX e começo do XX no Brasil o tratamento dado à melodia afasta-se da notação das partituras, assim como a letra, da poesia na modalidade escrita, e os compositores, que, em sua maioria, não sendo eruditos e nem detendo apuro técnico, fizeram a prosódia natural corresponder aos contornos melódicos (Tatit; Lopes, 2008, p. 17). Vale destacar não só a contribuição dos trejeitos da fala, do “ritmo de frases curtas e sincopadas” que deram origem aos lundus de salão e aos populares entre outros aspectos, mas também a contribuição dos ritmos: o dos “bataques negros” e o da percussão indígena, para a consolidação da música popular brasileira (TINHORÃO, 1998, p. 102; TATIT, 2004, p. 20-22).

Tal correspondência, produtiva em termos composicionais, foi denominado por Tatit (2004, p. 73) de “princípio entoativo”, que é *simples* pelo fato de o sentido definir-se nas inflexões descendentes, já que, culturalmente a elas são associadas as “conclusões de ideias”. Mas o princípio entoativo também é *complexo* por alguns percursos melódicos expandirem as enunciações para inflexões ascendentes ou descendentes distantes. Por isso, na análise, há que se atentar à “direção extensa” na definição do sentido de certos segmentos, pois durante o percurso, dependendo dos mecanismos acionados, podem evidenciar-se a “configuração rítmica” – sob a qual se tem a forma concentrada voltada para a temática e o refrão –, ou a “orientação melódica” – sob a qual se tem a forma em expansão caracterizada pela atenuação dos motivos melódicos devido à morosidade das notas (TATIT, 2004, p. 74). Lembrando que essa amálgama letra-melodia, assegurada pela base entoativa, inclusive, é o que identifica a singularidade de uma composição e que melodia e letra “interferem estreitamente uma sobre a outra”: ora, há um predomínio da força



entoativa sobre a melódica, ora essa se sobrepõe àquela (ULHÔA, 2006, p. 1, apud CARETTA, 2013, p. 138-139; TATIT; LOPES 2008, p. 70-73).

Assim, diante de uma canção, é possível depararmos com três modelos de construção melódico-persuasivos tatianos⁹, a depender da manifestação tensiva de parâmetros como “duração” (associado ao ritmo), “altura” (associada ao melódico-harmônico) e “timbre” (associado à qualidade da forma de uma onda sonora), e da correlação deles com a letra (TATIT, 1998, p. 118; WISNIK, 1989, p. 20-26). O primeiro modelo caracteriza-se não só por uma certa regularidade da “pulsção rítmica” mas também por uma aceleração e uma reincidência dos motivos, processo ao qual se denominou *tematização de expressão*, em correspondência à *tematização narrativa* (TATIT, 1998, p. 118-119; p. 121). O segundo se notabiliza pela exploração das curvas melódicas, do prolongamento de notas vocálicas e de uma desaceleração rítmica, dando espaço a manifestações afetivas, o que recebeu a denominação de *passionalização de expressão*, em correlação à *passionalização* como “estado modal narrativo” (TATIT, 1998, p. 119; p. 121). Já o terceiro apresenta-se com a redução da força tensiva da melodia e da reiteração dos motivos, para abrir passagem a uma recriação da entoação da fala, e a esse último processo estratégico de construção deu-se o nome de *figurativização enunciativa de expressão*; “à figurativização melódica, finalmente, corresponde o aumento da *deitização*¹⁰ linguística” (TATIT, 1998, p. 120; p. 121).

Com relação aos dêiticos, são elementos que deixam transparecer na canção o contexto enunciativo no qual se coloca o eu cancionista; “são os imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc.” (TATIT, 2002, p. 21). Os dêiticos aliados

⁹ Tematização e figurativização são “dispositivos teóricos complementares na metalinguagem científica da semiótica”, nos quais Tatit (2002, p. 25-26) se inspirou para conceber os próprios conceitos homônimos utilizados na análise da canção popular.

¹⁰ “Processo pelo qual os enunciados se reportam à instância de enunciação”. Cf. Tatit, 1998, p. 121, nota 4.



aos *tonemas*, “inflexões que finalizam as frases entoativas” em ascendência, descendência e suspensão conforme os sentidos sugeridos, constituem os indícios a serem averiguados na interpretação de uma canção.

Sobre a contribuição dos tonemas para a significação no processo figurativo, a partir dessas oscilações da voz, há que esclarecer:

uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas (TATIT, 2002, p. 21-22).

E, além desses indícios, é preciso observar ao descrever o projeto da dicção do cancionista¹¹ a tensividade na convergência entre a continuidade e a segmentação melódicas. Dessa maneira, na continuidade, dá-se o prolongamento das vogais com uma transferência das tensões internas à emissão das frequências e à extensão das oscilações da tessitura, ao que se associa a modalização do /ser/ e a passionalização; na segmentação, dão-se os ataques das consoantes com a conversão das tensões em “impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência”, ao que se associa, desta vez, a modalização do /fazer/ e a tematização (TATIT, 2002, p. 22).

Além dos três modelos tatianos descritos, também pode-se adotar como método de análise de uma canção um modelo baseado nos conceitos bakhtinianos, pois é possível identificar “como o enunciador cria a sua imagem, o seu *ethos*, como elabora a cena de enunciação e como dialoga com outros discursos” (CARETTA, 2009, p. 99). Para estudar uma canção por meio desses tópicos, é preciso ater-se a

¹¹ É colocado em evidência pelo trabalho do arranjador-cancionista e modificado pela dramatização do cantor-cancionista no momento de *performance*. E para sustentar essa canção, não bastam as frequências melódico-harmônicas e o ritmo, é necessário definir o timbre vocal, que deixa transparecer a perícia cancionista investida.



alguns aspectos: ela, como gênero secundário do campo artístico-musical, constitui-se a partir da reelaboração tanto de outros registros secundários do campo da modalidade escrita, quanto de gêneros primários pertencentes ao da fala do cotidiano (CARETTA, 2013, p. 104-105). Isso porque a linguagem tem sua manifestação por meio de enunciados, e esses são o reflexo dos contextos específicos e dos propósitos das esferas de ação humana; então, eles se formam mantendo “relações interdialogicas” com outros enunciados da ampla comunicação social e “intradialógicas” com outros de seu próprio campo (Caretta, 2013, p. 105-106). Por estas, o discurso da canção se consolida, por aquelas, ele se expande.

A canção, desse modo, mantém diálogo em certos graus de variação com o prosaico e com o poético; principalmente com esse último em virtude de o estilo de sua letra ser “sempre poético” (CARETTA, 2013, p. 127-128). Portanto, ter competência poética é como que demonstrar a prerrogativa de um cancionista, uma vez que fabricar imagens, rimas seria o primeiro dos passos, para que depois ele as trabalhe no sentido de proporcionar uma entonação peculiar, um outro ritmo, adequando-as à melodia pela tonicidade. Apesar de que, é preciso dizer, poesia e canção são gêneros distintos, com uma materialidade que as torna em um determinado ponto “variedades do mesmo gênero”, nas palavras de Costa (2001, p. 387-388, apud CARETTA, 2013, p. 123-124). Ademais, na poesia, a língua está em função de si mesma, enquanto na canção, ela está a serviço da melodia (CARETTA, 2013, p. 124). No tocante à rima, além de atestar a competência do cancionista, permite a memorização da letra por parte dos ouvintes, tanto quanto o refrão. De acordo com Tezza (2006, p. 208, apud CARETTA, 2013, p. 118), cantar transforma o outro em “ouvinte passivo” ou em “eco da voz que canta” justamente pelo uso destes recursos: rimas e refrões, pois eles fazem com que a letra “cole” à mente.

Ainda, com respeito ao dialogismo entre os enunciados, o discurso de um cancionista pode incorporar palavras de outros, mas não de forma neutra nem sem



um posicionamento avaliativo seu em relação a elas, pois aquele que fala-canta é responsável por uma voz social que se estrutura no “plurilinguismo dialogizado” (CARETTA, 2013, p. 137).

Para finalizar, a entonação, o ritmo-melódico (estilo musical), a letra (estilo poético¹²) e a forma composicional¹³ (de três a cinco minutos e suas partes e refrãos) – estas últimas orientadas para um conteúdo temático¹⁴ – precisam ser buscados ao se estudar uma canção, pois eles aclaram o seu significado. Ademais, também é importante identificar o contexto não linguístico (político, sociocultural).

Em suma, os aspectos e os modelos para se analisar uma canção apresentam uma complexidade de conceitos proporcional à sua rede enunciativa.

2. Sobre um breve histórico da Banda de Pau e Corda

A Banda de Pau e Corda¹⁵ foi formada em dezembro de 1972, no Recife, pelos irmãos Andrade: Roberto (letrista falecido em 2017), Waltinho (responsável pelas melodias) e Sérgio, e mais três amigos: Paulinho Rezende (primo dos irmãos, falecido em 2017), Netinho e Beto. Essa formação mudou bastante nesses 50 anos de carreira; da original, só restou Sérgio Andrade¹⁶, que, atualmente, divide o palco

¹² “É determinado pelo conjunto de regras estilísticas do gênero e pelas possibilidades artísticas oferecidas pela relação entre a letra e a melodia” (CARETTA, 2013, p. 122).

¹³ “É determinada tanto por elementos poéticos, como o verso; quanto musicais, como as partes A e B de uma canção” (IDEM).

¹⁴ “É musical”, pois os elementos linguísticos da letra se subordinam à música (IDEM).

¹⁵ Informações retiradas da página oficial no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/BandadePaueCordaOficial>. Acesso em: 19 nov. 2022. Contato com a Banda de Pau e Corda no endereço eletrônico do produtor Rafael Moura: rafael@ampliarproducoes.com.

¹⁶ Nasceu em 31/ 12/ 1955 em Recife, Pernambuco. Ainda na infância, tomou contato com a música por meio do avô Manoel Rabelo e da mãe Maria José Rabelo de Andrade. Iniciou-se na Banda de Pau e Corda aos 16 anos de idade. Por ser muito afinado, sempre teve a função solista. Suas maiores influências musicais vieram de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Luiz Gonzaga, Hermeto Pascoal, Dominguinhas, Rita Lee, entre outras. Entre os cantores que mais admira, estão Elis Regina, Mônica Salmaso, Caetano Veloso, Maísa Moura, Chico



com Sérgio Eduardo, Júlio Rangel, Zé Freire, Yko Brasil e Alexandre Baros. Mas a proposta da Banda continua a mesma: divulgar as sonoridades e a poesia nordestinas. O seu estilo não poderia ser definido como regional, conforme alega Sérgio (apud BARBOSA, 2021), pois se trata de “um grupo que faz música popular brasileira com suas influências musicais extraídas do nordeste brasileiro”.

A Banda conta com aproximadamente 180 canções, divididas em álbuns que vão do vinil ao CD, além de coletâneas; sem contar *Missão do Cantador* (2021), podemos citar: *Vivência* (1973, com texto de Gilberto Freyre na contracapa: “poesia cantada”); *Redenção* (1974); *Assim... Amém* (1976); *Arruar* (1978); *Frevo – Pelas Ruas de Recife* (1979); *Nossa Dança* (1981); *Disco de Ouro – Linha 3* (1981); *Coisa da Gente* (1982); *O maior Forró do Mundo* (1986); *O Outro Lado da Banda* (1990); *Cristalina* (1992); *Acervo Especial – Banda de Pau e Corda* (1994); *O Melhor da Banda de Pau e Corda* (1995); *2 em 1 – Vivência e Redenção* (2001); *45 Anos ao Vivo* (2019); e *Na Estrada – ao Vivo* (2021).

Justamente por esse último álbum, gravado com o Quinteto Violado¹⁷ em Belo Horizonte (2020) pelas produtoras mineiras Nó de Rosa e Cadoro Eventos, depois lançado pela gravadora Biscoito Fino, é que ocorreu a indicação ao Grammy Latino 2022 na categoria Melhor Álbum de Música de Raízes em Língua Portuguesa. Nele, estão repertórios dos dois grupos pernambucanos.

Entre eles, a amizade de cinco décadas surgira nos anos 70, em meio aos festivais universitários dos quais participaram. Diga-se de passagem, o Quinteto

César, Zeca Baleiro, Dominginhos, o mestre Gennaro e Marcello Rangel. Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/banda-de-pau-e-corda/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

¹⁷ Surgiu após o movimento tropicalista em 1971, no Recife. Inicialmente sua formação contava com: Toinho Alves (falecido em 2008) no canto e contrabaixo; Marcelo no canto e viola; Fernando Filizola no canto e sanfona; Luciano Pimentel (falecido em 2003) na bateria e Sando na flauta. Na década de 90, passam a integrar o grupo Ciano Alves, Roberto Medeiros e Dudu Alves. As suas canções passeiam do erudito ao estilo popular. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/quinteto-violado-banda-de-pau-e-corda-na-estrada/>. Acesso em: 25 nov. 2022.



Violado iniciava a carreira na casa de shows “Olho nu”¹⁸ no centro do Recife, onde os irmãos Andrade assistiram a uma apresentação. Eles, que até então apenas compunham para que outros se apresentassem, viram-se estimulados a também tocar e cantar; organizaram a banda à base de flauta pífano, violão, contrabaixo acústico e instrumentos de percussão de madeira. Assim, o saudoso Toinho Alves, contrabaixista e fundador do Quinteto Violado, sugeriu o nome “Banda de Pau e Corda” que faz referência a esses instrumentais e aos blocos de pau e corda que saem até hoje nos carnavais pernambucanos. Desse modo, com o sexteto batizado, passaram-se muitos anos dedicados a composições e apresentações¹⁹.

Em 2007, a Banda chegou a gravar um DVD em comemoração aos 100 anos do Frevo, que foi distribuído à rede pública do Estado de Pernambuco²⁰.

De acordo com a jornalista Nathália Pereira,

quando o assunto é a renovação do público da Banda de Pau e Corda, Sérgio Andrade concorda que a chegada dos álbuns às plataformas online colabora e intensifica o que vinham percebendo nas filas pós-show, em que gerações de pais e filhos se misturavam para cumprimentar os músicos (PEREIRA, 2021).

Afinal, lá se vão 50 anos na estrada. Assim, divulgar a música nordestina para o Brasil e o mundo tem sido a missão da Banda de Pau e Corda.

3. Análise da canção “Missão do cantador”

¹⁸ Ao que parece, essa casa foi adquirida posteriormente pela Banda de Pau e Corda, sob o incentivo de Oswalter Andrade e Maria José Rabelo de Andrade, os pais de Sérgio. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/quinteto-violado-banda-de-pau-e-corda-na-estrada/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

¹⁹ Algumas de suas parcerias foram memoráveis, principalmente, com Geraldo Azevedo e Alceu Valença.

²⁰ Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/eventos/quinteto-violado-banda-de-pau-e-corda-na-estrada/>. Acesso em: 25 nov. 2022.



A canção “Missão do cantador”²¹, homônima ao título do álbum de 2021, é a primeira faixa e tem sua forma composicional com duração de 2’51”; a música e a letra são de Sérgio Andrade, com arranjo de Zé Freire.

Além de compositor e integrante da primeira formação da banda, Sérgio Andrade também responde pela voz (instrumento) e vocal e, em alguns shows, também pelo triângulo. Quanto aos demais músicos, eles se dividem da seguinte maneira: na viola e vocal, Júlio Rangel; na flauta ou pífano, Yko Brasil; no violão e vocal, Zé Freire; no contrabaixo, Sérgio Eduardo; e na bateria e vocal, Alexandre Baros²².

Após dispormos os instrumentistas, reproduzimos a letra, tendo marcado em itálico a voz solista e em negrito a coral, conforme a realização da canção:

“Missão do cantador”²³

Eu vou onde tenho que ir
Onde tem gente precisando ouvir
Porque na voz do cantador
Tem água pra matar a sede
Tem pão para matar a fome
Tem chave pra guardar segredo
E abrigo pra quem não tem nome

Eu vou onde tenho que ir
Onde tem gente precisando ouvir
Porque na voz do cantador
Tem chuva pra alegrar os rios
Tem brisa pra soprar à noite
Tem sol pra iluminar o dia
E unguento pra aliviar o açoite

Eu vou onde tenho que ir
Onde tem gente precisando de mim
Porque na voz do cantador

²¹ O seu registro foi certificado pela editora Direto sob o código BR2SA2000001.

²² Em seu *home studio* Ofá Produtora de Arte foram realizadas as pré-produções do álbum.

²³ Disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=4603UnSblZ0>. Acesso em: 08 nov. 2022.



Tem tudo o que se quer ouvir

*Mas não se iluda, o cantador
Na sua missão quase encantada
Pode também ser cruel
Pode ser faca amolada
Arrancando a ferro e fogo
Ervas daninhas da estrada*

**Eu vou onde tenho que ir
Onde tem gente precisando de mim
Porque na voz do cantador
Tem tudo o que é preciso ouvir**

**Mas não se iluda, o cantador
Na sua missão quase encantada
Pode também ser cruel
Pode ser faca amolada
Arrancando a ferro e fogo
Ervas daninhas da estrada
Arrancando a ferro e fogo
Ervas daninhas da estrada
Arrancando a ferro e fogo
Ervas daninhas da estrada**

É interessante notar na *performance* dessa composição, a qual parece pertencer à ordenação rítmica baião²⁴, a ocorrência dessas vozes, remetendo-nos a um jogral: um eu enunciativo na voz coral (negrito); e um outro enunciador em terceira pessoa na voz solo (itálico), nas subdivisões das quadras e, exclusivamente, na quarta estrofe, o *contracanto* – uma sextina, característica do cordel. Aliás, pensando em termos da forma composicional, as duas primeiras estrofes compreendem três versos como um mote e a quadra como uma glosa, o que, por sua vez, nos remete às técnicas de composição fixadas em português pelas cantigas trovadorescas.

²⁴ Segundo Zé Freire (apud REIS, 2021) esclarece, tomando as palavras de Sérgio Andrade: “Missão do cantador’ é um baião”.



Um adendo: ao que parece, a canção se inicia com o ponteio da viola em tom Ré menor em um tempo fraco (acéfalo²⁵), seguido da flauta, assim ambos se unem antes de formar-se a melodia; e a eles, somam-se a bateria, o violão e o triângulo, trazendo o ritmo do baião²⁶. É preciso comentar que por volta dos 8” há um som lembrando o de um “corisco” rápido ou faísca tal qual o deslocamento de uma flecha, e ele se repete aos 14” como se algo que tivesse ido, voltasse. E, quando se iniciam as vocalizações por volta dos 40”, acrescidas ao ritmo, temos o “gesto cancional”: o ritmo se transforma em uma espécie de marcha acelerada e a parte linguística narra a mobilização do cantador (TATIT, 2004, p. 69).

Ao tomarmos a primeira estrofe, então, podemos observar que a maioria dos versos comporta oito sílabas poéticas, à exceção do segundo com dez (verso sáfico, tradicional na poesia mélica ou lírica arcaica). Vale enfatizar que o octassílabo, que, aqui opera como compasso, “foi um dos versos mais usados pelos trovadores galego-portugueses, principalmente nas cantigas de caráter cortês”; se bem que, anteriormente, contava-se até a última sílaba, e nos dias atuais, conta-se até a última tônica (CUNHA; LINDLEY, 1985, p. 665).

Apenas o último verso não segue a construção paralelística dos outros nas quadras, em que os verbos no infinitivo que pertencem à primeira conjugação surgem. Tanto na primeira estrofe quanto na segunda, os dois últimos versos

²⁵ Há três tipos de início de uma canção quanto ao tempo do compasso: anacruse (começa antes do primeiro tempo); acéfalo (começa por uma pausa ou depois do primeiro tempo); e tético (começa precisamente no primeiro tempo). Disponível em: <https://blog.opus3ensinomusical.com.br/anacruse-acefalo-tetico-ritmo-inicial/>. Acesso em: 08 dez. 2022.

²⁶ Gênero musical cuja denominação deriva de baiano, uma dança nordestina. No final do século XIX, já muito conhecido pelo sertão, era executado “em unidades de compasso par”. O baião foi divulgado como música popular brasileira principalmente por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; e em pouco tempo tornou-se “coqueluche nacional de 1949”, conforme periódico Radar. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/baião/>. Acesso em: 29 nov. 2022.



contam com a omissão do verbo “ter” e com a presença da conjunção aditiva “e”. E quanto às rimas evidentes, temos: *ir* e *vir* (v. 1, 2, 8, 9); *me* (v. 5, 7) e *te* (v. 12, 14).

A terceira estrofe, que funcionaria como um dispositivo de reiteração para facilitar a memorização a exemplo de um refrão, tem o primeiro verso idêntico ao das estrofes anteriores (anáfora), mas com variação no final do segundo: em vez de “ouvir” temos “de mim”. Além disso, há o acréscimo de um verso, do qual o termo “tudo” sumaria os elementos anteriormente mencionados (água, pão, chave, abrigo, chuva, brisa, sol, unguento), o que não quer dizer que não caibam mais coisas, pois na voz do cantador “Tem tudo”. Ainda, é preciso destacar três aspectos. O primeiro diz respeito ao fato de que a estrofe não conta com a quadra. O segundo tem a ver com um procedimento icônico da melodia: a ornamentação de floreio da flauta (parte da tematização melódica), presente desde a estrofe anterior e, também aqui, demonstra uma certa alegria lírico-melancólica por tantas coisas sublimes que existem na voz do cantador, o que contribui para a missão ser quase encantada. E o terceiro aspecto refere-se a uma segunda parte em conexão com essa estrofe: a quinta, que traz uma exígua variação o suficiente para demonstrar a coerência da construção do letrista: “[...] **é preciso** [...]”, após a revelação sobre um aspecto do cantador a ser comentado mais à frente. Essas duas estrofes, a terceira e a quinta, como protótipos de refrão, são responsáveis por manter a tematização²⁷ em torno da missão do cantador, do mesmo modo que as duas primeiras estrofes.

²⁷ Entre os modelos persuasivos desenvolvidos por Tatit (2003, p. 24; 2004, p. 99, grifos do autor), estão: o temático ou a tematização (melódica e narrativa) (1º modelo), o passional ou a passionalização (melódica e narrativa) (2º modelo) e o figurativo ou a figurativização (feição melódica e enunciativa) (3º modelo). É possível haver em uma canção a presença dos três, com a preponderância de um dos processos de maneira “dominante”, recessiva ou “residual”.



A quarta estrofe como contracanto, caracterizada pelos *enjambements*²⁸, é uma mescla de octassílabos nos dois primeiros versos e rendondilhas²⁹ maiores na quadra. É interessante o que Celso Cunha nos esclarece quanto a esse verso de sete sílabas:

foi sempre o verso popular, por excelência, das literaturas de língua portuguesa e espanhola. Verso básico da poesia popular, desde os trovadores medievais aos modernos cantadores do Nordeste brasileiro, o HEPTASSÍLABO [sic] nunca foi desprezado pelos poetas cultos, que dele se serviram por vezes em poemas de alta indagação filosófica (CUNHA; LINDLEY, 1985, p. 664).

No caso, a questão é considerar por qual motivo, com o advento da medida nova italiana (decassílabo), o heptassílabo “ganhou a pecha de verso sem profundidade filosófica” (informação verbal)³⁰. Seria pelo fato de se tomar o caráter de tal verso como algo espontâneo? Mas os trovadores eram em sua maioria eruditos, e suas obras elaboradas no mais alto primor em termos de conteúdos universais. De todo modo, a estrofe em questão vem com um elemento que pode ser relacionada em contraposição a um conceito filosófico (“faca”); ainda, nos finais dos versos 20, 22 e 24, evidencia-se a rima com *da*.

Já em relação à sexta estrofe, temos a repetição dos dois últimos versos por três vezes como remate; trata-se de um remate performático: a recorrência do arrancar das “ervas daninhas” para que fique apenas a seara de proveito significa o momento em que “cultura e agricultura se juntam na canção” (informação verbal)³¹.

²⁸ Ou encadeamentos. Em poesia, “entende-se por *enjambement* o transbordamento sintático de um verso em outro: a pausa final do verso atenua-se, a voz sustém-se, e a última palavra de uma linha conecta-se com a primeira da seguinte, estabelecendo a ruptura da cadência determinada pela simetria dos segmentos ou gerando a mudança rítmica da estrofe” (MOISÉS, 2013 p. 145-146).

²⁹ “Um segmento frásico de sete sílabas corresponde aproximadamente a uma frase normal da expiração pulmonar” (SPINA, 2002, p. 102).

³⁰ Interrogação feita pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto, em aula da disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção na UNIFESP, no final de novembro de 2022.

³¹ Informação fornecida pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto durante aula da disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção na UNIFESP, em final de novembro de 2022.



Depois de abordarmos a forma composicional, é possível observarmos os segmentos entoativos finais correspondentes aos três primeiros versos: os *tonemas*³² “ir”, “vir” e “dor”, que se elevam um tanto mais agudos, indicando o “prosseguimento do discurso” (TATIT; LOPES, 2008, p. 53). Os três versos em apreço se configuram o que Tatit denomina de tematização: quando, pela repetição do motivo rítmico como o de uma marcha enquanto a letra aborda a mobilização do cantador, ocorrem uma segmentação provocada pelos ataques das consoantes³³ e uma certa redução da sonoridade das vogais. Ao que podemos associar a reiteração do conteúdo linguístico e do motivo rítmico-melódico das terceira e quinta estrofes. Em parte das duas quadras, subseqüentes a esses três versos, ouve-se em tom grave um descenso nas inflexões finais, característica da prosódia do português, o que indicia uma afirmação³⁴ dos valores abstratos contidos na voz do cantador: “Tem água pra matar a **sede**”; “Tem pão para matar a **fome**”; “Tem chuva pra alegrar os **rios**”; “Tem brisa pra soprar à **noite**” (TATIT, 2004, p. 73). E nos dois últimos versos da primeira e segunda estrofes: “Tem chave pra **guardar segredo**/ E **abrigo** pra quem não tem nome” e “Tem sol pra **iluminar o dia**/ E **unguento** pra **aliviar o açoite**”, ouvimos um prolongamento de vogais no interior das sílabas grifadas, junto a uma certa desaceleração melódica, um sintoma característico do processo passionalização narrativo e melódico, provocada talvez pela vontade de revelar de modo tocante o que a voz do cantador representa.

No que corresponde à escolha lexical orientada para a dimensão discursiva social, notadamente não se trata de uma metacançaõ mas de uma canção com um

³² Correspondem às “terminações melódicas das frases enunciativas” (TATIT, 1998, p. 102, nota 1).

³³ Como aspecto que caracteriza a tematização, reflete também que o cancionista procede sob a influência da modalidade do /fazer/, conforme entendimento de Tatit (1998, p. 104) seguindo Tarasti (1987?).

³⁴ O sentido de uma curva entoativa se localiza no seu final: “a descendência está cultural e tradicionalmente associada a conclusões de ideias” (TATIT, 2004, p. 73).



discurso metaperformativo, por apresentar didaticamente a razão do sacerdócio do cantador (conteúdo temático): o eu enunciativo diz que vai aonde o auditório precisa ouvi-lo³⁵, desempenhando o que se propõe a fazer, em pleno engajamento. E convém notar um detalhe: o enunciador refere-se ao que há não em sua voz mas na voz do cantador, o que indicia um elogio à própria profissão de fé que exerce uma função social.

Essa função social do cantador faz alusão ao espírito missionário apostólico, que é movido pelo serviço da caridade em favor do povo. Pois o Cristo histórico, de acordo com Lucas (2006, p. 81-82), havia exortado os seus discípulos a levarem a Boa Nova, a curarem enfermos, a prestarem a caridade³⁶ a toda gente. Por isso, o profissional do canto vai aos lugares onde tem gente necessitando ouvir, porque em sua voz estão versos engajados como se fossem “água”³⁷ e alimento, que podem matar a sede e a fome, as do conhecimento; e matando-as, dar “vida”. Aliás, Antonio Candido (2011, p. 176-177) já apontou a literatura em sentido mais amplo, no qual se incluem as canções populares como uma necessidade a ser satisfeita, um direito de todos os seres humanos. Nesse sentido, o cantador como missionário, mais que entreter, antes satisfaz essa necessidade que é o direito à cultura, assumindo um papel de responsabilidade política pelo poder de influência que possui, como nos revela Sérgio:

³⁵ Tal ideia aparenta fazer alusão a um verso da canção de Milton Nascimento e Fernando Brant, “Nos bailes da vida” de 1981: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/1826333/>. Acesso em: 23 jan. 2023. A alusão como recurso intertextual sinaliza a relação intradialógica da canção (gênero secundário) com enunciados de sua própria esfera (musical). Cf. Caretta, 2013, p. 105.

³⁶ Isso incluiria dar de comer (“[...] dai-lhes vós de comer”) e de beber (“E qualquer que tiver dado só que seja um copo d’água fria a um destes pequenos, em nome de discípulo, em verdade vos digo que de modo algum perderá o seu galardão”). Cf. Mateus (14. 16; 10. 42), 2006, p. 20; p. 14.

³⁷ Cristo havia dito a mulher de Samaria: “Mas aquele que beber da água que eu lhe der nunca terá sede”. Cf. João (04. 14), 2006, p. 112.



o que me deixa mais feliz é saber que o que eu estou fazendo de uma certa forma está influenciando positivamente a vida das pessoas. O artista exerce esse poder de influenciar, por isso sempre falo da responsabilidade de todo artista. É preciso estar muito consciente desse poder para exercer a profissão de forma responsável. A música tem uma velocidade de comunicação muito grande e o que você vai cantar reflete o que você é, o que você pensa e o que você quer, portanto, reflete também em quem lhe admira. Exerce um poder incrível de influência (ANDRADE, apud BARBOSA, 2021).

Em vista disso, com uma suspensão do perfil melódico após uma desaceleração no final da terceira estrofe, somente ao som do violão, acrescentando-se a flauta no final, a quarta estrofe se inicia com uma adversativa para asseverar a contradição do fazer do cantador em sua missão. Assim, o enunciador se dirige a um tu (o auditório implícito), dizendo “não se iluda”, mesmo com as coisas boas e belas que há na voz do cantador, ele tem um “lado B”, “pode também ser cruel”³⁸, duro, “pode ser faca amolada”³⁹. Ou seja, metonímica e metaforicamente: ele pode ter a língua⁴⁰ afiada feito faca, ter a voz crítica, arrancando mentiras (“ervas daninhas”) da vida (“estrada”), movendo opiniões, fazendo pensar, porque traz a verdade que também é cruel e necessária. Algo próximo ao que o próprio Cristo (apud MATEUS, 2006, p. 14) pode ter declarado: “não vim trazer paz, mas espada”. Isso quer dizer que tanto a missão cristã quanto a artística implicam uma ética responsável quanto às mensagens veiculadas no sentido de acordar o povo, de renovar a sua esperança.

É curioso observar também que a língua-faca do cantador se aproxima de outra, a língua-faca que se usa no Agreste e no Sertão, “uma faca-de-ponta só ponta”:

³⁸ Isso quer dizer que, pelo uso do advérbio “também”, o cantador apresenta um outro lado: o bom, pelas coisas tão boas que há em sua voz. Porém, “cruel” não está no sentido pejorativo; é como um elogio subentendido por via negativa.

³⁹ A expressão “faca amolada” poderia fazer alusão a uma outra canção de Milton Nascimento, desta vez, com o letrista Ronaldo Bastos: “Fé cega, faca amolada” (1975). Disponível em: <https://caetanoendetalhe.blogspot.com/2017/07/1976-fe-cega-faca-amolada.html>. Acesso em: 23 jan. 2023.

⁴⁰ Essa comparação parece pouco recente, pois em *Noites áticas*, Aulo Gélío (2010, p. 364) se refere a uma arma ofensiva, um punhal por nome *lingula*.



“o punhal do Pajeú⁴¹”. Diferentemente da peixeira, outra faca presente no poema cabralino “As facas pernambucanas”, a “Pajeuzeira”⁴² é “esguia e lacônica”, é “faca que perfura”: “quase mais bala que faca”; e, metaforicamente, a peixeira “corta e conta” e o punhal do Pajeú “fala em objeto direto”. O punhal do Pajeú, nesse sentido, é figura para uma língua cortante, um falar incisivo, que vai direto ao assunto, uma fala aguda, sem o desvio filosófico montaigniano⁴³, ou seja, um “papo reto” sem rodeios, diferentemente da fala de alguns políticos que, pelos rodeios excessivos, iludem o povo. Assim, reiterando: justificamos a aproximação da voz do cantador cruel com a fala do Agreste e do Sertão por ambas serem como faca, instrumento característico dos Nordesteiros, e que serve de metáfora poética para um modo de dizer crítico, certo como quer demonstrar as supostas vozes dos rostos na capa do CD. Aliás, sendo os dois poetas pernambucanos, João Cabral (1920-1999) e Sérgio Andrade, eles se valem de uma característica própria do povo que bem conhecem, para o qual a palavra empenhada tem muito valor. Ademais, o músico certamente lera o conterrâneo diplomata, autor de *Uma faca só lâmina* (1955) e de *A escola das facas* (1980). “Cruel”, afinal, pode ter uma conotação elogiosa no sentido de “ser justo”.

⁴¹ Está localizado no Sertão do estado de Pernambuco, em uma área de mais ou menos 10.800 quilômetros quadrados. O nome da região deve-se ao nome do rio Pajeú ou “Payauú” ou “rio do pajé”. O rio nasce na serra do Balanço, em Brejinho, e deságua em Itaparica, no lago formado pela barragem do São Francisco. Disponível em: <https://cabrasdelampiao.com.br/ocupacao-do-sertao-do-pajeu/>. Acesso em: 19 dez. 2022.

⁴² Segundo Dênis Artur Carvalho, em conferência para o Cariri Cangaço Floresta 2016, na cutelaria brasileira, há cinco linhas de produção de faca, o que inclui a nordestina ou faca do cangaço. Esta, por sua vez se divide em seis tipos, entre os quais está a “Pajeuzeira”. Disponível em: <https://lampiaoaceso.blogspot.com/2016/07/protecao-e-ostentacao.html>. Acesso em: 02 dez. 2022.

⁴³ Ou diversão. Tal conceito foi trabalhado pelo filósofo Montaigne (1533-1592), mas originalmente a noção seria mais antiga, também aparecendo em Cícero (106-43 a. C.). Segundo as palavras do ensaísta francês: “raramente triunfamos do mal[es] que atacamos de frente; não os diminuimos nem extinguiamos, mas é possível desviá-los e transformá-los” (MONTAIGNE, 1972, p. 384, acréscimo nosso).



Por isso, nossa hipótese é a de que os dois últimos versos da quinta estrofe vem complementar a quarta ao trazer uma diferença na mensagem em relação aos dois últimos versos da terceira, pois nem sempre o que é necessário ouvir é “o que se quer ouvir”, ou em outras palavras, o que é importante pode não ser indolor; muitas vezes machuca, incomoda. E o termo “tudo”, desta vez, ao contrário de sintetizar, carregaria a possibilidade de assuntos a serem abordados.

E não se pode deixar de mencionar o modo como o enunciador descreve a voz-faca arrancando as “ervas daninhas”: “a ferro e **fogo**”⁴⁴, em uma inflexão aguda⁴⁵ e prolongada da voz. Essa tensão é iconicamente um clímax (uma passionalização em meio à cena ou figura enunciativa), ou seja, é um ponto alto da canção após a quebra de expectativa com o anúncio de que o cantador pode ser “cruel” e “faca amolada”; o que encontra o suposto “desenlace narrativo” no momento em que se completa o sentido com o tonema final descendente em “Ervas daninhas da estrada”. Uma última palavra a respeito de “a ferro e fogo”, trata-se de uma expressão antiga que, segundo Rocha & Rocha (2012, p. 19) significa: “a todo custo”; “com determinação e férrea vontade”. A voz do cantador, dessa forma, é fala autorizada em razão de ele, como missionário, cantar as alegrias da vida mas também cantar a dor⁴⁶ da realidade que observa e a verdade que pode libertar; a sua canção não é aleatória, mas interessada.

Dessa forma, investido de responsabilidade política, o cancionista, para alcançar o maior número de ouvintes das classes populares, faz uso da linguagem

⁴⁴ Com o prolongamento de “fo” e uma certa parada do andamento rítmico-melódico, isso caracterizaria o fato de o cancionista estar modalizando esse passo com o /ser/, o que também indicaria o processo passionalização (TARASTI, [1987?], apud TATIT, 1998, p. 104).

⁴⁵ “Toda inflexão da voz para a região aguda, acrescida de um prolongamento das durações, desperta tensão pelo próprio esforço fisiológico da emissão” (TATIT, 2003, p. 8).

⁴⁶ Se nos for permitido um trocadilho: estaria no próprio vocábulo “cantador”, aquele que canta a dor.



coloquial na letra: “eu vou onde tem gente” (enálage⁴⁷) em vez de “eu irei aonde há pessoas”; e “pra” em substituição a “para”. No entanto, há um único “para” no quinto verso da primeira estrofe, por motivo de acomodação métrica. Inclusive, ele como letrista também faz uso de dois verbos principais: “ter” e “precisar”; o primeiro não com o sentido de posse mas com o de fatura: na voz do cantador estão os haveres; e o segundo verbo traduzindo a carência do povo, a precisão de quase tudo. No entanto, também temos o “ter” de “tenho que ir” no sentido de vontade de cumprir a missão, voluntariedade, diferentemente de “tenho de ir” como obrigatoriedade; e o “precisar” significando “ser necessário”, pois na voz do cantador “Tem tudo o que é preciso ouvir” no sentido de um saber ao qual há a necessidade de se atentar. Assim, a canção detém um potencial educativo de valores para todos.

Ainda, retomando a caracterização da quarta estrofe, com base nos modelos de Tatit, nela há a figurativização como desdobramento da estratégia melódico-persuasiva do início da canção, com a suspensão do ritmo pela lentidão do violão e parada dos outros instrumentos, acompanhada de uma recriação da entoação da fala. Simula-se, então, uma situação comunicativa cotidiana⁴⁸: o enunciador assume um *ethos* didático, expondo a seus ouvintes o recado, repitamos, de que não se deixe enganar com os benefícios que a voz do cantador traz, pois, ao nosso ver, ela pode ser um instrumento de conscientização, de luta política. Ademais, o uso do dêitico imperativo “não se iluda” instaura a ancoragem no tempo discursivo presente⁴⁹, um aqui e agora, e contribui para simular esse diálogo. Em relação ao papel dos dêiticos, de acordo com Tatit (2002, p. 21), consiste em lembrar que “por trás da voz que

⁴⁷ Figura de linguagem que consiste em uma palavra assumir “uma outra categoria gramatical” (TRINGALI, 1988, p. 131). No caso, trata-se de dizer “vou” no lugar de “irei”.

⁴⁸ Poderíamos imaginar a cena enunciativa: o cantador se dirigindo ao público, como se estivesse rodeado por ele em meio a uma apresentação, daí passaria o seu recado. E, a cada vez que a canção é reproduzida, a cena é revivida, e o recado repetido.

⁴⁹ Aliás, o próprio verbo “arrancar” sob a forma contínua também contribui com a presentificação enunciativa.



canta há uma voz que fala”. E no caso, evidencia-se uma voz consciente do que um cantador representa para a comunidade.

Vale ressaltar que a Banda de Pau e Corda foi formada em pleno regime militar, no ano de 1972. E, apesar da grande repressão, a música popular ganhava bastante visibilidade através dos festivais promovidos por emissoras televisivas. Nesse momento, os cancionistas ergueram a voz para reivindicar liberdade e para denunciar os abusos e as injustiças por meio das letras, em grande parte alegóricas. Um exemplo disso foi Geraldo Vandré, por quem o próprio Sérgio Andrade foi muito influenciado. Trata-se de um dado extracancional (contexto não linguístico) que pode relacionar-se com o momento atual brasileiro, repleto de *fake news*; e novamente as canções se fazem necessárias.

Como gênero discursivo, a canção comunica com muita facilidade, chegando longe, alcançando um grande público. Aliás, Marques (2013, p. 166) afirma que “a canção é o primeiro degrau em que subimos para ver além no mundo, para nos conectarmos a outros discursos”. “Conduzir [pessoas e] nossos alunos para a vivência humana é a missão que a canção ajuda a tornar possível” (MARQUES, 2013, p. 175).

Voltando à expressão “missão quase encantada” a fim de explicá-la, ela diz respeito não só ao que há na voz do cantador como também à vocação musical. Na voz do cantador, há a chave significando a codificação para guardar aquilo que não poderia ser explícito sem censura e, também, a explicação para provocar a mudança; ela oferece lugar àquilo que ainda não existe, porque não foi nomeado, sendo apenas possibilidade: tantas ideias, formas de violências. Nessa voz, encontram-se as imagens que trariam um efeito catártico⁵⁰ para o povo sofrido, maltratado: o “sol” representando a alegria para os dias, e o “unguento”, um remédio, um consolo para

⁵⁰ A purificação das emoções pela piedade e terror provocados por uma peça artística. Cf. Aristóteles, 1993, p. 37.



aplar os desgostos. Além de coisas boas, como já aduzido, a voz do cantador comporta o senso crítico, também por isso o “quase”, que, inclusive, envolve mais um outro aspecto a ser mencionado adiante.

No que concerne à vocação musical, a entendemos como um dom natural do cancionista além de sua técnica; aliás, em entrevista, Sérgio (apud BARBOSA, 2021, grifos do editor)⁵¹ chega a comentar sobre o dom de seu irmão Waltinho; e ele mesmo, às vezes, compõe no meio da madrugada:

acordo sobressaltado com uma letra e melodia na cabeça, fico na cama com ela no meu ouvido, como se estivesse escutando, então levanto, pego o meu celular e canto gravando para não esquecer. Já amanheci com uma letra e melodia pronta, só tive mesmo o trabalho de gravar, aí eu digo que é uma parceria com alguém lá de cima (ANDRADE, apud BARBOSA, 2021).

Essa “negociação divina” é o que faz com que a vocação seja também “quase encantada”, pois “nunca é só vontade” (informação verbal)⁵². Isto é, não se faz uma canção somente com o conhecimento de versificação ou com o de notação musical. De certo modo, a concepção do caráter divino do fazer poético era admitida, desde a Antiguidade, como um entusiasmo⁵³ que tomava o poeta. Por isso, ele passa a ser conhecido por *vate*,⁵⁴ “graças à sua linguagem rítmica, inspirada”;

⁵¹ “Aos 8 ou 9 anos de idade já tocava um violãozinho de brinquedo como se fosse de verdade, tanto que num dos seus aniversários ganhou um violão de presente de nossa avó e já começou a tocar que nem gente grande. Sempre tocou muito bem e a gente via que era Dom [sic] mesmo porque foi desde pequeno, criança ainda e sem ninguém ensinar. Nunca frequentou escola de música. Um dia foi presenteado pelo **Baden Powell** que o viu tocar num encontro que tivemos num hotel de São Paulo onde estávamos hospedados. O **Baden** sabendo que estávamos lá pediu para quando chegássemos, fôssemos até o apartamento dele para nos conhecer e assim fizemos. Ficamos lá conversando e tocando, então ao final o **Baden** ficou tão impressionado com Waltinho que o presenteou com um violão”.

⁵² Informação obtida em aula do Prof. Dr. Pedro Marques para a disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção da UNIFESP, em novembro de 2022.

⁵³ Cf. *Fedro*, de Platão, [19--], p. 143.

⁵⁴ “[...] assim se chamavam pela força do seu engenho ou porque pronunciavam oráculos e vaticínios, arrebatados por certo furor sagrado, certo delírio, a que chamavam *vesania* [...] E inferior será, então, toda poesia que, não nascida desse estado de delírio, pretenda penetrar o recinto das Musas” [Música] (SPINA, 2002, p. 27-28, acréscimo nosso).



consequentemente, a missão seria “encantada” pois a linguagem é encantatória, bela (MOISÉS, 2013, p. 477). É importante, porém, que o poeta-cancionista tenha também aptidão técnica, que ele se esmere no trabalho de polir os versos, já que o estilo da canção é poético. Em virtude disso, o termo “quase” nos dá a entender de que não se trata somente de inspiração. Por conseguinte, podemos compreender que, no fazer poético-musical, há uma dupla natureza: técnica e divina, responsáveis pela eficácia e pelo encanto da canção.

Como qualquer forma de produção, compor significa dar contornos físicos e sensoriais a um conteúdo psíquico e incorpóreo. Pressupõe, portanto, uma técnica de conversão de ideias e emoções em substância fônica conduzida em forma de melodia. Se a emoção fosse derramada e descontrolada (eufórica ou disforicamente), o artista sequer estaria em condições de compor. Se não se sentisse suficientemente hábil para inventar melodias e textos motivados entre si, também não se disporia a fazê-los. A emoção do cancionista, pelo menos a que aparece em suas composições, é altamente disciplinada e minuciosamente preparada para receber um tratamento técnico (TATIT, 2002, p. 18).

E para converter o conteúdo subjetivo em canção não necessariamente é imprescindível uma formação musical acadêmica; Sérgio Andrade, por exemplo, não cursou conservatório nem escola de música⁵⁵; o seu talento aparenta ser inato. Mas é importante assinalar que “o talento vem de uma habilidade inata desenvolvida socialmente; embora informal, é um aprendizado técnico” (informação verbal)⁵⁶. Para fazer as composições, então, haveria um empenho de Sérgio, envolvendo o que Tatit (2002, p. 18) compreende ser os dois níveis de experiência do cancionista: uma “familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções” e uma “vivência pessoal com um determinado conteúdo”. Na letra de “Missão do cantador”, portanto, está a vivência do cancionista que se iniciou profissionalmente aos 16

⁵⁵ Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/banda-de-pau-e-corda/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

⁵⁶ Informação obtida durante aula da disciplina Literatura e interdisciplinaridade: poesia e canção, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto na UNIFESP, em início de dezembro de 2022.



anos, “indo para o mundo cantar”, pois sentiu desde cedo que era “pra isso que tinha vindo a este planeta”, era essa a sua missão (ANDRADE, apud BARBOSA, 2021).

Assim, acompanhando a sua invenção até o seu final, há um tanger da viola em aceleração, ao que se junta novamente a sonoridade da flauta em ornamentação de floreio. Após a *performance* do dueto como em um confronto, um diálogo, as vozes enunciativas se unem agora para cantar a sexta estrofe, uma repetição da quarta com três recorrências dos dois últimos versos. Por fim, mantém-se o ritmo da viola para que se dê lugar à finalização operada pela flauta como que a demonstrar as andanças do cantador em missão.

4. Considerações finais

Ao analisarmos a canção “Missão do cantador”, do álbum homônimo de 2021 da Banda de Pau e Corda, foi possível perceber: as alusões ao espírito missionário apostólico e ao modo de dizer do Agreste e do Sertão pela figura da “faca amolada”. Sua letra, com uma forma composicional de 2’ 51” e estilo poético influenciado pelo baião, é construída com um discurso metaperformático, enfatizando o ministério do cantador, podendo ser dividida em duas partes: o canto (as duas primeiras estrofes) e o contracanto (a quarta estrofe). Assim, na economia da canção como um todo, existe correspondência entre a melodia e a letra. No canto, há os processos temático e passional com uma aceleração melódica a lembrar uma marcha e com o eu enunciativo revelando as coisas benéficas que estão na voz do cantador. No contracanto, após uma desaceleração e suspensão do perfil melódico, há o predomínio do processo figurativo, sob o qual a fala se sobressai, pois o enunciador assume um *ethos* didático para, desta vez, revelar que o cantador, em sua função social, também pode “ser cruel” por sua voz-faca arrancar com ímpeto mentiras ou *fake news* que causam danos à vida. Enfim, trata-se de uma canção que comunica de forma eficaz a sua temática: aquele que canta vai aonde estão as



peças que precisam ouvir o seu canto motivador, repleto de imagens e sonhos, mas também de verdade. E, se atualmente há um espelhamento com o momento vivenciado na origem da Banda, “Missão do cantador” é uma voz que se levanta para lembrar a importância do profissional da arte que salva.

5. Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução por Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BARBOSA, A. C. da F. *Entrevista com a Banda de Pau e Corda*. Ritmo melodia, São Paulo, 25 ago. 2021. Disponível em: <https://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/banda-de-pau-e-corda/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CARETTA, Á. A. A canção popular: uma análise discursiva. In: GIL, B. D.; CARDOSO, E. de A.; CONDÉ, V. G. (Orgs.). *Modelos de análise linguística*. São Paulo: Contexto, 2009.

CARETTA, Á. A. *Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

CUNHA, C.; LINDLEY, L. F. Noções de versificação. In: CUNHA, C.; LINDLEY, L. F. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 650-693.

FRANÇA, E. N. *A arte da música através dos tempos: ensaios históricos-críticos sobre a música no Ocidente*. Rio de Janeiro: Atheneu-Cultura, 1990.

GÉLIO, A. *Noites áticas*. Tradução por José Rodrigues Seabra Filho. Londrina: EDUEL, 2010.



JOÃO. Evangelho. In: *BÍBLIA* Sagrada. Tradução por João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2006. p. 112.

LERINA, R. *Após hiato de 29 anos, Banda de Pau e corda retorna com álbum de inéditas*. Grupo Matinal Jornalismo, Porto Alegre, 23 abr. 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/notas/apos-hiato-de-29-anos-banda-de-pau-e-corda-retorna-com-album-de-ineditas/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

LUCAS. Evangelho. In: *BÍBLIA* Sagrada. Tradução por João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2006. p. 67-108.

MARQUES, P. Canção: ramais interdisciplinares. In: A. A. V. V. *A formação docente interdisciplinar: perspectivas linguísticas e literárias*. São Paulo: Editora Plêiade, 2013.

MATEUS. Evangelho. In: *BÍBLIA* Sagrada. Tradução por João Ferreira de Almeida. São Paulo: King's Cross Publicações, 2006. p. 3-41.

MELO NETO, J. C. de. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. ver., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MONTAIGNE, M. de. *Ensaio*. Tradução por Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1972. (Os Pensadores).

PEREIRA, N. *Banda de Pau e Corda dá melodia à esperança em 'Missão do Cantador'*. Jornal do Commercio, Recife, 30 abr. 2021. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/cultura/musica/2021/04/12116408-banda-de-pau-e-corda-da-melodia-a-esperanca-em-missao-do-cantador.html>. Acesso em: 30 nov. 2022.

PITANGUEIRA, A. *Banda de Pau e Corda lança novo álbum, após quase 30 anos*. Versos e prosas, [s. l.], 25 abr. 2021. Disponível em:



<https://versoseprousas.com.br/lancamentos/banda-de-pau-e-corda-lanca-novo-album/>. Acesso em: 25 nov. 2022.

PLATÃO. *Diálogos: Mênon; Banquete; Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--]. (Universidade de bolso).

REIS, A. R. *Banda de Pau e Corda passando o baião a limpo*. Na caixa de CD, [s. l.], 29 jun. 2021. Disponível em: <https://nacaixadecd.com.br/wp/banda-de-pau-e-corda-passando-o-baião-a-limpo/>. Acesso em: 27 nov. 2022.

ROCHA, C. A. de M. & ROCHA, C. E. P. de M. *Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. Disponível em:
https://play.google.com/books/reader?id=6SiODwAAQBAJ&hl=&as_pt=BOOKS&printsec=frontcover&source=gbs_api&PAffiliateID=110117zUC&pcamrefid=Baixaki. Acesso em: 06 dez. 2022.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TATIT, L. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1998.

TATIT, L. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo. Edusp, 2002.

TATIT, L. *Elementos para análise da canção popular*. CASA (Cadernos de Semiótica Aplicada), [s. l.], v. 1, n. 2, dez., 2003. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623>. Acesso em: 24 nov. 2022.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, L.; LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.



TRINGALI, D. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas cidades, 1988.

ULHÔA, M. T. de. *Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular*. Brasiliana, Rio de Janeiro, v. 2, maio, 1999, p. 48-56.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

