

# **É O AMOR**

**LUGARES-COMUNS NA MÚSICA BRASILEIRA  
POR SUAS RIMAS**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO EM JORNALISMO – JUNHO/2007  
ALUNO: GUSTAVO BOLOGNANI MARTINS, Nº 3673164  
ORIENTADOR: PROF. DR. CLAUDIO JÚLIO TOGNOLLI

**RESUMO**

O trabalho em forma de reportagem pretende mapear, por meio da contagem das rimas mais recorrentes da música brasileira de 2001 a 2005, quais são os lugares-comuns da nossa lírica popular. Por meio de entrevistas com compositores, estudiosos e jornalistas, traça-se um painel da importância das letras na assimilação popular de uma canção, da permanência de idéias do Romantismo na cultura de massa, das variantes que estão em jogo no sucesso ou rejeição de um gênero musical e do papel da imprensa perante o gosto popular como formadora de opinião.

**PALAVRAS - CHAVE**

Lugar-comum, música brasileira, jornalismo, popular, cultura, Romantismo

**ABSTRACT**

The present essay engages to discover, through the counting of the most recurrent rhymes in Brazilian music from 2001 to 2005, which are the common-places in our popular lyrics. Through interviews with composers, scholars and journalists, a panel is drawn on the importance of the lyrics in popular assimilation of a song, the permanence of Romantic ideas on mass culture, the matters of success and rejection of a musical genre and the role of the press as opinion former in front of popular taste.

**KEYWORDS**

Commonplace, Brazilian music, journalism, popular, culture, Romantic

# Sumário

1. Dos objetivos	4
2. Dos motivos	7
3. Das rimas	13
4. Do método	19
5. Dos resultados	32
6. Conclusão	51

# 1. Dos Objetivos

O tema do presente trabalho, desde sua proposição em meados de 2005, pareceu-me de um apelo jornalístico inegável. A todos para que expunha que faria uma pesquisa sobre as rimas mais recorrentes da música popular brasileira, recebia a mesma reação estimulante de curiosidade e interesse, atributos que, sem querer teorizar muito sobre o que é notícia ou não, parecem-me inerentes a uma boa pauta jornalística.

Definido o tema, considerei apropriado adotar o método e postura utilizados por Claudio Tognolli em seu livro *Sociedade dos Chavões*: a partir da pesquisa em fontes reais, mapear um catálogo de clichês tendo em mente não seu banimento, mas uma investigação sobre seu significado e relevância. Não por acaso, convidei o professor Tognolli para orientar este trabalho.

Parti então em busca do material acadêmico preexistente sobre o assunto. Não esperava encontrar estudos do gênero no campo do jornalismo, mas foi com certa perplexidade que descobri também não existirem trabalhos com essa abordagem – catalogar e analisar as rimas mais recorrentes na música, nem mesmo na poesia – no campo dos estudos literários. O que me pareceu bom

sinal, a princípio: além de um tema para meu Trabalho de Conclusão de Curso, tinha em mãos um assunto inexplorado pela academia.

A primeira entrevista que realizei, porém, apresentou uma possibilidade bem menos otimista. Luiz Tatit, professor de literatura na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e autor de diversos trabalhos sobre a canção popular brasileira, não recebeu a idéia de tema com a empolgação que eu (ingenuamente, admito) esperava encontrar. Oferecendo, em troca, a sinceridade que faltou aos amigos de Ícaro quando este quis sair voando por aí, Tatit questionou-me se tal abordagem teria alguma relevância teórica, ou mesmo prática, já que as rimas em música popular seriam muito mais um acessório fonético para a transmissão da mensagem do que uma preocupação artística em si. Não tinha resposta consistente em mãos: saí-me com a justificativa que, caso não detectasse nada relevante em minha pesquisa, poderia ao menos colocar uma placa de “Sem Saída” para os próximos desavisados que se metessem na malfadada vereda teórica. Estaria ajudando a Ciência, de certa forma...

Já o também professor da FFLCH/USP Ivan Teixeira, minha referência indispensável sobre assuntos da língua e literatura portuguesa, animou-se com o objeto de análise, mas reprovou-me no método. Àquela altura da pesquisa já tinha-me decidido pela tabulação dos pares de rimas para análise quantitativa, estava até bem adiantado nela. Teixeira opinou, não sem razão, que um estudo do tipo carregava consigo o risco de querer apontar um “certo” e “errado”, ou ainda “bom” e “ruim” na composição de uma letra popular, intuito visivelmente anacrônico e infrutífero. Não há (e decerto nunca haverá) consenso sobre um método de valoração para construções poéticas, mas uma análise numérica com certeza não seria a resposta.

Garanti ao professor que não era minha intenção apontar o que é “melhor” ou “pior” na composição de músicas populares. Movia-me a pura curiosidade de descobrir quais seriam os pares de palavras mais lembrados nos momentos de inspiração (ou, na pior das hipóteses, de reprodução intencional) dos letristas, buscando possíveis elos entre tais palavras e o imaginário do público que as consome. E, também, detectar objetivamente se haveria lugares-comuns mais comuns que outros, por assim dizer. Sem fazer esta contagem, argumentei, seria difícil afirmar qualquer coisa sobre as rimas que não fosse mera especulação.

Ivan Teixeira sugeriu-me, então, que fizesse um estudo analítico e qualitativo das três letras de cada gênero musical que me parecessem mais relevantes, que as destrinchasse, comparasse-as em seus pormenores construtivos e daí tirasse conclusões mais embasadas sobre a utilização das rimas na música popular, proposta que acabei incluindo (em menor escala, por questões de tempo hábil) no último capítulo deste trabalho. Mantive, porém, a contagem de rimas como mote principal, por acreditar que atenderia melhor ao gancho jornalístico que inspirou o TCC, buscar a rima mais recorrente da música brasileira.

Periféricamente, esta reportagem também tem como intuito abordar sem muitos preconceitos o fenômeno de massa que é a música sertaneja, que no contexto atual de pirataria sem controle perdeu o posto de gênero mais vendido no país<sup>1</sup>, mas ainda está entre os mais ouvidos por todas as faixas etárias e classes sociais<sup>2</sup>. E que, como é comum aos produtos de massa, passa ao largo tanto dos estudos acadêmicos quanto do interesse do jornalismo cultural.

## 2. Dos Motivos

Como todo garoto que gosta de música, tem um lado exibicionista e é tímido com o sexo oposto, em determinado momento de minha vida decidi ter uma banda. Fazia as músicas, escrevia as letras e obtinha acenos também tímidos de apoio dos meus amigos e amigas. Certo dia, um dos guitarristas da banda apresentou uma composição que havia escrito após o término de um relacionamento curto, porém intenso (era o que ele dizia, pelo menos). A letra, que o guitarrista cantava com indisfarçada pomposidade operística, parecia-me um pouco exagerada para o fim de um namoro que durara menos de trinta dias:

*Tua beleza não se compara  
Nem com as ondas do mar  
Fico lembrando daquele dia  
A força do teu olhar  
Tento esquecer daquele momento  
Mas está tudo dentro de mim  
Você mexeu com meu sentimento  
E tudo que penso é por quê o fim*

*Não consigo nem te olhar  
Sem querer te abraçar  
Por mais que você diga não  
Você ficou no meu coração*

A música se chamava *Teu Olhar*, e não me agradou nem um pouco. Primeiro pela opção da segunda pessoa do singular, que não soava nada espontânea para uma banda de rock e dava todo um ar de “estou lendo poesia” à declamação. Segundo, e ainda mais intenso, pelos pares de rimas que utilizava, “mar/olhar”, “momento/sentimento”, “não/coração”. Cada uma delas soava como topadas em tijolos para mim, mas por não conseguir verbalizar a implicância nem desejar pôr em risco a democracia interna da banda, concordei que a música entrasse no repertório.

O leitor, cínico, já deve ter imaginado que foi a canção que mais obteve sucesso com o público, principalmente feminino. Ao contrário de minhas verborrágicas, lexicais e semipolitizadas letras de música, o refrão cafoninha da balada do guitarrista foi decorado rapidamente, e por conseguinte era sempre requisitado nas apresentações.

Como tinha sido eu o arranjador tanto dessa balada quanto das outras músicas, que sonoramente não diferiam muito, fui forçado a concluir que o sucesso da canção estava ligado principalmente à sua letra. A partir de então, comecei a ruminar sobre os elementos que facilitavam a memorização de uma música, e as rimas saltaram à vista como um dos mais importantes.

Fazia idéia que a “identidade sonora entre dois versos a partir da última sílaba tônica” se prestava à fixação de uma letra na memória. De outra forma, seria muito difícil ver rappers recitando seus discursos quilométricos sem que fossem atores treinados. Mas havia um detalhe para o qual não tinha atentado:

o vocabulário das rimas também é importante. Isso porque minhas músicas também tinham rimas, em formatos ABCB tão ortodoxos quanto os de *Teu Olhar*, mas insistiam, por alguma razão, em fugir dos pares de palavras que o guitarrista considerava “mais bonitos para o ouvido”.

Anos após os fatos acima descritos, meu trabalho como jornalista da área de cultura permitiu constatar diversas vezes que de fato um certo vocabulário limitado tinha maior efetividade para a memorização e subsequente sucesso de músicas populares<sup>3</sup>. Outra impressão recorrente era a de que haveria uma predisposição inata do público brasileiro para absorver melhor canções com arroubos românticos, reclamações de traição e relacionamentos interrompidos, de preferência numa intensidade que beira o inverossímil. Mas eu resumia toda essa idéia em apenas uma frase quando a expunha em conversas informais:

“O brasileiro é, acima de tudo, um cafona.”

Dito assim, sem rodeios, o argumento fica obviamente mais vulnerável. Meus debates com apreciadores de gêneros musicais que se enquadram no termo “cafona” tendiam a aquecer-se nesse ponto, quando a réplica mais comum era de que eu não podia afirmar uma coisa dessas sem conhecer os ditos gêneros a fundo. Minha tréplica seguia em direção às rimas, citando de memória os pares que considerava aparecerem com mais frequência naquelas letras, e com eles em mãos dizia que os autores não podiam estar sendo sinceros se ligavam sempre as mesmas palavras umas às outras. Ao que me respondiam que eu não tinha como provar que uma rima é mais “manjada” que outra apenas por intuição, sem nenhum tipo de contagem. Em seguida alguém emendava o clássico “gosto não se discute”, e este era geralmente o momento em que eu me via obrigado a chamar o garçom e mudar de assunto.

Considero essa afirmação, “gosto não se discute”, de uma inadimplência mental constrangedora. Ela depõe contra o próprio jornalismo – se as opções estéticas não devem ser discutidas, melhor seria que os cadernos culturais viessem apenas com uma lista de todas as músicas, peças, filmes, livros e atrações disponíveis a seus leitores. E se há alguma coisa que posso dizer ter aprendido durante minha graduação na ECA é que o jornalismo não é mera listagem ou descrição de fatos: é contextualização, debate, pesquisa e exposição do contraditório.

No exercício da profissão, diversas vezes recebi emails de leitores espezzinando-me por ter criticado determinado show ou disco, apelando para o “gosto não se discute”. Invariavelmente eram fãs do artista/objeto resenhado, que sem perceber já estavam discutindo seu gosto comigo. Sempre respondi com um argumento que acredito muito, de que os fãs fazem uma confusão entre a discussão cultural e o julgamento de suas escolhas pessoais. Do mesmo modo, quando um cronista esportivo compara dados e afirma que o Corinthians foi o time que mais fez faltas violentas num campeonato, ele não está querendo dizer que seus torcedores são piores que os outros, está apenas trazendo mais argumentos para o debate.

Ou, tentando novamente resumir: “Gosto não se pune, mas se discute”.

Para além de toda discussão estético-emocional, outra singularidade me fazia considerar a rima importante: ela costuma ser basilar na composição da letra, muitas vezes ditando o tema do próximo verso ou de toda a estrofe em função de uma palavra que melhor “encaixe”.

Por exemplo: escreve-se um verso satisfatório que termina em “olhar” (termo A), mas não se tem idéia pronta para o seguinte. O método mais chucro

de composição consiste em pensar numa outra palavra que rime bem com “olhar”, “mar” por exemplo (termo B), e construir os versos seguintes como uma ligação entre as duas pontas. O termo B, portanto, é muito mais uma solução prática que uma intencionalidade lírica, condicionada ao repertório de “palavras poéticas” do compositor (isso considerando que a escrita seja linear, o que é bastante razoável). Era o que acontecia com minha malfadada banda, pelo menos.

Por garantia, interpelei o cantor e compositor Rogério Flausino, do grupo mineiro Jota Quest, sobre seu método de composição de letras. Assíduo freqüentador da parada de sucessos na última década, ainda que algumas vezes por meio de canções que não utilizam rimas, Flausino corroborou a impressão:

Existem dois processos: o primeiro é o de escrever sem pensar em ser canção, e o segundo é quando já temos uma melodia pronta. Para o primeiro, escrevo uma frase ou uma palavra e saio escrevendo meio sem rumo, *buscando ganchos*, e a cada verso concluído parto para outro, também sem rumo, mas já com uma métrica deixada pelo verso anterior <sup>4</sup>.

O grifo é meu, para destacar que, apesar de Flausino afirmar que a métrica o guie mais do que as rimas, a composição verso-a-verso em busca de ganchos do próximo com o anterior é verossímil. Tem sua lógica, também: estranho seria se um compositor escrevesse todas as suas estrofes de uma vez, sem construí-las de um ponto de partida (a não ser em casos de fluxo de consciência, que não são nada comuns em música popular). O que pode mudar são os “ganchos” escolhidos – e uma das intenções deste trabalho é mostrar que as rimas são o grande “gancho” de nossos compositores populares, merecendo, portanto, uma análise em separado, já que podem sintetizar com eficiência sua lírica e retórica.

Com certa impetuosidade teórica, pode-se até afirmar que o estudo das palavras mais utilizadas em rimas seria uma forma de analisar o envolvimento de um compositor para com suas letras, se ele tem de fato intencionalidade criativa no que escreve ou se está apenas fazendo versos como pontes para pares de lugares-comuns. Afirmção arriscada, porém merecedora de checagem.

Outro estímulo apareceu-me durante a própria pesquisa. Um tanto surpreso, constatei que a porcentagem de músicas do gênero sertanejo romântico era muito relevante nas letras analisadas, a despeito do espaço quase nulo que a mídia dedica a esses artistas hoje (falo de mídia impressa, mas a televisão também diminuiu bastante seu espaço para o gênero).

A situação sugeriu diversos questionamentos interessantes, para os quais a conversa com o jornalista do *Estado de S. Paulo* Jotabê Medeiros foi particularmente útil: A que se deve essa distância entre as pautas e o gosto popular? Preconceito ou autopreservação? Teria o jornalismo considerado a batalha contra o “mau gosto” perdida, preferindo se isolar no que considera que seus leitores deveriam ouvir? Como argumentar que o público de jornais não ouve sertanejo, se uma rádio dedicada apenas ao gênero é líder de audiência em todos os segmentos e faixas etárias? Teria o rádio já se tornado um meio obsoleto de consumo de música?

A oportunidade de tratar com a cultura popular direto na fonte, como é o caso do pequeno fenômeno da Rádio Tupi em São Paulo, também mostrou-se atraente na feitura deste trabalho. Sem proselitismo nem receio de expor meus preconceitos, escrevo estas linhas ciente que até mesmo uma eventual irrelevância dos resultados obtidos não terá tornado o esforço injustificado.

# 3. Das Rimas

## CONCEITO E TIPOS

Tem-se como conceito geral de rima a “identidade sonora entre dois versos a partir da última sílaba tônica de cada”. Portanto, podemos afirmar que entre o par de versos

*Tento esquecer daquele momento [...]*

*Você mexeu com meu sentimento*

existe uma rima, uma vez que as palavras *momento* e *sentimento* se identificam a partir da última sílaba tônica, “men”. Este é o formato mais tradicional de rima, também chamado de rima consoante, onde a identidade entre as terminações das palavras é total. É, também, o formato constatado em esmagadora maioria na pesquisa deste trabalho.

Se a identidade das terminações do par de palavras se restringe às suas vogais, temos as chamadas rimas toantes. Ainda que apareçam em número considerável, são mais raras no universo da música popular. Um exemplo, da música *Quando Você Passa*, de Sandy & Júnior:

*Já não saio com os amigos [...]*

*Que encontrei no seu sorriso*

As rimas toantes permitem combinações mais livres de palavras, como por exemplo “camisa/formiga” e “teme/pele”, mas carregam em si uma estranheza maior que a das rimas consoantes, de identidade e assimilação imediata. É uma hipótese provável para sua aparição proporcionalmente menor na pesquisa.

A incidência de rimas oxítonas tende a ser maior na música popular, dada a imensa quantidade de verbos no infinitivo que se prestam a rimas em “-ar”, “-er” e “-ir” – uma em cada seis das rimas analisadas é formada por um par de verbos no infinitivo. Soma-se a isso os substantivos-muletas para contornar rimas de infinitivos, como “mar” e “olhar”, e toda família de terminação “-ão”, também bastante recorrente. Rimas paroxítonas também são comuns, em grande parte pelas terminações de gerúndios como “-ando”, “-endo” e “-indo”. As proparoxítonas, como era de se esperar, constituem raras exceções.

Outra divisão de rimas que vale ser citada, apesar de não ser um aspecto tratado neste trabalho, é a hierarquização parnasiana das “rimas pobres” (entre duas palavras da mesma classe gramatical, exemplo: “gata/pata”), “rimas ricas” (entre classes gramaticais diferentes, ex: “além/amém”) e as “rimas preciosas” (formadas por três palavras, ex: “cabelo/tê-lo”). Estas últimas são bastante incomuns, contando com apenas três exemplares entre os 3073 pares de rimas estudados: “estrela/vê-la” na canção *Ela É Demais*, de Rick & Renner, “estrela/tê-la” na canção *Luç das Estrelas*, de Belo, e o rebuscadíssimo “ali/déja-vu” na canção *Já É*, de Lulu Santos.

## BREVE HISTÓRICO

Antes de querer-se teorizar sobre a origem da rima, deve-se procurar, é claro, as origens da poesia – mais especificamente da poesia oral, já que a rima é um efeito que se realiza antes no som que na escrita.

Não que tal distinção seja necessária, pois como nos aponta o professor Segismundo Spina, “a poesia primitiva [...] é a que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva”<sup>5</sup>. Toda afirmação acerca dos primórdios da poesia é em larga medida hipotética, todavia pode-se especular que a figura do poeta como a conhecemos, aquele que canta suas próprias emoções de maneira individual, nasce apenas com a separação de poesia e música, decorrente por sua vez da adoção da escrita (c. 4000 a.C).

Antes disso, o que existe é o adivinho ou *vate*, como era chamado nas antigas culturas indo-européias o encarregado pelos cânticos mágicos de colheita, cura, previsão do futuro etc. A palavra ritmada/cantada tem grande valor místico entre todas as civilizações primitivas, em especial a hindu e também a egípcia, que dedica até um capítulo do *Livro dos Mortos* ao tema, mais de dez séculos antes de Cristo.

Ao mesmo tempo, os primeiros estudos etnológicos dão conta de que povos pré-civilizados da Austrália, Tasmânia e Índia, além dos peles-vermelhas, esquimós e outras tribos praticavam com desenvoltura o canto improvisado sobre fatos do cotidiano. A poesia, música e dança como a conhecemos hoje nasceram juntas, acredita-se, fruto do sentimento estético inerente ao homem (ou dito de outra forma, da mimese, necessidade de imitação da natureza de que falava Aristóteles). Algo, portanto, precedente à magia e à religião, mas que foi moldado e estimulado por ambas.

Retirando da música a melodia e da dança o ritmo, a poesia aos poucos sofisticava suas formas. A repetição consciente de palavras, refrões que se reproduzem ao longo do canto e paralelismos temáticos ou fonéticos entre os versos já podem ser observados em vestígios da poesia grega e latina primitiva, ainda ligada ao canto. Já a origem da rima é mais difícil de apontar, uma vez que a identidade sonora entre o final de dois versos pode ser um fenômeno casual em línguas cujas terminações eram mais restritas, como a dos incas, ou em que todas as palavras começavam e terminavam por vogais, como a dos polinésios. A etimologia da palavra “rima” não ajuda também: deriva do mesmo radical que “ritmo”, o elemento primitivo indo-europeu (*sreu-*), que significa “fluir” ou “correr com certa cadência”.

Um dos documentos rimados mais antigos que se tem notícia, porém sem data nem autoria confirmados, são os cantos sibílicos, compostos provavelmente no século II a.C. por judeus helenizantes. Segismundo Spina cita a especulação do estudioso Karl Vossler:

Os mais antigos documentos rimados parecem remontar aos lídios da Ásia Menor. Entre eles, [...] já em tempos de Alexandre Magno se encontra a rima regular e amplamente difundida. Portanto, se não semita, a origem da rima é muito provavelmente oriental. Do lídio para o síriaco, depois para o grego e o latim, tal haveria sido mais ou menos seu caminho <sup>6</sup>.

O espanhol Juan del Encina, em sua *Arte de Poesia Castellhana* (1505), afirma que entre os primeiros poetas latinos só aqueles de maior prestígio podiam valer-se do recurso da rima, ainda sim sob o risco de “condenar sua fama” – o que leva a crer que a rima tenha tido uma origem popular, uma vez que a poesia clássica procurava afastar-se das formas menos elitizadas. Já a poesia românica, em especial a vinculada ao cristianismo, abraçou e desenvolveu as rimas em toda sua plenitude, ciente da capacidade destas de facilitar a memorização dos hinos

elegíacos. Santo Agostinho, em pleno século V, já fazia uso de rimas consoantes quando queria dar maior efeito expressivo a passagens grandiosas ou patéticas em seus escritos.

As rimas atingem seu mais elevado grau de rebuscamento durante a Idade Média, quando tornam-se aliadas dos trovadores na memorização de suas extensas histórias. O pesquisador francês Henri-Irénée Marrou relata em seu livro *Les Troubadours* que foram catalogadas nada menos que 1001 fórmulas rítmicas na poesia provençal, entre elas as chamadas rimas leoninas (que ocorrem no meio dos versos), rimas para os olhos (semelhanças apenas na grafia das palavras, não no som), rimas equívocas, com eco, toantes e assonantes. Após um período de transição na Alta Idade Média, a rima consoante acaba tornando-se predominante, dada sua maior facilidade de memorização.

No século XVIII, o Neoclassicismo literário promoveu o combate sistemático às rimas, que não seriam compatíveis com os modelos gregos e latinos de fazer poético. Os versos deveriam alcançar a eufonia valendo-se apenas da métrica e do ritmo, livrando-se das “excrescências” barrocas. Grupos intelectuais como o Ribeira das Naus, em Portugal, acusavam as rimas de serem uma “construção para o pensamento e para o verso”<sup>7</sup>. Seu líder, o poeta Francisco Manuel do Nascimento (também conhecido como Filinto Elísio, 1734-1819), escreveu inclusive um poema inteiro dedicado à execração da rima.

Recuperadas pelo Romantismo e o Parnasianismo no século XIX, as rimas voltaram à berlinda estética no início do século XX, quando o Modernismo derrubou as barreiras entre o prosaico e o poético com seus “versos livres”. Em uma tentativa de aproximar a poesia à fala, a corrente aboliu não só as rimas, mas também a métrica e o ritmo tradicionais. Um célebre trecho do *Guardador*

*de Rebanhos* (1914), obra maior do heterônimo campestre de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, chega a chamar as rimas de antinaturais:

*Não me importo com as rimas. Raras vezes  
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.  
Penso e escrevo como as flores têm cor  
Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me  
Porque me falta a simplicidade divina  
De ser todo só o meu exterior*

*Olho e comovo-me,  
Comovo-me como a água corre quando o chão é inclinado,  
E a minha poesia é natural como o levantar-se vento...*

Desprestigiada na poesia e retirada de seu papel como índice de memorização, a rima manteve-se firme e forte na canção popular, que passava a atingir públicos cada vez maiores com o advento dos meios de comunicação em massa, principalmente o rádio. Pano rápido, estamos na primeira década do século XXI. Simultânea (porém alheia) a uma cena poética descentralizada, plural e caótica, a lírica da canção popular segue apoiada com firmeza nas rimas consoantes. Assincronia? Anacronismo? Assunto para os próximos capítulos, com certeza.

# 4. Da Análise

## DEFININDO O OBJETO

A princípio soa como uma tarefa bastante mecânica: contabilizar as rimas utilizadas na música popular e identificar qual delas é a mais recorrente. Tão simples parecia o trabalho que, de início, propus-me a buscar uma lista dos discos lançados nos últimos vinte anos para incluir todos que fossem relevantes na análise.

Dois problemas surgiram aí: o volume de material mostrou-se impossível de analisar, levando-se em conta que são lançados centenas de discos por ano com pelo menos dez músicas cada, cada música com diversas rimas; e o critério de “relevância” era totalmente subjetivo e problemático. Para solucionar o primeiro bastava diminuir o campo de análise, seguindo o conselho que Luiz Tatit dera na primeira entrevista: “A dificuldade de todo projeto acadêmico é começar tendo ‘Deus e sua época’ como tema”. Já o segundo problema se mostrou mais trabalhoso de contornar.

Minha avaliação pessoal de quais músicas deveriam ser analisadas era inútil para fins científicos; chegar-se-ia, apenas, a um conjunto de rimas relevantes

para o autor do trabalho. Por mais acertadas que fossem as escolhas, diversos gêneros fora de meu interesse musical seriam negligenciados involuntariamente, tornando-se necessário um critério mais objetivo e abrangente para selecioná-las. Pois bem, se o trabalho pretendia versar sobre as rimas da música popular, o critério deveria ser baseado nas canções que foram mais bem-sucedidas em termos de popularidade num período específico de tempo – ignorando valores “artísticos” ou “culturais”, ambos bastante pantanosos, também. Mas como medir o que é uma música “popular”?

A resposta inicial, claro, é pela vendagem de discos. Artista popular é aquele que vende, que completa a cadeia criação-divulgação-consumo e movimenta a indústria musical. Nada errado com essa teoria, mas sua aplicabilidade encontra diversos empecilhos na prática. O primeiro: gravadoras brasileiras costumam ser terrivelmente desorganizadas e controversas na contabilização de seus produtos. Isso pode ser constatado pelo grande número de artistas que afirmam terem sido lesados em seus direitos sobre vendas (a batalha de Lobão pela numeração dos discos durante os anos 90 foi notória) e por episódios constrangedores como o que ocorreu com o cantor Supla em 2002, quando teve que devolver seu disco de ouro por cem mil cópias “vendidas” de *Político e Pirata* (o álbum, na verdade, tinha sido apenas adquirido em consignação por uma cadeia de supermercados). Em outubro de 2006, a matriz inglesa da EMI demitiu todo corpo de executivos de sua filial brasileira, que havia inflado de maneira artificial seus relatórios de lucro em pelo menos R\$ 48 milhões.

Ainda no campo das vendagens de discos, o número de fusões, falências e vendas de catálogo de gravadoras antes da estabilização do mercado nas “quatro gigantes” – Sony/BMG, Warner, Universal e EMI – foi tamanho no

Brasil na prática é impossível conseguir dados confiáveis sobre vendas de discos antes da década de 90<sup>8</sup>.

O segundo empecilho à utilização das vendas como critério para definir uma canção “popular” é talvez mais profundo: o número de exceções a essa relação é muito grande – talvez nem se possa chamá-las de exceções. Explicando melhor: a venda de CDs no Brasil muitas vezes não está relacionada à popularidade momentânea de uma música, que é o que nos interessa nesse trabalho.

Um exemplo pode ser encontrado em 2003, quando entre os dez discos mais vendidos do ano encontravam-se três da Legião Urbana<sup>9</sup>. O dado é notável, fazendo supor que a banda teve músicas muito populares naquele período, mas na verdade ela sequer consta entre as cem mais tocadas nas rádios em 2003. O último CD de inéditas da banda (*Uma Outra Estação*) é de 1997. O que aconteceu naquele ano, como é comum com artistas de público grande e fiel, foi o lançamento de duas coletâneas com registros de shows, que vendem por conterem sucessos antigos (o terceiro disco da Legião no top 10 era *Mais do Mesmo*, coletânea de estúdio lançada em 1998). Roberto Carlos é outro exemplo do fenômeno.

Mas o principal argumento contra utilizar as vendas como critério de popularidade é o simples fato de que as pessoas *não estão mais comprando discos*. Desde a popularização da troca de arquivos pela internet e a facilidade da “queima” de CD-Rs caseiros, no fim dos anos 90, o mercado fonográfico amarga seguidas quedas de vendas materiais. Prova melancólica disso foi quando a Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) diminuiu pela metade a quantidade de CDs necessários para distribuir seus certificados de Disco de Ouro (agora cinquenta mil cópias), Disco de Platina (125 mil) e

Disco de Diamante (quinhentas mil), em 2004.

O golpe foi especialmente duro para os novos lançamentos de discos, que são os que importam quando se analisa a música de uma época específica. De acordo com dados da ABPD, de 1997 até 2002 a venda de CDs em geral caiu em 56%. Mas quando se compara apenas a vendagem dos lançamentos em 2002 com os de 1997, a queda foi de 68%. Ou seja: um disco lançado em 2002 não vende sequer um terço do que vendia cinco anos antes.

O consumo de música, é claro, não diminuiu. A cada ano a tecnologia desenvolve novos formatos e produtos relacionados a música, sejam DVDs, *dualdiscs* com mixagens tridimensionais de áudio, aparelhos de MP3 portáteis, *ringtones* de diversas qualidades, venda de videoclipes, sites comunitários gratuitos como Last.fm e MySpace etc. Com tudo isso em mente, conclui-se que a melhor forma de análise do que é uma música popular seria uma somatória de todos estes novos formatos, simultâneos e constantemente mutáveis.

Resumindo, uma tarefa inviável. O consumo digital, livre de plataformas físicas como o CD e o vinil, é sem dúvida alguma o futuro da indústria da música, mas suas formas controladas (e, portanto, contabilizáveis) ainda são muito incipientes no Brasil. Uma pesquisa encomendada pela ABPD estima que em 2005 tenha-se trocado no país uma quantidade de MP3 equivalente a R\$ 2 bilhões, o triplo do que a venda de CDs e DVDs arrecadou no período (R\$ 615 milhões). A mesma pesquisa apontou que naquele ano gravaram-se 52 milhões de CD-Rs, 13% a mais que o número de CDs vendidos. Isso, claro, sem contar o mercado de CDs piratas, que em 2003 já ultrapassava o número de discos oficiais vendidos em sete milhões.

São números impressionantes, mas ainda pouco palpáveis: o que essas pessoas estão ouvindo? O que gravam em seus CD-Rs? O que comprariam se não tivessem essas alternativas? O catálogo ainda escasso e a falta de hábito dos brasileiros impedem que serviços de música vendida *online* sejam tomados como parâmetro, deixando-nos perante um mostro sem face do consumo digital no Brasil.

Antes que a escolha do método e recorte analítico se tornasse mais trabalhosa que a análise em si, ocorreu-me uma alternativa bastante vantajosa: pautar-se pelas tabelas de execuções de músicas nas rádios brasileiras. Pode parecer estranho, após toda essa elucubração tecnológica, recorrer a uma mídia que é mais antiga até que a gravação em acetato, porém vários caminhos levam a ela.

O primeiro é que, apesar de sua curva de arrecadação publicitária também se encontrar em declínio, o meio rádio ainda é onde a música se torna de fato popular no Brasil. Isso porque o rádio, dada sua natureza “acidental” (não é preciso parar para ouvi-lo, como no computador ou na loja de CDs), atinge também um público que não está disposto a *gastar* com música, ainda que goste de consumi-la. A televisão também tem música de graça, mas não com a mobilidade e a frequência que o rádio oferece.

A segunda e mais atraente vantagem é que as rádios musicais *vivem* de procurar a canção mais popular, de medir sua aceitação com o público, de acompanhar o que “pega” ou não, analisando todo tipo de fatores possíveis – ou seja, fazendo de antemão o que seria meu trabalho. Sua preocupação, assim como a deste trabalho, não é “artística” ou “cultural” (deveria até ser, mas essa é outra discussão), e sim prática: o que as pessoas querem ouvir? O que é mais popular?

Não se ignora aqui todo histórico de práticas questionáveis da indústria fonográfica para inclinar rádios a tocarem determinadas músicas, o tão falado jabá. Mas consideramos que 1. as gravadoras não têm mais dinheiro para pagar pelo sucesso de todas as suas músicas, ainda mais a todas as rádios; 2. a “vida popular” de uma música não costuma durar mais de quatro meses; 3. O sucesso de uma música pode ser disparado artificialmente, mas não se mantém se ela não “pegar” de fato – de outro modo bastaria pagar pelas execuções e recolher os dividendos depois; 4. as eventuais distorções seriam compensadas pela soma dos resultados de um período relativamente longo.

O relatório das músicas mais executadas pelas rádios no Brasil é compilado toda semana pela empresa de consultoria americana Crowley Broadcast Analysis e repassado às próprias gravadoras, que pagam pelo serviço, bem como ao Escritório Central de Arrecadação de Direitos (Ecad), que se baseia nele para o repasse dos direitos autorais cabíveis. As tabelas utilizadas neste trabalho, que trazem as cem músicas mais tocadas por ano nas rádios de 2001 a 2005, estão disponíveis no site da revista Sucesso CD ([www.sucessocd.com.br](http://www.sucessocd.com.br)), especializada em mercado fonográfico.

## **COMO CONTAR RIMAS?**

Ciente que minha abordagem das letras musicais era algo excêntrica, não procurei métodos prévios de contabilização das rimas: armado com o bom e velho programa Excel, montei uma planilha onde colocaria o par de palavras “rimantes”, o nome da música, seu intérprete e o ano em que esteve nas paradas de sucesso.

Logo no início da tabulação, ocorreu-me que poderia ampliar as possibilidades de análise com mais qualificadores para as músicas, razão pela qual incluí os itens *gênero* (nome da prateleira na qual o disco pode ser encontrado em uma loja comum, em geral referente mais à música que à letra) e *tema* (assunto tratado nos versos, independente do suporte musical).

Cada um tinha sua tese a comprovar/desmentir: colocando a etiqueta de gênero nas músicas analisadas, poderia depois separá-las e apontar quais eram as rimas mais recorrentes em cada estilo, ou também verificar se preconceitos como “as letras de MPB são mais ricas” ou “o pagode é mais pobre” teriam algum fundamento. Considerarei doze os gêneros presentes no material analisado, que serão melhor discutidos no Capítulo 5. A saber:

*Axé* - Ritmo frenético e sincopado baseado em danças e exaltações à alegria.

*Brega*<sup>10</sup> - Baseado na figura do cantor/galã, sempre tratando de temas românticos, mas sonoramente apelativo a ponto de ser ignorado pela MPB.

*Forró* - Ritmo tradicional nordestino baseado em sanfona, triângulo e zabumba, quase sempre vinculado à dança.

*Funk Carioca* - Derivado do Miami Bass, uma mistura de batidas pouco produzidas, cantores amadores e letras escatológicas e/ou escrachadas.

*Hardcore Melódico* - Variação específica de um gênero de rock pesado e rápido, com vocais cantados em tom alto e melodias de notas longas, facilmente memorizáveis.

*MPB* - Classificação genérica de compositores tidos pela opinião popular (e pela própria comunidade artística) como “música brasileira refinada”, geralmente baseada em violões, com harmonias mais complexas que o samba e o pop.

*Pop* - Música composta e executada para *targets* específicos de mercado jovem,

em geral adaptando fórmulas de sucesso no exterior, muito apoiada no trabalho de produtores e na imagem dos intérpretes.

*Pop/Rock* - Engloba artistas que compõem seu próprio material, mas valendo-se de elementos semelhantes aos do pop (guitarras, teclados, tendências internacionais, imagem) e ainda direcionado ao consumo de massa.

*Rap* - Estilo em que o cantor desfia rimas em tom declamatório, sem melodia, sobre base geralmente sampleada e repetitiva.

*Reggae* - Variantes ou seguidores do gênero jamaicano.

*Samba/Pagode* - Engloba tanto os sambas ditos “de raiz” quanto os conjuntos surgidos nos anos 90 que se utilizam da mesma estrutura de arranjo num conceito pop.

*Sertanejo* - Adaptação nacional para o *country* americano, quase sempre cantada por uma dupla – herança do gênero tradicional do interior de São Paulo e Centro-Oeste que lhe deu nome.

A classificação de *temas*, por não se tratar de algo razoavelmente estabelecido como os gêneros musicais, incorre muito mais na subjetividade de interpretação. É sempre discutível afirmar qual foi o tema de um objeto artístico, e muitas vezes o objeto trata de vários temas ao mesmo tempo. O limite para um tema, também, varia com a vontade do analista: uma canção que narra uma batida de carro pode ter seu tema descrito tanto como “perigos do trânsito” quanto “perenidade da vida”, “justiça divina”, “sorte e azar”...

A preocupação, aqui, foi separar grupos que poderiam gerar alguma observação interessante ao fim do trabalho, tendo em vista o universo de assuntos que as canções analisadas abordam. Seriam as canções que falam de relacionamentos mais propensas a se valer de “muletas estilísticas” que as de protesto? Acredito ter chegado numa divisão satisfatória em sete temas relevantes para descrever o

conteúdo lírico de uma canção (levando-se em conta que mais de um tema pode aparecer na mesma):

*Crônica* - Relata acontecimentos da rotina do eu-lírico, não necessariamente tomando partido sobre eles.

*Filosofia de vida* - Professa um ponto de vista do eu-lírico sobre o assunto da canção. Pode aparecer vinculado a outros temas, como Romantismo ou Crônica. Engloba também conceitos como epicurismo, rebeldia, paz e amor, escapismo, feminismo e “ismos” afins.

*Humor* - Tem o humor como parte significativa do conteúdo da canção.

*Sentimental* - Fala de uma relação amorosa entre duas partes. Quase sempre aparece em primeira pessoa, engloba o que se costuma classificar (erroneamente) de “música romântica”.

*Sexual* - Tem a sensualidade e o ato sexual (aludido ou explícito) como parte significativa do conteúdo da canção. Costuma aparecer vinculado a uma dança que a música sugere.

*Infantil* - Letras com intenção temática de agradar a crianças.

Outro qualificador que considerei oportuno incluir na tabulação foram as *rimas no infinitivo*. A razão é mais empírica que teórica: em minha curta experiência como compositor de letras musicais, notei de pronto a facilidade (e conseqüente tentação) de utilizar verbos no infinitivo para resolver estrofes que pedem rima. A língua portuguesa é assaz generosa nesse aspecto, oferecendo em três terminações (-ar, -er, -ir) uma quantidade inesgotável de palavras rimantes.

Com o tempo, em uma observação sem maiores critérios que a curiosidade, detectei que a relação entre a pobreza de uma letra e sua parcela de rimas no infinitivo era quase sempre diretamente proporcional, e tomei isso como

critério desde então. No mesmo espírito de “provar o que se diz no bar” (rima involuntária, mas não infinitiva) que inspira este trabalho, incluí um campo para visto caso a rima analisada fosse feita com dois verbos no infinitivo, a fim de poder isolá-las e estudá-las em separado.

Antes de procedermos às tabelas em si, relaciono aqui a análise de uma letra que exemplifica os conceitos recém-expostos, além da abordagem tomada com rimas de três palavras. Dado que o mais comum são rimas do tipo ABAB ou ABCB, eventualmente o compositor pode escolher formatos como o ABCBDB ou mesmo ABABAB, como o fez Carlinhos Brown ao escrever *Maimbê Dandá*, razoável sucesso na voz de Daniela Mercury em 2004:

*Corre Cosme chegou* (A)

*Doum alabá* (B)

*Damião Jaçanã* (C)

*Pra levar e deixar* (B)

*Alegria de Erê* (D)

*É ver a gente sambar* (B)

*Meu look laquê* (A)

*Mandei cachear* (B)

*Me alise pra ver* (A)

*Meu forte é beijar* (B)

*Vou cantar maimbê* (A)

*Pra você se acabar* (B)

*Maimbê, maimbê dandá* (x8)

*Zum, zum, zum, zum zum baba* (x2)

*Traga a avenida com você* (A)  
*Tava esperando maimbê* (A)  
*Zum, zum, zum, zum zum baba* (x2)

*Oiá Esparrei* (A)  
*Me ensine a espíar* (B)  
*Com os olhos de quem* (A)  
*Me cega de amar* (B)  
*Vou cantar maimbê* (A)  
*Pra você se acabar* (B)

De acordo com os critérios do presente trabalho, a análise dessa letra seria feita da seguinte forma:

RIMAS			MÚSICA	INTÉRPRETE	GÊN.	TEMA	ANO
A	B	inf					
alabá	deixar		Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
deixar	sambar	x	Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
laquê	ver		Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
ver	maimbê		Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
cachear	beijar	x	Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
beijar	acabar	x	Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
você	maimbê		Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
Esparrei	quem		Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
quem	maimbê		Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
espíar	amar	x	Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004
amar	acabar	x	Maimbê Dandá	Daniela Mercury	Axé	Sentimental, Filosofia	2004

Como se pode observar, as rimas de três palavras (*alabá/deixar/sambar, laquê/ver/maimbê, cachear/beijar/acabar, Esparrei/quem/maimbê, espíar/amar/acabar*) foram destrinchadas em dois pares de palavras cada, como duas rimas diferentes. Essa opção tem a desvantagem de aumentar artificialmente a quantidade de vezes que a palavra “do meio” (*deixar, ver, beijar, quem e amar*) é

notada na pesquisa, mas mantém a rima como uma unidade binária, o que é vital para a nossa análise. Por aparecerem em muito menor número, as rimas de três elementos não configuram distorção considerável na ocorrência das palavras, que será melhor explorada no Capítulo 5.

Note-se que tanto as rimas de uma palavra só como *babá* x *babá*, que a rigor sequer rimas são, quanto as rimas repetidas na mesma música são ignoradas na contagem. Nos casos de seqüências de quatro versos com a mesma terminação (ABCDBEB, por exemplo), encara-se a estrofe como portadora de dois pares de rimas distintos; nas seqüências de cinco, um par e um trio de rimas, e assim por diante.

Na tabela, as letras A e B não se referem à disposição de rimas das estrofes, e sim ao primeiro e segundo elementos das rimas, respectivamente. Tomei essa precaução tanto para evitar a duplicidade do mesmo par de palavras numa música (“amar x deixar” e “deixar x amar”, por exemplo) quanto para, *a posteriori*, poder agrupar os pares AB e BA na contagem, já que são a mesma rima, apenas em ordem inversa. A divisão torna possível, também, avaliar qual das ordens é mais recorrente.

A classificação do gênero como Axé teria grandes chances de desagradar a intérprete, que dedicada particular esforço em renovar sua imagem como uma cantora de MPB, mas ativemo-nos ao critério de onde seus discos podem ser encontrados em lojas. Os temas apontados foram Sentimental e Filosofia de Vida, pelas referências ao amor em primeira pessoa com um interlocutor específico e pelas exaltações ao carnaval e à alegria típicas do axé.

Ademais, pode-se argumentar que palavras como “Esparrei” e “quem” não se encaixam como rima, por não serem um par consoante, nem toante. O

parâmetro primeiro na classificação de um par como rima ou não, na presente análise, foi a intenção da letra – algo um tanto abstrato, é verdade, mas não se pode perder de vista que nem todos os compositores de música popular são exímios teóricos da rima. Se a música em questão segue uma seqüência ortodoxa de versos rimados, o bom-senso parece indicar que um par como o supracitado (ou outros como “bermudão x chegou”, “intacta x máquina”) é mais provavelmente uma tentativa semi-bem-sucedida de rima do que um esforço deliberado em surpreender o ouvinte. De toda forma, mais uma vez, a ocorrência de situações do tipo não é suficiente para distorcer os resultados.

Ainda em *Maimbê Dandá*, pode-se notar que, das onze rimas que possui, cinco são formadas por pares de verbos no infinitivo. Tomando a liberdade de exercer um certo preconceito analítico, afirmo que, de 0 a 10, uma nota 5 para o esforço criativo que Carlinhos Brown dedicou à letra parece estar de bom tamanho, corroborando a utilidade do “fator infinitivo” na análise de composições. Mas, ainda que eficaz na prática, tenho consciência de que o método carece de atributos científicos.

# 5. Dos Resultados

## RIMAS MAIS RECORRENTES

Após a compilação de 3073 rimas, oriundas de todas as músicas em português que estiveram entre as cem mais executadas em rádio de 2001 a 2005, uma simples (e trabalhosa, diga-se) contagem dos resultados nos apresenta aos onze pares de palavras mais recorrentes na música popular brasileira do período:

<b>PAR</b>	<b>AxB</b>	<b>BxA</b>	<b>TOTAL</b> mín. 3 ocorrências
assim / mim	37	21	58
coração / paixão	16	22	38
dizer / você	17	10	27
fim / mim	12	12	24
esquecer / você	10	12	22
coração / solidão	8	10	18
ver / você	8	10	18
amor / dor	8	7	15
assim / fim	10	4	14
carinho / sozinho	7	5	12
coração / mão	6	6	12

(Tabela completa: Anexo 1, 2)

Os critérios para contagem foram estes: equivaliam os casos em que a ordem das palavras era inversa (AxB: assim/mim = BxA: mim/assim) e um

mínimo de três ocorrências era exigido para caracterizar a rima como relevante. No total foram detectadas 134 rimas relevantes, 53 delas com três ocorrências, 28 com quatro ocorrências, 15 com cinco ocorrências, 10 com seis ocorrências, 4 com sete ocorrências, 7 com oito ocorrências, 2 com nove ocorrências, 2 com dez ocorrências e 2 com onze ocorrências, além das listadas na tabela acima.

O título de mais utilizada coube à rima “assim/mim”, que esteve presente em 58 composições diferentes (vale lembrar que repetições dentro da mesma música não foram contabilizadas). A estatística nos permite observar esse dado de diversas maneiras, todas corretas, mas cada qual com seu viés: 58 casos dentre 3073 estudados representam 1,9% do total, o que significaria que, grosso modo, a cada cinquenta rimas, uma seria “assim/mim”. Quando se leva em conta todo o universo de palavras e rimas possíveis na língua portuguesa, 1,9% torna-se uma porcentagem bastante respeitável de chance.

Mas uma conta de probabilidade mais justa para mensurar a recorrência da rima “assim/mim” seria o número de canções em que se pode ouvi-la, em relação ao total de canções analisadas. Das quinhentas músicas que compõem os Top 100 de 2001 a 2005, excluem-se 26 em língua estrangeira, restando um universo de 474 canções. Destas, 58 continham a rima “assim/mim”. Com 12,2% de porcentagem, a chance é de que, grosso modo, uma em cada oito músicas populares em português se valha desta rima.

A segunda alternativa mais utilizada foi “coração/paixão”, apresentando tendência a aparecer mais na forma inversa, “paixão/coração”. Trata-se de um par bem mais expressivo que o anterior, e sua representatividade para análise da lírica musical popular brasileira será discutida no capítulo seguinte.

Tida como a mais simplória de todas as rimas, “amor/dor” foi a oitava

coincidência sonora mais utilizada pelos compositores analisados, dando algum respaldo ao senso comum.

Dignos de nota também são os pares de palavras viciados, quando uma palavra é utilizada quase sempre para rimar com outra específica. Como o par “depois/dois”: das doze vezes em que a palavra “depois” foi utilizada em uma rima, dez delas foram para rimar com “dois”. É o caso também de “jeito/peito”, combinação escolhida em oito das dez ocorrências da palavra “jeito”, de “beijo/desejo”, opção de dez entre as quinze rimas com “beijo” e as catorze com “desejo”, e do par “diz/feliz” (cinco de seis em que “diz” aparece).

Porém o mais patente vício combinatório parece ser o das palavras “sorriso/paraíso”: *todas* as ocorrências da palavra “paraíso” foram rimadas dessa forma, sempre com “sorriso” como termo A e “paraíso” como termo B. A representatividade deste dado na constatação que as rimas funcionam como blocos-guias para a composição popular será apresentada no próximo capítulo.

Ainda analisando o total de rimas, podemos notar que a terminação fonética mais presente entre os pares relevantes é “-er”/“-ê”, principalmente por conta das rimas com “você” e alguns pares infinitivos: 166 ocorrências. Em seguida vêm as rimas em “-ão”, 120 ocorrências, quase todas relacionadas a “coração” e “paixão”. As rimas em “-im” aparecem no terceiro lugar com 101 ocorrências, devido às rimas com “assim”, “mim” e “fim”. “Amor” puxa as rimas terminadas em “-or” (que muitas vezes são resolvidas com “-ou”, e por isso contabilizadas em conjunto) para o quarto lugar com 71 ocorrências.

Mas esta contabilização de terminações pode ser enganosa. Uma observação superficial da tabela completa de rimas indica que versos rimados em “-ar” são tão abundantes quanto, porém, dada a vasta gama de palavras com

essa terminação, eles aparecem de formas muito variadas – raramente ultrapassando, portanto, o fator de três rimas iguais para tornar-se relevante. Dentre as rimas relevantes, por exemplo, figuram apenas 37 ocorrências terminadas em “-ar”, o que evidentemente não faz justiça à frequência dessa terminação na realidade.

Tal discrepância é até previsível, dado que o presente método de análise não foi pensado para a contagem de terminações fonéticas. O dado, porém, chama atenção para certas palavras-chave que distorceram a contagem, dada sua recorrência elevada. Tornou-se interessante então analisar em separado que palavras foram mais utilizadas nas rimas da música popular brasileira, como faremos a seguir.

### **PALAVRAS MAIS RECORRENTES**

De acordo com o método deste trabalho, considerava-se uma palavra relevante toda vez que aparecia em pelo menos seis das rimas computadas, independentemente se na posição A ou B. Palavras cujo plural acrescenta-se apenas o “S” (exemplo: canto/cantos, lado/lados) foram computadas todas no singular, uma vez que seu plural tem efeito equivalente para fins de rima. Desta forma, chegou-se a um conjunto de 220 palavras relevantes. A tabela das onze mais utilizadas para rima é a que segue:

<b>PALAVRA</b>	<b>x A</b>	<b>x B</b>	<b>TOTAL</b>
<small>Ignorando plural em S</small>			<small>soma A+B (mín. 6)</small>
você	82	95	177
coração	65	73	138

amor	58	57	115
mim	43	63	106
assim	49	28	77
paixão	38	36	74
amar	12	46	58
dizer	27	26	53
esquecer	26	27	53
ver	31	21	52
olhar	28	19	47

(Tabela completa: Anexo 3)

“Você” figura em primeiro lugar dada sua versatilidade para rimas com verbos no infinitivo. Como é absoluta a proeminência de letras em primeira pessoa nas músicas analisadas, em geral missivas dirigidas a um interlocutor apenas (a pessoa amada), um pronome de tratamento sempre se faz necessário – não por acaso, o segundo pronome na lista é “mim”, também adequado a diálogos entre apenas duas pessoas. “Você”, além da carga coloquial/intimista que carrega, torna-se solução oportuna para resolver rimas com “dizer”, “esquecer” e “ver” (três dos verbos preferidos de nossos compositores populares) sem lançar mão de outro infinitivo.

As palavras da tabela diretamente relacionadas a *pathos* que definimos como Sentimental neste trabalho são quatro: “coração”, “amor”, “paixão” e “amar”. Cada uma tem sua peculiaridade rímica: “coração” e “paixão” abrem um leque inesgotável de possibilidades de rima com “-ão”, bem como a própria rima entre elas, já apontada como a segunda mais recorrente na música popular.

“Amar” aparece como o grande agregador de infinitivos terminados em “-ar”, por conta de sua afinidade óbvia com as músicas de tema sentimental (mais de três quartos do total de rimas analisadas pertencem a esse grupo temático). Das 58 rimas detectadas com “amar”, apenas onze não eram com verbos no infinitivo – “ar”, “lá”, “dá”, “lugar”, “mar” e “olhar” foram as alternativas encontradas. Outro dado interessante: a palavra aparece com frequência quatro

vezes maior na posição B, o que de acordo com nossa tese demonstraria o baixo esforço mental com que costuma ser empregada. Em outras palavras, ela é muito mais uma resolução fonética para um verso qualquer terminado em “-ar” do que um significante consciente.

A palavra “amor” é a única a justificar sua presença na tabela por seu próprio significado, dado que são poucos os verbos infinitivos terminados em “-or” – apenas quatro rimas desse tipo foram registradas no trabalho, uma com “por”, outra com “propor” e duas com “dispor” –, fazendo com que os compositores tenham de buscar alternativas em alguns substantivos (“dor”, “calor”, “flor” e “sabor” principalmente), adjetivos diversos (“sonhador”, “sofredor”, “sedutor” e até um sinistro “embriagador”), conjugações de verbos terminadas em “-ou” e até eventuais exageros de boa vontade, como “tô” e “dois”. Decerto não se trata de uma palavra de rima difícil, mas sua versatilidade por si só não justificaria o terceiro lugar dentre as mais recorrentes. O caso é que a música popular é, quase sempre, a “música de amor”, e parecem ser poucos os compositores dispostos a malabarismos de estilo para falar de amor sem citá-lo nominalmente. Outro indício de que não se trata de uma palavra-muleta está em sua isometria nas posições A (58 vezes) e B (57 vezes).

A décima-primeira colocada na lista merece menção por representar um pequeno conjunto de alternativas-muleta para rimas no infinitivo. “Olhar” é também um verbo infinitivo, mas diversas vezes (28 das 47 em que aparece, para ser exato) é substantivado para contemplar algum verbo infinitivo em “-ar”. Independente do significado que tenha na música, a palavra “olhar” aparece vinculada a um verbo infinitivo em 79% de suas ocorrências.

Mas, a considerar o dado “porcentagem infinitiva”, a grande muleta é

mesmo a palavra “lugar”, que em 95% das ocorrências (36 de 38) aparece ligada a algum verbo terminado em “-ar”. O grupo das muletas é completado por “mar” (26 ocorrências, 85% no infinitivo), “prazer” (22, 64%) e “ar” (16, 94%).

## INFINITIVOS

Analisando em separado as rimas infinitivas, constatamos que não há qualquer par de verbos que se destaque dos demais em termos de recorrência. Nenhuma rima infinitiva repetiu-se mais de quatro vezes, e mesmo utilizando apenas duas aparições como fator mínimo de relevância, chegamos a um conjunto de apenas cinquenta combinações relevantes em um universo de 528 rimas. Somadas as suas repetições, as cinquenta rimas relevantes apareceram 113 vezes, um quinto desse total. Comparando-se com a contagem geral das rimas, é menos que a média: os 136 pares relevantes repetiram-se 808 vezes, 26% do total de 3073 rimas (leve-se em conta, também, que o fator de relevância mínima na contagem geral foi de três repetições).

A contagem individual dos verbos, por sua vez, revelou que há um grupo considerável de opções recorrentes. Utilizando-se quatro repetições como fator mínimo de relevância, chegamos a 79 verbos relevantes, cujos onze primeiros são listados a seguir:

<b>VERBO</b>	<b>x A</b>	<b>x B</b>	<b>TOTAL</b> soma A+B (mín. 4)
amar	11	36	<b>47</b>
encontrar	17	16	<b>33</b>
ver	20	9	<b>29</b>
esquecer	11	14	<b>25</b>
falar	14	11	<b>25</b>
dizer	10	14	<b>24</b>
chorar	13	9	<b>22</b>

sonhar	8	14	<b>22</b>
voltar	12	10	<b>22</b>
chegar	15	5	<b>20</b>
olhar	13	6	<b>19</b>

(Tabela completa: Anexo 4)

Observando apenas este trecho da tabela, pode-se notar que os verbos em “-ar” são maioria, oito de onze, e se somadas todas as suas repetições, contam-se 210 (contra 82 em “-er”). “Amar” repete sua predisposição a termo B, aparecendo três vezes mais como conclusão da rima do que palavra inicial. Por sua vez, “chegar” apresenta a distorção contrária: aparece quinze vezes como termo A e apenas cinco como termo B, sugerindo uma utilização mais consciente do significante.

Como anotação para análise posterior, os verbos que demonstraram tendência considerável (pelo menos três vezes maior) para aparecerem como termo A foram “entrar” (6A/1B), “esperar” (6A/2B), “esconder” (4A/1B) e “ir” (4A/1B). Já os que mais se mostraram propensos à posição B foram “viver” (3A/10B), “acabar” (2A/6B), “procurar” (1A/5B), “escutar” (1A/4B) e “merecer” (0A/4B). Com pequenas variações, todos mantiveram a tendência quando se consideram também suas rimas com outras palavras que não verbos no infinitivo.

## **GÊNEROS E TEMAS**

Adentramos agora nas classificações subjetivas deste trabalho. Ainda que, a nosso ver, todas as definições tenham sido aplicadas com base em uma realidade facilmente verificável, apontar o Tema de qualquer manifestação artística, por rasa que seja, é sempre um esforço passível de contestações e

revisões. O mesmo vale para os grupos de Gênero, que não são mais que tentativas de categorizar trabalhos individuais em grupos de elementos e tendências semelhantes.

A divisão do total de rimas analisadas em Gênero e Tema, a partir da qual verificaremos distorções em cada um dos subgrupos, é a que segue:

## **RIMAS POR GÊNERO**

Samba/Pagode - 701 (22,8%)
Sertanejo - 686 (22,31%)
Pop - 684 (22,24%)
Brega - 316 (10,27%)
Pop/Rock - 206 (6,7%)
MPB - 164 (5,33%)
Axé - 125 (4,06%)
Rap - 97 (3,22%)
Forró - 52 (1,69%)
Hardcore Melódico - 21 (0,68%)
Funk Carioca - 14 (0,45%)
Reggae - 7 (0,23%)

## **RIMAS POR TEMA**

Sentimental - 2675 (87,06%)
Filosofia de vida - 529 (17,2%)
Crônica - 134 (4,42%)
Humor - 61 (1,98%)
Sexual - 46 (1,49%)
Político - 46 (1,49%)
Infantil - 26 (0,84%)

Como se vê, os gêneros aparecem de forma quase homogênea, pelo menos entre os três mais recorrentes: Samba/Pagode, Sertanejo e Pop. Mas não se pode considerar esta contagem suficiente para apontar que gêneros são mais

presentes nas paradas de sucessos, no que uma contagem simples do número de canções seria mais apropriada. Gêneros de letras mais extensas como o Rap, por exemplo, têm sua participação inflada artificialmente, enquanto o Axé sofre da distorção contrária devido às suas letras curtas e muitas vezes resolvidas em aliterações. Apesar de próximas na tabela de rimas por gêneros, o Axé é muito mais presente nas paradas de sucessos, com 25 músicas no período, enquanto o Rap conta apenas três. Em linhas gerais, porém, é correta a constatação que Samba/Pagode, Sertanejo, Pop e Brega foram os quatro gêneros mais presentes nas paradas de sucesso brasileiras de 2001 a 2005.

Quanto aos Temas, percebe-se a indiscutível prevalência das rimas sentimentais sobre as demais, seguidas com ampla folga pelas classificadas como Filosofia de Vida. Uma vez que nesta categorização admitiu-se mais de um qualificador por música (por exemplo, canções ao mesmo tempo Sentimentais e Sexuais), a soma das porcentagens chega a 114,48% – donde conclui-se que 14,48% das rimas analisadas pertencem a canções que interseccionam dois ou mais temas.

Faremos agora breves análises por gênero, em busca de variações relevantes.

#### *AXÉ* (anexo 5)

- . Índice de rimas infinitivas em 18%, pouco acima da média (17,2%).
- . Menor porcentagem do tema Sentimental (76%) e maior participação de Filosofia de Vida (26%), sempre ligada ao epicurismo e ao elogio da festa.
- . Aumento exponencial da porcentagem Sexual (12,6%), dado o filão das “danças”, músicas cuja letra dita os passos de como estas devem ser coreografadas, quase sempre resumíveis em “subir” e “descer”.
- . Contém um alienígena de tema político, o inusitado projeto *As Meninas*, que em 2001 emplacou o sucesso *Tapa Aqui, Descobre Ali*. À primeira vista uma ingênua letra de voyeurismo sobre roupas curtas de mulher (raciocínio estimulado pelas cantoras do grupo, que se apresentavam em trajes sumários), seus versos tratam das dificuldades de sobrevivência dos cidadãos de baixa renda. O mesmo recurso “estilístico” já fora utilizado

pelo grupo em seu sucesso anterior, cujo refrão de viés marxista – “o de cima sobe e o de baixo desce” – era cantado sob coreografias lânguidas.

- . Nenhuma rima repetida mais de duas vezes, dado o universo pequeno de análise. Palavras preferidas para rimas: “você” (5,5% do total, contra 2,9% da média geral), “ver”, “inteira” e “brincadeira”.

#### *BREGA* (anexo 6)

- . Índice de rimas infinitivas em 13,9%, consideravelmente abaixo da média.
- . Totalidade das rimas em contexto Sentimental, como era de se esperar do gênero. Apenas 2,8% foram consideradas como portadoras também do tema Filosofia de Vida, quando a letra revela a opinião do eu-lírico sobre como se portar perante relações amorosas.
- . Rima preferida: “coração/solidão”. A ordem das palavras mais utilizadas varia um pouco da contagem geral: “amor”, “coração”, “paixão”, “amar”, “mim”, “não”, “solidão” e “saudade”. Curiosamente, “você” representa apenas 1,1% das palavras escolhidas para rima no gênero (a média geral é 2,9%). “Amor” marca 2,5%, acima da média geral (1,8%).

#### *MPB* (anexo 7)

- . Infinitivos em 15,8% das rimas, pouco abaixo da média.
- . Fala-se um pouco mais de Filosofia de Vida que a média (26,8%), com alguns registros diferentes do epicurismo, como reflexões sobre a humanidade em *Seres Humanos*, de Roberto Carlos, e sobre o ritual de iniciação ao cortejo em *Já Sei Namorar*, dos Tribalistas. O tema Sentimental é mais presente que a média, ainda que bem pouco (90,2%).
- . “Assim/mim” e “demais/mais” foram as únicas rimas que se repetiram três vezes, o que representa apenas 0,91% dentro do universo MPB (comparando todas as ocorrências de “assim/mim” para o universo geral de rimas, o índice dobra para 1,9%). Poucas palavras se destacam também em termos de repetição, como “você” (dez vezes), “olhar” e “esquecer”, os dois últimos com apenas quatro notações cada. A pequena amostragem dificulta afirmações precisas, mas no geral nota-se um espectro mais amplo de alternativas exploradas para a rima, e uma menor ocorrência das alternativas mais comuns.

#### *POP* (anexo 8)

- . Aumento considerável na porcentagem de rimas infinitivas: 25,4%.

- . Dentro da média na quantidade de rimas versando sobre Filosofia de Vida (16,9%), mas com presença visivelmente menor do epicurismo. Sobressaem-se afirmações de postura diante do amor, como por exemplo o fortalecimento do papel feminino em *Blá Blá Blá* do grupo Rouge, *Cachorrinho* de Kelly Key e *Garotas Choram Demais*, de Liah.
- . Fala-se bem mais de amor que a média (95% de rimas Sentimentais). Presença marginal dos temas Sexual e Infantil, com uma música cada, *Festa no Apê* de Latino e *Fico Assim Sem Você* de Cláudio & Buchecha, respectivamente. (No caso de *Fico Assim Sem Você*, uma outra versão de Adriana Calcanhoto também foi computada na pesquisa, mas no gênero MPB. Nos casos em que a mesma música apareceu com duas versões diferentes no período analisado, optou-se por contabilizar as duas, já que parece justo considerar que seu apelo popular foi maior.)
- . Na contagem de rimas, o gênero demonstrou acentuada inclinação aos lugares-comuns, quase repetindo a tabela geral das mais recorrentes. Em primeiro lugar ficou “assim/mim”, com catorze ocorrências, seguido de “coração/paixão” (dez), “dizer/você” (dez), “esquecer/você” (oito) e “fim/mim” (sete), exatamente os cinco primeiros da contagem geral, com a diferença que “esquecer/você” passa da quinta para a quarta colocação. A relevância de cada rima dentro do gênero foi bastante semelhante às da contagem geral.
- . O *ranking* de palavras mais utilizadas também difere pouco do geral, repetindo as quatro primeiras colocações: “você”, “coração”, “mim” e “amor”. Os dois verbos infinitivos mais utilizados também são os mesmos: “dizer” e “amar”, com variação apenas na ordem dos seguintes em relação ao ranking geral. Os verbos terminados em “-ar” quase sempre são utilizados em rimas infinitivas: “amar” (15 de 18), “encontrar” (12/14), “falar” (12/14), “sonhar” (12/13), “chegar” (9/10), “acordar” (7/7), “mostrar” (7/7), “acreditar” (6/6). A única exceção visível foi “brilhar”, em que só quatro de suas nove rimas eram infinitivas – mas, vale dizer, em sete dessas ocasiões os versos eram pequenas variações de “uma estrela a brilhar”.

#### POP/ROCK (anexo 9)

- . Menor índice de rimas infinitivas entre os gêneros da amostragem: 9,7%.
- . Notável variedade de temas, incluindo participação relevante de Crônica (8,2%) e uma inédita aproximação de Filosofia de Vida ao tema Sentimental (53,4% contra 57,7%, respectivamente). Dentro do tema Filosofia de Vida, as vertentes abordadas também variaram: sexualidade

em *Amor e Sexo* e *Malandragem*, incentivos morais em *Enquanto Houver Sol*, *Não Olhe pra Trás* e *Quando o Sol Bater na Janela do teu Quarto*, conflito de classes e auto-elogios em *Não Uso Sapato* e *Papo Reto*.

- . Apenas uma rima chegou a repetir-se três vezes: “amor/for”. Da trinca de rimas mais recorrentes na contagem geral, “assim/mim” aparece apenas uma vez, “coração/paixão” e “dizer/você” sequer aparecem.
- . Nota-se um uso bastante diversificado do vocabulário, uma vez que também não houve qualquer repetição significativa nas palavras isoladamente. “Você”, a campeã geral, aparece apenas três vezes, atrás de outras palavras menos comuns como “ninguém” ou “mundo” (quatro ocorrências cada). “Amor”, a mais recorrente no gênero, aparece apenas seis vezes. Em se considerando os princípios de nossa hipótese, pode-se notar neste gênero mais indícios de esforço intelectual para composição de letras do que entre os outros que tiveram amostragem relevante (mais sobre os gêneros residuais adiante).

#### *SAMBA/PAGODE* (anexo 10)

- . Rimas infinitivas em proporção dentro da média: 16,8%.
- . Predomínio acentuado do tema Sentimental nas letras (93%). Fala-se bem menos de Filosofia de Vida (8,1%), e quase sempre em abordagens relativas ao comportamento amoroso, com a exceção apenas de Zeca Pagodinho. Compositor diferenciado na amostragem, dele também são um considerável conjunto de rimas dentro dos temas de Humor e Crônica – esta última tem participação modesta porém relevante no gênero: 6,2%.
- . As opções preferenciais de rima diferem pouco da média geral, mas as diferenças ganham relevância quando se considera ser este o gênero mais numeroso entre os estudados. “Assim/mim” e “coração/paixão” são, de fato, as escolhas mais recorrentes (representando 2% e 1,3% do total no gênero, as mesmas médias da contagem geral), mas “amor/dor” pula de oitavo para terceiro lugar (proporção de 1%, o dobro da média geral). Outras rimas relevantes, como “canção/coração” e “prazer/você”, aparecem exclusivamente dentro desse gênero (ou em grande maioria nele), o que também leva a considerar que trabalhe com um conjunto de lugares-comuns razoavelmente diferente dos demais.
- . O universo vocabulário é o mesmo do geral, com algumas alterações curiosas de posição. Uma delas é que “amor” aparece em primeiro lugar, à frente de “você” e “coração”, ainda que as três tenham quase o mesmo

número de ocorrências (42, 40 e 39, respectivamente). O verbo mais utilizado é “ver”, não “amar”, que sequer está entre as vinte palavras mais relevantes no gênero. Seguem-no “voltar”, “dizer”, “encontrar”, “esquecer” e “ficar” – a ordem geral é “amar”, “dizer”, “esquecer”, “ver” e o dúbio “olhar”. Tal alternativa para infinitivos, aliás, não se mostrou popular no gênero, tampouco similares como “mar”, “ar” e “lugar”. Desse subgrupo, apenas “prazer” apareceu como relevante, e esta pode-se apontar até como palavra típica do Samba/Pagode, já que metade de suas ocorrências acontecem no gênero.

### *SERTANEJO* (anexo 11)

- . Índice infinitivo razoavelmente menor que a média: 14,5%.
- . Chama atenção a monotonia temática, semelhante à do Brega: apenas dois temas foram registrados, Sentimental (90,3%) e Filosofia de Vida (11,5%), este sempre relacionado ao epicurismo e à exaltação do “estilo de vida” sertanejo (exceto nos 1,8% de intersecção, onde o foco é a reflexão sobre o ato de amar).
- . Utilizando-se quatro como o fator de relevância para repetição, é pequeno o grupo de rimas recorrentes: “assim/mim” lidera com dezesseis ocorrências, seguido de “coração/paixão” com catorze – porcentagens maiores que a média nos dois casos, 2,3% e 2%. A terceira rima mais repetida no gênero, “esquecer/você”, já tem uma ocorrência bem menor: apenas seis casos. As outras seis rimas relevantes mantêm-se no universo geral das rimas populares, à exceção de “amor/flor”, uma típica rima sertaneja: das seis ocorrências na pesquisa, cinco são desse gênero.
- . Poucas particularidades notáveis no universo de palavras do gênero, que repete as seis primeiras da contagem geral: “você”, “coração”, “mim”, “amar”, “paixão” e “assim”. O verbo preferido é o mesmo também, “amar”, com a diferença que o segundo na contagem geral, “dizer”, é bem menos popular no Sertanejo. Dentre as 32 palavras consideradas relevantes (pelo menos seis repetições) no gênero, a única que se pode apontar como típica é “peão”, que em todas as suas aparições pertence a músicas sertanejas. “Machucar” teve seis de suas treze ocorrências dentro do Sertanejo, algo próximo do que se pode chamar de um verbo típico do gênero.

## FORRÓ, RAP, FUNK CARIOCA, HC MELÓDICO e REGGAE

- . Os cinco gêneros apresentaram uma amostragem muito pequena para serem estudados de maneira individual. Todos representam cenas musicais bastante populares e relevantes, mas foram poucos de seus artistas que registraram grandes sucessos radiofônicos no período, daí a impossibilidade de qualquer consideração genérica neste recorte. Alguns índices, porém, sugerem pistas para análises posteriores.
- . Dentro do gênero Forró, o índice de infinitivos está entre os menores (11,5%), e os temas variam entre o Sentimental e a Filosofia de Vida, ligada à exaltação da alegria como forma de enfrentar vicissitudes. Tematicamente, portanto, parece estar mais próximo do Sertanejo e do Samba/Pagode que do Brega.
- . O chamado Funk Carioca, por exemplo, é responsável por boa parte das rimas de contexto sexual na amostragem. Sua predileção por letras sobre danças alusivas ao coito o aproxima do Axé, bem como a exploração do corpo feminino em sua imagética.
- . Como é de se imaginar, o Rap apresenta-se como fonte riquíssima para estudos sobre a rima, uma vez que ela representa um de seus elementos centrais. Como notação, das 99 rimas tabuladas do gênero, apenas três são infinitivas, índice muitíssimo menor que a média. A riqueza vocabular também é notável, introduzindo dezenas de soluções para rimas que não são observadas em nenhum outro gênero, principalmente dentro do tema Sentimental. A princípio, o presente trabalho planejava um esforço de coleta de dados em rádios especializadas para uma análise mais detida e aprofundada do Rap – esforço que com certeza desencadearia novos problemas e desafios de análise –, não podendo realizá-lo por simples ausência de tempo hábil. Mas fica o apontamento para estudos futuros, dada a relevância que o Rap pode representar como contraponto ao marasmo sentimentalista-chavão de nossa lírica popular.
- . Reggae e Hardcore Melódico foram representados por apenas um grupo cada, Cidade Negra e CPM22. Em um exercício de distorção percentual, pode-se afirmar que o Reggae é o gênero com maior índice de infinitivos: quatro das sete rimas de *Perto de Deus*, único Reggae na lista, são resolvidas desta forma, índice de 57%. Já o Hardcore Melódico seria o gênero mais Sentimental de todos, mais até que o Brega, que eventualmente inclui Filosofia de Vida entre seus temas. Seu índice de infinitivos também não é desprezível: oito de 21, pouco mais de 38%. Um estudo em separado do Hardcore Melódico começou a ser esboçado neste trabalho (com base na parada de sucessos do Tramavirtual, site que

agrega a quase totalidade de bandas independentes do gênero no país), constatando grandes semelhanças entre seu universo temático e vocabular e o dos gêneros Pop, Brega e Sertanejo, apesar das evidentes diferenças demográficas de seus públicos. Eis outra vereda fértil para futuros estudos sobre a rima.

Em um exercício reverso, consideramos curioso realizar o mesmo exercício de análise utilizando o recorte de temas, em busca de possíveis variações. Excluindo-se os temas Humorístico, Sexual, Político e Infantil, que tiveram amostragens muito pequenas na análise, e as intersecções temáticas (à exceção da Crônica, que nunca aparece sozinha), chegamos às seguintes observações:

#### *SENTIMENTAL* (anexo 12)

- . Como era de se esperar de um grupo tão prevalente na análise, quase todos os seus indicadores tendem à média geral. O índice de rimas infinitivas, por exemplo, é de 17,8%, apenas seis décimos acima da média.
- . As dez rimas preferidas são as mesmas da média geral, com apenas uma inversão da nona e décima posições – dentro do tema, “carinho/sozinho” aparece à frente de “coração/não”. As principais rimas que só aconteceram em letras de tema puramente Sentimental foram “coração/solidão”, “amor/dor”, “carinho/sozinho”, “prazer/você”, “jeito/peito”, “amor/vou”, “querer/você” e “amor/flor”.
- . Na ordem das palavras preferidas, algumas diferenças previsíveis como a subida de posição de “paixão” (da 6<sup>a</sup> para 5<sup>a</sup> colocação), outras nem tanto: “olhar” superou “ver” como 10<sup>a</sup> palavra mais utilizada, e a incidência de “não” foi quase 30% menor, derrubando a palavra em diversas posições. Os verbos preferidos foram os mesmos da contagem geral: “amar”, “dizer”, “esquecer”, “olhar”, “ver”, “encontrar”, “falar”, “voltar”, “viver” e “chorar” (este último caindo duas posições em relação à ordem geral). “Olhar” aparece como grande verbo/termo sentimental típico, com todas as suas 47 aparições ocorrendo dentro do tema.

#### *FILOSOFIA DE VIDA* (anexo 13)

- . Apresentou índice de infinitivos maior que a média: 19,4%.

- . Nenhuma rima se repete mais de duas vezes. A amostragem é pequena, mas vale lembrar que mesmo em grupos menores como Pop/Rock e MPB foi possível encontrar pelo menos alguns pares de rimas relevantes. Das dez rimas mais comuns no geral, apenas “assim/mim” aparece, uma única vez.
- . Utilizando quatro como fator de relevância, um grupo pequeno e heterodoxo de palavras se destaca: a campeã é “chegar”, com nove ocorrências, seguida de “mão” e “peão” (seis cada) e “pular”, “lugar”, “encontrar” e “acreditar”, todas com quatro repetições. “Chegar” não pode ser considerado um verbo raro na contagem geral, mas figura em 21º lugar na ordem de preferência dos compositores populares. Das nove vezes em que aparece neste grupo, sete são rimas infinitivas.

#### CRÔNICA (anexo 14)

- . Grupo com mais baixo índice de infinitivos: 8,8%.
- . Baixíssima repetição de rimas: apenas “irmão/não” e “nobre/pobre” apareceram duas vezes. Das dez rimas mais recorrentes na contagem geral, somente a nona, “assim/fim”, registra uma aparição.
- . Entre as palavras também se observa uma dispersão quase total de alternativas. Apenas “irmão” repetiu-se quatro vezes, sendo que três delas na mesma música, *Retrato de um Playboy Parte II*, de Gabriel O Pensador. “Não” apareceu três vezes, duas delas na mesma *Retrato...*, e só: nenhuma outra palavra apareceu mais que duas vezes.
- . Apesar desta ser a menor amostra analisada em separado, acreditamos haver indícios para apontar a Crônica como indicador de maior vocabulário rímico e trabalho intelectual nas letras. A fim de comprovar a impressão, selecionamos de forma aleatória 134 pares de rimas da listagem geral (anexo 15), e a diferença foi facilmente observável: 17,9% de infinitivas, quatro “dizer/você”, sete ocorrências da palavra “você”, seis de “dizer” e três de cada “olhar”, “lugar”, “desejo”, “chorar”, “amor” e “amar”.

A última das possibilidades de análise explorada foi, por sugestão do professor Luiz Tatit, o grupo das músicas populares que *não se utilizam de rimas*. De acordo com nossa contagem, de 2001 a 2005, foram 24 as canções que chegaram às paradas de sucessos sem a utilização relevante de rimas em sua

estrutura lírica:

<b>Música</b>	<b>Intérprete</b>	<b>Gênero</b>	<b>Tema</b>	<b>Ano</b>
<i>Uma Louca Tempestade</i>	Ana Carolina	MPB	Sentimental	2004
<i>Uma Bomba</i>	Braga Boys	Axé	Sexual	2001
<i>À Sua Maneira</i>	Capital Inicial	Pop/Rock	Sentimental	2002
<i>Por Enquanto</i>	Cássia Eller	Pop/Rock	Crônica, Sentimental	2001
<i>I Love You Baby</i>	Cézar & Paulinho	Sertanejo	Sentimental	2004
<i>A Noite do Prazer</i>	Claudio Zoli	MPB	Sentimental	2002
<i>A Brincadeira da Tomada</i>	É o Tchan	Samba/Pagode	Sexual	2004
<i>Tem Espaço na Van</i>	Ed Motta	MPB	Filosofia de vida	2003
<i>Porta-Retrato</i>	Edson & Hudson	Sertanejo	Sentimental	2004
<i>Beijando</i>	Gamação	Samba/Pagode	Sentimental	2001
<i>Do Seu Lado</i>	Jota Quest	Pop/Rock	Sentimental	2004
<i>Só Hoje</i>	Jota Quest	Pop/Rock	Sentimental	2003
<i>Na Moral</i>	Jota Quest	Pop/Rock	Filosofia de vida	2002
<i>A Ilha</i>	KLB	Pop	Sentimental	2004
<i>Quando o Sol Bater na Janela do Teu Quarto</i>	Legião Urbana	Pop/Rock	Filosofia de vida	2001
<i>A Malvada</i>	Leonardo Margareth Menezes e Ivete	Brega	Sentimental	2003
<i>Como Tu</i>	Sangalo	Axé	Sentimental	2005
<i>A Sua</i>	Marisa Monte	MPB	Sentimental	2002
<i>Primavera</i>	Maurício Manieri	Pop	Sentimental	2001
<i>Não Se Sinta Só</i>	Os Travessos	Samba/Pagode	Sentimental	2004
<i>Quatro Semanas de Amor</i>	Pedro & Thiago	Sertanejo	Sentimental	2003
<i>Equalize</i>	Pitty	Pop/Rock	Sentimental	2004
<i>Sem Você</i>	Rouge	Pop	Sentimental	2004
<i>É Você</i>	Tribalistas	MPB	Sentimental	2004

O conjunto é muito pequeno para maiores conjecturas, mas pode-se observar uma distribuição semelhante à geral nos temas, com predomínio do Sentimental, seguido por Filosofia de Vida e pelas presenças residuais de Crônica e Sexual, o que sugere que Tema não seja uma variante relevante no recorte.

A divisão dos gêneros, porém, contraria a média: em primeiro lugar aparece o Pop/Rock (28%), seguido da MPB (20%), Pop (16%), Samba/Pagode e Sertanejo (12% cada), Axé (8%) e Brega (4%, ou uma só ocorrência, enfim). Em linhas gerais, portanto, o recurso das músicas sem rima parece mais

próximo de alguns gêneros que outros. Vale notar que o único intérprete que aparece mais de uma vez na lista é o Jota Quest, com três músicas, indicando neste caso tratar-se de uma opção artística individual e sistemática (Rogério Flausino, cantor e compositor da banda, falará sobre o assunto no Capítulo 6).

Outra conclusão que se pode aventar deste recorte é que, por seu diminuto tamanho frente ao universo de músicas que freqüentaram as paradas de sucesso (24 de 474, ou 5,3%), a rima representa um elemento importante para a popularidade de uma canção.

Para considerações além das aqui apresentadas, acreditamos tornar-se necessária a análise integral e comparativa de letras musicais, margeando o domínio dos estudos de Literatura Comparada, o que extrapola as intenções deste trabalho.

# 6. Conclusão

## **O INDIVÍDUO ACIMA DE TUDO**

O esforço de tabular e contabilizar todas as rimas que estiveram nas paradas de sucesso entre 2001 e 2005 chegou, obviamente, à lista das alternativas mais recorrentes na música brasileira. A busca pela “rima mais manjada” terminou apontando uma combinação prosaica, “assim/mim”, como escolha preferida de nossos compositores. Para além da mera constatação objetiva, há alguns raciocínios que podem ser extraídos deste fato.

Um deles é que há razões práticas para tal: “assim/mim” é um par de palavras ordinárias, que muitas vezes não representam o foco semântico da canção, mas aparecem apenas por serem comuns ao discurso coloquial. Além disso, “mim” é um pronome que por sua natureza tende a figurar no fim dos versos, o que o coloca em posição privilegiada para servir de rima (ainda que apareça mais como termo B do que A, sugerindo uma utilização menos consciente e mais prática).

Outra questão sugerida pela recorrência de “assim/mim”: a música popular fala, quase sempre, de um ponto de vista individual. O compositor (e o

ouvinte, por consequência) se ocupa com as questões que dizem respeito a si próprio, não com as do outro e do ambiente. O que é feito para mim e de que modo, é sobre isso que se espera que a música popular verse. A rima “assim/mim” representa uma das facetas do gosto popular: a opção quase total pelo *lírico* (eu) em oposição ao *épico* (outro). Gêneros voltados para o épico como o Rap e boa parte do Rock devem encontrar sempre dificuldade extra em se tornarem populares, portanto, suposição que as estatísticas corroboram.

O que pode significar essa preferência pelo eu na música popular? À primeira vista, é coerente com a tendência apolítica da pós-modernidade, que minou todas as certezas agregadoras que antes eram facilmente resumíveis em canção – socialismo, anarquia, esquerda e direita. Em outras palavras, nada parece mais fora de propósito que fazer música popular de protesto hoje em dia, exceto na chave da comédia ou para grupos de estudantes universitários carentes de revoluções para protagonizar. Feita nos anos 60, 70 ou até 80, a presente pesquisa talvez encontrasse resultados diferentes.

Há também o aspecto da valorização do indivíduo sobre o coletivo nos séculos XIX e XX, estudado (ou combatido, mas ainda assim observado) por autores diversos como Marx, Weber, Freud, Sartre e os teóricos da pós-modernidade. O fetiche da segurança em carros blindados, *shoppings* e sofisticados sistemas de vigilância, que reitera a todo instante o quanto o “mundo exterior” se tornou desagradável, além do crescimento de uma sociedade impessoal em sites como Orkut e Fotolog são apenas dois entre muitíssimos indícios notáveis no presente.

Sob esse aspecto, é até lógico que o ser humano dê preferência na arte àquilo que diz respeito a si próprio, uma vez que a experiência estética pura (da qual a música está muito próxima) não tem finalidades práticas além do agrado

ao espírito, por assim dizer. Haveria uma tendência atual, então, à escolha do que é mais confortável – e poucos lugares podem ser mais confortáveis que o próprio indivíduo. Tendência atual, não natural, haja visto que a música nasceu como um ritual coletivo entre os homens.

### **EXCEÇÕES ÉPICAS**

O Rap brasileiro, com a inegável popularidade de seu discurso político (talvez não no sentido clássico de política, mas pelo menos na abordagem constante do conflito de classes), parece condenar o raciocínio recém-exposto como um engano pequeno-burguês – para usar um termo também anacrônico. De acordo com o discurso do gênero, a ausência de canções épicas nas paradas seria reflexo não do desinteresse público pelo tema, e sim de um boicote consciente dos programadores das rádios à música feita pelas periferias.

Vale lembrar, em defesa do raciocínio e deste trabalho, que as classes C e D são o fiel da balança na audiência das rádios, uma vez que a medição do instituto Ibope (o único que faz pesquisas do tipo) é feita em domicílios – e não em carros ou no trabalho, onde seria mais provável encontrar a “elite burguesa”. Como é a audiência das rádios que determina suas verbas publicitárias, parece estranho afirmar que haveria um boicote a um gênero que fosse de fato popular. E não se pode ignorar que os dois representantes detectados do gênero Funk, MC Serginho e Bonde do Tigrão, sejam artistas negros advindos também da periferia para os meios de comunicação dos grandes centros.

Detenhamo-nos nos artistas detectados dentro do gênero Rap neste

trabalho, Gabriel O Pensador e Motirô. Neste caso, são artistas de imagem mais próxima do padrão “aceitável” da classe média: brancos e não-politizados, ao menos não no tom agressivo que o Rap historicamente adotou no Brasil. Nos EUA, onde foi criado, o Rap separou-se do discurso de confronto de classes já nos anos 90, adotando o epicurismo (exaltação da riqueza *gangsta*) e o sentimentalismo (diminuindo as batidas e incluindo vocais femininos no que hoje se chama de R&B) como temas principais e alcançando enorme sucesso.

O Motirô, ainda que formado por produtores e MCs ligados ao Rap “clássico” paulista, é um dos poucos representantes da vertente “desengajada” do gênero no país. Gabriel O Pensador, por sua vez, é um dos pioneiros na ponte entre o gueto Rap e a indústria cultural, muito por evitar uma postura segregacionista (reflexo de sua origem carioca, talvez) e em boa parte por seu talento para identificar temas de apelo popular, tratando-os na forma de crônica. Isso posto, parece acertado afirmar que a politização da letra é mais empecilho para o sucesso popular de uma música que seu gênero ou intérprete.

## **O ECO SENTIMENTAL**

Partamos para o que pode nos dizer o segundo verso mais recorrente da amostragem: “coração/paixão”. Trata-se de um par de carga expressiva considerável. *Kitsch*, sentimentalismo, redundância, lugar-comum, facilidade de compreensão – pode-se afirmar que tal rima resume com eficácia, temática e estilisticamente, o universo lírico de boa parte da música popular no Brasil.

A total prevalência do tema Sentimental sobre os demais, tão bem simbolizada por “coração/paixão”, é a segunda faceta do gosto popular que as

rimas nos revelam: o público, muito mais que virtuosismos sonoros, instrumentais ou verbais, quer ouvir letras de amor. Desde a canhestra *Teu Olhar* até a recentíssima ascensão do emo, gênero que nada mais é que o hardcore (modalidade de arranjo antes tida como agressiva e antipopular) cantado com mágoas de amor, os sinais estão por toda parte, e são largamente apoiados pelas estatísticas deste trabalho.

A explicação, para os compositores entrevistados, passa pelo fato do amor ser um tema universal, tendo portanto vantagens estatísticas sobre os demais. Nas palavras de Rogério Flausino:

Existem várias formas de tratar o amor em canção, mas o amor romântico, sentimental, sofrido, é o tema mais comum a todos os seres. Um cidadão desarmado, um jogador de futebol, um pastor, um adolescente do morro ou do asfalto, um radialista, um jornalista, um VJ da MTV, todos amam ou sofrem dele. Aí já é! <sup>11</sup>

O guitarrista e compositor Tony Bellotto, autor de diversos sucessos dos Titãs, concorda que exista uma proeminência exacerbada de canções sentimentais nas paradas, mas aborda o problema de maneira sucinta:

Os compositores arriscam, e às vezes as rádios também, mas acredito que as pessoas, na maioria, simplesmente preferem canções de amor. Talvez elas estejam certas. Poucas coisas são tão perfeitas quanto uma boa canção de amor <sup>12</sup>.

Em um paralelo curioso, no final do século XVIII, a vicissitude amorosa também se tornou *best-seller*: o jovem Goethe, então com 23 anos, publicava em 1774 *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, pequeno livro de cartas que narra o fracasso de uma relação e o conseqüente suicídio do protagonista. A identificação do

público europeu foi tamanha que todos queriam vestir as mesmas calças amarelas e botas marrons de Werther, bem como comprar a xícara que trazia estampada o casal (talvez o primeiro caso bem-sucedido de *merchandising* cultural no Ocidente).

Não foi Goethe, claro, que inventou o amor na literatura, como a simples lembrança de Romeu e Julieta ou Tristão e Isolda podem mostrar. Mas foram *Werther* e outros romances epistolares de sucesso, como *Pamela* de Samuel Richardson e *A Nova Heloísa* de Rousseau, que inauguraram o estilo confessional, introspectivo e dialógico – muito semelhante à nossa lírica popular atual. Antes do grupo romântico (e aqui nos referimos ao Romantismo de fato), as cartas – e a literatura em geral – eram algo muito mais formal, racional e equilibrado. O desencanto e a melancolia amorosa, a partir daquele ponto, deram o tom da paisagem cultural européia até meados do século XIX, numa espécie de crise de auto-estima pós-Iluminismo.

O historiador Elias Thomé Saliba enxerga coincidências dessa “onda” romântica com nosso presente:

Alfred de Musset escreveu em 1836: “Toda a doença do século presente provém de duas causas que provocam no povo duas feridas: tudo o que era deixou de ser, tudo o que será não é ainda”. A sensibilidade romântica curtiu e alimentou-se dessa impotência em relação à história e transformou o tema do desencanto numa forma de pensar e repensar o mundo. Essa foi a essência da melancolia e do desencanto romântico no início do século XIX, singularmente muito parecido com o nosso desencanto do começo do século XXI<sup>13</sup>.

Pode-se então afirmar que a atual prevalência do (res)sentimento amoroso nas músicas populares representa uma reação ao cientificismo tecnológico do século XX, nos moldes do que foi o Romantismo para o Iluminismo do século

XVIII? Viveríamos um novo Romantismo? Difícil dar conta da questão no presente trabalho, mas algo soa demasiado pretensioso na afirmação – ainda mais levando-se em conta que o Romantismo é um conceito tão complexo que Elias Saliba chega a chamá-lo de “continente esquecido das humanidades”. Enquanto a evolução estética da literatura (que coincide com sua queda de popularidade, diga-se) fez com que o amor fosse representado de formas muito diferentes no século passado, principalmente através da ironia e da impossibilidade de comunicação com o outro, na música popular ele parece muito mais próximo de uma continuidade repisada dos temas do século XIX.

São o que nos indicam as rimas seguintes na tabela de recorrência: “dizer/você” (existência e/ou vontade do diálogo aberto com o interlocutor), “fim/mim” (o eu e a finitude amorosa, ainda que menos relacionada com a morte do que na literatura romântica), “esquecer/você” (sofrimento da separação, vínculo), “coração/solidão” (*idem*), “ver/você” (Werther, num dos episódios do livro, manda seu criado encontrar-se com Carlota apenas para ter por perto alguém que tivesse visto sua amada) e o clássico, sintético e não por acaso representativo no imaginário popular “amor/dor”.

Os gêneros musicais que melhor se enquadram nesse *zeitgeist* residual do Romantismo são o Pop e o Brega. Este, porém, tende a ser mais introspectivo e menos dialógico/confessional que aquele, como indicam a baixa ocorrência da palavra “você” e o fato da rima “coração/solidão” suplantarem “coração/paixão”. Talvez por isso o Pop seja tão mais presente nas paradas, mas é preciso afirmar que os dois gêneros dividem muitas semelhanças em termos de produção e método: ambos são focados na figura do intérprete, que raramente escreve suas músicas, e não raro executa sucessos internacionais adaptados para o português. A diferença está no *target* de público, com o Pop voltado a consumidores jovens

e o Brega a adultos, mas ambos compartilham a mesma auto-imagem: todos os intérpretes do Brega preferem ser chamados de “cantores românticos”, e Wanessa Camargo, autora de boa parte dos sucessos Pop no período, define sua música como “pop romântico”.

### **IDENTIDADE E REJEIÇÃO**

O Romantismo no Brasil, como se sabe, assumiu algumas características próprias, dentre elas a busca e valorização de uma “identidade nacional”. Por essa ótica, faz sentido que os dois gêneros mais presentes na pesquisa sejam Samba/Pagode e Sertanejo. É bem verdade que o Pop não suplantou o Sertanejo por questão de poucos versos, mas não se vê nele elementos de “brasilidade” como nos dois outros gêneros, devendo sua popularidade ser explicada por outras razões (o investimento total em temas sentimentais, talvez).

No caso do grupo Samba/Pagode, cabe a primeira reparação do método adotado neste trabalho. Como se nota desde seu título, trata-se de um recorte que engloba dois gêneros, o Samba e o Pagode. Cabe explicar: “Samba” é a designação genérica de um estilo musical já bastante antigo, remontando a fins do século XIX, que une percussão africana a estruturas melódicas e instrumentos ibéricos, como o cavaquinho e o violão. Contemporâneo ao estabelecimento dos negros em periferias urbanas após a abolição da escravidão, o Samba ocupou no século XX o lugar de música moderna tipicamente brasileira por excelência, dada suas características únicas. Seja pelo refinamento estético/harmônico da Bossa Nova, seja pela simplicidade e

energia rítmica dos sambas-enredos, o Samba forjou e projetou a identidade nacional como nenhum Romântico do Oitocentos jamais sonhara.

Na última década do século XX, porém, surgiu e estabeleceu-se no panorama da música popular uma variante específica do Samba, o Pagode. Produto criado e reproduzido pela indústria cultural, o gênero toma seu nome do termo que designava as festas em que se tocava o Samba: ia-se a um “pagode”. Mantêm-se os instrumentos e a estrutura de arranjo, mas a pobreza harmônica e lírica é patente em comparação ao Samba, uma simplificação extrema de sua mensagem. Reproduzem-se os métodos de produção do Brega e do Pop: apagamento da figura do compositor (muitas vezes as músicas que não eram aproveitadas em um disco iam para outro grupo do mesmo empresário), união artificial de integrantes em conjuntos de maior apelo visual, apego ferrenho aos temas sentimentais.

Isso posto, parece claro que o melhor seria isolar as músicas do Samba e do Pagode em grupos separados, uma vez que sua análise certamente levaria a resultados diferentes. O problema aqui é dividir um do outro: como o termo “pagode” tornou-se quase um sinônimo do samba de má qualidade feito para fins comerciais, nenhum grupo aceita ser classificado como tal. Na década de 90, quando era uma novidade, talvez fosse mais fácil identificar quem pertencia ao gênero, mas hoje alguns destes grupos já têm mais de dez anos de existência, e sua evolução musical não pode ser descartada. Ao mesmo tempo, novos artistas advindos do contexto do Samba (que hoje costuma ser chamado de “samba de raiz”) também entraram para as paradas de sucessos, tornando a divisão uma tarefa por demais arbitrária.

Como não dispunha de conhecimento suficiente dos artistas e divisões qualitativas entre gêneros podem ser apontadas à distância, dado o grande

número de eventualidades individuais (artistas-clichês dentro de um gênero normalmente variado, canções pobres de artistas em geral competentes), considere a genealogia comum dos gêneros razão suficiente para uni-los em um só grupo. Após a contagem das rimas, porém, a impressão é de que chegou-se a um grupo artificial, que une dois métodos de composição muito diferentes – tornando-se improdutivo, portanto, o esforço de tentar analisá-los como algo homogêneo.

Por conta disso, pode-se afirmar que o Sertanejo é o mais popular e homogêneo dos gêneros da amostragem. De forma curiosa, nele também se observou o fenômeno de simplificação industrial ocorrido com o Samba na década de 90, no qual seus elementos tradicionais (as violas tocadas por uma dupla de matutos, o sotaque carregado) foram substituídos por elementos mais “modernos” (violões e guitarras elétricas, duplas de moços apresentáveis, aproximação com o *country* americano), ainda que os intérpretes, via de regra, continuem a escrever suas músicas. A diferença aqui é que o “sertanejo de raiz” de fato sumiu das paradas, sendo totalmente substituído pelo modelo industrial.

Outra vez, a linha divisória entre este gênero e o Brega é tênue, pesando mais as diferenças musicais formais – o Sertanejo é cantado em duas vozes, uma principal e outra acompanhando a melodia uma terça acima – do que o tratamento lírico dos temas. Tanto é que dois de seus maiores expoentes, Leonardo (Leandro & Leonardo) e Daniel (José Paulo & Daniel), migraram para o Brega após o fim de suas respectivas duplas.

Fernando Gasparetto, desde 1996 locutor e programador da rádio paulistana Tupi FM (dedicada apenas ao gênero Sertanejo e líder de audiência em todas as classes sociais<sup>14</sup>), acredita que exista uma razão para a persistência do formato de duplas na música sertaneja, que na prática é o único elemento

preservado do gênero original:

A dupla transmite uma idéia de família, união, confiança, de que aqueles cantores são pessoas boas. Quando uma dupla se separa, o público tende a pensar que houve alguma briga, algum problema de ego, e passa a rejeitar suas músicas. Não existe nenhuma dupla sertaneja que tenha sobrevivido após a separação <sup>15</sup>.

Apresenta-se aqui um fator de popularidade totalmente inimaginado por este trabalho, que diz muito sobre o nível de especificidade e códigos próprios do gênero. De acordo com Gasparetto, o Sertanejo em geral é uma música “família”, e tudo que houver em uma música e artista que reforce esta imagem auxiliará seu sucesso. Daí uma pista do porquê de uma maioria de temas sentimentais no gênero, uma vez que o amor está entre os assuntos mais “família” que se possa pôr em verso.

O locutor admite também existir uma parcela relevante de compositores sertanejos que trabalham com temas diferentes do Sentimental, incluindo Filosofia de Vida (é o chamado “batidão”, com letras de exaltação aos bailes de peão, registradas na contagem) e Sexual (sem registros na amostragem). Segundo Gasparetto, estas últimas têm grande apelo popular no interior, mas não são executadas pela Tupi por não serem suficientemente “família”.

Em se considerando o “eco romântico” uma tendência comum a todos os gêneros populares, podem estar nestas variantes temáticas pistas para a compreensão das particularidades do Sertanejo – e até do gosto popular brasileiro, levando em conta a hipótese (bem provável) de que o fenômeno sentimentalista seja observado no mundo todo.

No caso das canções de “batidão”, porém, lidamos com uma apropriação direta dos bailes *country* americanos, imitando-se inclusive suas danças e

figurinos. Toda cultura *western* do sul dos EUA tem sido absorvida e reprocessada (sem grandes diferenças, é verdade) pelos adeptos do Sertanejo, incluindo um sólido circuito de rodeios e bailes específicos que só tocam música em inglês. Com efeito, a própria música Sertaneja costuma ser referida como “música *country*”. De maneira curiosa, parece ter acontecido, ao invés de uma adaptação “abrasileirada” desses elementos, uma superação do imitador sobre o objeto imitado: não raro montadores de cavalo de Barretos tornam-se campeões mundiais em rodeios do Texas.

Por uma outra linha de pensamento, pode-se ignorar a situação do “baile” e tomar o estímulo ao flerte, a exaltação da alegria, bebida e diversão, a ambigüidade moral do respeito a relacionamentos e a valorização da própria identidade de grupo como elementos característicos do Sertanejo. Se todos eles fazem parte do universo lírico do *country* americano, só uma leitura mais cuidadosa de suas letras poderia afirmar – mas supomos que não, ou pelo menos não tanto.

As músicas sertanejas de tema Sexual não tiveram registros em nossa amostragem, mas pelos exemplos demonstrados por Gasparetto, aproximam-se ao forró de duplo sentido, vertente tradicional do gênero forró. Por meio principalmente de trocadilhos, a dupla relata situações ligadas ao sexo e entrecos cômicos. Apesar de não ter nenhum registro nas paradas de sucesso, o que corrobora a tese de Gasparetto que desagrade o público, o Sertanejo de duplo sentido aparenta trazer mais elementos do “Brasil profundo” que as duas outras vertentes.

Para explicar o sucesso do gênero Sertanejo em São Paulo, Fernando Gasparetto se vale da teoria romântica de “volta às raízes”:

Muitas pessoas que moram em São Paulo hoje têm origens ou família no interior, Norte, Nordeste, e se identifica com esse tipo de música. O Sertanejo sempre existiu e deu origem ao que se ouve hoje, é o som da nossa terra. São as músicas que mais se identificam com nosso povo <sup>16</sup>.

Poucos minutos depois, o locutor dá uma explicação quase contraditória (o que não deixa de estar de acordo com o Romantismo) para o fato que, mesmo sendo o gênero musical mais ouvido do país, o Sertanejo não tenha espaço proporcional na mídia. A própria Tupi FM é a única rádio de São Paulo a dedicar 100% de sua programação ao gênero, sendo que há menos de dois anos o rock contava só para ele quatro estações segmentadas. Para Gasparetto, a mesma ligação com a terra que traz identificação popular gera preconceitos com os radialistas:

Os próprios locutores tinham resistência em tocar música Sertaneja, por confundirem-na com música caipira. Até bem pouco tempo atrás, se você estivesse em um restaurante e chegasse uma dupla sertaneja, o comentário era “olha, aqueles caipiras que estavam na televisão”. O que a Tupi FM fez foi quebrar esse preconceito e mostrar que o Sertanejo é o que mais agrada à maioria. De Chitãozinho & Chororó para cá, o gênero ganhou uma nova roupagem <sup>17</sup>.

A escolha do verbo “confundir” ao invés de “considerar” permite entrever que Gasparetto compartilha um julgamento negativo para o conceito de “caipira”, que até a década de 90, em música, era na prática sinônimo de “sertanejo”. “Caipira”, porém, transformou-se de portador da ingenuidade e pureza da vida no campo para o signo do atraso e ignorância da roça, a parte do “retorno às raízes” que, à exemplo do que acontecia com alguns aspectos de nossos indígenas, o Romantismo brasileiro faz questão de mascarar.

Da parte da mídia, Jotabê Medeiros, que trabalhou com jornalismo cultural

durante toda a eclosão do Sertanejo nos anos 90 e hoje escreve no *Estado de S. Paulo*, concorda que exista preconceito com o gênero por parte dos jornalistas, mas explica a ausência do gênero por outro motivo:

Músicas com alto grau de redundância como o Sertanejo ou o Funk Carioca não rendem pauta, acabam entrando no noticiário muito mais como dado sociológico do que como informação artística em si. Se você pegar quatro músicas de um cantor sertanejo e compará-las, muitas vezes elas são todas iguais, sem nenhum tipo de sutileza, então o banimento acaba sendo até natural. Há também o fator do preconceito, já que o jornal costuma atuar como um “espelho” da classe média, ditando o que ela deve ou não consumir<sup>18</sup>.

O “espelho” parece refletir mais o que a classe média gostaria de ser (ou melhor, o que os jornalistas gostariam que fosse) do que é de fato, dado que a Tupi FM lidera a audiência também nos públicos A e B, de acordo com a classificação do Ibope. Mas Jotabê parece ter consciência disso, ao citar uma pesquisa recente da revista americana *Rolling Stone* que mostra o hip-hop e variantes da música negra como maioria absoluta nas paradas de sucesso nos EUA, enquanto o rock fica com menos de um terço da bolo.

O rock sempre foi anunciado como a linguagem diplomática da música americana, o gênero que mais bem o representa. Tanto lá como aqui, o que é marginalizado pela mídia geralmente é o que é mais consumido pelo cidadão comum, mas por outros meios que não os jornais<sup>19</sup>.

A teoria de Jotabê Medeiros para o sucesso do Sertanejo introduz um novo fator às nossas considerações: o “ídolo acessível”. O jornalista acredita que, pelo fato de mantermos relações imagéticas com nossos ídolos desde a popularização da televisão, as pessoas se relacionam mais com o que pode estar ao seu alcance. Como a probabilidade de assistir a um show de dupla sertaneja com preços acessíveis é muito maior do que os geralmente caros e exclusivos

espetáculos de Rock e MPB, o Sertanejo tenderia a ser mais popular.

A constatação leva a outra pergunta: o jornalismo cultural cumpre bem seu papel ignorando os gêneros de maior apelo popular e ditando o que deveria ser o “gosto da classe média”? Em outras palavras, qual é o papel do jornalismo cultural nesse contexto? Jotabê responde:

É preciso existir uma dialética na crítica musical. Você produz algo de forma a avançar na sua relação com o leitor, “forçando-o” a ouvir coisas que ele normalmente não ouviria. Às vezes é até conveniente deixar coisas como o Sertanejo de lado, pois do ponto de vista do crítico, vai ser quase sempre um massacre. Então ninguém sai ganhando: nem o jornal, que gasta papel com um material que considera ruim, nem o artista, que se sente mal, nem o público, que se sente agredido. Não acredito na possibilidade da crítica fazer os artistas sertanejos melhorarem de alguma forma. Foi-se o tempo em que eles eram duplas inocentes vindas do interior e manipuladas por grandes gravadoras. Eles têm consciência que para melhorar sua música precisarão mudá-la, e fazendo isso vão arriscar seu público. Por essas e outras, a relação da imprensa musical com o Sertanejo nunca foi amistosa <sup>20</sup>.

## **POPULARIDADE X RIMA**

Levando em conta todas as considerações expostas até aqui, cabe agora tentar responder a uma das questões que motivou este trabalho – as rimas podem influir no êxito popular de uma canção? Antes, porém, é preciso fundamentar brevemente a hipótese anterior de que as letras de música tenham qualquer relevância nesse sentido – caso contrário, toda elucubração desta pesquisa terá sido inútil.

Tal alternativa assombrosa (para o presente autor, ao menos) é defendida por Segismundo Spina ao final de seu *Na Madrugada das Formas Poéticas*, onde afirma, apoiado em Jules Combarieu, que

A anterioridade da Música com relação à Poesia, e mesmo sua superioridade, são dois fatos incontestáveis. [...] Em todos os tempos, desde que a música restabeleceu sua associação com a poesia, esta sempre ficou em posição de desvantagem. [...] O que é particularmente notável no canto nativo são as palavras sem sentido que aí aparecem por exigência de sua melodia [...] tal como se verifica nos provérbios. [...] A observância do ritmo prejudica a própria sintaxe e a propriedade vocabular, e, para não irmos muito longe, um exemplo frisante constituem as letras de nossas composições populares de *jazz* e conjuntos. [...] O que é que se conclui com tudo isso? – Que as deslocções prosódicas, a inserção de vogais, os melismas, a estropiação das palavras (na forma e no sentido), a inobservância da propriedade vocabular e da sintaxe, as elipses, as “licenças poéticas” como hoje dizem os manuais de versificação, não são mais do que uma sobrevivência daquela superioridade da melodia e do ritmo em relação à letra e ao próprio espírito da letra <sup>21</sup>.

O professor e semiótico Luiz Tatit concorda em parte: para ele, o primeiro fator de sucesso da canção popular é a relação harmoniosa entre melodia e letra, com primazia da primeira. Tanto a melodia seria mais importante que o ouvinte costuma decorá-la primeiro, não raro entendendo uma letra completamente diferente da original. (Este fato pode ser corroborado pelo sucesso do site [www.virunduns.blogspot.com.br](http://www.virunduns.blogspot.com.br), que compilava versões erradas de músicas postadas pela internet e replicou-se em dezenas de comunidades virtuais semelhantes.)

Encontramo-nos na obrigação de discordar de ambos os autores, no contexto desta pesquisa, por três razões:

- . Caso a letra não tivesse relevância alguma no sucesso ou fracasso de uma canção, não deveríamos ter encontrado tamanha recorrência de termos em nossa pesquisa – tal coincidência seria estatisticamente impossível. O fato de quase 90% das letras de sucesso versarem sobre as mesmas palavras e idéias *deve* significar algo.
- . O caso do hardcore melódico, que antes de adotar letras sentimentais era um gênero não-comercial e depois passou a sê-lo, demonstra que letra e música têm influência na aceitação popular, mas que a primeira sobrepõe-se à última.
- . Ao aceitarmos a hipótese que não é das letras responsabilidade alguma sob o sucesso de uma canção, abortamos a validade deste estudo.

Tanto as fontes consultadas quanto os resultados da pesquisa de rimas apontam que, apesar de sua inegável participação em potencializar conteúdos e significados que têm maior apelo popular, não se pode afirmar que a rima seja razão principal de determinada canção estar mais presente na parada de sucessos. Parece mais acertado atribuir tal papel à resistência do Romantismo em nosso gosto popular, que demonstra-se muito mais aberto à canções de tema Sentimental e valores relacionados à família e a uma suposta identidade nacional – ainda que por uma relação paradoxal, de simultânea exaltação e negação.

Ambas as fontes entrevistadas que lidam de maneira mais próxima com o *métier* da composição e o gosto popular, Tony Bellotto e Rogério Flausino, parecem concordar neste ponto. O guitarrista dos Titãs afirma:

O sucesso de uma canção depende da química entre a letra e a melodia.

Entendo que o sucesso aqui exprime a satisfação do compositor com sua obra,

e não o sucesso comercial, embora esse também dependa da mesma química, mas não só dela. É essa química que difere a canção da poesia e da música, e a torna uma forma tão especial de expressão artística. A rima pode ser usada ou não. Ela facilita uma sensação de perfeição que algumas letras têm, mas não é uma regra <sup>22</sup>.

Flausino, por sua vez, não defende a necessidade da rima para o sucesso de uma canção, haja visto que suas próprias composições se valem pouco do recurso. Mas considera a letra basilar nesse sentido:

A chave do apelo popular é a retórica, e a rima pode ajudar na memorização dos versos. Mas não vejo como uma coisa obrigatória, acredito que o uso de um linguajar popular, a abordagem de temas corriqueiros e de sentimentos comuns é que acabam levando uma canção ao status de “clássico popular” <sup>23</sup>.

Jotabê Medeiros sublinha o *status* privilegiado das letras musicais para os falantes de nosso idioma:

Existe uma tradição na língua portuguesa de valorizar muito o letrista popular. Não à toa, nossos luminares da MPB – Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil – foram todos alçados à condição de poetas, mesmo sem nunca terem publicado poesia de fato <sup>24</sup>.

De toda forma, consideramos não ser sustentável a afirmação de que a variedade ou escolha rímica de uma canção possa ser o que decida sua aparição ou não nas paradas de sucessos. Isso se mostra no fato que gêneros com participações muito diferentes na amostragem utilizam-se do mesmo grupo de palavras e combinações fonéticas. As rimas, porém – e aí acreditamos estar um dos êxitos teóricos deste trabalho – demonstraram-se índices eficientes para o estudo dos chavões de cada gênero, e até mesmo do esforço mental que compositores dedicam a suas canções.

## LUGAR-COMUM E PENSAMENTO

Falemos primeiro da relação entre rima e esforço mental, idéia espalhafatosa surgida em conversas de bar, mas sustentada de maneira surpreendente pelos dados aqui colhidos. Levando-se em conta a tese, apresentada no Capítulo 1, de que o processo composicional é feito em blocos de rima – pensa-se num verso com uma terminação qualquer, daí constrói-se o seguinte como ponte para algo que rime –, os termos A teriam maior valor expressivo, uma vez que ditariam o termo B e todo verso que o precede. Seria no termo B, então, que se manifestaria de forma mais patente o clichê, o lugar-comum da composição.

Em nossa análise, a palavra “paraíso” não foi escolhida nenhuma vez como termo A, ou seja, nunca representou uma idéia central na rima, foi lembrada apenas como algo que rimasse com “sorriso” – é, portanto, um indício de baixo esforço mental quando utilizada. O que se pode demonstrar com algumas das letras nas quais a rima aparece, como *Doce Desejo*, de Bruno & Marrone, sucesso em 2004:

*Tá no jeito de olhar*

*Tá no gosto do beijo*

*Na expressão do sorriso (A)*

*Tá no meu paraíso (B)*

*Meu doce desejo...*

A estrofe se baseia na enumeração de elementos nos quais o “doce desejo” do eu-lírico poderia ser percebido: um olhar, um beijo, um sorriso. “Paraíso”, aí, aparece de maneira quase alienígena, pois não se trata de um elemento específico que denote desejo – trata-se apenas de um verso-ponte entre o termo A e B.

Outro exemplo eloqüente da utilização de “paraíso” como um clichê se encontra na letra de *Preciso te Amar*, do Grupo Revelação, lançada em 2003:

*Vem pra mim*  
*Não faz assim*  
*Dê logo um fim nessa tortura*  
*Nosso romance tem que se eternizar*  
*Você tem que me aceitar*  
*Eu quero a paz do seu sorriso (A)*  
*Pra enfeitar meu paraíso (B)*  
*Dê uma chance, não custa tentar*

No caso, além de se utilizar da rima campeã “assim/mim” e de duas rimas no infinitivo (“eternizar/aceitar”, “aceitar/tentar”), o compositor introduz “paraíso” de forma no mínimo heterodoxa, uma vez que todo *pathos* da canção se baseia no eu-lírico tomado pela dor da ausência da figura amada – menciona-se até um presente estado de “tortura”. Excluindo a possibilidade que o compositor acredite haver tortura no paraíso, conclui-se que ele encaixou a palavra apenas para completar a rima do verso anterior <sup>25</sup>.

Outro índice eficiente de baixo esforço mental foram as rimas infinitivas. Afirmamos isso de maneira genérica – muitas das mais intrigantes canções já produzidas em português se valem do recurso, e exceções se encontrarão aos montes. Ainda assim, após a leitura de 474 letras populares, sustentamos que a utilização de rimas formadas por dois verbos no infinitivo em uma música é inversamente proporcional à preocupação estética e semântica de seu compositor.

Um exemplo já foi dado ao fim do Capítulo 4 com *Maimbê Dandá*, que tinha cinco de suas onze rimas resolvidas no infinitivo. Vejamos agora a letra de

*Talvez*, também do Grupo Revelação, sucesso de 2004:

*Eu quis um dia te dar*

*A luz pra iluminar*

*O escuro da solidão*

*Não deu*

*Lutei pra te conquistar*

*de tudo fiz pra mostrar*

*foi grande a decepção*

*Valeu*

*Quando a saudade apertar*

*Não vou chorar*

*Mas se o meu pranto rolar*

*Deixa*

*Quando a solidão chegar*

*Querendo me acompanhar*

*Eu não vou desanimar*

*Jamais vou me entregar*

*Eu vou cantar*

*Vou compor*

*Pra esquecer essa dor*

*Um dia eu vou encontrar minha felicidade*

*Eu já perdoei as maldades que você me fez*

*Adeus querida, até um dia, quem sabe até talvez*

*Que pena o nosso amor desfez*

A música apresenta doze pares de rimas, sete delas no infinitivo, muito acima da média de 17%, portanto. Além do desagradável eco de “r” durante toda canção, o compositor comete um desleixo já no segundo verso, em que dá “luz para iluminar o escuro” da amada. Redundância dupla, pois se “luz” não

serve para outra coisa que não iluminar, não se pode iluminar algo que não esteja escuro, tornando o verso inteiro desnecessário.

Após iniciar a segunda estrofe com dois versos também redundantes (“Lutei pra te conquistar / de tudo fiz pra mostrar”, ao mesmo tempo em que lutava, mostrava que lutava), cai-se na contradição pura e simples: “Foi grande a decepção / Valeu”. Foi decepcionante ou valeu a pena? Estaria o eu-lírico agradecendo sua interlocutora pela decepção?

Seguem-se uma série de minifrases de sentido bastante imediato, propondo que o eu-lírico está em processo de superação da perda da amada (processo que envolve composição musical, infelizmente). No refrão, o ultimato de resistência: fica-se na torcida para que a felicidade apareça (“um dia vou encontrar minha felicidade”), insinua-se superioridade moral (“eu já superei as maldades que você me fez”), encerra-se a relação (“adeus, querida”) e lamenta-se com distanciamento (“que pena nosso amor desfez”). Um pacote razoável de significado, mas a eufonia da rima sobrepõe-se à construção frasal: para rimar com “fez”, final de um verso de construção normal – provavelmente escrito primeiro –, cometem-se duas extravagâncias, “quem sabe até talvez” (insegurança pouca é bobagem) e “nosso amor desfez”, no qual evidentemente alguma coisa está faltando.

Para que não tiremos conclusões apenas sobre a inspirada lírica do Grupo Revelação, observemos agora a letra de *Som e Imagem*, também proeminente em infinitivos, posta pela dupla Guilherme & Santiago nas paradas de sucesso de 2002:

*Uma estrela pode não brilhar*

*E o sol não aparecer*

*O inverno pode não passar*

*E o verão desaparecer  
O meu coração pode parar  
Meu sorriso pode entristecer  
A saudade pode machucar,  
Mas não deixo de amar você*

*Seu amor é assim, ar que eu respiro  
Água que eu bebo, suor que eu transpiro  
Só você faz explodir no meu peito essa louca paixão*

*Seu amor é assim, som e imagem  
Sonho sem fim, uma tatuagem  
Te amo com todas as forças do meu coração*

*Se a chuva nunca mais cair  
E o vento nunca mais soprar  
Se o azul do céu descolorir  
Mesmo assim não deixo de te amar*

*Seu olhar me pregou um feitiço  
Não consigo mais me libertar  
Se você meu bem não existisse  
Sei que eu iria te inventar*

A letra se inicia com uma série de imagens-clichê: estrela a brilhar, sol, escuridão, coração, sorriso. O eu-lírico enumera com razoável diversidade situações improváveis ou limite que, mesmo se tornando reais, não fariam com que deixasse de amar sua interlocutora. Logo na primeira estrofe, duas construções estranhas aparecem por conta da rima infinitiva: o verão que “desaparece” (para uma infeliz rima com o sol que “não aparece”) e o sorriso que “entristece”. Nada errado gramaticalmente, mas não parece coloquial e tampouco poético dizer que um sorriso “entristeceu”, nem que o verão “desapareceu”.

A estrofe seguinte não apresenta rimas no infinitivo, mas comete uma figura de linguagem tão ilógica que beira o cômico: “Seu amor é assim / Ar que eu respiro / Água que eu bebo / Suor que eu transpiro”. O segundo e o terceiro versos são metáforas bem pouco inspiradas, mas dão a entender que o amor do eu-lírico pela interlocutora lhe é vital. Já o quarto verso, “suor que eu transpiro”, é uma excrescência do corpo, tal qual a urina ou as fezes. Função corpórea vital, é certo, mas nada que o cantante precise consumir para sobreviver – ele precisa livrar-se daquilo, na verdade. A única justificativa verossímil para tal mudança brusca de opinião é a dificuldade para encontrar um verbo no contexto que rimasse com “respiro”. Fechando o verso, uma explosão de *kitsch*: “Só você faz explodir no meu peito essa louca paixão”.

Na terceira estrofe, o verso que dá nome à canção aparece também como metáfora do amor, sem maiores explicações sobre seu significado. “Sonho sem fim” e “Uma tatuagem” transmitem algum sentido como metáforas, mas “Som e imagem” apenas deixa o ouvinte se perguntado que tipo de amor pode acontecer sem sons ou imagens. Na rima com “paixão”, um amor desgastante, bem ao gosto romântico: “Te amo com todas as forças do meu coração”.

Nova listagem de situações improváveis, as duas primeiras seguindo nos lugares-comuns da natureza (“chuva cair”, “vento soprar”) e a terceira um manco “Se o azul do céu descolorir”. Entende-se a mensagem, mas quem pode descolorir-se é o céu, não o azul... Típico termo B inserido para casar com a palavra anterior.

Encerrando a canção, uma ousada (ou desajeitada) rima entre “feitiço/existisse” e uma figura interessante nos dois últimos versos: “Se você meu bem não existisse / Sei que eu iria te inventar”. Interessante, porém mui provavelmente surrupiada de alguma variante do original de Voltaire, “Se Deus

não existisse, teria de ser inventado”.

Uma em cada seis rimas da música popular brasileira é feita com dois verbos no infinitivo, mas não existe, entre todas as combinações possíveis, nenhuma predominante. Uma hipótese de interpretação desse fato é que, em se estando dentro de um universo “confortável” de rimas (no caso, os infinitivos), os compositores populares não encontram problemas para realizar combinações diferentes – ou seja, não se trata de um problema vocabular, a princípio. Depreende-se também que o fato de haver alternativas tão mais freqüentes no universo geral de rimas é sim uma distorção, dado que um cenário “ideal” como o dos infinitivos tende à diluição equilibrada das alternativas escolhidas.

## **PADRÕES NA ESTÁTICA**

Haverá quem diga ainda hoje, como já diziam os adeptos do hegelianismo marxista no começo do século XX, que o estudo comparativo de obras poéticas é uma prática distorcedora e superficial, uma vez que a inspiração de cada autor residiria em sua alma e não no que ele lê. O lugar-comum, conceito obviamente relacionado à intertextualidade, estaria dessa forma relegado ao *status* de irrelevância – não importa que os compositores estejam dizendo sempre as mesmas coisas, e sim a emoção que os inspirou. Nesse sentido, nos apegamos ao ensaísta Giorgio Pasquali, que em 1942 afirmava:

Eu não procuro, nunca procurei as fontes de uma poesia. [...] Os cotejos servem-me em primeiro lugar [...] para entender as palavras e as locuções não apenas em seu significado racional, mas em seu valor afetivo e em sua cor

estilística. A palavra é como a água de um rio que reúne em si os sabores da rocha da qual surja e dos terrenos pelos quais passou <sup>26</sup>.

Isso posto, podemos afirmar que a comparação entre as rimas indicou uma série de lugares-comuns em nossa lírica popular, expressos com destaque no individualismo do par “assim/mim”, no sentimentalismo de “coração/paixão” e na estética missivista-derramada de “você”, palavra mais recorrente da análise.

As rimas indicam as pistas dos lugares-comuns, cabe ao artista que se pretenda de vanguarda buscar outros caminhos. Mas, é preciso que se diga, o presente trabalho não quer nem pode realizar uma caça aos chavões da música popular – eles são necessários à transmissão mais rápida e eficiente de idéias, e como aponta Ivan Teixeira, podem até ser um sinal de astúcia, simplificando a mensagem em favor de outra coisa que se queira realçar, o enredo, por exemplo. A rima, nesse contexto, “pode produzir um efeito razoável a preço módico” <sup>27</sup>.

O fato é que existem, sim, lugares-comuns pujantes entre as rimas e, por conseqüência, entre as idéias centrais sobre as quais versa nossa lírica popular. A postura deste trabalho perante os lugares-comuns é a mesma que assume Roland Barthes: não se deve contestá-los simplesmente, sob pena de criar novos lugares-comuns que apenas renegam os anteriores. É interessante, porém, que se descubram quais são estas recorrências, para que tenha-se um ponto de partida para novas idéias. Diz Barthes, referindo-se à literatura mas logo expandindo seu raciocínio:

A literatura tem por trabalho constante não repetir o que foi dito, mas variá-lo, ou seja, não é destruí-lo, é exorcizá-lo. [...] A vanguarda, em qualquer arte, é a força que rejeita o lugar-comum e, pelo fato de toda nova linguagem tender a solidificar-se, confina com o grito. [...] Enquanto a sociedade estiver ameaçada

pelo triunfo do lugar-comum, a vanguarda continuará a ser necessária. Mas pode imaginar-se uma condição da linguagem da comunidade em que o lugar-comum seja tratado mais pacientemente, mais livremente: trabalhado, variado, deformado, e, se assim se pode dizer, mascarado: seria, em suma, um novo classicismo <sup>28</sup>.

Utopias intelectuais à parte, acreditamos que não cairia mal à nossa lírica popular uma certa dose de vanguardismo, dado o reduzidíssimo conjunto de rimas, idéias e palavras das quais insiste em se valer. Em impulso talvez semelhante ao de Flaubert no *Dicionário das Idéias Feitas*, cremos ser válido expor de maneira até cômica – ou uma busca pela “rima mais manjada” não trai algum humor quixotesco? – aquilo que é considerado de bom-tom, quando raramente passa de repetição inconsciente. Se, como dizia Borges, as palavras são matéria “absurdamente inadequada” para a transmissão da emoção estética<sup>29</sup>, em se utilizando sempre as mesmas alternativas estaremos condenados, por comodismo, a ouvir sempre os mesmos ruídos dessa estática.

# NOTAS

## CAPÍTULO 1

1. Dados do Relatório Anual da Associação Brasileira de Produtores de Discos, 2005.
2. Dados Ibope, 2005, e Instituto Cidadania, 2004.

## CAPÍTULO 2

3. É bom esclarecer que, daqui em diante no trabalho, as referências a “música popular” no Brasil nada têm a ver com o conceito que se criou de “Música Popular Brasileira” ou “MPB”, de compositores teoricamente mais sofisticados e de maior elaboração rítmica, harmônica e vocabular, mais próximos do samba-canção e da bossa-nova. Este é um rótulo vago e problemático, que no nosso entender se refere mais aos compositores tidos como “de bom gosto” pelo padrão vigente que à sua produção em si. Quando falamos em “música popular”, referimo-nos ao simples conceito da música que é consumida em maior escala no país. A sigla “MPB”, quando presente, representará o grupo de compositores que acreditamos identificar-se com ela (mais detalhes no Capítulo 4, “Do Método”).
4. Entrevista concedida para este trabalho, setembro de 2005.

## CAPÍTULO 3

5. Segismundo Spina, *Na Madrugada das Formas Poéticas*, São Paulo, Ateliê Editorial [2002], p. 15. O livro é base para boa parte das considerações deste capítulo.
6. Juan del Encina, *Formas Poéticas de los Pueblos Románicos*, Buenos Aires, Losada [1960], p. 42.
7. *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, 1979.

## CAPÍTULO 4

8. O Instituto Nopem, do Rio de Janeiro, realiza um trabalho de contabilização independente no Brasil há mais de vinte anos, mas em outro exemplo do desleixo reinante na nossa indústria fonográfica, informou por telefone que “vendeu toda sua base de dados antes de 2000 para particulares”.
9. Dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD).
10. Sabe-se que “Brega” não é uma classificação presente nas lojas de discos, e que a palavra carrega consigo inegável carga pejorativa. Os artistas a que “Brega” se refere aqui costumam ser encontrados sob a etiqueta de “Cantores Românticos”, ou apenas

“Cantores Nacionais”. A escolha da palavra justifica-se por duas razões: conforme concorda Ivan Teixeira, o termo “romântico” vem sendo mal utilizado para identificar obras que fazem apenas referência ao amor, pouco ou nada tendo a ver com os preceitos do Romantismo, erro que não pretendemos perpetrar; e a etiqueta “Românticos” ou “Cantores Nacionais” não diz nada sobre os elementos musicais em si, apenas à temática da canção. A utilização de “Brega”, acreditamos, permite identificar um gênero que tem características musicais próprias – o exagero nos elementos melodramáticos, a empostação de voz e os timbres sintéticos – sem prejuízo de sentido nem incorreção epistemológica. Ademais, uma recente recuperação do gênero, simultânea ao saudosismo da década de 80, tem dado ao “brega” cada vez mais o *status* de *cult*.

## CAPÍTULO 6

11. Entrevista concedida para este trabalho, setembro de 2005.
12. Entrevista concedida para este trabalho, agosto de 2005.
- 13 Dossiê “A Invenção do Amor”, *Entrelivros* nº 24, São Paulo, Duetto [2007], p. 24.
14. Dados Ibope, setembro de 2004 a outubro de 2005.
- 15, 16, 17. Entrevista concedida para este trabalho, agosto de 2006.
- 18, 19, 20. Entrevista concedida para este trabalho, outubro de 2006.
21. *Na Madrugada das Formas Poéticas*, São Paulo, Ateliê Editorial [2002], p. 117-123.
22. Entrevista concedida para este trabalho, agosto de 2005.
23. Entrevista concedida para este trabalho, setembro de 2005
24. Entrevista concedida para este trabalho, outubro de 2006.
25. Vale mencionar que também foram poucas as alternativas encontradas para rimar com a palavra “sorriso”, em sua maioria infelizes do ponto de vista popular, no qual a rima consoante prevalece: “sorriso/amigos”, “sorriso/comigo”, “sorriso/disso” e “sorriso/isso”. A única rima consoante encontrada tendo “sorriso” como termo A foi “sorriso/impreciso”, na música *Olhar 43*, cuja versão do grupo vocal KLB foi a 49ª mais executada de 2002.
26. *Apud* Francisco Achcar, *Lírica e Lugar-Comum*, São Paulo, Edusp [1994], p. 14.
27. Entrevista concedida para este trabalho, novembro de 2005.
28. *Apud* Claudio Tognolli, *A Sociedade dos Chavões*, São Paulo, Escrituras [2001], pp. 213-214.
29. *Obras Completas*, São Paulo, Globo [1998].

# Bibliografia

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum*. São Paulo, Edusp, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 2004.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas*. São Paulo, Globo, 1998.
- CASCUDO, Câmara. *Locuções Tradicionais no Brasil*. São Paulo, Global Editora, 2004.
- FLAUBERT, Gustave. *Dicionário das Idéias Feitas*. São Paulo, Nova Alexandria, 1995.
- FREUD, Sigmund. *Sinopses*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1979.
- PRETI, Dino. *A Gíria e Outros Temas*. São Paulo, Edusp, 1984.
- REZENDE, Antonio. *Curso de Filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.
- SALIBA, Elias Thomé. “O Sentimento Contra a Razão”, *Entrelivros* n° 24, São Paulo, Duetto, 2007.
- SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica e Medieval*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.
- TOGNOLLI, Claudio. *Sociedade dos Chavões*. São Paulo, Escrituras, 2001.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 1998.

# ANEXOS

ANEXO 1 – Tabulação de rimas geral, por ano

ANEXO 2 – Contagem geral de rimas e terminações

ANEXO 3 – Contagem geral de palavras utilizadas em rimas

ANEXO 4 – Contagem geral de rimas e verbos no infinitivo

ANEXO 5 – Rimass do gênero Axé

ANEXO 6 – Rimass do gênero Brega

ANEXO 7 – Rimass do gênero MPB

ANEXO 8 – Rimass do gênero Pop

ANEXO 9 – Rimass do gênero Pop/Rock

ANEXO 10 – Rimass do gênero Samba/Pagode

ANEXO 11 – Rimass do gênero Sertanejo

ANEXO 12 – Rimass de tema Sentimental

ANEXO 13 – Rimass de tema Filosofia de Vida

ANEXO 14 – Rimass de tema Crônica

ANEXO 15 – Amostragem aleatória