



Entrevista com Luiz Tatit

José Martins Canelas Neto*, Dora Tognolli**, Patricia Cabianca Gazire*** Ana Maria Rozensvaig**** e Rejane Cutrim *****

Luiz Tatit é músico, compositor, professor titular de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo...

O corpo editorial da Revista *ide* entrevistou-o em seu escritório, em São Paulo, no dia 17 de outubro de 2011.

IDE – Você tem uma dupla relação com a MPB, como estudioso e pesquisador, como músico e compositor. Você poderia nos falar brevemente sobre esse percurso?

Luiz Tatit – A minha geração viveu o auge da Record, os festivais, a Elis Regina, a Jovem Guarda, o Tropicalismo no final da década. A canção era uma espécie de aposta que eu fazia de que eu ia lidar com aquilo de alguma maneira. Entrei na ECA, da USP, quando teve início um curso de música. Comecei a estudar música erudita, me formei em música na ECA, mas, depois, simultaneamente, comecei a cursar a faculdade de Letras e vi que dava para fazer uma associação: encontro entre melodia e letra é uma coisa; lidar com música é outra coisa completamente diferente. Foi aí que eu comecei a ter um encanto por canção.

IDE – O que é música, no seu entendimento?

LT – Uma canção é sempre a junção entre melodia e letra. Às vezes, não se sabe nem tocar, basta dizer para vocês que todos os cancionistas não sabem música. Há exceções que confirmam a regra, como o Tom Jobim. A maioria dos cancionistas não faz música, faz a combinação de melodia e letra que os músicos não sabem fazer. É essa a diferença. Um autor erudito que concebe uma peça pensa de um modo sonoro, em relações de motivos, de timbres, quais são os timbres utilizados numa peça, ritmo e melodia, também. Mas não pensa em letra. Ainda na faculdade, comecei a pensar: “aqui não se faz nada do que eu gosto”, que era exatamente essa questão da junção entre melodia e letra. Depois vim a saber que, desde Gilberto Gil

*Membro Efetivo da SBPSP e Editor da Ide.

**Membro Associado da SBPSP e membro do Corpo Editorial da Ide.

***Membro Associado da SBPSP e membro do Corpo Editorial da Ide.

****Membro Filiado da SBPSP e membro da Diretoria de Cultura e Comunidade da SBPSP.

*****Membro Filiado da SBPSP e membro da Diretoria de Cultura e Comunidade da SBPSP.

33





até Caetano Veloso, e mesmo Jorge Ben Jor e Chico Buarque, ninguém sabe música, absolutamente.

Comecei a perceber que havia outra linguagem que causava emoção, inclusive um canto muito rápido de três minutos, tempo suficiente para encantar as pessoas. Comecei a perseguir outra linguagem. Essa é a grande diferença entre música e canção, assim como há uma diferença que entre letra de música e literatura.

IDE – Você pode explicar essa diferença?

LT – Um letrista nunca tem a cabeça de um poeta. O poeta pensa na diagramação, na página, às vezes na fonte. Claro que todas essas áreas têm interseção, mas são bem diferentes como concepção original. Um bom letrista, normalmente, não é um bom poeta.

IDE – No documentário *Palavra encantada*, perguntam ao Chico Buarque se ele é poeta e ele responde: “Eu não sou poeta. Vejo a palavra que cai na música”.

LT – O Chico Buarque tem essa consciência sem nunca ter estudado isso, apenas por observação.

IDE – Quase um trovador.

LT – Sim, ele sabe que ele não é poeta e às vezes é considerado o maior poeta brasileiro. “Nunca trabalhei para isso, nunca escrevi um verso na vida”, diz ele. E nunca escreveu mesmo, só com melodia. Ele põe a letra. Nunca escreveu um verso, o maior poeta! É interessante ele saber disso. Quem sabe combinar melodia e letra tem uma habilidade que os poetas não têm. Aqui no Brasil, é mais frequente o desejo de ser letrista do que o de ser poeta. Não há saída para poesia: publica-se e, talvez, no fim da vida, haja reconhecimento. Normalmente, os poetas migram para a canção.

IDE – Como você se define? Você é músico?

LT – Sou cancionista. Aliás, tento entender o que eu sou desde o começo.

IDE – Mas você é considerado músico, não é?

LT – Já estou acostumado, respondo como músico. Trabalhei muito com música, principalmente no sentido erudito. Sei que





não tem nada a ver com o pensamento do cancionista. Na área, por exemplo, os instrumentistas são às vezes habilidosos demais, com guitarra, piano. No entanto, não compõem canções. A razão é que eles ficam esperando os cancionistas trazerem as canções. Os próprios músicos instrumentistas têm consciência disso. Eles não sabem fazer canção, o fazem raramente. Normalmente, os cancionistas têm centenas de canções, compõem o tempo todo. É importante entender que se trata de outra linguagem.

IDE – Você pode falar um pouco mais sobre essa outra linguagem?

LT – Uma das maneiras de organizar a canção é a forma passional. A paixão da canção começa sempre pela melodia. Se aumentamos a duração das vogais, automaticamente a música começa a ficar mais lenta e a puxar assuntos vocálicos, passionais, relacionados a sentimentos, estados de ânimo. É preciso criar um roteiro melódico que as canções rápidas não têm. As canções aceleradas normalmente formam motivos que representam a celebração de alguma coisa: tem até o (samba) Exaltação, em que se fala de objetos que se possui. Quando aumentamos o valor das vogais, a duração fica maior, começa a haver uma distância entre um motivo e o outro dentro da música, que figurativiza a distância entre sujeito e objeto. O sujeito está longe do objeto, precisa ir buscá-lo. Daí há a tessitura, de agudo e grave, justamente para buscar o objeto, até repetir. Quando há repetição, houve o encontro. Por isso o refrão é o momento do encontro. No refrão, o fato de a melodia ser ela própria repetida, significa o encontro com a própria identidade. Identidade é isso, essa igualdade, ter a mesma coisa. A música expressa a identidade através da repetição. Daí a importância do refrão na música: é o momento em que o sujeito sente que se encontrou com o objeto. O sujeito, então, festeja. Os refrões são raros nas músicas passionais, porque o sujeito está em busca de alguma coisa.

IDE – O samba não seria, então, passional?

LT – Sim, o samba-canção, por exemplo. Se desaceleramos o samba, ele vira samba-canção. Se aceleramos, ele vira samba carnavalesco. Essa foi a raiz da bossa nova, não é nem desacelerada e nem acelerada demais. Não é nem carnavalesco e nem samba-canção, está no meio. Por isso, a bossa nova é objetiva, é uma canção em que a letra fala o que está acontecendo na melodia, e esse é um modo quase infantil. Vemos isso pelas letras,





“O barquinho”, é um registro infantil o tempo todo, justamente para *des-semanticizar* (esvaziar de sentido).

IDE – Estaria mais próximo, então, da música?

LT – Para as pessoas prestarem mais atenção na melodia, que é a parte musical, deixa-se uma letra bem esvaziada. “O pato vinha cantando alegremente. Quém! Quém!”. É uma letra infantilizada. O que interessa é o ritmo que está por trás. Precisa ter letra dessemanticizada.

IDE – O trabalho do grupo Rumo, do qual você foi fundador, vem totalmente por aí.

LT – Sim, a tal ponto de se propor uma explicitação exagerada: “música falada”, que deu origem ao “Palavra Cantada” do Paulo Tatit. Trata-se de uma conversa que se transforma em tradição porque a fala tem melodia e letra. Estou falando com vocês aqui o tempo todo com melodia, mas a grande característica é que essa melodia se perde. Assim que o discurso termina, a melodia é esquecida, permanece o conteúdo. É bom que a melodia desapareça, significa que foi entendida. Quando a fala se transforma em canção, ela fixa a parte melódica, sobretudo as vogais. Então, aquela entoação que serviu de base para a ideia melódica acaba se tornando algo fixado, algo que não mais se joga fora. Passa a ser mais importante a estabilização que a melodia dá. Isso está associado ao primeiro termo de que falamos agora mesmo. Por isso, não são músicos que compõem, são cancionistas, porque eles partem da fala.

IDE – Nós, psicanalistas, trabalhamos o tempo todo com a fala. Em geral, escutamos pouco a melodia da fala. Temos essa preocupação, às vezes surge essa questão, o tom, o tipo de voz. É um ponto em comum interessante, a questão da afetividade.

LT – Exatamente. É o que acontece na fala corrente que em Linguística se chama traços suprasegmentais. São os traços de doação que nós vivenciamos o tempo todo, mas do modo suprasegmental, ou seja, que não distingue signo porque não tem oposição. São ênfases, algo que normalmente é desprezado. Da sessão psicanalítica, como da fala do cotidiano, sobra o conteúdo e despreza-se a música que está por trás. A música na fala tem essa função: fazer apenas essas pequenas ênfases. Isso é





organizado na canção e se torna permanente. Paul Valéry trata desse tema no texto “Poesia e pensamento abstrato”, que está traduzido no livro *Variedades* (Valéry, 2007). O pensamento abstrato, para ele, é, na verdade, a prosa. A prosa é aquilo que é dito e desaparece. Eu falo, você entendeu, acabou: esquece a sonoridade. Quando vai se tornando arte, vai mudando a incidência, o importante passa a ser a sonoridade, ou seja, a melodia fica estabilizada e o conteúdo não importa tanto, a ponto de adorarmos músicas das quais não entendemos a letra, músicas de línguas que a gente nem conhece. Isso ocorre porque a melodia é suficiente, está estabilizada. Há uma espécie de oscilação interessante na passagem para o campo estético, em que começa a interessar o aspecto sonoro, o significante passa a ser vital.

IDE – Canções de ninar em outras línguas, que muitas vezes não entendemos...

LT – Isso, já é suficiente a parte sonora. Na medida em que os conteúdos da fala tornam-se importantes, a sonoridade vai ser deixada de lado e fica apenas um efeito, que ajuda a entender, senão ficaria uma linguagem muito monótona, como o próprio nome diz, ficaria num tom só, uma reza. Justamente quando desativamos a parte sonora começamos a prestar atenção no conteúdo das palavras. Essa oscilação é muito interessante. Os cancionistas vivem disso. A única coisa que eles têm como bagagem é a fala, que fornece para eles melodia e letra. Por isso, não precisam conhecer literatura e nem música.

IDE – Como você vê o estudo das emoções dentro das canções?

LT – São momentos diferentes. Quando produzimos, a canção vem espontaneamente, é aquilo que se chama inspiração, algo realizado sem pensar e sem nenhum recorte analítico, é a síntese. A síntese brota, basta ter um instrumento como estímulo e a habilidade de chegar aos versos. Quando começamos a analisar o processo, observamos uma série de coincidências. Por exemplo, uma canção de Lupicínio Rodrigues “Nervos de aço”, começa quase como fala. “Você sabe o que é ter um amor, ter loucura por uma mulher”. É fala. Em seguida: “encontrar esse amor”, até a entoação certa. Em seguida: “não sei se o que trago no peito é ciúme, despeito, amizade ou horror”. Ciúme, despeito são figuras passionais, descritas no dicionário com a chamada cifra tensiva, possuindo velocidade. Os dicionários sempre oferecem





definições fechadas para palavras como angústia. Melancolia contém a ideia de bile negra. Há uma tendência à lentidão, o indivíduo é acometido pela lentidão. Há uma cifra de desaceleração. A melancolia contém essa cifra de lentidão, por isso é difícil falar de melancolia em uma música “rapidinho”. O compositor não consegue fazer. Percebemos isso no momento em que estamos analisando. O compositor não sabe porque não consegue fazer. A palavra foi de tal maneira empregada nesse contexto desacelerado que virou uma palavra desacelerada. Por que êxtase é rápido? Por exemplo, a felicidade é lenta mas o êxtase é rápido. Você pode terminar uma história assim: “e viveram felizes para sempre”, *para sempre* é muito tempo, então, cabe a palavra *felizes*. Mas não é possível dizer: “viveram em êxtase para sempre”. Êxtase é rápido demais, não pode durar. Essas cifras contidas nas palavras são dados que na psicanálise, normalmente, não se trabalha. Os bons dicionários descrevem as figuras passionais, que são palavras como esperança, ciúme, ódio, as quais comportam cifras de velocidade, de tonicidade. Tonicidade significa *ser mais acentuada*; já *ser mais atonizada* significa ser mais leve. Por exemplo, ternura é um sentimento extremamente tênue, não tem peso, não há como falar em ternura com acento, ternura é necessariamente lenta.

IDE – Isso vem de nossas próprias experiências emocionais?

LT – Os dicionários descrevem termos como saudade da seguinte maneira: “é um sentimento mais ou menos melancólico, de incompletude”. Como eu dizia, há na incompletude a separação entre sujeito e objeto. Há definições muito boas, em que sentimos a relação entre sujeito e objeto se aproximando ou se afastando e, ao mesmo tempo, a velocidade contida nesse processo. É possível fazer uma pesquisa do ponto de vista teórico, mas não do ponto de vista clínico. Do ponto de vista clínico, a dinâmica é outra. Do ponto de vista teórico, no momento da descrição, esses elementos aos quais me referi fazem falta. Esses elementos de análise das paixões podem depois ser analisados na música. Gosto desse tema, muitas vezes fico analisando figuras passionais. Mas é preciso ter o funcionamento de um modelo geral. Meu modelo geral, como linguista, é o semiótico. Vocês, psicanalistas, provavelmente trabalharão com outras referências, às vezes com a epistemologia freudiana, às vezes com a lacanianiana. Depende da epistemologia que está em questão. Para nós, da semiótica, parece claro que falta esse estudo de paixões nas ati-





vidades que lidam com o tema. Embora exista uma prática clínica, não encontramos um estudo teórico. Porque a Psicanálise só agora está entrando na universidade, normalmente foi sempre afastada, sempre foi uma sociedade à parte. É importante conhecer a cifra da afetividade. A cifra significa grau de tonicidade, grau de...

IDE – Velocidade.

LT – Quantidade, grau de intensidade, grau de andamento, é o termo que vem da música.

IDE – O ritmo.

LT – O ritmo é outra coisa. Ritmo pressupõe alternância de alguma coisa.

IDE – E o andamento?

LT – Andamento oscila entre rápido e lento. Tonicidade oscila entre tônico e átono. Forte e fraco. Isso acaba determinando a própria temporalidade, se ela será breve ou longa. E, por vezes, mesmo a própria espacialidade, se vai ser algo fechado, como a angústia, ou aberto, como a ternura. Ternura é uma espacialidade aberta e longa. Ternura é longa justamente porque ela é lenta, não tem pressa. Há como que um eixo horizontal e vertical, como se fosse a abscissa e ordenada para estabelecer essas relações passionais entre as velocidades, as tonicidades e a temporalidade e a espacialidade, ou mesmo a densidade, é muito comum analisar a densidade, que pode ficar concentrada e até difusa. Há sempre um pouco dessa oscilação. Quando há *velocidade ativada*, normalmente as coisas são concentradas. Na canção, isso vira canção rápida com refrão. Refrão é uma canção condensada. É uma canção densa, fica só no refrão, só sai do refrão para voltar, como uma marchinha carnavalesca. Saímos do refrão e ficamos esperando voltar, porque ela é concentrada. Canções de Djavan, de Milton Nascimento, são canções passionais, difusas, expandem-se na tessitura, elas vão atrás de alguma coisa. Trata-se de uma canção que vai buscar alguma coisa, explora o campo de tessitura, explora a espacialidade. Há muito de estímulos passionais que a canção absorve na própria melodia, tanto que normalmente todos os compositores partem de melodia, não partem da letra, a letra vem depois. Normalmente,





não é que não haja o percurso inverso, há também, mas o mais comum e mais desejado para quem compõe é que a melodia esteja pronta, porque daí as cifras emotivas já estão definidas.

IDE – Você está dizendo que as cifras emotivas estão na melodia.

LT – Na melodia. Na fala, mas já organizada. Quando passa para a canção, a sonoridade dos significantes (isto é, das consoantes e das vogais) não tem quase importância. Tem importância no sentido de que fazem algumas rimas, algumas assonâncias, algumas aliterações, e isso ajuda a harmonia que ouvimos. Mas não existe nada no som da palavra que indique o significado dela. Melodia é uma coisa, sonoridade fonética é outra. Isso não tem qualquer relação com entoação. Entoação nem se constitui em estudos de Saussure: é o que ele chamava de traços suprasegmentais, que não distinguem signos, não precisam ser analisados. Para Saussure, eram traços que apenas caracterizavam ênfases e mais nada na fala. A cifra, o emotivo, está mesmo é na melodia.

IDE – Quando você compõe, acontece essa intencionalidade que você descreveu?

LT – Nunca, até porque a fala da gente já é assim porque a cultura a faz desse jeito. Por isso, há ligeiras mudanças, sotaque, de acordo com a região. A cultura já diz como a pessoa faz. Todos os compositores fazem isso sem querer. A própria criação melódica, eles não sabem que vem da fala deles. Sempre que questionado sobre isso, qualquer compositor dirá que faz música mesmo, ele sempre aprendeu assim. Após a análise de uma série de coisas, percebe-se que ele está se apoiando na fala. Por exemplo, Paulinho da Viola quando fez aquela música “Sinal fechado”. Nossa entoação é muito simples, a finalização é descendente quando ela quer concluir alguma coisa, isso em todas as línguas. E ela é ascendente quando ela está perguntando, indagando, está pedindo complementação. Também pede complementação quando fica na mesma nota, fica uma espécie de reticência, uma espécie de suspensão, de hesitação, algo que tem relação com conteúdo. Essa canção do Paulinho da Viola foi toda feita com as terminações ou em suspensão, na mesma nota ou elevando, porque os dois estão em sinal fechado e eles não podem concluir nada, porque vai abrir o sinal. Então, eles estão ali se cumprimentando e, ao mesmo tempo, marcando um





encontro em outro lugar, mas eles não fazem nenhuma descensão. Imagina uma música que só tem essas três possibilidades, subir, ficar no mesmo tom e descer, e não usa uma delas que é descer. Por que o compositor faz isso? Porque a situação que ele está retratando é de um sinal fechado, em que não se pode concluir nada. “Olá, como vai” – mesma nota. “Eu vou indo, e você? Tudo bem?” – para cima. “Tudo bem, eu vou indo, correndo pegar o meu lugar no futuro, e você?” – parece que vai descer e sobe. “Tudo bem, eu vou indo em busca de um sono tranquilo” – parece que vai descer – “quem sabe. Quanto tempo, pois é, quanto tempo” – todas as notas. O que está dentro dele? Ele sabe que a pessoa que fala português faz isso quando não pode interromper um assunto, não pode concluir um assunto. E ao mesmo tempo fica em suspenso, não podemos concluir nada nessa situação. Tanto que ele fica marcando um encontro para poder ter uma conversa. Até o adeus final é na mesma nota: “Adeus”. Não há uma finalização. Isso é muito forte.

IDE – Toda essa análise se faz depois?

LT – Depois.

IDE – Isso se relaciona ao nosso trabalho também. Quando estamos com o paciente, vivemos a experiência. Temos um arsenal, uma bagagem, há um pano de fundo, e depois vamos pensar no que aconteceu.

LT – Acho que isso acontece com tudo. Normalmente, quem está produzindo é quem tem menos consciência do que está fazendo. Acho que isso, para vocês, está claro, porque vocês trabalham com isso. Quem está produzindo é o que menos pode falar sobre o que faz. Por isso, acho engraçado na música popular, às vezes até digo algumas coisas em aula e os alunos encontram com os artistas e perguntam para o artista se ele pensou naquilo. Eles voltam e me dizem: “ele disse que não pensou”, e eu falo: “claro que ele não pensou”, ele não analisa nada. Não adianta conferir com o artista, ele não sabe dizer. Nem o poeta, que às vezes é mais instruído. Lembro-me que Drummond tinha aversão por todas as análises que mostravam das poesias dele e, por azar, ele era muito analisado. Vinham mostrar os trabalhos, teses inteiras, e ele nunca leu. Tinha uma verdadeira aflição com aquilo, ojeriza, porque ele não concordava com nada. Claro, ele vê uma obra partida, toda dividida, e ele não a fez daquele





jeito. Todo artista faz uma coisa integral. Quando vemos aquilo despedaçado, falamos: “eu não fiz isso”. É a atividade do artista produzir síntese e é a atividade do analista analisar, dividir. Não tem outro jeito. Qualquer pessoa que estuda tem de dividir, senão não encontra nada, não consegue relacionar partes. Em qualquer atividade, quem produz não sabe analisar e quem analisa não sabe produzir. A menos que as pessoas transitem.

IDE – Você, por exemplo, faz as duas coisas...

LT – Por mera coincidência, acabei lidando com isso. Minha profissão acabou sendo a de professor. Sou pesquisador, então, tenho de analisar, não tem jeito. No meu caso, as duas coisas acabaram confluindo, mas é muito raro. Atualmente, é mais comum porque muitas pessoas lidam com arte na universidade, há poetas dando aula. Então, esse trânsito está mais tranquilo. A diferença de postura é a mesma. Quando o poeta está produzindo, jamais ele vai pensar numa poesia que ele analisou, isso jamais daria certo.



REFERÊNCIAS Valéry, P. (2007). *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.

