

## Ai, minha mãe!

Paulo Costa Lima

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LIMA, PC. Ai, minha mãe!. In: *Música popular e adjacências...* [online]. Salvador: EDUFBA, 2010, pp. 136-147. ISBN 978-85-232-1202-5. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

# Ai, minha mãe!

1. Vamos proceder por indução. Das melodias de Caymmi, uma das mais atrativas e comoventes é aquela feita em homenagem à Mãe Menininha do Gantois. Basta considerar por um momento a solução composicional encontrada para o gesto principal, aquele que se estabelece como refrão – Ai, Minha Mãe, Minha Mãe Menininha / Ai Minha Mãe, Menininha do Gantois –, tão simples e tão bem trabalhado.

Causa uma certa surpresa descobrir que todo o gesto é, digamos assim, esculpido a partir de um arpejo de acorde perfeito com a quinta no baixo. Na verdade, quase tudo nesse gesto-refrão é construído por arpejos, ora desta sonoridade com a quinta no baixo (uma tônica instável, móvel, insinuando uma dominante 6/4), ora de sua contraparte, a dominante real apresentada em dois formatos, como tríade perfeita, mi-dó#-lá, e como um arpejo de sétima de Dominante [sol-mi-lá; o dó# implícito na melodia]. O fato é que todo o refrão desliza nesses arpejos – T, D, D, T –, construindo uma experiência musical que tanto paira no ouvido como se fosse uma espécie de mandala, como excita a expectativa de uma resolução definitiva, guardada para o final, em ré, quando a palavra ‘Gantois’ aparece com sua sonoridade totalmente distinta dos – ai, ãe, inha –, que dominam toda a parte inicial.

2. Talvez, mais importante ainda que essas referências estruturais harmônicas, seja considerar a energia melódica utilizada. A dra-

maticidade da evocação da Mãe Menininha – e da divindade feminina a que remete, Oxum –, pois é disso que se trata, vai construída sobre a dramaticidade do arpejo descendente – Ai, Minha Mãe. É curioso que essa Mãe seja evocada com um salto descendente, melhor dizendo, um salto de um agudo levemente gritado ou gemido – e a interpretação joga um papel decisivo aí – para regiões mais profundas. Essa Mãe grave, meio gutural, alia-se ao seu oposto – o ‘Ai’ agudo – como marcas dessa maternidade / divindade, ou dessa filiação especial.

Mas a Mãe grave não é propriamente um destino, apenas uma passagem, um momento do gesto inteiro que ascende para atingir a sétima (sol), especificando que não se trata de uma mãe qualquer, e sim da Mãe Menininha. As notas sol e mi, que finalizam a primeira metade do gesto e introduzem o arpejo de Dominante, cumprem uma dupla função: o fechamento da semi-frase anterior e o anúncio da posterior.

3. E já neste ponto, algumas questões podem ser postas. Como delimitaremos com precisão o domínio do som e da letra, da música e do texto? O cenário da análise musical produziu nos últimos dez anos um movimento de crítica à tendência hegemônica formalista, a qual buscou durante a maior parte do século XX fazer retornar às próprias relações sonoras todo movimento heurístico. Essa crítica, responsável pela diversificação de enfoques analíticos em música, concentrou em alguns momentos cruciais toda sua verve sobre a desmistificação da ideia de ‘música absoluta’, apontando os buracos ideológicos sobre os quais repousa conceito e prática tão estabelecidos. Susan McClary (1993) pode ser tomada como referência dessa direção analítica, ao desemaranhar possíveis códigos afetivo-sociais embutidos como esquemas narrativos, via tonalidade e forma, na 3ª Sinfonia de Brahms.

4. De forma semelhante, podemos lembrar que as sonoridades da canção Mãe Menininha apresentam sintaxe sofisticada e comportam uma certa orientação narrativa<sup>1</sup>. Vamos utilizar um recurso de intertextualidade para ilustrar o ponto em questão. Observem o curioso fenômeno representado no exemplo abaixo. Quem diria que essas duas melodias são quase idênticas!

Ex. 1

The image shows two musical staves in G major (one sharp). The top staff contains the melody for 'Mãe Menininha' with lyrics: 'Ai Mi nha Mãe Mi nha Mãe Me ni ni nha Ai Mi nha Mãe Me ni ni nha do Gan to is'. The bottom staff contains the melody for 'Ave Maria' with lyrics: 'A ve A ve A ve Ma ria a A ve A ve A ve Ma ri a'. Both staves have a 'V' above the first measure of each phrase, highlighting a specific intervallic movement.

São duas evocações: uma a Oxum, a outra à Virgem Maria. A dramaticidade da evocação à Virgem Maria apoia-se num movimento sempre ascendente, uma ascese, ampliando o intervalo de sexta do motivo inicial até a oitava que as beatas esganiçadamente interpretam em cada procissão. Já com a Mãe Menininha o traçado é ligeiramente diferente, ele oscila, vejam como tem linhas suaves, quase como uma onda serpenteando na praia de nossa audição. Talvez devêssemos lembrar que o título formal da canção é Oração a Mãe Menininha, algo que, de certa forma, envolve diretamente o autor e suas intenções na trama desses significados.<sup>2</sup>

5. Estamos, portanto, insinuando que essas ondulações melódicas remetem à própria natureza aquática da entidade evocada. São ondulações suaves, femininas? Embora admitam um certo resvalo que une região aguda e região grave (tomando o âmbito da própria

melodia como referência), ora apontando para o alto (a estrela mais linda...), ora apontando para um movimento introspectivo, sentido e profundo (o consolo da gente...). Mãe das alturas e mãe do consolo (da perda, da profundidade desse sentir, da morte?). Veja como é importante na melodia o ponto de quebra da onda, ora embaixo, ora no agudo, e o ritmo que essa oscilação cria – Mãe, Menininha, Mãe, Gantois.

6. Sobre o que permite a percepção de equivalência ou similitude entre as duas melodias, podemos dizer que trata-se de uma janela conceitual apontando na direção da noção schoenberguiana de Grundgestalt, ou seja, do esforço de apuração do trabalho composicional medido em termos de elaboração e diferenciação motívica. No caso específico estamos lidando com o formato de sexta – fá#, mi, ré, lá, em Caymmi, e lá, fá#, mi, ré, na Ave Maria. Mas por que introduzir esse viés analítico na discussão? Primeiro porque ele está claramente presente na metodologia da comparação entre as duas melodias,<sup>3</sup> entre os dois discursos (para aceitar a metáfora da narratividade). E, em segundo lugar, porque há aí um vetor temático que merece menção especial. É que subjacente à noção de elaboração motívica em Schönberg, está presente a noção de composição como problematização. O próprio conceito de motivo em música apresenta uma interseção interessante com a construção de um problema – algo como um ‘unrest’, para usar as palavras de Schönberg –, a exigir uma resposta adequada, ou seja, a apresentação de soluções para o conflito produzido.

7. Mas qual a problematização em Caymmi? Certamente, a problematização de Caymmi é algo que paradoxalmente vai lidar com suas estratégias composicionais de evitar complicações desnecessárias, evitar ‘problemas’, suas estratégias de depuração de um estilo absolutamente simples, feito com duas ou três notinhas pra lá e pra cá. O difícil é fazer. Como é que alguém pode produzir coisas

tão despojadas e tão imprevisíveis? (Não no sentido do susto, mas no sentido da total ausência de mau gosto, de relações forçadas ou percebidas como desgastadas). Não estou cometendo nenhuma heresia ao dizer que as melodias de Caymmi são menos previsíveis que as de Mozart.

8. Podemos exemplificar algumas situações dessa problematização do despojamento. O final da melodia é uma dessas situações. A palavra ‘Gantois’, cuja trama composicional já foi mencionada anteriormente, é associada ao motivo – fá#, ré, ré. Por que não – fá#, mi, ré –, como seria lógico numa situação de fechamento tonal (closure), solução que seria inclusive respaldada pelo motivo inicial? Auditivamente percebemos que a introdução desse mi destruiria completamente a sutileza e a própria natureza do gesto final da melodia, esculhamba tudo, para ser bem sutil. O curioso é que Caymmi, que compositor, ou se quiserem, o protagonista composicional<sup>4</sup> da canção, fez essa opção com muita clareza. Se tivesse estudado teoria e solfejo, é bem possível que não soubesse sair dessa enroscada, caindo no lugar comum da fórmula final previsível.

Há mais de uma linha de argumentação para justificar a inteligência dessa escolha (não reflexiva?) de Caymmi. Em primeiro lugar, o papel de destaque exercido pelo bordão lá, que está presente o tempo todo como limite inferior da ‘onda’ melódica, seja na Tônica, seja na Dominante. Essa ênfase sobre o lá cria uma centralidade diferenciada sobre o ré. Uma centralidade que não admite fechamento excessivo, pois está sempre pronta para deslizar de volta para o bordão. Mesmo no final do verso, hora inescapável de fechamento, o protagonista composicional evita entregar todos os pontos, e omite a vizinhança mi-ré. Daí para percebermos o papel de destaque ocupado por essa última marola no gingado da onda é apenas um passo. O motivo fá#-ré é aquela última quebrada de onda, que brinda nossos ouvidos como se fosse aquela espuma branca e friazinha que se recebe

na cara e no corpo quando já entramos no mar. A metáfora da onda perderia muito sem esse último gesto. Por último, percebemos todo um jogo de paralelismos – sol-mi, fá#-ré –, e ainda – mi-dó#.

Essas duas linhas de argumentação – justificando o detalhe através da conexão com os princípios mais amplos de planejamento de contorno<sup>5</sup> e do paralelismo – apontam para algo que nos parece fundamental como ‘problema’ composicional da peça.

Ex. 2



Olorum que mandou essa filha de Oxum / Tomar conta da gente /

E de tudo cuidar / Olorum que mandô-ê-ô / Ora iê-iê-ô

9. Que a segunda parte da melodia apresente uma relação de simetria de contorno com relação à primeira não deve surpreender. Confirma a vigência das ideias composicionais apontadas. Todo o movimento nesta parte ocorre na região aguda, descendo e subindo em seguida, num grande arco (a mando de Olorum), antes das duas marolas finais que evocam as marolas de fechamento das duas semi-frases da primeira parte. O gesto melódico inicial, alusivo à Mãe, contrasta de forma inegável com este, que permanece nas alturas e desce para enfatizar o vigor de Olorum. Todo o arco acontece sobre o acorde de Dominante com sétima. Por outro lado, o mando de Olorum transforma-se foneticamente em saudação a Oxum: mando-ê-ô / ora-iê-iê-ô. Nesse caso, o paralelismo sol-mi, fá#-ré, une e separa essas referências a Olorum e a Oxum, da mesma forma como estão relacionadas a primeira e segunda partes da canção.

10. Temos aí a transição para uma abordagem mais adensada da temática dessa palestra. A dimensão composicional do contorno melódico transita com certa facilidade entre sintaxe e semântica.<sup>6</sup> Há de saída a relação profunda entre música e corporeidade, entre o desenho melódico e a sensação que causa. Há a lógica engendrada pelas descidas e subidas da voz. E há, ainda, as referências e os lugares de fala. É possível distinguir pelo menos cinco níveis de referência: o “eu” da voz que canta e proclama uma determinada mãe como sua, um “tu” implícito (que ouve essa oração), o “nós” da identificação produzida em todos aqueles que a ouvem (o “nós” do tomar conta da gente...), a própria Mãe Menininha, Oxum, seu orixá de referência, e Olorum. À intimidade desse eu que ora, que suspira e geme, corresponde o desenho do contorno inicial. A Mãe Menininha é colocada na subida da primeira marola de final de frase. O Gantois (uma primeira referência ao “nós”) ocupa a outra marola, aquela que fecha a primeira parte da melodia e se mantém em todos os outros versos com os demais atributos dessa Mãe. Esse gingado ondulatório continua, portanto, através da enumeração desses atributos: a estrela mais linda, o sol mais brilhante, a beleza do mundo, a mão da doçura, o consolo da gente, a Oxum mais bonita. No final desse processo, o sub-refrão ‘Tá no Gantois’ assumiu o papel de bordão antifonal. Nesse momento o caminho está preparado para adensar essa caracterização do “nós” (nós do terreiro, nós da Bahia...). É importante observar que isso funciona como transição para a segunda parte, onde cessará, ou mudará de natureza, o movimento de onda tão utilizado até esse ponto. O que toma o seu lugar é aquela marola de terça (sol, fá#, mi) já comentada anteriormente, que por ser repetitiva e rítmica cumpre muito bem a função de evocação dessa comunidade. O batuque está aí presente como referência, como caracterização daquele que manda. Mas o masculino e o feminino não estão isolados, e sim orques-

trados, eles se fundem como dimensões de um mesmo fenômeno, dimensões de vida e de ondulação.

11. A essa altura dos acontecimentos, o desafio não é mais a indução, e sim o vislumbre de categorias que possam mapear o campo temático em discussão. Confrontado com esse desafio, a partir da perspectiva da área de composição musical, Herbert Brün (1986) levanta as seguintes dimensões do relacionamento música/linguagem<sup>7</sup>: a) quando a linguagem é modulada pela música; b) quando a música absorve (imita) comportamentos linguísticos; c) quando música e linguagem se movem em estado de analogia.

Observo de saída que essas dimensões devem ser entendidas como categorias processuais, lembrando com Fernando Cerqueira (1993) que musicalidade e poeticidade podem ser entendidas como resultado de tensões operantes no interior da obra, poética ou musical, e no ato de percebê-la. Além disso, elas não se opõem, é quase como se representassem diferenças de intensidade. Por exemplo, na modulação a interação é menos invasiva que na absorção. O processo de interação pode chegar até o ponto em que os próprios sons da linguagem são utilizados como material musical. Além disso, há toda uma gama de interação conceitual. Um volume significativo de produção em teoria da música no século XX tem vinculação estreita com a linguística.

12. Pensando em termos da primeira dimensão, vemos que quando a música modula a linguagem o que acontece é uma espécie de deformação construtiva. A palavra Mãe, apresentada no ponto grave do arco, ganha traços semânticos diferenciados. O campo dessas 'modulações' é vastíssimo e não se restringe à música ocidental, é óbvio. Há ainda, na superfície da interação entre poeticidade e musicalidade, o que Cerqueira denominou de anseio e recusa de sentidos, vetores que apontam para a fusão das duas perspectivas e vetores que operam a manutenção da autonomia e das distinções. Vale a pena

observar que também seria possível afirmar que a linguagem modula a música. A nota lá, atribuída à palavra Mãe, jamais será a mesma. Aliás, a rigor, não existe a nota lá como entidade independente do timbre que a constitui. Descrever a experiência como algo bifásico talvez seja a maior deformação de todas, como querem os fenomenologistas. Nesse sentido, esperar-se-ia o desenvolvimento de ferramentas adequadas à abordagem dessa comunhão. Não é preciso dizer que a música popular é um campo privilegiado para a observação desses processos e aplicação de novas ideias.

13. A segunda categoria processual – quando a música absorve comportamentos linguísticos – é também um vasto território. Podemos movimentar essa paisagem com a menção de todos os construtos desenvolvidos pelo estudo de retórica da música. Há, nos dias de hoje, plena consciência da importância da herança das ideias de Aristóteles, recuperadas na Renascença e utilizadas como lastro de referência para o desenvolvimento de toda a música instrumental do barroco, aflorando na própria teoria da música, notadamente a partir de Matheson no século XVIII, até os dias de hoje. Não há sonata sem exordium, narratio, propositio, confirmatio e peroratio. De acordo com Dahlhaus, era absolutamente radical no século XVIII a afirmativa de que a música era uma linguagem tonal (*Tonsprache*). Foi, portanto, um longo processo de emancipação, sujeito a inúmeras rabugices, esse da emancipação da música instrumental, merecendo lembrança o dito de Fontenelle (que até Rousseau evoca): ‘Sonata, que queres de mim?’

Em nossa canção de referência, as ondas são também semi-frases, e o paralelismo que exibem pode ser entendido como equivalente às rimas e/ou outros recursos de conexão. A própria dimensão do planejamento do contorno caminha em estreita união com a lógica dos contornos da linguagem (imagine-se um grito/gemido ascendente como o de ‘Ai, minha Mãe’; possível, mas improvável). Mais

uma vez, é preciso lembrar que a linguagem também absorve comportamentos musicais (se os dois processos têm uma raiz comum, fica até difícil prosseguir com esse tipo de raciocínio).

Comento aqui um dos gestos que me parecem dos mais interessantes (talvez devesse fazê-lo adiante). Trata-se do status desse “hein!” que permeia a enunciação dos atributos da Mãe Menininha. Ele é absolutamente desnecessário do ponto de vista do entendimento do texto. Está tudo dito sem ele, e ao mesmo tempo ele muda tudo, ele transforma uma mera enumeração numa conversa cheia de denego, numa rivalidade fingida sabe-se lá com quem. Como não adere a nenhum conteúdo específico, esse “hein” flutua entre os atributos, sobra e conecta a comunicação. Quando se observa o tratamento que recebe em termos sonoros, o “hein” ocupa o mesmo lugar do “Ai”, a nota aguda do arpejo descendente, ora como fá#, ora como mi, e esse é o caminho de síntese da melodia, a *Urlinie schenkeriana*, só que o “hein!” flutuante desafia a chegada em ré, ele permanece soando e criando essa expectativa de permanência.

14. A terceira dimensão talvez seja a mais bela, porque insinua um cenário onde os dois fluxos (música e linguagem) autonomizam-se, permitindo o surgimento de analogias mútuas. Já temos falado bastante desse ponto de vista, basta lembrar que todas essas marolas musicais, essa verdadeira festa de ondas que quebram e salpicam na gente, com arpejos e motivos de terça, caminha em paralelo à alegoria de um povo do qual se percebe a profundidade espiritual, que pratica uma estética do despojamento – por exemplo, através das referências à natureza-cosmos (a estrela mais linda / o sol mais brilhante; novamente Oxum e Olorum; feminino e masculino) –, um povo que celebra o ‘estar juntos’ e que exalta esse ‘estar juntos’ como resultado de uma atuação feminina...

Como provocação final, faço questão de lembrar que nem a música, nem a poesia acabam com o final da canção. Quando a sa-

fra é boa, fica esse desejo incontrolável de falar sobre o assunto e de produzir novos universos analógicos (às vezes compenetrados em ciência), meta-discursos com relação à experiência artística. A rigor, os mesmos desafios continuam presentes, porque o domínio da fala, e da fala analítica, também é um domínio composicional. Ora-iê-iê-ô.

<sup>1</sup> Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988), no *Dicionário de Teoria Narrativa*, apresentam como possíveis definições de narração – o processo de enunciação narrativa, e ainda o resultado dessa enunciação. Ainda de acordo com eles, narrativa pode ser entendido enquanto enunciado, ou ainda como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, também como ato de os relatar, ou como modo literário que se opõe ao lírico e ao dramático. Enquanto isso, narratividade ganha o seguinte contorno (colhido do Grupo de Entrevernes): “o fenômeno de sucessão de estados e transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido”, e ainda, seguindo Greimas, como “a irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura”. Mais tarde, Greimas adotará uma acepção muito mais lata, “a narratividade é considerada o princípio organizador de todo o discurso”.

<sup>2</sup> Outros exemplos contundentes desse fenômeno de homo-fonia, e com muitas implicações para a análise da música em cultura, seriam os seguintes pares: Hino da Revolução Francesa / Hino Nacional Brasileiro e 5ª Sinfonia de Beethoven / Segura o Tchan.

<sup>3</sup> A sub-área de teoria motívica tem produzido um volume considerável de trabalhos apontando incríveis relações de proximidade entre ideias musicais de uma mesma obra (muitas vezes em movimentos distintos) – p.e. em Mozart, Beethoven, Brahms, Schönberg, etc. – que permanecem subjacentes à superfície, dando margem ao desenvolvimento de uma acepção diferenciada do conceito de estrutura musical.

<sup>4</sup> O conceito de protagonista representa uma perspectiva sintética de construção *poietica* da obra, tomando como horizonte os eventos que a constituem, e acenando com a possibilidade de um melhor entendimento da construção de subjetividade em música. Embora coloque em jogo a dimensão narrativa da organização composicional, o ponto de vista do protagonista é distinto do ponto de vista autoral mais abrangente do compositor, justamente pela relação específica com o horizonte dos eventos da obra. Distingue-se ainda do ponto de vista do ouvinte, pelo ‘suposto saber’ que ostenta a cada instante sobre o que estaria prestes a acontecer, assumindo pelo que de fato acontece, inteira responsabilidade. Sendo assim, a faculdade de saber o que vai acontecer está intrinsecamente ligada à capacidade de fazer acontecer. Nesse sentido, o protagonista é o agente da composição. Como *locus* ficcional e composicional, como instância de suposto saber, o protagonista cria um nível intermediário entre o autor e seus receptores – um lugar de fala, uma espécie de narrador, caso música fosse discurso – algo que tem a ver simultaneamente com a subjetividade em construção na obra, e com a dimensão coletiva de expectativas dirigidas ao objeto musical. Importa ainda reconhecer que o ‘suposto saber’, atribuído ao protagonista composicional, também é ‘suposto gozar’. O espaço da reflexividade – ou seja, a natureza transicional do objeto-sujeito música – seria o espaço do encontro (fantasia) entre algo que se deseja (e às vezes nem se sabe) e a aparição disso como ‘pensamento sonoro’.

<sup>5</sup> O estudo do contorno, ou de problemas de organização musical a ele relacionados, é uma área de pesquisa em teoria da música com resultados promissores. Basta mencionar o trabalho de Michael Friedman em direção a uma serialização dos contornos (e não das alturas).

<sup>6</sup> Cabe aqui um comentário sobre linhas de pesquisa em análise e teoria da música voltada para o dimensionamento desse antigo fosso. Para Gregory Karl, um analista que trabalha com um modelo analítico derivado do conceito de ‘plot’ (trama), o objetivo principal é justamente essa integração entre o estrutural e o semântico-expressivo. O conceito de ‘plot’ é visto como uma espécie de *Ursatz* da narratividade em música, desmistificando a noção de que estrutura e conteúdo sejam incompatíveis analiticamente. Numa outra direção, surge a ideia de intertextualidade, apoiando-se sobre uma crítica à oposição firmemente estabelecida entre texto e contexto, e pelas metáforas de ‘dentro’ e ‘fora’ (da obra, por exemplo), algo que desemboca na tradicional oposição entre história e análise. Não se pode escapar do aprisionamento que a noção de texto autônomo traz em si apelando para o contexto, porque ainda assim você estará confinado ao mesmo esquema binário. Para alguns – p.e. Korsin (1999) – essa é a verdadeira crise da pesquisa em música. Devem ser mencionados ainda o enfoque já tradicional de Lerdahl e Jackendoff, o crescimento recente das pesquisas em semiótica da música – Kofi Agawu, Eero Tarasti –, e a contribuição original de Hans Keller.

<sup>7</sup> Herbert Brün (1986:139)