

Onomatopéia Musical

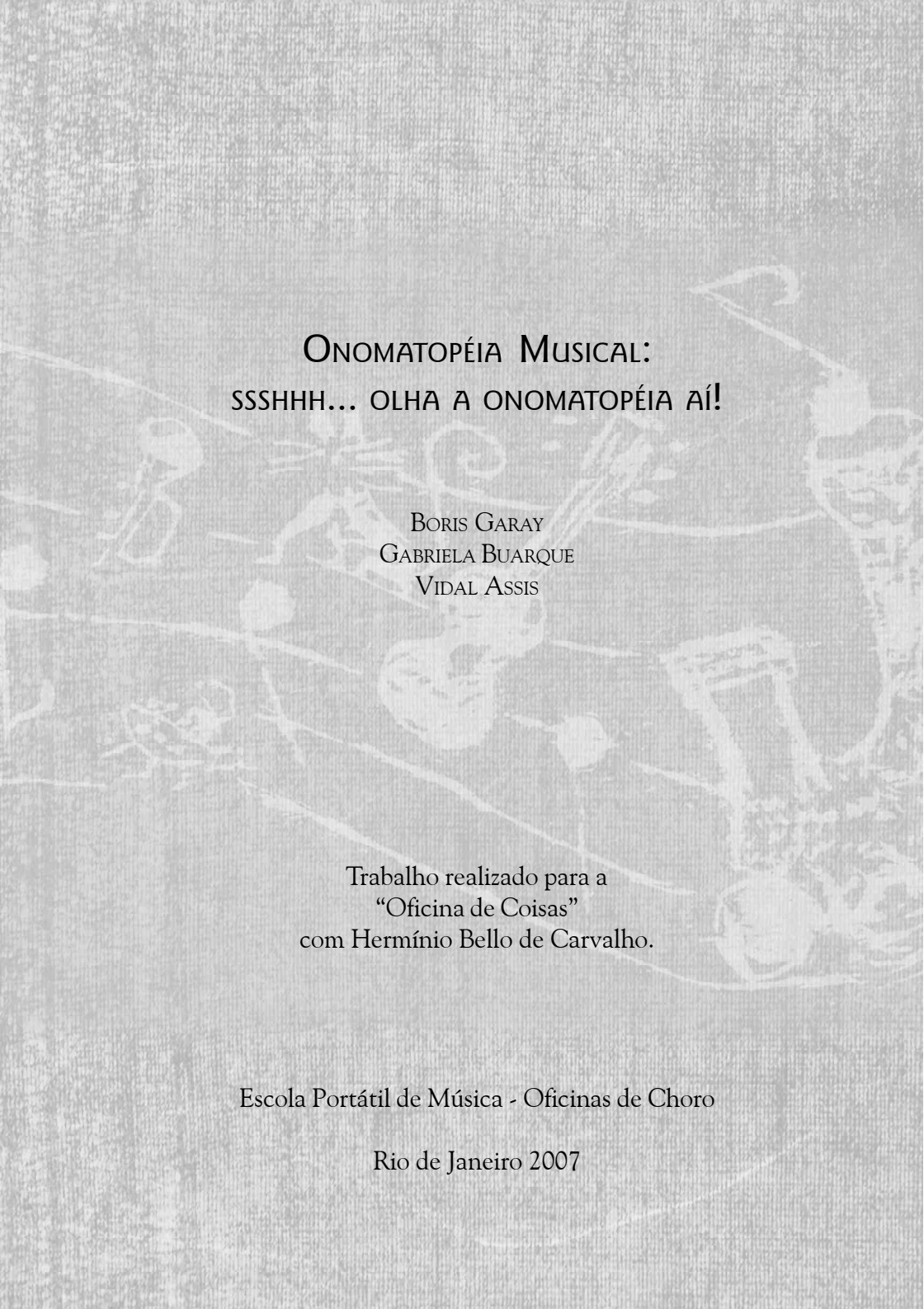
Ssshhhh...

Olha a onomatopéia aí!



Boris Garay | Gabriela Buarque | Vidal Assis





ONOMATOPÉIA MUSICAL:
SSSHHH... OLHA A ONOMATOPÉIA AÍ!

BORIS GARAY
GABRIELA BUARQUE
VIDAL ASSIS

Trabalho realizado para a
“Oficina de Coisas”
com Hermínio Bello de Carvalho.

Escola Portátil de Música - Oficinas de Choro

Rio de Janeiro 2007

© 2007 Escola Portátil de Música - Oficinas de Choro

Projeto gráfico e editoração
Boris Garay

Ilustração da capa
Cristina Paraguassu

Garay, B; Buarque G.; Assis, V.

Onomatopéia musical: ssshhh... olha a onomatopéia aí! Rio de Janeiro: Escola Portátil de Música - Oficinas de Choro, 2007.

1. Música 2. Estudos culturais 3. Linguagem I. Título

Agradecimentos

*Hermínio Bello de Carvalho,
por todas as “coisas”;*

*Pedro Aragão
e Produção da EPM
(sem vocês, nada acontece);*

*Cristina Paraguassu,
por se manifestar artisticamente;*

*Luciano de Oliveira
(valeu pelas partituras!);*

*Tereza Christina Vallinoto,
Daniel e Jussê - os irmãos Caverna
(pelo blábláblá todo sobre as onomatopéias, hehe!).*

Ô abre-alas que eu quero passar...	7
1. Há, há, há... essa tal de onomatopéia é uma figura	9
2. Zuuuum... cadê a onomatopéia que tava aqui?	12
3. Chega de blá, blá, blá... dizes o que tu ouves e te direi quem és!	14
4. Onomatopéia: música ou ruído?	15
5. Onomatopéia linguística e onomatopéia sonora	21
5.1 <i>Onomatopéia lingüística</i>	21
5.2 <i>Onomatopéia sonora</i>	23
6. Quaquaraquaquá... o humor na música brasileira	26
7. Considerações finais	30
Anexo: mais músicas com onomatopéias	32
<i>Onomatopéias lingüísticas</i>	32
<i>Onomatopéias sonoras</i>	33
Notas	34
Referências bibliográficas	35
Discografia	37



Ô abre-alas que eu quero passar...

NO MUNDO GLOBALIZADO ocorre um fenômeno interessante. Se por um lado cresce o intercâmbio entre as várias culturas e essa aproximação tende a uma homogeneização cultural, por outro, o excesso dessa mesma tendência niveladora e massiva provoca um certo cansaço e aumenta o fascínio com relação à diferença (HALL, 2000). Ou seja, a globalização, paradoxalmente, também desperta o interesse pela busca de algo menos “pasteurizado” e mais legítimo, distinto e verdadeiro.

Nesse sentido, esse trabalho tem como objetivo investigar as onomatopéias como um potente recurso expressivo da música brasileira. Através dessa análise musical é possível refletir também sobre as características culturais da época e do meio onde aparecem as músicas com onomatopéias.

Cabe lembrar que apesar de haver alguns estudos (poucos) sobre a utilização de onomatopéias na linguagem verbal (escrita e falada) e até na linguagem visual (principalmente em histórias em quadrinhos), não foi encontrado na área musical nenhum trabalho específico sobre o tema, vindo daí a importância de se abordar este assunto.

Os Autores



1. Há, há, há... essa tal de onomatopéia é uma figura

Segundo GUIMARÃES e LESSA (1988), as onomatopéias pertencem a uma parte das figuras de linguagem chamada “figuras de som ou de harmonia”:

chamam-se figuras de som ou de harmonia os efeitos produzidos na linguagem quando há repetição de sons ao longo de uma oração ou texto, ou ainda quando se procura “imitar” os barulhos e sons produzidos pelas coisas ou seres.

As onomatopéias se referem exatamente a essa segunda definição, elas são imitações (de forma aproximada) dos sons produzidos pelas coisas ou seres.

Desse modo, ao se escrever o som de um pato, “qüém qüém” como na letra da música “Canibaile” (Guinga e Aldir Blanc - 1996), está se fazendo uso de onomatopéias:

*Quém-qüém, andei cantando alegremente
E a cada pacto eu, o pato, era um frango de macumba
Vinha os turista, viviam me alugando
E ainda furavam meu zabumba
Depois ligavam o rádio na FM
Dançando sobre a minha tumba¹.*

GUIMARÃES e LESSA (1988) em sua definição de onomatopéia se referem à linguagem verbal, mas, na linguagem sonora também existem onomatopéias. Por exemplo, quando se imita o som do pato exclusivamente com fontes sonoras (instru-



mentos musicais, por exemplo) como na música “Marreco quer Água” (Pixinguinha/Benedito Lacerda - 1959).

O mesmo som do pato pode ser sugerido também apenas pela maneira de se articular a fala (o caso das dublagens de “vozes” de bichos em desenhos animados como “Pato Donald”). É o que ocorre na interpretação do grupo MPB4 para a música “O Pato” (Vinícius/Toquinho/Paulo Soledade - 2001).

E ainda quando se utilizam esses elementos combinados, a fala, a escrita e os atributos sonoros, como na simulação do som de um trem no final da música “Pedro Pedreiro” (Chico Buarque - 1966). A seguir, a análise do trecho escrito e da parte sonora dessa composição:

- a) Na letra, a frase do final que se repete (que já vem), mesmo sem o apoio da música, sugere o barulho do trem e poderia ser utilizada, por exemplo, em um poema (sem melodia):

*Assim pensando o tempo passa
e a gente vai ficando prá trás
Esperando, esperando, esperando, esperando o sol,
esperando o trem, esperando aumento
desde o ano passado para o mês que vem
(...)
Pedro pedreiro penseiro esperando
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
**que já vem,
que já vem,
que já vem,
que já vem...***



b) Na música, a repetição da célula rítmica e da nota musical (mi) em conjunto com a aceleração do andamento e com a diminuição gradativa do volume (*fade out*) imita o som de um trem que passa e vai se distanciando (Figura 1):

Figura 1: Onomatopéia imitando o som de um trem no final de “Pedro Pedreiro” (Chico Buarque).

Mas, voltando às figuras de linguagem, de forma geral, elas servem para aumentar o potencial expressivo da comunicação. Quando se assiste alguém tocar um instrumento com muita habilidade, é comum se dizer: “Este cara é um animal!”. Também quando se está com muita fome, se diz “Estou morrendo de fome” ou “Estou verde de fome” ou, ainda, “Estou louco de fome”. Claro que nestes casos o instrumentista não é literalmente um animal e nem alguém irá morrer se não comer alguma coisa, mas as figuras de linguagem expressam rapidamente a intensidade do sentimento, muitas vezes com uma certa dose de humor.

É interessante reparar que esses exemplos remetem a imagens – um animal e alguém à beira da morte – e, por isso, a mensagem adquire uma compreensão mais rápida. Então, observa-se que através de uma mensagem figurada, o receptor sem muita explicação logo percebe a intenção do emissor. Sobre esse caráter icônico, quase instantâneo da comunicação quando ela acontece por meio de alguma imagem (nesses casos, imagens em nossa mente) é famosa e bastante corrente a frase do pensador chinês Confúcio (551-479a.C.), “*uma imagem vale mais do que mil palavras*”.



Por serem recursos relacionados à expressividade da língua, as figuras de linguagem são encontradas principalmente em textos literários ou coloquiais e, é claro, na linguagem falada. Já em textos científicos ou formais, que exigem elevado grau de objetividade, o seu uso não é muito freqüente, pois as figuras de linguagem podem dar margem a um leque maior de significações.

2. Zuuuum... cadê a onomatopéia que tava aqui?

SILVA (2006) comenta que as onomatopéias não têm na sua grafia a mesma rigidez que as palavras comuns e muitas nem constam no dicionário. Também, pudera, como escrever ou representar todos os tipos de sons e ruídos? Eles são infinitos e têm características particulares. Um copo que se quebra num chão de pedra faz barulho diferente de outro que cai num piso de madeira e, por causa disso, talvez exijam palavras diferentes para imitar o som que cada um produz.

Por isso, pode-se dizer que as grafias das onomatopéias possuem um caráter mais flexível, que muitas vezes está à margem da língua dita culta. E isso pode ser aproveitado de forma positiva, para aguçar a percepção, explorar a linguagem e exercitar a criatividade.

Por outro lado, o seu uso é tão freqüente e seu potencial significativo tão grande que é clara a sua importância para a língua. Não é à toa que as crianças, antes mesmo de saber o nome de alguns animais, aprendam a identificá-los através de onomatopéias: au-au, piupiu, miau. Em “Bicharia” (Enriquez/Bardotti/Chico



Buarque - 1977) da peça teatral “Saltimbancos” há algumas onomatopéias de sons de animais bastante reconhecidas por crianças e talvez essa característica tenha contribuído para elas se identificarem com a canção:

Au, au, au. Hi-ho hi-ho.

Miau, miau, miau. Cocorocó.

O animal é tão bacana

Mas também não é nenhum banana.

(...)

Au, au, au. Hi-ho hi-ho.

Miau, miau, miau. Cocorocó.

Quando o homem exagera

Bicho vira fera e ora vejam só:

Miau, miau, miau. Cocorocó.

Então, vale à pena se fazer uma análise mais minuciosa, para verificar como as onomatopéias vêm sendo empregadas como um recurso de expressão. Principalmente quando a relacionamos com a área musical, pois, apesar de serem encontrados vários exemplos de onomatopéias, tanto nas letras quanto na parte instrumental, parece que ainda não houve um estudo mais especializado nesse campo.



3. Chega de blá, blá, blá... dizes o que tu ouves e te direi quem és!

Sobre essa diversidade de sons e ruídos na época atual vale frisar também que eles se multiplicam no mundo. Um bom exemplo é o toque de telefone que antes era um barulho padronizado (para todos saberem que o aparelho de telefone estava tocando, já que era comum haver apenas um telefone em cada recinto).

Hoje, com a multiplicação de aparelhos telefônicos, inclusive devido à invenção de sua versão portátil – o celular – houve a necessidade de se personalizar o toque por, pelo menos, duas razões. Para ser mais fácil de identificar (pelo som do toque) quando o “seu” aparelho está tocando e também por questões de preferência, de identificação pessoal. Através dos sons é possível se comunicar aos outros um pouco da personalidade, das preferências, da cultura de cada indivíduo. Um jovem pode gostar de um som alto e espalhafatoso para chamar a atenção do seu grupo, já um adulto pode preferir algo mais discreto e sutil.

Isso é uma característica observável também numa onomatopéia, o potencial que ela tem para provocar alguma identificação. Dessa forma, é possível evidenciar algumas características de uma determinada região através da simulação dos sons que fazem parte dessa cultura e também pela própria maneira de grafar esses sons.

Por exemplo, com relação ao canto de um galo, o cocoricar (verbo provavelmente inspirado na onomatopéia “cocoricó”), é possível encontrar algumas variações. Existem duas músicas que representam esse som de forma distinta. Em “Galo Garnizé” (Antonio Almeida/Miguel Lima/Luiz Gonzaga - 1951) é utilizada a onomatopéia “quequerequé”:



*Minha vizinha tinha um galo pequenino
É danadinho aquele galo garnizé
Eu, sem querer, pisei no pé de uma galinha
Ele cantou **quequerequé** e beliscou-me aqui no pé.*

E na música “Cocorocó” (Paulo da Portela - 1979) se usa a própria onomatopéia que também é o título da música:

Cocorocó

*O galo já cantou
Levanta nego
Tá na hora de tu ir
Pro batedor.*

Apesar da diferença, talvez devido à regiões diferentes (ou épocas) do Brasil, as duas maneiras de escrever o canto do galo possuem grafia fácil para ser entendida em português e estão bem distantes da forma de se representar esse mesmo som em outras línguas, como “cock-a-doodle-doo” (inglês), “kokekokkoo” (japonês) e “chicchirichi” (italiano) (WIKIPEDIA, 2006). Então, utilizar a grafia em português de algum som encontrado em território brasileiro é uma forma de se valorizar a língua e a cultura brasileira.



4. Onomatopéia: música ou ruído?

Certos (sócio)lingüistas identificam uma série de preconceitos no uso da língua. Isso porque alguns puristas tentam de toda maneira reduzir o vasto campo expressivo da linguagem verbal a regras gramaticais muito rígidas como que tentando “limpar” a língua de vários ruídos².

Segundo BAGNO (2004), essa discrepância é tão grande em algumas regiões do Brasil que “*a norma lingüística ensinada em sala de aula é, em muitas situações, uma verdadeira “língua estrangeira”*”. Autores como ele e BERNARDO (1986) propõem que o ensino da língua incentive o *desenvolvimento da capacidade de expressar idéias* de forma mais livre e, então, somente depois disso, seja orientado para alguma análise com enfoque técnico.

Dessa forma, ao aprender a escrever, o indivíduo também iria desenvolvendo a sua forma de refletir sobre o mundo. Mas, o que se observa na maioria das escolas é justamente o contrário, pois o fluxo do desejo de escrever e se expressar é interrompido pela atitude corretiva e isso acaba gerando um sentimento de incapacidade para escrever. Assim, não é à toa que muitos jovens em idade escolar se sintam desmotivados para estudar a própria língua materna e, conseqüentemente, se expressar através da escrita.

No caso da música – e das onomatopéias – ocorre algo semelhante. Os diversos “sons” característicos de uma determinada localidade têm um grande valor identitário e reproduzi-los através de músicas é uma maneira de resgatar a cultura, colocá-la em evidência. Ou seja, é uma forma de se valorizar o universo cultural de um determinado local.

A música pode ser considerada um veículo da cultura no espaço e tempo. Através dela é possível “transportar” a cultura de



um lugar para outro e mesmo de um tempo para outro. Com relação ao saxofone, CALADO (1990) observa que os efeitos onomatopéicos de “rugidos” e “gritos” feitos com este instrumento no jazz (e na música popular em geral) são originários dos negros que, por volta da passagem do séc. XIX para o XX, ao terem contato com os instrumentos dos “brancos”, não incorporaram a sonoridade “civilizada”, “limpa” e “pura” de acordo com o padrão europeu. Isto é, o que é considerado sonoro em uma cultura pode ser desprezado por outra e taxado como um “ruído”.

É oportuno observar que, apesar do autor estar se referindo aos Estados Unidos, o mesmo encontro de culturas se deu também no Brasil e em Cuba e esta tendência é encontrada nesses países de forma semelhante. O Choro (gênero musical urbano que surgiu no Rio de Janeiro antes do samba, em meados do século XIX), de acordo com recente citação de Maurício Carrilho e Luciana Rabello (em PIMENTEL, 2007) é, inclusive, anterior ao jazz:

o alto nível das composições mostra o quanto a nossa música já era evoluída e moderna muito antes de existir algum gênero de música instrumental similar em qualquer outro país.

Ainda com relação ao ruído na música, WISNIK (1989) observa que

nas estruturas despódicas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilégio do centro despódico e as margens e as contestações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais a serem expurgados.

O autor lembra que na Idade Média a música religiosa evitava o uso do trítono. Naquela época esse intervalo (4ª aumentada) era considerado um ruído abominável porque a sua instabili-



dade sugeria algo perturbador e demoníaco. Por isso, era chamado de *diabolus in musica* (Figura 2).

TRÍTONO

dó ré mi fá sol lá si dó

1 tom 1 tom 1/2 tom 1 tom 1 tom 1 tom 1/2 tom

As notas do trítono (fá - si) são instáveis porque tendem a se resolver nas notas "mi" e "dó" que estão muito próximas a elas (distância de 1/2 tom).

Figura 2: Trítono ou trítom (na escala de Dó Maior = fá - si).

Mas, hoje o trítono está inquestionavelmente incorporado à música e WISNIK (1989) faz uma observação curiosa: “*recalcar os demônios da música equivale de certa forma, no plano sonoro, a cobrir (ou rasurar) o sexo das estátuas*”.

Seguindo o raciocínio desse autor, conclui-se que utilizar sons que fazem parte de uma determinada região, de uma época ou de um povo pode ser uma forma de se transformar meros “ruídos” (apenas para o poder mandante) em “música” a fim de valorizar as suas características culturais.

Há muitas músicas com onomatopéias onde é possível se verificar um caráter crítico e contestatório. Por exemplo, as já citadas “Bicharia” (Enriquez/Bardotti/Chico Buarque - 1979) e “Pedro Pedreiro” (Chico Buarque). Em “Besouro da Bahia” (Paulo César Pinheiro/João Nogueira - 1981) aparece a onomatopéia zum zum zum:

*Da tirania, foi combatedor
Da liberdade, foi um defensor
Morreu, pois sempre existe um traidor
Mas só mesmo na covardia*



*Mangangá foi apunhalado
E na roda da valentia
O seu nome ficou gravado
O mestre Besouro da Bahia*

*Besouro na mão mata um
Cuidado com seu **zum zum**
zum (bis)*

Sobre essa música vale registrar que, coincidentemente, no momento em que este trabalho está sendo finalizado ela integra o musical “Besouro, Cordão de Ouro” (Figura 3) que obteve grande destaque em 2006, segundo crítica do jornal O Globo de 29/12/2006, “um dos espetáculos mais bonitos e emocionantes dos últimos tempos”.



Figura 3: Prospecto de “Besouro, Cordão de Ouro”.

Também em “Baião de Lacan” (Guinga/Aldir Blanc - 1996) se observa um caráter contestatório:

*Deus salve o budum!
Viva o murundum!
E é **tum-tum**, e é **tum-tum**!
Eu ouço muito elogio à barricada
Procuro as nossa por aqui
Não vejo nada
Só tomo arrote
E perdigoto no meu molho
Se tento ver mais longe*



Tacam o dedo no meu olho
 Quem fica na barreira
 Pode até ficar roncolho
 Um empresário quis
 Que eu fosse a Massachusit
 Oquêi, my boy! -
 Cheguei pra rebentar e putz!
 Voltei sem calça e um quis me seqüestrar...
 Ao conferir o saldo
 No vermelho fui parar
 Tô com João Ubaldo:
 Chega dessa Calcutá.

Nessa música, a onomatopéia “tum-tum” imita um instrumento de marcação (por exemplo, um bumbo) que faz o ritmo característico do baião (Figura 4):

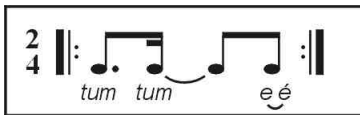


Figura 4: A célula rítmica do baião em “Baião de Laca” (Guínga/Aldir Blanc).

Outro caso parecido é o de “Berimbau” (Baden Powell/Vinícius de Moraes - 1964), afro-samba onde a sonoridade do berimbau é imitada através do violão. O berimbau é um instrumento de percussão utilizado principalmente nas rodas de capoeira, arte marcial de origem africana que mistura luta, dança e música. Em arranjos vocais (coral) para essa música acontece um fato interessante: a parte que imita o berimbau muitas vezes aparece letrada com a própria palavra “berimbau” sugerindo que o nome seja uma onomatopéia do instrumento (Figura 5).



Dm7 G/D Dm7 G/D Dm7 G/D

Be rim bau be rim bau be rim ba be rim ba be rim bau

Figura 5: O som do “Berimbau” (Baden Powell/Vinícius de Moraes).

5. Onomatopéia linguística e onomatopéia sonora

Em música se observa a existência de dois tipos de onomatopéias que neste trabalho foram classificadas como *onomatopéia linguística* e *onomatopéia sonora*.

5.1 Onomatopéia linguística

É quando se imita o som de alguma coisa ou ser através da linguagem, de forma que ela possa ser escrita. Por exemplo, ao falar ou escrever “tiquetaque”³ para representar o barulho de um relógio como na letra da música “Tic-tac do meu coração” (Alcyr Pires Vermelho/Walfrido Silva - 1944):

O **tic-tac** do meu coração,
 Marca o compasso do meu grande amor,
 É alegria, bate muito forte,
 na tristeza bate rápido, porque sente dor
 O **tic-tac** do meu coração,
 Marca o compasso do meu viver,



*É o relógio de uma existência,
Que pouco a pouco vai morrendo, de tanto viver.*

Ou “chuá” (também “chuê”) para imitar o barulho da água e da chuva como na letra da música “Chuê, chuá... as águas vão rolar” (Tôco, Jorginho Medeiros e Tiãozinho da Mocidade - 1991) que relaciona o tema com os orixás advindos da cultura religiosa negra:

*Aieieu mamãe Oxum
Yemanjá mamãe Sereia
Salves as águas de “Oxalá”
Uma estrela me clareia*

*É no **chuê**, **chuê**
É no **chuê**, **chuá**
Pois a tristeza já deixei pra lá
Da vida sou a fonte de energia
Sou a chuva, cachoeira, rio e mar
Sou gota de orvalho, sou encanto
E qualquer sede posso saciar.*

Cabe ressaltar que podem ser utilizados alguns recursos de formatação na escrita tradicional para enfatizar a onomatopéia lingüística e muitas vezes eles são utilizados quando se escreve poesia ou textos literários: o hífen, o ponto de exclamação, a repetição de letras, o negrito, o uso de letras maiúsculas, o itálico:

- Negrito com ponto de exclamação (sugere som forte e pesado): **bum!**

- Letras maiúsculas e hífen (bom para mostrar a variação de



intensidade entre um som e outro): ding-DONG, ding-DONG (cainha).

- Itálico (dá idéia de movimento para frente): *zum*.

- Repetição de letras e reticências (prolongamento do som): buáááááá... (choro).

A ênfase pode ser maior ainda quando há a possibilidade de utilizar um desenho específico de letras para representar uma onomatopéia. Estes recursos são encontrados principalmente nas histórias em quadrinhos (HQs) e cartuns (Figura 6).



Figura 6. Desenho de onomatopéias em HQs.

5.2 Onomatopéia sonora

Refere-se ao tipo de onomatopéia que é representada exclusivamente através de sons. As onomatopéias sonoras podem ser encontradas em músicas instrumentais, em arranjos para músicas cantadas e também em sonoplastia para cinema, rádio ou televisão.

Sabe-se que em um desenho de animação, todos os sons são artificiais, ou seja, cada um deles deve ser inserido no filme. Então, é bem provável que muitos desses sons introduzidos no desenho sejam realizados com a fonte sonora original através de uma gravação (por exemplo, o barulho de um carro). Mas é certo que muitos deles podem ser imitados através de onomatopéias (o trote de um cavalo, o zumbido de um mosquito) e quantos não são



sugeridos por instrumentos musicais? (por exemplo, uma música acelerada para representar uma corrida quando alguém sai em disparada).

Vale lembrar também a importância do “sampler” nas simulações sonoras da nossa época (WISNIK, 1989). É um teclado que possibilita reproduzir um som qualquer (que primeiramente é registrado no aparelho) com perfeição e em qualquer altura⁴. E esse recurso além de imitar o som de qualquer instrumento musical, possibilitando a gravação de uma orquestra inteira (inclusive percussão) através do teclado, também tem a capacidade de reproduzir sons de qualquer ruído (chuva, vidro quebrando, sirenes, explosões).

É sem dúvida um aparelho de recursos infinitos, mas, por ser um instrumento de alta tecnologia, uma máquina “fria” que reproduz os sons com precisão, quebra bastante a surpresa e o encanto que tem um ouvinte ao presenciar um artista realmente criativo e talentoso que consegue simular um determinado som através de um instrumento comum ou até mesmo através de objetos simples como caixa de fósforos, pratos (de comida, não de bateria), bacias, baldes e panelas para se imitar sons de instrumentos percussivos.

Hermeto Pascoal e os músicos que o acompanham são craques em utilizar objetos comuns para fazer música. No arranjo de “Viajando pelo Brasil” (Hermeto Pascoal -1992) ele toca chaleira e máquina de costura! Por causa dessa característica do “bruxo”, Guinga e Aldir Blanc fizeram uma música em sua homenagem, chamada “Chá de Panela” (1999):

*Hermeto foi na cozinha
pra pegar o instrumental:
do facão à colherinha tudo é coisa musical.*



*Trouxe concha e escumadeira, ralador, colher de pau,
barril, turrina, e peneira - tudo é coisa musical.*

(...)

Assoprou numa chaleira, bateu numa bacia.

Jesus, Ave Maria, era uma sinfonia!

Secador e geladeira entraram no compasso,

dançou a farinheira, saleiro no pedaço

e tudo era coisa musical,

funil mandando: “oi!” fogão gritando: “au!”

É bastante comum se ouvir comentários de que um dos instrumentos musicais mais expressivos é o saxofone, de que o som desse instrumento se parece muito com a voz humana. Isso ocorre devido à extensão semelhante das notas que o instrumento alcança, por ser um instrumento de sopro que é impulsionado pela respiração (como a voz) e ainda devido ao seu timbre que se aproxima ao da voz humana. Timbre se refere, como coloca WISNIK (1989), à “cor” do som. Ou seja, cada instrumento mesmo que toque uma mesma nota, tem uma sonoridade peculiar que o caracteriza. Isso porque cada som tem a capacidade de gerar naturalmente uma série (chamada série harmônica) de outros sons que vai formar essa “cor” característica. Uma mesma nota “lá” tocada por uma guitarra elétrica e por uma flauta são totalmente diferentes e por isso provocam sensações diferentes.

Da mesma forma, as pessoas têm vozes com timbres característicos e muitas vezes é possível identificar quem está falando apenas ouvindo sua voz. Por exemplo, um locutor de rádio ou TV. Nesse caso, a característica peculiar da sua voz adquire um grande valor, pois funciona como uma marca, uma identidade da emissora. Mario de Andrade no seu Dicionário Musical Brasileiro *apud* CARVALHO (2006), esclarece que timbre é a



qualidade do som que permite ao ouvido distinguir instrumentos diferentes. É o resultante de combinação de harmônicos emitidos pelo instrumento ou voz, e suas respectivas intensidades em relação ao som fundamental.

6. Quaquaraquá... o humor na música brasileira

O humor é uma característica forte do povo brasileiro, principalmente do carioca. Faz parte da sua cultura. Nas letras de vários gêneros populares, a alegria é cultuada. Seja advinda do amor (principalmente da conquista, mas também pode ser observada em alguns casos de separação, quando alguém se livra de uma relação que lhe era prejudicial), da confraternização entre amigos ou da admiração da natureza. Ela aparece como uma forma de superar algum tipo de sofrimento. E muitas vezes essa alegria é representada através do bom humor, que é uma característica do nosso povo.

A análise das onomatopéias em várias músicas também pode evidenciar esse caráter humorístico. Elas acabam sendo uma espécie de paródia (imitação com intenção cômica) daquilo que representam. Uma das características do humor é exatamente a surpresa, o encontro com algo inesperado que dá uma espécie de choque e provoca o riso. E isso é bem provável de ocorrer quando se depara com uma música que tenha alguma onomatopéia.

As onomatopéias são utilizadas com muito humor nas músicas: “Receita de Amor” (Max Bulhões/Chico Perdigão - 1944):



O doutor me receitou,
 Um remédio bom de tomar,
 Três beijos antes do almoço,
 E três depois do jantar, (**smack smack** = “beijos”)
 O remédio não tem dieta,
 É doce de se tomar,
 Qualquer dia, qualquer hora,
 Não faz mal se abusar.

Em “Eu fui à Europa” (Chiquinho Salles - 1941), uma crítica ao excesso de notícias sobre a II^a Guerra que chegavam da Europa na década de 1940:

Me perguntaram qual era a minha última vontade,
 E eu disse: A minha liberdade!
 Mas o oficial sacou a espada e levantou no ar,
 Já iam me bombardear,
 Mas de repente a ordem
 “Fogo!” (**percussão simulando tiro**)
 O oficial exclama:
 Eu acordei embaixo da cama,
 Foi um sonho, graças a Deus,
 Um sonho, nada mais,
 Eu vou deixar de ler jornais!

E em “Vou deitar e rolar” (Paulo César Pinheiro e Baden Powell -1970). Só de se ouvir a onomatopéia “quaquaraquaquá” já se entra no clima bem humorado da música:

Não venha querer me consolar
 Que agora não dá mais pé
 Nem nunca mais vai dar



Também quem mandou se levantar
 Quem levantou pra sair
 Perde o lugar
 E agora, cadê teu novo amor
 Cadê que ele nunca funcionou
 Cadê que nada resolveu
Quaquaraquaquá, quem riu
Quaquaraquaquá, fui eu
Quaquaraquaquá, quem riu
Quaquaraquaquá, fui eu.

O humor também está presente em músicas instrumentais de compositores como Pixinguinha, Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim e Egberto Gismonti. “Marreco quer água”, “Pula sapo”, “Salto do grilo” (todas de Pixinguinha) são bons exemplos.

É claro que a interpretação de uma música instrumental é mais subjetiva do que a de uma música letrada e depende da sensibilidade de cada ouvinte, mas nem por isso ela deixa de ser um discurso passível de interpretação. A seguir, como exemplificação, é apresentada uma interpretação pessoal para “O gato e o canário” (Pixinguinha/Benedito Lacerda).

a) A música abre com a repetição de um som agudo e de outro grave, simulando um desafio. O som agudo é formado por duas notas, o que lembra o trinar dos pássaros. Esse som também provoca tensão por ser um intervalo de 2ª menor (1/2 tom - si e dó), o que pode gerar um clima de suspense (Figura 7):



Figura 7: O “desafio” na introdução de “O gato e o canário”.



b) Mas, quando a música começa no ritmo de polca, logo adquire um clima bem-humorado como se os dois animais estivessem brincando de implicar um com o outro. Em um certo trecho há a repetição de uma célula com uma oitava de diferença que logo depois desce um intervalo de terça e repete novamente com a mesma diferença de uma oitava. Com a defasagem do intervalo de terça a repetição da célula parece sugerir que um bicho avança um pouco sobre o outro que recua (Figura 8):

The musical notation in Figure 8 is written on a single staff in 2/4 time. It consists of four measures. The first measure has a G7/D chord and a rhythmic pattern of eighth notes. The second measure has a G7 chord and a similar pattern. The third measure has a C chord and a similar pattern. The fourth measure has an E7 chord and a similar pattern. There are rests and a fermata symbol in the second and third measures.

Figura 8: Repetições na 2ª parte de “O gato e o canário”.

c) No final, há uma frase que é realizada com duas vozes separadas por um intervalo de 6ª (Figura 9). Dá a impressão de que um bicho corre atrás do outro, os dois com a mesma passada rápida, até que um deles é alcançado pelo outro:

The musical notation in Figure 9 is written on a single staff in 2/4 time. It consists of one measure with an F chord. The notation shows two voices moving in parallel motion with eighth and sixteenth notes.

Figura 9: Um compasso da “perseguição” final de “O gato e o canário”.

Já em outra música, “Loro” (Egberto Gismonti), o andamento rápido e as pequenas frases com alguns saltos melódicos sugerem o comportamento inquieto e repetitivo de uma ave como o papagaio (Figura 10).

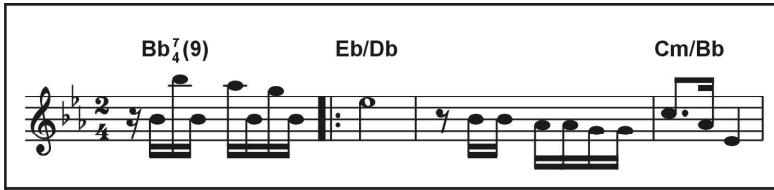


Figura 10: O início de “Loro” (Egberto Gismonti).

Percebe-se que nas músicas instrumentais o uso de onomatopéias exige um bom nível técnico do instrumentista que precisa estar bem “afiado” para tocar com desenvoltura e graça. Isso porque freqüentemente as músicas instrumentais com onomatopéias, apesar de serem difíceis de executar, parecem uma simples brincadeira.

7. Considerações finais

Através desse trabalho foi possível verificar a presença e a importância das onomatopéias na música brasileira, não só com relação às letras, mas também quanto à parte instrumental.

Aspectos relacionados à identidade cultural parecem ser um dos fatores importantes quando se faz uso de onomatopéias. Utilizá-las de forma consciente na música é uma maneira de valorizar e fortalecer a própria cultura. Esse assunto é relevante e um tanto delicado visto que o acesso à boa música é muitas vezes inviável à massa devido às leis (seria melhor dizer “ordens”) de mercado que só estão interessadas no lucro. Os autores acreditam que existem trabalhos de grande valor cultural mas que, infelizmente, não têm espaço para aparecer. E o pior nesse processo é tentar culpar a juventude, rotulando-a de alienada. De acordo com Hermínio



Bello de Carvalho (ver PAVAN, 2006) não se deve culpar o jovem, pois ele é, na verdade, vítima de um processo de imbecilização e desde criança convive com produtos “*que o tornam um voraz consumidor do descartável, da coisa ruim, da música péssima, mas que alcança 3 milhões de discos vendidos*”. Uma forma de comprovar que essa argumentação (o jovem não se interessar por boa música) não tem fundamento é ir conhecer o trabalho de educação musical através da linguagem do choro que vem sendo realizado com mais de 600 alunos na Escola Portátil de Música - Oficinas de Choro (www.escolaportatil.com.br).

Na área de educação musical para crianças, o uso de onomatopéias musicais também parece ser bastante eficaz, pois o público infantil têm muita facilidade em se identificar e, conseqüentemente, se interessar por uma determinada música quando esta reproduz as sonoridades que lhe são familiares e fazem parte da sua cultura.

Uma outra proposta interessante parece ser a pesquisa da grafia de onomatopéias em português brasileiro para a elaboração de um dicionário específico.

Os autores, sabendo que essa pesquisa é apenas um pontapé inicial no assunto, estão abertos à sugestões e comentários gerais:

Bóris Garay - borisgaray@yahoo.com.br

Gabriela Buarque - gabidecara@uol.com.br

Vidal Assis - vidalassis@yahoo.com.br



Anexo: mais músicas com onomatopéias

Onomatopéias lingüísticas

01. Teco-Teco gravação de Ademilde Fonseca (Pereira da Costa e Milton Vilela - 1950)

Onomatopéia: **teco** - bola de gude.

Teco, teco, teco teco

Teco na bola de gude

Era o meu viver

Quando criança no meio da garotada

Com a sacola do lado

Só jogava pra valer

Não fazia roupas de boneca

Nem tão pouco convivia

Com as garotas do meu bairro

Que era natural

Subia em postes, soltava papagaio

Até meus quatorze anos

Era esse o meu mal

02. Doce Melodia gravação de Ademilde Fonseca (Abel Ferreira e Luiz Antônio - 1975)

Onomatopéia: **Fiu-furiu-fiu** - buzina.

Fiu-furiu-fiu

A buzina tocou

E eu corri para ver no portão

Fiu-furiu-fiu

Cabe lá que encostou mesmo na contra-mão

Eu entrei só pra ver

Porque o rapaz insistiu

Fiu-furiu-fiu



*Lá na esquina da rua
O carro sumiu*

03. Na orelha do Pandeiro gravação de Rolando (Bororó, Lúcia Helena e Aldir Blanc - 1996)

Onomatopéia: **skindô, skitum** – pandeiro/surdo.

A pancada aplicada no pandeiro

*Ai, que dor o **skindô** que dor dá no batuqueiro, ô*

*Centra a corda e no surdo o couro come - **skitum***

País nenhum no horror

Saculeja o azar pra longe e ginga

Diz que dá pro seu santo o que sobra em pranto e pinga

Faz se é pro bem, mas pro mal não quer mandinga

Na raiz popular que iaiá enche a moringa

E samba no pé

Onomatopéias sonoras

01. Acertei no Milhar gravação de Pedrinho Rodrigues (Geraldo Pereira e Wilson Batista - 1983)

Voz - quebrando a mobília

02. O casamento do Moacir gravação de Adoniran Barbosa (Osvaldo Moles e Adoniran Barbosa - 1967)

Cuíca - soluços da noiva

03. Galo Garnizé gravação de Ademilde Fonseca (Antônio Almeida - Miguel Lima - Luiz Gonzaga - 1951)

Cuíca – galo



04. Samba Rasgado gravação de Marlene (Zé Kéti e Jayme Silva - 1946)

Voz - percussão/pratos

05. Mulata no Sapateado gravação de Ângela Maria (Ary Barroso e Vinícius de Moraes - 1962)

Percussão/caixeta – sapateado

06. Diz que tem... gravação de Carmen Miranda (Vicente Paiva e Anibal Cruz - 1940)

Simulação de percussão com a frase diz-que-tem.



Notas

¹ Em todos os trechos de músicas deste trabalho as onomatopéias aparecem em negrito.

² “Ruído” se refere a toda e qualquer forma de interferência que pode prejudicar a recepção de uma mensagem (NIEMEYER, 2003).

³ Também é comum encontrar a grafia “tique-taque” ou ainda “tic-tac”, mas neste trabalho é utilizada a grafia tiquetaque tendo como referência o dicionário Aurélio. Cabe lembrar que a grafia das onomatopéias não é muito rígida e nem todas estão dicionarizadas.

⁴ “Altura” em música se refere a grave/agudo. Não confundir com “intensidade” (forte/fraco).



Referências bibliográficas

BAGNO, Marcos. **Preconceito lingüístico**: o que é, como se faz. São Paulo: Loyola, 2004. 186p.

BERNARDO, Gustavo. **Redação inquieta**. Rio de Janeiro: Globo, 1986, 200p.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990. 275p.

CARVALHO, Hermínio Bello de. **Publicação eletrônica**. “Levando um lero”, textos para Oficina de Coisas da Escola Portátil de Música. Mensagens recebidas em 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3ª ed. Curitiba: Positivo, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas & LESSA, Ana Cecília. **Figuras de linguagem**. São Paulo: Atual, 1988. 74p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2000. 102 p.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 3ª edição. Brasília: MusiMed, 1986. 248p.

NIEMEYER, Lucy. **Semiótica aplicada ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2003. 76p.

PAVAN, Alexandre. **Timoneiro**: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. 264 p.

PIMENTEL, João. **Dupla refaz a história do choro brasileiro**: Luciana Rabello e Maurício Carrilho lançam novo pacote de discos mostrando a trajetória do gênero no país. O Globo, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2, 15 jan. 2007.

SILVA, Deonísio da. **Nham-nham**. Coluna Língua Viva,



JB. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/colunas/lingua/2003/02/01/jorcollin20030201001.html> Acesso: 02/11/06.

WIKIPEDIA. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Onomatopeia>.

Onomatopeia. Acesso: 03/11/2006.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido:** uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 253p.



Discografia

ANTÔNIO, L.; FERREIRA, ABEL. Doce melodia. Intérprete: Marisa Gata Mansa. In: Marisa Gata Mansa, **Viagem**. [S.I.]: EMI, p1995. 1 CD. Faixa 9.

ALMEIDA, A.; GONZAGA, L.; LIMA, M. Galo garnizé. Intérprete: Ademilde Fonseca. In: Ademilde Fonseca, **A Rainha do Choro**. [S.I.]: RGE, p1997. 1 CD. Faixa 2.

BARBOSA, A.; MOLLES, O. O casamento do Moacir. Intérprete: Adoniran Barbosa. In: Adoniran Barbosa, **Adoniran Barbosa e convidados**. [S.I.]: EMI-Odeon, p1993. 1 CD. Faixa: 4.

BATISTA, W.; PEREIRA, G. Acertei no milhar. Intérprete: Moreira da Silva. In: Moreira da Silva, **O último malandro**. [S.I.]: Odeon/ EMI, p2003. 1 CD. Faixa: 8.

BLANC, A.; HELENA, L.; BORORÓ. Na orelha do pandeiro. Intérprete: Rolando. In: Aldir Blanc, **50 anos**. [S.I.]: Alma, p1996. 1 CD. Faixa: 6.

BLANC, A.; GUINGA. Canibaile. Intérprete: Leila Pinheiro. In: GUINGA, **Simple e Absurdo**. [S.I.]: Velas, p1991. 1 CD. Faixa 1.

BLANC, A.; GUINGA. Baião de Lacan. Intérprete: Leila Pinheiro. In: Leila Pinheiro, **Catavento e Girassol**. [S.I.]: Emi-Odeon, p1996. 1 CD. Faixa 7.

BUARQUE, C. Pedro Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. In: CHICO BUARQUE, **Chico Buarque de Hollanda**. [S.I.]: RGE, p1966. 1 CD. Faixa 6.

BUARQUE, C.; BARDOTTI, S.; ENRIQUEZ, L. Bicharia. Intérprete: Chico Buarque, Miúcha e MPB-4. In: Chico Buarque, **Os Saltimbancos**. [S.I.]: Polygram, p1977. 1 CD. Faixa 1.



BULHÕES, M.; PERDIGÃO, C. Receita de amor. Intérprete: Dircinha Batista. In: Diversos intérpretes, **Os grandes sambas da história - Volume 14**. [S.I.]: RCA/ BMG/ Editora Globo, p1997. 1 CD. Faixa 6.

COSTA, P. DA; VILELA, M. Teco-teco. Intérprete: Gal Costa. In: Gal Costa, **Gal Costa - Acústico**. [S.I.]: RCA/ BMG, p1997. 1 CD. Faixa 8.

CRUZ, A.; PAIVA, V. Diz que tem. Intérprete: Eduardo Dusek. In: Eduardo Dusek, **Adeus batucada – Eduardo Dusek sings Carmen Miranda**. [S.I.]: Vitale Records, p2000. 1 CD. Faixa 5.

GISMONTI, E. Loro. Intérprete: Egberto Gismonti. In: Egberto Gismonti, **Alma**. [S.I.]: Carmo, p1996. 1 CD. Faixa 3.

KETTI, Z.; SILVA, J. Samba rasgado. Intérprete: Marlene. In: Diversos intérpretes, **Os grandes sambas da história - Volume 7**. [S.I.]: RCA/ BMG/ Editora Globo, p1997. 1 CD. Faixa 1.

MORAES, V.; BARROSO, A. Mulata no sapateado. Intérprete: Ângela Maria. In: Diversos intérpretes, **Os grandes sambas da história - Volume 15**. [S.I.]: RCA/ BMG/ Editora Globo, p1998. 1 CD. Faixa 5.

NOGUEIRA, J.; PINHEIRO, P. C. Besouro da Bahia. Intérprete: João Nogueira. In: João Nogueira, **O Homem dos Quarenta**. [S.I.]: Polydor, p1982. 1 CD. Faixa 3.

SILVA, W.; VERMELHO, A. P. O tic-tac do meu coração. Intérprete: Ney Matogrosso. In: Ney Matogrosso, **Feitiço**. [S.I.]: WEA, p1978. 1 CD. Faixa 9.

PINHEIRO, P.C.; POWELL, B. Vou deitar e rolar (Quaquaraquaquá). Intérprete: Elis Regina. In: Elis Regina, **...Em pleno verão**. [S.I.]: CBS/ Philips, p1998. 1 CD. Faixa 1.

PIXINGUINHA; LACERDA, B.; O gato e o canário. Intérprete: Água de Moringa. In: Grupo Água de Moringa,



Água de Moringa. [S.I.]: Produção Independente, p1994. 1 CD. Faixa 15.

PIXINGUINHA. Marreco quer água. Intérprete: Camerata Carioca. In: ELIZETH CARDOSO, **Uma Rosa Para Pixinguinha.** [S.I.]: Funarte, p1997. 1 CD. Faixa 6.

PIXINGUINHA. Salto do grilo. Intérprete: Altamiro Carrilho. In: Altamiro Carrilho e Carlos Poyares, **Pixinguinha de novo.** [S.I.]: Discos Marcus Pereira, p1998. 1 CD. Faixa 12.

PIXINGUINHA. Pula sapo. Intérpretes: Beto Cazes, Fernando Moura e Henrique Anes. In: Beto Cazes, Fernando Moura e Henrique Cazes, **Eletropixinguinha XXI.** [S.I.]: Rob Digital, p2002. 1 CD. Faixa 10.

PORTELA, P. da. Cocorocó. Intérprete: Velha Guarda da Portela. In: Velha Guarda da Portela, **Homenagem a Paulo da Portela.** [S.I.]: Nikita Music, p2001. 1 CD. Faixa 9.

SALLES, C. Eu fui à Europa. Intérprete: Maria Bethânia. In: Maria Bethânia, **A cena muda.** [S.I.]: CBD/ Phonogram/ Philips, p1993. 1 CD. Faixa 18.

TÔCO; MEDEIROS, J.; MOCIDADE, T. DA. Chuê, chuá...as águas vão rolar. Intérprete: Emílio Santiago. In: Emílio Santiago, **Aquarela Brasileira 4.** [S.I.]: Som Livre, p1991. 1 CD. Faixa 11.