



Prosodia musical en fragmentos narrativos de Chico Buarque.

Musical prosody in narrative fragments by Chico Buarque.

DOI: 10.32870/argos.v7.n20.6b20

Hernán José Morales *

Departamento de Letras, Departamento de Ciencia de la Información.

Universidad Nacional de Mar del Plata

(ARGENTINA)

Correo electrónico: hhjmorales@gmail.com

ID ORCID: 0000-0001-5729-3332

* Profesor regular, Departamento de Letras, Departamento de Ciencia de la Información. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina.

Recepción: 15/03/2020

Revisión: 25/04/2020

Aprobación: 22/05/2020

Resumen:

En este artículo se recupera la noción de prosodia musical vinculada con el portugués brasileño y algunas manifestaciones músico-literarias, como fuente de irradiación hacia géneros musicales y textualidades, y en especial centrada en fragmentos narrativos del escritor brasileño Chico Buarque. Al mismo tiempo, se recorren aspectos semióticos que interesan en el análisis comparatista de la interferencia música/literatura.

Palabras clave: Chico Buarque. Música. Novela. Interferencia. Extrañamiento.

Abstract:

This article recovers the notion of musical prosody linked to Brazilian Portuguese and some music-literary manifestations, as a source of irradiation towards musical genres and textualities, and especially focused on narrative fragments by the Brazilian writer Chico Buarque. At the same time, semiotic aspects of interest in the comparative analysis of music / literature interference are covered.

Keywords: Chico Buarque. Music. Novel. Interference. Estrangement.



Resulta un hecho bastante recurrente que, al ingresar a una nueva lengua, nos sintamos atraídos por el exotismo¹ de sonoridades, entonaciones, nos hallemos sujetos a un proceso de fascinación en la crisis y las quiebras que provoca la escucha, todo un universo que configura un extrañamiento no sencillo de atravesar pero que fascina. Remitámonos a un caso puntual respecto de dichos recorridos y descolocaciones: el ingreso a una lengua como el portugués brasileño cuya fisonomía ha sido descrita por algunos grandes pensadores de su territorio como un idioma musical, entre ellos Mário De Andrade en *Ensaio sobre a música brasileira* (1972). Tanto esta mención como trabajos de José Miguel Wisnik (1989) y Luiz Tatit (1997) advierten cómo los sustratos del portugués marcan el ritmo de la música y la literatura, dos formas que para la escucha de un oído foráneo pueden causar cierto extrañamiento no solo por la lengua en la que están producidas, sino por las sonoridades insertas y extrañas en su prosodia musical.

En el caso de la música popular brasileña, la marca de la musicalidad de la lengua nutre determinadas formas construidas en géneros como el ritmo pausado en la Bossa Nova y la aceleración en la samba-canção, dos curvas del ritmo entonativo del habla. Las alturas y prolongaciones rítmico-melódicas recuerdan acentos y fraseos que establecen una relación interferencial² entre letra y música, palabra y sonido, donde dichos lenguajes se entrelazan. Pensemos en *Samba de uma nota só* (1959) de Antônio Carlos Jobim donde la línea melódica de la voz anuncia las transformaciones en la canción (“Eis aqui este sambinha feito numa nota só/ Outras notas vão entrar, mas a base é uma só/ Esta outra é consequência do que acabo de dizer”) que efectivamente se realizan en el desarrollo. En este sentido, la música habla de la melodía del lenguaje, aprovecha sus rasgos musicales, explota entonaciones, alturas, tensiones y variaciones tonales.

En esta extrañeza – como ingreso a otra lengua y, ahora también, música – desde la perspectiva de un hispanoparlante, resulta más evidente la influencia de las particularidades y las características vocálicas del portugués, por ejemplo, si se lo compara con el vocalismo menos complejo del español. Recordemos que el primero cuenta con tres sistemas: tónico, pretónico y postónico lo que enriquece las posibilidades prosódicas y, como es de esperar, impacta sobre variaciones en el nivel semántico, sobre todo si tenemos

¹ Empleo el término exotismo en términos de lo que César Aira (1993) señala como una “actitud cultural de gusto por lo extranjero” (1993, p. 73).

² Aquí pensamos la interferencia como el punto de tensión entre dos lenguajes (literatura y música) que en términos lotmanianos (1996), bajo la mirada que aquí proponemos, marcarían las narrativas de Chico Buarque como una semiosfera de la literatura-música.



en cuenta la influencia de las lenguas tonales como el bantú, una de influencias en los rasgos prosódicos que llaman la atención. Hecho que reafirma Joaquim Mattoso Câmara en *Problemas de la lingüística descriptiva* (1969) cuando señala la dificultad de los hispanoparlantes para el dominio de estas variaciones, dejando en claro un rasgo de la lengua que por ser prosódica se encuentra estrechamente ligada al fenómeno musical que aquí intentamos desarrollar, lazo con lo que De Andrade señala respecto de la musicalidad del portugués y vínculo que la singulariza desde el contacto con otras lenguas de marcada influencia.

Os falantes de língua espanhola tem uma grande dificuldade diante do português falado, justamente por causa da variedade dos nossos timbres vocálicos, em contraste com a relativa simplicidade e consistência do sistema vocálico espanhol. Portugueses e brasileiros, ao contrário, acompanham razoavelmente bem o espanhol falado, porque se desfrontam com um jogo de timbres vocálicos muito menor e muito menos variável que o seu próprio (Mattoso, 1969, p. 20).

La lengua portuguesa del Brasil, a partir de su riqueza vocálica otorga variedades modulatorias sobre la entonación que la hacen un complejo sistema de sensaciones sonoras para un oyente extranjero, efectos que podrían asociarse a una experiencia musical. En ese eje, Luiz Tatit y José Miguel Wisnik analizan en una perspectiva semiótica la producción de sentido sobre la relación entre palabra/sonido en la dimensión de la canción brasileña, atendiendo a las marcas entonativas que el lenguaje imprime en la música, un proceso clave para comprender el ingreso a textos literarios de un escritor músico como Chico Buarque, por ejemplo, desde dichas tensiones en la música. *Musicando a Semiótica* (1997) de Tatit reúne una serie de ensayos donde se analizan aspectos sonoros (alturas, tonalidades, tensiones rítmicas) en la forma interpretativa de la Bossa Nova y la samba-canção a partir de los movimientos tonales que suturan letra y música en un estudio particular del nivel prosódico. Desde la emergencia de fenómenos que están siendo sometidos a una actual reformulación según su postura, propone establecer objetos de investigación que contribuyan al esfuerzo general de dinamización de modelos teóricos y que resignifiquen nociones como cuerpo, estética, enunciación, entre otros, respecto del abordaje de la canción popular brasileña y, bajo nuestra interpretación, del problema de la lengua. También ofrece una perspectiva de análisis propia para la canción asediando diversas operaciones, siempre dentro de lo popular, cuyo objetivo fundamental sería



desarrollar parámetros descriptivos y aplicables en casos concretos para reflexionar acerca de la canción brasileña.

Estos trabajos – según entendemos – privilegian una perspectiva que subraya fenómenos fónico-tonales de una lengua como índices fuertes de este tipo de música. Aquí radicaría una conciencia de efectos posibles que se producen, por ejemplo, en una canción a partir de la influencia de la lengua y la forma del habla, que encontrarían un canal y un modo característico en la interpretación, en ese estar al límite de este acto. Lejos de una relación mimética que la música académica estableció para el lazo obra-intérprete como forma protocolar – me refiero al modelo clásico de intérprete sujeto a la partitura-, algunos géneros de lo popular en la interpretación postulan la variación, la inmediatez y lo espontáneo como prácticas centrales que permiten otros desplazamientos, donde lo interferencial se ancla (cruces entre lenguajes, registros, prácticas). La ejecución interpretativa se desplaza aquí de la representación fija y repone cómodamente modulaciones de la voz hablada, el susurro, lo prosódico.

En este sentido, Tatit, al comparar al cancionista con un malabarista, lo entiende como un sujeto que controla su actividad y logra equilibrar la melodía en el texto y el texto en la melodía: “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (2002, p. 9). Para él, por ejemplo, Chico Buarque es un artífice de “*insinuaciones melódicas*” y mantiene con ello el equilibrio y la naturalidad entonativa del canto, pero, como observa, lo que lo resalta en el panorama general de la canción brasileña es su capacidad de reunir en esa dimensión un vasto contingente de peripecias narrativas, agregando a la composición del texto la espesura de la canción (2002, p. 234). Cuando recuperamos, desde lo ya conocido, que una canción es un compuesto entre elementos melódicos, lingüísticos y, sobre todo, entonativos es importante subrayar que estos aspectos requieren un abordaje particular a efectos de desentrañar la naturaleza de su constitución como texto-signo en esa mirada malabarista de la que habla Tatit, por ello si “el decir” reenvía al acto de la palabra en el habla, la palabra hablada también es musical en el sentido que construye lo prosódico. Así, estas perspectivas de la canción enfatizan la necesidad de una teoría creciente de revisión conceptual que, desde nuestra mirada, también implicaría la comprensión de los fenómenos prosódicos, aun cuando nos encontremos ante textos narrativos.

Asimismo, cuando se revisan conceptos teóricos para adecuarlos a la realidad musical de Brasil, resaltan problemas para el análisis de la canción. Tatit, en esa tónica, sostiene que las oposiciones



exclusivas, los esquemas canónicos de generación y transformación del discurso y los procedimientos gramaticales, muchas veces suficientes para la descripción de las manifestaciones lingüísticas, se revelan poco adecuados y, al mismo tiempo, inoperantes cuando los sentidos y las emociones en juego provienen de otros lenguajes como un film, una pieza teatral o una canción. Por eso, estos acercamientos exigen categorías que evidencien de manera equilibrada cruces como los indicados al comienzo. De ahí una relación entre esta perspectiva y enfoques comparatistas que subrayan la necesidad de evitar metaforizaciones en las categorías empleadas para describir relaciones interferenciales entre música y literatura; posturas que son defendidas por Isabelle Pietté (1987) y Pablo Montoya Campuzano (2005), este último quién ha descrito con gran maestría las claves musicales en la obra del escritor cubano Alejo Carpentier, por mencionar también algunos estudios pertenecientes a campos fuera del brasileño. Para una forma de superación de algunas de estas dificultades proponemos subrayar la interferencia y la prosodia como categorías que permiten la descripción del cruce literatura/música donde resulta más claro el vínculo sonido/sentido.

En el volumen *O Som e o Sentido* (1989), José Miguel Wisnik parece anclarse en una tradición fuerte dentro del campo literario latinoamericano desde las problemáticas que fundaron el privilegio de lo oral y que ofrecen un estudio serio que evita las deficiencias señaladas por los comparatistas como Montoya Campuzano. La importancia de la producción sonora en las culturas orales ha modificado la cosmovisión del hombre occidental, quien debido a prejuicios de larga data concebía la sonorización entroncada en una visión tradicionalista de lo musical, cuyos ejemplos frecuentes son la marcada oposición sonido-ruído y el silencio concebido como la ausencia de sonido, etc. Esto es explorado por José Miguel Wisnik en dicho volumen, donde afirma que:

Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espamo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, como Jhon Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio. (1989, p. 20).

Como se ve, Wisnik plantea una diferencia desde la mirada tradicional entre sonido y sentido. Si bien para la música académica existe plena conciencia del lugar que ocupa el silencio, en la notación musical por ejemplo advertimos la presencia de figuras que representan la duración de los silencios de forma



equivalente a las figuras sonoras, pero siempre como vacío (una figura de negra tiene su equivalente en ausencia de sonido como silencio de negra). En cambio, en la música en la que estamos refiriendo y en relación con lo señalado por Wisnik, el sonido se concibe como algo más que la duración de una ausencia: es un espacio signifiante, un vacío que produce ruido signifiante, por esa razón también se produce un *continuum*³ o pasaje entre el sonido/no sonido. Para la música académica esa ausencia está subordinada a la preponderancia del sonido como primera línea del discurso musical. Es decir, el sonido predomina sobre su ausencia y los diversos cortes le otorgan signifiación. Sin embargo, la música contemporánea diluye las características fijas sonido/silencio - Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945)- para establecer movimientos tensionales que invierten niveles (melódico, rítmico, armónico) y establecen nuevas combinaciones que al mismo tiempo complejizan la producción de sentido⁴. Esto permite que haya una preponderancia de la forma sobre el contenido que en la música se sostiene en el aprovechamiento de aspectos que habían sido excluidos por un parámetro tonal: desafinación, ruido, alteración rítmica, tensión, distensión, etc., lo que se vincula estrechamente con el fenómeno de la música popular brasileña en la incorporación de dichos efectos como signifiantes, pienso en *Desafinado* (1959) de João Gilberto y Tom Jobim.

Wisnik también recupera la idea de que el sonido se produce negando ciertos ruidos, pero adoptando otros, para introducir instancias relativas: tiempos y contratiempos, tónicas y dominantes, consonancias y disonancias. Por esta razón, la música contemporánea - esa *descarga acústica* de la que habla Julio Ramos (2010)-, se presenta con una admisión de todos los materiales sonoros posibles: sonido/ruido y silencio, pulso y no-pulso (Wisnik, 1989, p. 3). Así modifica la idea de la producción sonora desvinculada del ruido para otorgarle a este sentido, el ruido también sería una *interferencia* que cobra signifiación. Este hecho podría verse influenciado por una idea de lo sonoro que marca las culturas orales en las que se adjudica valor considerable a los sonidos de la naturaleza (ruidos): el silencio allí no es ausencia de sonido sino densidad sonora. Así, el silencio involucraría tanto el sonido como el ruido, y a partir de ello se generaría el impulso musical, en definitiva, una masa sonora *interferencial* en su forma. En términos de Wisnik e insistiendo, el sonido no se opone absolutamente al ruido en la naturaleza, más bien se trata de un *continuum* que en cada cultura se desarrolla, en sus términos, como *un pasaje gradativo*

³ Iuri Lotman (1996) refiere la relación que opera dentro de la semiosis utilizando la idea de *continuum* para aludir a las correlaciones entre lo semiotizante y lo semiotizado (p. 21).

⁴ Aquí pensamos en los efectos de la nueva música que Julio Ramos (2010) analiza como “descarga acústica”.



(uma passagem gradativa), una variación de margen entre espacios de orden y caos (1989: 30) que nosotros leemos como “interferencial” porque remite al cruce entre fronteras. En algunas culturas, ese pasaje *gradativo* se inclina hacia la consonancia y en otras, hacia la disonancia; por esta razón, el espacio que ocupa el silencio es relevante como vacío o densidad.

En géneros de la música popular brasileña se observa la particular relación entre sonido y sentido, sonoridad y textualidad, sobre todo en la preponderancia de lo *desafinado* en tanto disolución de categorías tradicionales como consonancia y tonalidad, un modo de tensionar el pasaje *gradativo*. Las líneas melódicas producen ciertas variaciones como tensión (vacilación ondulante ascendente y descendente) en la que disonancia y consonancia se funden en la variabilidad, lo abrupto, lo rítmico, y con el habla pareciera generarse lo mismo. De ese modo entran en la fase de producción sonora otros materiales de la composición musical, y es preciso anotar, una vez más, la influencia de los ritmos afroamericanos como contundente respecto de estos efectos: en lo rítmico/melódico hay un acercamiento a las culturas orales. Las complejidades armónicas se convalidan en las complejidades del canto donde una voz *interpretativa* que aparentemente desafina, cristaliza las tensiones entre consonancia y disonancia. Es decir, cuando el cantante de Bossa, samba-canção ejecuta su interpretación se advierten modulaciones de formas melódicas, pero también rítmicas y armónicas, con lo cual en primer plano surge la sonoridad como efecto por sobre las regularidades y armonías. Por esta razón, lo prosódico resulta determinante en esa relación que el cantante de música popular brasileña establece entre la voz hablada y la voz cantada, cuando la lengua brasileña luce como lengua musical y lo entonativo enlaza ambos dominios, de ahí que por momentos el canto parezca un susurro hablado.

En relación con la narrativa de Buarque, esos efectos son construidos en los múltiples desplazamientos donde la importancia de lo prosódico parece sustentar relaciones palabra/sonido en los relatos, como eje de la interferencialidad. Sostenemos que la producción sonora se efectiviza en la puesta en primer plano de los efectos generados a nivel prosódico por lo cual se hace *visible-audible* una musicalidad en la mayoría de sus novelas. Es decir, el relato no solo construye una anécdota sino un sistema de sentido que opera en la mostración de los efectos que impactan en las modulaciones de la lengua literaria: se construye un relato, pero al mismo tiempo se realiza una metarreflexión sobre las lenguas y la interacción con el portugués brasileño. Puede verse como un planteo acerca de la complejidad de la comunicación oral referida a un texto literario (cfr. en especial *Budapeste*, publicada en el año 2003),



como si las novelas diseñaran una lengua oral que es un modo de suturar sistemas audibles como la música; nos referimos a la pronunciación, la entonación, la interpretación (cfr. en especial *Estorvo*, publicada en el año 1991). Sería un modo de entender la literatura como un sistema atravesado por diversas prácticas a las que este autor está consagrado: canto, música, composición, interpretación, narración.

En algunas de sus novelas, la interferencia se visualiza antes en los formatos de sus ediciones. Las de *Companhia das letras* llevan tapas que anticipan cruces y desplazamientos que marcan los relatos. En *Budapeste* (2003) y *Estorvo* (2014) se escogen fragmentos de las novelas a modo de antesala argumental, pero que además serían emblemáticos respecto de una ponderación de la palabra/sonido. Es una operación que distorsiona modos de lectura, lo que podría evidenciar un manejo experimental del objeto libro⁵. Por ejemplo, la tapa de la novela *Estorvo*⁶ (2014) recupera un fragmento que temáticamente remite al acto de recordar como anticipo de la autofiguración que el personaje principal construirá durante el relato, e instaura la postulación de un ritmo vertebrador vacilante entre tiempos verbales que tensionan la narración, por ejemplo. Recordemos en rigor que la novela ficcionaliza la vida de un sujeto quien, debido a su relación conflictiva con el mundo circundante, se transforma en un estorbo para la sociedad e incluso para sí mismo. Veamos dicho fragmento incluido en la tapa:

Rio porque me lembro de quando íamos para o sitio de carro com meus país, eu minha irmã no banco traseiro. Curva para o meu lado, e eu jogava o corpo para cima dela fazendo “ôôôôôôôô”. Curva para o lado dela, e era ela que caía para cá: “ôôôôôôôô”. A lembrança me bate com tanta força que chego a sentir o cheiro da cabeça da minha irmã, que ela dizia que era do cabelo, e eu dizia que era da cabeça, porque ela mudava de shampoo e o cheiro continuava o mesmo, e ela dizia que eu era criança e confundia tudo, mas eu tinha certeza que aquele cheiro era da cabeça dela, então ela me perguntava como era o cheiro, e eu perdia a graça porque não sabia explicar um cheiro, daí ela dizia “tá vendo”, mas na verdade é que nunca esquici, já cheirei a cabeça de muitas mulheres e nunca mais senti nada igual. (Buarque, 2014).

⁵ Ver también *Fazenda modelo* (1974), *Benjamin* (1995), *Leite Derramado* (2009) y *O irmão alemão* (2014) editados por Companhia das letras.

⁶ Publicada en el año 1991 por la editorial Companhia das letras, le valió a Chico Buarque el premio Jabuti, uno de los principales de la literatura brasileña. En 2000 fue adaptada al cine por el director Ruy Guerra, bajo una co-producción Brasil-Portugal-Cuba, con música de Egberto Gismonti, fotografía de Marcelo Durst y protagonizada por Jorge Perrugoría.



En este caso el recuerdo trae ciertas imágenes que activan sensaciones: olfativas, sonoras y táctiles. Como un desvío hacia esos efectos, se unen lo sonoro en la figuración de la risa y el sonido fantasmal de la “ô” continua, reforzada por la oscuridad del *acento circumflexo* que la instituye como un sonido fantasmal. A ello se suma la configuración de la sintaxis como continuidad de sintagmas que rompe con la función propia de este nivel al otorgarle relevancia al ritmo generado en la sucesión del fonema “ô”. Con ello se produce una pausa, se privilegian niveles fonético-fonológicos que quiebran la línea narrativa y abren hacia múltiples sentidos, propiciando, en el ejercicio lector, un desplazamiento que no es lineal sino de detenimientos, regresiones y saltos. Así, la articulación de fonemas le otorga un sentido complejo a lo narrativo que identificamos como uno de los procedimientos que coadyuva a la operatoria interferencial.

Por lo señalado, el texto no solo se construye desde una coherencia a nivel semántico, sino desde operaciones que producen efectos sonoros, los cuales, para un lector hispanoparlante, inducen a un extrañamiento. A ello se suman tensiones desde ciertas imprecisiones entre los dichos de la voz narradora y del personaje femenino aludido, sostenidas por repetición de términos (*dizia, cheiro, cabeça*) y frases a modo de paralelismo (*curva o meo lado, curva o lado dela*) que enfatizan lo rítmico-sonoro. Entonces, el desplazamiento entre sentido y sonido (anécdota y forma) se plantea en el fragmento de la tapa como coordenada de lectura y anticipa rupturas que marcan el relato. De forma similar al desplazamiento del sujeto protagonista fuera de la sociedad, el lenguaje, en las interferencias sonoras que a lo largo de la trama lo inyectan, se articula en una textura verbal/musical que implicaría cierto exotismo (de ahí el uso del término extrañamiento).

Por ejemplo, la repetición como operatoria que fortalece lo rítmico se da en el epígrafe inicial, ya abierta la novela: “*estorvo, estorvar, exturbare, disturbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulencia, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estrovo*” (Buarque, 2014: 5). Se trata de una enumeración acumulativa que escenifica derivas y acepciones del título en un orden circular – porque se inicia y cierra con el mismo término, “estorvo”, y también compone sonoridad a partir del efecto generado por la sucesión de sílabas y fonemas iniciales alternados a veces con otros sonidos como interferencias en una línea melódica, todo ello junto con la rítmica de las acentuaciones naturales de las sílabas tónicas. La sucesión contenida sería “ESTORVO – es – es – (ex, dis, per) – tor – tur – tor – tur – tur – tro – tro – tra (A, TRO, TOR) es – es – es – es – ESTORVO”. El subrayado en mayúsculas intenta mostrar puntos donde se da una transformación del sonido en un



crescendo o curva ascendente, que evidenciaría la operación de interferencia por el rasgo prosódico musical que representa. Se remarca una sonorización de la palabra escrita (secuencia sonora) por presencia de lo prosódico hacia efectos, como si la sucesión de sentidos fuera acompañada por una melodía que enfatiza, en segundo plano (en segundo grado), la sensación de disturbio reforzada por el eco, de ahí la relación palabra/sonido. Como se ve, la materialidad del texto contribuye en su formato a la figuración de lo sonoro no como referencia, sino como efecto por el uso de términos, frases y oraciones, el manejo particular del nivel prosódico y la disposición de ciertos fragmentos. Por esa razón, los movimientos tonales (ascendentes/descendentes) no solo se conciben como índices estructurales en una frase (delimitación), sino también como efectos con implicancias en lo que el hablante “quiere decir”. Al tener en cuenta dichos efectos entendidos como elementos suprasegmentales⁷, se observa el valor que cobran los mecanismos en la organización del hilo fónico con el propósito de generar una emisión fluida y lógica, pero al mismo tiempo de producir sentidos que no se hallan naturalmente en los niveles semántico y sintáctico, lo que en términos del proceso de comunicación depende de la interferencia que perciba el destinatario en beneficio de una decodificación. En la obsesión de incluir voces que Buarque repone en sus textos notamos un modo de figurar el efecto prosódico de la oralidad, cuando el texto escrito desplaza sus convenciones gráficas y espaciales para dar preponderancia a lo visual y lo sonoro, proponiendo un *como si* se contara la novela en voz alta, *como si* la acentuación y la pronunciación importaran más que el contenido del relato, de ahí la pulsión musical del texto.

Estas transformaciones (tensiones) visibles en los materiales que Buarque trabaja en sus novelas nos parecen vinculadas con su interés por destacar las particularidades de la lengua portuguesa del Brasil adquiridas en el canto popular, un manejo particular que irradia a registros como la canción. Por ello mencionamos antes la idea de *interpretación*, por el vínculo entre letra/sonido: la primera como textualidad (lo fijo); el segundo, capaz de reconstruirse desde la lectura, especialmente en voz alta, de movimientos generadores de otros sentidos (la ejecución), y en paralelo, por la dualidad escritura/oralidad, de ahí la referencia al nivel prosódico. La interferencia es generada en las producciones musicales de Buarque por la ruptura entre canto-habla, donde la lengua en uso se desplaza entre diversas sonoridades

⁷ Variantes fónicas o fonológicas que sólo pueden describirse en relación con dominios superiores al segmento, como la sílaba, la palabra, el grupo fónico, etc. (Gil, 2007, p. 547).



influenciadas por matrices de lenguas tonales, que afectan a las tensiones desarrolladas en textos narrativos.

En casos de escritores-músicos de géneros como Bossa Nova y samba canção, esas modulaciones se observan también en los desplazamientos hacia registros del habla. Además de Buarque, otros como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Jobim descolocan a través del susurro, y ponderan efectos tonales propios del habla que rompen esa idea fija de interpretación, acercándose más al jazz. Del mismo modo, textos de Buarque desplazan diluyendo la anécdota para hablar de la forma, las modulaciones que propone el cantante en la ejecución musical borran fronteras habla y canto, como oralidad y letra. Producto de ello es la tensión oscilante entre afinación y desafinación respecto de un piso tonal que reenvía a lo entonativo en la oralidad: el habla desarrolla un recorrido en el que la conciencia sonora es más lábil. Esta tendencia hacia la forma del habla aparece en la fractura de los límites entre los niveles musicales (tonalidad, armonía, ritmo, melodía) y establece un compuesto donde esos elementos se cruzan generando un efecto de dificultad en el auditor a la hora de percibir la individualidad de dichos materiales. Basta escuchar una canción de Bossa Nova o una samba-canção para advertir que los movimientos entonativos del canto corresponden a modulaciones entonativas del habla, como si la obra musical fuera concebida a partir de las sonoridades y ritmos de lo dicho (*Samba de una nota só* de Jobim/Mendonça o *Pedro Pedreiro Penseiro* de Chico Buarque). Esas rupturas devendrían, como hemos señalado, por un lado, de una música opuesta a las categorías de la forma académica y, por otro, de una conciencia de las posibilidades tonales del habla brasileña y el aprovechamiento de esos efectos, una marca de la contaminación evidente en los ritmos musicales de una lengua también musical. Ese influjo sostiene las producciones musicales de la generación a la que pertenece Buarque, y que parece fundar la textualidad interferida en sus novelas desde la construcción de características tonales de la lengua, todo un artificio quizás complejo de advertir a simple vista pero que fascina en este interferido y actual escritor-músico brasileño.

Referencias

- Aira, C. (1993). Exotismo. *Boletín 3, del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*. pp. 73-79.
- De Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ra. Ed., São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Gil, J. (2007). *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*. Madrid: Arco/Libros.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.



- Mattoso, J. M. (1969). Problemas de Lingüística Descriptiva. Petrópolis: Vozes.
- Montoya, P. (2005) Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música. *Revista Universidad EAFIT*. julio-septiembre. 41(139). pp. 57-66.
- Ramos, J. (2010). Descarga acústica. *Papel Máquina*. II, (4), agosto. Pp. 47-49.
- Tatit, L. (1997). *Musicando a semiótica: ensayos*. São Pablo: Annablume.
- Wisnik, J. M. (1989). *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.