

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DE ONDE VEM A CANÇÃO?

uma leitura estética da música de Lenine

Sílvia Rodrigo de Moura Rocha (Sílvia Ramiro)

Belo Horizonte, fevereiro de 2014

SÍLVIO RODRIGO DE MOURA ROCHA
(SÍLVIO RAMIRO)

DE ONDE VEM A CANÇÃO?

uma leitura estética da música de Lenine

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Márcia Marques de Morais

Belo Horizonte, fevereiro de 2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R672o Rocha, Silvio Rodrigo de Moura
De onde vem a canção? Uma leitura estética da música de Lenine / Silvio Rodrigo de Moura Rocha. Belo Horizonte, 2014.
102f.: il.

Orientador: Márcia Marques de Moraes
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Música popular - Brasil. 2. Lenine, 1959-. 3. Música – Filosofia e estética.
4. Canções. 5. Poesia. I. Oliveira, Marco Antônio de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS CDU: 781.7(81)

SÍLVIO RODRIGO DE MOURA ROCHA
(SÍLVIO RAMIRO)

DE ONDE VEM A CANÇÃO?
uma leitura estética da música de Lenine

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes (Orientadora) – PUC Minas

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos – (Escola de Música – UEMG)

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2014

Ao mar
Ao amor
Aos amigos
À Márcia

À fome
À família
Ao famigerado
Ao Audemaro

Ao ético
Ao estético
Ao léxico
A Lenine

AGRADECIMENTOS

Agradecendo a Bonfim, meu lugar, agradeço a quase todas as pessoas que fazem parte do meu fazer e viver musical. À minha família (tias Sílvia e Silvana, especialmente), pelo primeiro instrumento; e aos meus amigos(as), por tocarmos baldes, tamboretas, violões, saxofone ou apenas conversarmos sobre música, filosofia, arte (ou fazermos arte!).

Às Folias de Reis, ao Carnaval a Cavalo, à Escola de Samba Unidos Outra Vez, à Banda Padre Trigueiro, aos violeiros da roça, ao Bolão, ao Tchiura, ao João Canhoto, ao tio Amir, ao Ernani, por proporcionarem a magia de conviver, desde muito pequeno, com os sons, os tambores e as vozes da cultura popular.

Ao meu avô Tiago, pelo humor carrancudo e pelo cavaquinho quase nunca tocado, mas sempre um objeto de desejo para meus olhos e ouvidos. À minha avó-mãe Hilda, personificação da força e da sensibilidade. À minha mãe Cássia, por nos possibilitar a criatividade, criando-nos com liberdade. Ao meu pai Sílvio Celmo, que, além do nome, deixou uma herança de ser alegre e festivo. Ao Povo do Tiago todo, uma corja de artistas!

Aos professores desta casa, em especial: Márcia, Audemaro e Nazareth, pelas minhas habilidades como leitor e analista do texto literário.

Ao Sérgio Moragas, mestre das músicas; grande guru! Ao amigo Demersom, provocador/contador de histórias. Ao Ricardo, artista e parceiro nas noites musicais de Bonfim e BH. Ao Og e ao Nei, filósofos: um por formação, outro por criação. Aos amigos/irmãos Hugo e Cassimiro: radicais, mas com poesia. À Laura, amiguirmã, tudo!

À Capes e ao CNPq, financiadores desta pesquisa no período 2012-13 e 2013-14, respectivamente.

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige permanentemente um equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. (TATIT, 1995, s/p).

Pra onde vai uma canção depois do acorde final? (VANDER LEE)

RESUMO

Neste trabalho, tendo em vista a noção de canção defendida por Luiz Tatit, buscamos analisar peças de Lenine e seus parceiros, a partir da configuração estética que discurso verbal e musical ganham ao serem articulados. Em síntese, defendemos que a canção, sendo um gênero bastante peculiar, necessita também de um modelo peculiar de análise, que transcenda o seu plano verbal e atinja, também, o plano musical. Nesse sentido, defendemos que o analista de canções precisa conciliar esses dois saberes, para que possamos, com eles em consonância, interpretar os textos cancionais, considerando sua complexidade e particularidade.

Palavras-chave: Lenine; Música Popular Brasileira; Canção; Poesia; Estética; Literatura.

ABSTRACT

In this paper that was based on the Luis Tatit's understanding of the song, we pursuit analyze musicals pieces of the Brazilian compositor Lenine and your fellows through an aesthetic configuration which verbal and musical speeches have when they are studied in an articulated way. Summing-up, we stand for the idea of the song being a peculiar gender that also needs a peculiar model of analyses which transcend its verbal dimension and reaches as well the musical. Therefore, we defend that the song's analyst must conciliate these two knowledge and in this way, founding them in consonance , interpret compositions considering your complexity and singularity.

Key-words: Lenine; MPB; Song; Poetry; Esthetics; Literature.

SUMÁRIO

1. UMA INTRODUÇÃO INTUITIVA	10
2. A POESIA NA BOCA DO CANTOR	13
3. O LUGAR DA CANÇÃO NO BRASIL	20
4. ARTE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	23
5. DE ONDE VEM A CANÇÃO?	33
6. AMOR É PRA QUEM AMA	52
6.1 O amor na letra	53
6.2 O amor no percurso poético e melódico	57
7. “PACIÊNCIA” – A ESTÉTICA DA RECUSA	63
7.1 Letra e música	67
8. META-METADE: (DES)ENCONTROS EM “MEU AMANHÃ”	74
8.1 A letra e seus jogos de significação	74
8.2 Rendilhados melódicos	85
9. CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS	98

1. UMA INTRODUÇÃO INTUITIVA

Essa introdução, que nomeio de intuitiva, é menos uma forma de iniciar uma fundamentação do próprio trabalho do que de desenvolver sobre minha caminhada analisando canções (a primeira pessoa aqui é proposital). A música, desde a minha infância, é parte intrínseca, de modo até passional, de minha formação. Inicialmente, era apenas um ouvinte, apesar de diferente dos outros, pela relação tão orgânica que tinha com as canções que cantava, tentando imitar os artistas de que gostava e as melodias que ouvia. Com o tempo, após o primeiro instrumento – um teclado – essa relação se intensificou ainda mais, tendo a possibilidade de usar um recurso exterior a mim para tentar manifestar meus desejos e minhas intuições sonoras.

Já após a adolescência, quando meu percurso tocando instrumentos e ouvindo canções da Música Popular Brasileira (MPB) foi se adensando, algumas “pulgas” foram sendo postas “atrás da orelha”, como perguntas sobre o processo criativo dos artistas, sobre as construções das melodias e harmonias. Após ter contato com artigos e obras de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, já na minha formação no curso de Letras, as “pulgas” foram tornando-se, de meras intuições, em indagações já mais científicas. E é esse o ponto que justifica uma introdução em primeira pessoa e nomeada de intuitiva, em um trabalho que se pretende científico.

Ouvindo, há anos, “Paciência”, de Lenine, algo me incomodava no extrato sonoro da harmonia musical, principalmente em sua versão no CD Acústico MTV, na qual o violão fica bastante evidente. Havia ali a manutenção estranha e, ao mesmo tempo, organizatória de um som que eu ainda não identificava bem. Provocado pelas análises de Wisnik em relação à “Cajuína”, de Caetano Veloso, e de Tatit

sobre “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso – que havia lido em revista despretensiosa de banca – essa intuição era um burburinho ainda mais tentador.

Nesse sentido, em um momento em que resolvi encarar uma análise mais minuciosa da harmonia, principalmente assistindo a uma videoaula de Lenine na internet, tocando a própria “Paciência”, percebi que minha intuição não era mera sensação de um ouvinte apaixonado pela arte. Havia ali – sim! – um fato científico e sonoro que justificava meu incômodo. Lenine executava o violão, evidenciando uma teimosia na harmonia da música¹, e isso parecia ocorrer também no discurso do eu lírico. Ou seja, parecia haver uma consonância entre música e letra.

A partir dessa experiência, intuitiva e estética, ao mesmo tempo, posso dizer que, mesmo aqueles não especialistas em arte – como eu não o era quando estava apenas no lugar do ouvinte comum – têm a possibilidade de acessar os textos criativos, sobretudo os musicais, por meio da intuição. Como diz Luiz Tatit: “felizmente, a fruição do ouvinte não depende de análise” (TATIT, 1997, p. 117). Ainda sobre isso, Sergio Magnani, citado por Solange Ribeiro de Oliveira, diz também que

o signo musical é portador de tensões (...) recebidas e elaboradas no ato da fruição [que] transformam-se em outras tantas configurações, adquirindo em nossa consciência o aspecto de uma gestalt ou forma de sentimento. Isso explica por que, para a assimilação da mensagem sonora, não é indispensável o conhecimento exato da linguagem musical, bastando o exercício de uma sensibilidade apurada, capaz de transformar o jogo de tensões sonoras em atividade espiritual subjetiva; quase uma recriação. (MAGNANI apud OLIVEIRA, 2002, p. 71)

E é assim que digo que a intuição e a sensibilidade têm papel fundamental no desenvolvimento deste trabalho. Nenhuma das peças aqui analisadas escapou ao plano sensorial – antes mesmo de serem avaliadas do ponto de vista científico, elas

¹ Essa “teimosia” na harmonia e na letra será analisada no capítulo “‘Paciência’ – a estética da recusa”.

geraram um incômodo, uma desconfiança, uma sensação que não poderia ser descartada e negada, sendo, então, a sensibilidade o ponto de partida de todos os capítulos que virão. Sejam sensíveis...

2. A POESIA NA BOCA DO CANTOR

Na Música Popular Brasileira (MPB), é bastante notória a reflexão sobre o próprio fazer musical e, muitas vezes, poético. É comum vermos compositores trazendo temáticas que são da literatura e do fazer poético para o produto artístico que constroem, colocando-se até como poetas que falam pela voz lírica do compositor. Assim, as músicas com esse caráter ganham contornos de poema, com elementos que são próprios da dita poesia de livro.

Um caso exemplar clássico é a canção “Metáfora”, de Gilberto Gil, a qual, já em seu título, explicita a pretensa busca da voz poética pela figura de linguagem por excelência: a metáfora.

*Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: "Lata"
Pode estar querendo dizer o incontível*

*Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: "Meta"
Pode estar querendo dizer o inatingível*

*Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível*

*Deixe a meta do poeta, não discuta
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora*

(GIL)

Gil resume, no título, todo o conteúdo da canção na qual procura refletir sobre o processo de representação e de busca da voz lírica pelo seu objeto de desejo, que parece ser a própria metáfora ou a sua definição como elemento estético. É interessante notar que a letra da canção tem dois objetos completamente cotidianos

como mote: a *lata* e a *meta*. Esses objetos são, inclusive, definidos no início das duas primeiras estrofes de maneira também rotineira: *uma lata existe para conter algo* e *uma meta existe para ser um alvo* (GIL). Esse modo dicionarizado de instituir os elementos na letra, entretanto, logo após, é desconstruído pela conjunção “mas”, que inaugura o pretense deslocamento dos substantivos do lugar da “linguagem de em dia-de-semana” (ROSA, 1988, p. 16) para colocá-los em outro plano, o da linguagem literária, metafórica. Assim, não é por acaso que a música ganha o mesmo nome de uma forma estética e nomeia os seus elementos de modo distinto ao do dicionário: lata, então, *pode estar querendo dizer o incontível* e meta *pode estar querendo dizer o inatingível*. É justamente em confronto com o sentido trivial que a letra de Gil define os dois objetos-motes: daquilo que serve para conter algo, lata passa a ser o incontível; e do que serve como alvo, meta transforma-se no inatingível.

Se a voz lírica, em termos de conteúdo, procura alcançar um objeto do desejo que parece distante e difícil de definir, as formas que são postas na letra também se multiplicam e tornam-se ambíguas, voláteis, já que são incontíveis, inatingíveis, incabíveis. E é a partir daí que a voz que enuncia passa a ter um tom imperativo, como se sua conclusão servisse também para ensinar ao outro o que é ser poeta, o que é poesia e o que é metáfora. Desse modo, as metas e latas cotidianas devem ficar fora da poesia, não devem entrar na *disputa*. É até sintomático, nesse sentido, o uso do termo incabível, que é ambíguo e pode significar tanto o que não cabe, no sentido espacial, quanto o que não é aceitável. Os dois sentidos, na verdade, revelam formas que, apesar de distintas, não se anulam, haja vista que na lata, que é metáfora, não pode caber conteúdo determinado (*tudonada cabe*); isso torna incabível, no sentido de inaceitável, que se queira que a lata seja mero objeto do

cotidiano, onde se despejam coisas determinadas e com tamanhos absolutos. O próprio objeto, na letra, deixa de ser *lata absoluta* e passa a ser *me-tá-fo-ra*, com uma expressão vocal que chama a atenção para a inserção do termo no verso, sendo exageradamente escandido, enfatizando a figura do poeta como quem ensina.

Assim, se o poeta procura alcançar o inatingível, a canção também tem uma meta: a construção da forma com palavras que vão desmembrando-se, aproximando-se, desmontando-se e formando a teia poética, com *meta*, *meta dentro*, *meta fora*, *metáfora*. Ao defender que o poeta se utiliza de metáforas como forma de fazer *com que na lata venha a caber o incabível*, Gil vai criando um jogo de palavras que leva, pela forma dada ao poema, pelo encadeamento dos termos e dos versos, à formação também de sua meta, a palavra metáfora, que é a primeira (no título) e a última da canção. Ao se afastar do sentido usual da palavra, o compositor escava, como faz o poeta, o que há de latência na linguagem, o sentido para além do comum; na verdade, é aí que reside o sentido da poesia, na palavra em latência.

Sendo compositor – e não um poeta de livro –, Gil parece querer, nessa música, transitar pelo espaço que é da literatura, ao procurar lapidar a palavra como significante estético, e esse trânsito, por vezes, causa até um desconforto entre compositores e poetas, por haver uma discussão sobre se poesia e letra de música são tão aproximáveis assim. Adriana Calcanhoto, no documentário “Palavra (En)cantada”, exime-se dessa celeuma, afirmando que “a vida é muito curta, e eu não tenho tempo para essa discussão, que julgo completamente infértil”.

A própria Calcanhoto é outro caso ilustrativo de aproximação entre os dois campos do fazer estético: “Fábrica do poema”, de Waly Salomão – seu grande parceiro de composições – foi por ela musicado e é de grande valia para um estudo

metalinguístico sobre o processo criativo, sobre o significante literário. Calcanhotto (que, por musicar, passa a ser co-autora) e Salomão, como Gil, também fabricam sua canção como se fabrica um poema.

*Sonho o poema de arquitetura ideal
 Cujá própria nata de cimento
 Encaixa palavra por palavra, tornei-me perito em extrair
 Faíscas das britas e leite das pedras.
 Acordo!
 E o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.
 Acordo!
 O prédio, pedra e cal, esvoaça
 Como um leve papel solto à mercê do vento e evola-se,
 Cinza de um corpo esvaído de qualquer sentido
 Acordo, e o poema-miragem se desfaz
 Desconstruído como se nunca houvera sido.
 Acordo! os olhos chumbados pelo mingau das almas
 E os ouvidos moucos,
 Assim é que saio dos sucessivos sonos:
 Vão-se os anéis de fumo de ópio
 E ficam-me os dedos estarecidos.
 Metonímias, aliteraões, metáforas, oxímoros
 Sumidos no sorvedouro.
 Não deve adiantar grande coisa permanecer à espreita
 No topo fantasma da torre de vigia
 Nem a simulação de se afundar no sono.
 Nem dormir deveras.
 Pois a questão-chave é:
 Sob que máscara retornará o recalçado?*

(CALCANHOTTO e SALOMÃO)

A canção não apenas evoca os conceitos de metonímia, metáfora, aliteração, oxímoro, como também os constrói para ganhar forma. Esses recursos são fundamentais para dar contorno ao sonho do eu poético: *o poema de arquitetura ideal*, metaforizado por um *prédio*, que é, paradoxalmente, também um *leve papel*. Aqui já vemos a consciência poética na construção do texto, haja vista a comparação do *prédio* com um *leve papel*, denotando o saber de que, em poesia,

todos os corpos são símbolos, são seres e objetos de papel, numa busca de simbolização do mundo.

Palavra por palavra, em aliteraões, como em *sucessivos sonos*, e em *oximoros sumidos nos sorvedouro*, Calcanhotto e Salomão fabricam um poema onírico que se constrói desconstruindo um poema. Quando a voz poética acorda, o *poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo*. Ressalta-se aqui a relação entre poesia e sonho, conforme já tratado por Freud: “a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil” (FREUD, 1976, p. 157). Todas as metonímias, metáforas, aliteraões e oxímoros se esvoaçam e fica apenas a *questão-chave: sob que máscara retornará o recalcado?*. Tendo em vista essa relação com o sonho, Calcanhotto e Salomão colocam em cena o fato de a arte ser uma simbolização daquilo que está recalcado ou que Ehrenzweig (1977) diz ser de *mente profunda* e que, pela arte, tem condição de chegar à *mente de superfície*, por um processo de formatação desse recalque, que retorna, cada vez, por meio de um significante distinto, numa cadeia incessante de signos.

A canção, portanto, como obra criativa, parece brincar com as palavras, tirar *faíscas das britas*, e fabricar um poema se esfarrapando, o qual, ao final, é apenas projeção de um recalque, talvez provindo de uma brincadeira infantil, que pode retornar sob infinitas máscaras, como a de um prédio, como se escuta na canção aludida. Como sabemos, conforme Freud, em “Escritores criativos e devaneios”, a obra literária é um substituto e pode revelar outras figuraões, em outros sonhos, devaneios.

Em seu site, Gilberto Gil diz que, na canção “Metáfora”, há “um deslocamento do ser poético para cima do ser musical, ou talvez para o lado”². Preferimos pensar que o deslocamento é para o lado do ser musical, corroborando a tese de Wisnik, em “Palavra (En)cantada”, o qual defende que, no Brasil, vivemos um *momento feliz de conjunção* entre música e poesia, sem sobreposição de uma sobre a outra. Assim, falar de canção, como tanto defende Luiz Tatit, é falar de um equilíbrio entre letra e melodia, entre música e poesia.

O que nos instiga, neste trabalho, é perceber que há, por parte dos grandes artistas da MPB (Gil, Canhotto e Salomão são exemplos fulcrais), uma procura por assimilar saberes estéticos que conduzem a construção das canções não simplesmente como letras sobre as quais são postas linhas melódicas (ou o contrário), mas como letras que, por si só, sejam capazes de conter elementos que as tornam aproximáveis dos mais altos textos das poesias de livro produzidas em nosso país. Caetano Veloso (1997), por exemplo, no prefácio de seu livro “Verdade tropical”, diz que “a palavra poeta encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplicá-la ao que eu fazia e faria – embora não fosse poesia”. A própria fala de Caetano, nesse trecho, pela métrica e pelas rimas, aproxima-se do fazer poético, guardadas as devidas proporções, já que não se trata de um texto escrito para ser poético – entretanto, serve como argumento para evidenciar o quanto o artista está ligado à poesia e o quanto ele a tem acolhida em seu coração.

Ressaltamos aqui, quase ao modo contundente de Adriana Calcanhotto, que não nos interessa refletir sobre se letra de música e poesia são semelhantes ou diferentes – dicotomia que, de fato, julgamos infértil, sobretudo em se tratando de

² Disponível em http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?page=3

MPB –, mas analisar canções contando com aparatos tanto da teoria literária quanto das construções melódicas, rítmicas e harmônicas das músicas analisadas. cremos que o significante literário, ao ganhar ritmo e melodia e unir-se a harmonias de instrumentos que os acompanham, é potencializado e nos provoca sensações e fruições estéticas de que somente a letra da canção não seria capaz.

Solange Ribeiro de Oliveira, em “Literatura e música”, propõe a “possibilidade de se conceber a música como algo semelhante à literatura: arte temporal, envolvendo um sistema de comunicação, que articula signos, ou sequências de informação, capaz, portanto de ser analisado de forma comparável à arte irmã”. (OLIVEIRA, 2002, p. 71).

Ítalo Moriconi, em “Como e por que ler a poesia brasileira do século XX”, defende que “a letra, sozinha, é menos da metade do valor estético de uma canção, pois a canção é justamente aquele ‘a mais’ que se agrega como valor adicional à mera soma letra + melodia” (MORICONI, 2002, p. 14). Corroboramos apenas em parte a defesa do autor, por julgarmos que a letra não pode ocupar, em muitos casos, esse lugar tão menor em relação ao todo da canção. Veremos, nas músicas de Lenine analisadas ao longo deste trabalho, que as composições verbais, unidas às musicais, são essenciais para uma análise pertinente das canções e, desse modo, não ocupam, de modo algum, lugar menor do que a “metade do valor estético” do produto final, podendo as duas irmãs serem novamente articuladas, como propõe Oliveira (2002).

3. O LUGAR DA CANÇÃO NO BRASIL

José Miguel Wisnik constata que “sabemos pela nossa experiência que a música popular tem, no Brasil, um lugar central na vida cultural” (WISNIK, 1996, p. 63). E diz ainda que

uma coisa que tem sido observada já há algum tempo é a importância poética que a música popular no Brasil ganhou. Ela não é palavra cantada que serve para o entretenimento de massas, enquanto mercadoria em série, ouvida e descartada na estação seguinte. Na música popular do Brasil, pode-se dizer que existe um conjunto de autores, de poetas-cantores que estão desenvolvendo uma obra que resiste à passagem do tempo, ao contrário dos bens de consumo descartáveis. (WISNIK, 1996, p. 63).

Vinícius de Moraes é um desses poetas-cantores, um artista que transitava muito bem entre a poesia de livro e a poesia cantada. Antes de se envolver com a bossa nova, Vinícius já era conhecido e reconhecido como um poeta de livro (WISNIK, 1996). Participando do movimento da bossa nova, Vinícius passa a ser um exímio produtor de canção, que, conforme defende Luiz Tatit, só pode ser considerada como tal quando letra e música se articulam e dão forma a um texto que estabelece diálogos entre o nível verbal e o nível musical.

Tatit afirma que

como ocorre em geral com as linguagens estéticas (...), a canção também se investe contra a famigerada arbitrariedade do signo saussureano, buscando uma remotivação das relações entre plano da expressão e plano do conteúdo em suas respectivas progressões discursivas. (TATIT, 1997, p. 117).

Para Tatit, portanto, a canção é um produto da “articulação dos conteúdos da letra e dos segmentos melódico-musicais” (TATIT, 1997, p. 117). Analisando diversas canções da Música Popular Brasileira, em diversos trabalhos publicados, o estudioso percebe que as construções musicais das obras dialogam com suas

letras; muitas vezes, podemos dizer que uma imita a outra: harmonia e/ou melodia reiteram o que a letra diz e vice-versa.

Caetano Veloso é outro caso clássico dessa imbricação de poesia e música. As músicas de Caetano, mesmo se analisadas apenas em seu nível verbal, por vezes, podem ser consideradas poesias. Citemos os exemplos já bastante conhecidos como “Língua” e “Tropicália” ou mesmo “Zera a Reza”, canção menos “badalada” do artista:

*Vela leva a seta tesa
Rema na maré
Rima mira a terça certa
E zera a reza*

*Zera a reza, meu amor
Canta o pagode do nosso viver
Que a gente pode entre dor e prazer
Pagar pra ver o que pode
E o que não pode ser
A pureza desse amor
Espalha espelhos pelo carnaval
E cada cara e corpo é desigual
Sabe o que é bom e o que é mau
Chão é céu
E é seu e meu
E eu sou quem não morre nunca*

*Vela leva a seta tesa
Rema na maré
Rima mira a terça certa
E zera a reza
(VELOSO)*

Essa canção, ao molde de poemas barrocos, cria jogos de espelhamentos entre as palavras, para explorar um antagonismo que é também do plano do conteúdo. Segundo o próprio Caetano, "as palavras da letra são uma brincadeira nada rigorosa com inversões e espelhamentos" (VELOSO, 2003).

Em artigo em que analisa a canção, Leonardo Davino de Oliveira interpreta:

Em Zera a reza, identificamos ainda a união entre "opostos", pois, citando a reza, momento sagrado em que o ser se comunica com o divino, e o pagode, momento de profanação do corpo, Caetano Veloso parodia veladamente com a letra Deus e o Diabo(1989), de sua autoria, em que o verso "O carnaval é a invenção do Diabo / que Deus abençoou" fortalece a

correlação entre profano e sagrado, procedimento típico do texto barroco e aspecto recorrente na produção deste autor. (OLIVEIRA, p. 46).

Nesse sentido, podemos dizer que o trabalho estético construído pelos jogos de palavra por Caetano reitera um problema que é de seu conteúdo, a oposição entre sagrado e profano, que fica marcada pelo procedimento especular entre os opostos, o que é capaz de aproximar essa letra, dentre diversas outras, da alta poesia produzida no Brasil.

Da bossa nova até os tempos atuais, tendo, nesse intervalo temporal, papel fundamental a tropicália, a conta com um sem fim de compositores e músicos que podemos também chamar de poetas, de poetas-cantores, poetas-compositores ou, como veremos mais adiante, de cancionistas (TATIT, 1995), noção cunhada para designar aquele que tem a habilidade de produzir letra e música ao mesmo tempo. Na atualidade, podemos destacar Adriana Calcanhoto, Arnaldo Antunes, Lenine, Marisa Monte, Zeca Baleiro, entre tantos outros.

Neste trabalho, resolvemos dar atenção especial a Lenine, artista que vem se destacando e ganhando cada vez mais espaço na cena artístico-musical brasileira e mundial.

4. ARTE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Um excelente ponto de partida para pensarmos sobre a experiência de prazer que temos ao estarmos de frente com uma obra de arte é o texto “Escritores criativos e devaneios”, de Sigmund Freud (1976). Naquele artigo, embora não se apresente uma análise minuciosa de uma obra de arte ou de uma experiência clínica, Freud nos oferece ferramentas para a reflexão sobre os processos criativos, principalmente ligando-os às projeções de fantasias infantis recalcadas, conforme já havíamos adiantado na sucinta análise da canção de Calcanhoto, em capítulo anterior.

O autor, em dado momento do texto, apresenta-nos a seguinte reflexão:

gostaria (...) de indicar-lhes o caminho que do nosso exame das fantasias conduz aos problemas dos efeitos poéticos. Devem estar lembrados de que eu disse que o indivíduo que devaneia oculta cuidadosamente suas fantasias dos demais, porque sente ter razões para se envergonhar das mesmas. Devo acrescentar agora que, mesmo que ele as comunicasse para nós, o relato não nos causaria prazer. Sentiríamos repulsa, ou permaneceríamos indiferentes ao tomar conhecimento de tais fantasias. Mas quando um escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer, provavelmente originário da confluência de muitas fontes. Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira ‘ars poética’ está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais. Podemos perceber dois dos métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de ‘prêmio de estímulo’ ou de ‘prazer preliminar’ ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse ‘prazer preliminar’, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (FREUD, 1976, p. 158).

Com o psicanalista, podemos seguir nosso trabalho pressupondo que tensões de profundas fontes psíquicas ganham uma configuração estética que diferencia o texto criativo dos outros textos que circulam nos ambientes cotidianos. O artista, então, seria aquele que constrói, para seus “devaneios egoístas”, “alterações e disfarces” pelos quais alcançamos nosso prazer estético³. Por outro lado, Freud não nos brinda com a solução do que ele chama de o “segredo mais íntimo” do escritor criativo, que estaria, certamente, por detrás desses disfarces.

Árdua tarefa do crítico do texto literário, desvendar esses segredos seria outro grande enigma, para o qual surgem mais perguntas que respostas. Uma lacuna existe entre o texto e seu processo criativo, e ela pouco é preenchida quando buscamos nos artistas respostas para sua arte. O próprio Freud denuncia que, “ao ser interrogado, o escritor não nos oferece uma explicação, ou pelo menos nenhuma satisfatória” (FREUD, 1976, p. 149). Aliás, como apresenta, com bom humor, Amilton Godoy, em citação inserida na obra “A música de Milton Nascimento”, de Chico Amaral: “você quer que ele explique? Fica quieto aí. Vamos estudar, nós é que temos a obrigação!” (GODOY *apud* AMARAL, p. 336). Esse “nós” aponta, no caso em questão, para estudantes de música, que teriam a tarefa de “explicar” (preferimos o termo “interpretar”) as peças musicais de Milton em busca de, desmanchando-as, reconstruir o processo criativo das melodias e harmonias da canção. No caso de nosso trabalho, precisamos buscar em autores que estudam a estética e a gênese literária para conseguirmos ferramentas que nos conduzam a uma análise interpretativa das peças que pretendemos estudar.

³ Não poderíamos deixar de abordar sobre a *khátarsis* aristotélica para desenvolvermos sobre a nossa sensação de prazer estético. Nesse sentido, mais à frente, teremos espaço para a discussão.

Costumamos, principalmente em manuais didáticos, ver proposições que falam sobre a especificidade do texto artístico, defendendo que ele apresenta uma linguagem *conotativa* (versus *denotativa*) ou uma *literariedade* (versus uma *literalidade*), e, muitas vezes, essas noções são um fim em si mesmas, isto é, pouco resolvem o problema que angustia os estudiosos. Audemaro Taranto Goulart, em “Poética e gênese literária”, traz à tona o problema:

surge um problema derivado: o da especificidade do texto literário, seu caráter singular, em relação a outros tipos de texto – numa palavra, sua literariedade.

Para se ter uma idéia das dificuldades que contornam essa questão, basta levantar uma analogia. Se se pretende mostrar a diferença entre água e água oxigenada, é suficiente proceder a um exame do conteúdo de ambas. Verificar-se-á, assim, que o elemento água é composto por duas partes de hidrogênio e uma de oxigênio (H^2O), enquanto que a água oxigenada terá duas partes de hidrogênio e duas de oxigênio (H^2O^2). Quer dizer, a especificidade é tal que nenhuma dúvida haverá para identificar um ou outro tipo, afinal, a diferença entre ambos está ali, patente, demonstrável.

Já no caso do texto, as coisas se dão de maneira diversa. A começar pelo fato de que um texto, seja ele literário ou técnico, é constituído do mesmo material: a linguagem. E por mais que se queira dizer que existem diferenças entre um e outro – como é o caso das teorias do desvio, formuladas pelas doutrinas formalistas, que procuram mostrar a existência de uma linguagem literária que se desvia da linguagem comum – a questão continua irresolvida. Haja vista que alguns teóricos, como Jacques Derrida, defendem a posição de que toda linguagem é, essencialmente, metafórica, o que dá bem uma dimensão do problema, sobretudo quando se considera que as doutrinas formalistas assentam os princípios da distinção, principalmente, no caráter metafórico, conotativo da linguagem.” GOULART, 1998, p. 25).

Em analogia com a química, Goulart corrobora a famigerada ideia de que o texto artístico desvia-se dos outros comuns, mas estes não são facilmente diferenciáveis dos que chamamos de literários, por as especificidades, talvez, não serem tão óbvias assim, ao contrário do que seriam entre uma água (H^2O) e uma água oxigenada (H^2O^2). Freud, procurando explorar as peculiaridades do texto criativo, retoma a infância como um elo entre o escritor e seu texto e constrói uma relação entre o brincar e a fantasia. Segundo o psicanalista, “toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta

os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade” (FREUD, 1976, p. 149). O psicanalista alemão ainda continua:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. (FREUD, 1976, p. 150).

É justamente do “reajustamento” proposto por Freud que nos ocuparemos, buscando a peculiaridade do significante estético. O senso comum, ao molde das citações acima, reverbera a noção de que os poetas gostam de brincar com as palavras, revelando, pois, que existe um modo de lidar com a linguagem, no fazer poético, que se distancia da forma como usamos as palavras na realidade cotidiana.

Qualquer indivíduo com um pequeno nível de letramento é capaz de desenvolver alguma ideia, ainda que simplória, sobre o amor, por exemplo. Mas poucos poderiam, roseanamente, dizer que “qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura” (ROSA, *apud* LENINE, 2011). A relação metafórica entre *amor* e *saúde* ou entre *amor* e *descanso na loucura* é um modo de brincar com a palavra que revela um procedimento estético típico de poetas, de escritores criativos. Não apenas a metáfora, mas também o ritmo na acentuação da segunda sílaba de cada palavra ou a métrica similar entre as partes constitutivas da frase são também formas de organizar o discurso que se distanciam do usual e se aproximam do literário. Uma criança, por ser ainda pouco massacrada pelos dispositivos de castração social, que impedem o prolongamento do brincar pela fase adulta, estaria bem mais propensa a construir frases desse tipo do que um adulto comum – não poeta.

Não podemos deixar, a título de ilustração, de citar uma situação corriqueira vivida ao lado de uma prima de três anos: estando no zoológico pela primeira vez, ela se deparou com uma sensação estranha ao ver um hipopótamo, animal com o qual nunca tinha tido contato – seria este um *momento de tensão*, como aponta Freud. E, assim, estranhamente, ela também se manifestou: - *olha, mãe, uma vaca estragada!*.

Essa frase, assim que pronunciada, gerou risos, obviamente. Isso porque ela revelou um uso da linguagem que não nos é trivial, mas estético, artístico. É, por excelência, metafórico (e infantil), pois, na impossibilidade de nomear, a menina criou uma correlação bizarra entre uma vaca (aquilo que já conhecia) e um *hipopótamo* (o desconhecido, o estranho), cuja nomeação não estava, ainda, ao alcance daquela criança. Além disso, há uma métrica regular entre uma parte e outra do discurso: *uma vaca estragada* tem duas sílabas tônicas e ambas recaem sobre a terceira sílaba: uma vaca / estragada. Ressalte-se também a assonância da vogal “a”, que enfatiza ainda mais a sonoridade da frase.

Assim, nesse exemplo, cremos ficar clara a aproximação feita por Freud entre a criança e o escritor criativo. Enquanto a menina de 3 anos transforma *vaca estragada* em metáfora para *hipopótamo*, Guimarães Rosa estende os valores do *amor ao descanso na loucura*. E ambos criam essa frase explorando métrica e sonoridade, procedimento típico da poesia ou, no caso de Rosa, da prosa-poética.

Ainda mantendo nossa discussão presa a essa diferenciação entre o poeta e o homem comum, entre a linguagem artística e a corriqueira, citamos um trecho de Adélia Bezerra de Meneses:

(...) o poeta não apenas nomeia os seres, os bichos, mas dá nome a emoções que de outro modo ficariam para sempre indizíveis, vivências

humanas de alto tónus emocional, que ganham possibilidade de expressão – e de comunicação. Há sentimentos sutilíssimos e contraditórios, que só na poesia encontrariam guarida; há pensamentos e percepções apenas esboçados, mas que só através da linguagem poética podem ser formulados. Isso não significa que a poesia formule coisas necessariamente racionais, lógicas, cartesianas. A realidade não é assim: ela é contraditória, paradoxal, as coisas não se regem pelo princípio de identidade, pela lógica da não-contradição. O pensamento lógico se rege pelo princípio de identidade: $A = A$ e $B = B$; portanto, A é diferente de B . Em poesia, A pode ser igual a B .

E como a poesia nomeia? Rompendo as leis da lógica cartesiana, o princípio de contradição que tolhe o real, que o imobiliza na sua contraditória e dinâmica riqueza; é a poesia que nos convoca como totalidade (intelectual/sensorial), não só como seres racionais. O artista é aquele que consegue dar nome ao inomeado, a poesia acolhe a ambiguidade, convive com o paradoxo, pondo juntos, às vezes, dois termos, duas realidades que se opõem violentamente, e dessa oposição tira uma chispa, uma faísca de revelação. (MENESES, 2011, p. 19-20).

Conforme o que citamos e desenvolvemos até aqui, percebemos que a poesia tem uma força que parece lutar contra o real bruto, contra o que tolhe, contra o que impede o olhar infantil (que lida com a brincadeira) de se manifestar. A criança, por se permitir brincar com o real, reajustando-o, tem o poder de promover “faíscas de revelação”, do mesmo modo que o poeta, convivendo com o paradoxo, luta contra a lógica cartesiana para nomear sentimentos, sensações com as quais o senso comum lida, mas não sabe interpretar, verbalizar. Como diz Meneses (2011), “os poetas sabem das coisas, e as verbalizam”.

Um dilema que é gerado, a partir desse enunciado de Meneses, é: os físicos, os matemáticos, os jornalistas, os cientistas em geral também sabem das coisas e também as verbalizam. Então, não seriam essas competências de “saber” e “verbalizar” exclusivas dos poetas. No entanto, a questão é: não **o que** sabem nem **o que** verbalizam, mas **como** sabem e **como** verbalizam. O saber é uma competência intrínseca ao ser humano e, de um modo ou de outro, é desenvolvida em diversos níveis. Mas o poeta tem todo um *modo de saber e de verbalizar* que lhe é exclusivo, que lhe coloca num outro lugar entre os que sabem; basta ver o modo

como Rosa e a criança de 3 anos verbalizaram o seu saber diante do amor e do hipopótamo, respectivamente.

Considerando a defesa de Tatit (1997) quanto à não arbitrariedade dos signos nas linguagens estéticas, antes mesmo de nos debruçarmos sobre a análise de canções, podemos dizer que não somente a canção, mas todo texto que tenha uma pretensa construção estética, irá buscar a “remotivação das relações” entre o *significante* e o *significado* (cf. p. 20). Se Ferdinand Saussure defendia que essa relação é arbitrária, considerando, naquele momento, não o trabalho artístico, mas a linguagem cotidiana, defendemos, portanto, que a “famigerada arbitrariedade” não se aplica à arte, que busca ser motivada.

Um exemplo já usado neste trabalho nos ajuda aqui, novamente. Trata-se da canção de Calcanhotto e Salomão, que deixa nítida a escolha motivada de significantes, pelo fato de haver estreita relação entre o *plano da expressão* e o *plano do conteúdo*.

*Assim é que saio dos sucessivos sons:
Vão-se os anéis de fumo de ópio
E ficam-me os dedos estarecidos.
Metonímias, aliteraões, metáforas, oxímoros
Sumidos no sorvedouro.*

Os sonhos, um atrás do outro, corroboram a imagem presente em toda a letra da canção de um esfarrapamento (*fiapo por fiapo*) de todo o poema, à medida que a voz poética vai se deslocando da fantasia para o real, acordando. O movimento, que é bastante sugestivo de uma cena cinematográfica onírica, é encadeado pela motivada reiteração dos sons sibilantes da consoante “s”, construindo a aliteração que, no plano do conteúdo, é evocada pelo eu poético. Assim, há uma amarração

proposital e estética entre forma e conteúdo, entre significante e significado, sem o que o texto não poderia ser considerado obra de arte.

Discutindo a especificidade do texto literário, dissemos anteriormente que não é **o que** se diz, mas **como** se diz o que direciona a escrita de um texto para seu caráter poético. Nesse sentido, quando vemos em versos de canções e poemas uma lida especial com o signo, um modo particular de construí-lo, estamos enxergando esse “como”. Em geral, isso ocorre por meio de uma sensação de (des)conforto que, pela estranheza do modo de organização do enunciado, nos leva a percebê-lo como artístico.

Segundo Antonio Candido, em “O direito à literatura”,

se fosse possível abstrair o sentido e pensar nas palavras como tijolos de uma construção, eu diria que esses tijolos representam um modo de organizar a matéria, e que enquanto organização eles exercem papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CANDIDO, 2004, p. 177).

Esse *caráter de coisa organizada*, conforme defende Candido, tem especial lugar na literatura, por fazer dela um espaço privilegiado de ordenação da mente e dos sentimentos. A coerência estética do texto provoca outra coerência, mesmo que inconsciente, a da mente, em busca de organização de seus dilemas. Essa proposição de Candido, que, por crer nesse poder ordenador da mente por meio da arte, alça a literatura ao lugar de um dos direitos humanos, dialoga com Aristóteles. Na *Poética*, o conceito de catarse (*kátharsis*) é trazido à baila e é amplamente utilizado, até os dias de hoje, para os estudos do texto literário. Segundo o filósofo, a *kátharsis* é um processo de *purificação das emoções* pelo qual passa o indivíduo que está diante de uma obra de arte. Pelo caráter peculiar da obra, ela despertaria

uma descarga emocional, a qual geraria uma organização mental, desestabilizando, inicialmente – por ser estranha –, mas também estabilizando as tensões do sujeito, por conseguir, como nenhum outro texto, motivar relações entre significantes e significados, entre o que é “inomeado” e o que, esteticamente, pode ganhar nome e forma, conforme nos apresentou Meneses (2011).

Ehrenzweig, em sua obra “Psicanálise da percepção artística”, defende que

o desenvolvimento da linguagem da forma de arte, seja de um período histórico inteiro ou de um artista individualmente, estaria baseado assim em um inexorável processo de articulação, transmutando a linguagem da forma dionisíaca da mente profunda em componentes estéticos (...). (EHRENZWEIG, 1977, p. 119).

O fato de Ehrenzweig estabelecer uma tensão entre o dionisíaco e o componente estético nos é bastante sedutor, pois coloca em cena uma “luta” entre a forma inarticulada/inconsciente e uma forma articulada/consciente. Entretanto, aquilo que vem de um espaço caótico da mente – reprimido e não articulado –, pelo poder de um percurso estético, pode ser organizado em formas que procuram – não linearmente nem objetivamente – expressar um discurso, o qual pode ser linguístico, musical, visual. Da luta, da tensão, então, é que nasce o que, genericamente, nomeamos de texto artístico. Ressaltemos que essa articulação não deve ser vista como forma de solapar o dionisíaco de modo que ele fosse plenamente e racionalmente transformado em apolíneo; trata-se, pelo contrário, de por em equilíbrio ambiguidades, contradições em um espaço privilegiado para isso – a poesia, na qual os paradoxos convivem e se tensionam.

Essas formas artísticas – que podem ser representadas por palavras, jogos linguísticos, reiteraões, notas, acordes – são fundamentais para que se possa

estudar como se dá o processo de produção artística, buscando *transmutar* os elementos inarticulados da mente profunda para a de superfície.

5. DE ONDE VEM A CANÇÃO?

Iniciando nossa discussão sobre o percurso do processo criativo em Lenine, trazemos à tona a primeira canção que será nosso objeto de estudo.

De onde vem a canção?

*De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?
Quando do céu despenca
Quando já nasce pronta
Quando o vento é que inventa
De onde vem a canção?*

*De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?
Quando se materializa
No instante que se encanta
Do nada se concretiza
De onde vem a canção?*

*Pra onde vai a canção
Quando finda a melodia?
Onde a onda se propaga?
Em que espectro irradia?
Pra onde ela vai quando tudo silencia?
Depois do som consumado
Onde ela existiria?*

*De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?*

(LENINE)

Este capítulo, não por acaso, é assim nomeado e, também, não por acaso, é o primeiro tópico analítico deste trabalho, haja vista ser nosso objetivo a reflexão sobre o processo de construção das canções, perscrutando suas origens mesmas. Então, será bastante útil a canção metalinguística de Lenine para o desenrolar do texto.

A pergunta que nomeia este capítulo é o cerne, sem resposta, desta tentativa de interpretação estética de textos artísticos de Lenine. Assim como o compositor – já no primeiro verso da canção –, fazemos essa pergunta a cada vez que escutamos uma música que nos toca, que nos desorienta. Cremos que, na verdade, essa indagação pertence a todos nós, humanos, e é como uma pergunta fundadora, no estilo “quem somos nós?” ou “de onde viemos?”. Elucubrarmos sobre aquilo que nos toca é o mesmo que elucubrarmos sobre nós mesmos, porque, motivados por uma provocação exterior, tentamos verbalizar e nomear o que nos afeta e o que nos falta, como a canção e sua pergunta.

No início de “De onde vem a canção?”, o estranho nos afeta: o som de um metrônomo⁴ recebendo corda. O estranho não é o metrônomo receber corda, o estranho é ele ser evidenciado na música, ser propositalmente posto como um dos instrumentos que formarão a malha sonora. Mais do que apenas um som, essa ação provoca, semioticamente, uma imagem: uma mão humana rodando a manivela da ferramenta que, na música, transforma-se em instrumento musical.

Se tivéssemos que selecionar um entre os tantos elementos e formas que conduzem as músicas, ficaríamos com o pulso – que é marcado, com excelência, pelo metrônomo; pulso este que, em uma canção, rege toda a sua organização rítmica – como o pulso do coração ou de uma caminhada, aquilo que conduz e marca o ritmo e o andamento. Sem pulso não há vida nem música. A mão no metrônomo, então, é uma procura consciente do músico pela organização, pelo fio que conduz todo o tecido que se formará após o *start* de um maestro, por exemplo. O pulso, em uma canção e no humano, é visceral, como nosso bater de coração,

⁴ Instrumento, geralmente com pêndulo, para regular o compasso de composições musicais. *Fonte: Dicionário escolar da língua portuguesa. Academia Brasileira de Letras. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.*

como nossa respiração, pois é o que mantém vivos a canção e o corpo humano – se o coração acelera ou desacelera, ele causa efeitos que, por vezes, levariam à morte; se o pulso de uma canção se perde, ele pode “matar” também a musicalidade. Nesse sentido, em Lenine, o metrônomo, pela mão que lhe dá vida, girando-o, é um guia que indica o início de um percurso e que, ao mesmo tempo, indica as possibilidades de caminhada por esse percurso. Mapeando, o metrônomo cerceia dando liberdade, porque dita o ritmo da música, mas também dá ao artista a possibilidade de dividir esse ritmo, por meio do exercício criativo.

Nessa canção, o compasso quaternário (4/4) marcado pelo metrônomo inicial abre portas para novos passos que são norteados pelo pulso central. No quarto compasso, após o primeiro tempo marcado pelo metrônomo, o violão e um outro metrônomo entram em cena na canção, criando nuances rítmicas que criam a sobreposição de notas, embaralhando sons. Interessante é notar que, paradoxalmente, o embaralhamento é organizador, pois mistura não de modo aleatório, mas dentro de uma lógica rítmica permitida pelo compasso e suas possíveis divisões.

Nesse ponto, podemos começar a buscar uma articulação entre letra e música na canção do artista pernambucano. A pergunta que aqui chamamos de fundadora – mote da canção –, explicita um problema irresolúvel, que vem a ser a explicação para a origem da canção. Assim como nasce de uma lacuna eternamente impreenchível, ela deixa um vazio que o poeta não consegue tampar, mas estará fadado a tentá-lo – como uma tentação. A pergunta, a lacuna e a resposta são, portanto, uma tentação, uma força caótica buscando tornar-se cosmos. Cabe ao poeta, entretanto, não buscar o esgotamento da razão de ser da pergunta, mas

construir, artisticamente, possibilidades de resposta, como potência, e não como um fim dado.

Cabe, também, lembrar a análise que Wisnik (2004) faz da “Cajuína”, de Caetano Veloso, quando diz que ela é “uma canção sobre o dom e a falta (...) sobre a falta de resposta para a pergunta fundamental”. Do mesmo modo que a canção de Lenine, “Cajuína” também começa com uma pergunta sobre o sentido da existência (*existirmos, a que será que se destina?*) e esse é o motivo de toda a letra e de todos os “rendilhados melódicos” construídos pelo compositor. Analisando-a, Wisnik (2004) afirma que “a impossibilidade de nomear o que falta não cala propriamente a poesia”, o que podemos articular facilmente com o que nos apresenta Menezes (2001) sobre o poder nomeador do poeta, na busca pela expressão do indizível.

Interessante também é, no texto de Wisnik, a relação com outra pergunta, a de Miguilim, personagem de Guimarães Rosa: “Mãe, mas por que é, então, pra que é, que acontece tudo!?” (ROSA, 2001, p. 150). Essa indagação, ao mesmo tempo, tão existencial e inocente, revela duas verificações, segundo Leyla Perrone-Moisés: “que as grandes perguntas dos artistas são as mesmas dos filósofos e que (...) a arte brasileira dá suas melhores respostas na fusão da tradição com a inovação, do regional com o universal” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 314). Arriscamos mais uma associação, a partir do cruzamento dos exemplos aqui citados, inclusive de Freud: as perguntas das crianças, por vezes, também são as mesmas que as dos filósofos e dos artistas, pelo fato de os três buscarem respostas para questões que incomodam e fazem refletir – nascendo o *esforço meditativo*, nos termos de Arriguggi Jr. (2002). Criança, poeta e filósofo tanto perguntam quanto tentam respostas para o sentido da vida e, mais que os cidadãos comuns, exercitam a liberdade e a criatividade ao postular respostas, o que acaba distanciando sua

linguagem da corriqueira – no caso da criança e do poeta, uma linguagem mais literária que literal, preenchendo as lacunas ao nomear de forma criativa.

Voltando à canção de Lenine, reitere-se que a impossibilidade de nomeação não cala a poesia. Assim, há, em Lenine, uma incessante busca pela resposta à pergunta inicial. Estranhamente, notas embaralhadas surgem no início da música e, a nosso ver, podem revelar a confusão, os barulhos caóticos que a indagação causa. Inicialmente, há um metrônomo rigidamente marcando um pulso, mas essa rigidez logo é quebrada pelas notas do violão em contratempos e pelo segundo metrônomo, que atravessa a linearidade do primeiro. A pergunta que provoca mentalmente a voz poética revela-se, portanto, na canção por meio das síncopes que a unidade sonora gera. Falamos, há pouco, do quanto o ritmo é visceral, pois nos mantém vivos pelos órgãos de nosso corpo – e não é à toa que a síncope também está ligada à arritmia cardíaca. Essa visceralidade, em Lenine, fica nítida pela confusão existencial e pelo indizível se projetarem na construção estética da música, embaralhando sons.

Sem resposta nítida e fixa para sua questão central, a peça artística nos dá uma pista de que a canção vem da (con)fusão de sons, que, organizadamente, geram a música. Seguindo esse raciocínio, podemos perceber no discurso musical pequenos grãos para preencher a angústia deixada pelo buraco cavado pela pergunta. É angustiante, na canção, o excesso de perguntas e a carência de respostas, criando uma distância entre o sujeito e o objeto desejado, que seria a solução para seu problema. Em relação a esse vazio, essa ausência, Hélio Pellegrino nos diz que

o ser humano (...) experimenta, ao nascer, a realidade como angústia. A condição de ser humano, como ser-no-mundo, revela ao homem, primigenamente, como uma fulguração apocalíptica de angústia. O rumo do

ser nos chega à pele e ao corpo, em primeiríssima instância, pelo aguilhão da angústia. Este dado constitui um dos fundamentos da filosofia heideggeriana. Para Heidegger, a angústia é um estado privilegiado do Dasein, através do qual se anuncia a chegada do ser (PELLEGRINO, 1987, p. 317).

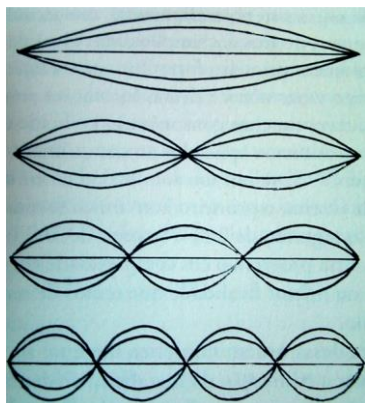
Pellegrino, retomando Heidegger, então, coloca a angústia como um anúncio da chegada do ser, e isso é de fundamental importância para nossa análise. Conforme dissemos no início deste capítulo, elucubrar sobre a origem da canção é refletir também sobre a própria condição humana, tendo em vista que, se questionamos o que nos rodeia, questionamos também a nós mesmos, em busca de respostas que nos confortem. A angústia, então, diante do desejo de saber *de onde vem a canção*, nos humaniza, nos faz viver, nos atualiza como seres humanos.

Como já dissemos, se a resposta não parece ser verbalizável, se a canção parece ser inexplicável, as suas próprias linhas melódicas, analisadas, nos encaminham para a possibilidade de entender de *onde vem a canção*. Com o gráfico melódico a seguir, poderemos pensar melhor sobre esse jogo de interdependência entre pergunta-resposta e também entre letra e melodia.

dó	
si	
sib	
lá	on
sol#	vem de de
sol	
fá#	vem
fá	
mi	on on a ção quan do do des
mib	céu
ré	
dó#	
dó	
si	de de de de can pen
sib	
lá	
sol#	ca

A pergunta que tanto nos instiga está melódica e verbalmente iniciando a letra. Sendo o mote dessa, ela é também formada musicalmente pelo acorde motivador do tom da canção (EM – mi maior). Esse acorde é utilizado pelo artista para construir a melodia até o termo “vem”, formando – com **si**, **mi** e **sol#** – a tríade maior, que é a base do acorde e do tom da música. Isso interessa muito à análise que pretendemos, pois, ao mesmo tempo em que pergunta, instalando o caos, o artista parece tentar responder pela busca do cosmos, ao organizar tão severamente a melodia. Amarradas as três notas que compõem a tríade, a própria melodia sugere que a canção vem de uma busca estética pela articulação de formas que tendem à união. Musicalmente, um *mi* (primeiro grau, som fundamental) clama por um *si* (que é o seu quinto grau, sua quinta justa) e também por um *sol#* (que é seu terceiro grau, sua terça maior). Assim, um acorde perfeito sempre terá o primeiro, o terceiro e o quinto grau. Vale a pena citar um trecho e uma gravura de “O som e o sentido”, de Wisnik, que elucidam sobre essa questão da força de atração entre as notas musicais:

as alturas ressoadas pelas frequências componentes da “escala” harmônica produzem uma série de intervalos (intervalo é a distância que separa dois sons afinados no campo das alturas). Um som musical, de altura definida, tocado por um instrumento, ou cantado por uma voz, já tem, embutido dentro de si, um espectro intervalar. Isto vale dizer que ele contém já uma configuração harmônica virtual, dado por múltiplos intervalos ressoando ao mesmo tempo. Mais do que uma simples unidade que vai produzir frases melódicas, cada som já é uma formação harmônica implícita, um acorde oculto. Quando um som se encontra com outro, é a série harmônica que está em jogo. (WISNIK, 2011, p. 60)



A divisão da corda em seus harmônicos
(WISNIK, 2011, p. 61.)

Assim, se não há resposta definitiva, pelo menos há uma organização alentadora, uma melodia que conforta o vazio e a angústia deixada pela pergunta. Partindo da explicação de Wisnik, podemos dizer que a força de atração entre as notas, provocando um acorde oculto – que depois se explicita – promove um equilíbrio que, mesmo não resolvendo o problema da indagação, traz elementos que vão, paulatinamente, construindo um percurso em busca de aproximar-se do que é necessário para preencher o vazio escavado e a angustiante confusão mental. Musicalmente, o espectro intervalar implícito é, pois, o componente estético para outro espectro, o da distância entre pergunta e resposta. Se a mente se confunde e pergunta *de onde vem a canção?*, a própria canção organiza-se para que seu processo, em vez de confuso, seja organizado, entrelaçando forma e conteúdo.

Outro aspecto interessante dessa melodia inicial, que acompanha a expressão da pergunta, é o seu caráter entoativo. O verso “de onde vem a canção?”, assim como, verbalmente, é uma interrogação, melodicamente também procura essa possibilidade de expressão, já que a linha melódica constrói-se, inicialmente, em movimento ascendente, e desenvolve-se, logo após, de maneira descendente até o **si**, retornando, em ascensão, para o **sol#**. Essa sinuosidade, então, imita a prosódia que, normalmente, usamos no cotidiano para construir frases de tom

interrogativo e marca a intrínseca relação entre letra e melodia, construindo uma compatibilidade no jogo de significação entre os elementos da canção.

Após essa apresentação do tema da canção com a pergunta, a voz poética começa a inserir circunstâncias em que a canção se constrói, todas elas inauguradas pela expressão temporal “quando”, marcando eventos de origem do texto criativo. O primeiro verso que traz essas situações é “quando do céu despenca”, aludindo à repetida ideia de que há uma inspiração poética que cai do céu. João Cabral de Melo Neto, segundo Arrigucci Jr. (2010), é um severo crítico dessa noção e

não teve dúvidas de batizar o seu [trabalho] com a exata expressão de ‘trabalho de arte’, contrapondo a atenção vigilante e a lucidez do fazer que o caracterizam à espontaneidade instintiva. De sua perspectiva, é através da funcionalidade precisa desse trabalho que o poeta, valendo-se de todos os recursos de que a inteligência ou a técnica pode servir-se, intensifica a emoção (ARRIGUCCI JR., 2010, p. 27).

Se prestarmos atenção à canção de Lenine, podemos corroborar a defesa do poeta pernambucano, pelo fato de percebermos uma intrincada teia estética que, de modo algum, é fruto de mera inspiração. Se, por um lado, a canção parece despencar do céu, por outro, vemos uma melodia em intensa consonância com a letra, apresentando-nos que há “transpiração” por trás de um trabalho como este.

Precisamos reparar, seguindo a seta presente no gráfico melódico posto anteriormente, que, assim como o texto verbal remete ao despencar da canção, a melodia constrói um percurso despencando. E esse movimento é mesmo de um despencar, pois as notas estão consideravelmente distantes umas das outras. Os intervalos dessa queda são de um **mi** para um **si** e deste para um **sol#**. Percebendo esses intervalos que constroem o movimento de queda, podemos voltar aos primeiros movimentos da melodia, os quais inauguravam a pergunta, no plano

verbal, e sua tentativa de resposta, no plano musical. Não por acaso, as notas do despençar e as da pergunta são as mesmas, pelo fato de ser necessária uma organização que, mesmo não esgotando a razão de ser da pergunta, consiga encontrar uma nomeação estética para a resposta. A resposta, novamente, não existe como coisa pronta, mas como forma estética, por meio de “alterações e disfarces” melódicos, como propõe Freud.

Os versos seguintes, mantendo as circunstâncias, dizem “quando já nasce pronta / quanto o vento é que inventa / de onde vem a canção?”. Vemos, em toda essa primeira estrofe, uma busca do eu lírico pela resposta a um evento que se coloca inexplicável, pois a canção parece *despençar do céu, nascer pronta e ser inventada pelo vento*. Nesse sentido, a conclusão, como objeto de desejo, é inalcançável e somente a própria organização estética pode dar conta dela. Novamente, reiteramos que isso não ocorre como esgotamento, mas como possibilidade de formatação artística.

Desse modo, as linhas melódicas continuam movimentando-se conforme a letra delineia o percurso. O verso “quando já nasce pronta”, ao contrário de “quando do céu despenca”, está em movimento ascendente, da nota mais grave da melodia para uma das mais agudas: de **sol#** (na oitava inferior) para o **si**, mais de uma oitava acima da nota de origem. Ressaltemos, nesse caminho, novamente a reiteração das notas do acorde que dá o tom da canção, o EM (**mi** - **sol#** - **si**), como se fosse preciso manter a suposta resposta para a pergunta inicial sempre em foco – a canção vem da organização estética gerada pelo seu próprio tom. Confirmemos essa análise no gráfico seguinte:

dó	quan			
si	nas	do o		
sib				
lá	ce	ven	on	
sol#	pron	to é	de	
sol				
fá#	que inven			vem
fá				
mi	já	ta	ta	a ção
mib				
ré				
dó#				
dó				
si	do	de		can
sib				
lá				
sol#	quan			

A especulação sobre a origem da canção, no nível verbal, desconsidera a sua gestação e desenvolvimento e dá a canção como pronta, sem precisar de um processo que lhe desenvolva, como se ela nascesse sem ser maturada. De algum modo, isso é reiterado também na melodia, com os saltos intervalares que nela ocorrem e que são ressaltados pela seta presente no gráfico. O espichamento dessa seta, em consonância com a melodia construída, acompanha também o espichamento da canção como matéria pronta. Se, em um primeiro momento, a canção parecia despencar do céu, verbal e musicalmente, agora, ela cresce repentinamente, sem um percurso gradual de gestação, e isso é dado pela voz lírica e pela linha melódica ascendente e em saltos bruscos.

Acontece que, apesar desses saltos bruscos, as notas escolhidas para estacionar os passos são as próprias notas do acorde tônico (mi – sol# – si), fazendo que o objeto do nascimento não seja tão dado assim, mas perpasse por um caminho de algum modo já delimitado, formatado. Complementando esse percurso com relativa formatação, a melodia inverte seu processo e caminha para resolver na nota tônica do acorde, que é , “mi”. Ou seja, no momento em que a frase melódica

fica pronta, a nota mote do tom da canção é instaurada como ponto limite do caminho. Assim, se a pergunta se mostra como espanto, em relação à busca de conhecimento sobre a origem do objeto, a melodia se mostra familiar em relação às notas que escolhe para pôr música na letra.

Logo em seguida, a melodia ganha outro contorno, justamente no ponto que diz “quando o vento é que inventa”, como se inventando um novo modelo, menos brusco e mais processual – como um *vento*, e não como um tufão, por exemplo. A distância entre as notas, nesse momento, é de meio ou de um tom apenas, não há saltos em intervalos tão espaçados como em “quando já nasce pronta”; pelo contrário, há certa maturação da melodia, construindo-se progressivamente, sendo inventada paulatinamente. Essa relação mais conjuntiva entre as notas fica marcada também no léxico do verso, haja vista o termo *vento* estar praticamente contido em *inventa*, o que torna progressiva também a formação lexical na palavra, por meio da sonoridade similar. Vendo o desenho melódico no gráfico até enxergamos o movimento de vento, levando as notas e sílabas das frequências agudas para as mais graves, do *dó* para o *mi*, onde a melodia estaciona, já que ali está o tom da canção.

Essa tematização do conteúdo e da melodia mantém-se muito similar na segunda estrofe:

*De onde?
De onde vem?
De onde vem a canção?
Quando se materializa
No instante que se encanta
Do nada se concretiza
De onde vem a canção?*

dó	
si	
sib	
lá	on
sol#	vem de de
sol	
fá#	vem
fá	
mi	on on a  ção quando se ria 
mib	mate
ré	
dó#	
dó	
si	de de de de can  li
sib	
lá	
sol#	za 

dó	na
si	que  da
sib	
lá	se en se on
sol#	can con de
sol	
fá#	creti vem
fá	
mi	te ta do za a  ção
mib	
ré	
dó#	
dó	
si	tan de can
sib	
lá	
sol#	no ins

Nessa segunda estrofe, portanto, temos de reparar que o desenho melódico é o mesmo da primeira, instalando a *tematização* de fato, o que também acontece em relação à discussão sobre “de onde vem a canção?”, reiterando-se a pergunta fundadora.

Onde, inicialmente, tínhamos o *despencar* da canção, temos, agora, sua *materialização*, num movimento ainda rápido e em graus disjuntos, distantes um dos outros, como se essa materialização também fosse despencada, inesperada, inexplicada. Do mesmo modo, onde a canção nascia pronta, sem maturação, agora

ela se encanta num instante apenas, de modo surpreendente, o que ocorre em um movimento também fugaz, com relativas distâncias intervalares. Em seguida, segue-se para um movimento que enuncia que a canção vem do nada e a melodia, outra vez, é consonante com esse nada, já que ele é musicalizado na região mais distante em termos de frequência: é no *dó* (a nota mais aguda da canção) que *o nada se concretiza*; daí, segue para um percurso descendente em graus agora mais conjuntos, pois, mesmo sendo do nada – segundo a letra e, em partes, a melodia –, a linha melódica precisa de uma formatação que leve à resolução, novamente, na nota que dá o tom da canção.

Nesse sentido, se a letra nos leva a crer que o processo criativo da música é apenas um processo de encantamento, vindo do nada, a melodia não permite que essa leitura ocorra completamente. Em partes, ela reitera o conteúdo da letra, mas, por outro lado, ela procura percursos que não são do nada, marcando sempre as notas principais para o tom da canção: a tríade maior (mi – sol# – si) está sempre em evidência, como se fosse necessário reiterar que o processo não é tão aleatório assim, embora possa ter momentos de encantamento, de movimentos bruscos, até para criar uma dinâmica para os desenhos melódicos.

A segunda parte da canção coloca em cena outra pergunta, tão instigante e angustiante quanto a primeira: “para onde vai a canção?”. De novo, temos um questionamento que se assemelha aos nossos questionamentos existenciais: *de onde viemos?*, *para onde vamos?*. É um modo de especular, de refletir sobre a canção, que é também parte de nossa vida.

Especular, refletir: toda atividade do pensamento me remete aos espelhos. Segundo Plotino, a alma é um espelho que cria as coisas materiais refletindo as ideias de uma razão superior. Talvez seja por isso que eu preciso de espelhos para pensar: só consigo concentrar-me quando em presença de imagens refletidas, como se minha alma tivesse necessidade de um modelo para imitar toda vez que exercita sua virtude especulativa. (O adjetivo assume aqui todos os seus significados: sou ao mesmo tempo um homem que pensa e um homem que tem negócios, além de ser colecionador de aparelhos ópticos.) (CALVINO, 1999, p. 165).

Nessa citação de Calvino, desperta-nos à atenção a relação etimológica entre “especular” e “espelho” (de speculu(m) > specu(m)> specu> especu > espelho), entre o verbo *especular* e o jogo de espelhos, como se, para pensar sobre si mesmo, fosse preciso se ver por um outro ângulo. Ou seja, seria uma trama entre o interior e o exterior; algo interior que se projeta no mundo material ou algo do mundo externo que provoca o interior, a alma. É bem isso que parece ocorrer com o eu lírico da canção de Lenine, especulando sobre um produto estético do mundo exterior (a canção) em relação às sensações que ela reflete nele. Assim ele desdobra-se em dois: o que sente a canção e o que pensa sobre ela, pensando, na verdade, sobre si mesmo. Basta perceber as perguntas: “pra onde vai a canção / quando finda a melodia? ou pra onde ela vai / quando tudo silencia?”.

Vemos, portanto, que a canção é quase um pretexto para refletir, especular sobre si mesmo. Especulando sobre a canção, ele reflete sobre as sensações que ela lhe deixa após findar, após silenciar. Na melodia, vamos procurar entender como se dá esse processo:

dó	
si	
sib	
lá	lo
sol#	quan me di on
sol	
fá#	vai ção do da a de a
fá	
mi	a fin a onda se paga
ré#	can
ré	
dó#	de pro
dó	
si	pra
sib	
lá	
sol#	on

Diferentemente da primeira parte, essa segunda se materializa por uma melodia muito menos regular do que as anteriores, que estavam muito calcadas na tríade maior, com maior concentração. Nesse segundo momento da canção, após ela já ter sido tematizada, entra em cena também um eu lírico com um novo problema: a canção depois do silêncio, do fim. Aí, realmente, podemos falar de um vazio ainda mais incisivo, haja vista a ausência da canção, que, por outro lado, deixa a presença da pergunta. Se a canção vai embora, o que é isso que incomoda, que deixa o sujeito atordoado? Sem dúvida, um vazio interior, a tal angústia sobre a qual falou Pellegrino (1987), retomando Heidegger.

Se há uma movimentação especulativa do eu lírico, refletindo sobre o que o incomoda, há uma movimentação maior também da melodia, explorando mais as tensões – que estão consonantes com a tensão mental – e as durações das notas, exibindo um processo mais passional. *Pra onde vai a canção?*: essa frase – verbal e melodicamente – corrobora essa leitura, uma vez que ela se constrói quase utilizando toda a oitava (de sol# a fá#) e termina com a longa duração da sílaba final de *canção*.

dó	
si	
sib	
lá	on
sol#	de de e
sol	
fá#	pois la e ti
fá	
mi	do som ma xis ria
ré#	con
ré	
dó#	su
dó	
si	
sib	
lá	
sol#	do

Dizemos que não há resposta, pelo menos na letra, pois, na melodia, há um efeito resolutivo para terminar a música. Isso porque a formatação da pergunta, melodicamente, ocorre na nota que define o tom da canção, um *mi*. Chamamos de resolução, em música, todo movimento que se dirige para o tom da canção, seja na harmonia, retornando ao acordeônico, ou, na melodia, direcionando-se para a nota cerne do tom.

Vimos, ao longo de toda a canção, que a consonância entre letra e melodia é um aspecto marcante e que promove o jogo entre pergunta e tentativas melódicas de resposta. Como já dissemos anteriormente, a letra explicita uma confusão mental e especulativa do eu lírico, o que se prolifera, em certos momentos, pela melodia. Por outro lado, também, podemos dizer que há organização melódica, pelo fato de, enquanto se enuncia a pergunta, melodiza-se uma suposta resposta. *De onde vem a canção?*. Melodicamente, ela vem da intrincada articulação da melodia, explorando os desenhos e as notas em consonância com a letra e, mais, marcando bastante o tom da canção, ao escolher **mi**, **sol#** e **si** como notas que colocam música na

pergunta central ou ao resolver a canção com o *mi* posto sobre um nada resolvido verso, que revela a fragilidade do ser humano e de nosso eu lírico especular.

6. AMOR É PRA QUEM AMA

“Amor é pra quem ama”, em seu início – assim como “De onde vem a canção?” –, já nos espanta: a primeira nota da canção é, tripla e concomitantemente, executada pelo violão, pela voz de Lenine e por um passarinho.

Essa comunhão entre instrumento musical, voz humana e sons da natureza é o fio condutor de todo o disco “Chão”, que – literalmente, passo a passo – insere sons ambientes em todas as faixas que o constituem. É interessante apontar, em “Chão”, a apropriação que o artista faz de elementos que, *a priori*, não são estéticos ou que não têm uma organização que possibilitaria sua leitura como forma artística. Entretanto, por um processo de formatação desses elementos, o que parece caos é, no CD, transformado em objeto estético em constante relação com as letras e as melodias das canções.

A canção, mais que o espanto inicial da convergência das três vozes, nos revela outra curiosidade. O passarinho que canta não é mera ferramenta do compositor para preencher a música. Poderíamos dizer que o canarinho, que recebe a alcunha de Frederico VI, é um co-compositor da canção, participando ativamente de seu processo criativo. Segundo o próprio Lenine, em entrevista publicada no *youtube*⁵, o som do canto de Frederico VI “vazou” quando eles escutavam a gravação de “Amor é pra quem ama”, que era registrada no estúdio ao lado da cozinha onde o canarinho de sua sogra ficava. Enquanto gravavam, o pássaro cantava, e os microfones do estúdio registraram seu canto.

⁵ Entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2bCCLEDJt6s>. Acesso em 03 mai. 2013, às 22:16h.

Para aumentar ainda mais nosso espanto, o canto de Frederico VI não foi editado pelo cantor e sua equipe em estúdio. Conforme afirma Lenine, na mesma entrevista, o canário, incrivelmente, cantou dentro do tom e do ritmo da canção, imitando a frequência dos instrumentos e das vozes humanas e adequando-se à divisão rítmica da música. Assim, mesmo crendo no incrível, o compositor decide *assumir* o canto do pássaro como parte de sua canção, e potencializa a voz do canário Frederico VI ao inseri-la em uma obra de arte tão instigante como o CD “Chão” e a canção “Amor é pra quem ama”.

Não temos – infelizmente – métodos científicos que deem conta de explicar o fato de uma ave tida por nós como irracional cantar dentro de escalas e divisões rítmicas características da música ocidental. No entanto, podemos desenvolver uma interpretação estética desse evento, já que temos linhas de pesquisa que procuram analisar a função das escalas, das reiteraões melódicas, harmônicas e rítmicas articuladas à letra da canção. O canário e seu canto, então, também serão considerados em nossa interpretação.

6.1 O amor na letra

Amor é pra quem ama

*Qualquer amor já é
um pouquinho de saúde
um montão de claridade
contribuição
pra cura dos problemas da cidade*

*Qualquer amor que vem
desse vagabundo e bobo
coração atrapalhado
procurando o endereço
de outro coração fechado*

*Amor é pra quem ama
 Amor matéria-prima
 A chama
 O sumo
 A soma
 O tema*

*Amor é pra quem vive
 Amor que não prescreve
 Eterno
 Terno
 Pleno
 Insano*

*Luz do sol da noite escura
 "qualquer amor já é
 um pouquinho de saúde
 um descanso na loucura"
 (LENINE e SANTOS)*

Na primeira estrofe da letra, em seus dois primeiros versos, Lenine e Santos nos apresentam a explícita relação intertextual com o discurso de Riobaldo, em “Grande sertão: veredas”, de Guimarães Rosa. Riobaldo, como sabemos, por meio de um monólogo interior, disfarçado em diálogo virtual, procura reconstruir sua trajetória de vida, em busca de encontrar conforto para os seus mais diversos conflitos existenciais, entre eles, a desejada relação amorosa – supostamente homossexual – com Diadorim. É o discurso catártico de Riobaldo o caminho encontrado para, quem sabe, “formatar” o que se enovela em seu inconsciente, em sua mente profunda e caótica, e que, por vezes, parece levá-lo a estágios oníricos enquanto reconstrói o passado e os eventos que vivera.

Na canção de Lenine e Santos, a famosa frase do jagunço do sertão roseano ganha novos contornos, ampliando sua significação para alcançar a possibilidade de “cura dos problemas da cidade”. Se, em GSV, o amor tem a função de acalmar a loucura existencial de Riobaldo, sendo metáfora de saúde, em Lenine, o amor é também metáfora de *claridade*, como forma de iluminar um percurso. A relação entre escuridão e claridade, nesse sentido, fica bastante evidente, sendo que podemos ler

a ausência de luz como representação do desconhecido, do plano inconsciente, o que, a nosso ver, é bastante pertinente na canção de Lenine.

Metaforizando saúde e clareza, o amor figura como um estado passional que serve de válvula de escape para o medo do desconhecido – que, por sinal, é um importante norteador da narrativa catártica de Riobaldo. Temendo o desconhecido, o inconsciente, a voz poética utiliza o amor como modo de conhecer, no sentido de construir um caminho que leve a uma relação equilibrada entre o velado e o desvelado, a inarticulação e a articulação. Na segunda estrofe, do mesmo modo, essa noção de percurso continua presente na letra da canção, fazendo o seu tema, fruto de um “coração atrapalhado”, procurar o “endereço / de outro coração fechado”.

Nessas duas estrofes, vemos um obstáculo sendo enfrentado pelo eu poético em busca de alcançar seu objeto de desejo – o amor. Na verdade, o amor figura nessa canção de modo ambíguo: do mesmo modo que representa o outro, o que deve ser alcançado, também é o que possibilita que se alcance o desejo, sendo também percurso. Assim, o amor é, ao mesmo tempo, um “problema da cidade” e “uma cura para os problemas da cidade”.

A voz poética, que, inicialmente, trata o amor de modo genérico, como “problema da cidade”, aos poucos o vai desvelando. Já na segunda estrofe, com o caminho em curso, ela deixa vazar que esse problema não é qualquer problema da cidade, representando-o por “outro coração fechado”. Desse desvelamento, então, segue-se um caminho ainda mais passional, que vai definindo o que é o amor com palavras como “chama”, “sumo”, “soma” e “tema”. Interessante ver o termo “soma” ser posto após “chama” e “sumo”: dois termos voláteis, bastante metonímicos, por

serem, respectivamente, parte do fogo somada à forma do verbo chamar e de suco de frutos, prevalentemente, ácidos. Essa volatilidade, acidez e pequenez dos dois somam-se no sentido de evocar o “tema” da canção, que, na verdade, trata dessa impossibilidade de concretizar o amor, que se apresenta na canção como percurso, como soma de diversos elementos, diversas metáforas, metonímias, palavras que vão, como migalhas, marcando um caminho. Essa “soma” também nos remete ao processo de somatização, ou seja, de transformação de um estágio de angústia e conflito existencial em doença do corpo, o que se articula bem com a letra, já que *amor e saúde* estão relacionados.

Esse processo continua na estrofe seguinte, quando o amor, como estado que “não prescreve”, é adjetivado como “eterno”, “terno”, “pleno”, “insano”. Ele é eterno, como objeto distante, mas também terno, como próximo ao sujeito. É pleno, mas também insano. Além disso, interessante perceber, a partir dessa estrofe, o caminho que o amor persegue na canção, indo da saúde à insanidade, passando pela “chama”, pelo “sumo”, pelo “eterno”, enquanto busca conhecer a si mesmo e ao outro “coração fechado”.

Analisando as linhas melódicas da canção, percebemos uma consonância com esse mesmo percurso que se constrói na letra. Do amor que é metáfora de claridade e de saúde, que é chama e sumo, ao que é insano, a voz poética se desvela cada vez mais, potencializando sua passionalidade e somatizando o problema, sendo o amor a “matéria-prima” e o “tema” que conduz a travessia, ao modo roseano.

6.2 O amor no percurso poético e melódico

Sendo a canção um objeto que precisa de instrumentos próprios para ser analisado, os quais não são somente da teoria musical nem apenas da teoria literária, buscaremos, nesse ponto, encontrar os elos entre letra e melodia para que possamos analisar esse *corpus* tão peculiar. Assim como Luiz Tatit defende que “*produzir canções significa produzir compatibilidade entre letras e melodias*” (TATIT, 1997, p. 117), Antonio Candido afirma:

quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e sugere. (CANDIDO, 2004, p. 178).

A necessidade de compatibilidade entre os elementos presentes no texto artístico e, principalmente, entre forma e conteúdo, concede a esse texto um lugar diferenciado dos demais – nele é possível perscrutar, pelas marcas deixadas em sua superfície, o não formatado que o animou e que mereceu a ordenação de que fala Antonio Candido. É a participação intersubjetiva no texto, como leitura, que possibilita que, nesse texto, se projetem os sujeitos-leitores e sua “capacidade de humanizar”.

No intuito de argumentarmos em favor dessa complexa rede tecida de forma e conteúdo, considerando também o discurso musical, traçamos, portanto, o gráfico melódico da primeira estrofe da canção, a qual tem raríssimas diferenças melódicas em relação à segunda. Por esse gráfico, cremos poder perceber, em comunhão, letra e melodia.

dó#	
dó	
si	quer um
sib	
lá	da
sol#	a já qui mon ri de
sol	
fá#	mor é pou nho tão cla
fá	
mi	um de de
mib	
ré	
dó#	ú
dó	
si	qual de
sib	
lá	
sol#	sa

dó#	
dó	
si	
sib	
lá	con cu
sol#	ra ble
sol	tri i
fá#	mas da
fá	
mi	bu ção dos de
mib	da
ré	
dó#	
dó	
si	pra pro ci
sib	
lá	
sol#	

Seguindo o modelo de análise semiótica da canção proposto por Luiz Tatit (1997), podemos perceber, já no início da melodia, um distanciamento entre sujeito e objeto representado pela distância entre as duas notas que dão voz à primeira palavra da letra. O termo “qualquer” é musicado com duas notas que, entre si, mantêm uma distância de seis tons – uma oitava –, o que é uma distância bastante acentuada, sendo um ciclo completo na escala musical ocidental. Esse

distanciamento instaura a dificuldade de encontro com aquilo que é desconhecido, mas que precisa ser alcançado.

Em seguida, da nota mais aguda, o percurso se desenvolve em escala descendente até alcançar as notas mais graves desse início da canção. No caminho inverso ao primeiro passo dado pelo eu poético, a forma “saúde” é alcançada na nota mais grave da melodia desta canção, comprovando, como defende Tatit (2008), que, enquanto as linhas melódicas em caminho ascendente tendem à *passionalização*, as descendentes caminham para a *afirmação*. Nesse caso, encontrar a metáfora para o “amor” é uma forma de afirmar a possibilidade de ele ter um conforto, o qual é evocado pela saúde na nota mais grave da melodia.

Entretanto, por ser um processo passional e conflituoso, a afirmação nunca é plena, haja vista o dilema entre plenitude e eternidade, representado na quarta estrofe. Assim, ao contrário da “saúde”, a “claridade”, que é a segunda metáfora do amor na canção, é alçada por meio de um percurso mais luminoso, mas menos cômodo, uma vez que, melodicamente, a claridade é posta em cena por frequências de sons mais agudos e com durações maiores, como destacado no primeiro gráfico, clareando o caminho do eu lírico.

É importante analisar essa claridade não como resolução plena para a escuridão, pois, paradoxalmente, a melodia circula entre frequências altas e baixas, fazendo que a claridade sirva também para iluminar o quanto o problema está longe de ser solucionado. Nesse sentido, a última nota que forma a palavra “claridade” evoca um percurso melódico sinuoso, como pode ser percebido no gráfico iniciado por “contribuição”. A “contribuição”, musicalmente, é atraída pela última nota de “claridade”. O *sol#* atrai o *lá*, nota a somente meio tom da anterior e que inicia a

sinuosidade, articulando letra e melodia, esboçando a inquietude e o próprio problema da instabilidade sentimental.

Na terceira estrofe, inicia-se a definição do amor, sendo, cada vez mais, desvelado, tanto no sentido de manifestação dos próprios sentimentos quanto no de descoberta daquilo que se deseja conhecer. Nesse sentido, segue também sinuoso o percurso melódico que entrecruza música e letra.

dó#	<u>mor</u>
do	
si	é ma ria
sib	
lá	pra mor té
sol#	quem a pri
sol	cha
fá#	ma su
fá	
mi	a ma a a ma so te ...
mib	mo
re	
dó#	ma
dó	o ma
si	
sib	a
lá	o
sol#	

Reafirmando a tese de que os discursos passionais tendem às notas mais altas, a canção enuncia o amor na nota mais aguda de toda a melodia. Além disso, ainda o mantém em cena por uma longa duração, dando à sílaba “mor” uma extensão de um tempo inteiro, o que é raro nessa canção. Nesse trecho, corroborando o modelo analítico de Tatit, “o prolongamento das durações (...) tem como corolário a desaceleração rítmica e o abrandamento da pulsação substituindo os efeitos somáticos por efeitos psíquicos (...) ligados a conteúdos afetivos” (TATIT, 1997, p. 119).

Em seguida, prossegue-se, novamente, à descendência, para definir, afirmando, o que é amor. Isso ocorre tanto pela construção sintática da oração, com o verbo de ligação “ser” no tempo presente, característico de frases afirmativas, como pela movimentação melódica, que se encaminha para a nota inicial do verso.

Outrossim, podemos salientar a força entoativa da duração das notas na célula rítmica que constrói o trecho “é pra quem ama”. Tal excerto é musicado imitando a prosódia cotidiana de enunciados que, além de afirmativos, evidenciam certo tom pedagógico. A divisão em notas *quíalteras*, que dividem um tempo em três partes, é fundamental para construir esse tom de ensinamento nesse trecho da letra, o que se repetirá em “é pra quem vive”, na estrofe seguinte. Essa aproximação entre fala e melodia, nessa canção, corrobora a relação entre melodias e entonações linguísticas: “um cantor sempre diz alguma coisa com suas melodias como qualquer falante com suas entonações” (TATIT, 1997, p. 118). O dizer melódico, nesse sentido, não é mera expressão vocal arbitrária, mas um modo de dizer que pretende se aproximar já de um conhecimento linguístico e entoativo dos falantes diante de situações específicas. A canção, assim, mais uma vez, organiza-se como um modo de conhecimento e saber que reflete as situações cotidianas e um modo de pensar e organizar o mundo: uma *gaia-ciência*, conforme Wisnik (1996).

A esse processo de aproximação entre fala e canto, Tatit (1997) dá o nome de *figurativização*, porque estabelece, por meio da entonação e dos mecanismos linguísticos, a relação entre enunciador e enunciatário, como recurso para chamar a atenção, para aproximar. Lauro Meller (2010), em sua tese de doutorado, cita Tatit, ao explicar sobre a relação entre canto e fala na MPB:

buscando o que há de mais específico em termos de execução e equilíbrio entre música e fala, João Gilberto atinge o protocanto, modelo virtual que está na base das principais realizações da canção popular anterior e

posterior à bossa nova. Estudá-lo, com profundidade, é definir os próprios critérios gerais de análise da canção brasileira. (TATIT apud MELLER, 2010, p. 33).

Ainda com Meller, retomando também Wisnik e Tatit, citamos mais um trecho sobre João Gilberto e sua contribuição para a intensificação da relação canto-fala na MPB:

João Gilberto é apontado por Wisnik como uma das maiores contribuições para que se entenda a especificidade da palavra cantada / falada e que estaria, no limite, na origem da distinção entre canção e poesia. Segundo Wisnik, a grande inovação de João Gilberto para a dicção da música popular no Brasil é justamente a de turvar as distinções entre ambas (neste particular, João parece retomar as experimentações de Noel Rosa em canções como “Conversa de Botequim” ou “Gago Apaixonado”, que parecem mais faladas que cantadas). (...) esse processo é denominado figurativização (segundo Luiz Tatit), e trabalharia em prol da persuasão da canção sobre o ouvinte, sendo que o registro informal de linguagem (usado, por exemplo, pelos poetas marginais), potencializaria esse efeito. (MELLER, 2010, p. 32).

A canção de Lenine, portanto, revela um intrincado processo de compatibilização entre plano da expressão e do conteúdo, entre letra e melodia, de modo que se possa entendê-la em consonância com o conceito de canção proposto por Tatit e pelas diversas noções que desse conceito brotam. Ao modo de João Gilberto, caso exemplar de busca da quase perfeição entre oralidade e melodia, Lenine institui essa dicção oral em sua canção, aproximando o jeito de dizer do modo de cantar, além de construir rendilhados melódicos que geram a articulação entre letra e melodia. Mais uma vez, vemos o intenso *trabalho de arte*, conforme defende João Cabral, na construção das obras do compositor pernambucano.

7. “PACIÊNCIA” – A ESTÉTICA DA RECUSA

Assim como vimos em “De onde vem a canção?” e “Amor é pra quem ama”, “Paciência” também nos provoca pelo seu processo de articulação entre plano verbal e musical. No caso dessa canção, o que mais nos sensibilizou para a análise, como já dito na introdução deste trabalho, foi a configuração harmônica do discurso musical, marcado, sobretudo, pelo acompanhamento do violão executado por Lenine. Antes, porém, dessa análise, vamos ao plano verbal apenas:

*Mesmo quando tudo pede
Um pouco mais de calma
Até quando o corpo pede
Um pouco mais de alma
A vida não para*

*Enquanto o tempo
Acelera e pede pressa
Eu me recuso faço hora
Vou na valsa
A vida é tão rara*

*Enquanto todo mundo
Espera a cura do mal
E a loucura finge
Que isso tudo é normal
Eu finjo ter paciência*

*O mundo vai girando
Cada vez mais veloz
A gente espera do mundo
E o mundo espera de nós
Um pouco mais de paciência*

*Será que é tempo
Que lhe falta pra perceber?
Será que temos esse tempo
Pra perder?
E quem quer saber?
A vida é tão rara
Tão rara*

*Mesmo quando tudo pede
Um pouco mais de calma
Até quando o corpo pede
Um pouco mais de alma
Eu sei
A vida é tão rara
A vida não para, não
A vida é tão rara (2x)
(LENINE e FALCÃO, 2006)*

Já na primeira estrofe da canção de Lenine e Dudu Falcão, percebemos a posição reflexiva assumida pelo eu lírico. Grosso modo, podemos dizer que, analisando a vida, ele conclui que ela não para independente da desaceleração solicitada, independente do fato de o corpo querer mais alma. Bastante comum na poesia, essa posição reflexiva é composta, com excelência, pelo nosso poeta maior, Carlos Drummond de Andrade, que tem sua obra analisada por Davi Arrigucci Jr., o qual defende que, na poesia de Drummond,

o pensamento desempenha papel decisivo (...), pois define a atitude básica do sujeito lírico, interferindo na relação que este mantém com o mundo exterior, ao mesmo tempo que cava mais fundo na própria subjetividade: o resultado desse processo é o adensamento do lirismo pelo esforço meditativo, que casa um esquema de idéias à expressão dos sentimentos. (ARRIGUCCI JR., 2002, p. 16).

Essa leitura de Arrigucci Jr. acerca da poesia de Drummond, por tratar do esforço meditativo, auxilia-nos também na análise da canção de Lenine e Falcão. Nela, o eu lírico, diante de um mundo que cada vez acelera mais, além da posição de reflexão, assume também uma posição de recusa. Na verdade, refletir é sempre recusar: só se reflete porque algo incomoda, e se incomodar com algo é o efeito de um contato com o estranho – por vezes, paradoxalmente, si mesmo –, do qual procura distanciar-se e com o qual, ao mesmo tempo, tentar lidar. O incômodo vem da não identificação, vem de um estranhamento provocado no sujeito pelo contato com algo com o qual não se identifica.

Conforme Freud (1976), em “O estranho”, quando deparamos com uma situação que nos espanta, nos horroriza, podemos ter essa sensação como fruto de algo que foi recalcado. É como nos estranhar diante de um espelho, que nos duplica e nos revela o estranho e o familiar ao mesmo tempo, gerando tensão a partir desse limite tão tênue.

Diante do incômodo, o sujeito se duplica, num jogo de espelhamento que é, ao mesmo tempo, identificação e negação: ele se identifica no espelho, ao refletir – como processo mental –, e nega a forma como se vê, por ela não corresponder a uma expectativa, a um desejo, a um “querer ser”.

Estranhando (e espelhando-se), pois, o eu lírico da canção assume uma posição de sujeito da recusa (BISCHOF, 2005), e constrói um texto permeado por tensões entre o que percebe do/no mundo e sua identidade, entre a pressa da vida e o seu desejo de trilhar um percurso com mais calma. Construindo a canção, o eu lírico dá forma a seus desejos mais profundos, o que resulta, como defende Arrigucci Jr. (2002), em um “esforço meditativo” que leva à criação de um “esquema de ideias”. Esquema esse denunciado, por exemplo, pela articulação de pares opostos que são explorados na letra da canção: pressa/calma; corpo/alma; loucura/normalidade.

Sobre essa articulação de manifestações profundas da alma, Audemaro Taranto Goulart diz que:

o estado criativo passa por um processo turbulento em que se faz presente uma tensão que procura enfeixar numa forma mais articulada a visão criativa inarticulada, tornando-a, pois, uma idéia formatada e concluída. (GOULART, 1998, p. 39).

Na canção de Lenine e Falcão, percebemos essa busca pela articulação a todo tempo sendo manifestada, já que o jogo de ideias fica evidente na forma do discurso poético do eu lírico. Suas rimas, por exemplo, são construídas por palavras que, em si, contêm outras, como: *calma e alma; loucura e cura; normal e mal*. Essa imbricação lexical evidencia uma possível confusão de pensamentos também imbricados na mente do eu lírico, que, expressando-se, cria enunciados poéticos que articulam as tensões antes inarticuladas em sua mente (EHRENZWEIG, 1977).

Além desses jogos de palavras e ideias, as construções sintáticas, que mantêm certa regularidade na letra, também formatam a busca de organização do pensamento. Frases expressas por meio de períodos compostos por orações adverbiais e orações principais reiteram a tensão entre sujeito e mundo, entre calma e pressa. Nas três primeiras estrofes, essas orações circunstanciais inauguram a expressão do eu lírico, que, após verbalizar as circunstâncias que o dirigem para a reflexão, insere a oração principal, que formata a conclusão alcançada. Na primeira, *mesmo tudo pedindo mais calma e o corpo pedindo mais alma*, percebe-se que “a vida não para”. Na segunda, “enquanto o tempo acelera e pede pressa”, prefere-se *fazer hora, ir no tempo da valsa* a assumir a pressa pedida pelo tempo. E, na terceira, “enquanto todo mundo espera a cura do mal e a loucura finge que tudo isso é normal”, *fingir ter paciência* é a saída para não se submeter à lógica daqueles que se dizem normais por viverem na loucura do tempo apressado.

Já na quarta estrofe, após assumir sua posição de paciência, o eu lírico expõe ambiguidades e outras contradições: o mesmo mundo que gira veloz é o que espera de nós paciência – numa identificação entre leitor/ouvinte e eu lírico. E nós, talvez por não podermos (ou não querermos) desacelerar a vida, esperamos que o próprio mundo desacelere:

*O mundo vai girando
Cada vez mais veloz
A gente espera do mundo
E o mundo espera de nós
Um pouco mais de paciência
(LENINE e FALCÃO, 2006).*

Esse jogo de mútua espera coloca em cena uma relação desequilibrada por ambas as partes: o homem e o mundo/o sujeito e o espelho de si mesmo. A busca pelo equilíbrio, pois, vem pela construção estética que procura ordenar o caos, que

tenta dar forma ao que parecia extrema confusão, transformando-se numa expressão organizada das formas antes inarticuladas.

Na quinta estrofe da canção, por parecer que o eu lírico já se dissolveu na forma, com conclusões sobre a postura a ser tomada, o questionamento é explicitamente dirigido ao leitor/ouvinte, pois são feitas perguntas que provocam a reflexão, que procuram fazer que ele também participe do jogo de articulação estética. O verbo “será” introduz esse tom provocativo, que leva a pensar se é a própria falta de tempo que impede o sujeito – representado pelo pronome “lhe” – de perceber que é preciso mais paciência, mais calma, mais alma. Nesse sentido, podemos perceber a necessidade da relação entre autor, texto e leitor para a construção do que dizemos ser o discurso poético. Conclamando o leitor, instaura-se um ciclo que leva à repetição de toda a canção, possibilitando que autor (eu lírico) e leitor/ouvinte possam refletir juntos, articulando saberes e manifestações em parceria.

Esse leitor a que nos referimos pode ser lido também como o próprio duplo do enunciador (cf. CALVINO, p. 47), que procura deslocar-se do lugar de conforto, refletindo sobre as tensões da sua própria alma. Desse modo, a especulação da voz poética, ao duplicar o sujeito, duplica a letra da canção também, que será repetida, como modo de, talvez, provocar ainda mais a mente reflexiva no jogo autor-leitor, ou seja, no jogo dos duplos.

7.1 Letra e música

Ao analisar a letra de “Paciência”, tomamos consciência de que existe um sujeito que assume a posição de recusa ao perceber que o mundo gira veloz, que o

tempo pede pressa. Recusando, então, a pressa, ele muda de postura, desacelera, faz hora, vive no tempo da valsa, como um sujeito teimoso. Assim como esse sujeito, na harmonia da canção (ciclo de acordes arpejados – tocados nota por nota – que se sucedem, no violão, acompanhando a voz) também aparece uma nota teimosa.

Na MPB, conforme apresenta Wisnik (1997), em geral, a interdependência ocorre entre letra e melodia e a harmonia costuma ocupar um lugar subalterno, quase que somente como uma “cama” montada para suportar a melodia. É válido salientar que a harmonia é dada a partir da formação de acordes, ou seja, da simultânea execução de notas que se unem em acordo umas com as outras ou que são executadas em arpejos, isto é, de modo sucessivo. São instrumentos típicos de harmonia, o violão e o piano, por exemplo, já que possibilitam a execução de diversas notas ao mesmo tempo. Instrumentos de sopro, por exemplo, não executam acordes, não harmonizam, a não ser quando vários deles são tocados ao mesmo tempo, como numa orquestra, em que cada músico executa uma nota.

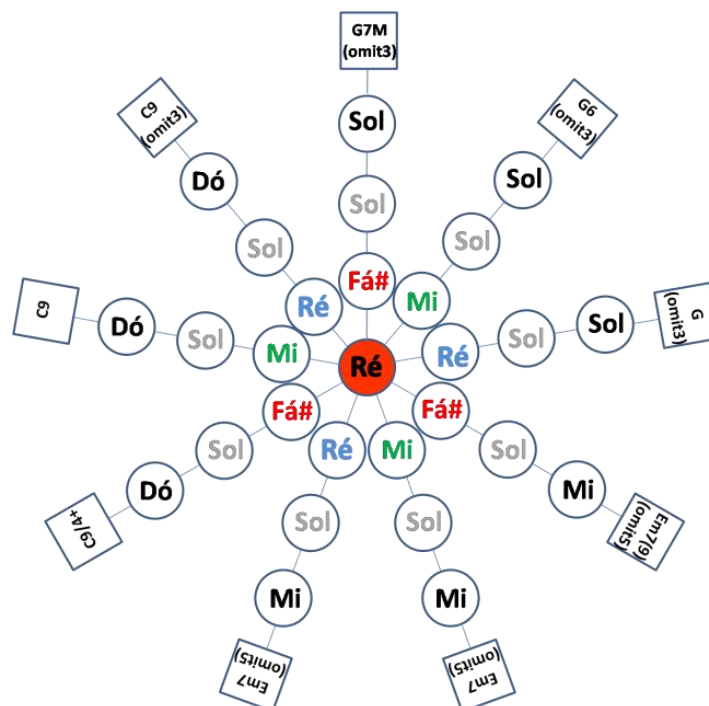
Em “Paciência”, entretanto, notamos uma relação dependente entre harmonia e letra, conforme veremos nessa seção, já que a harmonia parece imitar o ponto de vista assumido pelo eu lírico. Desse modo (e nesse caso), podemos dizer que a harmonia não é subalterna em relação à melodia. Poderíamos até nos ater mais à relação entre harmonia, melodia e letra nessa canção, mas cremos ser matéria para outro trabalho, que deve se prolongar por doutorado.

Seguindo a análise, no tom original da canção – G (sol maior), o primeiro ciclo harmônico constrói-se, consecutivamente, por três variações do acorde G (sol maior), três variações do acorde Em (mi menor) e três variações do acorde C (dó maior). Todos esses acordes – nessa canção – recebem, em sua formação, a nota

D (ré), que, em cada um deles, exerce uma função harmônica distinta. Nos acordes de sol (G), a nota ré exerce função de quinto grau; nos acordes de C, exerce função de nono grau; e, nos acordes de Em, de sétimo grau. Essa nota D (ré), em todos os acordes em que aparece, é executada com uma mesma regularidade, sendo a terceira nota tocada no arpejo de cada um deles.

Além da nota D (ré), que será nosso foco de estudo, tendo em vista seu papel em cada acorde e na harmonia como um todo, há também a constante reiteração da nota G (sol) ao longo da música. Acontece que, por ser a nota de frequência mais aguda em todos os acordes, o D (ré) destaca-se, criando um efeito de manutenção da teimosia, da calma, caindo sempre sobre o mesmo tempo nos arpejos dos acordes, alinhavando a harmonia da canção, articulando a letra à harmonia.

A seguir, inserimos um esquema que procura didatizar o ciclo harmônico executado pelo violão, chamando a atenção para a nota posta como eixo deste ciclo, a qual é nosso fio condutor da análise, bem como o é da canção.



Tendo em vista, então, essa formação dos acordes da primeira parte da canção, que acompanham as quatro primeiras estrofes, podemos dizer que, enquanto a harmonia (o ciclo de notas dos acordes) gira e constrói um círculo de acordes, os quais, paulatinamente, trazem novidades em termos de notas à canção, o D (ré) não sai de cena em tempo algum. Quando escutamos a canção – mesmo não sendo músicos – temos a sensação de haver um círculo de frequências/notas movimentando-se sempre em torno do mesmo lugar, em torno de um mesmo eixo harmônico, uma mesma nota que não o deixa se desvirtuar. Essa nota, portanto, exerce uma função de nota teimosa, imitando a posição assumida pelo eu lírico e a forma articulada pelo seu discurso poético. A harmonia da canção desenvolve-se, há mudanças, adição e omissão de notas nos acordes, os baixos (as notas mais graves) movimentam-se, seguidamente e repetidamente, em G (sol), em Em (mi menor) e em C (dó) – inclusive formando o movimento de uma tríade maior (dó-mi-sol) –, mas a nota teimosa não permite que passos mais largos sejam dados.

Coincidentemente (ou nem tanto), a nota D (ré) introduz uma *marcha à ré* que procura estabilizar, frear a movimentação harmônica para que não haja grandes evoluções, para que os movimentos tenham mais calma, menos pressa, fazendo que a própria harmonia tenha em si um elemento de recusa, que coloca o ouvinte também diante de uma desaceleração ao escutar a canção.

Na segunda parte de “Paciência”, quando o eu lírico traz um questionamento direcionado explicitamente ao seu leitor/ouvinte por meio do pronome “lhe” e da forma verbal “será”, a nota D (ré) sai de cena – já que não compõe a seleção de notas feitas para o acorde de F (fá), o primeiro que “quebra” essa lógica harmônica. Assim, parece que o D (ré) foi expulso pela desestabilização que toda pergunta promove em um sujeito. O tom interrogativo na expressão do cantor e na

composição da letra “balança” o sujeito e a harmonia da canção; ela desarmoniza porque coloca o leitor/ouvinte e o próprio eu lírico diante de um espelho que parece dizer: *será que você não percebe por que não tem tempo pra isso?*.

Ainda no terceiro verso dessa segunda parte, iniciado pela mesma forma verbal “será”, o eu lírico, após questionar, insere-se no discurso de novo e usa a primeira pessoa do plural (nós temos), inserindo também, na harmonia da canção, a nota D (ré) novamente. Questionando-se, o eu lírico desestabiliza-se na primeira interrogação; mas, na segunda, a do terceiro verso, o tom de pergunta retórica – que traz, em si, a própria resposta – fica evidente, sobretudo pelo eu lírico colocar-se em primeira pessoa, e ele já não parece mais tão distante da pergunta nem da conclusão, trazendo também a nota que teima ter a saída para a pressa. Assim o D (ré), como um eixo, um fio condutor do percurso reflexivo-musical, entra em cena mais uma vez.

Reforçando a reflexão por meio do jogo entre pergunta e resposta – ora tendendo ao questionamento, ora à conclusão – ainda na mesma estrofe, quando o eu lírico diz “e quem quer saber?”, em função da desestabilização trazida pelo questionamento, o D (ré) é expulso novamente do ciclo harmônico, haja vista o acorde de Am (lá menor) vir à tona junto com a pergunta. Esse último acorde é executado não em arpejo – nota por nota –, mas com todas as notas ao mesmo tempo e em um só tempo – revelando sua contundência – sendo seguido por uma pausa. Pausa esta que, provocando o silêncio, traz a resposta: “a vida é tão rara”. É a raridade da vida que promove o desejo de manutenção da calma, que vem representada, junto com a resposta, pelo acorde Em (mi menor), que reitera a presença da nota teimosa. Percebemos, assim, como, nessa estrofe, ocorrem desestabilizações e estabilizações na mente do eu lírico, por ora questionar, ora

parecer concluir. Esse vaivém reflexivo evoca também um vaivém harmônico, expulsando e inserindo a nota teimosa na composição da canção.

A pergunta, portanto, é, ao mesmo tempo, um elemento de desestabilização e de estabilização na vida do eu lírico – e de qualquer humano. Questionar é abrir espaço para a reflexão; e a reflexão, embora nem sempre traga respostas prontas e definitivas, é uma forma de atingir conforto, já que se busca lidar com o problema percebido. O que ocorre na canção de Lenine e Falcão é apenas uma expulsão momentânea da nota D (ré), quando o F (fá) e o Am (lá menor) entram em cena junto com os questionamentos que aparecem no plano verbal da canção. Entretanto, iniciando o terceiro verso da quinta estrofe, após ser expulso de novo pela pergunta do início dessa mesma estrofe, a nota teimosa volta a compor a canção com a função harmônica de sétima menor do acorde Em (mi menor). Esse retorno da nota evidencia que é mesmo necessária à canção a participação do elemento teimoso, do elemento que, harmonicamente, dá forma ao conteúdo que é expresso, sendo uma maneira de promover a calma, de corroborar a recusa à aceleração, mesmo que ainda haja perguntas, que ainda haja busca de articulação de saberes.

Curioso ainda é perceber que, na última estrofe, no mesmo ponto em que, na estrofe anterior, o Am (lá menor) aparece para desestabilizar a harmonia, o Em (mi menor) preenche o espaço que antes era do questionamento, inserindo a nota teimosa, para finalizar a canção de modo estável e corroborando o discurso poético de recusa à aceleração. Assim, em vez de perguntar “quem quer saber?”, o eu lírico diz “eu sei”, num tom bastante exclamativo, e é seguido pela nota de recusa presente no acorde Em (mi menor), executado também com todas as notas ao mesmo tempo, de modo bastante veemente. A partir daí, o D (ré) teimoso, provocador da recusa, não irá mais abandonar a harmonia até o fim da canção.

Encerrando seu discurso, o eu lírico diz, seguidamente, “a vida não para” e “a vida é tão rara”, o que mostra que o movimento e a raridade da vida fazem com que seja necessário buscar o equilíbrio entre se movimentar e desacelerar. Isso, como vimos, é buscado pelo eu lírico e pela harmonia, insistindo na presença de uma nota/frequência que dá forma à teimosia e à estabilização da canção e que finaliza o seu discurso musical e poético.

8. META-METADE: (DES)ENCONTROS EM “MEU AMANHÃ”

“Meu amanhã” é uma das letras de Lenine que, já no primeiro contato, desperta a curiosidade e espanta. Basta ler (ou melhor, ouvir).

8.1 A letra e seus jogos de significação

Meu amanhã

*Ela é minha delícia
O meu adorno
Janela de retorno
Uma viagem sideral*

*Ela é minha festa
Meu requinte
A única ouvinte
Da minha Rádio Nacional*

*Ela é minha sina
O meu cinema
A tela da minha cena
A cerca do meu quintal*

*Minha meta, minha metade
Minha seta, minha saudade
Minha diva, meu divã
Minha manha, meu amanhã*

*Ela é minha orgia
Meu quitute
Insaciável apetite
Numa ceia de natal*

*Ela é minha bela
Meu brinquedo
Minha certeza, meu medo
É meu céu e meu mal*

*Ela é o meu vício
E dependência
Incansável paciência
E o desfecho final*

*Minha meta, minha metade
Minha seta, minha saudade
Minha diva, meu divã
Minha manha, meu amanhã*

*Meu fá, minha fã
A massa e a maçã
Minha diva, meu divã
Minha manha, meu amanhã
Meu lá, minha lã
Minha paga, minha pagã
Meu velar, minha avelã
Amor em Roma, aroma de romã*

*O sal e o são
O que é certo, o que é sertão
Meu Tao, e meu tão...
Nau de Nassau, minha nação*

(LENINE)

Os jogos de palavras construídos nessa letra lembram procedimentos estéticos típicos de poesias de livro, sobretudo as barrocas de Gregório de Matos. Lembremos de um trecho de “Mortal loucura”⁶, por exemplo, poema que fora musicado por Wisnik e também por Caetano Veloso:

*Na oração, que desaterra ... a terra,
Quer Deus que a quem está o cuidado ... dado,
Pregue que a vida é emprestado ... estado,
Mistérios mil que desenterra ... enterra.*

*Quem não cuida de si, que é terra, ... erra,
Que o alto Rei, por afamado ... amado,
É quem lhe assiste ao desvelado ... lado,
Da morte ao ar não desaferra, ... aferra.*

(...)

(MATOS)

A sonoridade dos versos, em ambos os textos, o de Gregório e o de Lenine, ganha um lugar privilegiado na construção estética, como se eles, mesmo falados, carregassem uma musicalidade, sem precisar da melodia propriamente. Não é por

⁶ Poema completo disponível em: <http://letras.mus.br/caetano-veloso/568966/>

acaso, então, que o poema de Gregório de Matos ganharia, mais tarde, melodia na voz de Caetano e Wisnik.

Como a criança que brinca, o poeta e o letrista parecem querer explorar o lado lúdico do relevo das palavras⁷, o que nos remete àquela figura do trovador, que não via separação entre música e poesia. Conforme defende Wisnik,

podemos dizer que a “gaia ciência” é um nome que aponta para a capacidade que um poeta tem de fazer canções, ou seja, de fazer poesia e música ao mesmo tempo. Nessa altura da Idade Média, séculos XII e XIII, só se concebia a poesia como sendo cantada. Há poetas que dizem que poemas sem música é como moinho sem água. (WISNIK, 1996, p. 69).

O próprio Lenine, no documentário “Palavra (En)cantada”, afirma: “na verdade, eu me deparei com o conceito histórico do trovador e me reconheci nele (...). Eu vejo o eco dessa figura numa infinidade de trabalhos, qualquer cara que canta ou que compõe e que faz uma crônica é descendente direto da figura do trovador”. A “gaia ciência”, conceito tomado de empréstimo dos trovadores do século XIV por Wisnik, significa um saber alegre, um modo de compor poesia e música e pensar sua época, de registrá-la de modo artístico. Transitando, então, entre esse lugar de poeta e músico, Lenine pode, sem dúvida, enxergar-se como um trovador, embora não concordemos com ele quando diz que “qualquer cara que canta ou compõe (...) é descendente direto da figura do trovador”. Isso porque há especificidades nesse fazer cancional que não podemos dizer que está presente em toda obra composta para ser cantada, e é Luiz Tatit (1997), mais uma vez, que nos ajuda a fundamentar essa tese, ao defender que é preciso haver uma interdependência entre letra e música para que possamos falar que determinado compositor é “cancionista”, ou seja, descendente do trovador provençal. Essa

⁷ Nossa conclusão tocará melhor nessa questão do “relevo” das palavras, metáfora usada por Lenine em uma entrevista que está transcrita no nosso capítulo final.

relação forma/fundo, na verdade, deveria caracterizar todo fazer artístico, mas, na música, sobretudo em épocas em que a indústria de massa domina o mercado musical, essa relação parece, cada vez mais, estar minguando, perdendo forças. Por outro lado, os grandes representantes da MPB trabalham no sentido oposto, o que os coloca nesse lugar que nos leva a chamá-los de cancionistas.

Retomando a letra de Lenine, percebemos a marcação da relação entre a voz poética e a mulher amada, a qual está inserida na canção em terceira pessoa (“ela é minha delícia”). Assim, percebemos que, remetendo seu texto a um “tu” indeterminado, o eu lírico pretende descrever a mulher desejada, que desperta “apetite”, como se fosse um “quitute”. Nesse ponto, vale a pena prestar a atenção à aliteração entre “apetite” e “quitute”, pela reiteração dos sons oclusivos – todos surdos na escala bilabial/pós-dental e velar –, o que faz que não apenas no plano do conteúdo, mas também no plano da expressão, haja o amalgamento dos dois termos que remetem ao sentido gustativo em relação ao desejo despertado pela mulher⁸. Isso se mantém na mesma estrofe pela presença dos termos “insaciável” e “ceia”, pela aliteração dos sons sibilantes, novamente reunindo forma e conteúdo em torno do desejo carnal insaciável em relação à amada, que é metaforizada no primeiro verso da canção como “delícia”, outro termo relacionado ao paladar.

Além dessa direção de sentido “gustativo” com vistas à mulher amada, a presença do “adorno” também é fundamental para a sua descrição e está posta logo na primeira estrofe, após a mulher como “delícia”. De fato, ao longo de toda a canção, o que a voz poética almeja é “adornar” seu objeto de desejo, até porque parece querer criar uma imagem desse objeto para um “tu” com quem estabelece

⁸ É interessante notar que todas as consoantes representam modos e pontos de articulação orais, que apontam, também, um percurso pela boca – dos lábios ao véu do palato; não por acaso, lugar do paladar, cujo étimo está também na palavra “palato”.

contato, considerando que toda enunciação supõe o movimento eu → tu. Desse modo, nada melhor que metáforas (como “delícia”; “adorno”; “janela”; “viagem” etc.) para figurar o objeto do desejo; mais que nomear ou qualificar, as metáforas condensam “pequenas narrativas”, através da símile, da analogia, da comparação, sem conexão sintática. Interessante é que esses *qualia*/qualificativos – a partir de substantivos com função de determinantes, considerando os sintagmas, mas com memória de determinados, considerando-se as metáforas –, a todo tempo, se desdobram, de modo a jogar com a sonoridade dos termos, de maneira cada vez mais incisiva:

*Minha meta, minha metade
Minha seta, minha saudade
Minha diva, meu divã
Minha manha, meu amanhã*

*Meu fá, minha fã
A massa e a maçã
Minha diva, meu divã
Minha manha, meu amanhã
Meu lá, minha lâ
Minha paga, minha pagã
Meu velar, minha avelã
Amor em Roma, aroma de romã*

*O sal e o são
O que é certo, o que é sertão
Meu Tao, e meu tão...
Nau de Nassau, minha nação*

Vemos, no trecho anterior, que os pares de palavras nos versos são construídos a partir da variação dos termos, como uma brincadeira quase infantil de transformação da língua. No encarte do CD “Na pressão”, essa canção carrega o subtítulo de “Intuindo o til”, procedimento que fica claro quando deparamos com as estrofes postas acima, em que a transformação ocorre pela nasalização das vogais finais de cada palavra. É importante frisar a passagem da sonoridade oral para a nasal, tanto pela nasalização das sílabas finais das palavras quanto pela força nasal

da consoante “m”, opondo-se, assim, à reiterada sonoridade oral das estrofes iniciais – nas quais o sentido gustativo está também marcado por essa reiteração.

No refrão, ocorre que essa transformação vale-se do “til”, nos dois últimos versos, e, nos dois primeiros, de uma semelhança sonora entre os termos que se somam:

Minha meta, minha metade
Minha seta, minha saudade
Minha diva, meu divã
Minha manha, meu amanhã

Analisando o procedimento estético desse refrão, vemos que isso não ocorre de modo aleatório, só e somente só pelo lúdico. Se colocarmos os pares lado a lado, veremos que “meta” / “metade”, “seta” / “saudade”, “diva” / “divã” e “manha” / “amanhã” mantêm relação, não só em termos da forma, mas também do conteúdo. Como sabemos que há um eu lírico que constrói a canção, tendo em vista a ausência da mulher, tanto que a descreve para se aproximar de sua imagem, percebemos também que o léxico escolhido não é arbitrário e que há motivação nessa escolha.

Os segundos termos de cada um dos pares, em relação aos primeiros, deixam mais nítida a distância entre sujeito e objeto, já que remetem à ausência: “metade”, “saudade”, “divã” e “amanhã”. O *divã*, nesse caso, é um signo primordial e rendoso para o viés interpretativo, já que, sendo ele mesmo, culturalmente, uma metonímia do processo psicanalítico ou uma metáfora da própria psicanálise, figuraria a enunciação de um “eu” que, remetendo a um “tu”, procura caminhos para a inscrição de sua subjetividade, caminhos identitários, através do discurso, cuja matéria são sentimentos, dúvidas, dilemas existenciais, traumas etc. Por óbvio, o

divã, na narrativa psicanalítica, é o lugar de um discurso que encena carência e falta em contraposição à exuberância e ao excesso.

Na canção de Lenine, assistimos, ouvindo, a uma enunciação encenada que, ao tratar a mulher pela terceira pessoa (ela), implicitamente, remete seus enunciados a uma segunda pessoa (tu), como em todo movimento enunciativo. Dizemos implicitamente, pois não há marcação clara desse interlocutor, mas, à medida que se enuncia, é preciso que haja um direcionamento do enunciado, ainda que seja uma simulação de um monólogo, em que o próprio sujeito se coloca como “tu”, para que ele mesmo possa analisar sua narrativa, seu discurso. Nesse sentido, “construindo” seu texto para um interlocutor, o eu lírico parece querer criar um texto que lhe conforte em relação à carência: se há *divã* é porque há falta, e essa angústia fica clara no léxico escolhido, que, apesar da ausência, revela também a busca pelo objeto almejado: “meta” e “seta” metaforizam a mulher, que é idealizada como “diva” e “manha”.

Do mesmo modo que idealiza, sugerindo a distância e a impossibilidade de acesso, e, paradoxalmente, a busca, outros processos metafóricos também desenham um distanciamento, por meio de alusões indiretas, através de figuras de linguagem, ao passado. Vemos isso a partir da descrição da mulher como “janela de retorno”, “ouvinte da rádio Nacional”, “minha saudade”. De fato, a amada é uma “janela de retorno”, pois, por meio de sua descrição, é possível reconstruí-la poeticamente, rememorando-a como “ouvinte” de uma rádio extinta, evocando e matando, ao mesmo tempo, a “saudade”.

Fica ainda mais evidente o desejo carnal, mas idealizado, pois censurado, ao construir a metaforização com termos que remetem ao proibido, às orgias

dionisíacas ou ao fruto bíblico proibido: “ela é minha orgia”; “ela é o meu vício”; “minha maçã”; “minha pagã”; “amor em Roma”. Fica nítida, nesses trechos, a questão mítico-religiosa, que instaura o pecado, isto é, o que é desejado, mas censurado pela cultura. A maçã é signo clássico da interdição na cultura ocidental, haja vista o mito de Adão e Eva, em que o fruto vermelho é o propulsor da relação carnal e incestuosa entre os primeiros filhos de Deus. Mais do que fruto, a maçã é a provocação de um desejo que leva ao pecado, ao que é pagão, por isso é a mulher metaforizada como fruto e, ainda, como *pagã*. O “amor em Roma” também alude a essa questão da sexualidade, remetendo-nos às bacantes e marcando a presença da paixão, do culto ao proibido, ao irracional; e esse “amor em Roma”, não só está no conteúdo, que evoca o culto ao deus Baco e sua presença na cultura romana, mas também no léxico, que, revirado, tem amor dentro de Roma ou Roma dentro de amor – basta ler as palavras de trás para frente, espelhadas, revelando a especulação do próprio eu lírico sobre seu amor.

Alfredo Bosi, em “O ser o tempo da poesia”, traz reveladora reflexão sobre essa presença da sonoridade na poesia:

continua (...) de pé a pergunta, a inquieta busca que a leitura poética sugere a cada passo: os movimentos, de que os fonemas resultam, não são, acaso, vibrações de um corpo em situação, ex-pressões de um organismo que responde, com a palavra, a pressões que o afetam desde dentro? (BOSI, 1977, p. 40 – grifo nosso).

É na etimologia do léxico que Bosi trabalha quando utiliza, com hífen, “ex-pressões”, como se a formatação do discurso poético fosse, por meio da palavra em estado de poesia, resultado de pressões que afetavam o indivíduo e, no texto criativo, ele pudesse, de certa maneira, livrar-se dessas pressões expressando (tornando em “ex-pressão” o que já fora pressão). Na mistura de termos, de palavras

que, passo a passo, movimentam-se em direção a outras de sonoridade parecida, o eu lírico de Lenine, revela seu corpo – e alma – em vibração, liberando tensões e pressões e tornando-as poesia – o que já vimos nas suas outras canções aqui analisadas.

Vale ressaltar, ao longo da canção e de nossa análise, a presença constante de um léxico e de uma sonoridade que denunciam a força dos sentidos, sobretudo o gustativo, ligados a essa pressão interna da voz lírica em busca de suprir a carência da amada. Numa condução de leitura mítico-psicanalítica, essa amada poderia ser uma replicação da figura materna, já que essa função, na vida do sujeito que busca uma inscrição identitária, representa o conforto da vida intrauterina, já que, em tese, ali nada falta, há ali a ilusão da completude. E não seria despropositada uma análise que enxergasse, na presença dos sons nasais, sobretudo dos bilabiais, um resgate da “sonoridade” primeira da infância, do infante (= aquele que ainda não fala – o *in fans*) e que, além do balbucio, especialmente com as bilabiais (surdas, sonoras e nasais) ecoa a oralidade que caracteriza uma primeira fase infantil (o mamar, o sugar, o prender-se ao seio, que substitui o útero com o corte do cordão umbilical). Em suma, seriam essas figurações fortes da relação intensa mãe/filho.

Pellegrino, retomando Freud, nos oferece boa reflexão sobre isso, ao dizer:

Para Freud, um dos fantasmas originários é, exatamente, o fantasma da vida intra-uterina. (...) Pelo narcisismo primário – fusão absoluta e imaginária ao organismo materno – a criança atualiza e dá consistência ao fantasma da vida intra-uterina. Ela cria para si mesma um 'sleeping-bag' envolvente e protetor, onde se acolhe – e recolhe – transida. (PELLEGRINO, 1987, p. 318).

Sabemos que esse mecanismo de proteção, essa criação imaginária de um *sleeping-bag*, não é privilégio da criança, haja vista que, ao longo de sua vida, o indivíduo irá desenvolver outros modos de preencher essa angústia primordial que

instaura a distância entre mãe e filho. O mito de Édipo é um claro exemplo desse prolongamento da angústia, ao revelar a relação incestuosa entre o filho e mãe. Essa substituição da mãe pela amada, então, é um “modo de atualizar e dar consistência ao fantasma da vida intrauterina”, o que, na canção, está bastante explorado pelo léxico e pelos fonemas que reiteram a presença, essa fixação num momento primordial de gozo, considerando-se o prazer advindo da relação imaginária genitora/criança.

Os sons oclusivos (/p/, /t/ e /d/) em um léxico relacionado à alimentação (“quitute”, “apetite”, “delícia”, “ceia de natal”) podem representar a expressão estética que “formataria” o paladar. Além disso, os sons nasais revelariam os primeiros sons produzidos pelas crianças e que estão ligados à presença materna, substituindo ou tentando aproximar-se da sonoridade da palavra *mãe* (“minha”, “meu”, “sina”, “cinema”, “cena”, “manha”, “amanhã”, “medo”, “mal” – além do amalgamento de “amor em Roma / aroma de romã”). Esse recurso, inclusive, está evidenciado no título da canção, que, além de “Meu amanhã”, recebe o subtítulo de “Intuindo o til”; til que é reiterado no termo “mamãe”, que a letra não revela, mas que alude a todo tempo, tanto na forma quanto no conteúdo.

Não poderíamos insistir em um viés interpretativo ligado a essa “atualização” da vida intrauterina se poucos fossem os recursos que a canção nos trouxesse; mas o que vemos é uma insistência da oralidade, seja em nível semântico – por palavras que remetem ao sabor, ao alimento –, seja em nível fonológico – com fonemas que exploram acentuadamente sons que aproximam sujeito e mãe e revelam a sonoridade nasal, bilabial.

Rendilhado maior dessa música, os versos finais da penúltima estrofe mantém essa insistência na aliteração da nasal “m” e ainda trazem o som do “r”: “Meu velar, minha avelã / Amor em Roma, aroma de romã”. Quase como anagrama, as palavras selecionadas se desvelam a partir do verbo “velar”, que é substantivado pela voz poética como forma de definir a mulher como que, para além do desvelo, do velar o sono infantil, figura, em sua ambiguidade léxico-semântica, algo secreto, a ser descoberto; descoberta essa que vai se fazendo à medida que um termo revela (ou desvela) outro. A citação de Bosi trazida há pouco, revelando as “ex-pressões” de um corpo e de uma alma em vibração”, reiteram essa nossa leitura. “Velar” desvela “avelã” – outro termo ligado à alimentação e que ecoa o conforto, o aconchego da “lã”; o som do “r” de “velar” (não por acaso, vibrante) revela “amor”, que revela, em anagrama, “Roma”; esta revela “aroma”, que leva à “romã”, fruta símbolo do *amor*. E é nesse intenso jogo semântico e sonoro, mais uma vez, que se reúnem o plano da expressão e o da significação, fazendo que significante e significado tecam – e revelem – uma rede nada arbitrária.

Ao mesmo tempo em que significante e significado embaralham-se no signo, na letra, vemos a presença do desejo do eu lírico de manter-se (con)junto à amada, ainda que isso seja feito de forma simbólica, por meio da música, que preenche essa carência, bem ao molde das canções medievais, que, conforme Holck (2011), funcionam como uma forma de substituir a ausência da relação (sexual) entre o trovador e a amada – ou, ao modo mítico edipiano e psicanalítico freudiano, da relação parental, como marca que se repetirá no imaginário, no decorrer da existência. O texto estético, então, teria esse papel de promover o encontro com o objeto desejado, não de modo físico-espacial, mas simbólico, artístico, daí a

importância da linguagem e suas estratégias, que deslocam a coisa para o nível do imaginário que, simbolizado, faz acontecer o processo de substituição criativa.

Essa pretensa conjunção, de certa forma até canibalista, entre homem e mulher apresenta-se, portanto, a todo momento, na formação das palavras que compõem os versos da canção, uma contendo outras ou mesmo remetendo, pelos seus sons, à composição de novos termos. Do mesmo modo como vemos essa proliferação do conteúdo na forma das palavras e versos, podemos dizer que isso acarreta também uma feliz conjunção entre letra e melodia, tecendo linhas melódicas que se enredam. É o que trataremos a seguir.

8.2 Rendilhados melódicos

Como já tratamos em outros trechos deste trabalho, não dá para concordar com a arbitrariedade do signo quando se trata de textos com objetivos estéticos, haja vista a necessidade de unir significante e significado, de motivar a relação entre eles para que se possa alcançar a interdependência de que a arte tanto necessita para se desenvolver. É o que vemos ao analisar, em consonância com a letra, as linhas melódicas da canção de Lenine.

si	ela é minha de
sib	
la	lí re
sol#	
sol	cia o dorno torno uma ral
fã#	meu a si
fã	
mi	a jane de vi gem de
mib	
ré	
dó#	la
dó	
si	

O quadro anterior revela o processo de imbricamento entre os versos da primeira estrofe e o discurso melódico da canção. Inicialmente, o que se pretende é tematizar a canção, tanto no nível verbal quanto no melódico, colocando em cena a mulher desejada/ amada e o objetivo do eu lírico de adorná-la. Tanto que essas primeiras linhas melódicas constroem-se de modo adornado, explorando os intervalos entre as notas para alcançar a sinuosidade, em um percurso melódico que podemos relacionar com aquele percurso sintático também adornado que fora chamado de “volteios do barroco”, pelos seus excessos.

O próprio termo “adorno” é posto em um lugar da melodia que acentua a rima, cuja formatação vem com a inserção do termo “retorno”, ambos musicados sobre a nota *sol*, a terça menor do tom da canção. Vale dizer que, como terça menor, essa nota também é um adorno para a melodia e o acorde que a acompanha. Escolher o tom menor para uma canção é selecionar para ela um adereço que lhe confere menos um tom de exaltação e mais de lamento, o que reitera a angústia pela ausência da mulher desejada/amada, a qual é, outra vez, substituída também por esse enfeite musical, uma terça menor, metaforizando o lugar menor e nada ameno da voz poética diante da falta.

Essa melodia, mesmo na segunda estrofe, ainda permanece do mesmo modo, o que revela a manutenção do tema também no plano musical. Ou seja, o tema não se faz apenas pelo discurso verbal que descreve a mulher e desvela os sentimentos do eu lírico, mas também pelas linhas melódicas: “reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à **tematização**” (TATIT, 1997, p. 103).

Vejamos:

A economia de notas, nesse trecho, contrasta com a melodia sinuosa e adornada das suas primeiras estrofes, o que é curioso e provocador. Se atentarmos para a letra, vemos como as metáforas construídas apontam todas para um ambiente com limites bem definidos: “sina”, “cinema / tela da cena”, “cerca do quintal”. E é esse espaço que cerceia e impõe margens que faz que eu lírico e a pretensa mulher desejada/amada se unam – reiteramos, mais uma vez, que essa união é estética, e não carnal. Na verdade, são as notas, quase em conjunção – com apenas um tom de distância uma da outra – que se unem, como forma de substituir, de deslocar a junção do sujeito com o objeto para o plano estético.

Wisnik, ao analisar o “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, demonstra um procedimento parecido na construção dessa canção:

a estrutura da melodia acompanha isomorficamente essa letra, que tematiza a relação amorosa entre o sujeito que ama e aquela a quem ele deseja. Nessa composição, isso fica construído sobre duas notas: (cantando) “Eis aqui esse sambinha / feito de uma nota só / outras notas vão entrar / mas a base é uma só / Esta outra é consequência / do que acabo de dizer / como eu sou a consequência inevitável de você”. (...) Esse ir e vir de uma nota para a outra, sair de si, de uma nota, e ir para outra e voltar é o mesmo movimento que existiria entre duas notas musicais que têm relação harmônica e que se complementam, uma contendo outra. É como se fossem duas pessoas, representadas por duas notas. (WISNIK, 1996, p. 65).

Esse mesmo ir e vir do “Samba de uma nota só”, do sujeito ao objeto, de uma nota à outra, aparece em “Meu amanhã” – título que, aliás, da enunciação presente, estaria contendo e projetando um ontem, um tempo e situação já vividos –, e marca a antagônica relação entre voz poética e objeto desejado: se o pronome “meu” estabelece o contato, efetua a relação de dominância, de posse, o substantivo “amanhã” metaforiza a distância, marcada pela relação temporal, pelo devir e, ainda, pela utopia, pela contenção, pela “castração”, pelo impedimento. É essa

ambiguidade da relação que toda a canção revela: a distância física e a proximidade estética, a proibição e o desejo.

No final desse trecho melódico de “Meu amanhã”, uma nova nota surge pelo prolongamento, na prosódia do canto, da sílaba final de “quintal”, como se apontando uma nova direção, que rompe com a lógica fechada que as metáforas e as notas dessa estrofe estabelecem. É como se a canção precisasse quebrar esse percurso tão demarcado, de uma nota à outra somente, num ir e vir permanente, pois as marcas inconscientes também retornam vestidas, a cada hora, com uma roupagem – são os significados na incessante cadeia dos significantes. Desse modo, surgindo uma nova nota, surge uma nova estrofe, com nova melodia.

Assim, no refrão, simbolizado pelos pares iniciais da estrofe – “meta” / “metade” – para além do discurso verbal já tratado, que amalgama as palavras e o conteúdo, a melodia também se enreda ao musicalizar esses pares:

si	mi	mi			
sib					
la	nha	ta	nha	meta	
sol#					
sol	me		de mi	min	
fá#			nha	ta	nha
fá					
mi			se	sau	
mib					
ré				da	
dó#					
dó				de	
si					

si	mi	meu
sib		
la	nha	va vã
sol#		
sol	di	di mi meu
fá#		nha nha a
fá		
mi		man ma
mib		
ré		nhã
dó#		
dó		
si		

As linhas melódicas desse refrão criam um tecido que, compatibilizado aos versos da estrofe, busca unir o percurso que musicaliza os pares de palavras, num jogo que fia o verbal com o musical. Reparemos que, na construção de “meta” / “metade” e “diva / divã”, a melodia usa apenas três notas – *sol*, *lá* e *si* –, o que, percebendo o desenho no gráfico, remete a um rendilhado, a linhas que se cruzam e se complementam, umas em movimento ascendente e outras, em descendente, mas sempre no mesmo eixo, explorando as mesmas frequências sonoras. É como se um trecho melódico fosse a *meta*, a *metade* do outro, ou como se a *diva* fosse buscada no *divã*, que, na verdade, é o próprio discurso poético, lugar da catarse, do discurso que busca o conforto.

Procedimento parecido ocorre nos versos que colocam em cena “seta” / “saudades” e “manha” / “amanhã”. Cruzando as linhas melódicas que ascendem e descendem, esses trechos ainda trazem um elemento a mais, para finalizar o percurso em movimento afirmativo, rumo às frequências mais graves da canção. Ocorre, porém, que esse novo movimento também traz novas significações, de acordo com as palavras que são enunciadas junto com a melodia: “saudades” e “amanhã”. Ambos os termos remetem à ausência, um em relação ao passado e outro em relação ao futuro. Nesse sentido, o eu lírico, no presente, parece querer

construir a imagem da amada, ora rememorando, ora projetando, reiterando a castração e o desejo. Esse discurso que remete a outro tempo prolifera-se também na melodia, já que ela desenha um novo percurso em contraposição às três notas que vinham até então sendo utilizadas. As linhas melódicas, que tinham como nota mais grave o *sol*, agora descendem, em um momento, até o *ré* e, em outro, até o *dó*, frequência que torna o discurso ainda mais afirmativo e incisivo, como se a “saudade”, como memória, fosse a possibilidade de resolver o (des)encontro.

Por fim, aparecem os nasais, na brincadeira linguística entre outros pares que também demonstram o desejo de proximidade e conjunção. Isso ocorre pelas metáforas com significantes que remetem à afetividade (“fã”), ao erotismo e ao gustativo (“maçã” / “pagã” / “avelã” / “romã”), à falta (“divã”), à idealização (“diva”), ao enredamento (“lã”), ao isolamento (“sertão”), à intensidade (“tão”), à grandiosidade (“nau de Nassau”), ao conforto (“minha nação”).

Nesse jogo dos nasais, o rendilhado melódico é muito parecido com o das duas estrofes anteriores, em que os trechos melódicos se somam e, por isso, preferimos não alongar o capítulo, que poderia se tornar circular. O que nos interessa, encerrando a análise, é reconhecer que o trabalho estético na produção dessa canção é, de fato, um trabalho de arte, um trabalho de cancionista, buscando a consonância e a coerência entre os elementos estéticos que seleciona em sua obra.

Motivar essas relações não é tarefa fácil: carece menos de inspiração do que de transpiração. E é por isso que Lenine conquistou, nos últimos anos, um lugar de destaque na MPB, ganhando prêmios e sendo, hoje, sem dúvida, um dos principais representantes da nova Música Popular Brasileira, no Brasil e no mundo.

9. CONCLUSÃO

As canções da MPB ocupam quase um não lugar no ambiente acadêmico brasileiro. Nos cursos de Letras, elas têm dificuldade de entrar, pois precisam enfrentar o discurso de que não são poesia e, assim, precisam se afirmar muito para conseguirem ali serem estudadas. Por outro lado, nos cursos de Música, elas também são negligenciadas, pelo fato de a formação musical acadêmica no Brasil ser voltada para a música erudita, o que revela um paradoxo, haja vista nosso país não ter uma vasta tradição nesse sentido, sendo esta bastante calcada na música popular – apesar de termos compositores de destaque, como Villa Lobos, Carlos Gomes, Ernesto Nazareth, que transitaram entre o universo erudito e o popular.

Na contramão dessa escassez de estudos sobre a MPB – que, inclusive, é muito mais presente na vida cultural do país do que a poesia escrita –, vemos, nos estudos escolares e nos manuais didáticos, uma recorrente utilização de canções conhecidas do grande público como pretexto ou estratégia para o ensino de literatura e língua. Essa presença da canção nos manuais, no entanto, traz à tona um problema: em geral, apenas o estrato verbal das canções é analisado, como se faz com um poema, por exemplo. Acontece que, para que uma canção seja, de fato, analisada, é preciso que seus componentes estéticos sejam, ao máximo, apreciados, e isso implica conhecer mecanismos que são específicos da teoria musical.

Essas três constatações nos dão, portanto, o cerne do problema: há uma carência de profissionais qualificados para analisar uma canção com os instrumentos de análise que sua peculiaridade constitutiva exige. É óbvio que não

podemos exigir que um profissional das Letras domine a teoria musical para estar autorizado a analisar canções em sala de aula, mas também não é justo que uma canção seja tratada apenas em seu discurso verbal. Se, ao longo deste trabalho, defendemos, em consonância com Tatit e Wisnik, que a canção é o produto da fusão entre letra, melodia, harmonia, ritmo etc, devemos considerar que um profissional gabaritado a estudar canções seja sensível a esses elementos que constituem o texto cancional. Nesse sentido, é bastante possível que os cursos de Letras – inclusive em diálogo com os cursos de Música, já que falamos tanto de interdisciplinaridade em nosso tempo – invistam na formação de profissionais que possam encarar a canção a partir da articulação promovida entre os seus diferentes níveis. Reitero que não é preciso formar músicos para isso, mas leitores/ouvintes sensíveis e que tenham aparatos mínimos para analisar, pelo menos, uma melodia: entender se ela está em percurso ascendente ou descendente e de que forma isso interferiria em seu efeito; perceber a duração das notas nas linhas melódicas em consonância com suas alturas, de modo a enxergar *passionalização* em um ou outro momento da canção; analisar a relação entre canto e fala nas canções, o que caracterizaria o que Tatit nomeia de *figurativização enunciativa* – essencial para as marcas subjetivas da voz poética na canção; dar-se conta da reiteração de trechos melódicos, construindo a *tematização*, o que, em geral, ocorre numa interdependência com a letra.

Se tivermos um profissional mais qualificado para encarar, de fato, a canção como discurso complexo e com elementos particulares para análise, o risco de sermos injustos com os compositores e suas obras seria bem menor, certamente, e, mais ainda, se enfatizaria a forma, na arte, como reiteradora do fundo, como aconselha a velha e sempre poética aristotélica.

Em conferência na PUC Minas, em 2011, no “1º Seminário A Educação Estética: artes e saberes”, José Miguel Wisnik trouxe esse problema à tona, após ser indagado, pelo autor desta dissertação, sobre qual seria o espaço de análise da canção no ambiente acadêmico. Em resposta, o estudioso e músico afirmou que seria necessário, no Brasil, criarmos departamentos de estudo da canção, uma vez que falta aos cursos de Letras aparatos e pesquisadores para escavar o discurso musical e, aos cursos de Música, desejo de estudar a canção popular – que estaria, supostamente, numa escala menor em termos de engendramento estético (o que ratifica a dicotomia erudito x popular e revela um preconceito típico de nosso país). Ainda questionado sobre o que fazer diante dessa lacuna, Wisnik disse que seria melhor, no atual momento, que cada pesquisador interessado nesse tipo de estudo buscasse ou, em suas próprias palavras, “inventasse” esse lugar no ambiente acadêmico. É o que fazemos, então, haja vista ser este um trabalho que se desenvolve em um Programa de Pós-graduação em Letras, em área de concentração Literaturas de Língua Portuguesa, com preocupação e linhas de pesquisa voltadas para a Educação e, mais, para a Educação Básica.

Para diminuir um pouco este hiato tão lamentável, podemos, atualmente, contar com a contribuição de alguns estudiosos que, sobretudo, da década de 80 para cá, procuram encontrar ou “inventar” esse *lugar ao sol* para a canção popular. Tatit e Wisnik são, sem dúvida, os mais importantes e dedicados a esse estudo e, não é por acaso, que servem de referência a todo tempo para este trabalho. É a partir da contribuição de ambos – sobretudo, em termos conceituais, de Tatit – que podemos, concluindo esta dissertação, dizer que Lenine é um cancionista.

Na epígrafe de nosso trabalho, Tatit defende que o cancionista é um malabarista, pois “tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no

texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço” (TATIT, 1995, s/p). São interessantes essas noções de equilíbrio e de falta de esforço, uma vez que, para que haja esse cruzamento de ambos os fios – o verbal e o musical – o cancionista, na corda bamba, parece naturalmente saber tecê-los.

São comuns indagações quanto ao fato de os compositores produzirem todo o seu engendrado tecido híbrido de palavras e sons de maneira proposital ou de tal processo ser fruto de mera intuição. Aqui, já dissemos que, mais que inspiração, cremos na “transpiração”, no *trabalho de arte* cabralino, e isso nos faz acreditar que os grandes cancionistas da música brasileira debruçam-se com conhecimento de causa sobre o objeto que produzem.

Lenine, no documentário “Palavra (En)cantada”, diz:

*(...) pelo fato de vir, há alguns anos, pulverizando o que eu faço pelo mundo e isso tem sido o pretexto mais bacana de tudo que eu faço, que é poder viajar e poder conhecer povos e culturas, eu venho confirmando isso a cada vez que eu saio, né, um tipo de relevo que a língua brasileira, a portuguesa brasileira, tem e que adquiriu. Isso, realmente, é muito ímpar. Não só pelos tempos das palavras, né, o oxítono, o paroxítono e o proparoxítono; portanto a palavra pode ser pandandã, pandãda ou pãdandan. Só essas possibilidades rítmicas são incríveis. Além disso, a gente inventou mais duas outras vogais, por exemplo, tem o **a**, tem o **ê** fechado e o **é** aberto, a gente tem o **î**, o **ô** fechado e o **ó** aberto e o **u**. São sete sons de vogais, isso também é maravilhoso. Além disso tem as coisas dos nasais, que, realmente, toda vez que eu ouço um “inho”, um “em”, um “ão”, é de partir o coração, acho muito bonito... risos. (LENINE).*

Com esse depoimento, o próprio Lenine demonstra a sua íntima relação com a palavra e fica claro que o compositor tem um apego pela sonoridade e pelas possibilidades rítmicas que os termos da língua – que ele faz questão de chamar de brasileira – lhe proporcionam. O fato de enxergar ritmo na palavra simplesmente falada já nos mostra que, no transplantar dessa palavra para a música, o artista também procura manter a relação rítmica da melodia com a letra. Interessante

também é a metáfora que Lenine usa para caracterizar a “língua brasileira” por meio de seu relevo. Não poderia haver melhor simbologia, uma vez que, em um país tão continental, com tantas culturas e geografia tão diversa, a multiplicidade também aparece na prosódia, isto é: há um relevo melódico presente na sonoridade da língua. Isso, sem dúvida, colabora bastante para a construção das linhas melódicas das canções. E é aí que podemos ver como o artista tem completa consciência daquilo que Tatit (1995) nomeia de “gestualidade oral”, ou seja, o permanente “equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial”.

Essa consciência do processo criativo – embora possamos dizer também, com Freud e Ehrenzweig, que o inconsciente também tem papel determinante na produção das canções, o que foi tratado no capítulo 4 – fica nítida ao analisarmos canções do artista, como fizemos com “De onde vem a canção”, “Amor é pra quem ama”, “Paciência” e “Meu amanhã”. Essa última, inclusive, é interpretada, no documentário, por Lenine, logo após o seu citado depoimento, haja vista que ela até caricatura o relevo sonoro das palavras, explorando as sílabas tônicas e os sons nasais.

Defender que Lenine é um cancionista significa dizer que suas obras encaram a linguagem musical de modo complexo e nada arbitrário, sendo que nível verbal e musical são engendrados em suas peças. Aliás, é por meio de pequenas peças (palavras, fonemas, notas, acordes, durações) que Lenine forma suas canções – pelo menos, as que aqui analisamos – de modo articulado, letra em fase com melodia, ritmo e harmonia.

Assim como um poeta não pode descartar a forma para construir o conteúdo de seu texto, o cancionista não pode negligenciar a relação entre discurso verbal e musical, até porque seu produto final é complexo e fruído de modo concomitante. Com Santos, podemos dizer que “a percepção de uma paisagem não se faz isolando-se seus componentes” (SANTOS, 2013, p. 52): “o olhar não percebe primeiro uma árvore, depois outra árvore, depois um cavalo, depois um homem, depois uma nuvem, depois um regato etc., mas percebe simultaneamente tudo isso” (ANDRADE *apud* SANTOS, 2013, p. 52).

Podemos estender essa defesa de Paulo Sérgio Malheiros dos Santos, baseando-se também em Mário de Andrade, da visão para a audição e propor também que o ouvido não percebe primeiro letra, depois melodia, depois harmonia, depois ritmo etc. Essa percepção ocorre de modo simultâneo e articulado. E é por isso que letra e música – sobretudo, melodia – precisam caminhar juntas, para que uma suporte a outra, e elas consigam atingir o ouvinte por meio de um texto complexo, que desperte emoção, que faça vibrar o corpo e a alma através da expressão estética.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235. Acesso em 03 fev. 2014, às 16:28h.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BISCHOF, Betina. *Razão da Recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: *Vários escritos*. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas cidades / Ouro sobre Azul, 2004.

CALCANHOTTO, Adriana e SALOMÃO, Waly. *Fábrica do poema*. Disponível em: http://www.adrianacalcanhotto.com/sec_musicas_letra.php?id=58. Acesso em 06 jan. 2014, às 13:27h.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

EHRENZWEIG, Anton. *Psicanálise da percepção artística: uma introdução à teoria da percepção inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneios*. In: *Gradiva de Jensen e outros trabalhos – volume IX*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: *História da neurose infantil e outros trabalhos – volume XVII*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

GIL, Gilberto. *Metáfora*. Disponível em:

http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=585&letra. Acesso em: 06 jan. 2014, às 12:17h.

GODOY, Amilton. *Entrevista*. In: AMARAL, Francisco Eduardo Fagundes (Chico Amaral). *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Editora e consultoria Gomes, 2013.

GOULART, Audemaro Taranto. *Poética e gênese literária*. In: *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária – Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp, Campinas, n. 18, p. 25-59, 1998.

HOLCK, Ana Lúcia Lutherbach. *Patu: a mulher abismada*. Belo Horizonte: Editora Scriptum, 2011.

LENINE e SANTOS, Dudu. *Amor é pra quem ama*. In: LENINE. *Chão*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD.

LENINE. *De onde vem a canção?*. In: LENINE. *Chão*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD.

LENINE. *Meu amanhã (Intuindo o til)*. In: LENINE. *Na pressão*. Barueri, São Paulo: BMG Brasil, 1999. 1 CD.

LENINE e FALCÃO, Dudu. *Paciência*. In: LENINE. *Na pressão*. Barueri, São Paulo: BMG Brasil, 1999. 1 CD.

LENINE e FALCÃO, Dudu. *Paciência*. In: LENINE. *Acústico MTV*. São Paulo: Sony BMG, 2006. 1 CD.

MATOS, Gregório. *Mortal loucura*. Disponível em: <http://letras.mus.br/caetano-veloso/568966/>. Acesso em 07 fev. 2014, às 18:32h.

MELLER, Lauro Wanderley. *Poetas ou Cancionistas? uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. Belo Horizonte, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra. *A palavra poética: experiência formante*. In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (Org.). *Escritas do desejo: crítica literária e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

OLIVEIRA, Leonardo Davino. *O neobarroco em Zera a reza, de Caetano Veloso*. Diálogos n. 1 – Revista de Estudos Acadêmicos, Artes e Cultura. Universidade Federal da Paraíba.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PALAVRA (En)Cantada. Direção: Helena Solberg. Produção: David Meyer. Co-produção: Marcio Debellian. Roteiro: Diana Vasconcelos, Helena Solberg, Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. 1 DVD, 84 min, cor.

PELLEGRINO, Hélio. *Édipo e a paixão*. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *O grão perfumado: Mário de Andrade e a arte do inacabado*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2013.

TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995. Disponível em:

http://books.google.com.br/books?id=s4sJiH2FilUC&dq=f%C3%A1brica+da+can%C3%A7%C3%A3o&lr=&hl=pt-BR&source=gbp_navlinks_s. Acesso em 07 fev. 2014, às 18:32h.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 2007, 3ª ed.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

ROSA, João Guimarães. *Famigerado*. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim: (Corpo de Baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VELOSO, Caetano. *Letra só*. FERRAZ, Eucanaã (Org.). São Paulo: Companhia das letras, 2003.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1997.

WISNIK, José Miguel. *Cajuína transcendental*. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Literatura e música*. Extensão. Belo Horizonte, v. 6, n. 3, p. 63-82, dez. 1996.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.