

*De onde vem a canção?:
uma pergunta que a poesia não cala*

Where does the song come from?:
a question that poetry does not silence

Márcia Marques de Moraes

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

Sílvia Rodrigo de Moura Rocha

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

Resumo: Este trabalho pretende analisar a canção “De onde vem a canção?”, do músico brasileiro Lenine, como um produto cultural e estético que nasce da consonância entre discurso verbal e musical, considerando a letra em sua interface com a melodia e os elementos constitutivos do plano musical da peça. Nesse sentido, defendemos, com Luiz Tatit (1995), que o cancionista é uma espécie de artista/malabarista que equilibra a melodia no texto e o texto na melodia, procurando, em nosso caso, maneiras de responder a uma pergunta fundadora e angustiante, ao modo “quem somos nós?” ou “de onde viemos?”.

Palavras-chave: Canção. Poesia. Música popular brasileira. Lenine.

Abstract: This paper intends to analyze Brazilian musician Lenine’s song called “De onde vem a canção”, as a cultural and aesthetic product that is born from the consonance between verbal and musical discourse, considering the lyrics in its interface with melody and piece’s musical instance constitutive elements. On this way, we defend, with Luiz Tatit (1995), that the songwriter is an artist species that balances melody into text and text into melody, seeking, in our case, manners of answering a founding and distressing question, such as “who we are?” and “where we came from?”.

Keywords: Song. Poetry. Popular Brazilian music. Lenine.

Introdução

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 recalçadas:

Márcia Marques
de Moraes

Sílvio Rodrigo
de Moura Rocha

240

gostaria (...) de indicar-lhes o caminho que do nosso exame das fantasias conduz aos problemas dos efeitos poéticos. (...) 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. (...) 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. (...) a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes (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 estético. 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, 2013, 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 da canção que pretendemos estudar.

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. Nesse contexto, 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).

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.

De onde vem a canção?: Uma pergunta que a poesia não cala

Márcia Marques
de Moraes

Sílvio Rodrigo
de Moura Rocha

242

Nesse contexto, não podemos deixar de citar, a título de ilustração, 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 três anos transforma *vaca estragada* em metáfora para *hipopótamo*, Guimarães Rosa estende os valores do *amor ao descanso na loucura*. E ambos criam suas frases 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 tônus emocional, que ganham possibilidade de expressão – e de comunicação. (...) 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 (MENESES, 2011, p. 19).

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 verbalizaram o seu saber diante do amor e do hipopótamo, respectivamente.

Considerando a defesa de Luiz 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*. 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. Em torno dessa motivação na canção de Lenine, desenvolveremos nosso trabalho, no sentido de analisar o texto cancional como uma construção que, estética e organizadamente, articula elementos verbais e musicais para se construir como trabalho artístico e reflexivo.

Letra, melodia e um vazio angustiante

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

De onde vem a canção?

De onde?

De onde vem?

De onde vem a canção?

*De onde vem a
canção?: Uma
pergunta que a
poesia não cala*

243

Márcia Marques
de Moraes

Sílvio Rodrigo
de Moura Rocha

244

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, 2011)

A pergunta que nomeia nosso texto é o cerne, sem resposta, desta tentativa de interpretação estética da canção de Lenine. Assim como o eu lírico – 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 metrônomo¹ 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

1. 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.

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 de 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, 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

*De onde vem a
canção?: Uma
pergunta que a
poesia não cala*

245

Márcia Marques
de Moraes

Sílvio Rodrigo
de Moura Rocha

246

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 Arrigucci 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, em nosso ver, podem revelar a confusão, os barulhos caóticos que a indagação causa. Ini-

cialmente, 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 sínopes 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. Hélio Pellegrino, retomando Heidegger, diz que “a angústia é um estado privilegiado do Dasein, através do qual se anuncia a chegada do ser” (PELLEGRINO, 1987, p. 317), e isso é de fundamental importância para nossa análise. Conforme dissemos no início deste trabalho, 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 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*.

*De onde vem a
canção?: Uma
pergunta que a
poesia não cala*

247

Márcia Marques
de Moraes

Sílvio Rodrigo
de Moura Rocha

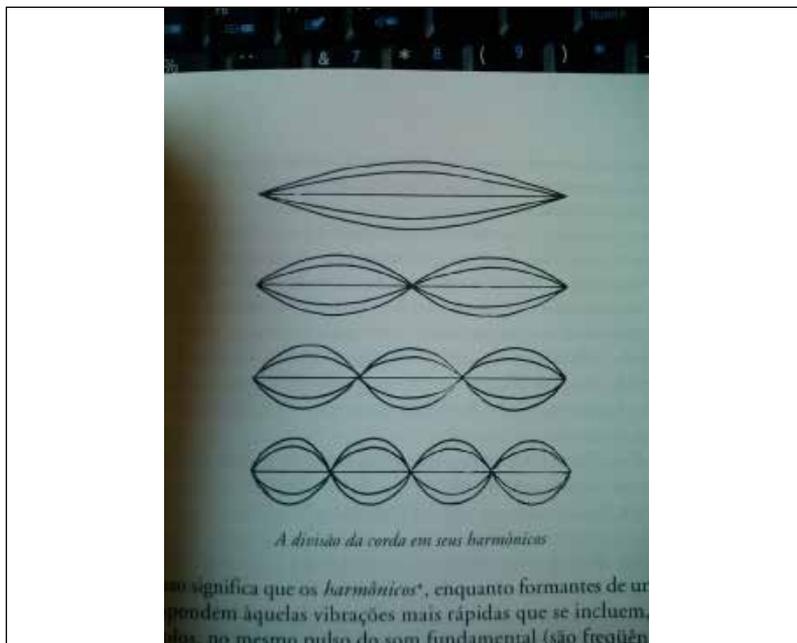
248

dó	
si	
sib	
lá	on
sol#	vem de de
sol	
fá#	vem
fá	
mi	on on a çã o 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 desta, 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 freqüências 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).



*De onde vem a
canção?: Uma
pergunta que a
poesia não cala*

249

Imagem 1. A divisão da corda em seus harmônicos.

Fonte: 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 deixados 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.

Márcia Marques
de Moraes

Sílvio Rodrigo
de Moura Rocha

250

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 despencar”, aludindo à repetida ideia de que há uma inspiração poética que cai do céu. João Cabral de Melo Neto, segundo Arrigucci Jr., 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” (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 despencar 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 *despencar 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 delinea 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:

De onde vem a canção?: Uma pergunta que a poesia não cala

251

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

Márcia Marques
de Moraes

Silvio Rodrigo
de Moura Rocha

252

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, uma vez que o termo *vento* está 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:

Márcia Marques
de Moraes

Sílvio Rodrigo
de Moura Rocha

254

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”, 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 Le-

nine, 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:

De onde vem a canção?: Uma pergunta que a poesia não cala

255

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 proces-

Márcia Marques
de Moraes

Sílvia Rodrigo
de Moura Rocha

256

so mais passional. *Pra onde vai a canção?*: essa frase – verbal e melódicamente – 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*.

Isso ocorre também nas linhas melódicas seguintes, explorando o vaivém das notas, do mesmo modo como o sujeito parece desdobrar-se para refletir, como defende Calvino: “só consigo concentrar-me quando em presença de imagens refletidas” (CALVINO, 1999, p. 165). Reparemos que, em boa parte do desenho melódico, as notas são sol# e fá#, que estão bem próximas (a um tom apenas de distância), como se o sujeito fosse dois, o que vive a situação de incômodo e o que reflete sobre ela:

dó	
si	
sib	
lá	quan
sol#	em tro ir dia de e do tu ci
sol	
fá#	que es ra pra on la vai do len
fá	
mi	pec si
ré#	
ré	a
dó#	
dó	
si	
sib	
lá	
sol#	

Do termo final da melodia anterior, encaminha-se para o *som consumado*, isto é, pronto, acabado e, depois dele, sobra só o sujeito, em estado de atordoamento, sem resposta para a pergunta. Tanto que, após esse trecho, que questiona a consumação da canção e sua existência (*onde ela existiria?*), retorna, repetida e progressivamente, para finalizar a canção, o seu mote: “de onde? / de onde vem? / de onde vem a canção?”. Isto é, temos um fim sem resolução, pelo menos na letra.

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

*De onde vem a
canção?: Uma
pergunta que a
poesia não cala*

257

Dizemos que não há resposta, pelo menos na letra, pois, na melodia, há um efeito resolutivo para terminar a música. Isso porque a formação 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 acorde tônico, ou, na melodia, direcionando-se para a nota cerne do tom.

Considerações finais

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 que, 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.

Na epígrafe de sua obra *O cancionista*, Tatit defende que o compositor 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 fal-

Márcia Marques
de Moraes

Sílvio Rodrigo
de Moura Rocha

258

ta 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*, e isso nos faz acreditar que os grandes cancionistas da música brasileira debruçam-se com conhecimento de causa sobre o objeto que produzem.

Essa consciência do processo criativo – embora possamos dizer também, com Freud, que o inconsciente também tem papel determinante na produção das canções, o que foi tratado no início do trabalho – fica nítida ao analisarmos canções de Lenine, como fizemos neste texto com “De onde vem a canção?”.

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

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

_____. **O guardador de segredos: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

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).

*De onde vem a
canção?: Uma
pergunta que a
poesia não cala*

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

259

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

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

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.

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 das 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. **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=gbs_navlinks_s>. Acesso em 07 fev. 2014.

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

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

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

_____. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

*Márcia Marques
de Moraes*

*Sílvio Rodrigo
de Moura Rocha*

Recebido em 15 de setembro de 2015

Aceito em 4 de dezembro de 2015