

**ALLINY FERREIRA XAVIER**

**DE ONDE VEM A CANÇÃO:  
UM ESTUDO SOBRE O ÁLBUM CHÃO, DE LENINE**

**PORTO ALEGRE**

**2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

## **DE ONDE VEM A CANÇÃO?**

**ALLINY FERREIRA XAVIER**

**ORIENTADOR: PROF<sup>a</sup>. DR. LUCIA SÁ REBELLO**

Dissertação de Mestrado em LITERATURA  
COMPARADA apresentada como requisito  
parcial para a obtenção do título de Mestre pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CIP - Catalogação na Publicação

XAVIER, ALLINY  
DE ONDE VEM A CANÇÃO? UM ESTUDO SOBRE O ÁLBUM  
CHÃO, DE LENINE / ALLINY XAVIER. -- 2017.  
78 f.  
Orientadora: LUCIA SÁ REBELLO.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. LITERATURA. 2. CANÇÃO. 3. LENINE. 4. MÚSICA  
POPULAR BRASILEIRA. 5. CHÃO. I. SÁ REBELLO, LUCIA,  
orient. II. Título.

*Para a minha mãe, que me apresentou a maior parte das canções que eu admiro,  
e para o Ulisses, que faz a trilha sonora da nossa vida ficar cada dia melhor.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, pela oportunidade.

Aos amigos, que aguentaram as minhas ausências e crises.

À minha família, que não me deixou desistir e esteve sempre ao meu lado.

À Ana Laura, por ser inspiração.

À minha orientadora, compreensiva e mão amiga.

Ao meu marido, sem o qual nada disso teria sido possível.

À minha avó, por ser força motriz de todos os meus sonhos.

Trago no sangue no sonho  
Falar castanho verde olhar  
Fui batizado no fogo  
Ouvindo e cantando  
Quem bebeu água da fonte não vai se perder  
Trago no sonho e no sangue  
Motivos para lutar  
Ladeiras do divino  
E becos da fome  
Quem cruzou aquela ponte não vai se esquecer  
O que eu sou, eu sou em par  
Não cheguei sozinho  
Canções da minha dor  
Canções do meu pesar  
Canções do meu amor  
Canções do meu amar  
Quem agora é distante para me dizer  
O que eu sou, eu sou em par  
Não cheguei sozinho  
(Castanho in: Lenine, 2014)

## RESUMO

Durante a escrita deste trabalho buscou-se compreender a aproximação entre literatura e canção, neste caso canção popular brasileira contemporânea, sob o prisma da obra *Chão* de Lenine Pimentel, popularmente conhecido por Lenine – cantautor brasileiro de prestígio com obra reconhecida internacionalmente e com mais de 30 anos de carreira. A partir de conceitos dos estudos literários foi possível tentar distinguir esses dois objetos estéticos distintos, e que apesar de guardarem bastantes pontos de intersecção apresentam traços distintivos definitivos. A canção necessariamente está ligada à melodia de forma imprescindível não podendo ser enxergada meramente como poesia ou outro tipo de texto literário; a melodia, o ritmo e a harmonia são partes significantes e que lhe conferem sentido e aquilo que se buscou colocar em evidência ao longo deste trabalho.

Palavras-Chave: literatura, canção, Lenine, música popular brasileira, estudos de literatura.

## RESUMEN

Mientras se escribía ese trabajo se persiguió comprender el acercamiento entre literatura y canción, en este caso particularmente canción popular brasilera contemporánea, bajo el prisma de la obra *Chão* de Lenine Pimentel, popularmente conocido por Lenine – cantautor brasilero de prestigio con obra reconocida internacionalmente y con más de 30 años de carrera. A partir de conceptos de los estudios literarios fue posible intentar distinguir esos dos objetos estéticos distintos, y que a pesar de guardaren muchos puntos de intersección presentan rasgos distintivos definitivos. La canción necesariamente está conectada a la melodía de manera imprescindible, así no puede en absoluto ser vista meramente como poesía u otro tipo de texto literario; la melodía, el ritmo, la armonía son partes significantes y que le confieren sentido y aquello que se buscó poner en evidencia al largo de este trabajo.

Palabras clave: literatura, canción, Lenine, musica popular brasilera, estudios de literatura.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>NEM TODO POEMA É TINTA E PAPEL .....</b>	<b>14</b>
2.1	<i>A CANÇÃO NO BRASIL.....</i>	<i>14</i>
2.2	<i>MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, IDENTIDADE E CULTURA.....</i>	<i>15</i>
2.3	<i>A CANÇÃO E A LITERATURA.....</i>	<i>21</i>
2.4	<i>CONSTRUINDO SEM CONCRETO .....</i>	<i>25</i>
<b>3</b>	<b>DE ONDE VEM A CANÇÃO? .....</b>	<b>32</b>
3.1	<i>OS RUÍDOS QUE SUSTENTAM O CHÃO .....</i>	<i>33</i>
3.2	<i>SOM, IMAGEM E POESIA: CHÃO .....</i>	<i>41</i>
3.3	<i>SOM E IMAGEM NA CONSTRUÇÃO POÉTICA.....</i>	<i>42</i>
<b>4</b>	<b>INTERFACES ENTRE CANÇÃO E LITERATURA .....</b>	<b>48</b>
4.1	<i>INTERTEXTUALIDADE.....</i>	<i>49</i>
4.2	<i>O DISCURSO MUSICAL COMO MOSAICO DE CITAÇÕES.....</i>	<i>50</i>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>60</b>
<b>6</b>	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>66</b>

# 1 INTRODUÇÃO

A vontade de estudar sobre música nasceu quando percebi que, desde criança, não consigo passar um dia inteiro sem escutar música. Elas são parte de mim e da minha personalidade; vitais como o ar que me enche os pulmões. Comecei a pensar mais profundamente sobre o tema e fui-me dando conta de que o meu primeiro contato com a poesia também foi através dela. Explico: minha mãe sempre escutou muita música brasileira e me lembro de ainda muito pequena me encantar pelos discos de Vinicius de Moraes e de Milton Nascimento. Ainda que não compreendesse, inicialmente, o que diziam aqueles poetas, as melodias me invadiam e me deixavam sempre muito impressionada; a melodia e a sensação que elas eram capazes de provocar mesmo em uma criança fez com que eu gostasse daquelas canções e nunca as abandonasse.

No colégio fui uma criança um pouco incomum, quando ganhei meu primeiro walkman senti como se tivessem me dado o melhor presente que eu pudesse ganhar na vida, fiquei em êxtase por poder carregar comigo para aonde quer que fosse as canções que adorava: minha vida podia ter uma música para cada momento, eu escolheria a minha própria trilha sonora. Um tempo depois veio então – já pela sexta série, o Discman e com ele a possibilidade de pegar emprestados os CDs da minha mãe e passar dias inteiros com eles, andando por aí. Lembro de, nessa época, ter me apaixonado pelo Ivan Lins, por quem minha mãe tem grande apreço e admiração, uma coleção chamada *Novo Millenium* fazia sucesso lançando coletâneas com grandes sucessos de vários nomes da MPB; foi assim que, por algum tempo, na ida e na vinda do colégio revirando o estojo de CDs que ficava no carro da minha mãe, encontrei o *Novo Millenium Ivan Lins – 20 músicas do século XX* e coloquei no meu Discman Sony. Passava horas cantando e ouvindo o disco, particularmente porque a segunda faixa *Somos Todos Iguais Nesta Noite* me deixava fascinada: “(...) pede a banda prá

tocar um dobrado/olha nós outra vez no picadeiro/ pede a banda prá tocar um dobrado/ vamos dançar mais uma vez (...)

Lembro-me do estranhamento dos colegas e até das amigas mais próximas com as músicas que eu escutava, “música de velho, diziam”, e não porque eu não escutasse músicas que na época os pré-adolescentes da minha idade escutavam; assim como eles eu também sabia de cor letras dos Backstreet Boys, N’Sync, Britney Spears, Papas da Língua e mais outros tantos. Acontece que essas músicas me divertiam, mas eram diferentes do que “as de velho” me faziam sentir: não conseguia explicar e não sei se, passados tantos anos, já consigo, contudo o que descobri foi que a música mexe com a minha alma e com meu estado de espírito: ela me alegra e me consola.

Adulta passei a perceber a música então como espaço de imaginação, devaneio, criação e liberdade. Associei sempre as coisas que aprendi na escola sobre a nossa história com músicas dos artistas brasileiros que ouvia e não cansava de descobrir; quando comecei a estudar sobre o regime militar foi como se as coisas comesçassem a fazer mais sentido ainda: aquelas pessoas, talvez não todas, mas muitas delas fizeram músicas que pareciam de alguma forma querer libertar de algum jeito quem com elas se consolava, encontrava forças ou se alegrava. Foi aí que comecei a perceber a grandeza da Música Popular Brasileira e como ela fazia parte da cultura brasileira, sobretudo, da História do Brasil.

Durante a graduação em Letras, uma disciplina veio fazer a minha alegria: Canção Popular Brasileira, era concorridíssima (o que demonstra o grande interesse que um número de pessoas tem pelo tema) e sempre havia alguma disciplina obrigatória no meu currículo que impedia que eu pudesse me matricular, veio a formatura e com ela a alegria de encerrar uma etapa e a inconformidade de não conseguir ter cursado a disciplina mais fantástica de que eu já havia ouvido falar, então, a primeira coisa que fiz ao me formar foi pedir matrícula especial para cursá-la: consegui e aí tive a certeza de que, na pós-graduação, a canção seria o meu tema. Uma vez por semana, das 13h30 às 16h50, pelo período de um semestre eu vivi em uma sala grande e cheia de alunos que nutriam pela Canção Popular Brasileira um apreço espantoso. Foi maravilhoso. Estudei ali velhos companheiros de escuta e muitos dos versos com os quais eu sempre senti imensa intimidade. Ali uma certeza: a canção bem como a literatura – as duas mais fascinantes formas de artes para mim, eram o que eu sempre acreditei: elas eram no cancionário brasileiro muito próximas.

Foi pensando nelas como as artes que mais me impactaram (e não acho ser minoria) que percebi que toda arte desempenha a função de interpelar silenciosamente o espectador, apesar de vivermos em tempos marcados pela diluição das fronteiras em que definir *o que é arte* torna-se cada vez mais difícil. A democratização dos meios de comunicação proporcionada nas últimas décadas e a ampla difusão cultural através da Internet expandiu o número de artistas e de expectadores, colocando a questão em evidência e abalando alguns paradigmas que perpassam a discussão.

Se pensarmos na canção popular, é possível observar a explosão de ritmos como o sertanejo universitário, muito questionado pela aparente pobreza de suas letras e que, ao mesmo tempo, atinge um público muito grande, constituindo um paradoxo que nos força a pensar sobre a realidade do nosso tempo. Se é verdade que grandes cancionistas<sup>1</sup> têm um público fiel, capaz de segui-los em busca da oportunidade de fruir da sua arte, também é verdade que os artistas do sertanejo universitário arrastam multidões aos seus shows. Diante deste cenário, acredito que um bom parâmetro para tentarmos delinear as fronteiras da arte é justamente pensarmos a respeito do que ela representa para nós. A arte é, em última instância, o que nos representa de maneira ficcional, mas nos interpela como sujeitos e como coletividade.

A canção, bem como a literatura, é também espaço de devaneio, de criação e de liberdade em que buscamos refúgio para o que o cotidiano não alcança. Refugiamo-nos nas canções porque elas nos dizem algo sobre nós mesmos, porque nós nos projetamos no que elas nos dizem sobre o mundo. Nesse contexto, podemos pensá-la como um discurso poético que alcança um número de "expectadores/leitores/ouvintes" muito maior do que aquele que a poesia tradicional, escrita e canônica poderia alcançar num país como o nosso - que possui ainda uma taxa de analfabetismo alta apesar do avanço que vagarosamente estamos conseguindo através de programas sociais.

Se a literatura é espaço de refúgio, é preciso que olhemos para a canção pensando no papel cultural de formação intelectual e subjetiva que ela desempenha numa sociedade em que

---

<sup>1</sup> Uso o termo cunhado por Luis Tatit para designar cancionista como alguém que “na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade (...), tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto”. O termo canção será utilizado de maneira que não fique a nomenclatura limitada a designar apenas as canções surgidas na era dos festivais, pós-bossa nova, do segmento MPB – mas, de forma mais abrangente, que possa englobar a canção popular entendendo-a como forma de representação e expressão urbana na qual convergem letra e melodia.

um número grande de pessoas, pelos mais diversos motivos, não tem acesso à educação formal e a livros. Livros são caros, e a educação escolar ainda não chegou, em sua maioria, a formar alunos leitores e apreciadores de poesia para que possamos virar as costas e ignorar as obras primas do cancionero brasileiro como um discurso poético que atinge mais pessoas.

No mundo todo somos reconhecidos e admirados pelo trabalho de nossos cancionistas - de Vinicius de Moraes às novas gerações. Não devemos então perceber que o nosso cancionero com Chico Buarque ou Criolo leva, de maneira distinta evidentemente, poesia àqueles que não a acessam através da leitura? Se o cinema nos devolve algo sobre nós mesmos e nos impõe refletir, a canção e a poesia também o fazem. Claro que nem todas as músicas e livros são capazes de provocar reflexão, muitos não são feitos mais do que para entretenimento, e não buscam ser nada além daquilo a que se propõem; no entanto, a *arte* é o que nos instiga o pensamento e, em que pese toda a discussão sobre suas fronteiras, talvez esse seja um bom parâmetro para distinguirmos arte e entretenimento.

Minha trajetória pessoal me leva a crer que, através das canções de MPB que a minha mãe escutava diariamente no carro e na nossa casa, eu me interessasse pela poesia; eu cheguei à literatura brasileira através da canção e foi assim que decidi cursar letras. Por amor à literatura e à canção. Isso me faz perceber que talvez muitas pessoas que não tenham chegado à literatura tenham ainda assim contato com poesia feita no Brasil.

Sobre esse parentesco,

Uma observação: tem gente que até hoje não sabe bem o que fazer com a canção, este gênero tão pródigo da cultura brasileira, no âmbito dos estudos. (...) a canção é um gênero singular, autônomo, que mistura elementos de áreas distintas, a música e a literatura, sendo porém uma síntese de seu próprio gênero, que é o que a expressão latina *sui generis* quer dizer, literalmente. Do ponto de vista dos estudos de literatura, a canção é uma parente próxima, uma prima que a gente vê com frequência, na Páscoa, no Natal e no aniversário das crianças. Ela é tão literatura quanto o texto dramático, de teatro: ambos são literatura numa certa medida, mas são outra coisa. Simples. (Grifos meus) (Fischer apud Maia, 2007, p. 8-9)

À medida que se aceita que a canção é um gênero híbrido, que carrega em si a poesia, mas não se reduz a ela, fica mais fácil enxergá-la como uma arte que está em contato com a literatura por fazer uso da palavra para se traduzir em sentido, ainda que só a palavra não seja capaz de transmitir seu significado pleno. Ela é uma manifestação cultural que permite uma das mais marcantes experiências estéticas das quais se pode fruir, alcançando todas as plateias e ouvidos – as letradas e não letradas. Talvez por isso sua importância seja tão grande, por

atingir os que não partilham da tradição letrada e não possuem intimidade com a literatura diretamente, mas que são sensibilizados pela experiência que se pode ter ao ligar o rádio e escutar uma canção.

O que se tem de teoria sobre a canção ainda não é muito, se se considerar a importância dessa manifestação cultural para o país, todavia os estudos crescem sem parar. Em ano de Nobel de Literatura para Bob Dylan, algumas universidades como a UFRGS, já incluem nos exames de vestibular a canção como conteúdo da prova de literatura, o que dá indícios de que já não será mais preciso (em algum tempo) se justificar por que estudar canção é sim importante.

Este trabalho visa contribuir com esses estudos, olhando a canção em suas interfaces com a literatura, como quem olha uma prima por quem se tem muito afeto. Parte da discussão feita busca mostrar a riqueza do cancioneiro brasileiro e destacar a canção como gênero autônomo e de maior alcance do que a poesia. Faremos ainda uma breve distinção entre a música de entretenimento e a canção, tendo em vista que se diz por aí que a MPB está na lama, o que não acredito ser verdade, pois existe diferença de proposta entre as duas coisas. Mais adiante, trataremos de analisar o processo criativo através de Lenine, cancionista que, além de ser muito bem avaliado pela crítica, alcança um público bastante grande tanto no Brasil quanto no exterior, desmentido a ideia de que houve esgotamento de temas, harmonias, melodias dentro do nosso cancioneiro. O que ocorre é que a música universitária agora é o sertanejo, o funk e outros gêneros com apelo mais sensual e menos sensível que outrora – músicas que divertem, mas não contribuem para a formação da sensibilidade do seu público (até mesmo porque não se propõem a isso). Buscarei ainda olhar para as interfaces entre literatura e música, que se estabelecem por conta do parentesco entre as duas artes, tendo como objetivo mostrar como seus cruzamentos podem ser enriquecedores para ambas.

## 2 NEM TODO POEMA É TINTA E PAPEL

### 2.1 A CANÇÃO NO BRASIL

O mistério de nossa música é o mistério do Brasil mesmo, diz-me o que cantas e eu te direi quem és.  
Mas nós cantamos tanta coisa e tão diferentes...Que seremos nós?"  
Renato Almeida Revista Movimento Brasileiro, 1928

Durante muito tempo discutiu-se não apenas no campo literário, o “valor da arte” sem que se atentasse para o fato de que

Valor não é qualidade absoluta. Valor é a qualidade relativa de um objeto a ser valorizado, que exprime uma relação — e, mais precisamente, uma relação dinâmica — entre este e o homem, conseqüentemente entre este e a sociedade. Características na música, por exemplo, de altura, duração, timbre, intensidade e outras, não são necessariamente objetivas em uma obra de arte. Não se deve esquecer que, em verdade, não há objetividade. Que objetividade é sempre um mínimo de subjetividade. Porque o homem não pode desempenhar o papel de um observador objetivo, mas, ao contrário, está a cada momento sendo compreendido no mundo observado, influenciando as propriedades do objeto observado. Valor é sempre valor para uma determinada pessoa ou para um determinado grupo de pessoas. Portanto, valor relativo. (KOELLREUTTER, 1999, p.253) (Grifos meus).

A partir disso, atribuiu-se a algumas obras valor positivo chamando-as de “alta cultura” e valor negativo a outras, que seriam “de baixa cultura”. Muitas vezes, escutei que, no Brasil, a música popular, de popular mesmo tinha apenas o nome e, para sustentar essa afirmação, usavam-se argumentos como: a) as pessoas semianalfabetas (e é preciso lembrar que no Brasil, até não muito tempo atrás, esse número era assustadoramente grande) não eram

capazes de entendê-las e, portanto, apreciá-las; b) de que a maior parte da população não tinha poder econômico que lhes permitisse nem mesmo comprar um K7 ou um CD, menos ainda apreciar um show.

Discordo de maneira veemente do primeiro argumento, porque acredito que sensibilidade não tem necessariamente a ver com escolarização, ainda que esta possa contribuir com aquela pelas possibilidades de experiências estéticas e sensíveis que são ampliadas quando se tem acesso à escolarização; com a segunda, concordo em parte, pois é fato que assistir shows não é barato no Brasil em função da desigualdade social que implica tantas diferenças no modo de viver das pessoas. No entanto, com o passar dos anos foram-se criando políticas públicas de inclusão com objetivo de que cada vez mais se dê acesso (ainda que não sempre) à cultura, possibilitando que mais pessoas possam ir a espetáculos de música, ao teatro, ao cinema e às livrarias.

É preciso também lembrar que apesar de o acesso aos livros ou aos discos serem caros, o rádio é extremamente popular e quase todo lar brasileiro possui um aparelho. Um número significativo de pessoas escuta rádio todos os dias e, segundo o PNAD de 2014, 72,1% dos brasileiros ainda têm aparelhos de rádio em casa, percentual bastante elevado se levado em consideração outras mídias capazes de reproduzir música existentes atualmente e bastante difundidas entre os mais jovens. Mídias estas que, com a difusão e popularização do acesso à Internet, criaram espaço para todos os gostos e para todos os tipos de artistas. E esse espaço faz com que algumas fronteiras se diluam, por exemplo, a distinção entre alta e baixa cultura. As pessoas que consomem música podem consumir a canção e também a música de entretenimento, isso vai depender do que elas buscam no momento em que escutam essas músicas. Essas duas categorias são excludentes apenas nesse contexto, que não é permanente.

## **2.2 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, IDENTIDADE E CULTURA.**

A identidade nacional não é intrínseca ao sujeito, isto é, não nascemos com uma identidade nacional, mas a formamos e transformamos no interior da representação. A construção da identidade nacional é constituída a partir de um modelo pré-existente. Ter consciência do que significa ser brasileiro, por exemplo, passa pelo modo como a brasilidade é representada através da cultura nacional. O conjunto de significados formadores dessa



identidade é determinante uma vez que os indivíduos que compõem uma nação participam da ideia de nação da maneira que ela é representada na cultura nacional.

Segundo Benedict Anderson (Anderson apud NERCOLINI, 2006, p. 125), Nação é uma comunidade imaginada com suas instituições culturais, seus símbolos e representações, com seu modo de construir sentidos e, portanto, de construir identidades. No entanto, na era da globalização os limites do que é nacional se tornaram imprecisos, foram flexibilizados, já que uma definição de nação como algo fixo, imutável e permanente já não mais se sustenta da mesma forma que a questão da identidade nacional.

A partir da evolução tecnológica, que revolucionou a comunicação em massa, o mundo passou a ser mais integrado. As comunidades imaginadas se ampliaram e as identidades se multiplicaram. Atualmente, a Internet proporciona que as pessoas se agrupem em comunidades nas quais é possível ser de qualquer lugar do mundo e cujo único critério para integrá-las é que os indivíduos se identifiquem com o tema ali proposto. As transformações constantes na tecnologia, nas telecomunicações, na forma de trocas e na produção de bens culturais e econômicos acabam por tornar instáveis as identidades fixas, baseadas em noções espaços-temporais de etnia e/ou nação (Idem).

Segundo Hall,

a assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2002, p. 7).

Isto é, as fronteiras fixas criadas para separar nações e indivíduos abalam a noção de identidade colocando-a em crise e culminando no seu descentramento e fragmentação. O sujeito moderno passa, então, a construir a sua identidade não apenas calcado no conjunto de significados representados por sua cultura nacional; a evolução tecnológica, a comunicação de massa e outros adventos da modernidade ajudam a construir um sujeito híbrido.

No Brasil, a música popular é fundamental para se entender a identidade brasileira. Ainda que não se possa afirmar com certeza, diz-se que o termo MPB, música popular brasileira, tornou-se popular em meados de 1965, referindo-se principalmente à canção de protesto e à bossa nova com propósito de distinguir-se da Jovem Guarda. Desde então a

música popular feita no Brasil passou a desempenhar um papel importante no que se refere à identidade brasileira.

O termo MPB, desde meados da década de 60, foi se desligando de seu significado “música popular brasileira” e deixando de designar todo o tipo de musicalidade visando o popular, produzido em solo nacional para se transformar num conceito mais definido, amarrado, se aproximando de um gênero musical. (SALDANHA, 2008, p. 8)

Desde que se instaurou no Brasil o regime militar, a canção assumiu papel de protagonismo perante as demais artes e tornou-se importante instrumento de contestação ao regime opressivo que se impunha aos sujeitos que não se alinhavam as suas medidas autoritárias, retrógradas e desumanas. O governo militar apropriou-se de símbolos pátrios e impôs um nacionalismo xenófobo no país, como implicação gerou-se uma elite intelectual que se propunha a defender esses símbolos na tentativa de preservá-los; entretanto, esse grupo acabou afastando completamente qualquer tentativa de transformação que não passasse pelo que acreditavam e pela defesa ortodoxa de ideais estéticas que defendiam certo purismo.

Essas posturas fizeram, contudo, que os criadores da MPB entrassem na discussão em torno da identidade nacional e auxiliassem, de acordo com Nercolini (2006, p. 126), “a criar um novo tipo de relação identitária, uma nova busca de identificação com símbolos e elementos nacionais”. A partir da década de 1960, desempenharam função primordial no que se refere à transformação identitária brasileira contribuindo para “a formação de uma identidade plural, híbrida, em que se articulam o popular, o massivo e o culto; o próprio e o alheio; o local e o global” (Idem.).

Maria Bethânia em *Música é perfume* (2005) afirma que para o brasileiro a música é o pão, que, em qualquer lugar do Brasil, até mesmo nos locais mais pobres, as pessoas estão sempre em contato com a música ainda que seja através de seus rádios a pilha. O relato evidencia a importância da música para os brasileiros; um país com população que até pouco tempo apresentava um índice de analfabetismo bastante elevado e que, mesmo tendo conseguido tirar uma parcela significativa de seus cidadãos dessa condição, não tem grande tradição letrada<sup>2</sup>.

A relação dos brasileiros com a música é de intimidade, e é interessante observar como, através dos anos, a música se transformou – junto com o futebol – em um dos indicadores mais fortes do orgulho nacional e também da brasilidade. O gosto pelo futebol e

---

<sup>2</sup>No Brasil muito pouco se lê: na última pesquisa, realizada em 2011 pelo Instituto Pró-Livro, verificou-se que a média de leitura no Brasil é de apenas quatro livros por ano.

pela MPB serve, tanto dentro quanto fora do Brasil, como elemento constituinte da marca do ser brasileiro. A ideia do que significa ser brasileiro está associada à identificação com futebol e música. O Brasil é conhecido como o país do futebol e do samba. É como se em dado momento a identidade brasileira se fundisse a sua música popular.

Os protagonistas da MPB se dispuseram a contribuir social e politicamente produzindo canções que valorizassem as inovações conquistadas pela Bossa Nova<sup>3</sup> e, ao mesmo tempo, resgatassem elementos do folclore e da cultura popular evidenciando sua condição de artistas dispostos a criar a partir do contexto brasileiro no qual viviam. O surgimento do Tropicalismo, movimento inspirado no ideário modernista – no qual diversas artes conviveram, mudou radicalmente a história da música no Brasil. Segundo Favareto,

pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico (...) Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60 (...) O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte (...) mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção. (FAVARETO, 1979, p.13) (grifo meu).

A mistura de ritmos, estilos e gêneros do tropicalismo fazia-os perder a identidade e simultaneamente construir uma identidade nacional nova que rompia com as amarras daqueles que não se dispunham a dialogar com o novo, o estrangeiro, o alheio. Uma identidade nacional fixa e imutável não mais cabia quando o tropicalismo se apresentou. Nas palavras de Caetano Veloso – um de seus expoentes, a Tropicália

[...] foi uma crítica ao tipo de nacionalismo que nos parecia ingênuo e defensivo. Nós acreditávamos ambiciosamente, que pelo menos do ponto de vista da música popular, podíamos e devíamos ser agressivos, ter um nacionalismo agressivo (Caetano apud Dunn, 1994, p. 101).

Para ele e para os tropicalistas, a modernização da música brasileira não implicava abrir mão de sua identidade cultural, pois não havia prejuízo de sua brasilidade; os novos elementos e informações incorporados a ela eram devorados (como propunha o antropofagia) e transformados em uma coisa outra que já não era mais estrangeira, que passava a ser parte daquilo que era a realidade cultural brasileira.

---

<sup>3</sup>Consolidada a partir da década de 1950, a Bossa Nova proporcionou um diálogo musical entre o Samba e o Jazz.

A identidade nacional musical brasileira é constituída da hibridação , pois é calcada na mistura de gêneros e técnicas eruditas (europeias) ou gêneros populares norte-americanos com o seu folclore. De acordo com Pereira (2011), esse dialogismo musical apresenta elementos que remetem ao ideário da Semana de Arte Moderna de 1922 do qual o Tropicalismo compartiu. Como exemplo,

na Música Popular, podemos citar a apropriação de gêneros (rock, jazz, soul, funk, blues) e instrumentos estrangeiros (guitarra, contrabaixo, bateria, teclados) aos ritmos e instrumentos reconhecidos como sendo “brasileiros” (baião, coco, samba, maracatu, frevo, ijexá; instrumentos como o tambor de alfaia e o violão sete cordas) ou a reciclagem das formas e gêneros eruditos importados em novos produtos que, após receberem certas características sonoras são rotulados como “música brasileira (PEREIRA, 2011, p.1)

Ou seja, o híbrido aparece quase como um dos elementos fundantes da identidade musical brasileira que, por conseguinte, não deixa de refletir a identidade nacional. A cultura brasileira é fortemente ligada à música como é visível no folclore de norte a sul do País.

A MPB acabou rotulada, apesar das críticas, como um “símbolo” de uma música mais elaborada por apresentar uma maior “qualidade” nas letras e teve – em dado momento – na mídia, uma parceira importante para legitimar-se como a música “tipo exportação”. A Era dos Festivais promovidos pelas TV Globo e Record foram importantes para consolidação da MPB dentro e fora do País. Programas como *O Fino da Bossa*, *Divino Maravilhoso* e *Chico e Caetano* promoviam encontros entre músicos que despontavam no cenário nacional e internacional

Caetano Veloso, ao gravar *Alegria, Alegria* com o grupo de rock argentino *Beat Boys*, estava levantando a bandeira do compartilhar entre o rock inglês, a marchinha dos carnavais brasileiros e a *Pop Art* de Andy Warhol em sua letra:

[...] O sol se reparte em crimes,  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas Eu  
vou...

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot [...]

Eu tomo uma coca-cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou[...]

A ideia de *continuum* na música brasileira foi definida, portanto, desde o início pela equação “música brasileira é igual a ritmos tradicionais mais estrangeirismos (PEREIRA, 2011, p. 3-4)

A incorporação da guitarra elétrica, à época, foi um escândalo para aqueles que enxergavam nesse gesto a estrangeirização da música nacional. Entretanto, foi a partir do proposto pelo movimento tropicalista, que se baseava nos ideais da SAM de 1922, que a “disputa” por definir “o que é ser brasileiro” e pensar “quem somos” e “o que queremos” se acirrou. A identidade estava na ordem do dia – grupos com ideais opostos disputavam entre si e também com o nacionalismo xenófobo do governo militar o direito a pensar-se como nação, a discutir os símbolos e os sentimentos, enfim, o conjunto de significados que os definiam brasileiros.

Foi um período bastante importante não apenas para as artes, mas, sobretudo, para a vida política no País. A MPB expressou o engajamento de um grupo disposto a lutar pela liberdade de pensar a si mesmo e a (re)definir sua identidade como nação. Com o passar dos anos, na era pós-tropicalismo, surgiu a Nova MPB, formada - segundo Pereira (2011), por um grupo de compositores com ideias convergentes que apresentavam como característica comum a associação de elementos eletrônicos aos ritmos da tradição musical brasileira e da maciça utilização de elementos folclóricos em sua obra.

Por um lado, se ao incorporar elementos estrangeiros/alheios às fronteiras brasileiras a MPB se converteu em um dos símbolos da identidade nacional e em um índice de brasilidade, por outro, era preciso ficar alerta para não se “perder” tradições regionais e raízes locais.

Lenine<sup>4</sup>, um dos representantes dessa nova geração declara, em entrevista ao programa Pé na Porta, que a Nova MPB é uma tentativa histórica de juntar um grupo e chamá-lo movimento e que não gosta disso, acha os movimentos sectários e guetizantes. Apesar de declaradamente não gostar de rótulos, o compositor pode ser considerado o representante mais expressivo dessa família musical que é um dos ramos da tradição relacionada aos ideais antropofágicos e a outras correntes musicais populares do Brasil.

O compositor traz em sua obra vastos traços da cultura popular brasileira e suas manifestações. Conhecido pela mistura de gêneros, ritmos e pela incorporação de elementos regionais nas suas composições relata:

A minha atitude com a música é um tipo de alquimia. Com a química, aprendi a ser heterogêneo para poder soar homogêneo. [...] Me chamam de “o pernambucano”, mas não tenho esse regionalismo 100% em minha música. Minha música não é

---

<sup>4</sup> Oswaldo Lenine Macedo Pimentel, *cantautor*, produtor musical e arranjador. Recifense-carioca, brasileiro do mundo, traz em suas composições influências de manifestações culturais de seu país e de inúmeros gêneros musicais, desconsiderando rótulos ou classificações. Publicado na página do compositor na Internet.

pernambucana, mas no exterior me reconhecem como brasileiro naquilo que faço [...]. (LENINE).

Cruzando as barreiras culturais existentes dentro das fronteiras nacionais, Lenine traz o baião, o maracatu, o coco, mesclados com o violão e arranjos eletrônicos, fazendo sua nordestinidade presente na brasilidade. Cruzando as fronteiras nacionais, faz um trabalho singular que evidencia aos estrangeiros sua brasilidade, oportunizando ao mundo entrar em contato com a diversidade que significa ser brasileiro.

Considerados como “novos porta-vozes de um país muito musical”, eles conseguem “a magia de rimar sertão e globalização”. Assim, funcionam como antenas, captando sem preconceitos os sons novos que vêm do país e do mundo. [...] Esses grupos adotam um hibridismo muito grande de instrumentos eletrônicos e autóctones e até mesmo latino-americanos. Reinterpretam fragmentos de ritmos tradicionais e de outros que adquirem por outras regiões do Brasil e do mundo, distorcendo-os pelos sons da guitarra. [...] ou a fusão de ritmos jamaicanos com maranhenses como o faz Lenine. (SOUZA, 2007, p. 18) (Grifo meu).

### 2.3 A CANÇÃO E A LITERATURA

Em 2016, a discussão entre as fronteiras entre canção e literatura voltou à cena quando a academia sueca outorgou a Bob Dylan o Prêmio Nobel de Literatura. Nas redes sociais, um número grande de pessoas se manifestou a respeito da decisão e muitas, ainda, acreditam que o gesto de outorgar um prêmio “literário” a um compositor é um grande equívoco. Em contrapartida, um número igualmente grande de pessoas, reconhece que, apesar de Dylan não ter uma grande voz e nem ser um instrumentista excepcional, ele compõe letras magistrais, como sublinhou a academia sueca a respeito da ocasião do Nobel: “Dylan tem o status de um ícone. Sua influência na música contemporânea é profunda, e ele é objeto de uma produção literária secundária constante”. O quê, no entanto, se colocou no centro da discussão, para muitos, foi o fato de acreditarem que esse prêmio não se justifica como escolha acertada, pois existem escritores vivos e produzindo que mereceriam o prêmio mais que Dylan, sobretudo por serem escritores de fato. Isso demonstra que as fronteiras que são já diluídas pelo contemporâneo como signo do nosso tempo, para muitos ainda são fixas e impenetráveis.

Na música brasileira, podemos buscar exemplos de compositores excepcionais que apresentam as mesmas características de Dylan. Se olharmos para o cânone, teremos Chico Buarque, que não possui uma voz impressionante e nem talento excepcional como

instrumentista, mas é um compositor de talento indiscutível; nas novas gerações podemos encontrar Adriana Calcanhoto, Lenine e tantos outros. E o que esses compositores têm em comum é o fato talvez de terem se tornado cantores pela vontade e/ou necessidade de dar voz às suas produções como compositores – de dialogarem constantemente com outras artes, assim como a música. Pode-se perceber isso, claramente, em declarações como a que segue, de Adriana Calcanhoto:

Gosto muito de ler sobre artes plásticas, acompanhar o que acontece, seguir mais de perto a carreira de algum artista. As soluções e as dúvidas do mundo plástico, influenciam a minha obra, tanto a musical quanto a performática, ou mesmo a plástica. Durante muito tempo senti que havia uma divisão, ficava em dúvida se seguia carreira nas artes plásticas, na música ou no teatro, mas a verdade é que isso não é mais tão dividido. (CALCANHOTO apud FERRAZ, 2005, p. 26)

Essa declaração evidencia que, ao fazer a escolha por seguir carreira musical, a cantora-compositora não abandonou as artes plásticas (referência constante nas capas de seus discos), nem o teatro (presença constante na montagem de seus shows). Ela os agregou em suas músicas:

Lembro-me de que quando comecei a fazer minha carreira de música, para mim não era para ser uma carreira de música, na verdade era uma coisa bem mais ligada à palavra, ao teatro, primeiramente. Acho que faço teatro viabilizado pela música (...). (CALCANHOTO apud FERRAZ, 2005, p. 26) (Grifos meus)

Assim como Calcanhoto e Dylan, muitos outros artistas viabilizam suas obras através da música, o que deixa margem para que pensemos a canção<sup>5</sup> como gênero literário. É evidente que somente a letra, muitas vezes, pode ser lida como poema, no entanto, a canção não pode se separar da melodia, da harmonia e do ritmo, pois são indissociáveis, uma vez que fazem parte dessas poesias mais que a letra fria num pedaço de papel. Segundo Luiz Tatit,

o que faz uma música ser considerada uma canção, é a *fala* por trás da melodia. Tanto a letra quanto a melodia devem passar a mesma mensagem, como na época em que surgiram as primeiras canções, em que pareciam recados: amorosos, uma bronca ou até uma exaltação. Além disso, canção é diferente de música ou de poesia, pois "não adianta fazer poesia, porque, se ela não puder ser dita, não vira canção. E você pode ter também uma música extremamente elaborada, mas se ela não suscitar uma letra, não tiver entoação, também não é canção". Por isso o termo "cancionista", aplicado naqueles que não são músicos profissionais, mas que sabem compor canções.<sup>6</sup>

Durante a época dos festivais, no Brasil, a figura do compositor foi incentivada e celebrada, o que resultou que a figura do cantor no sentido *stricto* fosse diminuindo, dando

<sup>5</sup> De acordo com Luiz Tatit, o equilíbrio entre palavra e melodia.

<sup>6</sup> O que é canção, por Luiz Tatit. Débora Costa e Silva. Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1567&titulo=O\\_que\\_e\\_cancao,\\_por\\_Luiz\\_Tatit](http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1567&titulo=O_que_e_cancao,_por_Luiz_Tatit)>. Acesso em: 13 out 2016.

lugar àqueles que compunham músicas para os outros, e que também as gravavam, buscando mostrar a própria dicção na melodia que há por trás da fala de suas canções, ou seja, de "dizer o que diz, sua maneira de cantar, de musicar, de gravar, mas, principalmente, com sua maneira de compor." (TATIT, 2002, p.11). Surgiu o cancionista, alguém que persegue o equilíbrio entre o texto e a melodia, assemelhando-se à figura do poeta – que persegue o equilíbrio entre o ritmo e a palavra.

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 dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. (TATIT, 2002, p. 9)

Acredito, no entanto, que, apesar de parecer que a canção bem como a poesia nasce distraidamente pelo talento de seus “malabaristas”, elas na verdade disfarçam o trabalho duro que existe por trás das obras de arte – elaboradas e reelaboradas desde o momento de sua concepção.

Ao contrário da música de entretenimento, que tem como propósito apenas proporcionar o divertimento, a canção é mais sofisticada, pois a fala por trás da melodia não pode ser qualquer fala, ela precisa dialogar com a melodia e, não raramente, também com toda a concepção da obra em que está inserida. Como exemplo, podem-se citar os últimos álbuns de Lenine - *Chão* (2011) e *Carbono* (2015), em que as canções estão pensadas (a plasticidade, a narrativa) para juntas e sequenciadas da maneira em que aparecem nos discos, contar uma história a partir da qual o disco todo foi concebido. Essa sofisticação remete ao trabalho do poeta, do romancista, do cronista que ao escreverem precisam pensar numa temática, uma unidade que costure seus textos e confira a eles sentido e sensibilidade. No entanto, o texto da canção pode ser simples, uma vez que ele não transmitirá sozinho a mensagem a ser passada, pois o sentido estará completo somente com a melodia. A canção, pelo que se pode perceber, pode ser até mais sofisticada do que algumas obras literárias, mas tornou-se muito mais popular em função do seu alcance, já que, nas décadas de 1940 e 1950, o rádio foi o elemento divulgador por excelência, começando a ter espaço disputado pela televisão apenas na década de 1960, quando surgiram as primeiras telenovelas e os primeiros festivais de música – imprimindo novas características à difusão artística no país.

Nessa trajetória sucinta da música e seu relacionamento com os meios de divulgação podem-se estabelecer dois comentários em relação à literatura. A poesia (...) ficou alheia a todos esses canais de comunicação. Continuou encerrada no livro com eventuais surgimentos num ou noutro meio de divulgação. Só na década de 1950, misturando-se com as artes plásticas, ela procurou outros meios de expansão. Mas sempre numa faixa restrita e atingindo a um público de elite. Outra observação é a de que a história da música popular está ligada visceralmente a certas datas



populares como o carnaval e festas juninas. Desde as comédias musicais até às chanchadas da Atlântida, passando pela TV e pelo rádio, o carnaval foi um elemento polarizador. De fato, como ritual, festa de massa, o carnaval realiza o exercício de sentimentos mágicos, primitivos e lúdicos da comunidade. Através da máscara, do disfarce, da liberação dos instintos nivelam-se as classes sociais e raças e a música aliada à dança atinge sua função primordial que é a aglutinação do grupo e a expressão dos sentimentos. (SANT'ANNA, 2013, p.15)

A canção promoveu a difusão, de certa maneira, da poesia que estava presa no livro. Os festivais viabilizaram um novo suporte para ela, implicando o surgimento de inúmeros compositores de grande talento, que não haviam se aventurado na poesia escrita e canônica, mas que encontraram seu espaço na música. Os festivais mudaram a maneira de se fazer e de se consumir música no Brasil e, talvez, isso tenha resultado numa música reconhecida por sua experimentação e excelência. Sobre a música e a literatura brasileiras, Chico Buarque declarou ao El País em maio de 2015 o seguinte:

**P.** Por que a música popular brasileira é tão conhecida e a literatura não?

**R.** Pode ser porque seja pior, mas acho que não. É verdade, por exemplo, que a Argentina é um povo mais literário do que o brasileiro. E os escritores brasileiros também jogam com uma desvantagem, porque o português é mais desconhecido. E a riqueza musical brasileira é facilmente exportável, não precisa de tradução.

**P.** Por outro lado, por que a música brasileira é tão aceita, tão apreciada?

**R.** Porque, principalmente depois da bossa nova, tem a influência negra, é filha do samba, mas com um toque de jazz, um toque harmônico. E também tem influência dos grandes compositores da música clássica. Veja: Tom Jobim, nosso grande mestre, era um conhecedor profundo de Chopin e Debussy, dos impressionistas, entre muitos outros. E tudo isso está em nossa música, misturado, junto com os boleros cubanos e os ritmos mexicanos. O Brasil não exclui, assimila. O resultado foi complexo, rico e único.<sup>7</sup> (Grifos meus)

Ou seja, apesar de a língua, menos conhecida, colocar em desvantagem a circulação da produção literária nacional, se agregada aos elementos musicais ricos e heterogêneos cria uma linguagem facilmente exportável, que não depende de tradução e revela uma cultura de assimilação, de onde talvez provenha a riqueza maior da música como expressão artística. Os cancionistas brasileiros transitam com facilidade entre diversos ritmos e gêneros; não é raro não conseguirmos mais definir claramente quando pertencem a um estilo ou outro, pois eles próprios não buscam filiações, e sim liberdade para serem ora de uma maneira ora de outra.

Parece que a MPB nasce em um momento bastante propício para uma música que tem como princípio a incorporação e apropriação de distintas formas artísticas; uma arte em sintonia com o hibridismo, em que se articulam culturas hegemônicas e subalternas, resultando em novas misturas nas quais os entrecruzamentos socioculturais e estéticos servem de solo fértil para a produção artística. Característica de novos tempos, o hibridismo cultural

<sup>7</sup>Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/22/cultura/1432308262\\_225624.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/22/cultura/1432308262_225624.html)>.

legou mais possibilidades e riquezas ao que conhecemos na literatura, na música, no cinema; é dizer, abriu portas e espaço para o novo.

## 2.4 CONSTRUINDO SEM CONCRETO

Os compositores de MPB, a partir de um momento, começam a suscitar uma nova expectativa em relação às letras da canção popular. “A letra passa a exigir um certo status literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento” Heloísa Buarque (1980: p. 54). Jovens, de formação universitária, usarão artifícios poéticos na feitura de suas letras mesclando através da intertextualidade várias referências, mostrando a fragmentação como espaço de experimentação e dialogando com a tradição literária, ou seja, mostrando que a dimensão poética da canção popular não reside tão somente e exatamente no lirismo. Nesse contexto, as letras de vários cancionistas que apareceram nos meados da década de 1960 começam a ser entendidas como parte da produção poética de então, marcando uma nova forma de se experienciar poesia. Sobre isso, Italo Moriconi observa que

A tendência a uma separação entre cultura popular e cultura erudita, de um lado, e cultura performática e cultura escrita, de outro, sofreu um abalo irreversível com o advento de um novo tipo de civilização, que chamo de pop-midiática [...]. Poesia literária e canção voltaram a relacionar-se de maneira mais estreita. Estamos vivendo uma nova era lírica, dominada pela música. (MORICONI, 2002. p. 23-24.) (Grifo meu)

Estamos vivendo essa era já há algumas décadas e, ao que tudo indica, não parece que teremos logo uma ruptura com essa “tradição” uma vez que o gênero canção é responsável em grande parte pela educação de nossa sensibilidade, quer dizer, o que nos acompanha é a canção e não o poema: a música popular vai educando a nossa sensibilidade, uma vez que alegres, tristes, apaixonados ou melancólicos é ela que se faz presente desde a infância, praticamente. Voltamos então a algo já mencionado aqui: nem todos os brasileiros têm o hábito de ler, mas é raro aquele que não tem o hábito de escutar música – seja pelo rádio, pela internet ou através de outras plataformas já disponíveis para nos colocar em contato com a música. Talvez nem metade da população tenha um escritor (poeta, cronista, contista, romancista) preferido, que lhe tenha marcado a vida com uma de suas obras, contudo é quase

certo que mais de 50% possa dizer um cancionista (ainda que não os definam assim, tampouco conheçam essa definição) que tenha lhe marcado com alguma de suas canções.

A canção desempenha um papel importantíssimo no Brasil, pois é responsável por colocar em contato com o mundo sensível pessoas que antes não tinham acesso à cultura letrada e agora, talvez, àquelas que apesar de terem acesso e conhecimento a ela, não lhe tenham intimidade. A verdade é que a canção é a expressão máxima da cultura brasileira, pois através dela podemos conhecer ao mundo (e antes a nós mesmos, claro) o que de melhor produzimos em termos de arte nas últimas décadas. Evidentemente, dada a sua importância, voltamos à discussão sobre valor, na qual muitas pessoas queixam-se da MPB, alegando que ela estaria em declínio, que não seria mais capaz de produzir gênios como outrora, no entanto, acredito que essas pessoas apresentem dificuldades para enxergar esse gênero como algo não estanque e permeável. Ficaram, em sua maioria, presas às canções quando do seu surgimento como novidade estética – incapazes de perceber sua evolução e transmutação em uma nova MPB, que a despeito de tantas coisas preserva a voracidade da apropriação e da assimilação. Há quem diga que Caetano Veloso se vendeu ao mercado e, por isso, suas músicas não são boas como antes; não percebem que o cancionista acompanhou o tempo ao invés de ficar preso nele. No álbum *Abraço*, por exemplo, ele se mostra assustadoramente contemporâneo:

#### **A bossa nova é foda**

O bruxo de Juazeiro numa caverna do louro francês  
 (Quem terá tido essa fazenda de areais?)  
 Fitas-cassete, uma ergométrica, uns restos de rabada.  
 Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação  
 Pura-invenção/Dança-da-moda.  
 A bossa nova é foda.  
 O magno instrumento grego antigo  
 Diz que quando chegares aqui  
 Que é um dom que muito homem não tem,  
 Que é influência do jazz  
 E tanto faz se o bardo judeu  
 Romântico de Minnessota,  
 Porqueiro Eumeu  
 O reconhece de volta a Ítaca:  
 A nossa vida nunca mais será igual.  
 Samba-de-roda, Neo-Carnaval, Rio São Francisco  
 Rio de Janeiro, Canavial.  
 A bossa nova é foda  
 O tom de tudo comanda as ondas do mar,  
 Ondas sonoras  
 Com que colore no espacial.  
 Homem cruel, destruidor, de brilho intenso, monumental,  
 Deu ao poeta, velho profeta,  
 A chave da casa de munição.  
 O velho transformou o mito das raças tristes

Em Minotauros, Junior Cigano,  
 Em José Aldo, Lyoto Machida,  
 Vítor Belfort, Anderson Silva  
 E a coisa toda:  
 A bossa nova é foda.  
 (Veloso in Abraço, 2012)

Há, contudo, quem ache que Caetano se vendeu ao *mainstream*. Nessa canção, Caetano traz referência (e reverência) ao bruxo de juazeiro<sup>8</sup>, apontando para o fato de que, depois da Bossa Nova, “a nossa vida nunca mais será igual”, desconstruindo a ideia de que a esse estilo é natural (como já se defendeu); pelo contrário, ele exige “um dom que muito homem não tem, que é a influência do Jazz”, indo mais adiante, coloca em xeque o mito das raças tristes: “ (...) o velho transformou o mito das raças tristes em Minotauros, Júnior Cigano (...)”, ou seja, mostra que as raças tristes se converteram em força pura e que essa força foi mola propulsora para a música brasileira.

Em entrevista a O Globo, Monica Salmaso declarou que

a música popular brasileira hoje está pobre e nivelada por baixo. Pobre de assunto, de letra, de melodia, de harmonia, de arranjo. É aquilo que a indústria, em crise, tentando sobreviver ao naufrágio, produz. É feio. Não é dessa água que a gente vai beber. Não é que as cantoras ou os cantores vão mal, mas é um cenário que não incentiva a busca do conhecimento, da qualidade ou da consciência do que você faz — lamenta. (O Globo, 2014)<sup>9</sup>

Ouso discordar, em parte. A música não está nivelada por baixo, ela hoje é mais aberta a artistas que têm uma preocupação meramente comercial e que fazem de suas carreiras uma maneira de ganhar dinheiro com aquilo que a indústria lhe propõe, esses artistas não são cancionistas e têm propósitos bastante diferentes de um, pois não estão preocupados com uma estética ou concepção que sensibilize; o seu negócio é entretenimento, não arte. É claro que existem também aqueles que surgem buscando ser “artistas de MPB” e que, buscando se enquadrar somente nessa definição, ficam presos, sem, na maioria das vezes, realizar um trabalho de grande valor, pois não estão em busca de reinventar a tradição através de uma transformação do que já foi feito para criar algo novo e, sim, repeti-la.

Uma composição de Caetano Veloso, Emicida, Lenine, Criolo, Pretinho da Serrinha, Rogê, Sistah Mo Respect, Ana Costa, Tom Veloso, José Vitor Ibarra Ramos, Julia Mestre, Jorge Drexler e Andres Levin, narrada por Gisele Bündchen, I'm Alive (Floresta da Tijuca) – parte do projeto da ONG 'Rainforest Alliance', que luta pela preservação do meio ambiente -

<sup>8</sup> João Gilberto, criador da Bossa Nova.

<sup>9</sup> Entrevista disponível na íntegra em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/musica/a-mpb-esta-pobre-diz-monica-salmaso-13439525>>. Acesso em: 10 nov. 2016

mostra muito claramente essa hibridação dentro da música brasileira e apresenta a face da nova MPB, trazendo nomes como Caetano e Lenine junto ao de Criolo e Emicida. O rap de Criolo e Emicida são uma das muitas vertentes de renovação da música brasileira. Nessa canção em especial, a estética deixa muito claro o estilo de cada um se misturando e mostrando um produto de rara beleza.

I'm Alive (Floresta da Tijuca)<sup>10</sup>

[Intro: Gisele Bündchen]  
 If we ask ourselves everyday  
 How can we live more mindfully?  
 And what can we do better?  
 Better for the Earth, for forests  
 For our life, for humanity  
 Laid the path toward possible  
 Given people ways to grow food, harvest hood  
 All in harmony with nature  
 And to learn a decent living in the process  
 That's the Rainforest Alliance is doing

[Criolo]  
 Sem braço, sem pernas, sem moedas no pote  
 Sem nenhuma boca grande pra dizer acode  
 Estamos aí a sua mercê  
 Ele chegou aqui, cheio de ferramentas  
 Desavenças, falsas crenças  
 Em aço soberba, concreto e poder  
 Você vai viver assim numa caixa de vidro  
 Ou em leilão de alma por quilo?  
 Aqui que jaz mãe nature...  
 Não quero dizer  
 Que se a janela da alma tem uma trava  
 Limpe seus olhos que tudo se acalma  
 Plural, quarta pessoa, verbo proteger

[Caetano Veloso]  
 I'm alive and vivo, muito vivo vivo  
 Feel the sound of music banging in my belly belly  
 And I know the one day I must die  
 I'm alive

[Sistah]  
 Quero aprender com os passarinhos melodias mais sutis  
 Fazer poesias delicadas como a Flor-de-lis  
 Obrigada natureza, é assim que se diz  
 O Sol nasce todo dia nem precisa pedir bis

[Lenine]  
 I'm alive! Ohhhhhh  
 Ohh Ohh Ohhhh

[Julia Mestre, José Vitor Ibarra e Tom Veloso]

---

<sup>10</sup> O videoclipe gravado na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro está disponível em: <<https://youtu.be/FvIyRzm8JMo>>. Acesso em: 15 out. 2016.

Clama a floresta e-e-e-eeee  
 Sem fôlego  
 Para fazer dos teus frutos ninhos  
 Imagine como será...

[Lenine]  
 O céu chora, até chegar no mar  
 Demora

[Caetano Veloso]  
 I'm alive and vivo, muito vivo vivo  
 Feel the sound of music banging in my belly belly  
 And I know the one day I must die  
 I'm alive  
 Yes I know the one day I must die  
 I'm alive  
 Corre por tu savia, corre por tu sangre  
 Tiempo diferente, tiempo idêntico  
 Corre el tiempo en mis arrugas  
 Y en tus círculos concéntricos

[Emicida]  
 Pétalas de um bem me quer  
 Arte, não mais, não menos  
 Jamais, sempre, parte, um  
 Sábio pajé falou: abre o xamã  
 Quem louva a beleza da natureza guarda o amanhã  
 Eu sou fã de quem constrói sem concreto  
 O que fica edifica pela palavra, dialeto  
 Nem todo poema é tinta e papel  
 Saiba ver de onde vem, onde tem  
 Cada alvorecer

[Ana Costa]  
 Sou a mãe e tenho sentimentos  
 Escuta o meu lamento, eu quero mais amor  
 Eu sigo viva e sigo nesse grito  
 E repita, eu quero mais amor

[Caetano Valoso]  
 And I know the one day I must die  
 I'm alive  
 And I know the one day I must die  
 I'm alive  
 Yes I know the one day I must die  
 I'm alive

[Lenine]  
 O rio ri  
 O céu chora  
 E até chegar ao mar  
 Demora

Na canção, feita em parceria por vários artistas, encontramos um verso que traduz um pensamento recorrente daqueles que estudam a canção “(...) o que fica edifica pela palavra, dialeto/ Nem todo poema é tinta e papel/ Saiba ver de onde vem, onde tem/Cada alvorecer (...)”. Esse verso corrobora a ideia de que vivemos uma nova era lírica, da qual a música é

parte importante. E, mais importante ainda, é perceber que a permeabilidade criada pela diluição de fronteiras é a nova ordem; estamos construindo sem concreto, ou seja, voltando a discordar de Salmaso – a música brasileira não está nivelada por baixo, ela está mais permeável e híbrida que nunca.

Em 2016, o Nobel de música foi dado a um compositor: Bob Dylan; Maria Bethânia (uma de nossas maiores intérpretes) estreou no canal Arte 1 um programa de televisão intitulado “Poesia e Prosa com Maria Bethânia”, no qual personalidades do mundo acadêmico e musical foram convidados a junto com ela discutir literatura e a resgatarem a arte de declamar. A cantora inclui há tempos nos seus shows uma série de poesias de Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, João Cabral – além de textos de Clarice Lispector e outros literatos de seu gosto os quais dialogam com cada um de seus espetáculos. Está claro que a canção está na crista da onda uma vez mais e que, ao contrário da literatura, consegue se comunicar e encontrar seu público (por mais diverso que ele possa ser) com mais facilidade, dada a sua penetração que atinge todas as faixas etárias e classes sociais.

O alcance da canção tem-se intensificado ainda mais nessa era em que é possível começar através da Internet, sem grandes produções. Podemos pensar no caso de Mallu Magalhães, que em 2007 com apenas 15 anos de idade, lançou quatro músicas de sua autoria, através do site MySpace, e logo despontou como uma voz de sucesso nas rádios brasileiras, tendo sido indicada já no ano seguinte como artista revelação do MTV Vídeo Music Brasil 2008 até ser gravada no ano de 2015 por Gal Costa em Estratosférica – álbum no qual Gal generosamente gravou muitos nomes da nova geração.

### **Quando você olha pra ela**

Quando você olha pra ela  
Teu rosto te entrega  
Fala mais fino com ela  
Já não se pode negar

Só não se esquece  
Que eu também te amo  
Só não se esquece  
Não se endurece  
Que eu também te amo  
Não se endurece

Como se faz pra ter o teu carinho  
Poder ganhar teu colo  
E ter felicidade  
Não quero mais viver assim, sozinha  
Eu vou fugir de casa

Você vai ter saudade

(Estratosférica, 2015)

Nessa canção, a assinatura de Mallu está muito clara, e a voz de Gal empresta à canção o ar de um novo tropicalismo: Mallu demonstra ter aprendido e se apropriado de alguma maneira da tradição para criar uma dicção própria. E isso tudo é resultado da difusão proporcionada pela Internet, de cancionistas que surgiram após o ano 2000, quando já era possível começar sem contar com a indústria da música. Em tempos de culturas híbridas, que rechaçam as barreiras às quais separam o tradicional do moderno, o erudito do popular, o canônico do massivo. A música popular se renova e se reinventa através de uma nova geração que não parece ter medo de ousar e que não se prende a rótulos nem se deixa estereotipar, mas que assume sua origem heterogênea tão característica da identidade brasileira e cada vez mais presente no mundo moderno.

Enquanto a literatura circula em ritmo vagaroso, a música invade os fones de ouvidos, os carros, as casas e ganha o mundo, mostrando o Brasil como um lugar de profícua produção vanguardista nessa que talvez seja a mais brasileira de todas as artes, já que é aquela que melhor se comunica com as pessoas.



### 3 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?  
Lenine, *Chão*, 2011.

Oswaldo Lenine Macedo Pimentel é compositor, arranjador e produtor musical. Nascido em Recife no ano de 1959, filho de mãe católica e pai socialista, ainda na infância pode desfrutar da experiência de em casa integrar universos bastante distintos. Ele relata que a certa altura, por volta dos oito anos de idade, passou a poder escolher entre ficar em casa com o pai para escutar música ou ir à missa com a mãe; aí provavelmente se iniciou o seu amor pela música. Consta na sua biografia<sup>11</sup> que

Lenine (assim chamado por conta de uma homenagem do pai socialista ao líder soviético) demonstrou interesse pela música ainda criança. Na época, seu objeto de desejo – o violão da irmã mais velha – era tocado clandestinamente, quando conseguia roubar a chave do armário onde ficava guardado o instrumento. Entre a missa com a mãe católica e as audições de discos com o pai, aos oito anos Lenine adquire o direito de optar sobre a programação dos domingos. Escolhe a música, que ia do folclore russo e Tchaikovsky a Dorival Caymmi e Jackson do Pandeiro. Aos 17 anos, fã do rock'n roll – de Zeppelin a Zappa passando pelo The Police – e já impactado pela sonoridade do Clube da Esquina, ingressou na faculdade de Engenharia Química. Na época, começa a arranhar suas primeiras composições.

Proponho mostrar, através de entrevistas do artista, o processo de criação que envolveu seu último trabalho, o álbum *Chão*, lançado no ano de 2011, produzido em parceria com Jr. Tolstói e o filho Bruno Di Giorgi. Lenine afirma em diversas entrevistas que *Chão* é

---

<sup>11</sup> Retirado do site oficial do cantor na web. Disponível em: <http://www.lenine.com.br/bio/>. Acesso em: 30 out. 2014.

seu romance, um disco para ser ouvido de uma única vez e que fazer um disco para ser ouvido de uma tacada só foi intencional: se se acreditar que um disco são vários contos de um determinado escritor, pode-se olhar, como ele observa, este trabalho como um romance – com capítulos os quais se entrelaçam produzindo uma ideia de unidade temática.

### 3.1 OS RUÍDOS QUE SUSTENTAM O *CHÃO*

Em entrevista ao Saraiva Conteúdo, no ano de 2012, Lenine explica brevemente como se deu o processo de criação do álbum *Chão*, seu disco mais íntimo e talvez o que melhor o retrate, foi pensado em muitos aspectos e, embora o cancionista<sup>12</sup> não admita ter planejado o traço que coloca em evidência a perspectiva autobiográfica, diz que foi assim que decidiu contar essa história/estória uma vez que a família e os que o cercam são seu chão, sua sanidade.

Na capa do álbum temos uma foto de família - um dos netos de Lenine dorme recostado em seu peito; a foto pertence ao seu acervo pessoal e foi feita pela fotógrafa Anna Barroso, sua esposa. No décimo disco da carreira, a percussão marcante e a batida inconfundível de seu violão cedem espaço para os ruídos cotidianos. Estão lá o canto do canário belga Frederico VI, de sua sogra, o barulho dos passos no chão, o ruído da chaleira e até mesmo os arranjos, feitos de muitos silêncios, como ele mesmo observa.

---

<sup>12</sup> Uso o termo cunhado por Luis Tatit para designar cancionista como alguém que “na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade (...), tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (1996, p. 9).



Capa do álbum Chão, 2011.

O cantautor - como gosta de se definir - diz que seus trabalhos partem sempre de um signo e afirma que a ideia desse álbum

começou com o desejo de fazer um CD sem bateria nem percussão; nada contra a bateria e percussão, até porque todo meu trabalho está impregnado de ritmo, de percussão, mas era só pra descobrir outros relevos sonoros, esse foi só um pretexto. Quando eu tinha umas três ou quatro canções e tínhamos dado início ao processo, eu disse – vou começar a gravar. Geralmente faço assim, vou fazendo um repertório de canções pra depois gravar, é como se fosse uma pré-produção. E eu já sabia que queria gravar um disco chamado “Chão”. (Lenine, 2012).

O que ele não havia planejado, no entanto, era que o trabalho seria impregnado de ruídos cotidianos; a ideia de incorporar esses ruídos tão enriquecedores e *sui generis* para a experiência sensorial de quem ouve o trabalho, veio quando, ao iniciarem a gravação do disco, a porta do estúdio acabou por descuido ficando entreaberta e, com isso seu filho Bruno, também produtor do disco - percebeu que havia vazado o canto de Frederico VI, o canário, e que o pássaro estava acompanhando a música no mesmo tom e evoluindo conforme o violão.

A partir desse momento Di Giorgi sugeriu que o canto do pássaro fosse incorporado ao trabalho, passando a compor a música. A partir da experiência com o canário, o processo de criação do disco se alterou e Lenine passou a explorar esses sons cotidianos, abrindo espaço para uma série de sons que não estavam inicialmente previstos, como o das cigarras, da

máquina de lavar, da motosserra; além de outros elementos que remetem a um trabalho mais orgânico, no qual, ainda que a tecnologia se faça presente através do eletrônico, a edição é menor.

Em entrevista ao portal G1<sup>13</sup>, o cancionista interrogado sobre o título do trabalho:

G1: Você disse que já sabia que ia criar um disco chamado Chão, por quê?

Lenine: Minha paixão por esse monossílabo é uma coisa que vem de muito tempo. Além dessa nasalidade: esse som ‘ão’ retumbante é uma coisa que só acontece aqui no Brasil. Nenhum país descendente da língua portuguesa fala com essa profundidade que foi adquirida aqui no Brasil. Além do quê, ele tem essa coisa da onomatopeia, a palavra já carrega o som do passo, por isso e por muito mais, chão passou a ter vários significados no Brasil. Por exemplo, quando você está perdido, você diz “estou sem chão”. Por isso a palavra tem um significado muito maior: é o que está para ser percorrido, é o que falta trafegar. E eu sou geralmente assim, os discos surgem antes com um título ou uma imagem que eu vou esculpindo. (Grifos meus)

Como se pode perceber, existe uma consciência de como é o próprio processo de criação; em outras ocasiões, quando perguntado sobre o tema, afirma sem titubear que os seus trabalhos nascem sempre de uma imagem, de um signo e que é através desse signo que o trabalho começa a tomar forma, a delinear-se. A partir “da palavra que carrega o som do passo” e dos múltiplos sentidos que ela pode assumir, nasceu um disco singular que explora em todas as faixas sons aos quais os ouvidos urbanos estão tão acostumados que já os absorveram de certa forma. Contudo, a apropriação desses elementos pela canção mostra que do pio de Frederico, em *Amor é pra quem ama*, à motosserra em, *Envergo mas não quebro*, os sons vão construindo um fio condutor pra narrativa do cancionista, o qual se mostra lúcido sobre como engendra o próprio processo criativo. Em entrevista concedida ao site Diarinho.com.br<sup>14</sup>, em 15 de abril de 2013, é possível notar-se essa clareza:

**DIARINHO: Como você compõe suas músicas? Tem algum ritual próprio? E como é o processo de produção dos CDs? Já chega com tudo pronto para gravar ou ainda tem muitos detalhes que são acertados apenas no estúdio?**

Lenine: São várias perguntas. No processo criativo da composição não tem regra, não deve ter regra. A pior coisa do mundo é você chegar pra fazer alguma coisa e já impor limites. O que gera algum tipo de limite é o próprio processo do trabalho. Vou tentar te explicar. Quando eu componho com Lula Queiroga, Bráulio Tavares, Ivan Santos, Dudu Falcão. Pra essas pessoas que, como eu, trabalham tanto com letra quanto com música, o processo criativo é muito promíscuo, é muito misturado. É um

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2012/11/sons-do-cotidiano-viram-musicas-na-voz-de-lenine-e-dao-origem-chao.html>>. Acesso em: 30 out. 2014.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.diarinho.com.br/materias.cfm?caderno=25&materia=65356>>. Acesso em: 30 out. 2014.

texto a quatro mãos. Porque um pode mexer no do outro. Porque tanto a música quanto a letra você transita no universo. Completamente diferente quando Ivan Lins, ou Francis Hime, chegam com uma canção e dizem: “faz uma letra, descobre as palavras disso”. E tem ao contrário, quando os meus parceiros como Carlos Renoir, Sérgio Natureza, Paulo César Pinheiro, grande Paulinho Pinheiro, chegam pra mim com um texto onde eu tenho que descobrir uma melodia. Mesmo dentro dessas subdivisões os processos mudam, dependendo de quem está envolvido. Não tem regra, não deve ter regra. A mesma coisa para produzir disco. Eu não me sinto capaz de produzir pra alguém por quem eu não esteja apaixonado. Eu não sou um produtor por formação, eu não passei por um processo acadêmico pra produzir. Eu passei a produzir porque não tinha ninguém pra fazer. Eu fui fazendo as coisas pra eu ter autonomia. A verdade é que teve um momento que o mundo sorriu amarelo pra mim. E eu não sorri de volta, eu disse: “como eu vou fazer pra dar uma volta no mundo?” Então eu fui atrás de aprender como se grava e isso foi um processo lento. Hoje, parece que foi uma coisa que surgiu assim, mas não, foi um processo lento, um processo de pavimentação, cada tijolo daquela construção teve um peso, foi construído daquela maneira. Eu tenho um tempo que eu descobri que é meu, todo especial. São dois anos e meio, três anos, entre um disco e outro. Eu só gravo menos de 50% do que eu produzo, ou seja, mais da metade do que eu produzo não é pra mim. Isso é também revelador. Eu só me sinto capaz de cantar parte do que eu produzo. A maior parte do que eu produzo não é feito pra mim. E eu não me sentiria capaz. Porque também o exercício da composição é outro exercício, diferente do intérprete.

[Mas você guarda essas músicas pra depois resgatar?]

Não, não, não. Depois do evento que eu fiz a primeira parceria com o grupo de dança Corpo, que eu fiz a trilha do Breu, ele convida você assim:

“preciso de uns 40 minutos de música e quando você achar que tem que mostrar, você mostra”. Toda coreografia só é feita depois da trilha pronta. Então eu tive que entrar no estúdio sem decupagem. Eu só queria agradar alguém pra ele se exprimir através dos corpos de outras pessoas. Isso é muito genérico, é muito geral, a primeira vez foi um sofrimento pra mim. Mas a descoberta do impacto que é você não se preparar, isso gera um outro tipo de nervosismo do bem. Existe uma adrenalina benéfica, porque você chega e não sabe o que vai fazer e começa. Pode ser o sinal do seu celular tocando, e aquilo é um estímulo e você vai procurando os caminhos. Eu gostei tanto disso que a partir de então os dois discos que eu fiz, tanto o Labiata como o Chão, eu primeiro tive o desejo de fazer o disco, aí acho o nome, depois eu vou atrás das músicas. Nunca mais frequentei o baú das minhas canções. Porque, como eu faço isso de dois ou três anos, é natural que você vá acumulando canções. É natural que, quando você tem o desejo de fazer um disco, que você recorra a esse baú. Mas desde o Labiata que eu não faço isso. Eu me imponho a fazer o novo. Eu me pergunto sobre o que quero falar, quero falar sobre o quê. O Chão, por exemplo, nasceu do desejo de fazer um disco sem bateria e sem percussão. Simples assim. Eu não sabia que ia chegar na coisa de sons do cotidiano. Eu sabia que, se eu impusesse esse tipo de limite, eu iria percorrer um outro caminho que eu não tinha percorrido. São 30 anos fazendo isso, cara. Se eu não me estimular, quem é que vai fazer isso? Eu gosto dessa coisa da novidade, eu gosto de arriscar. Eu acho que isso está associado ao longo da minha vida. O público, os seguidores. Porque, segundo o meu filho, eu não tenho público, tenho seguidores. Esses seguidores esperam esse tipo de “se atirar”. Eu plantei isso. Então é muito bacana que você não dependa de modismos, que ao longo dos anos você foi cristalizando uma maneira de fazer, e isso passou a ser reconhecido pelos outros como seu. E também não foi uma procura minha. (Grifos meus).

Existem nessas palavras toda a ideia sobre o modo de fazer as letras, as músicas e as canções; consciente de que a imposição de limites não funciona para si, que a maneira de criar muda de acordo com a parceria e, sobretudo, de que é movido atualmente pela descoberta,

pelo novo, impõe-se não ficar preso a velhas fórmulas, desafiando-se constantemente a construir a partir das coisas mais singelas, sem amedrontar-se, todavia, com a complexidade que a simplicidade às vezes exige. A percussão marcante e a bateria pesada não foram limitadoras na hora de fazer um disco novo, no qual não estavam incluídas; pelo contrário: transformaram-se em estimulante desafio, mostrando que a experimentação é fundamental no processo criativo. Como “solução”, no lugar da percussão, ruídos cotidianos foram incorporados de maneira nova e bem elaborada, evidenciando a complexidade de construir-se uma unidade narrativa e plástica em torno de um monossílabo aparentemente bastante simples como “ão”. O resultado foi a criação de uma obra de incomum beleza entre os cancionistas que conseguem como ele alcançar um grande público, deixando claro que há espaço no panorama cultural brasileiro para que a música popular se crie e recrie a todo momento, deixando exposta a veia criativa de quem se propõe a quebrar paradigmas, mostrando que não há limites na arte.

A canção pode vir do ruído da máquina de lavar, do cantar do pássaro; de um estímulo que pode estar em qualquer lugar. Interrogar-se sobre o que se deseja fazer é fundamental. Lenine é um músico e compositor que parece gostar de desafiar a si mesmo, pois é daí que vem a motivação para fazer o novo, para experimentar, para ousar. Não compõe apenas para si, compõe para nomes consagrados, produz discos para artistas que são reconhecidos e admirados, no entanto, parece envolver-se somente com aquilo que o apaixona e o desafia a dar de si o melhor. Relata, inclusive, que sua necessidade de gravar veio em função de cantar aquilo que produzia, embora só grave, atualmente, cerca de cinquenta por cento daquilo que produz - conforme afirmou em entrevista ao Deutsche Welle<sup>15</sup> em 2013:

Lenine se define mais como compositor: cantar e produzir vieram como consequência da composição, que em 30 anos também preenche uma longa lista de trabalhos para novelas, filmes e seriados. [...] "Mais de 50% do que componho eu não canto. Isso é porque algumas não consigo cantar", brinca.

São três décadas recém completadas de sucesso advindas de seu esforço, de sua inquietação e, sobretudo, da sua maneira de enxergar e compreender o próprio processo criativo. Trilhas para Novelas; trilhas para espetáculos de dança; músicas, letras e canções para muitos nomes da MPB e também para si. Participa de seus discos em todas as etapas: da ideia inicial até a produção, gravação e negociação.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://www.dw.de/lenine-comemora-30-anos-de-carreira-sou-raiz-mas-tamb%C3%A9m-sou-antena/a-17043935>>.

Seu portfólio é bastante versátil, o que contribui para que seja difícil rotulá-lo: seus discos podem ser encontrados não raramente em diferentes seções, como por exemplo, rock, MPB, *world music*, etc. De acordo com ele, rótulos são excludentes e não o agradam; tudo o que é limitador precisa ficar de fora para que suas criações sejam primorosas como o público as conhece. Define o que faz como música, libertando sua criação dos rótulos que poderiam aprisioná-la, é como define a si mesmo: ao mesmo tempo raiz e antena.

Borges (2014) aponta que o ruído da chaleira, inserido na canção “Uma Canção e só”, transforma-se em fundo e figura quando ao destacá-lo sugere que sejam simultaneamente sinal, quando destacado, e som fundamental da canção quando retratado como a voz do vento. E é justamente essa experimentação que o transforma no grande compositor e arranjador que é. Ser antena significa estar aberto para captar os elementos e sinais que estão aí esperando para serem convertidos em outras formas. A renovação, marca de seu trabalho, é contribuição importante para a música brasileira.

Além de ser o elemento que renova a linguagem musical (e a põe em xeque), o ruído torna-se um índice do habitat moderno, com o qual nos habituamos. A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centros irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho, quando não são diretamente máquinas-de-fazer-barulho (repetidoras e amplificadoras de som). O alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais. (WISNIK, 2004 apud Borges, 2014, p. 5).

Foi justamente a busca por essas novas texturas musicais apontadas por Wisnik que guiaram a concepção de *Chão*. Apontado por parte da crítica como um álbum conceitual, por trazer elementos como a incorporação dos ruídos em sua forma orgânica (apenas como foram captados, sem edição), não apresentando repetições de versos ou refrães; assinala que é uma obra concebida para colocar na rua um disco que não se pretendia comercial (apesar de, evidentemente, depender do mercado para chegar às pessoas), mas algo que transmitisse um pouco de reflexão sobre os tempos modernos, tão dado a excessos e impregnado do vazio de sentir.

A ideia de se transmitir uma sensação ou mensagem através da arte faz ainda mais sentido quando o processo de feitura da canção é, por Lenine, comparado à escritura:

Eu sou assim: produzo, produzo, produzo, encho, encho, encho, e depois tiro, tiro, tiro. Esse é o processo sempre, sempre é assim. É como fazer um texto, você escreve e depois diz: “não, isso aqui tá demais, isso tá de menos, preciso de um sinônimo aqui”. Você faz um esqueleto e você vai desenvolvendo o raciocínio, assim é com o disco. Até porque eu sempre encarei um disco não como um amontoado de canções, mas como uma narrativa que eu uso como subterfúgio. Eu uso o desencadear das

canções para contar uma história. Sempre tem uma história. Talvez a pessoa não tenha percebido a história, ou só parte dela, mas cada disco que eu fiz tem uma narrativa. Que é importante pra mim, porque eu passei por aquele processo. O Chão foi bem isso, bem sucinto. Não tem uma repetição de verso, não tem uma repetição de refrão, e isso tudo foi intencional.

No release<sup>16</sup> da turnê do espetáculo *Chão*, disponível em seu site oficial, Lenine afirma que

regado a experimentações sonoras, Chão quebrou paradigmas e provou que o popular e o conceitual podem render uma combinação perfeita, lotando teatros e praças públicas, formando e renovando plateias de todos os gostos, cores e idiomas.

A liberdade de experimentação do artista produziu impacto positivo na crítica, na plateia e nos apreciadores de sua música. A tecnologia aliada à liberdade criativa fez-se arte nas mãos do talentoso músico.

Composto por dez faixas<sup>17</sup>, o disco traz a música “De onde vem a canção” interrogando o próprio fazer ali construído. A resposta talvez possa ser encontrada na audição de Chão, que sem responder diretamente aponta vários caminhos para se pensar de onde vêm essas canções. Não é possível, no entanto, buscar a resposta na letra; a resposta encontra-se, talvez, na singular experiência sensorial proporcionada pela audição do disco.

**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?

<sup>16</sup> Disponível em: <[http://www.lenine.com.br/download/downloads/Release\\_turn%C3%AA%20CH%C3%83O\\_BASICICO%202014\\_.pdf](http://www.lenine.com.br/download/downloads/Release_turn%C3%AA%20CH%C3%83O_BASICICO%202014_.pdf)>.

<sup>17</sup> Músicas do álbum *Chão*, lançado pela gravadora Universal em 2011: 1 - Chão (3:22); 2 - Se Não For Amor Eu Cegue (2:27); 3 - Amor É Pra Quem Ama (2:18); 4 - Seres Estranhos (3:19); 5 - Uma Canção É Só (3:29); 6 - Envergo Mas Não Quebro (3:22); 7 - Malvadeza (2:10); 8 - Tudo Que Me Falta, Nada Que Me Sobra (2:29); 9 - De Onde Vem A Canção (2:25); 10 - Isso É Só O Começo (3:03)



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?

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

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

Essas interrogações incessantes e provocativas sobre a própria origem transformam a composição numa metacanção, pois propõe que o ouvinte pense sobre o que a letra coloca. São muitas perguntas para as quais as respostas, se é que elas existem, são difíceis; o que fica demonstrado é um certo gosto pela interrogação, que não precisa na verdade de uma resposta. Convencionamos que as perguntas devem ser sempre respondidas, entretanto, neste caso, a melhor resposta é o convite à reflexão. A possibilidade de respostas fica aberta, mostrando as múltiplas facetas de uma possível origem que jamais será consensual ou una.

Para Rafael Lauro<sup>18</sup>, por exemplo,

Na música, o ritmo em que as questões são postas se desloca constantemente, pois a pulsação inicial, dada pelo som de algo parecido com um relógio, vai atrasando, passeando entre tempo e contratempo. O que nos impulsiona, assim, a seguir perguntando. É da natureza da pergunta nos transformar, nos mover, nos transfigurar enquanto a resposta congela, paralisa, resolve. Que haveria de belo na pergunta se para ela encontrássemos uma só resposta? Uma pergunta por vez, vamos bailando entre o sim, o não e o imenso universo entre eles. Na segunda parte, outra questão se coloca. A mudança na harmonia e no ritmo do violão indicam que fomos levados para outro lugar. Encaramos agora uma pergunta muito mais nebulosa, bastante curiosa. É a hipérbole da dúvida anterior, um exagero. É mais uma brincadeira. Para quem tentou responder a primeira, um desafio. Nos leva a pensar sobre o que acontece com o que aconteceu. Pra onde vai o tempo quando passa? A música quando acaba? A vida quando morre?.

Pode-se pensar que a antepenúltima faixa do disco interroga o ouvinte sobre o que acabara de ouvir. A canção vem de tudo, ela se origina em infinitas possibilidades, ela se propaga e, quando tudo silencia, depois de consumada, ela ressoa em nós.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/09/28/de-onde-vem-a-cancao/>>.

### 3.2 SOM, IMAGEM E POESIA: *CHÃO*

*Chão* pode ser entendido como um disco conceitual dentro da obra leniniana, pois de acordo com Shuker, álbuns conceituais são definidos como aqueles

unificados por um tema que pode ser instrumental, compositivo, narrativo ou lírico. Deixam de ser uma coleção de canções heterogêneas para tornarem-se obras narrativas, com uma sequência de canções individuais em torno de um tema único (1999, p. 17).

Note-se o que diz Lenine sobre *Chão* em entrevista concedida a Daniel Corrêa, Nathália Pandeló e Luiz Antônio Ribeiro, publicada no site [tenhomaisdiscosqueamigos.com](http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com)<sup>19</sup>:

**E: Vou aproveitar e juntar duas perguntas: As duas falam do panorama da música que está mudando um pouquinho. Primeiro, a relação do ouvinte com o disco. Por exemplo, o Chão é um disco muito conceitual, como você vê isso mudando...**

L:Essa é uma palavra muito estranha, “conceitual”. O que é conceitual? (Risos)

Tudo é conceitual. Tudo é a partir de um conceito. Tudo é a partir de um conceito: pode não ser muito o teu conceito, pode não te dizer muito, mas tudo tem um conceito. Perdão, eu estou falando isso porque isso é muito estimulante e a gente tem pensado nesse assunto. Logo que a gente foi estreiar o show, a gente falava assim “é um projeto estranho, né? sem bateria, sem percussão.”

Restringir isso às salas, surround, quando a gente for fazer, tem que ter uma arquitetura diferente, como percussionar as caixas pra ter um melhor aproveitamento. Então essa estranheza toda não existe. Tudo depende de como você joga e da maneira com que joga. Não tem essa coisa de ou é difícil, ou é estranho. Constatei isso com “Chão”, que é um projeto longo: eu estou há um ano e meio com ele e vou até o final do ano cheio de trabalho com tudo “bombadaço”. Tem muito chão ainda pra eu percorrer e, no entanto, num primeiro momento, deu essa impressão. O “Chão” teve essa agradável surpresa também, essa resposta imediata de tudo. Quando a gente vai, não só dentro do Brasil, fora dele, cara, as pessoas estão cantando o repertório todo... quer dizer, não é tão estranho assim, não quanto têm achado. Desceu redondo (grifos meus).

**E: Mas então, eu estava dizendo, eu vejo “Chão” também como uma obra completa, ele é um todo, né? E hoje a gente vive na era do mp3 que você vai lá e compra por \$0,99 uma música...**

L: Sabe o que é, eu já falei isso outras vezes, o disco já é diferente. Tinha também um desejo de ser diferente: em muitas músicas do Chão eu não repeti nenhuma frase, nenhum refrão. Isso foi intencional. As músicas têm 2:30, 3:00, no máximo. Isso também foi intencional. Quando você faz um disco, você faz uma coletânea de canções, é como se fosse uma coletânea de contos. “Chão” é um romance. “Chão” é

<sup>19</sup> A íntegra da entrevista está disponível no site <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2013/07/22/entrevista-lenine-chao-e-o-meu-romance/>.

meu romance. Então, é uma narrativa só. Tudo é entremeado, tem um por que, cada música serve de escada pra um novo degrau que é a música seguinte (Grifos meus).

O cancionista afirma que todas as obras são conceituais porque sempre partem de um conceito, que embora não seja necessariamente universal não pode ser excluído por não pertencer a todos; na sequência, evidencia que discos assemelham-se a coletâneas de contos, defendendo que há um fio condutor guiando a ideia central que conduz o trabalho. No caso particular de *Chão*, como já foi afirmado anteriormente, Lenine defende-o como romance esclarecendo que o disco é uma narrativa única: demonstra que há unidade entre o sonoro, o visual e o poético e vai mais longe ao buscar que seu ouvinte perceba *Chão* como produto final da harmonia cuidadosamente desenhada entre as unidades que compõem o todo.

Entende-se que o disco em questão se encaixa na definição de álbum conceitual defendida por Shuker, uma vez que, através do que diz o cancionista, constata-se a intenção de que as canções sejam percebidas como uma obra narrativa e não como unidades heterogêneas e independentes umas das outras.

Conceitual, por definição, o disco propicia o estabelecimento de diversas relações entre som, imagem e poesia, transformando-se pela maneira através da qual foi pensado, em um desestabilizador de fronteiras do fazer artístico que convida a refletir sobre as tensões e os limites das obras de arte.

Interessa explorar essas relações buscando compreender como se dá a construção da imagem poética na canção. É sabido que entre Literatura e Música podem-se estabelecer múltiplas relações, contudo, o que será abordado é que dimensão ocupam os elementos que participam da feitura da imagem poética presentes nas dez faixas de *Chão*. Lenine parece ter predileção por trabalhar nas fronteiras, essas zonas de contato que desafiam os limites, dando espaço para que seja possível a criação do híbrido, elemento propulsor/gerador no seu processo de criação.

### 3.3 SOM E IMAGEM NA CONSTRUÇÃO POÉTICA

*Pode-se ser poeta em todos os domínios:  
basta ser-se aventureiro e partir à descoberta  
Apollinaire*

Tentaremos pensar, de agora em diante, como o som amplia o sentido daquilo que se escuta, tornando-se um elemento capaz de construir significação, projetando imagens-movimento nas imagens/paisagens poéticas. José Miguel Wisnik (2004) sublinha que o som são ondas que vibram e se propagam para a atmosfera sendo captadas pelos nossos ouvidos e interpretadas pelo nosso cérebro, responsável por dar-lhes configurações e sentidos. Quer dizer, os sons e os silêncios que escutamos produzem sentidos os quais interpretamos. Se a afirmação de Wisnik está correta, e ela está, podemos pontuar que, se o som está permeado de silêncios, talvez a imagem esteja também permeada de ausências que a compõem e que são necessárias a sua constituição.

A imagem que se projeta a partir do que se ouve é parte da construção de uma “paisagem” poética, edificada por sons, imagens, silêncios e cegueira. O som (com os silêncios que o constituem) imprimirá ritmo e velocidade dando a ideia de movimento à imagem que se projetará, isto é, muito dificilmente se construirá, a partir de uma canção, uma imagem poética que seja estática.

Por seu caráter híbrido, a canção pode ser pensada como espaço de trânsito entre a Poesia e a Música, o que muito interessa aqui, e também outras artes. Esse espaço fronteiro no qual a canção é concebida aguça os sentidos, buscando também torná-los mais apurados.

Imagem e som integrados remetem a paisagens poéticas que podem assemelhar-se a um filme. Rosa Maria Martelo explora, em *O cinema da poesia*, como a imagem-movimento aproxima a poesia e o cinema. Aqui, contudo, buscaremos introduzir um elemento não muito explorado pela autora: o som.

Pelo interesse em descobrir se as imagens poéticas das canções, assim como as da poesia modernista exploradas por Martelo, se aproximam do fazer cinematográfico, procuraremos observar de que maneira a canção, tendo o som como elemento indissociável da letra, modifica - se modifica - o processo de criação da imagem poética que se aproxima do cinema.

É necessário esclarecer que o termo canção será abordado desde a perspectiva adotada por Luiz Tatit (1997), que o conceitua como articulação de letra e música para dar forma a um texto que estabeleça diálogos entre os níveis verbal e musical, afirmando que ela é produto da “articulação dos conteúdos da letra e dos segmentos melódico-musicais”. Desde essa perspectiva, não se pode, portanto, considerar que apenas a letra apresente poeticidade, e vale ressaltar que os segmentos melódico-musicais são também produtores de sentido.

Considerando que a música popular<sup>20</sup> ocupa um lugar central na vida cultural brasileira, julgo pertinente a observação de José Miguel Wisnik a respeito do tema:

(...) uma coisa que tem sido observada já há algum tempo é a importância poética que 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).

Pode-se, partindo da ideia de Wisnik, afirmar que Lenine é um poeta-cantor que vem ao longo de sua carreira desenvolvendo um trabalho que não apenas resiste à passagem do tempo, como também inova e (re)pensa o fazer musical no País. *Chão* convida seu leitor a explorar um universo novo em que cada canção apresenta um som/ruído do mundo. A narrativa conduz quem se aventura à audição, pelos passos na brita, o pulsar do coração, a melodia do canário, a máquina de lavar, o chiar da chaleira, a motosserra, as cigarras, o silêncio, o metrônomo e, por fim, a máquina de escrever. Sons do cotidiano, presentes no mundo e na vida de praticamente todos os que hoje vivem em grandes cidades, atravessando a canção, propondo a construção de novos significados.

Recorro novamente a Borges (2014) que aponta que o ruído da chaleira, inserido na canção *Uma Canção e só* por Lenine, transforma-se em fundo e imagem quando ao destacá-lo sugere que seja simultaneamente, sinal quando destacado, e som fundamental da canção quando retratado como a voz do vento. Pode-se argumentar que o som da chaleira chiando sugere uma imagem que está em movimento quando se percebe que ela se transforma *na voz do vento*. A experiência sensorial e imagética é modificada, uma vez que tradicionalmente a construção de imagens poéticas não se dá com o suporte de ruídos.

Observando apenas a letra da canção, perde-se um elemento do segmento melódico-musical que, nesse processo, é fundamental: o chiar da chaleira projetado para simular a voz do vento.

Desde que eu me encanto, sigo a voz do vento,  
Já faz tanto tempo, canto, intento.

A cantoria que me levaria a qualquer lugar,  
A melodia que transformaria a quem escutar, assim num piscar,

---

<sup>20</sup> O termo música popular brasileira será utilizado de maneira que não fique a nomenclatura limitada a designar apenas as canções surgidas na era dos festivais, pós-bossa nova, do segmento MPB – mas, de forma mais abrangente, que possa englobar a canção popular entendendo-a como forma de representação e expressão urbana na qual convergem letra e melodia.

E fosse o canto assim como um quebranto à compreensão,  
E cada nota revelasse a reta do seu coração,  
Só pela canção, tocar você.

Já faz tanto tempo que sigo a voz do vento,

Canto e não me canso, danço, invento.  
Uma batida que tocasse a vida pra um lugar melhor,  
Uma canção que fosse vir assim pr'aquela paz maior,

A canção e só.  
Que esse quebranto entoasse o canto pela multidão,

Que a minha reta siga cada nota até o seu coração,  
Só pela canção, tocar você.

Quando a canção é escutada<sup>21</sup>, no entanto, os segmentos melódico-musicais vão, junto à letra, desenhando uma imagem que se movimenta. Seguindo a voz do vento, o eu lírico canta e não se cansa de buscar tocar àquele que escuta a canção, numa cantoria que poderia levá-lo a qualquer lugar em que a melodia seja capaz de transformar quem escutar a canção. A melodia, os sons, os ruídos vão conduzindo sensorial e imagetivamente a projeção que o ouvinte fará da imagem poética. O som transforma-se em uma sugestão muito forte, à medida que o chiado vai crescendo, mas é incorporado de tal forma ao arranjo que, se não houvesse o compositor revelado que o som era o da chaleira da sua casa, provavelmente, o ouvinte seria incapaz de dar-se conta sozinho. A força da *voz do vento* aumenta proporcionalmente ao seu crescimento na canção envolvendo o ouvinte em uma trama não usual no cancioneiro brasileiro.

Helberto Helder (Helder, 1998 *apud* Martelo, 2012, p. 168) observa que não se frequenta “pequenas salas de cinema (...) em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira e transe”, o que pode muito bem aplicar-se aos espetáculos musicais (de carácter mais intimista como *Chão*) e à audição de discos que podem ser fruídos em ambientes domésticos, de maneira solitária e contemplativa. Os espetáculos musicais se dão costumeiramente em teatros, auditórios e anfiteatros (em sua maioria escuros) em que apenas o palco está iluminado, tal qual no cinema apenas a tela onde a imagem é projetada recebe luz. A diferença talvez resida em que, nos espetáculos musicais, o palco iluminado pode, se o ouvinte quiser, transformar-se no espaço no qual as imagens poéticas não materialmente visíveis poderão ser projetadas através do que a canção propuser, daí a tentativa de se estabelecer a relação entre imagem poética (através da canção) e imagem cinematográfica.

---

<sup>21</sup> Pode-se escutar a canção no canal oficial do cantor no Youtube: <<http://youtu.be/7iJu67HfHT0>>.

Martelo resgata Manuel Gusmão pontuando que “o cinema é a nossa maneira natural de criar imagens sobre o mundo” (Idem, p. 171), sugerindo que talvez se possa encarar a vida como um longa-metragem. Na projeção de imagem poética suscitada através do som e não apenas da letra das canções as imagens emanam do nosso cérebro, são criadas a partir daquilo que associamos com a letra e a sensação que nos provoca o arranjo que a acompanha. A autora vai mais longe, afirmando que “tal como a imagem poética, as imagens projetadas no ecrã evidenciam uma relação ambivalente entre presentificação e ausência, o que as torna aptas a evidenciar o valor das sombras, da abstração, do fantasma, da tensão entre o real e o imaginário” (Idem, p. 172).

Projeta-se, portanto, como sublinha Derrida

algo de íntimo no ecrã, mas todos esses “fantasmas” pessoais se cruzam numa representação coletiva. (...) O que propriamente define o cinema – a projeção na sala – é apelar ao coletivo, à interpretação e ao espetáculo comunitário. Mas, ao mesmo tempo, há uma desconexão que é fundamental: na sala, cada espectador está sozinho. (Derrida, 2001 *apud* Martelo, 2012, p. 173).

Essa observação é válida também para a canção, uma vez que o arrebatamento do espectador só se produzirá se a imagem poética emergir da relação entre os fantasmas que aponta Derrida e a projetada pela canção. A projeção de uma imagem poética parece colocar o tempo (da vida, dos sentimentos, do arrebatamento) em movimento, fazendo-a pulsar com o ritmo, vibrar com os acordes. O som amplia a imagem poética redimensionando sua projeção.

Em *Se não for amor, eu cegue*<sup>22</sup>, as batidas de um coração, uma respiração ofegante já na introdução empresta à canção a pulsão da vida, a partir daí projeta-se, então, o nascimento - marcado pelo ritmo veloz - de um sentimento incondicional. Vejamos:

**Se não for amor, eu cegue**

Pode ser um lapso do tempo

E a partir desse momento acabou-se solidão  
Pinga gota a gota o sentimento

Que escorra pela veia e vai bater no coração  
Quando vê já foi pro pensamento

Já mexeu na sua vida, já varreu sua razão  
Acelera a asa do sorriso  
Muda o colorido, vira o ponto de visão

Cai o medo tolo, cai o rumo

<sup>22</sup>Pode-se escutar a canção no canal oficial do cantor no Youtube: <<https://youtu.be/xDczlx6xNAQ>>.

Quando a terra sai do prumo eu estou perto de ti  
 Abre-se a comporta da represa  
 Desviando a natureza pra um lugar que eu nunca vi

Uma vida é pouco para tanto

Mas no meio desse encanto tempo deixa de existir E é como tocar a eternidade  
 É como se hoje fosse o dia em que eu nasci

Livre, quando vem e leva

Lava a alma, leve e vai tranquila  
 E a pupila acessa do seu olho disse love

Bem, se não for amor eu cegue  
 Bem, se não for amor eu fico

Eu sigo, sigo, sigo, eu fico cego por ti

Bem, se não for amor eu cegue  
 Bem, se não for amor eu fico  
 Eu sigo, sigo, sigo, eu fico cego por ti

Eu fico cego por ti

O som do coração batendo e da respiração ofegante remetem a uma imagem em movimento do momento em que um nascimento acontece; a canção descreve um sentimento que escorre das veias, bate no coração e, rapidamente, como marca o ritmo, mexe com a vida, sendo capaz de mudar pontos de vista. O que se propõe é a projeção imagética do nascimento de um sentimento arrebatador, capaz de cegar. “É como se hoje fosse o dia em que eu nasci” sugere que antes do nascimento do amor, o eu lírico não pudesse ter a alma leve e tranquila (como o ritmo marca na sequência da estrofe seguinte) nem tocar a eternidade.

Os segmentos melódico-musicais são imprescindíveis à construção da imagem poética que se projeta numa espécie de ecrã particular a cada interpretante, mas alteram o significado do que se projetaria sem que fossem somados os significados que carregam consigo e que a letra apenas não conseguiria colocar em evidencia.

De maneira breve observa-se, pelo exposto, que as dez faixas merecem atenção em estudo posterior e mais profundo, que aproxime a imagem poética da imagem fílmica, já que seu autor se propôs a construí-lo como um romance, em que a narrativa (canções) se entrelaça, com intuito de lhe conferir unidade e sentido. O conceito de que partiu o compositor para construir *Chão* possibilita perceber que os ruídos cotidianos incorporados aos arranjos musicais foram postos em cada lugar deliberadamente para compor uma imagem poética que busca fugir do lugar comum.



## 4 INTERFACES ENTRE CANÇÃO E LITERATURA

Partindo da conceituação feita por Julia Kristeva de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” buscarei discutir as referências intertextuais presentes nas canções *Jack Soul Brasileiro* e *Amor é Pra Quem Ama* - de Lenine, verificando de que forma a intertextualidade figura em ambas.

A noção de intertextualidade, como já fora observado na obra de Tiphaine Samoyault (2008), é instável, contudo é preciso esclarecer que a despeito da imprecisão teórica que faz com que ela se biparta em dois sentidos distintos, trataremos aqui daquela que foi designada como uma noção poética, com análise mais limitada à retomada de enunciados literários (via citação, alusão, desvio, etc.). Essa escolha justifica-se pelo *corpus* o qual vem sendo analisado.

Posto que todo texto seja um texto segundo, uma vez que vem de outros e pode imitar textos anteriores a si, conclui-se que a citação, então, é a reprodução de um texto citado contido num texto de origem. Nas canções recortadas da obra de Lenine, pertencentes a momentos diferentes de sua carreira, é possível verificar-se que suas composições trabalham com referências intertextuais, que nelas são citadas enunciados presentes em outros textos ou que a eles fazem alusão, ratificando a ideia de que todo o texto é, pois, segundo.

## 4.1 INTERTEXTUALIDADE

Cunhado por Julia Kristeva, no final da década de 1960, o conceito de intertextualidade diz que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Essa definição tem origem nas reflexões bakhtinianas elaboradas a partir da ideia de que todo texto está em contato com outro sempre. Dessa maneira, conclui-se que, *latu senso*, a intertextualidade é qualquer relação, explícita ou não, entre textos que podem ter sido produzidos simultaneamente ou um com anterioridade ao outro. No caso das canções que serão abordadas, a constatação barthesiana de que “o texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação (...)” nos ajuda a pensar sobre a perspectiva pela qual me interesse: a que Genette chamou de *transtextualidade*.

A *transtextualidade*, para Genette (2010), é tudo aquilo que “coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Ele a dividiu em cinco categorias:

1 *Intertextualidade*: “relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como a presença de um texto em outro”.

2 *Paratextualidade*: relação que o texto mantém com elementos que podem auxiliar sua leitura, o *paratexto* (título, prefácio, subtítulo, prefácio, etc.).

3 *Metatextualidade*: relação que une um texto a outro que dele fala, e que não implica necessariamente fazer a ele citação ou nomeação.

4 *Hipertextualidade*: “toda relação que une um texto b (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”. (GENETTE, 2010, p. 19).

5 *Arquitextualidade*: relação que determina o estatuto genérico do texto e, por isso, é menos explícita e mais abstrata.

Adotarei as perspectivas de Genette e de Kristeva para tratar da intertextualidade nas canções de Lenine.

## 4.2 O DISCURSO MUSICAL COMO MOSAICO DE CITAÇÕES

*A corrente elétrica da cultura é sempre em mão dupla. Tudo que vai, vem, tudo que toca é tocado.*  
(LENINE, encarte do CD *O dia em que faremos contato*).

Reitero que abordarei o termo *canção* considerando-o desde a perspectiva adotada por Luiz Tatit (1997), que o conceitua como articulação de letra e música para dar forma a um texto que estabeleça diálogos entre os níveis verbal e musical, afirmando que ela é produto da “articulação dos conteúdos da letra e dos segmentos melódico-musicais”.

Desde essa perspectiva não se pode, portanto, considerar que apenas a letra apresente poeticidade, e vale ressaltar que os segmentos melódico-musicais são também produtores de sentido.

Lembrando o que afirma Wisnik, apontado anteriormente, Lenine é um poeta-cantor com um trabalho que resgata, através de suas letras e arranjos, canções e ícones de outros tempos do cancionero do Brasil.

Observe-se o caso de *Jack Soul Brasileiro*, canção do álbum *Na Pressão*, de 1999, em que ele referencia Jackson do Pandeiro (ícone da música brasileira):

### **Jack Soul Brasileiro**

Jack Soul Brasileiro  
E que som do pandeiro  
É certo e tem direção  
E já que subi nesse ringue  
E o país do swing  
É o país da contradição

Eu canto pro rei da levada  
Na lei da embolada

Na língua da percussão  
A dança mugango denço  
A ginga do mamolengo  
Charme dessa nação

Quem foi?

Que fez o samba embolar?

Quem foi?

Que fez o coco sambar?

Quem foi?

Que fez a ema gemer na boa?

Quem foi?

Que fez do coco um cocar?

Quem foi?

Que deixou um oco no lugar?

Quem foi?

Que fez do sapo Cantor de lagoa?

E diz aí Tião!

Tião! Oi!

Foste? Fui!

Compraste? Comprei!

Pagaste? Paguei!

Me diz quanto foi?

Foi 500 reais

Me diz quanto foi?

Foi 500 reais

Olha Tião!

Oi!

Foste? Fui!

Compraste? Comprei!

Pagaste? Paguei!

Me diz quanto foi?

Foi 500 reais

Me diz quanto foi?

E foi 500 reais

Jack Soul Brasileiro

Do tempero, do batuque

Do truque, do picadeiro

E do pandeiro, e do repique

Do pique do funk rock

Do toque da platinela

Do samba na passarela

Dessa alma brasileira

Eu despencando da ladeira

Na zueira da banguela

Nessa alma brasileira

Eu despecando da ladeira  
Na zueira da banguela

Quem foi?  
Que fez o samba embolar?

Quem foi?  
Que fez o coco sambar?  
Quem foi?

Que fez a ema gemer na boa?  
Quem foi?

Que fez do coco um cocar?  
Quem foi?

Que deixou um oco no lugar?  
Quem foi?  
Que fez do sapo

Cantor de lagoa?

E diz aí Tião!  
Tião! Oi!  
Fosse? Fui!

Comprasse? Comprei!  
Pagasse? Paguei!

Me diz quanto foi?  
Foi 500 réis

Eu só ponho Bebop no meu samba  
Quando o tio Sam

Pegar no tamborim  
Quando ele pegar  
No pandeiro e no zabumba

Quando ele entender  
Que o samba não é rumba

Aí eu vou misturar  
Miami com Copacabana

Chiclete eu misturo com banana  
E o meu samba, e o meu samba  
Vai ficar assim

Ah! ema gemeu  
Aaaaah ema gemeu!

Nota-se que, em *Jack Soul Brasileiro*, Lenine explora a intertextualidade de duas formas: na primeira, por meio de citações, apresenta no título uma referência a Jackson do

Pandeiro, para mais adiante trazer trechos da *Cantiga do Sapo*<sup>23</sup> e de *Chiclete com Banana*<sup>24</sup>, canções de autoria de seu homenageado, citadas diretamente na própria letra; na segunda, no entanto, a relação de copresença de uma obra em outra ocorre de maneira mais sutil, com o emprego do *sampler*, recurso tecnológico que permite compilar amostras de áudios diversos com objetivo de inseri-las em músicas. A utilização desse recurso propiciou que a gravação de Lenine trouxesse uma citação sonora (melódica) da gravação da *Cantiga do Sapo*, além da citação poético-textual, criando uma relação intertextual em que as sonoridades e os discursos de Pandeiro se fizessem presentes na sua obra. Pode-se dizer que a canção em questão nasce, portanto, da relação de hipertextualidade entre as obras: *Jack Soul Brasileiro* (hipertexto) se une à *Cantiga do Sapo* e à *Chiclete com Banana* (hipotexto) canções das que brota, não em forma de comentário, mas de apropriação.

As relações intertextuais evidenciadas possibilitam que se reflita também a respeito de questões identitárias do sujeito pós-moderno, caracterizado por não possuir uma identidade fixa. Cyntrão (2014) utilizando os conceitos de Bhabha situa o cancionista naquilo que ele define como entrelugar: “espaço estético de intervenção em que qualquer identidade radical é diluída e o sujeito artístico é livre para ressignificar o imaginário que o inspira a falar”.

Ao apropriar-se textualmente de duas canções e de um segmento melódico de outro artista, percebe-se que a noção de Barthes sobre o texto ser produto de múltiplas escrituras que entram em diálogo, faz-se presente. A criação que parte de algo já existente leva à percepção da circularidade das coisas, que são atualizadas através do contexto.

Apesar de as referências na canção de Lenine serem muitas, apenas ouvintes que contem com algum conhecimento musical ou que conheçam a obra de Jackson do Pandeiro serão capazes de estabelecer as relações propostas pelo compositor quando da feitura da canção. Isso, no entanto, reforça a tese de que é a contribuição do contexto que ajuda a situar ou localizar de que obra estamos falando. Há, além das citações, atualizações contextuais que permitem a um ouvinte mais atento identificar que Lenine canta 500 reais no trecho em que a *Cantiga do Sapo* traz 500 réis. Aparentemente sem muita importância, a troca de uma palavra

<sup>23</sup> É assim que o sapo canta na lagoa/Sua toada improvisada em dez pés Tião/Oi!/ Fostes?/ Fui!/ Comprastes?/ Comprei!/Pagaste?/Paguei!/Me diz quanto foi?/Foi quinhentos réis/É tão gostoso morá lá na roça/Numa palhoça perto da beira do rio/Quando a chuva cai e o sapo fica contente/Que até alegra a gente com o seu desafio/Tião/Oi!/Fostes?/Fui!/Comprastes?/Comprei!/ Pagaste?/Paguei!/Me diz quanto foi?/Foi quinhentos réis.

<sup>24</sup> Eu só boto bi-bop no meu samba/Quando o Tio Sam tocar um tamborim/Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba/Quando ele aprender que o samba não é rumba/Aí eu vou misturar Miami com Copacabana/Chiclete eu misturo com banana/E o meu samba vai ficar assim/Eu quero ver a confusão/Olha aí o samba-rock meu irmão/É mas em compensação/Eu quero ver o boogie woogie de pandeiro e violão/Eu quero ver o Tio Sam de frigideira/Numa batucada brasileira.

por outra localiza o ouvinte no tempo, demarcando um espaço temporal no qual a moeda mudou, a História caminhou e o texto que era um é agora outro sem deixar de ser ao mesmo tempo primeiro e segundo.

Ainda de acordo com Cyntrão (2014), o sujeito da pós-modernidade que não possui uma identidade fixa/permanente é “*metamorfose ambulante*, podendo ser deslocada dependendo de seu próprio interesse. Nesse sentido, os artistas contemporâneos parecem incorporar essa mutação deslizando”. De fato, o caso de Lenine, que trabalha com a hibridação através da diluição de fronteiras entre os gêneros parece encaixar-se bem na noção de mutação deslizando.

Através da realização de um trabalho que preza pela memória e pelo coletivo, o compositor esforça-se para que seu trabalho seja universal, ainda que apresente marcas regionais muito fortes. Evidentemente, sua projeção internacional e sua posição em relação a pertencer a MPB – que designa como Música Planetária Brasileira - são importantes quando resgatam e atualizam música e/ou cultura brasileiras através de citações que remetem e/ou trazem ao conhecimento do público nomes como Jackson do Pandeiro ou Guimarães Rosa.

Seja para fora ou para dentro do País, a contribuição que a relação de copresença nas artes tem é de fundamental importância, pois a produção de obras que carregam em si outras obras abre diversas possibilidades interpretativas. Em *Amor é Pra Quem Ama*<sup>25</sup>, do álbum *Chão*, de 2011, temos uma canção surgida de uma passagem de *Grande Sertão Veredas*, a qual inclusive é citada em sua 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

---

<sup>25</sup> Essa canção é fruto de uma parceria entre Lenine e Ivan Santos.

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

Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é que me sabe. O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu. Diadorim e Otacília. Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucuia, mas que é rio de braveza. Ele está sempre longe. Sozinho. Ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dele. Uma musiquinha até que não podia ser mais dançada – só o debulhadinho de purezas, de virar- virar... (ROSA, 1994, p. 438-9) (Grifo meu).

Temos mais uma vez um intertexto: a circularidade que mostra o diálogo entre obras e a obra que se origina de um enunciado anterior a ela, colocando em contato mundos distintos. Ao inscrever outros artistas e obras na própria, Lenine cria seus precursores e ressignifica a sua obra e a de seus antecessores.

O mosaico de citações ao qual refere-se Kristeva está visível, como também a multiplicidade da expressão poética contemporânea, resultante dessa identidade fragmentada apontada por Bhabha como característica do sujeito pós-moderno e que, conforme assinala Cyntrão (2014), explica a expressão simultânea de múltiplas subjetividades.

É possível notar hibridismo de ritmos, textos e gêneros na obra de Lenine – que produz um trabalho não homogêneo, incorporando misturas que impossibilitam classificá-lo com precisão em uma categoria (talvez seja mesmo essa a intenção, já que é avesso a classificações). Sua obra é permeada pelo global e pelo local, propiciando interpretações plurais.

As letras que aqui foram apresentadas são parte do projeto artístico do compositor, que o constrói a partir de sua observação da realidade. Elas suscitam no público uma conexão com sua própria emoção buscando ressoar seus sentidos, podendo proporcionar o diálogo com os textos que motivaram sua criação e também o rastreamento de seus precursores.



A *transtextualidade* é característica da obra leniniana. Ela está em permanente contato com outros textos e melodias, influências que atravessam seu projeto artístico, em permanente reinvenção: as canções evidenciam suas influências e o coloca em contato com seus precursores, seja em *Jack Soul Brasileiro* ou *Amor é Pra Quem Ama* – a influência está visível quase por completo. O trecho aspadding na letra evidencia que há algo a ser decifrado pelo leitor/ouvinte e naquela, se a citação textual, apesar de não estar aspadding, não for suficiente, o *sampler* do trecho original de Jackson do Pandeiro convida o ouvinte a saber *quem fez do sapo cantor de lagoa*.

Via de regra, as relações intertextuais na obra de Lenine, ocorrem de forma a instigar o ouvinte a buscar as referências trazidas, ampliando a percepção sobre os múltiplos desdobramentos de sentido possíveis.

As canções de Lenine carregam em sua tessitura várias camadas de escritura e enunciados anteriores a partir dos quais o novo é construído sem que os antigos sejam apagados. Observando-se cuidadosamente, é possível verificar que a noção borgiana sobre a biblioteca aparece aqui, somada às ideias de Kristeva, Genette e Barthes. Sempre haverá narrativas em diálogo em suas canções, através da *transtextualidade* e das citações poético-textuais e melódicas, o ouvinte será desafiado sempre a percebê-las a fim de possibilitar que estabeleça com elas as mais amplas relações de sentido.

Na canção *Chão*, que abre o disco e também o nomeia, o som de passos vagarosos vão crescendo e ganhando velocidade, alterando o ritmo inicial que é apresentado, para que os acordes pesados de uma guitarra sejam introduzidos, a sensação é de que a suavidade inicial dos passos anunciam algo mais intenso e forte que eles; o chão onde se pisa, que se pode modificar a qualquer momento, subindo e descendo – alternando suas formas – mas que é caminho a ser percorrido para que se chegue a diferentes lugares e, metaforicamente, a sentimentos.

### **Chão**

*Lenine e Lula Queiroga*

Chão,  
Chega perto do céu,  
Quando você levanta a cabeça e tira o chapéu.  
Chão,  
Cabe na minha mão,  
Um pequeno latifúndio do seu coração.  
Chão,  
Quando quer descer,

Faz uma ladeira.  
 Chão,  
 Quando quer crescer,  
 Vira cordilheira.  
 Chão,  
 Segue debaixo do mar,  
 Um assoalho do planeta do 3º andar.  
 Chão,  
 Onde a vista alcançar,  
 Todo e qualquer caminho pra percorrer e chegar.  
 Chão,  
 Quando quer sumir,  
 Se esconde num buraco.  
 Chão,  
 Se quer sacudir,  
 Vira um terremoto.  
 O chão quando foge dos pés,  
 Tudo perde a gravidade,  
 Então ficaremos só nós,  
 A um palmo do chão da cidade.

*Chão* são as pessoas a quem se ama, os caminhos que se percorre para alcançar algo que se almeja – essas veredas inseguras que se precisa explorar durante a vida, em busca de conhecimento e que não há quem possa segurar quando decidem mudar de rumo. Os passos são, na verdade, um convite à descoberta do que virá: uma mistura de sons que remetem à poesia concreta, com letras simples que ganham força através da melodia. Durante todo o disco, a melodia transmite a plenitude de significações que aparecem nas letras. Pode-se pensar que assim como o compositor é chão (a segurança do amor familiar) de um dos netos, na capa do disco, a canção é o seu chão. Obra conceitual mais que qualquer de seus outros discos, por sua singularidade e caráter inovador, foi apontado pela revista *Les in Rocks*<sup>26</sup> como um dos melhores álbuns de 2012.

Lenine fait sa révolution domestique, avec un album inspiré par la musique concrète (et les sons de bouilloires, de machines à laver, de canaris). Des chansons intimes et innovantes : pas de doute, c'est le Brésil. (*Les in Rocks*, 2012).

O compositor tem colocado a música brasileira em evidência no cenário mundial; mesmo que haja dificuldade em se definir o tipo de trabalho que desenvolve, sabemos que é inovador.

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://www.lesinrocks.com/2012/12/31/musique/nos-20-meilleurs-albums-world-jazz-et-chansons-de-2012-11336386/>>.

Se vivemos em um país em que "a audição de rádio, atualmente pelos vieses da Internet, tem mais importância do que a vida literária ou a vida mais intelectualizada" (TATIT, 2015, p.1), como se concebia anteriormente, é imprescindível atentar para que o que hoje se frui, de maneira natural, é a canção – ainda que ela não seja consagrada do ponto de vista acadêmico. Através dela muitos intertextos se apresentam. E, mesmo que muitas letras possam parecer bobas quando observadas sem suas melodias, não se pode esquecer que o pensamento cancional exige que elas sejam sempre ouvidas juntas. As letras, sozinhas, não tem grande apelo, todavia, associadas à melodia, adquirem uma força excepcional, implicando uma qualidade que (muitas vezes) convence muito mais quem as ouve do que a própria poesia.

No Brasil, o mundo da canção é mais importante do que o da poesia livresca, do mundo letrado, porque se aproxima muito mais dos jovens, além de alcançar um público muito maior em todas as faixas etárias, claro. Os próprios professores, por vezes, estudam literatura apenas na escola, não raramente abandonando-a após esse período, mas continuam acompanhados da canção, ou seja, os educadores são formados muito mais pela canção do que pela literatura. A intertextualidade é um recurso criativo do qual os compositores muitas vezes lançam mão para enriquecerem ou alcançarem a produção de sentido que desejam e é já prática antiga dentro da tradição cancional. Lenine não é pioneiro nesse sentido, antes dele Chico Buarque, por exemplo, já utilizou o recurso para criar *Até o fim*, que dialoga explicitamente com o Poema das sete faces, de Carlos Drummond de Andrade – para ficar em apenas um exemplo.

O que a intertextualidade aponta e os estudos da canção também é que se deve fazer um esforço para

pensar a canção dentro de seus próprios recursos, dentro daquilo que o compositor realmente (e naturalmente) concebeu. Trata-se, como se pode ver, de um procedimento diferente daquele que tenta avaliar uma canção pela qualidade dos versos tomados de um ponto de vista literário ou pela qualidade da melodia sob um enfoque musical. O que o compositor nos apresenta é uma proposta de integração e não uma proposta de justaposição de linguagens paralelas. (Tatit, 2007, p. 13)

A canção pode ser pensada como gênero literário, mas não o é. Evitando cair em reducionismos, é preciso que se escancare de uma vez que ela tem características próprias, embora guarde pontos de contato com a literatura, mas que é mais abrangente, é, pelo

parentesco, uma via de chegada para a iniciação a uma arte mais elitista, como – gostemos ou não – é a literatura.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“A análise de letras de canção  
não compreende apenas palavras,  
mas palavras em performance.”*  
Simon Frith

Poemas e canções são objetos estéticos distintos, que proporcionam ao leitor/ouvinte experiências sensoriais completamente diferentes. A canção nasceu popular enquanto a poesia se desenvolveu como arte erudita; uma alcançando um expressivo número de pessoas e outra restrita ao público de elite, alfabetizado. Ainda assim a canção se aproxima da literatura, pelas narrativas que não raras vezes carrega em suas letras. As qualidades que se busca nas obras literárias, no entanto, não são necessariamente as que se perseguem numa canção. Essa é mais abrangente e menos rígida que aquela, pois os efeitos que proporciona podem ser bastante diversos: um convite à reflexão, a expressão de uma indignação, uma experimentação estética, o extravasamento de tensões, arrebatamento.

Não é que a obra literária não possa proporcionar também esses efeitos, contudo a canção é uma manifestação artística mais tendente a conseguir entregar diversos desses elementos juntos em uma obra. As melodias harmonizam o transbordamento das tensões e reflexões culminando em deleite. Próximo ao efeito que a melodia edifica na canção sejam talvez as imagens poéticas que cada indivíduo cria das leituras que realiza, mas o que ocorre é que as imagens poéticas que criamos não são exclusivas das experiências literárias - são possíveis também nas canções, ou seja, essas nos brindam com mais elementos de construção de sentidos.

Hoje, já se entende que publicar canções em letra impressa não parece nem um pouco razoável, principalmente se o objetivo for (como muitas vezes já ocorreu) uma tentativa de “legitimação” da obra cancional. A proposta de homenagear diversos cancionistas através da publicação de suas letras em livros é, atualmente, injustificável, pois apenas torna evidente um preconceito de que a cultura letrada é superior à cultura oral, despindo a escrita em toda a sua fragilidade. A canção não deve ser vestida como poema nem mesmo quando apresenta qualidades literárias; ela é um gênero híbrido – não pode jamais aceitar a separação entre música e letra.

Analisá-la como se fossem textos literários resulta não apenas em prejuízos interpretativos, mas também em julgamentos inconvenientes, pois a letra de uma canção é apenas parte de um todo e nem sempre a mais sólida. A eficácia das canções é, muitas vezes, calcada na sua harmonia, ritmo, interpretação, dinâmica – ou seja, elas se valem de recursos distintos dos do poema/texto. Quando analisamos *Jack Soul Brasileiro* (capítulo 4) fica bastante palpável o quão diferente do poema é a canção, pois, além de elementos intertextuais, temos também a questão do sample que traz uma canção para dentro da outra.

De berço popular, a canção, nas suas mais variadas formas é talvez a mais significativa representação artística brasileira, seja constituindo documento afetivo de gerações que participaram da sua feitura através da participação e divulgação de movimentos do cancionário brasileiro ou a intensa identificação com a expressão artística mais pulsante da cultura nacional.

O fato de que o pensamento ‘mais elaborado’, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem ‘elementares’, tornou-se a matéria de uma experiência de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas. (Wisnik, 2004, p.218)

Percebe-se, pois, que a aproximação de um pensamento mais sofisticado a um público maior acaba ocorrendo por meio da expressão musical. No Brasil, não é assim tão incomum que a literatura faça parte das canções. Vejamos a seguir dois breves exemplos: Lenine trouxe um dos maiores expoentes da literatura brasileira, João Guimarães Rosa, para sua obra em *Amor é pra quem Ama*, mas antes dele Milton Nascimento e Caetano Veloso o fizeram

quando em parceria conceberam *A Terceira Margem do Rio*<sup>27</sup>, canção inspirada no conto homônimo do mestre Rosa.

A terceira margem de Milton e Caetano acrescentou significações ao conto (um dos mais belos, diga-se) roseano, e conseguiram traduzir o silêncio daquele pai e a angústia do filho através do ritmo, trazendo à tona um lirismo misterioso no qual a palavra tão silenciada no texto aparece pulsante na canção<sup>28</sup>.

Oco de pau que diz:  
 Eu sou madeira, beira.  
 Boa, da val, tristriz  
 Risca certa  
 Meio a meio o rio ri  
 Silencioso, sério  
 Nosso pai não diz, diz:  
 Risca terceira  
 Água da palavra  
 Água calada pura  
 Água da palavra  
 Água da rosa dura  
 Proa da palavra  
 Duro silêncio, nosso pai.  
 Margem da palavra  
 Entre as escuras duas  
 Margem da palavra  
 Clareira, luz madura.  
 Rosa da palavra  
 Puro silêncio, nosso pai.

Meio a meio o rio ri  
 Por entre as árvores da vida  
 O rio riu, ri  
 Por sob a risca da canoa  
 O rio viu, vi  
 O que ninguém jamais olvida  
 Ouvi, ouvi, ouvi  
 A voz das águas  
 Asa voz das águas  
 Asa da palavra  
 Asa parada agora  
 Casa da palavra  
 Onde o silêncio mora  
 Brasa da palavra  
 A hora clara, nosso pai  
 Hora da palavra  
 Quando não se diz nada  
 Fora da palavra  
 Quando mais dentro aflora  
 Tora da palavra  
 Rio, pau enorme, nosso pai.  
 (NASCIMENTO, Milton e VELOSO, Caetano. 1991,

---

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j32B7tz-5Cs>> . Acesso em: 20/06/2017.

faixa 9.)

A natureza híbrida da canção e suas texturas e roupagens *sui generis* convidam à reflexão a respeito *de onde vem a canção*; não para se chegar a uma resposta absoluta, todavia para se arrazoar sobre suas possíveis origens, tornando plausível a hipótese de que é mormente da necessidade das pessoas em se inserir na vida cultural do lugar que constitui a própria identidade.

Se o mundo letrado é excludente por diversas razões, o mundo musical parece cada vez mais inclusivo e aberto. Obras cancionais de complexidades estético-musical-literárias consideráveis como *Chão* são celebradas por um grande número de pessoas nos mais diversos ambientes. De teatros a praças públicas a canção parece traduzir a pulsão característica da brasilidade.

A MPB – Música Popular Brasileira, ou como denomina Lenine, Música Planetária Predadora Brasileira – rompe completamente a barreira da nossa língua e ganha o mundo, levando a conhecerem nossa identidade. Já a literatura brasileira, embora tenha gênios como Machado de Assis e Guimarães Rosa, não alcança ultrapassar tantas fronteiras a ponto de ser significativamente tradutora de nós.

A chegada ao universo literário através da música parece uma alternativa boa para se cativar novos públicos e incentivar a leitura, porque a música é isso: leitura. Uma leitura que apesar de mais elementar, como ressalta Wisnik (2004), não é mais pobre. É uma leitura em que apenas a capacidade de ler um texto não basta. É preciso estar-se atento às texturas, os relevos. Se há o silêncio eloquente como em *A Terceira Margem do Rio* de Rosa, há também harmonia no silêncio das canções. A linguagem poética pulsa em ambas.

Assim, no Brasil, mais que a literatura a canção se transformou na arte nacional por excelência:

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras de standardização. (WISNIK, 2004, p.178)



Linguagem poética que emana da hibridação tão característica da identidade brasileira – permite-se tudo e não se deixa reduzir a rótulos. Um texto é tinta e papel, já as canções podem se transformar a cada novo arranjo, uma vez que frágeis quando escritas transformam-se em força pulsante quando cantadas. Quando se opta por uma aproximação literatura-música a performance está todo o tempo em jogo, porque a voz é matéria orgânica emanada do corpo durante o ato performático. As sensações, movimentos e gestos são exibidos durante a performance construindo a narrativa que vibra nas palavras.

Dessa maneira, assim como Lenine, a canção se torna uma espécie de linguagem poética pós-moderna, que ainda não encontrou seu lugar definitivo, pertencendo um pouco aos estudos literários, musicais, culturais e etc., mas não somente a eles; é como se a canção fosse se erigindo como uma espécie de terceira margem: extrapolando as fronteiras dos gêneros não pertencendo ao gênero literário, embora dele seja permeado, e se edificando através da absorção e transformação não só de textos, mas de ideias surgidas da experiência de mundo. É por superar essas fronteiras que a canção se tornou uma manifestação artística tão profícua, sobretudo no Brasil, onde a cultura letrada é ainda bastante recente – ganhando dicção e contornos próprios.

Desses contornos surgiram muitos nomes, um deles foi Lenine. Compositor que revelou cantar porque precisa dar voz as próprias canções, assumindo que é primeiro compositor, depois cantor. Ao manifestar que *Chão* é seu romance mostra a concepção narrativa norteadora do trabalho como ideia fundante, bastante coerente, diga-se, com a percepção de um trovador pós-moderno que integra o local e o coloca em contestação. Nem todos os discos têm uma narrativa, nem é obrigatório que tenham – mas os romances sim.

O projeto de construir não apenas uma canção, mas todo um disco a partir da narrativa empregada em cima do monossílabo “ão”, alcança a ideia de que chão é aquilo que sustenta é ousado e inovador. E, nas artes, ousadia é mola propulsora, pois ela se alimenta de desafios, inquietações, anseios de inovar, de absorver para transformar. Os estudos literários, pioneiros no estudo da canção no Brasil, vêm aprimorando e aprofundando seus estudos na área, buscando contribuir para que a canção se concretize como disciplina. Além disso, é notório que o século XX consolidou a canção como expressão artística maior, e se é verdade que há excelentes obras dentro da literatura nesse mesmo período, também é que o cancionero roubou a cena.

A expressão da identidade brasileira é atravessada pela música,

está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também (...) um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*. (Wisnik, 2004, p. 216)

Quer dizer, a elaboração do pensamento passa em todos os âmbitos pelo seu cancionero. Todos os momentos decisivos podem ser nele encontrados, uma vez que a canção trata de colocar as ideias em movimento, levando os ouvintes à reflexão e angústia ao entusiasmo e aprazimento. Aprende-se muito cedo a pensar a si mesmo dentro da sociedade através do cancionero. Antes da alfabetização, os ouvidos já conhecem canções e através delas já iniciaram sua leitura de mundo – a experimentação da alegria e da melancolia já nos tocaram via frases musicais. A palavra já está voando.

## 6 BIBLIOGRAFIA

AMYUNI, Suzana. **Sons do cotidiano viram músicas na voz de Lenine e dão origem a 'Chão'**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/sao-carlosregiao/noticia/2012/11/sons-do-cotidiano-viram-musicas-na-voz-de-lenine-e-daorigem-chao.html>>. Acesso em: 30/10/2014.

AZZOLINI, Fernanda. **Lenine comemora 30 anos de carreira: “Sou raiz, mas também sou antena”**. Disponível em: <<http://www.dw.de/leninecomemora-30-anos-de-carreira-sou-raiz-mas-tamb%C3%A9m-sou-antena/a-17043935>>. Acesso em 30/10/2014.

BORGES, P. **Ruídos como sustentação para o CD “Chão” de Lenine**. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-1356-1.pdf>>. Acesso em: 29/06/2015.

VELOSO, Caetano & NASCIMENTO, Milton. **A terceira margem do rio**. In: VELOSO, Caetano. Circulado. Philips/PolyGram, 1991, faixa 9.

CORREA, D.; PANDELÓ, N.; RIBEIRO, L.A. **Chão é o meu romance**. Disponível em: <<http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2013/07/22/entrevista-lenine-chao-e-o-meu-romance/>>. Acesso em: 29/06/2015.

COSTA, Gal. **Estratosférica**. São Paulo: Sony Music, 2015. 1CD

CYNTRÃO, Sylvia H. *A redefinição continuada do lugar da canção popular na cultura brasileira contemporânea*. In: *Crítica Cultural-critic*. Palhoça: SC, v.9, n.1, p. 47-55, jan./jun. 2014.

DUNN, Christopher. **Caetano Veloso: Tropicalismo revisitado**. Revista de literatura Brasileira- Journal of Brazilian Literature, n.11, ano 7, 1994, Porto Alegre. p. 99-110 (Entrevista concedida por Caetano Veloso a Christopher Dunn em 07/07/1992).

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo, Kairos, 1979.

FERRAZ, Eucanaã (org.). **Veneno Antimonotonia: Os Melhores Poemas e Canções Contra o Tédio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

GACHOT, Georges. **Música é Perfume**. Direção: Georges Gachot. Brasil: Biscoito Fino, 2005. 138 minutos.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

GOMES, P., & BRAZ, A. C. **Release Turnê Chão**, de Lenine.com.br. Disponível em: <<http://www.lenine.com.br/downloads/>>. Acesso em: 30/10/2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MACIEL, M. E. “**Poéticas do inclassificável**”. Revista ALETRIA, v.15, n. 1, 155-162, 2007.

\_\_\_\_\_. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MAIA, Leandro Ernesto. **Quereres de Caetano Veloso: da canção à canção**. Programa de Pós-Graduação em Letras UFRGS, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. **O Cinema da Poesia**. Lisboa: Documenta, 2012.

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

MUNIZ, D. **Os ruídos sustentam o Chão de Lenine**, de Saraiva Conteúdo. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/41906>>. Acesso em: 30/10/2014.

NERCOLINI, Marildo José. **A MPB repensa identidade e nação**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n.31, dezembro de 2006, p.125-132. ISSN: 1415-0549.

PEREIRA, Sérgio de Andrade. **Antropofagia Musical Brasileira: O Fio que Não se Rompe**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo. 2011

PIMENTEL, Lenine. **Chão**. Rio de Janeiro: Casa 9/ Universal Music, 2011. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Jack Soul Brasileiro*. In: Lenine. Na Pressão. Barueri, São Paulo: BMG, Brasil, 1999. 1 CD.

\_\_\_\_\_. LENINE. Disponível em: < <http://www.lenine.com.br/bio/>>. Acesso em: 14/08/2014.

PIMENTEL, Lenine e SANTOS, Ivan. *Amor é Pra Quem Ama*. In: Lenine. Chão. Rio de Janeiro: Casa 9/ Universal Music, 2011. 1 CD

ROSA, J. Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. In: Ficção Completa, Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

SALDANHA, Rafael M. **Estudando a MPB: reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso**. 2008. 68f. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea do Brasil) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec; Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música Popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SOUZA, Jusamara. **Cultura e diversidade na América Latina: o lugar da educação musical**. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 18,15-20, out. 2007.

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

\_\_\_\_\_. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. **Letra e música na canção popular**. Disponível em: <[http://www.plataformadoletramento.org.br/arquivo\\_upload/2015-06/20150608152845-luiz-tatit\\_transcricao.pdf.pdf](http://www.plataformadoletramento.org.br/arquivo_upload/2015-06/20150608152845-luiz-tatit_transcricao.pdf.pdf)>. Acesso em: 13/10/2016.

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

\_\_\_\_\_. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1

Letras das 10 canções do disco *Chão*, na ordem em que aparecem no álbum.

### 1. Chão

*Lenine e Lula Queiroga*

Chão,  
Chega perto do céu,  
Quando você levanta a cabeça e tira o chapéu.

Chão,  
Cabe na minha mão,  
Um pequeno latifúndio do seu coração.

Chão,  
Quando quer descer,  
Faz uma ladeira.

Chão,  
Quando quer crescer,  
Vira cordilheira.

Chão,  
Segue debaixo do mar,  
Um assoalho do planeta do 3º andar.

Chão,  
Onde a vista alcançar,  
Todo e qualquer caminho pra percorrer e chegar.

Chão,  
Quando quer sumir,  
Se esconde num buraco.

Chão,  
Se quer sacudir,  
Vira um terremoto.

O chão quando foge dos pés,  
Tudo perde a gravidade,  
Então ficaremos só nós,  
A um palmo do chão da cidade.

## 2. Se Não For Amor, Eu Cegue

*Lenine*

Pode ser um lapso do tempo  
 E a partir desse momento acabou-se solidão  
 Pinga gota a gota o sentimento  
 Que escorrega pela veia e vai bater no coração  
 Quando vê já foi pro pensamento  
 Já mexeu na sua vida, já varreu sua razão  
 Acelera a asa do sorriso  
 Muda o colorido, vira o ponto de visão

Cai o medo tolo, cai o rumo  
 Quando a terra sai do prumo eu estou perto de ti  
 Abre-se a comporta da represa  
 Desviando a natureza pra um lugar que eu nunca vi  
 Uma vida é pouco para tanto  
 Mas no meio desse encanto tempo deixa de existir  
 E é como tocar a eternidade  
 É como se hoje fosse o dia em que eu nasci

Livre, quando vem e leva  
 Lava a alma, leva e vai tranquila  
 E a pupila acessa do seu olho disse love

Bem, se não for amor eu cegue  
 Bem, se não for amor eu fico  
 Eu sigo, sigo, sigo, eu fico cego por ti

Bem, se não for amor eu cegue  
 Bem, se não for amor eu fico  
 Eu sigo, sigo, sigo, eu fico cego por ti

Eu fico cego por ti

## 3. Amor É Pra Quem Ama

*Lenine e Ivan Santos*

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"

#### **4. Seres Estranhos**

*Lenine*

Essa cidade tem uns seres estranhos  
 Que seres tão estranhos essa cidade tem

Um simples solta os cachoros  
 Outro é o anjo da casa  
 Um traz a marca do zorro  
 Outro dois pares de asas  
 Um todo dia é suspenso  
 Um não tem quem lhe garanta  
 Esse se fecha em silêncio  
 Aquele conversa com as plantas  
 Um é somente apatia  
 Outro se diz que é um crânio  
 Esse transpira energia  
 E aquele urina urânio  
 Um toca choro na lapa  
 Outro é de uma ceita cristã

Um é o diabo de capa  
Outro é madame satã

Essa cidade tem uns seres estranhos  
Que seres tão estranhos essa cidade tem

Um já nem fuma nem bebe  
Um quase morreu de sede  
Um vê programa da hebe  
Outro é profeta na rede  
Um é o que é sempre escolhido  
Outro é o que é mais elegante  
Esse cresceu reprimido  
Aquele nasceu replicante  
Um é aguado e insosso  
Outro avoadado e brilhante  
Esse remoi o caroço  
Aquele mastiga diamante  
Um tá no fim do caderno  
Outro dá início a leitura  
Um é a fúria do inferno  
Outro eterna ternura

Essa cidade tem uns seres estranhos  
Que seres tão estranhos essa cidade tem

Essa cidade tem uns seres estranhos  
Que seres tão estranhos essa cidade tem

## 5. Uma Canção e Só

*Lenine*

Desde de que eu me encanto, sigo a voz do vento,  
Já faz tanto tempo, canto, intento.  
A cantoria que me levaria a qualquer lugar,  
A melodia que transformaria a quem escutar, assim num piscar.  
E fosse o canto assim, como um quebranto, à compreensão,  
E cada nota revelasse a reta do seu coração,  
Só pela canção, tocar você.

Já faz tanto tempo que sigo a voz do vento,  
Canto e não me canso, danço, invento.  
Uma batida que tocasse a vida pr'um lugar melhor,  
Uma canção que fosse vir assim pr'aquela paz maior,  
A canção e só.  
Que esse quebranto entoasse o canto pela multidão,

Que a minha reta siga cada nota até o seu coração,  
Só pela canção, tocar você.

## **6. Envergo Mas Não Quebro**

Se por acaso pareço  
Que agora já não padeço  
De um mau pedaço na vida

Saiba que minha alegria  
Como é normal, todavia  
Com a dor é dividida

Eu sofro igual todo mundo  
Eu apenas não me afundo  
Em sofrimento infundo

Eu posso até ir ao fundo  
De um poço de dor profundo  
Mas volto depois sorrindo

Em tempos de tempestades  
Diversas adversidades  
Eu me equilibro, e requebro

É que eu sou tal qual a vara  
Bamba de bambu-taquara  
Eu envergo mas não quebro

Eu envergo mas não quebro

Não é só felicidade  
Que tem fim na realidade  
A tristeza também tem

Tudo acaba, se inicia  
Temporal e calmaria  
Noite e dia vai e vem

Quando é má a maré  
E quando já não dá pé  
Não me revolto ou nem queixo

E tal qual um barco solto  
Salvo do alto mar revolto  
Volto firme pro meu eixo

E em noite assim como esta  
 Eu cantando numa festa  
 Ergo o meu copo e celebro

Os bons momentos da vida  
 E nos maus tempos da vida  
 Eu envergo mas não quebro

Eu envergo mas não quebro  
 Eu envergo mas não quebro  
 Eu envergo mas não quebro

## **7. Malvadeza**

*Lenine*

Malvadeza  
 Judiar assim  
 Tenha dó do meu coração  
 Que desatinou, roeu, que deu pena  
 Amargou essa solidão  
 Desabou a chorar por ti, o Serena  
 Pronto pro teu perdão

Malvadeza  
 Judiar assim  
 Tenha dó do meu coração  
 Que desatinou, roeu, que deu pena  
 Amargou essa solidão  
 Desabou a chorar por ti, o Serena  
 Pronto pro teu perdão

## **8. Tudo Que Me Faz Falta, Nada Que Me Sobra**

*Lenine*

Tenho tudo que me falta  
 Dentro da minha cabeça  
 Tenho a montanha mais alta  
 Onde o teu amor me esqueça  
 Tenho a linha do horizonte  
 Costurando os meus desvios  
 Sentimento eu tenho um monte  
 Dentro do peito vazio  
 Tenho saudade depois

Dentro do peito vazio  
 Que o vento levou nós dois  
 Na hora em que o céu se abriu

Tenho nada que me sobra  
 Por fora da minha alma  
 A cabeça é quem me cobra  
 É quem traça a via calma  
 Tenho nada além de mim  
 Meus desejos viram anseios  
 E a certeza que este fim  
 Justificará os meios  
 O início virá depois  
 Pra justificar os meios  
 Seremos sempre nós dois  
 Pelos céus em devaneios

## 9. De Onde Vem a Canção

*Lenine*

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?

De onde?

De onde vem?

De onde vem a canção?

De onde?

De onde vem?

De onde vem a canção?

## 10. Isso É Só o Começo

*Lenine*

Isso é só o começo

É só o começo

Isso é só o começo

É só o começo

Aqui chegamos, enfim

A um ponto sem regresso

Ao começo do fim

De um longo e lento processo

Que se apressa a cada ano

Como um progresso insano

Que marcha pro retrocesso

E é só o começo

Estranhos dias vivemos

Dias de eventos extremos

E de excessos em excesso

Mas se com tudo que vemos

Os olhos viram do avesso

Outros eventos veremos

Outros extremos virão

Prepare seu coração

Que isso é só o começo

É só o começo

Isso é só o começo

É só o começo

Aqui chegamos, porém

Num evento diferente

Onde a gente se entretém

Um ao outro, frente a frente

Deixando um pouco ao fundo

O ambiente do mundo

Por esse aqui, entre a gente  
É só o começo

Assim nesse clima quente  
No espaço e tempo presente  
Meu canto eu lanço, não meço  
Minha rima eu arremesso  
Pra que nada fique intacto  
E tudo sinta o impacto  
Da ação de cada canção  
Preparem-se irmã, irmão  
Que isso é só o começo  
É só o começo  
Isso é só o começo  
É só o começo

Isso é só o começo, é  
É só o começo  
Isso é só o começo  
É só o começo  
Isso é só o começo  
É só o começo  
Isso é só o começo, é  
É só o começo

## **ANEXO 2**

**Cópia em CD do disco *Chão***