

Paciência, o compositor é poeta: uma leitura da canção de Lenine

Sílvio Ramiro¹
silvioramiro@yahoo.com.br

Resumo: Neste trabalho, tendo em vista a noção de canção defendida por Luiz Tatit, busco analisar a peça “Paciência”, de Lenine e Dudu Falcão, a partir da configuração estética que é dada tanto à letra, usando recursos característicos da poesia, quanto à música, que “imita”, no plano harmônico, o discurso de recusa à pressa, construído pelo eu lírico. Nesse sentido, almejo defender que a música popular no Brasil tem uma grande importância poética, podendo figurar ao lado da alta poesia produzida no país.

Palavras-chave: Música; Poesia; Canção; MPB; Lenine; Paciência.

Abstract: In this paper, using Luiz Tatit’s notion of song, I intended to analyze the piece “Paciência”, written by Lenine and Dudu Falcão, through the esthetic configuration given both to the lyrics, which uses features from poetry, as well as to the music, which “mimics”, in the harmonic dimension, the rush-refusal speech built by the poet. In that sense, I aim to defend that the Brazilian popular music has a prominent poetic importance and could stand close to the high poetry produced in the country.

Keywords: Music; Poetry; Song; MPB; Lenine; Paciência.

Música e poesia no Brasil

É notório, na Música Popular Brasileira, principalmente após o movimento da Bossa Nova, um diálogo com a chamada poesia de livro. Falamos de poesia de livro porque entendemos que a música popular, com a configuração que tomou no Brasil, pode ser, em boa parte dos casos, chamada de poesia cantada. Se temos, de um lado, a poesia do livro como sendo o texto produzido pelos poetas para ser lido ou declamado, temos, por outro, o texto produzido por compositores e músicos, sendo produzido para ser cantado e ouvido.

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

(...) uma coisa que tem sido observada já há algum tempo é a importância poética que a música popular no Brasil ganhou. Ela não é palavra cantada que serve para o entretenimento de massas, enquanto

¹ Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Professor de Língua Portuguesa, Redação e Literatura da Rede Particular de Minas Gerais. Bolsista do CNPq.

mercadoria em série, ouvida e descartada na estação seguinte. Na música popular do Brasil, pode-se dizer que existe um conjunto de autores, de poetas-cantores que estão desenvolvendo uma obra que resiste à passagem do tempo, ao contrário dos bens de consumo descartáveis. (WISNIK, 1996, p. 63).

Vinícius de Moraes é um exemplo clássico desse tipo de artista, que transita muito bem entre a poesia de livro e a poesia cantada. Antes de se envolver com a Bossa Nova, Vinícius já era conhecido e reconhecido como um poeta de livro (WISNIK, 1996). Participando do movimento da Bossa Nova, Vinícius passa a ser um exímio produtor de canções, que, conforme defende Luiz Tatit, só pode ser consideradas como tais quando letra e música se articulam e dão forma a um texto que estabelece diálogos entre o nível verbal e o nível musical. Tatit afirma que

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

Para Tatit, portanto, a canção é um produto da “articulação dos conteúdos da letra e dos segmentos melódico-musicais” (TATIT, 1997, p. 117). Analisando diversas canções da Música Popular Brasileira, Tatit percebe que as construções musicais das obras dialogam com suas letras; muitas vezes, podemos dizer que uma imita a mensagem produzida pela outra: harmonia e/ou melodia reiteram o que a letra diz, e vice-versa.

Caetano Veloso é outro caso clássico dessa imbricação entre poesia e música. As músicas de Caetano, mesmo se analisadas apenas em seu nível verbal, por vezes, podem ser consideradas poesias. Citemos como exemplo “Língua”, “Tropicália” e “Zera a Reza”. O trabalho estético construído pelos jogos de palavras por Caetano é capaz de aproximar as suas letras da alta poesia produzida no Brasil.

Da Bossa Nova até os tempos atuais, tendo, nesse intervalo temporal, papel fundamental a Tropicália, a Música Popular Brasileira conta com um sem-fim de compositores e músicos que podemos também chamar de poetas ou de poetas-cantores, poetas-compositores. Na atualidade, podemos destacar Adriana Calcanhoto, Zeca Baleiro, Arnaldo Antunes, Lenine, entre outros.

Neste trabalho, resolvemos dar atenção especial a Lenine, artista que vem se destacando e ganhando cada vez mais espaço na cena artístico-musical brasileira e mundial. Para construir este artigo, tendo em vista o diálogo entre música e poesia no Brasil, vamos analisar uma canção amplamente conhecida desse artista, em parceria com Dudu Falcão, “Paciência”, gravada no disco *Na pressão*, de 1999. É importante frisar a constante relação, na música brasileira, entre letristas, melodistas e arranjadores, buscando a interação letra e música, o que é bastante notório na obra de Lenine, que tem parceiros fiéis, como o próprio Dudu Falcão e Lula Queiroga.

Preferimos utilizar para análise a versão gravada no disco *Lenine Acústico MTV*, de 2006. Isso ocorre por um propósito didático, pelo fato de essa versão possibilitar ao leitor uma maior percepção do ciclo de notas executadas na canção – que são muito evidentes pelos arpejos do violão de Lenine –, o que se faz necessário para o bom entendimento desta análise.

A letra

Paciência

1. *Mesmo quando tudo pede
Um pouco mais de calma
Até quando o corpo pede
Um pouco mais de alma
A vida não para*
2. *Enquanto o tempo
Acelera e pede pressa
Eu me recuso faço hora
Vou na valsa
A vida é tão rara*
3. *Enquanto todo mundo
Espera a cura do mal
E a loucura finge
Que isso tudo é normal
Eu finjo ter paciência*
4. *O mundo vai girando
Cada vez mais veloz
A gente espera do mundo
E o mundo espera de nós
Um pouco mais de paciência*
5. *Será que é tempo
Que lhe falta pra perceber?
Será que temos esse tempo
Pra perder?
E quem quer saber?*

*A vida é tão rara
Tão rara*

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

Já na primeira estrofe da canção de Lenine e Dudu Falcão, percebemos a posição reflexiva assumida pelo eu lírico. Grosso modo, podemos dizer que, analisando a vida, ele conclui que ela não para, independentemente da desaceleração que a ela seja pedida, independentemente da necessidade de mais alma que o corpo tenha. Bastante comum na poesia, essa posição reflexiva é composta, com excelência, pelo nosso poeta maior, Carlos Drummond de Andrade, que tem alguns de seus poemas analisados por Davi Arrigucci Jr., importante crítico do poeta itabirano:

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

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

Estranhando, pois, o eu lírico da canção assume uma posição de sujeito da recusa, e constrói um texto permeado por tensões entre o que percebe do/no mundo e sua identidade, entre a pressa da vida e o seu desejo de trilhar um percurso com mais calma. Construindo a canção, o eu lírico dá forma a seus desejos mais profundos, o que resulta, como defende

Arrigucci, em um “esforço meditativo” que leva à criação de um “esquema de ideias”. Esquema este denunciado, por exemplo, pela articulação de pares opostos que são explorados na letra da canção: pressa/calma; corpo/alma; ciência/paciência; loucura/normalidade.

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

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

Na canção de Lenine e Falcão, percebemos essa busca pela articulação a todo tempo sendo manifestada, já que o jogo de ideias fica evidente na forma adquirida pelo discurso poético do eu lírico. Suas rimas, por exemplo, são construídas por palavras que, em si, contêm outras, como: calma e alma; loucura e cura; normal e mal. Essa imbricação lexical evidencia uma possível confusão de pensamentos também imbricados na mente do eu lírico, pois ele, expressando-se, cria enunciados poéticos que articulam termos que, esteticamente, evocam tensões. Podemos afirmar isso com Goulart (1998) e Arrigucci (2002), ao entendermos que os jogos de palavras são frutos do esforço meditativo do eu lírico, que consegue enfeixar sua visão criativa em formas articuladas.

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

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

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

Esse jogo de mútua espera coloca em cena uma relação desequilibrada por ambas as partes: o homem e o mundo. A busca pelo equilíbrio, pois, vem pela construção estética que ordena o caos, que dá forma ao que parecia extrema confusão, transformando-se numa expressão organizada das formas antes inarticuladas.

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

Letra e música

Ao analisar a letra de “Paciência”, tomamos consciência de que existe um sujeito que assume a posição de recusa ao perceber que o mundo gira veloz, que o tempo pede pressa. Recusando, então, a pressa, ele muda de postura, desacelera, faz hora, vive no tempo da valsa, como um sujeito teimoso. Assim como esse sujeito, na harmonia da canção (ciclo de acordes arpejados – tocados nota por nota – que se sucedem, no violão, acompanhado a voz) também aparece uma nota teimosa. No tom original da canção, o primeiro ciclo harmônico constrói-se, consecutivamente, por três variações do acorde G (sol maior), três variações do acorde Em

(mi menor) e três variações do acorde C (dó maior). Todos esses acordes têm, em sua formação, a nota D (ré), que, em cada um deles, exerce uma função harmônica distinta. Nos acordes de sol (G), a nota ré exerce função de quinto grau; nos acordes de C, exerce função de nono grau; e, nos acordes de Em, de sétimo grau. Essa nota D (ré), em todos os acordes em que aparece, é executada com uma mesma regularidade, sendo a terceira nota tocada no arpejo de cada um deles.

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

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

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

Na segunda parte de “Paciência”, entretanto, quando o eu lírico traz um questionamento direcionado explicitamente ao seu leitor/ouvinte por meio do pronome “lhe” e da forma verbal “será”, a nota D (ré) sai de cena – já que não compõe o acorde de F (fá), o

primeiro que “quebra” essa lógica harmônica. Assim, parece que o D (ré) foi expulso pela desestabilização que toda pergunta promove em um sujeito. O tom interrogativo na expressão do cantor e na composição da letra “balança” o sujeito e a harmonia da canção; ela desarmoniza porque coloca o leitor/ouvinte e o próprio eu lírico diante de um espelho que parece dizer: “será que você não percebe por que não tem tempo pra isso?”.

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

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

A pergunta, portanto, é, ao mesmo tempo, um elemento de desestabilização e de estabilização na vida do eu lírico – e de qualquer humano. Questionar é abrir espaço para a reflexão; e a reflexão, embora nem sempre traga respostas prontas e definitivas, é uma forma de atingir conforto, já que se busca lidar com o problema percebido. O que ocorre na canção de Lenine e Falcão é apenas uma expulsão momentânea da nota D (ré), quando o F (fá) e o Am (lá menor) entram em cena junto com os questionamentos que aparecem no plano verbal da canção. Entretanto, iniciando o terceiro verso da quinta estrofe, após ser expulso de novo

pela pergunta do início dessa mesma estrofe, a nota teimosa volta a compor a canção com a função harmônica de sétima menor do acorde Em (mi menor). Esse retorno da nota evidencia que é mesmo necessária à canção a participação do elemento teimoso, do elemento que, harmonicamente, dá forma ao conteúdo que é expresso, sendo uma maneira de promover a calma, de corroborar a recusa à aceleração, mesmo que ainda haja perguntas, que ainda haja busca de articulação de saberes.

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

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

Comentários finais

Em sua obra “Como e por que ler a poesia brasileira do século XX”, Ítalo Moriconi afirma que “(...) a letra, sozinha, é menos da metade do valor estético de uma canção, pois a canção é justamente aquele ‘a mais’ que se agrega como valor adicional à mera soma letra + melodia” (MORICONI, 2002, p. 14). Se apenas lermos “Paciência”, de Lenine e Dudu Falcão, certamente, as emoções e as sensações não serão as mesmas se a leitura (ou escuta) da letra se der junto com a escuta da música como um todo. Sabemos que o leitor/ouvinte comum não precisa analisar minuciosamente uma canção para fruí-la, mas sabemos também que o processo de fruição envolve saberes e trabalhos intuitivos e inconscientes que levam o apreciador da obra de arte a se despertar para ela, mesmo que não se dê conta do porquê disso. É trabalho do bom compositor, então, conseguir articular letra e música para que o ouvinte tenha o desejo de fruição, para que ele se embrenhe pelos jogos linguísticos, poéticos e

musicais da canção, construídos, como defende Goulart (1998), por ideias formatadas, pela articulação de visões criativas que pudessem estar inarticuladas na mente.

Como pudemos perceber ao longo da análise, a letra de “Paciência” recebe um “algo a mais” quando a ela é agregada também a forma articulada pela sua harmonia, realizando um trabalho mútuo de reiteração do que é expresso tanto no nível verbal quanto no nível musical. Como leitura da sociedade e da vida acelerada da contemporaneidade, letra e música se unem para construir uma estética da recusa e da teimosia na canção de Lenine e Falcão.

Com sensibilidade artística, os compositores comprovam, mais uma vez, que, no Brasil, a canção popular tem muito a contribuir para a nossa expressão artística e poética. Se, em outros cantos do mundo, música popular e poesia se distanciam, no Brasil, há décadas, essas duas irmãs andam ao lado uma da outra. Na contramão do mercado musical e da indústria cultural, diversos artistas têm se esforçado para fazer com que a canção popular brasileira mantenha seu lugar de expressão artística e criativa de alta qualidade. Paciência, o compositor é poeta!

Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GOULART, Audemaro Taranto. *Poética e gênese literária*. In: Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária – Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp, Campinas, n. 18, p. 25-59, 1998.
- LENINE e FALCÃO, Dudu. *Paciência*. In: LENINE. *Na pressão*. Barueri, São Paulo: BMG Brasil, 1999. 1 CD.
- LENINE e FALCÃO, Dudu. *Paciência*. In: LENINE. *Acústico MTV*. São Paulo: Sony BMG, 2006. 1 CD.
- MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *Literatura e música*. Extensão. Belo Horizonte, v. 6, n. 3, p. 63-82, dez. 1996.