

A Palavra-Canto É Uma Ponte

Leandro Maia¹
leandroernestomaia@gmail.com

Resumo: O presente trabalho visa a abordar o gênero canção considerando o enfoque teórico produzido por TATIT (2002) e complementado pela pesquisa de EL HAOLI (2002) sobre a busca de uma voz-música. Estabelece, também, a possibilidade do entendimento da canção como uma forma própria de pensamento a partir da análise de “A Ponte” (Lenine/Lula Queiroga).

Palavras-chave: Música; Canção; Análise da Canção; Escuta Musical; Composição Musical.

Abstract: This work aims to study the song and its gender with a theoretical approach based on the researches made by Tatit (2002) and El Haoli (2002) about song composition and the singing voice. It also establishes the possibility of understanding the song as a particular way of thinking and knowing, stemming from the analysis of the Brazilian song “A Ponte” (Lenine / Lula Queiroga).

Keywords: Music; Song; Song Analysis; Music Listening; Music Composition.

I - Introdução

“A Ponte”² é a canção que inicia o premiado álbum *O Dia em que Faremos Contato*, do cantor e compositor pernambucano Lenine. Esse álbum concilia estética pop, guitarras e efeitos, regionalidade nordestina, coco e maracatu: o ritmo e o sotaque local convivendo com a linguagem internacional do mercado fonográfico de forma coesa e orgânica. Inicia com ruídos de acesso discado à *internet* e a imediata presença de uma voz infantil falada, que testemunha sua relação com a música, e encerra num *fade out* ao som do refrão “Nagô, Na Golden Gate”. No meio desse trajeto, ocorre o trânsito da voz presente fala, no ruído vocal e no canto, através do emprego de uma vocalidade integrada a instrumentos musicais convencionais, à programação eletrônica e a efeitos.

O testemunho da criança que introduz a canção de Lenine captou imediatamente meu interesse pela fala-canto, em especial improvisada. Isso é bastante comum na cultura popular das diversas regiões do Brasil: embolada, coco, repente, desafio, *payada*, trova, entre outros, antecessores – historicamente – ao estabelecimento e difusão do RAP³ nos Estados

¹ Cantor, compositor e educador musical. Professor Assistente da Universidade Federal de Pelotas, junto aos cursos de Música Popular e Licenciatura em Pedagogia a Distância. Licenciado em Música e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor do Cd-Livro *Palavreiro*, detentor de diversos prêmios e do álbum infantil “Mandinho”, em fase de lançamento. Este artigo foi apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Letras, pelo Centro Universitário Ritter dos Reis, em 2004.

² A versão de “A Ponte” (Lenine/Lula Queiroga) aqui analisada é a primeira faixa do disco *O Dia em que Faremos Contato* (BMG/Ariola). Recebeu, no ano de 1998, o Prêmio Sharp de Melhor Música MPB.

³ RAP é a sigla de Rhythm And Poetry, Ritmo e Poesia, gênero lítero-musical nascido nas rádio-postes jamaicanas e proliferada nos guetos americanos como música de protesto, denúncia e resistência cultural e

Unidos, e de sua ampla veiculação na mídia. Encantado pela capacidade dos cantadores instantâneos, desde a trova nos pampas até o *free style* dos *rappers* nos centros urbanos, sua habilidade astuta que articula palavra, ritmo e melodia de forma tão dinâmica, iniciei esta reflexão.

Depois de ouvir o depoimento de Caju e Castanha no início de “A Ponte”, cogitei que a canção, além de um gênero literário, poderia ser entendida como uma forma própria de articular o pensamento, que possibilita a construção e transmissão de ideias que o discurso meramente falado (ou escrito) não proporciona:

Eu comecei cantando moda, sabe, música, comecei cantando música. Aí depois a gente tava na rua tudo coisa e tal e eu cantava uma música e batia numa lata de doce e ele cantava também e batia, sabe, na latinha de doce. Não sabia bater, batia, qualquer jeito era jeito, não sabia de nada ainda, né?

Aí depois chegou tanta coisa no meu juízo, sabe, que a gente comecemos cantar mesmo e aí depois, e eu olhava assim, todo mundo assim, e chegava tanta coisa no meu pensamento que eu nem sabia de onde vinha. E aí comecei direto mesmo, só sei que até hoje graças a Deus venho cantando, e até hoje graças a Deus nunca passei fome.⁴ (Depoimento de Caju e Castanha in LENINE. *O Dia em que Faremos Contato*, 1997).

Ouvindo e pensando sobre a “Ponte”, iniciei a reflexão sobre o que genericamente descrevemos como canção popular, essa fala-canto que atravessa o Brasil.

II - O Cancionista

Uma importante referência para quem deseja aprofundar-se no estudo da canção, como ouvinte ou compositor, é a obra de Luiz Tatit. Esse autor ocupa lugar de extrema importância como teórico da canção brasileira, dedicando-se tanto à pesquisa semiótica na Universidade de São Paulo (USP), quanto à reconhecida trajetória como compositor popular.

Tatit nos ensina que “cantar é uma gestualidade oral ao mesmo tempo contínua e articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002, p. 9). O autor define o cancionista como “[...] um gesticulador sinuoso (...) que manobra sua oralidade e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte”.

manifestação étnica.

⁴ Fala inicial que introduz a canção *A Ponte*, de Lenine e Lula Queiroga. É um trecho gravado por Caju e Castanha – reconhecida dupla de cantadores repentistas, quando ainda crianças, realizando ao mesmo tempo, uma ponte com o passado.

Em *O Cancionista*, Luiz Tatit busca analisar o compositor de canções em sua oralidade. Analisa a canção como produto da dicção do cancionista: “Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido” (TATIT, 2002, p. 11).

O autor define a canção como uma forma de expansão da oralidade, uma extensão da voz falada. Amparando-se em Mário de Andrade, José Miguel Wisnik, Bruno Kiefer e Nicolas Ruwet, Tatit estabelece que “a voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas em suas respectivas funções” (2002, p. 15). O autor faz diversas considerações que aproximam e diferenciam a voz falada da voz cantada, situando a primeira numa função predominantemente utilitária: “A gramática linguística dá conta da representação do sentido e não tem finalidade em si mesma” (TATIT, 2002, p. 11).

É importante destacarmos alguns postulados sobre os quais o autor se baseou para definir a canção como um gênero específico: 1) “A voz é antes de tudo o órgão da fala” (TATIT, 2002, p. 16); 2) “Jamais a música vocal pode prescindir do suporte das palavras” (TATIT, 2002, p. 15); 3) “A voz que fala constitui o embrião da canção (KIEFER *apud* TATIT, 2002, p.16). Isso lhe possibilita afirmar que o compositor (*cancionista*) de canções é um malabarista, que manipula tensões musicais e tensões orais, fazendo a mediação entre esses dois campos, ressignificando a “palavra na música e a música na palavra”.

III - Palavra na música e música na palavra

Para entendermos a mediação realizada pelo cancionista, é pertinente trilharmos uma breve consideração no que se refere à “palavra na música e à música na palavra” – paralelos distintos que às vezes se confundem. Tal reflexão pode ser feita a partir da comparação de dois extremos: a música instrumental e a poesia.

Em alguns gêneros de música instrumental, a exemplo do choro de Pixinguinha ou do tango de Astor Piazzolla, existe uma acentuada vocalidade, evidenciada pela tessitura melódica (extensão das alturas) e sua horizontalidade (melodia acompanhada), que deixam transparecer uma forma de pensamento marcadamente linear, praticamente oral: o músico parece realmente falar através de seu instrumento.

Na poesia, dos simbolistas por excelência, mas também dos modernos (como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, entre outros), temos uma explícita musicalidade estabelecida no texto poético através da exploração da sonoridade das palavras, pelo

encadeamento rítmico da linguagem oral, pela utilização de rimas, aliterações, assonâncias e repetições: recursos que o poeta adota para fazer música com as palavras.

Esses dois gêneros – a Música Instrumental e a Poesia – possuem estreito parentesco com a canção popular: haveria o entrelaçamento desses dois campos? Haveria, ao invés disso, a gênese de um terceiro campo?

IV - A Palavra

Pensemos na palavra: seria possível afirmar que a fala do dia a dia é totalmente isenta de expressividade? Seria satisfatório estabelecer que somente a canção, ou a poesia, teria o poder de expressar o que a comunicação da “fala utilitária” despreza, como afirmado por vários autores?

É importante salientar que não se refere a um conceito que isole a palavra solta no tempo e no espaço, mas que reconheça sua presença num contexto, num discurso. Discurso que se faz através de uma voz que, por mais funcional e isenta que possa parecer, evidencia um meio expressivo que revela algo mais do que palavras em cadeia. Barthes afirma que:

A escuta da voz inaugura uma nova relação com o outro; a voz, que nos faz reconhecer os outros, (...), dá-nos a conhecer a sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro e, mais além, toda psicologia. (...) Por vezes, a voz de um interlocutor encanta-nos mais do que o conteúdo de seu discurso e surpreendemo-nos ao escutar as modulações harmônicas dessa voz sem ouvir o que ela nos diz. (BARTHES *apud* EL HAOULI, 2002 p. 37).

Não é o caso de nos debruçarmos sobre a análise do discurso ou a origem da linguagem – certamente interessantíssimos para situarmos a palavra como um fecundo ponto de partida para estudo da linguagem, mas esse não é o foco deste trabalho. De forma assumidamente arbitrária, reduziremos este assunto ao que segue, considerando a íntima relação que existe entre linguagem e ideologia:

Barthes passa a admitir que a relação de significação não é nunca imediata ou espontânea. A linguagem, em qualquer nível, é sempre ideológica. Como ensinou Bakhtin, em todo signo se confrontam índices de valor contraditórios. Todo signo é uma espécie de arena, onde se desenvolve a disputa pela significação. Não é possível falar, portanto, de conteúdos preexistentes, nem em sentidos fechados. Bakhtin trabalha com a ambiguidade de toda a linguagem que – num território de conflito – nunca se estabiliza (RIBEIRO, s/d p. 5).

Quando ouvimos uma canção proveniente de uma língua que não conhecemos, o que é escutado? Presume-se que não foram exatamente as letras do Rock'n'Roll que cativaram o público e se disseminaram rapidamente, mas todo um contexto sociocultural que acolheu a estética desse pensamento. Como explicar o sucesso de Tom Jobim e Carmem Miranda, entre tantos outros, ocorrido e estabelecido em outras pátrias linguísticas? É bastante comum ouvir canções produzidas em outros contextos de enunciação, onde a sonoridade das palavras nos encanta tanto quanto o seu significado.

Em geral, a difusão de canções também é maior do que a difusão da música instrumental. Isso parece tão natural que não percebemos um fato, no mínimo, curioso: o estranhamento da língua não constituiria uma barreira à livre circulação das canções? Quais motivos determinam ou influenciam o maior trânsito mundial da canção do que da música instrumental? Possivelmente a voz humana constitua um elemento essencial de identificação musical entre as pessoas.

Não é o objetivo aprofundar aqui o estudo sobre a transitoriedade da palavra, tampouco fazer um *ranking* quantitativo e definir categorias de música instrumental, canção e poesia. Não pretende abolir ou disciplinar o uso desta ou daquela terminologia. Este artigo é o produto de uma reflexão que busca tratar uma forma diferente de pensar a canção, abordando a canção como uma forma diferente de pensar. Nós – ocidentais de primeiro e terceiro mundo, o que quer que isso signifique – priorizamos o nosso pensar através da palavra, diferentemente de outras culturas mais silenciosas, mas somos também capazes de pensar por meio de sons, imagens e ainda outras formas. Imaginação. Sentir também é pensar, um pensar que independe das palavras.

V - O Canto

Enquanto para Luiz Tatit a canção amplifica e ressignifica o potencial enunciativo das palavras, para Janete El Haouli a voz é um manancial ilimitado de possibilidades. É possível identificarmos, numa leitura atenta de *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*, uma afirmação muito mais radical: a predominância da palavra limita o potencial vocal – e consequentemente expressivo – do ser humano. El Haouli ilustra esta afirmação destacando o pensamento da cantora norte-americana Meredith Monk:

Confesso que tenho um certo desprezo pelas palavras. Na maioria das vezes, a palavra é usada como uma espécie de cola, ela quer grudar o espectador ou o leitor a alguma narrativa, aprisioná-lo. Não gosto que alguém vá ao teatro apenas para ouvir um texto quando há outras

faculdades que não estão sendo usadas. Quando uso palavras na minha música é mais pelo som do que pelo sentido. (MONK *apud* EL HAULI, 2002 p. 101.)

Isso não quer dizer que El Haouli proponha abolir a palavra da música. A autora apenas propõe – e o faz de forma incisiva – uma nova escuta que considere todo o potencial expressivo da voz: uma audição comprometida em vivenciar uma voz advinda de um corpo não subjugado pela palavra, uma audição inserida numa “poética da escuta” (EL HAULI, 2002, p. 40), referindo-se também aos estudos de Paul Zumthor sobre vocalidade.

Tatit também se preocupa com a voz do cantor-compositor. Define sua presença ao debruçar-se sobre a importância do timbre como elemento necessário para a conquista do ouvinte, sua cumplicidade, aceitação: “Identificar o timbre é identificar a potência do gesto. É o reconhecimento do cancionista na canção” (TATIT, 2002, p. 11).

Se a voz humana é um veículo comunicativo próprio, El Haouli considera fundamental buscar

[...] quase que arqueologicamente (...) a voz-veículo-da-palavra rouba o rico espaço que pode vir a ser preenchido pela voz-música, depauperando-o de seus matizes instintivos, rudes, ruidosos, principalmente quando atingimos a fase adulta (EL HAULI, 2002, p. 47).

Ao estudar o cantor greco-egípcio-italiano Demetrio Stratos, sua arte e seu pensamento, El Haouli encontra muito mais do que o rompimento de fronteiras estéticas na busca de uma escuta libertária, mas questões que balizaram – e que balizam – definitivamente o pensamento ocidental: a supremacia da cultura escrita sobre a cultura oral, a valorização da razão em detrimento da emoção, da opressão da *voz-veículo-da-palavra* sobre a *voz-música*:

Sabemos que não foi por acaso que nossa voz foi reduzida a um mero veículo de palavras, de comandos; que ela foi (e é) reprimida enquanto fonte natural de expressão de prazeres; que se tornou quase incapaz de reunir semelhantes (os ouvintes) para experimentar diferentes formas de vida (EL HAULI, 2002, p. 11)

Isto nos leva a cogitar, quiçá reconhecer, que nem sempre houve essa “natural” separação entre voz cantada e voz falada.

Cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo. É sintomático que na Antiguidade poesia e música fossem inseparáveis. (KIEFER *apud* TATIT, 2002, p. 16).

Essa separação, talvez decorrente da modernidade fragmentária do ocidente, se constitui atualmente num abismo intransponível para Lévi-Strauss:

Os homens falam, ou falaram milhares de línguas mutuamente ininteligíveis, mas é possível traduzi-las, porque possuem todas um vocabulário que remete a uma experiência universal (ainda que cada uma delas a tenha recortado diversamente). Isso é impossível na música, onde a ausência de palavras faz com que existam tantas linguagens quanto obras. Essas linguagens são intraduzíveis umas às outras (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 72).

Claude Lévi-Strauss, ao estudar as sociedades e culturas, sempre dedicou olhar atento às artes. Esse filósofo-pesquisador-antropólogo abordou a Literatura, a Música e as Artes Visuais em seus escritos. Também estudou questões mais específicas referentes ao canto e à ópera. Em *As Palavras e a Música*, ilustra os embates teórico-filosóficos realizados por Rousseau, Rameau e Chabanon:

Convencido de que a palavra não influencia a música em nada, Chabanon se opõe a Rousseau, que negava qualquer musicalidade à língua francesa e concluía pela superioridade da música italiana, servida por uma língua melodiosa(...). Ele (Chabanon) considera, sobretudo, que em relação à língua a música é soberana: “A música, que desfigura as línguas de acordo com suas necessidades, sabe tornar musical qualquer língua” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 77).

Dos diversos aspectos debatidos entre os músicos franceses nos séculos XVII e XVIII, estava a problemática da ópera e sua estruturação em duas partes distintas: o *recitativo* (predominância da fala e da narratividade) e a *aria* (predominância do canto e da ação). Talvez nos fosse possível supor que a incômoda alternância entre *palavra* e *canto* na ópera encontrasse uma solução somente no século XX: a canção, tal como conhecemos hoje. Poderíamos afirmar que a canção popular resolveu um problema de compatibilidade entre texto e música, ao conciliar narração, ação, fala e canto através de uma síntese indissociável:

a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o *mood* mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa
(CAMPOS *apud* TATIT, 2002, p. 19)

VI - A Palavra-Canto

A voz da canção popular estaria eternamente rotulada como uma presença híbrida e heterogênea – já que não se restringe a *veículo-da-palavra* nem se realiza plenamente como *voz-música*? Será que a justaposição *letra-melodia* define com clareza o que entendemos como canção? Compor uma canção se resumiria a encontrar o “envelope musical” mais adequado para expressar um texto? Ou seria simplesmente substituir notas musicais por sílabas de modo a tornar possível produzir algum sentido e transmitir uma mensagem?

Acredito que todas as alternativas anteriores estejam corretas, e me arrisco a afirmar isto nos versos abaixo:

Um cancionista, bom malabarista,
dispõe de variado poder de atuação:
um faz música antes e letra depois;
o outro, a letra primeiro.
Também é comum dividir a tarefa com alguém,
que se chama parceiro.
Malabarista porque manipula pelo menos
dois motes ao mesmo tempo.
Gesticula a enunciação,
escolhe e planeja cada movimento.
Prepara intuitivamente enquanto equaliza emoção e razão.
Contrabalança bastante, prepara uma ponte chamada canção.

O cancionista não seria, quem sabe, um trapezista? Um acrobata? Ou um equilibrista na corda bamba da linguagem atravessando um lugar que não é chão nem céu, nem só palavra, nem somente música?

No momento em que o equilibrista realiza sua travessia, contemplamos complacentes ao percurso completo. Não nos interessa o ponto de chegada, queremos o meio, o suspense no fio da navalha, um *clown* pisando em ovos. A linha divisória é um cordão muito tênue. Quando assistimos a um espetáculo circense – mesmo que estejamos na plateia comendo pipoca e algodão doce – nos posicionamos junto ao equilibrista em seu arriscado trajeto. Sentimos sua respiração e silenciemos duplamente: sintonizamos nosso primitivo estado de alerta numa concentração coletiva, tribal, solidária ao artista em situação de risco.

Percebemos, então, que o cancionista é alguém que habita um não-lugar. Um *nowhere man* em trânsito, em transe consciente, num campo que não pode ser considerado nem música, nem poesia, nem palavra, nem gemido, e todas elas ao mesmo tempo. Alguém

próximo e distante, numa ilha habitante. E como é que faz para sair da ilha? Pela ponte, pela ponte.

VII - A Ponte

Para que possamos analisar esta canção de maneira coerente com o que foi exposto incisivamente nas páginas anteriores, é imprescindível termos acesso à gravação da faixa que abre o álbum *O Dia em que Faremos Contato*.

Uma apreciação que considere, ao máximo, todos os elementos perceptíveis na escuta é pré-requisito para validar o procedimento de análise aqui adotado. Procedimento, este, que pressupõe o entendimento da canção como um gênero específico e independente. Logo, a transcrição da letra serve apenas como roteiro e sua presença não é essencial: a letra da canção não substitui, em hipótese alguma, a presença real da canção – que somente é possível através da audição, da consideração de sua presença sonora. Apresentamos aqui, além da letra, uma anotação da estrutura musical de partes, variações e repetições.

A PONTE⁵ (Lenine – Lula Queiroga)

Parte A

Como é que faz pra lavar a roupa?
Vai na fonte, vai na fonte
Como é que faz pra raiar o dia?
No horizonte, no horizonte
Esse lugar é uma maravilha
Mas como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte, pela ponte
Como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte

Parte B

A ponte não é de concreto,
Não é de ferro, não é de cimento
A ponte é até onde vai o meu pensamento
A ponte não para ir nem pra voltar
A ponte é somente atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento

A ponte não para ir nem pra voltar
A ponte é somente atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento

⁵ Ficha técnica: A ponte (67375030) 4:27 Lenine: violão e voz; Chico Neves: baixo, efeitos, programação e edição; Liminha: baixo; Caju e Castanha: coco de cá; The Fabulous Trobadours – coco de lá.

A

Como é que faz pra lavar a roupa?
Vai na fonte, vai na fonte
Como é que faz pra raiar o dia?
No horizonte, no horizonte
Esse lugar é uma maravilha
Mas como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte, pela ponte
Como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte

B*

A ponte nem tem que sair do lugar
A ponte é pra onde quiser
A ponte é o abraço do braço de mar com a mão da maré
A ponte não para ir nem pra voltar
A ponte é somente atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento

A ponte não para ir nem pra voltar
A ponte é somente atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento
A ponte

A

Como é que faz pra lavar a roupa?
Vai na fonte, vai na fonte
Como é que faz pra raiar o dia?
No horizonte, no horizonte
Esse lugar é uma maravilha
Mas como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte, pela ponte
Como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte

Interlúdio embolado

Refrão

Nagô... Nagô... Na Golden Gate
Nagô... Nagô... Na Golden Gate
Nagô... Nagô... Na Golden Gate
Nagô... Nagô... Na Golden Gate

C

Entreguei-te
Meu peito jorrando meu leite
Atrás do retrato-postal fiz um bilhete
No primeiro avião mandei-te
Coração dilacerado
De lá pra cá sem pernoite
De passaporte rasgado
Sem ter nada que me ajeite

Refrão*

Nagô... Nagô... Na Golden Gate
Nagô... Nagô... Na Golden Gate

C*

Coqueiros varam varandas no Empire State
Aceite
Minha canção hemisférica
Minha voz na voz da América
Cantei-te
Amei-te
Cantei-te
Amei-te

Refrão

Nagô... Nagô... Na Golden Gate
Nagô... Nagô... Na Golden Gate
Nagô... Nagô... Na Golden Gate
Nagô... Nagô... Na Golden Gate

A canção “A Ponte” é introduzida pelo ruído de acesso à internet. Logo surge um depoimento infantil – transcrito nas primeiras páginas deste trabalho. É possível reconhecermos de imediato o ambiente em que a fala foi registrada: ouvimos passarinhos a céu aberto (num quintal ou varanda – e ousaria dizer: num fim de tarde), que aos poucos é impregnado por discretos “uivos eletrônicos”. Surge, então, uma batida programada em computador, uma espécie de *groove eletrônico*. A noite se aproxima em um *ostinato* que reproduz de forma não convencional a célula rítmica do maracatu através da utilização percussiva da programação eletrônica.

A fala “vinha tanta coisa no meu pensamento que eu nem sabia de onde vinha, só sei que até hoje, graças a Deus, eu não passei fome” (grifo meu), evidencia a finalização do discurso enquanto a voz de Lenine introduz num jogo de pergunta e resposta, iniciando a canção propriamente dita: “Como é que faz pra lavar a roupa? Vai na fonte, vai na fonte”. Note-se que esse diálogo musical – recorrente em toda “A Ponte” – baseia-se na fórmula *solista-coro* característica da cultura popular nas cantigas de roda e nos cantos de trabalho quando um líder “puxa” a cantoria, solicitando a participação ativa do restante do grupo. A ideia do *coro* se dá, na *PARTE A*, pelo dobramento da voz nos versos “vai na fonte (...); no horizonte; (...) pela ponte”. É interessante percebermos que a quebra da métrica – estabelecida no verso “esse lugar é uma maravilha, mas como é que faz pra sair da ilha?” – é compensada pela sua repetição musical (*ritornello*).

A *PARTE B* caracteriza-se pela simulação de um caráter improvisado, feito pelo solista através de um novo registro de entoação, mais agudo e com estrutura métrica diferente da *PARTE A* – onde as rimas ocorrem seguindo uma nova estrutura. A *PARTE B* também

relaciona *solista* e *coro*, mas diferentemente o *coro* não responde ao *solista* (líder), cantando um trecho próprio; surge com a missão de reforçar a mensagem afirmativa do líder através da repetição do trecho “A ponte não é para ir nem pra voltar, a ponte é somente atravessar, caminhar sobre as águas desse momento, a ponte”. É interessante perceber que a presença desse coro é, na verdade, induzida pelo compositor pelo desdobramento de sua voz em melodias simultâneas: não existe, assim, um coro de pessoas reais e diferentes cantando ao mesmo tempo, mas a presença implícita de uma coletividade com função explícita de intervir no diálogo musical por meio do *overdub*, ou seja, da sobreposição de vozes na gravação.

A *PARTE A* é reapresentada de acordo com a mesma estrutura anterior. A diferença é que agora ocorre a presença de mais *solistas* (como uma espécie de *ripieno* (grupo de solistas) num *concerto grosso*), que dialoga com o *coro (tutti)*. Em paralelo a esse reforço do plano vocal, ocorre gradativamente o espessamento dos ruídos que simulam uma ambientação ao mesmo tempo aquática e cibernética, estabelecendo uma ambientação fictícia onde existissem “bolhas de ar metálicas” e “sapos eletrônicos” no universo desta canção.

A *PARTE B** é uma *PARTE B* alterada – o que denota, mais uma vez, o ar de improviso característico desse trecho. A estrutura *solista-coro* é mantida conforme seu equivalente anterior. Uma ideia de desenvolvimento é evidenciada pela presença mais elaborada do cantar do *solista* (“a ponte é o abraço de braço de mar com a mão da maré”). O instrumental torna-se gradativamente mais denso à medida que a bateria assume o foco desse plano; ela é definida pelo ataque preciso e agressivo da caixa, e é afinada de modo a possibilitar que a ressonância dos harmônicos sustente o som por mais tempo⁶.

Retorna a *PARTE A*, sem maiores modificações, a não ser a presença do instrumental que terminou de se constituir e permanece desde a *PARTE B**. Essa recorrência sugere uma estrutura semelhante à forma *rondó*, que consiste no obrigatório retorno do mesmo trecho (parte/estrofe), intercalando-se outros. Uma espécie de “refrão estrófico”, ou estrofe recorrente. Esse momento específico – de reapresentação – parece ter a finalidade de realizar uma espécie de “balanço contábil” da canção até aqui: sintetiza a proposta inicial fundida às alterações musicais provenientes das digressões realizadas pelo texto. Ocorre um fato curioso: enquanto a melodia cantada pela voz realiza uma reflexão fragmentada e descontínua sem explicitar uma relação de causa-efeito, a música dos instrumentos estabelece a construção de um discurso linear e cumulativo, que se desenvolve pela utilização da adição

⁶ Aqui, a caixa da bateria soa como se estivesse regulada com a esteira suspensa (esticada). Esse recurso de afinação resulta no aproveitamento dos sons num registro médio-agudo e numa maior intensidade sonora. A bateria parece invadir o primeiro plano de escuta também pela sua insistente, mas econômica, aparição em momentos específicos da música.

gradual de eventos sonoros que se incorporam e permanecem no decorrer de toda música até aqui. O acompanhamento musical apresenta, talvez, um pensamento mais textual do que a própria canção entoada pela voz.

Eis que desaba um *INTERLÚDIO EMBOLADO*. Essa foi a melhor forma que encontrei para definir o surgimento desse agente desestabilizador que rompe com a ideia de *rondó* que tínhamos até então: a aparição de uma nova voz e o retorno da voz infantil que conhecíamos na sua versão falada. Estas não se atêm mais àquela fala moderada, mas se embolam numa *fala-canto* a plenos pulmões. Pronunciam textos praticamente incompreensíveis atravessados pela dupla presença de uma voz-em-transe aparentemente caótica. É a realização de uma verdadeira polifonia, um contraponto vocal cerrado. Resultante de colagem de estúdio, esse interlúdio vocal estabelece a ponte entre dois mundos, num diálogo-duelo: *Caju e Castanha* (que Lenine denomina “coco daqui”) e *The Fabulous Trobadours* (“coco de lá”), dupla de repentistas franceses.

O *REFRÃO* – “Nagô, Na Golden Gate” – é o grito que define o clímax enunciativo dessa canção: a voz em registro agudo que canta-grita repetidamente o verso mais curto de toda canção. É um grito de invocação religiosa, no sentido de *religare*: ponte. Este mesmo ritual de anunciação possibilita uma inusitada sensação – “Nagô Na Golden Gate” – que por si só po(n)tencializa uma série de aproximações até o momento absurdas, mas agora permitidas e até desejadas. A percussão eletrônica é mais evidente ao reproduzir a levada do maracatu – manifestação predominantemente percussiva, que utiliza um vasto repertório de baques, viradas e *pontes* de origem reconhecidamente religiosa.

Depois da invocação, a *PARTE C* introduz uma oração cujo texto em *recitativo* é marcadamente confessional. Surge pela primeira vez, na canção, a presença evidente de um *eu lírico*, em primeira pessoa, que relata ações de um passado não datado, mas contemporâneo. É possivelmente um *eu-lírico-coletivo* ou, quem sabe, o rei Nagô ou a ponte personificada em seu pronunciamento. Uma memória que engata as rimas de Golden Gate mesclando estrangeirismos e língua materna. A presença de um interlocutor – ainda que imaginário, ou ausente – aparece como decorrência da utilização do estrangeirismo, do outro. Esse trecho poderia ilustrar e trazer à tona a temática do outro. A questão da identidade poderia ser amplamente discutida a partir deste transe/ trânsito – questões referentes à *nação como narração*, conforme pensadores pós-coloniais podem ser encontradas nesse disco de Lenine:

Como toda pessoa é uma porta, cada canção é uma ponte de cordas de *nylon*, que só tem sentido se houver um outro lado. Quando a Europa ia

para os Fabulous Trobadours, o Nordeste já vinha do Caju e da Castanha. A corrente elétrica da cultura é sempre em mão-dupla: tudo que vai vem; tudo que toca é tocado também.⁷

Quem diria: um disco com nota de rodapé! Voltando aos aspectos da voz na *PARTE C* e *PARTE C**: é utilizada de maneira diversa das partes anteriores. A expressividade da voz falada é comprovada pela ampla utilização de ruídos vocais, o uso de sons aspirados e aiosos, a articulação de chiados e gemidos inseridos no meio do discurso de forma orgânica e não convencional. Note-se que a estrutura rítmica dos versos não é nada aleatória: ela obedece fielmente à batida do maracatu, em especial o baque da alfaia.⁸ Talvez seja esse o motivo pelo qual a voz também esteja sendo emitida num registro mais grave e misterioso. Mesmo sendo um texto aparentemente falado, existem pontos de evidente tratamento melódico e percussivo: as palavras “*entreguei-te (...) leite (...) bilhete*” têm sua sílaba tônica acentuada, não por coincidência, pela mesma nota musical, pelo mesmo som repetido e alternado nas acentuações verbais.

VIII - A palavra-canto é uma ponte

Depois de realizar uma análise de “A Pontes”, percebo a Canção como: 1) uma forma particular de articulação do pensamento; 2) inserida num contexto de enunciação que deve levar em conta todas as possíveis linguagens envolvidas, suas implicações culturais, materiais e históricas; 3) uma manifestação da voz humana que permite muito mais do que a mera expressão melódica dos fonemas presentes na fala cotidiana.

Percebemos que a dissociação *melodia-letra* nem sempre é benéfica para a análise da canção, pois pressupõe que seja como um mosaico constituído de forma híbrida, e não como uma obra de arte única. A instrumentação, o arranjo, as colagens, os efeitos e os recursos vocais empregados pelo cantor/cantautor são importantíssimos para análise aprofundada de uma canção, que se materializa em forma de áudio. O pensamento que separa letra e música pode proporcionar, muitas vezes, um estudo fragmentado e distorcido, que preconiza o “esquartejamento do cadáver para fins de pesquisa” a fim de provar a existência de uma “anatomia” comum. É desejado que, metodologicamente, a cada canção tenhamos de adaptar nossas formas de análise, pois não existe uma única anatomia cancional: cada canção

⁷ Nota de rodapé de *A Ponte*.

⁸ Alfaia é um instrumento de percussão típico do Maracatu. É um grande tambor de couro, com peles dos dois lados. Pode lembrar de longe um maracanã (surdo) de escola de samba, um bombo leguero, de maçambique ou tambor do divino. É tocado com as duas mãos, ambas com baqueta.

possui seu próprio corpo, como uma boa e engenhosa obra de arte. Eis a importância de conhecer e visitar autores e diferentes métodos de análise cancional.

Referências

EL HAOULI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina: Edição do Autor, 2002.

LENINE. *O Dia em que Faremos Contato*. CD. BMG/ARIOLA. 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Discurso e Poder: a contribuição barthesiana para os estudos de linguagem*. ECO: UFRJ. Disponível em: <www.unicap.br/gtpsmid/artigos/ana-p.pdf>. Acesso em 27 set. 2012.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O Cancionista*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.