

A PALAVRA-CANTO É UMA PONTE

The word singing is a bridge

MAIA, Leandro

Resumo

A partir da análise da canção *A Ponte* (Lenine/Lula Queiroga), o presente trabalho visa 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 construção do pensamento e a sua importância nos estudos acadêmicos.

Abstract

From the analysis of the song *A Ponte* (Lenine / Lula Queiroga), this paper aims to generate a scientific approach about the genre known as “popular song”, considering the reflections produced by Tatit(2002) and El Haoli (2002), about the concept of voice-music. Also establishes the possibility of understanding the song as a particular way of thinking, and its importance in academic studies.

Palavras-chave: Música – Canção – Análise da Canção – Escuta Musical – Composição Musical

Keywords: Music – Lyrics – Song Review – Hear Music – Music Composition

Data de submissão: Novembro de 2011 | **Data de publicação:** Março de 2012.

LEANDRO ERNESTO MAIA - Músico e Educador. Professor Assistente do Curso de Licenciatura em Pedagogia a Distância do Centro de Educação a Distância da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Correio eletrônico: www.leandromaia.com.br

1 - INTRODUÇÃO

A Ponte¹ é a canção que inicia o álbum “O Dia em que Faremos Contato”, do cantor e compositor pernambucano Lenine. Este álbum concilia estética pop, guitarras e efeitos, regionalidade nordestina, côco, 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, 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 e à programação eletrônica.

O testemunho que introduz a canção de Lenine captou meu interesse pela fala-canto em muitos casos, improvisada. Isto é bastante comum na cultura popular das diversas regiões do Brasil: embolada, côco, repente, desafio, payada, trova, entre outros, antecessores – historicamente – ao estabelecimento e difusão do RAP² nos Estados 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 idéias 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”.³

¹ A Ponte (Lenine/Lula Queiroga) foi gravada no disco *O Dia em que Faremos Contato* (BMG/Ariola). Recebeu, no ano de 1998, o Prêmio Sharp de Melhor Música MPB.

² RAP é a sigla de Rhythm And Poetry, Ritmo e Poesia, gênero lítero-musical nascido nos rádio-postes Jamaicanos e proliferada nos guetos americanos como música de protesto, denúncia e resistência cultural e étnica.

³ Fala inicial que introduz a canção *A Ponte*, de Lenine e Lula Queiroga. É um trecho gravado nas vozes de Caju e Castanha – reconhecida dupla de cantadores.

2 - O CACIONISTA

É imprescindível para quem deseja aprofundar-se no estudo da canção, quer como ouvinte ou compositor, encontrar a obra de Luiz Tatit. Este autor ocupa lugar de extrema importância como teórico da canção brasileira, dedicando-se tanto à pesquisa semiótica na Universidade de São Paulo (USP), bem como ao experimentalismo de vanguarda, sempre amparado pela reconhecida trajetória como compositor.

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, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (2002, p.9). O autor define o cacionista como “um gesticulador sinuoso (...) que manobra sua oralidade e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte” (IBIDEM).

Em *O Cacionista*, Luiz Tatit busca analisar o compositor de canções em sua oralidade. Analisa a canção como produto da dicção do cacionista:

“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” (IDEM, 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” (IDEM, 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 lingüística dá conta da representação do sentido e não tem finalidade em si mesma” (IBIDEM).

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

3 - 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, aparentemente inusitada, poderia 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 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 destes dois campos? Haveria, ao invés disso, uma gênese de um terceiro campo?

4 - 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?

É importante salientar que não se refere a um conceito que isole a palavra solta no tempo e no espaço, mas reconheça sua presença numa fala, 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. Ou seja:

“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 HAUOLI, 2002, p. 37).

Não é o caso de nos debruçarmos sobre a análise do discurso ou a origem da linguagem – certamente fundamentais 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 pré-existentes, nem em sentidos fechados. Bakhtin trabalha com a ambigüidade 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 sócio-cultural que acolheu a estética deste pensamento. Como explicar o sucesso de Tom Jobim e Carmem Miranda, entre tantos outros, ocorrido e estabelecido em outras pátrias lingüísticas? É bastante comum ouvir canções produzidas em outros contextos lingüísticos, embora não seja tão freqüente a escuta da poesia de outros países.

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?

Não é o objetivo deste trabalho aprofundar o estudo sobre o 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 abordar, ainda que precariamente, uma forma diferente de pensar a canção como uma forma diferente de pensar. Nós – ocidentais de primeiro e terceiro mundo – priorizamos o nosso pensar através da palavra, mas somos também capazes de pensar por meio de sons e imagens. Imaginação. Sentir também é pensar, um pensar que independe das palavras.

5 - O CANTO

Enquanto para Luiz Tatit a canção amplifica e re-significa 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*, um ponto de vista bem mais radical: a predominância da palavra limita o potencial vocal – e conseqüentemente 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, aprisiona-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 HAOU LI, 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 experienciar uma voz advinda de um corpo não subjulgado pela palavra, uma audição inserida numa “poética da escuta” (EL HAOU LI, 2002, p. 40).

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” sua origem, uma vez que “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. 40).

Ao estudar o cantor grego-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 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” (IDEM p. 46).

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).

Esta 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 para as artes. Este filósofo-pesquisador-antropólogo abordou a Literatura, a Música e as Artes Visuais em seus escritos. Também estudou questões referentes ao canto. Em *As Palavras e a Música*, ilustra os embates teórico-filosóficos realizados por Rosseau, Rameau e Chabanon:

“Convencido de que a palavra não influencia a música em nada, Chabanon se opõe a Rosseau, 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” (IDEM, p. 77).

Entre os diversos aspectos debatidos entre os músicos franceses no século 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 Opera 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 (CAMPOS apud TATIT, 2002, p. 19):

:

“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”

6 - 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. Um cancionista, bom malabarista, dispõe de variado poder de atuação: um faz música antes e letra depois; 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 meio⁴, 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 platéia comendo pipoca e algodão doce – nos posicionamos junto do 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 risco.

Percebemos, então, que o cancionista é alguém que habita um não-lugar. Um *no-where 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. Como é que faz pra sair da ilha? Pela ponte, pela ponte.

7 - 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”. Isso pode ser feito através do CD contido nos anexos deste texto – ou do arquivo disponível para execução (se disponibilizado em versão eletrônica).

⁴ A canção “O meio”, faixa título do segundo álbum de Luiz Tatit, tem tudo a ver com isso...

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.

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: côco de cá; The Fabulous Trobadours – côco 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*” evidencia a finalização do discurso enquanto a voz de Lenine introduz num jogo de pergunta e resposta, a canção propriamente dita: “*Como é que faz pra lavar a roupa? Vai na fonte, vai na fonte*”. Note-se que este diálogo musical – recorrente em toda *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 e solicitando a participação ativa do restante do grupo. A idéia 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 improvisativo, 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 deste *coro* é, na verdade, induzida pelo compositor através do desdobramento de sua voz em melodias simultâneas: não existe, assim, um *coro* de pessoas reais cantando ao mesmo tempo; mas uma presença implícita de uma coletividade com a função explícita de intervir no diálogo musical.

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 este 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 improvisado característico deste trecho. A estrutura *solista-coro* é mantida conforme seu equivalente anterior. Uma idéia 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 deste plano. Definida pelo ataque preciso e agressivo da caixa, 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**. Esta 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. Este 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 canção 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 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*. Esta foi a melhor forma que encontrei para definir o surgimento deste agente desestabilizador que rompe com a idéia 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, este interlúdio vocal estabelece a ponte entre dois mundos, num

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 maior intensidade sonora. A bateria parece invadir o primeiro plano de escuta também pela sua insistente, mas econômica, aparição em momentos específicos da música.

diálogo-duelo: *Caju e Castanha* (que Lenine denomina “côco daqui”) e *The Fabulous Trobadours* (“côco de lá”).

O *REFRÃO* – *Nagô, Na Golden Gate* – é o grito que define o clímax enunciativo desta 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 anúncio possibilita uma inusitada sensação – “*Nagô Na Golden Gate*” – que por si só potencializa 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 – que uma 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 onde o texto em *recitativo* é marcadamente confessional. Surge pela primeira vez nesta 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. Este 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 neste 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

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 airosos, 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,

⁷ Nota de rodapé de *A Ponte*.

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.

8 - A PALAVRA-CANTO É UMA PONTE

Depois de realizada uma breve análise de *A Ponte*, percebemos 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 isso pressupõe a canção como um mosaico constituído de forma híbrida, e não como uma obra de arte única. Este pensamento divisionista proporciona, muitas vezes, um estudo fragmentado e estéril que preconiza o “esquartejamento do cadáver para fins de pesquisa” a fim de provar a existência de uma “anatomia” comum. Não existe uma única anatomia: cada canção possui seu próprio corpo.

Estudar uma canção é antes de tudo ouvi-la. Uma canção é uma escritura que se lê com os ouvidos. Um estudo que parta da utilização das canções como foco de reflexão deve levar em conta toda a complexidade presente e inerente ao gênero: relações entre letra e melodia, arranjo, instrumentação, interpretação e toda uma gama de intertextualidades e intermusicalidades: as relações com outros textos, a relação com a cultura popular, com outras manifestações artísticas que versam sobre um mesmo tema. Encontramos, em *A Ponte*, uma série de referências tanto à cultura popular, como a reflexões sobre cultura, sociedade e relações interculturais. Nagô na Golden Gate.

⁸ Alfaia é um instrumento de percussão típico do Maracatu. É um grande tambor de couro, que lembra de longe um maracanã (surdo) de escola de samba. É tocado com as duas mãos, ambas com baqueta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EL HAOU LI, J. (2002). *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina. PR:

LENINE (1997). *O Dia em que Faremos Contato: a ponte*. CD. BMG/ARIOLA.

LÉVI-STRAUSS, C. (1997). *Olhar Escutar Ler*. São Paulo. Companhia das Letras.

RIBEIRO, A. P. G. (s.d.). *Discurso e Poder: a contribuição barthesiana para os estudos de linguagem*. ECO: UFRJ. artigo eletrônico.

TATIT, L. (2002). *O Cancionista*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo.