



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Leonardo Davino de Oliveira

Performances neo-sirênicas:

Mitopoética, instinto caraíba e gaia ciência na canção popular

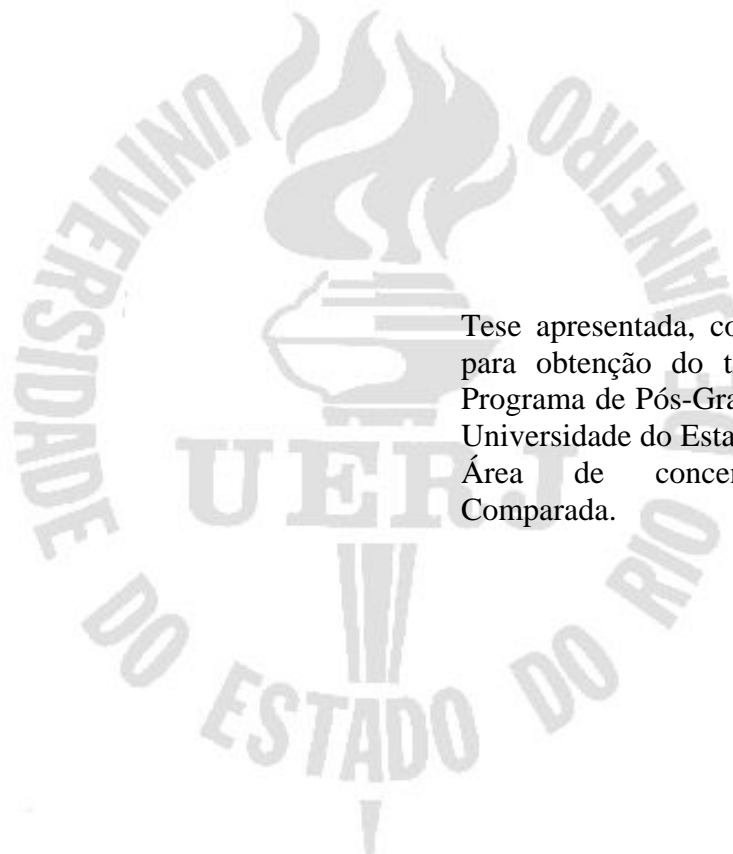
Rio de Janeiro

2014

Leonardo Davino de Oliveira

Performances neo-sirênicas:

Mitopoética, instinto caraíba e gaia ciência na canção popular



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^ª Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

O48	<p>Oliveira, Leonardo Davino de. Performances neo-sirênicas: mitopoética, instinto caraíba e gaia ciência na canção popular / Leonardo Davino de Oliveira. – 2014. 347 f.: il.</p> <p>Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Música popular – Brasil – História e crítica – Teses. 2. Música e mitologia – Teses. 3. Música – Filosofia e estética – Teses. 4. Sereias – Teses. 5. Sujeito (Filosofia) – Teses. 6. Iemanjá – Teses. 7. Música – Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.) - Teses. I. Chiara, Ana Cristina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 78.067.26(81)(091)</p>
-----	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Leonardo Davino de Oliveira

Performances neo-sirênicas:

Mitopoética, instinto caraíba e gaia ciência na canção popular

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 27 de março de 2014.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Cláudia Neiva de Matos

Instituto de Letras - UFF

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho

Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Dr. Ítalo Moriconi Júnior

Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit

Departamento de Linguística - USP

Rio de Janeiro

2014

Para Maria do Socorro Davino
e Carlos Eduardo dos Santos

AGRADECIMENTOS

Ana Cristina de Rezende Chiara, pela parceria sonora ʘ Aos membros da banca de avaliação: Cláudia Neiva, Luiz Tatit, Frederico Coelho, Ítalo Moriconi ʘ Marcus Motta ʘ Marcelo Santos ʘ Carlinda Fragale Pate Nuñez ʘ Victor Hugo Pereira ʘ Gustavo Bernardo ʘ Amador Ribeiro Neto ʘ Marianne Carvalho Bezerra Cavalcante ʘ Fernanda Medeiros ʘ Júlio Diniz ʘ A todos os cancionistas ʘ A cada neo-sereia ʘ Aos leitores dos blogs 365 Canções e Lendo Canção ʘ Socorro Davino ʘ Carlos Eduardo ʘ Leandro Davino ʘ Dalma Vieira ʘ Marcela Tagliaferri ʘ Marcus Vinícius ʘ Tiago Barros ʘ Alberto Campos Júnior ʘ Amparo Davino ʘ Carina Dias ʘ Carlindo Ferreira ʘ Carolina Porto ʘ Bruno Lima ʘ Lucas Matos ʘ Fernanda Shcolnik ʘ Gloria Amaral ʘ Maicon Max ʘ André Masseno ʘ Fabiana Farias ʘ Paula Rosa ʘ Letícia Montenegro ʘ Juliana Carvalho ʘ Renata Oliveira ʘ Calina Miwa ʘ Diego Sousa ʘ Jerônimo Vieira ʘ Eduardo Diniz ʘ Beto Feitosa ʘ Tyrone Medeiros ʘ Renato Forin Jr ʘ Júlio Biar ʘ Caio di Palma ʘ Cesar Garcia ʘ Renan Ji ʘ Carlos Louzada ʘ Túlio Villaça ʘ Luiz Henrique Garcia ʘ FAPERJ.

(...) Música e fala – insistia – deveriam andar unidas, eram, no fundo, uma e a mesma coisa, a fala era música, a música um modo de falar; e, quando separadas, uma sempre evocava a outra, imitava a outra, servia-se dos recursos da outra, queria ser entendida como substituta da outra. Que a música pudesse ser verbo, antes de mais nada, sendo planejada e prefixada como tal, era algo que o amigo tentava demonstrar-me à base do fato de certas pessoas terem visto Beethoven compondo por meio de palavras: “Que é que ele escreve aí no seu caderno?”, diziam então. “Está compondo”, respondia alguém. “Mas o que escreve são palavras e não notas!”. Pois sim, esse era seu hábito. Geralmente traçava em palavras o decurso das ideias de uma composição, intercalando, quando muito, umas poucas notas. (MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbet Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 228).

RESUMO

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *Performances neo-sirênicas: mitopoética, instinto caraíba e gaia ciência na canção popular*. 2014. 347 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente tese problematiza a ideia defendida por Walter Benjamin (1892-1940) da “perda da aura” dos objetos artísticos na modernidade técnica, em sua reprodutibilidade, e defende que os cancionistas são neo-sereias modernas que carregam na performance vocal a gaia ciência nutrida pelo instinto caraíba de nossa cultura brasileira. Para tanto, numa metodologia majoritariamente interpretativa de canções populares, aliada ao método comparatista – confrontando W. Benjamin, T. Adorno e Oswald de Andrade, entre outros pensadores –, investiga: (1) a aplicação prática do conceito de mitopoética na re-criação e permanência do mito sirênico – do mito como fonte de saber, a partir do arquétipo da sereiamãe Iemanjá e suas derivações; (2) o conceito de metacanção, da canção como produto da neo-sereia e como subjetivação da linguagem; e (3) a distinção entre “sujeito cancional” e “sujeito da canção”, como artifícios artísticos neo-sirênicos assentados no Brasil.

Palavras-chave: Performance vocal. Neo-sereias. Metacanção. Sujeito cancional. Sujeito da canção.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. *New-sirênicas performances: mythopoetic, caribbean instinct and gay science in popular song*. 2014. 347 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This thesis discusses the idea defended by Walter Benjamin (1892-1940) about the “loss of aura” of art objects in technical modernity in its reproducibility, and argues that *cancionistas* are modern neo-sirens bearing in vocal performance at gay science nourished by the *caraba* instinct of our Brazilian culture. To this end, a mostly interpretive methodology of popular songs, coupled with the comparative method – confronting W. Benjamin, T. Adorno and Oswald de Andrade, among other thinkers – investigates: (1) the practical application of the concept of mythopoetic on the re-creation and permanence of *sirênico* myth – the myth as a source of knowledge, from the archetype of the siren-mother *Iemanjá* and its derivatives, (2) the concept of *metacanção*, the song as a product of neo-sirens and how subjectivity of language, and (3) the distinction between “*cancional* subject” and “subject of the song” as *neo-sirênicos* artistic artifices settlers in Brazil.

Keywords: Vocal performance. Neo-sirens. *Metacanção*. *Cancional* subject. Subject of the song.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 –	<i>Femme à l'aigrette</i> (ou <i>Sirène à l'aigrette</i>), de Odilon Redon.....	23
Imagem 2 –	Still do vídeo-poema “Sem saída”, de Augusto de Campos.....	24
Imagem 3 –	Capa do disco <i>Canções velhas para embrulhar peixes</i>	26
Imagem 4 –	Anúncio da Victor Talking Machine Company, de 1908.....	30
Imagem 5 –	Detalhe do painel de Carybé, Salvador- BA.....	42
Imagem 6 –	Poema “ <i>Logos</i> ”, de André Vallias.....	52
Imagem 7 –	Capas do livro <i>Milagrário pessoal</i> , de José Eduardo Agualusa.....	62
Imagem 8 –	Still do filme <i>Matinta</i>	69
Imagem 9 –	Detalhe do altar da Igreja de São Francisco, em João Pessoa-PB.....	72
Imagem 10 –	Detalhe da entrada da Igreja de São Pedro, em Recife-PE.....	73
Imagem 11 –	Detalhe do painel de azulejos Palácio Capanema, RJ.....	92
Imagem 12 –	<i>If you hold a stone</i> , de Claudio Rocha.....	139
Imagem 13 –	Capa do livro <i>Jubiabá</i> , de Jorge Amado.....	151
Imagem 14 –	Capa do disco <i>Dorival</i> , do Quarteto Primo.....	172
Imagem 15 –	Mandala de Demóstenes Vargas.....	173
Imagem 16 –	Capa do disco <i>Pirata</i> , de Maria Bethânia.....	173
Imagem 17 –	<i>Calado</i> , de Nuno Ramos.....	176
Imagem 18 –	Capa do disco <i>Treme</i> , de Gaby Amarantos.....	212
Imagem 19 –	Capa do disco <i>Tamba-Tajá</i> , de Fabá de Belém.....	212
Imagem 20 –	<i>The Collective Invention</i> , de Renné Magritte.....	215
Imagem 21 –	<i>Pratos com marisco</i> , de Adriana Varejão.....	216
Imagem 22 –	<i>Sereias bêbadas</i> , de Adriana Varejão.....	216
Imagem 23 –	<i>Nascimento de Ondina</i> , de Adriana Varejão.....	217
Imagem 24 –	Tela-grafite de OsGêmeos.....	225

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
1	MITOPOÉTICA – IEMANJÁ – NEO-SEREIA.....	40
1.1	A voz não humana.....	51
1.2	Mamãe sereia.....	56
1.3	A canção.....	76
1.4	A experiência sonora.....	81
1.4.1	<u>Neo-sereia, o cancionista moderno é ouvinte de canção.....</u>	87
1.4.2	<u>Ouvinte de canção, a neo-sereia permite a audição comparativa.....</u>	99
1.4.3	<u>O cancionista moderno e a mediatização.....</u>	110
2	INSTINTO CARAÍBA – METACANÇÃO (MATERCANÇÃO).....	121
2.1	A voz que vai de mim para o outro.....	132
2.2	A canção que sutura.....	135
2.3	Desdobrar para fora.....	141
2.3.1	<u>A meta da canção.....</u>	168
2.4	Desdobrar para dentro.....	175
2.4.1	<u>Aboio urbano.....</u>	186
2.5	Cantar, cantar.....	188
3	TRÓPICOS UTÓPICOS – GAIA CIÊNCIA – SUJEITO CACIONAL...	196
3.1	Exuberância sonora.....	210
3.2	Mundo amalgamado.....	220
3.3	Espelho que ressoa.....	226
3.3.1	<u>Eis o sujeito! Ei-la!.....</u>	229
	CONCLUSÃO.....	232

REFERÊNCIAS	248
APÊNDICE – Questionário	271
ANEXO – Letras das canções	284

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“Vem para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho,
 Traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-vos.
 Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,
 Sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.
 Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.
 Todas as coisas sabemos, que em Troia de vastas Campinas,
 Pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,
 Como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda.”
 (Homero, 2000, p. 214-215)

Esta tese segue um procedimento majoritariamente interpretativo, sem perder de vista a disposição teórico-crítico-ensaística que o *objeto* exige. Deste modo, as tópicas centrais – a neo-sereia, o sujeito da canção, o sujeito cancional e a metacanção – estão disseminadas ao longo de todo o texto, e são *re-tomadas* em seus caracteres teórico-apreciativos complementares como que numa programação de rádio. É Adorno (2012) quem escreve que o gesto crítico é a forma. Busquei, desse modo, escrever uma tese que remetesse o leitor à audição aleatória de canções em um rádio, sem perder de vista as ligações entre elas. Daí a presença dos intervalos (***) como expressão do “silêncio” entre uma canção e outra e a aproximação abstrata das canções como a forma mais justa de resposta ao meu *objeto*.

Dividida em três partes porosas que possibilitam o tecido da rede argumentativa (avanços, recuos e retomadas) que engenho, a tese investiga no capítulo 1 a aplicação prática do conceito de mitopoética na *re-criação* e permanência do mito sirênico – do mito como fonte de poesia e saber – na cultura brasileira, a partir do arquétipo da sereia-mãe Iemanjá e suas derivações; no capítulo 2 o enfoque está na metacanção, na canção como *produto* da neo-sereia e como subjetivação da linguagem; e no capítulo 3 o destaque é a distinção entre “sujeito cancional” e “sujeito da canção” como artificios artísticos neo-sirênicos na manutenção e ânimo da gaia ciência dos utópicos trópicos assentados no Brasil.

A pesquisa que venho desenvolvendo desde a minha graduação em Letras, e da qual a minha dissertação de mestrado *Pletora de alegria: a aventura frustra e reluzente do país mulato na poesia de Caetano Veloso* (2010) significou o primeiro grande resultado, despertou em mim, enquanto pesquisador de teorias da literatura e da canção popular mediatizada, esta jovem de pouco mais de 100 anos, a necessidade de aprofundar dados, insinuações e dúvidas. Quando terminei o curso de mestrado, quando a dissertação estava para ser defendida, compreendi que a pesquisa estava apenas começando. Deparei-me com a sensação de vazio que acomete a maioria daqueles que findam um ciclo. No caso, minha pesquisa sobre a obra

do cancionista Caetano Veloso¹. Paralelo a isso, eu tinha dúvidas em relação ao projeto e ao processo de ingresso no doutorado, além da certeza de que eu estava muito longe de alcançar e desenvolver o conhecimento esperado para um pesquisador de teoria da canção. Este campo do saber ainda bastante incipiente no Brasil, apesar da riqueza do *corpus*, e aglutinador de outros campos do conhecimento, exigindo o uso de múltiplas chaves de leitura, tendo em vista os cruzamentos interdisciplinares. Ou seja, o *objeto* canção exige competências para as quais o pesquisador, envolvido exclusivamente com o *objeto* literário, não está preparado.

Enquanto forma musical e formato midiático, a canção não se restringe ao feliz casamento entre palavra e música: a *voz*, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real; a *melodia*, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o *arranjo* e a *instrumentação* datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as *palavras*, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos e se desconhecem, mas se reconhece, enquanto falantes. Cada uma desses aspectos contribui para envolver e aproximar misteriosamente os ouvintes, através da mediação proporcionada pela performance do cantor, mas o encanto das canções resulta da simbiose entre a voz, o gesto, a melodia, o acompanhamento e as palavras, que é viabilizada pela estrutura tonal de uma narrativa musical compacta. (VALVERDE, 2008, p. 272-273)

Propus-me então, como pretendia continuar trabalhando e pesquisando canção popular mediatizada², um desafio: publicar em um blog comentários sobre a primeira canção que eu ouvisse ao ligar o rádio. 365 canções, portanto, maturadas dia-a-dia. Uma amostra aleatória e sintomática da canção difundida pelos meios de comunicação de massa. A vontade era que minhas escolhas atravessadas por pré-conceitos não atrapalhassem a coleta dos *dados*.

Isso me possibilitaria tanto ouvir as “novidades”, as novas composições, os novos cancionistas, quanto perceber como algumas canções parecem permanecer fixas no cotidiano sempre renovado das pessoas, enquanto outras somem. Por que novos intérpretes, e até compositores-intérpretes, regravam “antigos” sucesso e dão a estas canções novos significados, mediante a mudança da performance vocal? Que diferenças de significado cada nova leitura/gravação de uma determinada canção traz? Quais compositores tocam mais nas rádios? Quais são os mais regravados? Estas e outras dúvidas, que destacarei mais adiante, estimularam a formulação do projeto e desenharam seu procedimento.

¹ Com modificações, a dissertação foi publicada em livro sob o título *Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso* (Rio de Janeiro: Editora Ibis Libris, 2012).

² “A língua é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua; é mais ampla do que ela, mais rica. (...) Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença. Cada um de nós pode fazer a experiência do fato de que a voz, independentemente daquilo que ela diz, propicia um gozo. A voz de um ser amado é amável, independentemente das palavras, elas mesmas amáveis, que ela possa dizer, eu acho” (ZUMTHOR, 2005, p. 63).

A proposta era ouvir e pensar a primeira canção que tocasse no rádio quando este fosse ligado, independente da hora do dia e de onde eu estivesse: em casa, ou na rua; reservar um tempo para sentar e articular as ideias surgidas a partir da audição daquela canção, também independente da hora e do tempo disponíveis, o que implicaria em textos maiores que outros, mais pela questão de tempo do que pelo fato de o objeto artístico ser mais ou menos relevante; e postar em um blog o texto da reflexão, a capa do disco³ em que a canção foi lançada e a letra da mesma⁴. Além de armazenar tudo em um banco de dados, bem como cada canção garimpada em *sites* de música e afins. Uma questão, importante, foi formulada por um leitor do blog: “e se uma canção se repetir?”. Como a proposta era ter um banco de dados com 365 canções, resolvi o problema definindo que, caso, ao ligar o rádio, uma canção já lida/ouvida surgisse, eu passaria para a imediatamente posterior. Isso agradou a mim e aos leitores e particularizava minha proposta.

Estive consciente de que o acaso, obviamente, é limitado, para dizer o mínimo, no momento em que escolho uma única estação para manter o rádio de casa, do celular, do computador e do automóvel sintonizado. De antemão, ouvinte de rádio, escolhi uma estação em que é possível ouvir um raio maior e diverso dos matizes sonoros brasileiros. Eu precisava de uma estação que cobrisse o maior número de ritmos, compositores e intérpretes: cânones e novatos. Escolhi a MPB FM, em 90,3 do Rio de Janeiro.

Diante da falta do pré-conhecimento do ouvinte, o rádio age com a imprevisibilidade. Em geral, salvo quando o apresentador adianta, não sabemos qual canção será executada no momento seguinte. Outras técnicas de reprodução tentam repetir isso. Mas, por exemplo, o uso da função “aleatório” de nossos equipamentos trabalha com canções previamente escolhidas por nós. Ela faz a procura em arquivos pré-montados. Tudo está previsto, tudo é *des-surpresa*. Ou seja, tais recursos inibem o risco e a graça que o rádio nos proporciona.

E é uma destas armadilhas do imprevisível radiofônico que captura o sujeito de “Maldito rádio” [01], de Adriana Calcanhotto (*Micróbio vivo*, 2012). Sem esperar, já em pretensa profícua recuperação das dores do término do amor, o rádio toca a canção que detona memórias e esquecimentos. “Maldito rádio / Agora que parecia que eu ia / Deixar o falso

³ Mesmo assumindo o risco de ser anacrônico e saudosista, o termo “disco” aparecerá nesta tese como representante de um conjunto de canções. A defesa do uso do termo reside tanto na ainda existência do objeto/produto, mesmo em tempos de canção-na-*nuvem*, quanto pela inexistência de um termo que contenha a significação de um objeto-todo que condense canções-partes de um mesmo artista e/ou de uma mesma temática e/ou projeto estético. Bem como porque, como se verá em alguns casos, as canções de um disco *dialogam* entre si.

⁴ Disponibilizar a canção em mp3 implicaria correr o risco de precisar pagar direitos autorais.

amor lá na memória / Agora que parecia que eu ia ser agora”, canta praguejando: “Volte pros anúncios / Para o hit da nova novela”.

Amamos a vida pela sua imprevisibilidade. É a vontade livre das coisas o que nos oferece a sensação de liberdade, mesmo quando elas nos parecem fazer mal, como no caso do sujeito desta canção. Ferido, ele não percebe isso: quer esquecer aquilo que o rádio teimou em lembrar. O excesso de segurança, vigília e falso bem-estar parecem caracterizar a contemporaneidade e isso se reflete na atitude do sujeito da canção. Uso o termo vontade tal e qual Nietzsche⁵ definia. Como a unificação de toda a multiplicidade dos nossos afetos. Como o querer só se constitui como gesto, é o reconhecimento do domínio que dá a sensação de liberdade. Mas este domínio não pode ser confundido com comodismo, máscara, aparência, ilusão. Na verdade, é neste imbróglio que o sujeito da canção está enredado. Ele acha que tem o domínio, mas a canção tocada naquele momento pelo rádio vem e desrecalca tudo. O sujeito pensa comandar os afetos, mas reconhece que os obedece e culpa o “maldito” rádio por isso.

É a negação da vontade o que move o sujeito da canção “Maldito rádio”. Iludido na crença de que teria o domínio-de-si – “Agora que parecia que eu ia / Mudar de vez o curso dessa história (...) Não é momento / De revisar emoções que são só minhas” –, ele se defronta consigo mesmo espelhado⁶ na canção pública, com situações que não se resolvem no nada, mas, ao contrário, na afirmação dos afetos que ele tenta negar. De viés, ele descobre que não é independente de outros sujeitos, de outros corpos, muito menos do “falso amor” (ela), nem da história pulsional e cultural que lhe constitui hoje. A canção que lhe rouba a pseudo-harmonia, convida o sujeito à vida, ao enfrentamento, ao risco. Ela indica que ele não está apartado do todo.

Em sua valorização do esquecimento e de sua conseqüente força plástica fundamental à felicidade, o sujeito esqueceu que a vida é um lance de olhos, um relance, um instante. E é isso que a canção – *com melodias que machucam o coração* – quer apontar, surgida assim, do inesperado. Não à toa, “Maldito rádio” é dedicada a Ângela Maria, “como representante dessas vozes que amamos escutar no rádio, mas que às vezes podem machucar”, como escreve Calcanhotto no encarte do disco.

⁵ “Quando vos elevais acima do louvor e da censura, e quando a vossa vontade, como vontade de um homem que ama e quer mandar em todas as coisas, então assistis à origem da vossa virtude” (NIETZSCHE, 1977, p. 70).

⁶ “Es el arte de las sirenas hacer que el alma del sujeto balla em sí misma. Lo que en ellas se llama irresistibilidad es el transporte del sujeto al centro de una commoción hímica que parece brotar de él mismo y que le transporta a las estrellas” (SLOTEDIJK, 2003, p. 440).

Podemos entrar ainda em uma breve, mas pertinente, reflexão sobre o tempo. Como diz outro sujeito, “o tempo voa mais do que a canção”⁷. “Maldito rádio” confirma que se o tempo da canção é o tempo do *sujeito cancional*, não é o tempo do *sujeito da canção*. Voltarei a estes termos mais adiante. Com sua capacidade de cristalizar momentos que logo se desfazem, a canção parece estar no eterno presente. “Ficaram as canções e você não ficou”⁸, dirá outro sujeito cancional. O tempo não é espacializável. E é do centro desta constatação dolorosa que surge o canto do sujeito de “Maldito rádio”. Adultos, não somos como a criança que esquece no instante imediato a briga com o colega, caímos na interpretação rancorosa do passar do tempo. É nisso que o sujeito se debate. Tudo motivado pela canção que desperta memórias não agradáveis, histórias mal acabadas.

Podemos dizer que o sujeito de “Maldito rádio” está na afirmação do “foi assim”, ao invés do “assim eu quis”, “assim eu vou querer”. Esta mudança na mirada das coisas que somos ainda não atingiu o sujeito e ele sofre. É este “querer para trás” a *cura* do ressentimento proposta por Zaratustra. Ou seja, esquecimento não é inércia, acomodação, resignação. É trabalho contínuo, é uma *benção* daquilo que somos e continuamos a experimentar ser. Esquecer é lembrar que somos um todo de afetos em que não há distinção entre corpo e alma, mas um continuar querendo o que foi/é querido, e não maldito.

Obviamente, é preciso haver uma “paciência do tempo”, um dobrar-se ao tempo do luto, da doença, da dor do fim de uma relação amorosa, por exemplo. Mas é do horror contemporâneo ao risco que trato aqui. O sujeito de “Maldito rádio” mostra que a prevenção e a adaptação não deram conta daquilo que ele suponha ter superado. Esquecer não é negar, isso ele descobre com o retorno da dor, ao ouvir aquela canção inesperada que, entre um hit da novela e um anúncio, arrebatou-o.

Cresci ouvindo rádio. No interior da Paraíba de então, de onde sou, o sol nascia e morria ao som de repentistas e emboladores. A palavra cantada, portanto, desde cedo me acompanha e me intriga: afinal, que mistério tem a palavra cantada? Como pesquisador, que métodos eu posso criar para melhor abordar um objeto artístico que é tão *efêmero* quanto, e aqui corro o risco de ser redundante, *en-cantador*? Para mim, quando era criança, ouvir canção significava entrar em contato com o gosto, o juízo prático/moral das pessoas ao redor, pois, se todos, em diversas partes do mundo (para mim, criança, o mundo tinha outra dimensão)

⁷ Verso de “Whisky a go-go”, de Michael Sullivan e Paulo Massadas.

⁸ Verso de “As canções que você fez pra mim”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

estavam ouvindo aquilo, no mesmo instante, era porque aquilo tinha alguma importância. Algo que me deslocava do individual para o coletivo: conectava-me com os outros.

No meu desafio particular de montar as 365 canções, decidi que o resultado desta investida seria o *corpus* da minha tese de doutoramento. Mas era preciso me impor métodos, mesmo, e talvez por isso, trabalhando com o acaso. Primeiro precisei aceitar o risco de permanecer dialogando com setores em que minha competência de formação acadêmica é limitada: como a música e as artes plásticas. Demorei bastante tempo para me encontrar fazendo um curso de Teoria e Percepção Musical. Por outro lado, as capas dos discos, a contraparte visão do projeto, me cobravam atenção e leituras complexas sobre Semiótica da Cultura e Teoria Estética, entre outras. Tais lacunas eram resolvidas concomitantemente: à medida que os dias corriam, eu estudava a teoria e aplicava às canções interpretadas diariamente. Afinal, o exercício faz a interpretação e não pensar tudo com antecipação permite destravar o pensamento. Eu sabia que seria preciso modificar ou ampliar minhas perspectivas e certezas muitas vezes.

A canção hoje é matéria de estudo de várias disciplinas. O pesquisador, portanto, na impossibilidade de dominar todos os saberes, deve escolher campos de abordagens, mas não pode prescindir dos contatos entre os campos. Daí o papel fundamental que exerce a leitura dos estudos na área da etnomusicologia, que integra musicologia e antropologia, por exemplo. Esta disciplina permite a investigação, entre outros aspectos, do encontro das vozes portuguesas, indígenas e africanas, basicamente, dentro do panorama da *entidade sonora* nacional brasileira. Seja como for, urgia a ultrapassagem (com prudência) das disciplinas particulares ao meu conhecimento. E, além disso, havia ainda as disciplinas obrigatórias oferecidas pelo Programa do doutorado e os textos teóricos não apenas sobre canção, mas sobre literatura e filosofia, campos do saber que sempre atravessam meus pensamentos e meu trabalho. Tudo isso precisava fazer sentido dentro das análises diárias. Por outro lado, eu não poderia “pesar” (ser hermético) nas elucubrações teóricas e filosóficas, afinal meu público, já que o blog é aberto à visita de todo e qualquer interessado, poderia cobrar mais clareza e objetividade, como de fato em alguns momentos aconteceu. Ao mesmo tempo, eu não poderia me repetir, pois corria o risco de entediar e eu precisava do *retorno*, já que uma das minhas propostas era entender, também, o processo de recepção da canção mediatizada – aquela que “abole a presença de quem traz a voz e sai do puro presente cronológico, porque a voz é reiterável, indefinitamente, de modo idêntico” (ZUMTHOR, 2000, p. 14).

O blog do *Projeto 365 Canções*⁹ foi um canal com outros ouvintes de canção, assim como eu, e não apenas um contato com meus leitores. Os canais informais de comunicação, mediados pelo computador, com o advento da internet, são fundamentais aos pesquisadores pela oportunidade de troca e discussão. Além de, muitas vezes, facilitar o acesso a determinadas obras. Resolvi, assim, criar dois problemas principais que eu deveria responder ao longo dos 365 dias, a saber: a) responder à pergunta: que contribuição o curso de Letras pode oferecer ao estudo de canção e vice-versa?; e b) defender a premissa de que o cantor popular, ou melhor, o cancionista é uma neo-sereia na era da (re)produção e da mobilidade técnica. Essa comparação conceitual absurda – sereia = cancionista – me permitiu a abstração necessária à singularização do saber artístico implícito às canções.

Para resolver a primeira questão, precisei mergulhar na leitura de textos de autores que pensam a poesia para além da palavra escrita, tais como: Haroldo de Campos (1979), Octávio Paz (1982), Alfredo Bosi (1983) e Paul Zumthor (1998; 2000), entre outros. Era preciso estabelecer conjunções e disjunções entre os pensamentos destes autores e trazer os resultados para junto do meu pensamento, enriquecendo as possibilidades de análises das canções. Já para desenvolver a minha segunda premissa era preciso um movimento maior: a maturação diária das canções ouvidas e interpretadas, a leitura atenta dos comentários deixados pelos leitores do blog e a separação, por critérios de regravações, recorrência de temas (paisagens ficcionais) e gestos estéticos.

A oportunidade de ouvir canções que eu talvez, pelo gosto, não parasse para escutar, era assustadora e excitante: como ser imparcial e encontrar, ou não, elementos estéticos que singularizassem uma canção da qual eu não gostasse? Eis que me surpreendi revendo meu prazer: confirmando e mudando. O simples gesto de discernimento me deu a certeza de que o processo da pesquisa estava no caminho certo: trincar fórmulas preestabelecidas de entendimento do meu *objeto*.

Muitas vezes, *grávidos* de muita informação, nós passamos todo o curso para aplicar (praticar e exercitar) a teoria apenas no final do processo, nos chamados trabalhos finais. Eu quis o caminho contínuo, a disseminação perene e constante: meu saber seria o resultado das leituras, das audições e das escritas diárias. Tudo atravessado: revisto todo dia. E creio que a forma desta tese apresenta isso.

⁹ www.365cancoes.blogspot.com.br. Como se verá, o projeto continuou para além de 2010, fazendo com que canções posteriores ao período entrassem na elaboração do texto. Para este novo momento, ainda em processo, o objetivo é mapear a produção de canção a partir dos anos 2000, no blog: www.lendocancao.blogspot.com.br.

Formular e defender a ideia de que o compositor popular é uma neo-sereia, algo próximo ao “mitagogo”, neologismo [μυθαγορεύς – mythos + agogeús, tranquilo] que aparece em sintagma em Platão com carga depreciativa, ou seja, ser atuante de maneira criativa na manutenção e transmissão do mito, começou a se configurar no momento em que me dei conta de que eu poderia, aos poucos, ir separando as canções por temas, releituras (regravações) e informações que confirmassem minha suspeita. Parti, assim, do pensamento de Paul Zumthor quando afirma que “o ponto de vista inicial que faz deslanchar o processo de confirmação, e, se aí couber, o de prova, é da ordem da percepção poética e não da dedução” (ZUMTHOR, 2000, p.11). Paralelo a isso, e estimulado pela leitura do livro *Vozes plurais; filosofia da expressão vocal*, de Adriana Cavarero, passei a investigar a proposição totalmente intuitiva que me levava a crer que o cancionista popular é um promotor da vocalização¹⁰ do *logos*. A autora defende que, de Platão a Derrida¹¹, a filosofia, e com esta toda uma vasta compreensão do conhecimento, está alicerçada no privilégio quase absoluto da bidimensionalidade da visualidade, tendo a escrita como símbolo e ícone.

Quando se consuma a ruptura com o sistema da *paideia* grega tradicional, em que o conjunto de conhecimentos (a enciclopédia do saber coletivo, como diria Eric Havelock) transmitia-se oralmente de geração em geração – mediante a recitação e a escuta de cantos poéticos de estilo formular, musicalmente pontuados, acompanhados às vezes de danças –, é todo um modo de aquisição do conhecimento que será rejeitado por Platão, já que repousava sobre um efeito ‘mimético’ de comunicação afetiva (o autor, o executante – recitante ou ator – e o público de ouvintes identificando-se de alguma maneira com as ações, com os modos de ser, com os caracteres representados nas narrativas ou na cena). (VERNANT, 2010, p. 69).

Já a relação entre sereia e cancionista aqui quer situar-se nos debates acadêmicos gerados na encruzilhada da “imanência *versus* transcendência” (NIETZSCHE, 2001; 2011), da “performance vocal” (ZUMTHOR, 2010), da “gestualidade vocal” (TATIT, 1996) e da “vocalização do *logos*” e “expressão vocal” (CAVARERO, 2011). Para gerar um conceito de

¹⁰ “Falo de vocalidade, evocando através disso uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes” (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

¹¹ Derrida reconhece na voz do “deus-o-rei-que-fala” a posição paternal do *logos*: “Não que o *logos* seja o pai. Mas a origem do *logos* é seu pai. Dir-se-ia, por anacronia, que o “sujeito falante” é o pai de sua fala. Não se tardará a perceber que não há aqui nenhuma metáfora, se ao menos se compreende assim o efeito corrente e convencional de uma retórica. O *logos* é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura” (DERRIDA: 2005, p. 22).

Para Adriana Cavarero, “Na especulação de Derrida, seria a escritura a detentora de validade antimetafísica na medida em que trabalha internamente e contra o sistema da presença, a fim de desestabilizar a sua construção. Trata-se de uma escritura que, na acepção derridiana, transpõe sintomaticamente o significado ordinário do termo e se propõe signo a outro, em uma palavra, *différance*: neologismo, cunhado e celebrado por Derrida, do qual é impossível oferecer uma tradução eficaz. (...) O ponto fundamental e, no mínimo, original é exatamente este: para Derrida, o logocentrismo metafísico é um fonocentrismo” (2011, p. 269).

sereia como estrutura mítico-estética fortemente ligada à cultura brasileira em sua pluralidade de mitos, línguas, tradições e estéticas, cunhei a expressão neo-sereia.

A neo-sereia é a reciclagem antropofágica da sereia mítica. Se “as Sereias eram ninfas marinhas que tinham o poder de enfeitiçar com o seu canto todos quantos as ouvissem, de modo que os infelizes marinheiros sentiam-se irresistivelmente impelidos a se atirar ao mar onde encontravam a morte” (BULFINCH, 2006, p. 234), por sua vez, o *feitiço* da neo-sereia está na suspensão do instante da audição que faz o ouvinte escutar¹² a si no mundo ao redor. Ela, semelhante ao aedo do mundo épico que cantava as glórias dos heróis e dos deuses, reconta a vida ordinária do indivíduo mortal, tornando-a singular. A nova sereia evocada aqui surge para dar conta do instante-já¹³ da canção como afirmação do ser vivente, diante da inexistência de um termo que compreendesse em si a sinestesia do fato cancional: do breve momento em que o cancionista é mais que um cantor, intérprete, enunciador e se promove a sereia singular do ouvinte. “Destinada ao ouvido alheio, à voz implica uma escuta, ou melhor, uma reciprocidade de fruição” (CAVARERO, 2011, p. 23). Deste modo, a neo-sereia está no interlugar que vai do ouvido aberto à escuta do ouvinte à boca indiciadora de alguém vivo, do cancionista. Ela é a corporeidade da *potência-ó*¹⁴. Dito de outro, o cancionista é neo-sereia quando canta o ouvinte de modo singular e essa singularidade vem da disposição (voluntária) do ouvinte em ouvir o cancionista. A neo-sereia instiga o ouvinte a experimentação da vida, sendo, portanto, o oposto da “contramusa”, da “antimusa” e da “musa da morte e do esquecimento” investigadas por François Hartog (2004), por exemplo.

A reproduzibilidade técnica me permite pensar essa sereia contemporânea: resultado da ação do cancionista e do ouvinte; sereia que guarda o mesmo ímpeto da esfíngica sereia homérica, com o suplemento dos meios técnicos de mediação de hoje. A ideia de uma transsereia, uma sereia trans-histórica contida no cerne do gesto de ser cantor, está na base das performances vocais que aqui interpreto. Igualmente, “a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 2010, p. 31). Como a proposta de um léxico para as análises de performance vocal é também um dos objetivos deste trabalho, e a “banalização” da escuta cotidiana,

¹² “A escuta está intimamente ligada à experiência e à aprendizagem, quer dizer, escutamos a partir de uma vivência, pela ação dos sentidos do corpo” (IAZZETTA, 2009, p. 104).

¹³ Em *Água viva*, Clarice Lispector anota: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidivo não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço”. (1998, p. 9).

¹⁴ A expressão “potência-ó” aparece no livro *Ó*, de Nuno Ramos e, assim como no livro, será usada aqui para apontar o instante-já do assombro, do espanto, do alumbramento do ouvinte diante de si mesmo, descataado e amalgamado à vida, quando do momento de escuta da voz sirênica.

“relaxada” é seu *corpus*, creio que o “neo”, como o “novo”, abrange e dá conta da tarefa a ser executada. O novo de novo, de cada audição da *mesma* canção.

O canto das Sereias é, ao mesmo tempo, essa poesia que deve desaparecer para que haja vida, e essa realidade que deve morrer para que nasça a literatura. O canto das Sereias deve parar para que um canto sobre as Sereias possa surgir. Se Ulisses não tivesse escapado das Sereias, se tivesse morrido ao lado de seu rochedo, não teríamos conhecido seu canto: todos os que o tinham escutado dele tinham morrido e não podiam retransmiti-lo. Ulisses, ao privar de vida as Sereias, deu-lhes, por intermédio de Homero, a imortalidade. (TODOROV, 2003, p. 86).

Desse modo, nem todo cancionista é neo-sereia, mas toda neo-sereia é um cancionista. Procuo demonstrar isso com uma pertinente revisão do mito – esta não-verdade- mais-verdade – da sereia e sua permanência nos modos de escuta contemporânea de canção, quando identifico não mais uma relação de transcendência entre ouvinte e cantor, e sim de imanência, com este cooperando com aquele na sua expressão imanente, ambos, cúmplices fraternalmente. Assim, por ser a certeza da presença de alguém vivo – com boca, garganta, úvula, saliva –, a neo-sereia “perde” qualquer caráter metafísico¹⁵ e foca na corporalidade, na performance de um corpo que vocaliza sua unicidade. No romance *O testamento de Maria*, de Colbin Tóibín, é a voz o que faz a mãe reconhecer o filho no momento da crucificação: “Tentei ver seu rosto enquanto rugia de dor, porém ele estava tão contorcido pela agonia e tão coberto de sangue que não vi ninguém que eu reconhecesse. Só reconheci a voz, os sons que fez pertenciam só a ele”. (TÓIBÍN, 2013, p. 66).

Com a finalidade de evitar o uso abusivo do termo, estabeleço uma semiologia da neo-sereia, a partir de um esforço que objetiva montar uma vida mitográfica para as sereias, apontando com rigor didático as especificidades da categoria. Para isso, através da análise das canções, proponho uma série de processos constitutivos da construção metafórica do termo: os mecanismos de artificialização do cantor sendo neo-sereia, por exemplo. Tais mecanismos alicerçados na mídia utilizada sustentam a base da mitopoética neo-sirênica.

A neo-sereia não é um simulacro (BAUDRILLARD, 1991) da sereia, não é um avesso do real, ou seja, uma ficção. Ao contrário, é o real do avesso, já que contém em si os sintagmas da sereia mítica e indicia a presença encarnada¹⁶ de alguém. Ou seja, a neo-sereia

¹⁵ “(...) na sua forma institucionalizada, as Humanidades têm claramente implicações ‘metafísicas’. Tanto a linguagem comum quanto aquilo que às vezes chamamos, um pouco pretenciosamente, de ‘métodos’ das Humanidades implicam que ir ‘além’ (‘meta-’) do puramente ‘material’ (‘física’) é sempre bom (GUMBRECHT, 2010, p. 44).

¹⁶ “A linguagem – cuja função primordial é a mediadora e, só por isso, pode ter função comunicativa, pois não haveria comunicação se não houvesse o que comunicar – é sempre linguagem encarnada, mesmo que essa carne seja a do sonho, de uma película fílmica, de elétrons que bombardeiam uma tela” (SANTAELLA, 2007, p. 191).

devora o suposto modelo original sem querer atingir a *essência* deste que inexistente e está disposta a fingir deveras fundindo alquimicamente simulacro e real. Em síntese, “sujeito teatral” (BARTHES, *S/Z*, 1992), a neo-sereia revela o “logro magnífico”, a “trapaça salutar” (BARTHES, *Aula*, 2004b) que finca o ouvinte e o cancionista na vida. Diferente da musa, cujo canto é mudo aos ouvidos dos comuns mortais e só acessível pela mediação do poeta ou do rapsodo (CAVARERO, 2011), a sereia decodifica o canto divino (transcendente) oferecendo-o a todos os ouvintes indistintamente. Por sua vez, a neo-sereia concentra o canto da musa (testemunha ocular, relatora do relato absoluto) e da sereia (narradora que “resume” o relato da musa).

De acordo com a genealogia estabelecida pelo próprio Hesíodo, as musas são filhas de Zeus e de Memória (Mnemosyne). No seu sentido comum, musa significa palavra cantada ou palavra ritmada, o que faz recordar o vínculo originário que liga a função poética ao ritmo musical. Porém, as musas constituem também uma potência divina: sob a inspiração delas, o canto poético do aedo manifesta-se como uma linguagem sagrada, que, ao celebrar os deuses e cantar os feitos memoráveis dos heróis, revela o que é, o que foi e o que será. (OLIVEIRA, 2008, p. 56).

É este *relegare* à musa, em forma de evocação, o que compõe a canção “Musa da música” [02], de Dante Ozzetti e Luiz Tatit. Do turbilhão das discussões sobre os modos de fazer canção hoje, o sujeito embala (guarda e nina) uma figura de musa que virá restituir à canção sua potencialidade – “que é capaz” – de *ser-cantante* do ouvinte. Conta, canta, tenta, sente, mostra, zela, troca e grita são os verbos que abrem cada estrofe da letra e que indiciam a ação da “musa da música”, esta entidade que convida o ouvinte a experimentar a vida. Na voz de Ná Ozzetti (*Embalar*, 2013) o sujeito, tal como pede a letra, “aposta na canção”, na palavra cantada muito próxima à palavra falada.

Se a canção “protela a extinção” do ouvinte e do cantor, como está na letra, a neo-sereia – Ná Ozzetti cantando e chegando a mim via fones de ouvido do celular – é a musa-sereia que afirma isso: “Musa da música / Mãe das Américas / Filha da África-fé / Filha da África fé / Na poética pós / Na genética pré”, no *carrefour* do relato historiográfico com os miasmas da memória mítica, linguística, estética da cultura brasileira¹⁷.

O título do livro do professor Roberto Schwarz – *A sereia e o desconfiado* – sugere a temática de ensaios que investigam os mecanismos de sedução da arte, no caso, da Literatura. É da posição do desconfiado, qual o Ulisses amarrado no mastro, que Schwarz vai

¹⁷ “A textura brasileira é impura mas tem jogo de cintura / Se apura mistura não mata / Cultura sabe que existe miséria existe fartura e partitura / Cultura quase sempre tudo atura / Sabe que a vida tem doce e é dura feito rapadura / Porcaria na cultura tanto bate até que fura” – versos de “Cultura Lira Paulistana”, de Itamar Assumpção.

descobrimo para si, e revelando ao leitor, os elementos sirênicos da Literatura e da cultura. Ulisses é narrador de si, apoiado pelas musas, ele entoava o canto que era das sereias.

O que fica de mais positivo da leitura do livro de Schwarz, cujo título despertou minha atenção, é o exercício de cruzar conhecimentos a fim de fazer circular o *objeto* interpretado. E isso revela muito do meu método de audição e apreensão de canções, do canto neo-sirênico. Muito embora o meu esforço seja sempre o de me colocar à deriva, solto no mar sonoro, mar sem fim. Petulância e inquietude acompanham o ouvinte-leitor de canção. A este não basta a mera paráfrase da letra, muito menos dizer com suas palavras aquilo que o cancionista “quis dizer” ao conceber a canção, haja vista estar trabalhando com um *blend* complexo de linguagens. O objetivo aqui é tentar entender aquilo que o sujeito cancional – esta entidade estética só apreciável no instante exato da execução da canção – canta. E isso só é possível sem cordas e sem ceras.

Obviamente não há um jeito certo, um método único e totalizador para tal empreendimento, daí a dificuldade e o estado de sempre naufrágio do ouvinte-leitor. E quando este, ao invés de usar a canção como exemplo – confirmações – para teses e teorias pré-concebidas, capta a teoria (singularidade, filosofia, saber) contida na canção, o objetivo está cumprido. Mas como fazer isso, captar singularidades, diante do mar aberto e sem fim, da profusão de canções que cotidianamente nos chegam aos ouvidos? Eis o esforço: dobrar-se aos encantos das sereias e deles extraírem “esperança de saúde, embriaguez da convalescença”, diria Nietzsche (2001, p. 9). “Na embriaguez, desfazem-se os laços do *principium individuationis*, rasga-se o véu das ilusões para deixar aparecer uma realidade mais fundamental: a união do homem com a natureza” (DIAS, 2005, p. 26).

Creio ter sido movido por este estado-de-poesia que Odilon Redon (1840-1916) desenhou *Femme à l'aigrette* (ou *Sirène à l'aigrette*), transcribando o poema “Un coup de dés”, de Stéphane (Étienne) Mallarmé. Redon investiu nas primeiras palavras do poema. Cito aqui de modo linear, radicalmente oposto aos efeitos estéticos lançados por Mallarmé: “UM LANCE DE DADOS / JAMAIS / ABOLIRÁ O ACASO / MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS / ETERNAS / DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO (...)”.

Como sabemos, o poema “Um lance de dados” revolucionou a poesia¹⁸. Nas palavras de Augusto de Campos (*Diário Popular*, 22.12.1956), ele é a “base e fundamento da nova formulação poética”. Vale a pena citar:

¹⁸ “A questão mallarmeana diz respeito a outro tipo de visualidade, a visualidade estrutural ou diagramática. Toda grande poesia, mesmo oral, e principalmente a música (não por acaso foram as sinfonias que inspiraram

O ‘lance de dados’ mallarmeano instiga e precipita rumos inteiramente inéditos para a poesia, este interespaço onde a o valor métrico é mais determinante que o significado nas escolhas das palavras. Rejeitando as esterilizantes formas fixas e o verso-livre (álibi para todas as acomodações), Mallarmé passa a organizar o espaço gráfico como campo de força natural do poema. Vale-se dos mais diversos recursos tipográficos, sempre num plano de funcionalidade, para criar numa constelação de relações temáticas (que chama de ‘subdivisões prismáticas da Ideia’). Com esse processo, pode-se dizer que Mallarmé, colocando ‘em situação’ a sua própria obra e a poética moderna, ‘opera, através da poesia, a junção da música com a arquitetura visível’ (CAMPOS, *Diário Popular*, 22.12.1956).

A sereia graciosa, e um tanto burguesa, haja vista a vestimenta, criada por Redon aponta a equalização em perspectiva enigmática entre som e sentido advindos do poema-lettras-soltas-móvil no papel-mar mallarmeano. Ela indicia o acaso e o anzol. E “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”, encerra o poema. Não às respostas de fora do poema. Sim à incapacidade de ler ao enigma.



Imagem 1 – *Femme à l'aigrette (ou Sirène à l'aigrette)*, de Odilon Redon.

O lance de dados é a travessia (um estado de coisas a outro estado de coisas) que a sereia representa. Apelo à intuição. As sereias têm dessas coisas. Elas são o acaso em ação. “O canto das sereias seria a indiferenciação entre o sujeito que narra e o sujeito narrado, entre a manifestação e a significação: canto sem diferenças, sob o qual se prometeria a pura perda de diferenças do silêncio, do ponto zero da descrição”, anota David E. Wellbery (2010, p. 195-196).

Mallarmé), é portadora dessa visualidade que só pode ser sentida na sincronidade dos sentidos” (SANTAELLA, 2007, p. 341).

Já que citei Augusto de Campos, vale lembrar que quando foi lançada o que mais chamou a atenção na Poesia Concreta foi o aspecto visual, mas tudo começou com música, pela ênfase no canto não “operístico” e pela substituição da declamação pelo que os concretistas chamaram de oralização. E a informação musical formou a poesia que pretendia ser “verbivocovisual”¹⁹. O fato é que as inovações da Poesia Concreta fizeram (e fazem) a cabeça sonora de vários cancionistas. Eles, e entre eles Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhotto se destacam, mostram que Poesia Concreta pode sim ser ouvida, falada ou cantada. “Sem saída” [03], poema de Augusto, musicado por Cid Campos, por exemplo, está no disco *Maré* (2008), de Calcanhotto. O poema visual apresenta um embaralhado de versos, identificados por cores distintas. Tal recurso desdobra a ideia de impossibilidade de saída. As curvas (que encantam o olhar) arrastam o observador para um labirinto de cor e imagem. A saída, portanto, está em encarar a (des)orientação estabelecida pelas curvas. Enquanto a melodia iconiza a peleja do sujeito e a voz de Adriana (suave e terna) sublinha o cansaço de quem andou e não saiu do lugar.

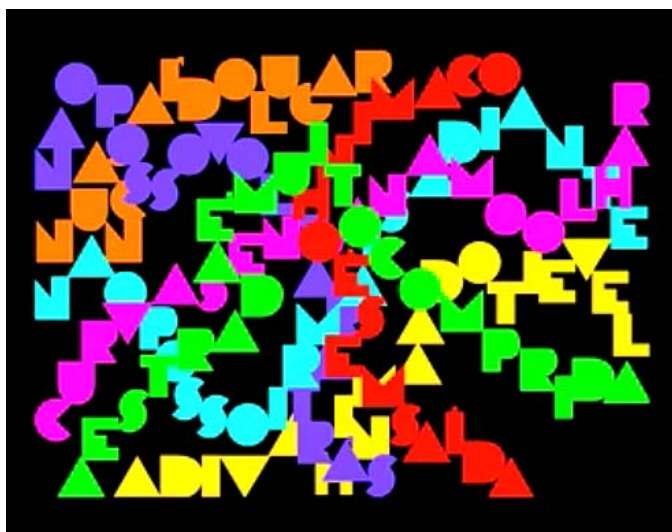


Imagem 2 – Still do vídeo-poema “Sem saída”, de Augusto de Campos.

Mas para que servem as canções? Se, como sugeri anteriormente, o sujeito cancional só se revela no instante em que a canção entra pelos ouvidos, para onde vai a canção quando

¹⁹ “A música com a qual tínhamos uma verdadeira afinidade era a de Boulez e Stockhausen, que privilegiavam o conceito de rigor estrutural, partindo da série ‘weberniana’. (...) A projeção vocal de nossos poemas já se fazia desde as primeiras apresentações públicas dos *poetamenos* com o grupo Ars Nova em 1955. (...) o que chamamos ‘verbivocovisual’ tem a ver com a mobilização da materialidade visual, vocal – sonora – e semântica das palavras. A palavra materializada em todas as dimensões. (...) O ‘verbo’ é para nós tão essencial quanto o visual ou o sonoro” (CAMPOS, Augusto de. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 2*. Trad. Diogo Henriques. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2009, p. 11-42.)

finda a melodia? A canção serve para ser canção. Enquanto ela dura, o ouvinte pensa ter o mundo nas mãos, ao final, ele amanhece mortal. As canções envelhecem? Diante dos artificios de eterno presente criado por elas, aliados às técnicas de armazenamento e reprodução, podíamos dizer que não, as canções não envelhecem. Mas aí Peri Pane complexifica a questão e cria uma canção cujo título “Canções velhas para embrulhar peixes” [04] associa a função da canção à função do jornal, abre brechas à temporalidade (ao prazo de validade) da canção.

Ora, se tal e qual o jornal, cronística, informativa (daquilo que sabemos, mas que precisa ser revelado por fora), a canção nos situa no instante do cotidiano, ela envelhece na medida em que cumpre seu papel de revelação do ouvinte ao ouvinte. No entanto, sendo este ouvinte propício às circularidades da ilusão necessária a todo indivíduo, a *mesma* canção retornará mais adiante. Diferente. Dito de outro modo, a canção envelhece sem envelhecer de todo, pelo menos não como objetivamente entendemos o envelhecimento. Como diz a letra de Peri Pane, a canção fica velha quando “embrulha peixes”. Tal e qual o jornal de ontem: serviu à leitura das informações e agora pode ser descartada, serve de outro modo, envolvendo o morto, as lembranças que devem ser “varridas pra debaixo dos tapetes”, diz a letra. Não estou querendo afirmar que canção seja documento. Sendo arte, ela rejeita a lei formal, porém, como aponta Adorno (2012, p. 277) lembrando Benjamin, várias obras de arte “são-no [documento] objetivamente, mesmo se não se apresentam como arte”. Mais adiante Adorno completa: “As obras de arte deixam-se experimentar tanto mais verdadeiramente quanto mais a sua substância histórica for a do autor da experiência” (idem). Ou seja, contendo o seu momento histórico e denunciando o mundo, as obras de arte não têm tempo, nem espaço.

Se pensarmos de modo macro, podemos inferir sobre a profusão de canções que são lançadas e rapidamente, logo após breve sucesso e furdúncio, somem: “antes confetes, serpentinas / Hoje embalam as traças entre as naftalinas”, como canta o sujeito da canção (*Canções velhas para embrulhar peixes*, 2012). “Canções no escuro de hds, gavetas / Versos calados, surdos, cegos de muletas / Canções rotas, rasgadas, cifras em revistas / A espera laça os futuros escafandristas”, completa o sujeito, evocando não apenas a descartabilidade das canções e, conseqüentemente, das histórias que cada canção carrega, mas também dos indivíduos.

Sintomaticamente, a capa artesanal do disco é ilustrada por uma sereia criada pelo artista plástico Rafael Gentile, a partir da técnica do estêncil. Altiva, cabelos soltos, a sereia aparece saltar no ar, no mar. Frágeis como os indivíduos, as canções envelhecem com estes,

dentro destes, recrudescem: juntos frente aos apelos da sereia, do acaso, no lance de dados. Canções à espera não de futuros amantes, mas de futuros escafandristas.



Imagem 3 – Capa do disco *Canções velhas para embrulhar peixes*.

A canção “Futuros amantes” [05], de Chico Buarque, fala do amor adiado, que não tem pressa para ser consumado e consumido; do amor maduro, longe das urgências do amor juvenil. Mas fala também da paciência como requisito dos acontecimentos. Lançada no disco *Paratodos* (1993) – que tem também a regravação de “Sobre todas as coisas”, de 1982 – “Futuros amantes” investe na mistura de um arranjo de cordas com uma batida bossa nova e na voz terna do cantor para transmitir a sensação de certeza e segurança no devir do amor. Expressões e palavras pouco usuais em canções populares dão o tom buarquiano, tais como: “posta-restante”, que é a correspondência que fica esperando alguém ir buscá-la numa agência dos Correios; e “escafandristas”, o mergulhador-explorador que faz uso do escafandro²⁰. Tudo se conjuga para falar da raridade do amor.

Se há amor, os amantes sabem permanecer esperando o momento exato à sua manifestação, aparição. Este amor cantado pelo sujeito de “Futuros amantes” superará o tempo e chegará ao futuro: quando o Rio (de Janeiro) será uma “cidade submersa”, os escafandristas descobrirão os resíduos desse amor atemporal, que servirá reduzido a objeto de pesquisa (de arte?), e de uso, devido à sua estranheza, diante das possíveis novas expressões

²⁰ “Escafandro” é palavra que aparece em “Rapaz de capricho”, de Noel Rosa, de 1933: “Perguntei ao escafandro se o mar é mais profundo que as ideias do malandro”. Cria noelrosiana, Chico Buarque recupera o capricho vocabular do poeta da Vila.

do amor. Afinal, “amores serão sempre amáveis” e *qualquer maneira de amor vale o canto*; ou: “a flor do amor tem muitos nomes”, como Riobaldo diz em *Grande sertão: veredas*.

Com relação às regravações, importava a esta pesquisa, além do cotejamento, perceber as intenções, não apenas do intérprete, mas do *novo* sujeito que emergia da nova interpretação. Afinal, uma boa regravação é aquela que ilumina pontos que outras gravações não tocaram. Vide o exercício sísifo de João Gilberto entre nós. Ou seja, quem são os sujeitos, e quais são os sentidos que surgem a cada novo canto de uma *mesma* canção? Por outro lado eu perguntava às canções: o que elas faziam para serem sempre novas para quem as ouve várias vezes? Se na poesia escrita há uma gramática interna singular, era preciso detectar o gesto entoativo singular também. Como Paul Zumthor observa: “a oralidade não se define por subtração de certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela” (2010, p. 34).

O episódio das sereias, cantado por Homero²¹ (2000) no “Canto XII” da *Odisseia*, ocupa um espaço de particular importância na crítica literária e deve desempenhar importante lugar nos estudos de canção. Seja pelas referências filosóficas nele lançadas, seja pela força do mito em si: a ideia de um canto fundamental e fundador do ser. A quantidade de textos que comentam este episódio é bastante grande. Tento ampliar tais abordagens fazendo uma comparação entre as leituras e as interpretações dadas ao público por Theodor Adorno e Horkheimer (1985) e, mais recentemente, Peter Sloterdijk (2003). Sem deixar de mencionar as leituras feitas por Franz Kafka (2002) e Maurice Blanchot (1984).

Blanchot interpereta o canto das sereias como a imagem inaugural da palavra poética – canto falho e insatisfatório, já que apenas indica, sob a forma fugidia de uma imagem, o nascedouro do canto poético; canto fundador, no entanto, pois se revela, a partir de quando entoado, como a própria origem enigmática da palavra poética. (OLIVEIRA, 2008, p. 125).

Obviamente, para fins metodológicos e didáticos, parto de uma generalização absurda – o cancionista é neo-sereia – a fim de poder perceber as estratégias particulares de cada sujeito emissor da canção. Entre elas, a presença marcante da canção que canta a si mesma, da metacanção: o *sujeito como linguagem* mallarmeano, ou “objeto olhante e olhado”, como diria Roland Barthes (2003, p. 28). Ora, pensar sobre si, em um país com sérios problemas de identidade e aceitação genealógica como o nosso, problemas que, de fato, instituem nossa

²¹ Utilizo a tradução estabelecida por Carlos Alberto Nunes devido à preservação do ritmo métrico-melódico do hexâmetro dactílico típico do canto épico antigo. Não deixamos de cotejar com as traduções de Manuel Odorico Mendes (1992) e de Jaime Bruna (1997).

des-identidade, como o fazem as metacanções, implica a urgência da análise deste *objeto*. Voltarei com maior ênfase a este ponto no próximo capítulo.

Nossa canção popular, por vezes, resgata o popular (tradições orais e folclóricas) de um isolamento profundo, promovido pela retórica de certa elite escrita²². Aliás, é “nos estudos que se ocupam da diferença entre culturas orais e alfabetizadas” que Adriana Cavarero (2011, p. 105) identifica “o marco antiacústico e videocêntrico do pensamento platônico – e, portanto, da filosofia ocidental” (idem). Por sua vez, o cancionista percebe que preservar cegamente uma cultura, ou simplesmente desprezá-la, é uma perversão, em um país tão diverso quanto o Brasil. O cancionista assume função semelhante à da sereia de Ulisses: canta o passado, o presente e o futuro de nossas *verdades*. Ele assume para si a tarefa da cantar as dores e delícias do *povo*. Fica claro, assim, que a definição do termo “canção” na minha pesquisa tem sua dimensão radicalmente ampliada: cantar à vida, a existência.

Para tanto preciso esboçar mais duas categorias, além da neo-sereia, a saber: *sujeito da canção* e *sujeito cancional*. Adiantando as questões, resumo que enquanto o primeiro é um irmão assemelhado ao eu-lírico, eu-poético; o segundo é o “sujeito teatral” (da performance²³), sugerido por Roland Barthes em *S/Z*. Segundo o autor: “como a Zambinella, todo sujeito é uma *vedete*; há uma confusão entre o sujeito teatral, o sujeito hermenêutico e o sujeito lógico” (BARTHES, 1992, p.134). É este “enigma não formulado” proposto por Barthes o que caracteriza aquilo que chamarei mais adiante de *sujeito cancional*. Deste modo, a neo-sereia, aquela que canta aquilo que o ouvinte *precisa* ouvir, é a *vedete-Zambinella* manifesta.

Adianto que, exatamente por não ter a pretensão de ser plena, e por apontar algo íntimo ao gesto antropofágico (brasileiro), a definição de cultura que mais considero pertinente é a de Lotman: “O conjunto de informações não-hereditárias, que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem” (SCHNAIDERMAN, *Semiótica Russa*, 1979, p.31). Além de distinguir o acumular, o conversar e o transmitir, o semioticista russo destaca a não-hereditariedade. E é isso o que me interessa nesse conceito de cultura. Acredito que é este “sol que nasce, a cada dia / a cada

²² “Embalsamos nossa palavra, como uma múmia, para fazê-la eterna. Porque é mesmo preciso durar um pouco mais do que a própria voz; é preciso, pela comédia da escrita, *inscrever-se* em algum lugar. Como pagamos essa inscrição? Do que abrimos mão? O que ganhamos?” (BARTHES, 2004c, p. 2).

²³ “Aquilo que denomino performance, na acepção aglosaxônica do termo, é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido. Se ocorre uma mediatização (assim, pelo rádio), o meio só é um suporte” (ZUMTHOR, 2005, p. 87).

aniversário / contra o que for hereditário”²⁴, como cantam os Titãs, o que *sustenta* o conjunto de informações que compõem a(s) cultura(s). Este não-hereditário de Lotman me remete ao predomínio do materno, à problematização do patriarcado, à violência do instituto da herança patrilinear. Questões-base do pensamento oswaldiano.

Outro motivo da minha simpatia em relação à definição de Lotman é a representação de cultura como uma estrutura horizontal, não-pré-hierarquizada, mas com uma hierarquia de códigos complexa, como rede sistêmica formada por definidores mutantes de pontos de contato. Para o autor, “todo o material da história da cultura pode ser examinado sob o ponto de vista de uma determinada informação de *conteúdo* e sob o ponto de vista do sistema de códigos sociais, as quais permitem expressar esta informação por meio de determinados signos e torná-la patrimônio destas ou daquelas coletividades humanas” (p. 33). Daí que tudo é significativo: e o que é variável e o que é invariável na cultura?

A expressão “indústria cultural” foi cunhada por Theodor Adorno e Max Horkheimer no livro *Dialética do esclarecimento* e se tornou uma referência ao pensamento sobre o culto à técnica e à racionalidade. Ora bem, ora mal utilizado, em resposta que vai ao encontro daquilo que os autores viam como a barbárie do esclarecimento (do Iluminismo), o fato é que o conceito merece atenção quanto à sua vigência. No capítulo “A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”, os autores escrevem:

A racionalidade técnica hoje é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. (...) A passagem do telefone ao rádio dividiu de maneira justa as partes. Aquele, liberal, deixava ainda ao usuário a parte de sujeito. Este, democrático, torna todos os ouvintes iguais ao sujeitá-los, autoritariamente, aos idênticos programas das várias estações (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114-115).

Fica evidente a crítica dos dois à massificação imposta pela indústria cultural, “engolidora de talentos”, já que estes “pertencem à indústria muito antes que esta os apresente” (idem).

Vértice da convergência entre o pensamento de Marx e a filosofia de Hegel, a crítica de Adorno e Horkheimer polariza de um lado os empresários que impõem rigidez quanto às opções culturais e de outro lado o consumidor refém de tal autoritarismo. Vivendo os horrores da Segunda Guerra e impressionados com o desenvolvimento das indústrias de cinema e de fonograma, os autores exilados parecem descartar a possibilidade de rebeldia dos

²⁴ Versos de “Hereditário”, de Marcelo Fromer, Paulo Miklos, Branco Mello, Sérgio Britto, Arnaldo Antunes, Nando Reis, Toni Bellotto e Charles Gavin.

consumidores, ou seja, negam a capacidade de escolha – os modos de uso – dos *consumidores* submetidos à tirania da indústria, como se estes, desde sempre, individual e coletivamente, não soubessem impor vontade diante dos oferecimentos. Parece-me que, se depois de Auschwitz não se pode mais narrar, urge ao indivíduo inventar novas formas de narração.

Não se pode negar a relevância das formulações de Adorno e Horkheimer. Por exemplo, suas observações sobre os aspectos econômicos no âmbito da arte e a transição entre a audição “ao vivo” de um artista e a audição deste artista pelos meios mecânicos do fonógrafo, numa clara conjunção de sentimento de perda daquilo que Walter Benjamin chamou de “aura”²⁵ – o ritual sagrado – da arte, quando tratou da reprodutibilidade técnica. Como podemos perceber nos anúncios dos equipamentos de reprodução, havia um forte empenho da indústria para fazer crer que não havia diferença entre a voz gravada e a estrela da ópera, que agora poderia ser “levada para casa” e ouvida quando o consumidor bem desejasse. Isso atemorizava os pensadores, pois representava a negação da subjetividade, do qualitativo da autonomia tanto do artista – multiplicado –, quanto do ouvinte. Eles temiam pela capacidade de fruição das massas e contra a centralização do poder de escolha, diante do rigor da indústria.



Imagem 4 – Anúncio da Victor Talking Machine Company, de 1908.

²⁵ Adorno desenvolve melhor o tema da “aura” na *Teoria estética*: “O fenômeno da *aura* descrito por Benjamin com uma negação nostálgica perverteu-se onde ele se aplica e deste modo simula; onde produtos, que após a produção e reprodução se opõem ao *hic et nunc*, se baseiam na aparência de um tal *hic et nunc*, como o filme comercial. Isso, evidentemente, prejudica também o produto individual, desde que este conserve a *aura*, ordene o particular e se apresse a socorrer a ideologia, a qual se mimoseia com o bem individuado, que existiria ainda no mundo administrado. Por outro lado, a teoria da *aura*, manuseada adialecticamente, presta ao abuso. Com ela, a *Entkunstung* da arte deixa-se trocar em *slogan*, que na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte se difunde. Segundo a tese de Benjamin, o *hic et nunc* da obra de arte não é apenas a sua *aura*, mas aquilo que nela ultrapassa sempre o seu caráter de dado, o seu conteúdo; não é possível suprimi-lo e querer a arte” (2012, p. 76).

Adorno e Horkheimer viam no lucro da imposição das escolhas feitas pelos empresários industriais a mesma rigidez do nazi-fascismo.

Se Adorno não admitia que os consumidores fossem ‘reduzidos a material estatístico’, revoltava-se com energia ainda maior contra a possibilidade de a produção cultural de uma determinada sociedade vir a ter sua comercialização organizada da mesma maneira que a distribuição dos produtos habituais. A comercialização feita segundo as posses das camadas sociais determinava uma planificação da produção, o que parecia a Adorno inaceitável (PUTERMAN, 1994, p. 14).

Ao pensarem motivados pela degradação da Guerra, que para eles era o ápice da irracionalidade da razão, Adorno e Horkheimer parecem esquecer que as diferenças culturais de educação e formação sempre existiram e continuariam a existir, pois o signo da subjetividade está no modo de usar as tecnologias. Mesmo que a indústria quisesse vender um “mesmo” produto a todos, o sujeito é capaz de transvalorar tal objeto. Pensar o contrário seria acreditar na genialidade das camadas mais abastardas, dos donos da indústria, em oposição a uma massa uniforme de povo, cuja “arte legítima” estaria em processo de degradação. Eles “não levaram em consideração o devenir constante das diferenciações internas das sociedades, em relação às quais o progresso tecnológico age também como um fator de variações”, escreve Puterman (idem, p. 22).

Os pensadores viam na indústria cultural um meio de “classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 116). “A indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, do *exploit* tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a ideia e que foi liquidada. (...) A vida, tendencialmente, não deve mais poder se distinguir do filme”, observam os autores de *Dialética do esclarecimento* (p. 118-119). E ao escreverem sobre a diluição do particular e a simulação de liberdade engendrada pela indústria, anotam: “Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, [o diferente] já faz parte desta, assim como a reforma agrária dentro do capitalismo” (p. 131). Os autores estão preocupados com os riscos advindos do fato do vazio espiritual ser preenchido pelos produtos de mercado massificante.

Concordo com eles, em parte. Sobre os mecanismos de exclusão, penso no crime da “facilidade”. E quando isso é travestido no discurso de “facilitação do acesso à arte” o ato fica ainda mais criminoso, pois, creio, “facilitar” só amplia o entricheiramento e o embrutecimento do pobre, tido sempre como o selvagem carente de catequese, de disciplina dada por quem “detem o saber”. Isso reforça o conforto das elites. E os distanciamentos entre as classes. No entanto, hoje em dia, com o levante de várias e diferenciadas vozes no campo da canção, promovido pelos suportes tecnológicos, fica difícil identificar a falência dos marginais

(sociais e econômicos) à indústria, sobre os quais Adorno e Horkheimer focaram suas preocupações. Mesmo “artes genuínas”, “populares” parecem ter, ao pactuarem com a indústria, subvertido o mercado a fim de permanecer e circular. Subvertendo a premissa de que “a indústria cultural não sublima, mas reprime e sufoca” (idem, p. 140). Obviamente, não podemos deixar de concordar com os autores também quando escrevem que o esclarecimento serve ao totalitarismo “a indústria cultural fornece como paraíso a mesma vida cotidiana. Escape e *elopement* são determinados, a priori, como meios de recondução ao ponto de partida. O divertimento promove a resignação que nele procura se esquecer” (idem, p. 142). Mesmo assim, não podemos deixar de crer na capacidade de – ao invés da anestésica “resignação” – ressignificação do produto por parte do consumidor.

Por esta perspectiva, o *autor* passa a interessar. Um disco não é comprado pelo simples fato de ser um disco, mas por nele conter a voz de alguém. E este alguém-autor também interessa ao *consumidor* de canção, e não, por exemplo, a marca do disco, ou se ele é desta ou daquela gravadora. Isso indicia respostas para o alardeado “fim do disco” e, conseqüente, queda das grandes gravadoras²⁶. O que, por sua vez, não implica no “fim da canção”, nem, muito menos, no fim do artista-cancionista, posto que este será seguido pelo ouvinte-consumidor aonde for. Talvez porque estivessem horrorizados pela Guerra, Adorno e Horkheimer não tenham conseguido vislumbrar o poder de adaptação – o contrário de acomodação – do indivíduo. O projeto de um “ser genérico”, com sua falência dos valores humanistas, pretendido pela indústria cultural parece ter falhado.

Vale ressaltar, todavia, que os dois pensadores frankfurtianos, como talvez se pudesse concluir apressadamente, não advogam um ingênuo retorno à pura existência natural, o que, se fosse possível, significaria a própria destruição do sujeito humano e do mundo da cultura (...) preferem pensar em termos benjaminianos de momentos decisivos de interrupção da continuidade da dominação no interior do mundo histórico da cultura, construído, ele próprio, paradoxalmente, sobre a base da dominação. (...) Adorno e Horkheimer não deixam de estar atentos ao caráter ambivalente da ordem civilizada: a cultura nasce da cisão entre homem e natureza e, no entanto, preserva a memória da injustiça e do sofrimento advindos dessa ruptura; a cultura é, ao mesmo tempo, violência sublimada e possibilidade de transcendência (OLIVEIRA: 2008, p. 152).

Claro está também que as “forças de manipulações e controle” não deixam de tentar impor suas normas. É isso que os versos da canção “Quem vai ficar no gol?” [06], de Erasmo Carlos e Roberto Carlos (Pra falar de amor, 2001), tematiza: “Paulo gravou um disco que não

²⁶ “De fato, o computador pessoal é uma das tecnologias centrais para aquilo que alguns autores consideram como sendo uma eliminação da barreira entre produção e consumo e, mais especificamente no caso da música, entre criação (composição/performance) e reprodução” (IAZZETTA, 2009, p. 123).

tocou em nenhum lugar / Se o povo não escuta, não cai no gosto e não vai comprar / É que o rádio só toca o que o povo quer escutar / E o povo só compra o que ouviu o rádio tocar”. Essa aporia “só toca o que vende” versus “só vende o que toca” parece ter como base a dialética de Adorno e Horkheimer e suas críticas à propaganda interessada.

Como sabemos, a democrática (o termo “democracia” também tem seu uso questionado por Adorno e Horkheimer) internet se tornou um meio de romper com os esquemas de manipulação. Hoje, o vídeo de um anônimo pode alcançar a fama com a mesma competência que um produto “feito para dar certo e vender” pode encalhar. Claro que tudo é atravessado pela velocidade que une e separa fama e esquecimento, bem como pela questão do gosto pelo inusitado alimentado pela indústria do entretenimento. Mas estes são outros problemas. Assim como dizer se este ou aquele produto é bom ou ruim depende da resposta dada às perguntas: bom/ruim pra que? Pra quem? Virá da resposta sem preconceitos a estas perguntas a problematização da expressão “lixo cultural”.

O certo é que o público de hoje parece não esperar mais que alguém dite o que deve e o que não deve ser consumido. Os instrumentos de interatividade revolucionam o contato do público com a obra. O ouvinte hoje pode comprar apenas a canção que o toca, sem precisar “gastar dinheiro” com um disco. O que precisamos destacar é a intervenção do humano-consumidor nesse processo. “Quem vai ficar no gol?”, pergunta o sujeito da canção cantada por Erasmo Carlos. Afinal: “Quando o salário aumenta, a voz do povo quer festejar / É mais uma graninha no fim do mês pra poder gastar / Só que pra ter o aumento o dinheiro sai de algum lugar / E seja de onde for, é o próprio povo quem vai pagar”. Se um indivíduo não passa pelo mesmo rio duas vezes, posto que tanto o rio quanto o indivíduo estão sempre em transformação, uma canção e um ouvinte não se cruzam duas vezes: de dentro dos mecanismos de repetição, cada escuta é singular e depende de inúmeros fatores impostos ao instante-já do momento cancional.

É óbvio que a técnica, por si, como alguns acreditavam, não satisfaz as necessidades do ser humano. Nisso Adorno e Horkheimer estão certos. Necessidades que são criadas e alimentadas pela indústria e absorvidas neuroticamente por tantos. Porém, como tão lucidamente Adorno refletiu sobre no texto “Lírica e sociedade”:

A lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde nada comunica, onde, ao contrário, o sujeito, que acerta com a expressão feliz, chega ao pé de igualdade com a própria linguagem, ao ponto onde esta, por si mesma, gostaria de ir (1980, p. 198).

Quando isso ocorre na canção popular, e ocorre com mais frequência do que a teoria pode controlar, podemos dizer que o instinto caraíba se manifesta, que a gaia ciência se enriquece e que *o mais que humano em nós* se realiza. Estou falando, como Adorno, que “o instante do esquecimento de si em que o sujeito submerge na linguagem não é o sacrifício dele ao ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de conciliação: só é a própria linguagem quem fala quando ela não fala mais como algo alheio ao sujeito, mas como sua própria voz”. (idem, p. 199). É no complexo jogo entre o conhecer (razão) e o reconhecer (estranhamento) que vivemos e cantamos a vida.

Na canção “Dois lados da canção” [07], de José Luis Braga e Luiz Gabriel Lopes (*Graveola e o Lixo Polifônico*, 2009) temos a explosão do protocolo²⁷ daquilo que chamamos de *assinatura* autoral, atitude comum à cultura cancional contemporânea, pois o sujeito da canção parece investido do instinto caraíba, reescrevendo versos canônicos da canção popular. Por exemplo: “Hoje eu ouço as canções que você fez pra mim” transforma-se em “Quando eu ouço as canções que eu fiz pra você”. Ou “Eu juro que é melhor / não ser o normal” (“Balada do louco”) em “Eu juro que é melhor, enfim / eu juro vai ser melhor assim”. Seria o sujeito da canção “Dois lados da canção” o destinatário da canção “As canções que você fez pra mim”, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos? Pode ser. A mudança no tempo – “hoje” versus “quando” – é significativa. Enquanto o primeiro parece imóvel, fixo (“amanhã já é outro lugar”), o segundo sugere retorno, mobilidade e volta. É esse gesto de receber e conservar torcendo e distorcendo a informação o que parece caracterizar aquilo que temos chamado de cultura brasileira.

Em tempos de inúmeras e confortáveis (econômica e esteticamente) releituras, reedições e regravações, tendo como base aquilo que Zeca Baleiro bem definiu como “É mais fácil mimeografar o passado que imprimir o futuro”²⁸, “Dois lados da canção” se impõe como ácido antropofágico necessário ao acúmulo, à conservação e à transmissão da cultura, este palimpsesto infinito.

As citações não se limitam ao campo da letra. O andamento melódico complexo é a bricolagem das linhas melódicas tanto da versão de Roberto Carlos, quanto da versão de Maria Bethânia para “As canções que você fez pra mim”, com mais aproximação desta. Além disso, há um rascunho de imitação do registro vocal de Bethânia aqui e de Belchior ali, nada caricato, mas destronizante – convivência de temporalidades históricas distintas; agravamento

²⁷ Termo utilizado por Nicolas Bourriaud (2009) ao tratar da estética musical depois do mp3.

²⁸ Versos de “Minha casa”, de Zeca Baleiro.

da “crise do museu”, daquilo que está tombado, canonizado, entronizado. O sujeito da canção, aqui, é um operador de relações intertextuais: diálogo entre sujeitos cancionais e da canção. Canções iluminando canções, rompendo ou afirmando a noção de linha evolutiva, naquilo que isso se refere a certo “passar o bastão” (hereditariedade). Continuidade e movimento a serviço da vivência sem centro dos “tênuos fios” que ligam uma canção à outra. Esta relação afetiva e não submissa com o passado é decisiva: “pra que te esquecer / se o amor é tanto? / existo em você / por louco engano”, diz o sujeito da canção.

Em carta a Peter Gast, Nietzsche (1888) vaticinou que “a vida sem música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio”. Tal afirmação ressoa em nós, ouvintes de música e de canções, quando percebemos o quanto esta linguagem artística está imbricada à nossa vida. Peter Sloterdijk, filósofo pós-nietzschiano, no livro *Esferas I* (2003), pensa o ventre materno como microesfera sonora pré-natal, pois a mãe, em um nível mais profundo de sentido, canta a vida para o bebê. Ao mesmo tempo, Sloterdijk observa que o desenvolvimento da capacidade crítica do espaço compartilhado leva o sujeito adulto a *fechar os ouvidos*. Também para Paul Zumthor, “no útero a criança já se banhava na palavra viva, percebia as vozes” (2010, p. 16). E o desejo de ser cantado não cessa.

À medida que se afaste o doce “não lugar” pré-natal e que tome consciência a sensação de um corpo-instrumento, a voz, por sua vez, se sujeitará à linguagem, em vista de uma outra liberdade. O simbólico vai invadir o imaginário. Pelo menos, subsiste a memória de um engodo fundamental, a marca de um antes, puro efeito de ausência sensorial, que cada grito, cada palavra pronunciada, parece ilusoriamente poder preencher. Tocamos aqui, como penso, nas nascentes de toda poesia oral. (ZUMTHOR, 2010, p. 16).

O cancionista nos ajuda na procura da *voz do início*. Com ênfase na canção popular, daquela canção que toca no rádio, penso os cancionistas como neo-sereias *na era da reprodutibilidade técnica* (BENJAMIM, 1980), visto utilizarem o ritmo já existente no mundo e em si para compor; além de conseguirem ter a sensibilidade de captar a *necessidade* do ouvinte e criar a experiência cancional desejada. Ou seja, propus pensar, a partir das audições diárias, em como os compositores podem investir em dado aspecto, a fim de conseguir um determinado efeito no ouvinte, aproximando-os daquilo que Octávio Paz, em *O arco e a lira* (1982), denominou de poeta: aquele que usa o “tempo e ritmo primordiais” para compor e engendrar em quem ouve a sensação de realinhamento (pertencimento) no mundo. Ou, como Nietzsche (1992) definiu, a música como “afirmação da existência”.

Hoje em dia não é mais preciso comprar um disco para ouvir uma canção, a não ser os colecionadores e os fãs. Basta comprar apenas as várias músicas de desejo e pronto: cada sujeito monta sua trilha sonora particular. Daí a importância de coletar, publicar e guardar as imagens das capas dos discos cujas canções surgissem. Vale ressaltar que a audição de mais de uma canção, de um mesmo disco, aconteceu. Mas, como meu investimento interpretativo era prioritariamente sobre canção, não vi nenhum problema nisso. Esta relação com as imagens me permitiu entrar em contato com a cristalização de tempos e espaços: discos “antigos” e “novos” apontando para a fotografia dos instantes em que foram lançados, até porque, “o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto” (ZUMTHOR, 2000, p. 14). A capa do disco também fixa o instante.

Paralelamente a isso, pude constatar que a distância relacional entre o público e o artista está muito menor, no sentido de mais próxima e acessível. As possibilidades são enormes: a internet explode cada vez mais, e com mais recursos e eficiências, as fronteiras de separação entre público e privado. Assim como as soluções de feitura e de divulgação de uma canção. E, acredito, em um futuro próximo, a renda do artista virá das apresentações e dos produtos paralelos ao disco (este objeto de desejo) propriamente dito. Porém, eu não saberia precisar o nível de vantagem ou desvantagem para cada parte envolvida – cancionista / gravadora / ouvinte.

A canção popular brasileira há muito rompeu com a distinção entre arte democratizada e arte de elite grafocêntrica. Letra de música não é poesia, e nem quer (nem deve querer) ser, isto já está claro, posto que a canção tem funcionamento ético e estético próprio. Embora uma atividade atravesse a outra, reciprocamente, ou seja, a poesia-para-ler carrega a memória do som, o que a canção transmite “é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser lido propriamente, isto é, decifrado visualmente como um conjunto de signos codificados da linguagem” (ZUMTHOR, 2000, p. 15). O pesquisador de canção, de formação em Letras, deve criar novos meios de ouvir, avaliar e interpretar canções: incluindo re-historicização e re-espacialização do *objeto*. A história da canção, como toda a História, é um exercício de ficção. Cada autor/pesquisador investe em determinado interesse ou aspecto que considera relevante. Quantificar não significa reduzir ou enquadrar os dados, mas, ao contrário, no caso da pesquisa de canção, a possibilidade de cotejar e ler as filigranas do gesto cancional. Temas, sujeitos, arranjos, implicamentos da composição (letra e melodia) são alguns dos recursos de distinção estatísticos a serem utilizados pelo pesquisador, no processo de determinar a ocorrência e a recorrência dos fenômenos. Daqui se configura a pesquisa

qualitativa: aquela que estabelece as relações dinâmicas entre os dados coletados e entre o arcabouço teórico do pesquisador e seu *objeto*.

Manter o enigma, tal qual o filósofo, muito mais do que achar uma verdade, é o compromisso que participa do levantamento, que se deixa tocar pelo *objeto* que não é mais apenas objeto. Ele precisa ser cantado, mas também precisa cantar. A experiência do canto, ou melhor, a escrita do acontecimento da experiência do canto é apenas um dos registros necessários para o desenvolvimento do saber. A resposta para a pergunta “o que pretendo abordar?” precisa e deve ser enfrentada continuamente: assim é a canção popular, que faz parte do exercício diário da vida; emoldura momentos afetivos das formas mais variáveis possíveis, atendendo a diversos apelos do indivíduo.

Sugerir que o cantor popular é neo-sereia significa eleger, em detrimento de outros aspectos igualmente importantes, uma porção das possibilidades de ação sobre o objeto artístico: seja por causa do tempo de duração de um curso de doutorado, seja pelo espaço físico limitado onde os resultados da pesquisa serão depositados: a tese. Para tanto, utilizando o gesto barthesiano de “saber com sabor”, é imprescindível que o pesquisador se apaixone pelo *objeto*, mesmo que, aos poucos, à medida que o processo decorra, o efeito da porção amorosa se desfça: para tristeza tanto do objeto, quanto do pesquisador e do resultado da pesquisa. O risco do desencanto deve ser encarado. Limites e restrições vão desenhando o surgimento dos capítulos, pois há prazos a serem cumpridos: o resultado “final” da pesquisa. Obviamente, alguma coisa, ou muito, do que se pretendia investigar ficou de fora e/ou perdeu força no meio do caminho. Isso não significa falhas, pelo contrário, quando bem administradas, as perdas das certezas abrem novas trilhas, mais eficazes para o momento.

Escrevi anteriormente que a canção requer teorias e práticas de investigação e afirmo, sem me contradizer, que o número de livros, sites e outros produtos que têm a palavra cantada como veículo é muito grande. Há, sem dúvida, um evidente interesse no tema. Afinal, como também já afirmei, a canção é parte integrante de nossa existência. Porém, para o pesquisador que queira chegar a outras camadas, para além da simples descrição e paráfrase, é preciso revisar com atenção a literatura existente sobre a questão. Já é possível encontrar livros que *facilitam* diversos tipos de abordagens sobre o assunto. Cabe ao pesquisador fazer as escolhas que melhor atendam às suas necessidades momentâneas, sem perder de vista o senso crítico para além do comentário cultural: o mesmo discernimento que ele aplicará sobre o *objeto*, ele deve aplicar sobre aquilo que já se escreveu e foi publicado sobre o assunto. Só assim o pesquisador de poéticas vocais, ou de qualquer área do conhecimento, poderá, não só observar as lacunas existentes, mas também propor soluções para elas. Ou seja, é a revisão – teórica,

empírica, histórica – que determina as diretrizes do futuro da pesquisa, bem como os resultados desta.

Com custo financeiro relativamente baixo, a pesquisa de campo e a coleta de dados, por outro lado, forçam certo isolamento do pesquisador. Nada que cause espanto em um mundo onde cada indivíduo-ouvinte pode levar sua sereia particular no bolso, basta ter um celular e acessar uma estação de rádio, ou baixar as músicas que bem quiser e montar uma trilha sonora pessoal e intransferível. Esta imposição do *objeto* deve ser enfrentada com a ida, sempre que possível, a espaços onde a canção possa ser *consumida* “ao vivo”, ou onde ela repouse guardada: daí a importância dos shows, de onde os artistas têm tirado seus sustentos, com a crescente defasagem do mercado das gravadoras de disco, espaços de contato direto não só com o cancionista e sua performance, mas também com o público que, assim como o pesquisador, a princípio, via de regra, consumiu a canção pelo rádio: o show é a percepção do canto pelos cinco sentidos; além de lugares como museus e institutos que trabalham com a preservação da memória da palavra cantada, fonte de muitos cancionistas contemporâneos. O pesquisador de canção precisa, portanto, sair da zona de conforto, segura, mas limitadora, do fone no ouvido e deixar o corpo se embalar e trans-pirar na busca de pensamentos corajosos que estimulam e/ou confirmem a construção de hipóteses.

Surge daí a importância da revisão bibliográfica. Ela mostra a evolução dos conceitos dentro do estudo de determinado objeto artístico e aponta para a obtenção de informações sobre a situação atual do tema em pesquisa. Para tabular e apresentar os dados de 365 canções, devido à diversidade de informações, foi imprescindível a anotação e a notação diária, que iluminaram os resultados do processo dentro do processo. Dito isto, reafirmo que este trabalho tem a pretensão de contribuir para mostrar caminhos que diminuam a carência de métodos de abordagem da canção; investir na reconciliação entre poesia²⁹ e música, já que o estudo desta pode oferecer àquela o caráter original (retorno: anel de Moebius); e os aspectos da vocalização do conhecimento.

²⁹ “Entendamos por poesia esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva” (ZUMTHOR, 2005, p. 69).



1 MITOPOÉTICA – IEMANJÁ – NEO-SEREIA

Homero não é um inventor de fábulas. Pois ele não conhecia nossa diferença entre história e ficção. Suas supostas fábulas, para ele, eram a história, que ele transmitia tal como a recebera. (...) Por fim, ele (Homero) não é um inventor de ritmos e metros. Ele é *apenas* testemunha de um estado da linguagem em que a palavra era idêntica ao canto. Os homens, com efeito, cantaram antes de falar, antes de passar para a linguagem articulada. Os encantos poéticos da palavra cantada são, na realidade, os balbucios da infância da linguagem, da qual testemunham ainda hoje os surdos-mudos. (RANCIÈRE, 2009, p. 29-30)

Ao longo do tempo, as sereias mudam de forma. Seu primeiro historiador, o rapsodo do décimo segundo livro da *Odisseia*, não nos diz como eram; para Ovídio, são aves de plumagem avermelhada e rosto de virgem; para Apolônio de Rodes, da metade do corpo para cima são mulheres e, para baixo, aves marinhas; para o mestre Tirso de Molina (e para a heráldica), ‘metade mulheres, metade peixes’. Não menos discutível é sua categoria; o dicionário clássico de Lemprière entende que são ninfas, o de Quicherat que são monstros e o de Grimal que são demônios. Moram numa ponte ilha do poente, perto da ilha de Circe, mas o cadáver de uma delas, Partênope, foi encontrado em Campânia, e deu seu nome à famosa cidade que agora se chama Nápoles, e o geógrafo Estrabão viu sua tumba e presenciou os jogos ginásticos que periodicamente eram celebrados para honrar sua memória (BORGES, 1981, p. 145).

No décimo livro da *República*, Platão registra que são oito sereias que presidem a revolução dos oito céus concêntricos: “No cimo de cada um dos círculos, andava uma Sereia que com ele girava, e que emitia um único som, uma única nota musical; e de todas elas, que eram oito, resultava um acorde de uma única escala” (p. 316). E destaca:

Mais três mulheres estavam sentadas em círculo, a distâncias iguais, cada uma em seu trono, que eram as filhas da Necessidade, as Parcas, vestidas de branco, com grinaldas na cabeça – Láquesis, Cloto e Átropos - as quais cantavam ao som da melodia das Sereias, Láquesis, o passado, Cloto, o presente, e Átropos o futuro (idem).

Ora, já na *Odisseia*, Ulisses narra o famoso canto (coagulação de reputação, glória e notícia – do ouvinte) como aquele que detém o ouvinte justamente porque guarda o passado (a guerra de Troia), o presente (os périplos no retorno à Ítaca) e o futuro (o orgulho e a glória). Mas o que chama atenção nas palavras de Platão, diferenciando-se das de Ulisses, é que não são as sereias que cantam, mas 3 mulheres “ao som da melodia das Sereias”. Destaco, primeiro: três era a medida antiga de contar os extremos para os gregos; e segundo: Platão chama imitador ao autor (o pintor) daquilo que está afastado três pontos da realidade, atrás dos artífices da cama, por exemplo, Deus e o carpinteiro. As mulheres, neste caso, imitariam o canto sirênico. No entanto, *traduzido* de palavras audíveis aos ouvidos comuns. E isso muda

tudo, essas mulheres-poetas são a mediação entre o inaudível e o traduzível. E assim o canto mudo das divindades chega ao humano³⁰.

Platão confunde Musa, cujo canto está reservado ao poeta, e Sereia, de canto audível para ouvidos humanos. Ele sugere que as três mulheres poderiam ser o rascunho da neo-sereia que pretendo defender e interpretar aqui: seres reais que, longe-perto, representam o mito, a voz que resume em um relato verídico e verossímil (das sereias) o relato absoluto (das musas). Mas pára por aqui a minha pretensa quase semelhança entre as mulheres descritas por Platão e a neo-sereia.

Para a defesa que faço do dispositivo interpretativo denominado neo-sereia, o cancionista não instaura o “mau” na alma do ouvinte. Até porque meu entendimento das relações interpessoais estão além (ou aquém) das noções/ideias estancadas de bem e de mal. Visa o elogio dos sentidos, da “música da vida”, acessada pela gaia ciência³¹, que indistigue racional-aristotelicamente o que é maior e o que é menor, o que é bom e o que é mau. A neo-sereia, a sereia nossa contemporânea, por ser cancionista, condensa as filigranas das sereias homéricas (o canto dos três tempos), platônicas (o canto do canto das musas e das sereias; fingidoras), da mãe d’água de José de Alencar – “moça de formosura arrebatadora; tinha os cabelos verdes, os olhos celestes, e um sorriso que enchia a alma de contentamento” (*O tronco do ipê*); e das demais teorias da potencialidade da emissão vocal. Uma categoria tropical, afro-americana, a neo-sereia, ao contrário do que faz o idioma inglês, não distingue a sereia clássica-homérica (*siren*) das que têm cauda de peixe (*mermaids*). É no amálgama, diria Jorge Mautner, que reside a contribuição brasileira para o tema.

É deste turbilhão espumoso que sai, por exemplo, “Itapuana” [08], de Arnaldo Antunes e César Mendes: a sereia das três raças, personagem cantada por Arnaldo Antunes em *Saiba* (2004). Itapuana se insere no panteão das qualidades de Iemanjá: una e múltipla, sereia transplantada e atropofagizada para/em o Brasil, Cuba, Uruguai.

En Brasil, Yemanjá es inspiradora de ritos públicos espectaculares que en años reciente dejaron de ser prerrogativa de Bahía y Río para extenderse a la populosa y cosmopolita São Paulo. Allí la sirena es rubia y, asociándola a la Virgen María, se le rinde culto el día de la Inmaculada Concepción. Pero es notorio que Yemanjá he elegido residir en Bahía se San Salvador, y precisamente en las aguas profundas de la laguna de Abaeté en Itapuã” (Meri Lao, em *Las Sirenas*, p. 118-119).

³⁰ O que chamo aqui de “humano” e/ou “homem” está na clave das anotações de Nietzsche: “O grande do homem é ele ser uma ponte, e não uma meta; o que se pode amar no homem é ele ser uma *passagem* e um *acabamento*”. (1977, p. 5).

³¹ “Ou seja, as saturnais de um espírito que pacientemente resistiu a uma longa, terrível pressão – pacientemente, severa e friamente, sem sujeitar-se, mas sem ter esperança –, e que repentinamente é acometido pela esperança, pela esperança de saúde, pela embriaguez da convalescença”. (NIETZSCHE, 2001, p. 9).

Basta atentar para a letra de “Itapuana” para identificar nela uma proliferação dos significantes desta Yemanjá de Itapoã-BA. Tendo o nome da rainha das águas sido obliterado no título, substituído por um nome de derivação feminina Tupi (Itapuã: pedra que ronca), é na última estrofe, no último verso que encontramos a revelação neo-barroca da personagem: “Quantos risos misturei ao som das águas / Quantas lágrimas de amor molhei no mar / No mais íntimo / Dos mais íntimos / Dos lugares desse lugar / Lugar público / Colo e útero / Amoroso de Yemanjá”. Íntimo e público, porque colo e útero de mãe, Itapuana é o espaço criado pelo sujeito da canção para servir de cenário à sereia que mora no Abaeté onde uma *lagoa escura é arrodada de areia branca*. E como não reconhecer Itapuana na Iemanjá-Sereia-Grande-Mãe de Rubens Carybé, guardada no Museu Afrobrasileiro, em Salvador-BA?

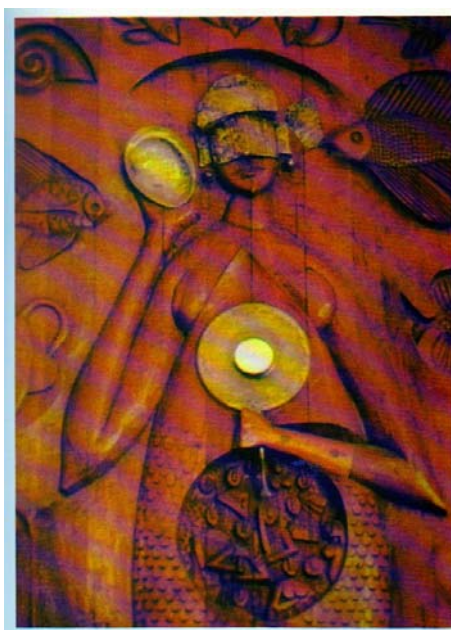


Imagem 5 – Detalhe do painel de Carybé , Salvador- BA

Para cantá-la, Arnaldo Antunes, o cancionista do barulho, do berro, da urgência do agora, baixa dos tons e entoa ao estilo Dorival Caymmi. O sujeito cancional produzido aqui é justificado na quase canção de ninar ancorada na melodia de cordas (viola, violão, guitarra) e teclados. Tudo convida o ouvinte a admirar a beleza nunca desperdiçada – “existe, sozinha” – de Itapuã, em seu eterno retorno – de novo, *de novo para sempre esta pedra roncará, aurora em fim de tarde*³².

³² A título de curiosidade, vale lembrar, portanto, que não é à toa que Dona Flor tem sua primeira vez sexual com Vadinho em Itapuã, como registra Jorge Amado na décima segunda parte do famoso romance: “Um amigo endinheirado, Mário Portugal, solteiro e estróina naquele tempo, emprestou a Vadinho oculta casinhola para os lados de Itapoã. A viração desatava os cabelos lisos e negros de Flor, punha-lhe o sol azulados reflexos. No

É em versos como os da estrofe que diz “Nas manhãs de Itapuã que o vento varre / Os coqueiros já conhecem as canções / Repetidas ou / Repentinamente vêm / Consolar o meu coração / As vontades vêm / As saudades vão / Amanhece mais um verão” que se encontra a ponte entre cantor e ouvinte mergulhado no banho tépido da voz grave, da água morna. O sujeito da canção compartilha com o ouvinte a memória das águas que alentam. Memória cancional: de Dorival Caymmi³³ – “Coqueiro de Itapuã, coqueiro / Areia de Itapuã, areia / Morena de Itapuã, morena / Saudade de Itapuã me deixa / Oh vento que faz cantiga nas folhas / No alto dos coqueirais / Oh vento que ondula as águas / Eu nunca tive saudade igual / Me traga boas notícias daquela terra toda manhã / E joga uma flor no colo de uma morena de Itapuã” – a Caetano Veloso³⁴ – “Itapuã, quando tu me faltas, tuas palmas altas / Mandam um vento a mim, assim: Caymmi (...) Eu cantar-te nos constela em ti / Eu sou feliz”. Passando por Vinicius de Moraes e Toquinho³⁵: “É bom / Passar uma tarde em Itapuã / Ao sol que arde em Itapuã / Ouvindo o mar de Itapuã / Falar de amor em Itapuã”.

Sobre Caymmi, Antonio Risério anota:

A marina caymmiana é mestiça. Nela podemos detectar um distante e vago resíduo ameríndio, a presença difusa dos bantos, a predominância de elementos portugueses e iorubanos. Tudo transfigurado, naturalmente. E esta mestiçagem se expressa desde já no trato caymmiano com a mitologia baiana, como se ouve numa composição como “A lenda do Abaité”. Todos sabem que esta lagoa se tornou famosa não apenas por sua beleza, mas também pelos inúmeros afogamentos nela ocorridos. Caymmi soube reter e assentar, em sua poesia, esta mescla de encanto e perigo. (...) A lagoa ainda hoje atemoriza, mas os ipupiaras de Itapuã foram esquecidos. Ou antes, sobrevivem irreconhecivelmente num misto de Iemanjá, a filha de Olokum e deusa dos egbás, e de sereia branca da Europa, dedicada ao canto e ao sexo. Houve uma identificação entre a orixá nigeriana e a sereia, esta por sua vez já confundida com a mãe-d’água, que ao que parece era originalmente uma cobra. O mito é, portanto, de extração euro-afro-ameríndia. E esta bricolagem mitológica vai se refletir na criação estética baiana.” (RISÉRIO, 1993, p. 78-80).

Inserindo-se como mais um mitema entre a mitologia que agrega o mito de Itapuã, podemos intuir que a personagem-canção Itapuana é a morena de Itapuã, é a lua de braços morenos, é a sereia do sujeito da canção, que canta ao som da sua própria melodia, tal e qual as mulheres descritas por Platão, é a energia motora da canção. Ela é aquela que volta e *manda a saudade embora* a cada lembrança cantada do lugar: “Itapuã, tuas luas cheias, tuas casas feias / Viram tudo, tudo, o inteiro de nós / Nosso sexo, nosso estilo, nosso reflexo do mundo / Tudo esteve em Itapuã”, diz o sujeito criado por Caetano.

barulho das ondas e no embalo do vento, Vadinho arrancou-lhe a roupa, peça a peça, beijo a beijo. (...) Rompeu a aleluia sobre o mar de Itapoã, a brisa veio pelos ais de amor, e, num silêncio de peixes e sereias, a voz estrangulada de Flor em aleluia; no mar e na terra aleluia, no céu e no inferno aleluia!”.

³³ Versos de “Coqueiro de Itapoã”, de Dorival Caymmi.

³⁴ Versos de “Itapuã”, de Caetano Veloso.

³⁵ Versos de “Tarde em Itapuã”, de Vinicius de Moraes e Toquinho.

Tudo em “Itapuana” é impressão descritiva. Sobre a relação com a lua, a pesquisadora Lydia Cabrera anota que:

Os minas diziam que de dia ela [Yemanjá] estava na terra e de noite no mar. Na água ela é uma sereia. A Iemanjá mais velha tem escamas nacaradas da cintura para baixo, rabo de peixe, os olhos brancos, saltados, redondos, muito abertos. “As pupilas negras, pestanas como agulhas e os peitos muito grandes” (CABRERA, 2004, p. 40).

Não podemos deixar de lembrar que as “Lendas do Abaeté” foram enredo da G.R.E.S. Mangueira em 1973. Os versos de Jajá, Preto Rico e Manuel, cantados em coro durante o desfile dizem: “Oh! Que linda noite de luar / Oh! Que poesia e sedução / Branca areia, água escura / Tanta ternura no batuque e na canção / Lá no fundo da lagoa / No seu rito e sua comemoração / Foi assim que eu vi / Iara cantar / Eu vi alguém mergulhar / Para nunca mais voltar”. Também a título de curiosidade, registro que segundo contam Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas, no livro *Samba de enredo, história e arte* (2010, p. 68), só em 1966 um orixá, “no desfile do segundo grupo”, é mencionado pela primeira vez em um samba: “Apotese ao folclore brasileiro”, do G.R.E.S. São Clemente. O orixá, claro, foi Iemanjá: “(... os negros / Ornamentando a natureza / Na pescaria do xareu / Que simboliza a típica beleza / Das baianas que dançam / Com grande alegria / Pra rainha Iemanjá / Nas noites de Luanda na Bahia”.

“O que me agradava era recordar aquela cantiga, estúrdia, que reinou para mim no meio da madrugada, ah, sim. Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha ideia”, diz o Riobaldo de Guimarães Rosa. Adriana Cavarero, ao comentar o texto “Um rei à escuta”, de Ítalo Calvino, faz-nos entender esta sensação experimentada por Riobaldo. Anota a autora:

Um belo dia, “quando no escuro uma voz de mulher se entrega ao canto, invisível no parapeito de uma janela apagada”, ocorre ao rei insone ouvi-la. Ele então se recobra, recorda-se finalmente da vida e reencontra um objeto para os seus antigos desejos. A nova emoção do rei não depende certamente da canção, já tantas vezes ouvida, nem da mulher que nunca vira, aponta Calvino, mas sim dessa “voz enquanto voz, como se oferece no canto”. Isso que o atrai é o “prazer que esta voz põe na existência – na existência como voz –, mas esse prazer o conduz a imaginar o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra tanto que é diferente a voz”. O rei, em suma, descobre a unicidade de todo ser humano, assim como ela é manifestada pela unicidade da voz (CAVARERO, 2011, p. 16).

De todos – “é sua / é minha” –, a beleza de ser cantado por “canções repetidas ou repentinas”, como Arnaldo vocaliza em “Itapuana”, a cada saudade *sara* o coração do sujeito, assim como o do rei: “as vontades vêm / as saudades vão” ao som do mar, da pedra que *sempre roncará* – “cada dia uma nova eternidade” e esta certeza da beleza é a fonte do canto – a melodia que leva o sujeito a cantar, a ser artífice-de-si, posto que “no calor do sol o céu da boca salga / e o mar na alma acalma o caminhar”.

O episódio das sereias, desde o Canto XII da *Odisséia* de Homero, ocupa um espaço de particular importância, tanto no imaginário popular quanto na crítica literária e filosófica, destinando-se às diversas apropriações e interpretações afetivas e teóricas. Talvez pela força do mito em si, por sugerir o *situar* do indivíduo no mundo, a sereia – em grego e espanhol *sirena* – é a caixa sonora que canta, com seus milhões de canções-beijos-luz, o indivíduo fora do útero materno. Aglutinando palavra, melodia e gestualidade vocal³⁶ exatas, artifícios indispensáveis à *compreensão* da imersão do Humano na vida, o canto homérico das sereias nos permite pensar a personagem. O ardiloso herói homérico torna-se *eu* (um alguém no mundo) quando *sustentado* nas e pelas vozes das sereias. Aliás, a *Odisséia*, em si, é um canto sustentador do mito humano, do mais que humano, do sujeito por trás das evidências do real: é uma metacançação do (auto)canto de Ulisses: “Ouvir o Canto das Sereias é, para aquele que era Ulisses, passar a ser Homero, e no entanto apenas na narrativa de Homero se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em contato com a força dos elementos e com a voz do abismo”, escreve Blanchot (1984, p. 15).

Para os dicionários, sendo ou não filhas do rio Aquelóo e da musa Calíope, as aves do mar e seu gorjeio carregado de sentido, para quem ouve numa experiência – conhecimento sensível que gera o inteligível – íntima e intransferível, desviam o marinheiro do caminho ordinário, arrastando-lhe à morte. Portanto, *en-cantar* o ouvinte é manter-se viva também: a sereia se reconhece e se compreende – existe – no *reconhecimento* e na *compreensão* que engendra em quem a ouve.

A fala-narrativa encontra sua sublimação no canto das Sereias, que ao mesmo tempo vai além da dicotomia básica. As Sereias têm a mais bela voz da terra, e seu canto é o mais belo – sem ser muito diferente do do aedo: “Viste o público olhar para o aedo, inspirado pelos deuses para a alegria dos mortais? Enquanto ele canta, nada mais se quer senão escutá-lo, e para sempre!” Se não se pode abandonar o aedo enquanto ele canta, as Sereias são como um aedo que nunca interrompe seu canto. O canto das Sereias é, portanto, um grau superior da poesia, da arte do poeta. Destaquemos aqui particularmente a descrição que delas faz Ulisses. De que trata esse canto irresistível, que inevitavelmente faz morrerem os homens que o escutam, tamanha sua força de atração? É um canto que fala dele mesmo. As Sereias dizem uma só coisa: que estão cantando! “Vem cá! vem a nós! Ulisses tão glorificado! honra da Acaia!... Pára teu navio: vem escutar nossas vozes! Jamais uma nau negra dobrou nosso cabo sem ouvir as doces árias que saem de nossos lábios...” A palavra mais bela é aquela que fala de si mesma (TODOROV, 2003, p.85).

³⁶ Gestualidade vocal é o movimento de uma voz dentro da escala sonora – do mais grave ao mais agudo; da fala à tonalidade da modulação das palavras. Tatit (2002) 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” (p. 9). O autor define o cancionista como “[...] um gesticulador sinuoso (...) que manobra sua oralidade e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte”.

Aérea e aquática, ser marinho alado, construção deslizante e líquida, urgência existencial, cantora da vida, da busca de sentido diante da proliferação de significantes sem promessa de significado, e também do estímulo ao pensamento, a sereia precisava do humano para contrapor-se como presença³⁷ no mundo. A isso respondeu a iconografia gestada no imaginário literário e, paralelamente, filosófico. As sereias estavam a serviço do ensinamento de nossa fé e limitação humana. Elas cantam, estando (nós: ouvintes) distantes de atingir a posição do super-homem nietzschiano, a *fama* almejada. É assim que, como escreve Peter Sloterdijk, em *Esferas I – Burbujas*: “El fundamento misterioso de la irresistibilidad de las sirenas está en la circunstancia de que, extrañamente sin escrúpulos, jamás interpretan su propio repertorio, sino solo, y siempre, la musica del pasante” (2003, p. 439). O canto da sereia conta a nossa *verdade*: ficcionalizando-nos – a única forma de roçarmos esta *verdade*, sempre ficcional, ou metafórica, como descreve Paul Ricoeur³⁸. A sutileza simbólica, dotada de uma retórica reconhecível no lugar do afeto (agrado e desagrado), encanta para cantar: para revelarmo-nos com nossos atributos de *bem* e de *mal*, e das inúmeras possibilidades entre essas duas margens.

Cada um de nós alimenta seus desejos de acordo com a necessidade premente. Enquanto para alguns uma sereia alimenta o espírito, para outros ela sacia a fome, enche a barriga. Seja como for, ela mata-morrendo a fome de viver de quem lhe admira e se deslumbra com sua presença aurática. A canção “A novidade” [09], com sua levada jamaicana (e pertinente e funcional passionalização no refrão), traz como percurso narrativo o tema das discrepâncias sociais e como tal dicotomia diz/canta muito do que somos enquanto nação, povo, multidão e indivíduo.

Gravada no disco *Selvagem?* (1986), “A novidade”, de Gilberto Gil, Bi Ribeiro, Herbert Vianna e João Barone, canta os encantos e o infortúnio, com concisão, daquela que é tomada, desde Homero, como o símbolo do canto de vida e morte. A sereia chegou até nós – sob várias interpretações – como exemplo da sedução que mata. Ou seja, aquilo que se anuncia como novidade, que *veio dar à praia*, vindo do incomensurável e misterioso mar, pode acabar estilhaçado, estilhaçando-nos. O resultado desnuda as tessituras internas do poeta e do esfomeado: ambos sujeitos. E, mesmo despedaçada, a sereia atinge sua missão existencial: sufocar o sujeito nas águas da vaidade e da (des)memória de si. A canção canta

³⁷ “A poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

³⁸ Ricoeur estabelece três tensões para tratar da verdade metafórica de intenção realista: a relação entre duas ideias, uma principal e outra secundária; a distinção entre interpretação literal e impertinência metafórica; e a semelhança como resultado da relação entre identidade e diferença. A neo-sereia é a voz deste “real ampliado” e está nesta chave do difuso, do ambíguo interpretado por Ricoeur (2005).

sobre o quanto podemos ser cruéis (Selvagem? Como indicia a capa do disco?) na ânsia de atender às nossas vontades: O milagre que se torna pesadelo, num piscar de olhos.

Noutra leitura do mito, depois de uma serena e breve introdução instrumental – com o mesmo andamento rítmico que acompanhará a canção até a derradeira nota – entra em cena a voz de Dori Caymmi entoando com timbres passionais “Canto praieiro” [10], de Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro (*Poesia musicada*, 2011). A princípio, a canção fala de dois corações – do sujeito-cantor (pescador, praieiro) e de Maria – unidos pelo mar e sua sugestão de eternidade. Desde a introdução, com o uso do violoncelo – instrumento cujo som mais se assemelha à voz humana – há significantes que levam o ouvinte a crer que Maria, o amor do pescador, pode ser, além do bem-de-terra (aquela que chora quando o sujeito sai), também o bem-do-mar: Iemanjá.

“Fiz meu canto praieiro pro mar cantar pra Maria”, diz o sujeito. Como sabemos, a semiótica da palavra “Maria”, sincretizada à mitologia mariana cristã, é um dos nomes de Iemanjá – um dos orixás mais populares do Brasil, conhecida mesmo entre aqueles que não seguem os preceitos das religiões afrodescendentes. Também conhecida por Dandalunda, Janaína, Marabô, Princesa de Aiocá, Inaê, Sereia, Mucunã. Deste modo, o canto praieiro é o canto-de-retorno do sujeito à sereia rainha do mar. Humano, o sujeito cria os elementos necessários para que o próprio mar (berço do amor) retribua Maria à Maria. Tendo em vista que “é com o povo que é praieiro / que dona Iemanjá quer se casar”³⁹, como diz outra canção.

Destaco a importância do acompanhamento do violoncelo, pois parece ser movido (acalentado) por este som – “não era canto de gente / bonito de admirar”⁴⁰, como diria o sujeito de outra canção – que o sujeito de “Canto praieiro” constrói sua declaração amorosa. O violoncelo invoca a aparição do canto sirênico – não humano, mas assemelhado a esse – que dialoga com a voz humana do sujeito, de Dori. Dito de outro modo, há um diálogo erótico-cancional que alimenta toda a canção, iconizado pela mistura (sobre e justaposição) de alguns versos: reiteração em diferença. O que, tanto representa os dois corações – esculpido em uma palmeira do chão da praia – em enlace, como apontam as notas vocais e do violão carregadas pelo vento ao mar que, a pedido (cúmplice) do sujeito, cantam Maria. É nesse rearranjo de significantes de versos e melodias marinhas que o sujeito em estado contemplativo encena a ponte de voz-dupla entre ele e a musa, a sereia: Maria.

³⁹ Versos de “Iemanjá rainha do mar”, de Paulo César Pinheiro e Pedro Amorim.

⁴⁰ Versos de “Caminhos do mar”, de Dorival Caymmi, Danilo Caymmi e Dudu Falcão.

No mesmo disco – *Poesia musicada* – há uma canção intitulada “Dona Yemanjá”. “Vi que um clarão me alumbrava / do olho se encadear / Vinha da ponta de pedra / que a florava do mar / era uma moça encantada / (...) Correu um gelo na espinha / bateu espanto no olhar / (...) / senti meu peito afundando / dentro da arrebenção / e ela virando a rainha / do mar do meu coração”, diz o sujeito. Como se percebe, as duas canções guardam elementos muito próximos, diante do inferno (medo) e céu (vontade) do indivíduo em epifania mística-amorosa. Há uma devoção e uma delicadeza melancólicas comoventes no modo como este sujeito é figurativizado na voz de Dori. Denso, aprofundando-se na entrega-de-si, o sujeito de “Canto praieiro” se elege cantor e se canta ao cantar seu par no mundo, ao tecer sua poética sustentadora do amor. “Poesia é estrela arisca / tem que ter muito namoro / tem que ser diamante a isca / posta num anzol de ouro / (...) / Poesia é peixe não / mas se pesca de canoa / na maré do coração”⁴¹, dirá outra canção do mesmo disco, ampliando as noções estéticas daquilo que separa poesia e gesto poético, trama poemática da existência, produção de presença: “Se eu escuto cantar durante três minutos, esses três minutos são vividos por mim numa intensidade que emana da presença do cantor, da materialidade de sua voz, atingindo meus sentidos de tal maneira que o efeito temporal se acha mais ou menos atenuado (ZUMTHOR, 2005, p. 82).

“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 modo mudam tudo / a palavra-canto é outra coisa”, escreve Augusto de Campos no poema-prefácio da segunda edição do livro *Os últimos de paupéria* do poeta-letrista Torquato Neto. Em “Canto praieiro”, o organismo inseparável da canção (palavra, som e voz) está representado, desenhado nos elementos sofisticados, porque primitivos – violão e maresia, areia e coqueiro, sujeito e Maria –, que compõem o lugar onde a canção se encarna: a ca(rna)n(a)ção do afeto. É assim que Iemanjá, preexistindo à formação da individuação, é a amante-companheira perfeita no mergulho para dentro-de-si do indivíduo praieiro alumbrado com sua própria imagem (interioridade, potencialidade) refletida no espelho (canto) sempre na mão (na voz) da sereia. O sujeito de “Canto praieiro” é alegre na monocórdia do cotidiano trágico. Afinal, “foi com pincel de relento / e tinta de maresia / que a mão do meu pensamento / no chão da praia vazia / riscou um verso de vento / pro mar levar pra Maria”, como destaca. E o que se ouve nessa canção é exatamente a toada sempre grave, na voz de Dori Caymmi.

⁴¹ Versos de “Estrela verde”, de Paulo César Pinheiro e Dori Caymmi.

Se a mitologia é o estudo dos mitos, estes resistem ao tempo naquilo que seus mitemas – unidades constitutivas do mito – têm de capacidade de adaptação e reinvenção nos encontros culturais. Ou seja, o mitema é aquilo que no mito se repete, mas se adapta. Por exemplo: Iemanjá é a rainha das águas. Esse mitema pode ser detectado nos vários mitologemas (conjuntos de narrativas míticas sobre um tema) no mito Iemanjá. Deste modo, não estaremos cometendo um erro grave se dissermos que são nas (re)montagens dos mitemas – partes no mito –, e, conseqüentemente, na permanente singularização deste, que está o núcleo vital do mito: a tradição que se trai para continuar tradição. Segundo Pierre Verger:

Iemanjá, cujo nome deriva de Yèyé omo ejá (“Mãe cujos filhos são peixes”), é o orixá dos Egbá, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifé e Ibadan, onde existe ainda o rio Yemoja. As guerras entre nações iorubás levaram os Egbá a emigrar na direção oeste, para Abeokutá, no início do século XIX. Evidentemente, não lhes foi possível levar o rio, mas, em contrapartida, transportaram consigo os objetos sagrados e os suportes do ãse da divindade. O rio Ògùn, que atravessa a região, tornou-se, a partir de então, a nova morada de Yemanjá (1981, p. 190).

E mais adiante completa:

Iemanjá é uma divindade muito popular no Brasil e em Cuba. (...) Diz-se na Bahia que há sete Iemanjás: Iemowô, que na África é a mulher de Oxalá; Iamassê, mãe de Xangô; Euá (Yewa), rio que na África corre paralelo ao rio Ògùn e que frequentemente é confundido com Iemanjá em certas lendas; Olossá, a lagoa africana na qual deságuam os rios. Iemanjá Ogunté, casada com Ogum Alagbedé. Iemanjá Assabá, ela é manca e está sempre fiando algodão. Iemanjá Assessu, muito voluntariosa e respeitável.” (p. 191).

Para Lydia Cabrera (2002, p. 37), “podemos imaginar Iemanjá emanada de Olocum, com seu poder e suas riquezas, mas sem as características tremebundas que o associam mais à morte do que à vida, como sua manifestação feminina – ‘Iemanjá é muito maternal’ – e benéfica”. A autora também dá sete nomes, mitologemas, qualidades, avatares, caminhos (para se chegar) a Iemanjá, em Cuba: 1- Iemanjá Awoyó é a primogênita. Aquela que usa os trajes mais ricos e sete anáguas para guerrear e defender seus filhos. Ela vive distante no mar e repousa na lagoa; come carneiro e, quando sai a passeio, usa as jóias de Olokum e coroa-se com Oxumarê, o arco-íris; 2- Iemanjá Ogunte é azul-clara e vive nos arrecifes próximos à praia. É a guardiã de Olokum. É uma amazona temível e mulher de Ogum, deus da guerra; Ela é severa, rancorosa e violenta; 3- Iemanjá Maleleo ou Maylewo mora nos bosques, em um pequeno poço ou manancial. Assemelha-se à Oxum pela relação com as feiticeiras. Tímida e reservada incomoda-se quando se toca o rosto de sua iaô (filha) e retira-se da festa; 4- Iemanjá Asaba é perigosa e voluntariosa. Usa uma corrente de prata no tornozelo. Seu olhar é irresistível; 5- Iemanjá Konla ou Akura vive na espuma da ressaca da maré, envolta numa

vestimenta de algas e lodo. Por ser navegante, vive nas hélices dos barcos; 6- Iemanjá Apara vive na água doce, na confluência de dois rios, onde encontra sua irmã Oxum. Gosta de dançar, é alegre e muito correta. Cuida dos doentes, prepara remédios; 7- Iemanjá Asesu é a mensageira de Olokum. Vive na água agitada e suja. Muito séria e trabalhadora. É muito lenta em atender seus fiéis, pois conta meticulosamente as penas do pato a ela sacrificado, e caso se engane na conta, começa de novo indefinidamente.

Antonio Risério (2007, p. 213) observa que “os brasileiros alcançaram realizar, ao longo dos séculos de sua existência histórica, a construção de um país ao mesmo tempo singular e plural, uno e caleidoscópico, tecendo a sua trama biossemiótica ao abrigo e à luz de uma língua portuguesa que se transfigurou, sincreticamente, para delimitar um novo espaço linguístico, o do português do Brasil”. Essa concepção de um signo uno e múltiplo, sincrético é muito bem exemplificado em Iemanjá (a grande mãe africana do Brasil), explicando o motivo de, no Brasil, o orixá se identificar com Maria. “Porque o sincretismo não foi coisa de uma gente passiva, mas iniciativa de atores vitais de nossa história e de nossos processos culturais. (...) é mais correto pensá-lo no campo de forças ou no jogo semiótico das apropriações simbólicas”, (Risério, 2007, p. 219).

É homenageando Iemanjá em suas sete mais conhecidas representações (mitemas) que o DVD *Mães D'Água – Yèyé Omó Ejá* (2010) reúne sete cantoras (Daúde, Margareth Menezes, Mart'nália, Luciana Mello, Rosa Marya Colyn, Alaíde Costa e Paula Lima) para interpretar canções que evocam e montam a Iemanjá una. Sendo força, energia, axé, Iemanjá é “montada” aqui em sua mitopoética pelas singularizações sutis lançadas nos filigramas entre versos, melodias e performances vocais. É o caso de “Gandaia das ondas – Pedra e areia” [11], de Lenine e Dudu Falcão. O sujeito da canção, tal e qual o sujeito de “O mar”, de Dorival Caymmi, demonstra-se encantado com a beleza do mar que quebra na praia, inaugurando verdes novinhos em folha. “É bonito se ver na beira da praia / A gandaia das ondas que o barco balança / Batendo na areia, molhando os cocares dos coqueiros / Como guerreiros na dança”, diz o sujeito. Acompanhada pela Sinfônica Yèyé Omó Ejá, sob a regência do maestro Ângelo Rafael Fonseca, a cantora Luciana Mello abre os trabalhos: “quem não viu vai ver / a onda do mar crescer”. Para depois agregar os versos de domínio popular, da Ciranda de Lia de Itamaracá: “Eu tava na beira da praia / Ouvindo as pancadas das ondas do mar”.

Foi Nietzsche, em *Sobre a genealogia da moral e Além do bem e do mal*, quem observou que, diferente da tradição domesticadora do humano da moral judaico-cristã, no mito reside a força do herói que não se deixa abater diante do destino, da moira. Em “Gandaia

das ondas” o sujeito elogia a natureza ao mesmo tempo em que pede o amparo da deusa e se afirma: “Água, mágoa do mundo / Por um segundo / Achei que estava lá”. Toda feita em partes, Iemanjá se presentifica. Mimetizada na cantora, Iemanjá se fortalece fortalecendo o ouvinte que se sente aconchegado no *colo e útero* da grande mãe, como ele, sincretizada, desterritorializada, porém, ela, ser resultado de nossa competência brasileira à *tolerância*, ao amálgama⁴².

Importa destacar a referência a Dakar – “Rezo, paguei promessa / E fui a pé daqui até Dakar”. Como sabemos, a capital do Senegal, na península do Cabo Verde, foi o maior centro de tráfico de escravos para a América, entre os séculos XVI e XIX. É nos versos de domínio público “Iemanjá, sai do mar / Vem buscar sua iaô / Ó santa de azul, ó santa do mar / Vem ver seus filhos, Iemanjá” que reconhecemos o sujeito da canção como um filho em estado de oração e de afirmação resistente.

1.1 A voz não humana

As cigarras são guitarras trágicas. plugam-se/se/se/se nas árvores em dós sustentidos. kipling recitam a plenos pulmões. gargarejam vidros moídos. o cristal dos verões”, diz a poesia “As cigarras (Sergio de Castro Pinto, *Zoo imaginário*).

A mitologia está repleta de seres vocais. Dentre eles, a cigarra e a formiga de Jean La Fontaine se destacam. A fábula é bastante conhecida. Resumidamente: enquanto a formiga passa o verão trabalhando e preparando-se para o tempo de estio gelado do inverno, a cigarra gargareja a plenos pulmões (um canto que é interpretado pela racional formiga como zombaria) e aproveita a luz e o calor do sol. O fato é que vira-e-mexe as fabulosas personagens reaparecem, seja em peças artísticas, seja como mote filosófico, para nos lembrar certa dicotomia existencial: enquanto uma é *amor da cabeça aos pés*, a outra é pura razão⁴³. Conseqüentemente, esta é melhor aceita, em um mundo onde o *logos* foi emudecido. Creio que a poesia “Logos”, de André Vallias⁴⁴ (2013), problematizando o sistema de educação ocidental, com seu quadro-negro e pó de giz branco como signos do ajustamento escritural que dispensa o sujeito e o predicado, seja um apropriado exemplo visual deste estado-de-coisas do *logos* entre nós⁴⁵:

⁴² “– Ebenezer é um homem muito religioso, Sinhá. Merece respeito. (...) Os orixás gostam de homens religiosos, nossa maneira de fazer religião é outra, mas o marido de sua irmã tem muita força”, diz Seu Gaspar, no livro *A casa da água*, de Antonio Olinto (1978, p. 175).

⁴³ “No seu trilo, é claro: o grilo não pensa” (AGAMBEN, 2004, p. 157).

⁴⁴ <http://andrevallias.tumblr.com/post/62700875075/logos-andre-vallias-2013>

⁴⁵ “Antes da invenção do alfabeto, a língua falada era (até o que se pôde posteriormente comprovar) portadora dos ‘mitos’, portanto o modelo de experiência, de conhecimento e de comportamento da sociedade. E havia

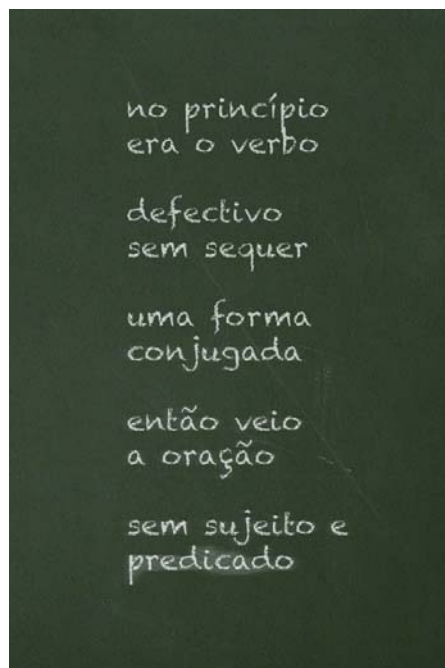


Imagem 6 – Poema “Logos”, de André Vallias.

Para Rosa Maria Dias (2005, p. 12): “A ausência de música, a predominância da palavra, o domínio da dialética otimista fazem aparecer na tragédia um tipo de pensamento que, subordinado à moral, nega a vida”. No poema de Alexandre O’Neill, por exemplo, diante da “minuciosa formiga”, a cigarra canta: “Assim devera eu ser / e não esta cigarra / que se põe a cantar / e me deita a perder”. Musicado por Alain Oulman e gravado por Amália Rodrigues (1969), o poema de O’Neill foi gravado por Adriana Partimpim – heterônimo de Adriana Calcanhotto –, em 2004, sob o nome de “Formiga bossa nova” [12].

Há ainda que citar “Esconjuro”, canção de Guinga e Aldir Blanc, cujas primeiras estrofes dizem: “A zonza da cigarra no oco do cajueiro, erê / Bota o bemol na clave do verão / Quem diz uma palavra com sentido verdadeiro, erê / Que traga um som paisagem pra canção // Falei alarido palavra de vidro / Quebrada na voz / Palavra raiada mais estilhaçada / Que o caso entre nós”. A lógica dominante – o conhecimento desvocalizado e emudecido a serviço do gesto capital de expulsar o cantor da República platônica – leva-nos a concluir que, caso trabalhasse, a cigarra não morreria. Caso não cantasse sua própria tragédia, ela (diligente e obediente) viveria mais e feliz, porque segura, como a formiga. Tal ideologia, em um mundo

homens, os ‘mitogogos’ [mythagoge, em alemão] (principalmente, os mais velhos e, por isso, provavelmente mais sábios), cuja tarefa era transmitir os mitos. Assim, a esses homens também foi dada a tarefa uma tarefa, a de manter e enriquecer as línguas, tarefa esta assumida, então, por aqueles que se alfabetizaram. Talvez, Homero seja um exemplo dessa passagem do falar para o escrever como um gesto de cultivo e criação linguística (aliás, os mitogogos provavelmente cantavam, de maneira que a passagem para a escrita alfabética pode ser sentida como um empobrecimento da língua falada em uma de suas dimensões)” (FLUSSER, 2010, p. 81).

plenamente mapeado, vigiado, assegurado parece fazer sentido. Mas a vida será assim mesmo? Daí a importância desses poemas de Sergio de Castro Pinto e André Vallias, respectivamente: focando na cigarra, apagando a sua antagonista, os poemas operam a valorização da vocalidade – da percepção da vida pelos pulmões, para além do cérebro. O poema “As cigarras” sugere uma (re)vocalização do *logos*.

Daí também a importância, dentro de uma economia estética das vozes, a canção “Cigarra” [13], de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos. Aqui se celebra a amizade entre o cantor e o trabalhador: “Porque a formiga é / A melhor amiga da cigarra / Raízes da mesma fábula”, diz o sujeito. Os versos da canção jogam com uma delicada permuta de vozes – ora tem-se a impressão de que quem fala é a formiga, ora é a cigarra – a fim de figurativizar a amizade. Amigas e não-antagonistas das mesmas lutas e alegrias do viver. Afinal, o que seria da formiga trabalhadora sem seu duplo: a cigarra que lhe canta a vida: “enche de som o ar”? “Porque ainda é inverno / Em nosso coração / Essa canção é para cantar”, diz a formiga revelando a importância do outro e tecendo uma metacanção.

Gravada algumas vezes por Simone, a canção ganha tons novos quando a cantora (a cigarra: aquela que canta e *faz* a canção) divide o microfone com Milton Nascimento (a formiga: aquela que *fez* a canção), no disco *Simone ao vivo* (2005). Porque ela pediu a ele uma canção para cantar (a primeira gravação é de 1978), a formiga fez uma canção que servisse à natureza da cigarra: arrebentar-se de tanta luz – e aqui entra em ação um providencial eco dos vocalizes *zi, zi, zi, zi* (ou *si, si, si, Simone*) fragmentando, duplicando e expandindo a festa sonora: uma personagem na outra – enchendo de som o ar. E eis que surge o *punctum* da canção: a formiga precisa do canto da cigarra. Ele lhe anuncia a vida, serve de trilha sonora à existência destinada ao trabalho. Ouvinte e cantora se confraternizam na aceitação de suas funções complementares. E como a voz mediatizada – mesmo plugada, manipulada, modificada, alterada pelos instrumentos e suportes técnicos⁴⁶ – indicia (revela) a voz que sai de uma garganta, eis Simone e Milton celebrando a amizade através de uma *canção amiga*.

Avançando na leitura dos seres canoros lemos: “Quanto mais o tempo passa, mais me afasto, mais vejo outras possibilidades de ser que não são propriamente possibilidades femininas, mas possibilidades limpas, como, por exemplo, intrigar-me neuroticamente com o

⁴⁶ “O laptop computer, o computador apoiado sobre as coxas, é estúdio, ferramenta de composição, gerador sonoro, instrumento musical, arquivo de músicas e aparelho de som.” (IAZZETTA, 2009, p. 194).

canto dos bem-te-vis, que não é nada, nem masculino nem feminino, é limpo”, como anota o narrador do livro *Rato*, de Luís Capucho (2007, p. 14).

Parece ser nesse “canto limpo”, puro, assemântico que se baseia a tradição filosófica de matriz platônica, a fim de definir o lugar da voz em nossas vidas: o lugar onde o semântico (masculino) se perde na sedução⁴⁷ vocálica (feminina) e, portanto, deve ser evitado. Porém, assim como também sugere o narrador de *Rato* – “mais vejo outras possibilidades de ser que não são propriamente possibilidades femininas” (idem) –, tal filosofia esquece que todo canto pressupõe uma audição e que a voz sempre vence. Ora, quem foi que disse que o bem-te-vi diz “bem-te-vi” enquanto canta senão a interpretação humana? Ou melhor, nossa tendência a dar sentido a tudo que nos cerca – eliminando os riscos do desconhecido?

O canto de um pássaro e o canto humano não são, obviamente, a mesma coisa. A voz os distingue. A voz humana carrega a palavra que, por sua vez – *phoné semantiké* – carrega o humano. Jogando com tais categorias, o sujeito de “Musa Cabocla” [14], de Gilberto Gil e Waly Salomão, por exemplo, cria o efeito de presença de si a partir daquilo que fala.

A voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis (ZUMTHOR, 2010, p. 9).

Para tanto, o sujeito (cantor, poeta, cancionista) evoca a musa cabocla, híbrida. Ouvintes comuns que somos, só temos acesso àquilo que ela fala através da mediação do sujeito (cancionista, poeta, cantor). Ele ouve e canta: é sereia que canta *sentada na pedra a medrar o marinheiro*. Classicamente um híbrido (mulher e animal), a sereia/musa aqui é cabocla. E Gal Costa representa a musa do título da canção: aquela que inspira Gilberto Gil e Waly Salomão a compor um discurso a ser engendrado na voz da própria musa. Por trás da voz (ficcional) do sujeito da canção há a voz de uma pessoa: uma garganta. Feitas refrão, as afirmativas que serpenteiam a letra – “Sou pau de resposta, jibóia sou eu, canela / Sereia eu sou, uma tela sou eu, sou ela” – reforçam o desenho (visão) da “Mãe matriz da fogaosa palavra cantada / Geratriz da canção popular desvairada / Nota mágica no tom mais alto, afinada” que Gal Costa (voz) encarna. A finalidade lúdica (poética) de “Musa cabocla” (*Minha voz, minha vida*, 1982) é restaurar o sentido da significação. Dito de outro modo, o sujeito/sereia, através da proliferação de significantes e comparações, deixa a Sereia cantar: libera um canto sirênico

⁴⁷ “Seducción es despertamiento de la fuente de commoción de la melodía a cantar exclusivamente por mí” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 440).

em que “quem” fala é tão importante quanto aquilo que é “falado”. Um empenho feliz do primado da voz sobre a palavra.

“Mãe matriz da ferosa palavra cantada / Geratriz da canção popular desvairada / Nota mágica no tom mais alto, afinada”. Essas palavras guardam o medo que certa filosofia tem com relação à canção, ao en-canto da voz como unicidade de um ser vivente. Entende-se que a sereia é causa da perda da razão do indivíduo. Daí o emudecimento progressivo do *logos*. Esquecendo-se, deste modo, da unicidade inimitável de cada voz e de que é possível *pensar*⁴⁸ com os pulmões. Sereia, diferente do bem-te-vi, do canário, da cigarra, o sujeito de “Musa cabocla” canta palavras: palavras que ele mesmo (musa que também é) engendra no poeta. Travestindo-se na canção, o sujeito (monstro canoro) se presentifica. “Sereia eu sou, uma tela sou eu, sou ela”, diz.

“Meu canário” [15], de Jayme Silva, é um samba de 1950 que Marisa Monte resgatou no disco *Universo ao meu redor* (2006). Temos aqui o canto de um sujeito que, ao ser desprezado por seu amor, se entristece ainda mais ao ver que seu canário, também, não canta mais. Tudo quer traduzir o estado exato do sujeito da canção: só e sem o canto do outro. A flauta de Carlos Malta, vez ou outra, passeia ao fundo: fazendo às vezes de um canto fantasmagórico de canário que não se completa, assombrando o sujeito que, por sua vez, lança um triste gemido: seu canto é o canto do desalento, do abandono. Ele mesmo fantasma vagando no mundo. Ele, que aparentemente vivia feliz (tinha amor e canto), chora o próprio abandono: a imagem do “barraco desarrumado” adensa essa sensação.

O sujeito está entregue a si e isso o aterroriza levando-o a ansiosamente emitir pios, na intenção de estimular o canário a voltar a cantar. “Canta, meu canarinho, para amenizar a minha dor”, pede. O diálogo (na linguagem do canário: piu-piu) resulta em melancólicos “ui- ui ai-ai”: em nada. A sensação de tristeza só é sutilmente amenizada quando o sujeito, nas noites de lua, sai à rua meditando sobre os meios de persuadir o canário: o soluçar do vento, o gemido dos coqueiros – tudo a fim de preencher o vazio deixado pelo canto que sustentava a vida.

“Meu canário”, por seu texto marcado pela oralidade, pelo pacto e eterno retorno com a natureza, com a paisagem do arcaico em nós, é canção que registra um tempo/espaço de

⁴⁸ “Pensamos – temos as palavras suspensas e nós mesmos estamos como que suspensos na linguagem – porque esperamos, assim, reencontrar, ao fim, a voz. Um dia, – foi dito –, a voz se inscreve na linguagem. A procura da voz na linguagem é o pensamento. (...) Pensar, podemos apenas se a linguagem não é a nossa voz, apenas se, nisso, medimos o insondável de nossa afonia. O que chamamos de mundo é este abismo” (AGAMBEN, 2004, p. 158).

relações amorosas que lutavam para não terem fim. Toca e afeta o ouvinte pelo uso de elementos simples e fundamentais à construção do discurso. O sujeito espera, no *canto por vir*⁴⁹ do canário, a coragem para continuar vivendo. Ele parece não perceber que, enquanto procura o melhor jeito de fazer o canário voltar a cantar, está tateando em busca do seu próprio interior, cego que está pelo foco na perda do amor. O sujeito de “Meu canário” expõe nossa condição (humana) de dependentes do canto alheio.

“Senti na pele a mão do seu afeto / Quando escutei o canto de acauã”⁵⁰. Esta ave costuma cantar ao entardecer e/ou ao amanhecer, entoando um grito longo e alto que cobre os demais sons locais. Segundo a crença popular, portadora de bons (chegada) e/ou maus (morte) agouros, na canção, acauã anuncia a felicidade e sustenta, no canto, a fé do sujeito que canta. Coube a Zé Dantas estetizar acauã: “Acauã, acauã vive cantando / Durante o tempo do verão / No silêncio das tardes agourando / Chamando a seca pro sertão / Acauã, acauã / Teu canto é penoso e faz medo / Te cala, acauã / Que é pra chuva voltar cedo (...) Na alegria do inverno / Canta sapo, jia e rã / Mas na tristeza da seca / Só se ouve acauã” [17]. Cabe lembrar a gravação singularíssima que Gal Costa deu à canção no disco *Legal* (1970).

O canto de acauã é destituído de signos verbais, mas contém significados intrínsecos à cultura popular, ao folclore. Na canção, ele se liga ao galo para tecer a manhã de um novo amor, de um amor que sempre esteve, mas que só agora – chegado ao amiudar do dia – realiza para além da subjetividade do sujeito da canção e se concretiza como promotor de mudanças.

1.2 Mamãe sereia

Fui criada com leite e palavras
(Hélène Cixous)

Somos cantados desde o útero materno. E nossa mãe é a sereia primordial: aquela que nos oferece a força matriz da tomada de posição na vida. A razão estética das mães e das sereias se constitui, portanto, no ato deliberado de cantar o filho-navegador. Ou seja, se a mãe e a sereia vivem para cantar, elas só existem porque cantam: cantar o outro é o que as mantém vivas. E eis o desenho dessa complexa relação de reciprocidade, pois, por outro lado, ser cantado – ser ouvinte (filho e navegador) – implica tornar-se dependente do canto, e de quem

⁴⁹ Ao comentar o episódio das sereias, Blanchot anota: “Todavia, pelos seus cantos imperfeitos, que não eram senão um canto ainda por vir, conduziam o navegante a esse espaço onde cantar começaria verdadeiramente. [As sereias] não o enganavam, pois, levavam realmente ao objetivo” (1984, p. 11).

⁵⁰ Versos de “Foguete”, de Roque Ferreira e J. Velloso.

canta: veneno-remédio. Afinal, como Kafka⁵¹ escreve em *O silêncio das sereias*: “As sereias, porém, possuem uma arma ainda mais terrível do que seu canto: seu silêncio” (2002, p. 13). Fora do útero, passamos a vida cantando e sendo cantados, não necessariamente com a mesma exuberância paradisíaca, daí a circularidade permanente da ilusão e, até porque, precisamos cantar também: ser mães e ser sereias de outros. A neo-sereia, o cancionista moderno, que faz uso da aparelhagem técnica e das gravações mecânicas disponíveis ao seu cantar, investe no paradigma humano ao reciclar temas e estilemas que tensionam a presença do indivíduo no mundo. Importa dizer que é justamente a possibilidade de ter a voz gravada o que permite transformar a voz em *objeto* de observação. No entanto, não podemos perder de vista o fato de que “sem o prazer acústico, sem a relação de gozo entre bocas e ouvidos, a unicidade da voz corre o risco de se transformar em categoria abstrata, descorporificada, manca. A voz é única e a voz canta” (CAVARERO, 2011, p. 115). “A voz é som, não palavra; mas a palavra é sua destinação essencial. Crucialmente, o discurso poderia ser invertido. A palavra carrega consigo aquilo que a voz lhe destinou” (idem, p. 242). A partir dessa perspectiva entendemos a *alegria* latino-americana com sua profusão de ritmos e estilos cancionais, pela ênfase na voz, no corpo. Espaço do ensaio, do risco, na América Latina há mimos para todos os gostos e necessidades. O cancionista trabalha com um raio imenso de significantes oriundos das misturas, da mestiçagem e da hibridação que nos constituem, sem medo de assumir influências, pois sabe que a autoria e a *assinatura*⁵² da canção estão no lugar do rearranjo engendrado naquilo que as canções já cantadas oferecem.

Tal rearranjo não se dá de qualquer jeito, mas precisa criar no ouvinte uma experiência estética forjadamente “despretensiosa”. E aí reside o trabalho poético do cancionista. A fim de ninar o ouvinte, letra, palavra e gesto vocal precisam se equilibrar no eixo exato do desejo de quem ouve – quando não, criar desejos – naquele instante ficcional em que a vida com seus efeitos especiais parece valer a pena. O cancionista moderno é um ouvinte de canção, como mostraremos melhor mais adiante. E isso não é pouco, pois sugere a mobilização da tradição. O cancionista moderno, a neo-sereia, usa as mídias como forma de cantar a canção. É isso que

⁵¹ “Ao silêncio das sereias corresponde, pois o não escutar de Ulisses, que, com seus ouvidos moucos, não sabe nem do canto nem tampouco do silêncio” (OLIVEIRA, 2008, p. 347). Temos, deste modo, um Ulisses incapaz de narrar, como o metatexto de Kafka sugere.

⁵² Tomo aqui de empréstimo termos utilizados por Júlio Diniz ao tratar da “voz como assinatura”, no texto “Sentimental demais: a voz como rasura” (In: NAVES, Santuza Cambraia Naves e DUARTE, Paulo Sergio (Org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.). Assim como para o autor, “não é somente a voz em seus aspectos sonoros, físicos e neurofisiológicos que me interessa, e sim, a voz como discurso travado no corpo da cultura, com todo o seu aparato simbólico e, pensando em alguns aspectos da cultura brasileira, em seu sentido alegórico” (p. 100).

Marcela Bellas – no disco *Será que Caetano vai gostar?* (2009) – faz com a canção “Mamãe sereia” [16], de Mário Mukeka e André Mury.

Marcela Bellas trabalha misturando sons de sintetizadores e tambores a fim de criar uma cama sonora sensorialmente líquida para a voz da mãe/sereia do título da canção. Isso radicaliza a mensagem do sujeito que pede à figura mítica: “Bota esse menino pra nascer / Bota esse menino pra correr / Bota esse menino no mundo que é pra ele ver”. O pedido deixa escapar um corte agridoce no cordão umbilical que vai do ouvinte ao seu cantor: filho/mãe; navegador/sereia. Ao justapor a figura da mãe e da sereia, o sujeito da canção coloca diante do espelho dois seres cantantes exacerbando suas forças. Para tanto, o sujeito recorre a Iemanjá e a Oxum – entidades afro que reinam nas águas – como metáfora poética do mergulho do sujeito liberto no mundo sonoro que ele mesmo passa a criar para si, a partir da mediação materna e/ou sirênica.

Obviamente, por outro lado, a interdependência fica configurada: mães, sereias e deusas são assim porque as presentificamos em nossas vidas. Cabe ao indivíduo, assim como afirma fazer o sujeito de “Mamãe sereia”, botar linha nas conchinhas da mamãe sereia e fazer um colar: inventar a própria narrativa. Aliás, é isso que outra cantora, Rita Ribeiro⁵³, faz ao cantar a potência sincrética do Brasil. As performances personalíssimas de Rita enchem os espaços de potência mítica. Sua voz reverbera nossa raiz africana. *Tecnomacumba – a tempo e ao vivo* (2009) é o melhor exemplo disso. Cantando os cantos dos deuses para os deuses, Rita põe o ouvinte na *gira*, com repertório trabalhado com carinho e compreensão plena daquilo que é cantado.

Em “A deusa dos orixás” [18], de Toninho e Romildo, que conta a escolha amorosa de Yansã, entre Ogum e Xangô, Rita Ribeiro apresenta uma amostra da mistura de ritmos, sons e instrumentos que sublinham a hibridação brasileira. Os batuques dos terreiros e os *beats* eletrônicos apontam para a presentificação que Rita pretende dar aos sujeitos das canções e à mitologia. Rita Ribeiro sabe que as tecnologias também podem estar a serviço da memória cultural. Yansã (rainha dos raios) é o calor e a brisa. É ela quem comanda os ventos. E pode pedir a Xangô (deus dos trovões) que apazigue as tempestades. Rita *fecha* o samba (outrora defendido por Clara Nunes) com a saudação à divindade: Epahei! Acarinhando a deusa e fluidificando os ouvintes. Qual uma Terpsícore, musa grega que alguns autores consideram ser a mãe das sereias, musa da dança, Rita dirige a cadência da festa de nossa mestiçagem: põe-nos para dançar.

⁵³ Recentemente, por questões burocráticas, a cantora precisou alterar seu nome artístico para Rita Bennditto.

Empunhando pente – domando os cabelos desgrenhados, animalizados, geniais – e espelho (vaidades, ilusão, ficção), as sereias são sensuais. Com os signos do mito já deslocados por certa ideologia urdida na Idade Média que tem a mulher como a portadora do dom de iludir, as iaras se distanciam das tenebrosas sereias homéricas. Ou melhor, agregam ao canto irresistível, a beleza física sedutora⁵⁴. Esse percurso traz consequências: a mais negativa é a desvocalização do *logos*, a partilha entre *mythos* e *logos* – um processo amparado pela “surdez” da filosofia que teme os efeitos da mistura da palavra com o som, com a voz inimitável. A sereia passa a ser sinônimo de mulher muito bonita, encantadora e fatal: “exaltada por uma voz que é pura voz, a sua corporalidade passa a dominar uma cena em que nenhuma forma de *logos* chega a perturbar o estereótipo do feminino” (CAVARERO, 2011, p. 133). Mas em certas culturas não perde sua ligação com mitos fundadores de criação e de proteção. É o caso de Iemanjá, Iara, Dona Janaína.

Como sabemos, mitologicamente a poesia está ontologicamente imbricada à musicalidade, ao ritmo da vocalização das palavras. Para Rosa Maria Dias, “o ritmo está no ponto de encontro entre a plástica e a harmonia, o fenômeno e a vontade, a aparência e a essência, o sonho e a embriaguez, o apolíneo e o dionisíaco” (2005, p. 37). Convenientemente, o corte acontece na cultura medieval, momento de radicalização do longo processo filosófico de emudecimento do *logos*.

Calar as sereias implicou calar as mulheres, ou melhor, manter o silêncio da culpada pela queda do homem (WARNER, 1999). Relacionadas à feitiçaria, as mulheres sempre ameaçaram a razão masculina. E isso é ratificado no *Malleus maleficarum*, no século XV, e endoçado no Romantismo: a voz perde espaço para a beleza física arrebatadora. Heine, Poe e H.P. Lovecraft elogiam a *Ondina*, de La Motte-Fouqué, pelo fascínio que a obra exerceu sobre os leitores românticos: “Ondina como metáfora da condição do Homem, como ser imperfeito e condenado à errância, dissolvendo-se simbolicamente nas águas ou perdendo-se no vento” (FERREIRA, 2006). A sereia perde a alma, assim como a mulher vive sobre a tutela do pai e/ou do marido no século XIX.

⁵⁴ A situação é retomada, por exemplo, por Manuel Bandeira, no poema “A sereia de Lenau”: “Quando na grave solidão do Atlântico / Olhavas da amurada do navio / O mar já luminoso e já sombrio, / Lenau! Teu grande espírito romântico // Suspirava por ver dentro das ondas / Até o álveo profundo das areias, / A enxergar alvas formas de sereias / De braços nus e nádegas redondas. // Ilusão! Que sem cauda aqueles seres, / Deixando o ermo monótono das águas, / Andam em terra suscitando mágoas, / Misturadas às filhas das mulheres. // Nikolaus Lenau, poeta da amargura! / Uma te amou, chamava-se Sofia. / E te levou pela melancolia / Ao oceano sem fundo da loucura”.

Capturando a *phoné* no sistema da significação, a filosofia não só torna inconcebível um primado da voz sobre a palavra como também não concebe ao vocábulo nenhum valor que seja independente do semântico. Reduzida a significante acústico, a voz depende do significado. Longe de ser óbvia, essa dependência é fundamental. Ela aprisiona a voz num sistema complexo que subordina a esfera acústica à visual (CAVARERO, 2011, p. 52).

É também Cavarero quem anota:

A matriz etimológica é conhecida. *Logos* deriva do verbo *legein*. Desde a Grécia arcaica, este verbo significa tanto “falar” quanto “recolher”, “ligar”, “conectar”. Isso não é surpreendente, uma vez que quem fala liga as palavras umas às outras, uma após a outra, recolhendo-as em seu discurso. Tampouco é estranho que, exatamente por isso, *legein* signifique também “contar” e, ainda mais propriamente, “narrar”. Na sua acepção comum, o *logos* se refere à atividade de quem fala, de quem liga os nomes aos verbos e a qualquer outra parte do discurso. O *logos* consiste essencialmente numa conexão de palavras. Justamente nesse plano da conexão, que “liga” e “recolhe” segundo determinadas regras, está centrada a atenção da filosofia. Centrada inclusive com prejuízo – mas talvez fosse melhor dizer: sobretudo com prejuízo – do plano acústico da palavra. O logocentrismo filosófico se interessa, principalmente, pela ordem que regula a conexão, isto é, pela linguagem como sistema da significação (idem, p. 50-51).

Uma parte significativa de pensadores, entre eles Adriana Cavarero, vem questionando os paradigmas de base platônica de desvocalização⁵⁵ do *logos*. O ponto central da questão não é a desvalorização da escrita⁵⁶, ou sua negação, mas a observação dos contatos, das intersecções e dos pontos de mutação entre a palavra falada e a palavra escrita. Importa ouvir o *logos* não para “entendê-lo” *racionalmente*, mas para a partir dele escolher caminhos de entedimento. Ou seja, questionar a ordem que regula a conexão entre as palavras e se deixar envolver com a “força bruta”: ser criação ao ritmo do plano acústico da palavra.

Quando dizemos que o som era sentido, sua força era de tocar o homem para qualquer lugar e não de fazer o homem refletir sobre este fenômeno, dividi-lo ou interpretá-lo. Assim, a gestualidade espontânea do corpo é já por si mesma certa objetivação, uma certa manifestação do sentido. Ela não é, obviamente, a objetivação de uma ideia, mas a de uma situação no mundo sobre a qual se decalam as próprias ideias (TOMÁS, 2002, p. 50).

É por isso que a proposta do meu trabalho passa por um retorno ao aspecto mitológico do vocalizar, do cantar, do narrar: por reconhecer aqui que a sonoridade das palavras tem mais, ou igual, relevância do que seus significados. Ou melhor, que o plano acústico da palavra está visceralmente ligado à significação empreendida pelo ouvinte. Por isso a

⁵⁵ O episódio das sereias, em Homero, certifica algo: “el mundo temprano-patriarcal homérico aprendió a temer a determinado tipo de encanto o hechizo auditivo” (SLOTEDIJK, 2003, p. 437).

⁵⁶ “O que se perde na transcrição é pura e simplesmente o corpo – pelo menos esse corpo exterior (contingente) que, em situação de diálogo, lança para outro corpo, tão frágil (ou assustado) quanto ele, mensagens intelectuais vazias, cuja única função é, de certo modo, *agarrar* o outro (até mesmo no sentido prostitutivo do termo) e mantê-lo em seu estado de parceiro” (BARTHES, 2004c, p. 04).

importância de um livro como *Milagrário pessoal*, de Jose Eduardo Agualusa, para ajudar na argumentação de minha intenção.

Temos no livro de Agualusa o embate entre um professor e uma ex-aluna (Iara), linguísta, cujo trabalho é identificar e dicionarizar as palavras novas. “A Iara interessam sobretudo as palavras recém-nascidas, ainda úmidas, ofegantes, indefesas, caídas de repente nesse vasto alarido que é a vida. Para encontrar eventuais neologismos serve-se de um programa informático, o Neotrack, o qual recolhe, a partir dos jornais do dia disponíveis na internet, as palavras não dicionarizadas” (2010, p. 15). Fazendo uso de uma escrita que utiliza o ritmo da fala, posto que a “sensação” criada para o leitor é a de uma *conversa* entre narrador e leitor, Agualusa tematiza a complementaridade entre a fala e a escrita. O narrador se dirige diretamente ao leitor, bem como faz avanços e recuos no tempo, suspensões da narrativa para inserir outras histórias, num procedimento típico da oralidade. Iara entra em conflito quando percebe o aparecimento e a disseminação inesperada de um grande número de neologismos. E busca a ajuda do antigo professor para entender o problema. Em geral, personagens femininas são o motor dos romances de Agualusa, na contramão de certa corrente que silencia⁵⁷ as *mulheres que cantam*. “(...) uma mulher canta. E o rei à escuta se distrai de sua obsessiva vigilância” (CAVARERO, 2011, p. 16).

Referência indígena brasileira, em *Milagrário pessoal* Iara, para além da personagem, mas mimetizada ao narrador, é a sereia que seduz o leitor a ouvir o som das palavras: “Até esta altura qual foi o neologismo mais bonito que tu encontraste? Iara esperava a pergunta: Não sei, rendeu-se. Nunca me apareceu uma palavra bonita. Mesmo bonita. A verdade é que os neologismos são quase todos feios. Acho-os, de uma forma geral, grosseiros e enfadonhos” (p. 16-17). Mais adiante, quando instigada a escolher as dez palavras mais bonitas da língua, Iara sugere que é a sonoridade o que as tornam bonitas e grávidas de significado: palavras *potência-ó*. A indicação de Iara como sereia, gesto de recuperação, apropriação e manipulação do mito feito por Agualusa durante todo o romance, está presente já na capa do livro. Tanto na edição portuguesa – registro de uma imagem de Iara em local de devoção, quanto na brasileira – fotografia “A Sereia e o Cinema”, still do vídeo *Psinoe*, de Adriana Varejão.

⁵⁷ “A fala é perigosa porque é imediata e não volta atrás (a menos que se suplemente com uma retomada explícita)” (BARTHES, 2004c, p. 03).

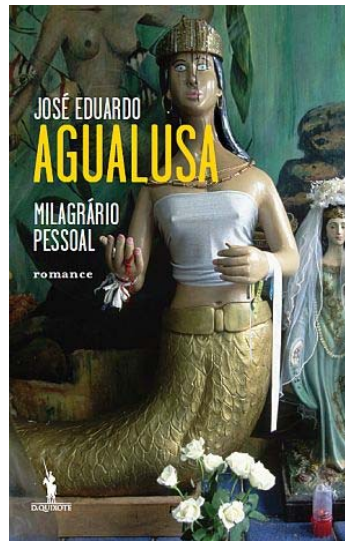


Imagem 7 – Capas do livro *Milagrário pessoal*, de José Eduardo Agualusa.

A sereia amazônica Iara imprime sua mitopoética no imaginário da língua portuguesa-brasileira e se espalha pelas artes. De José de Alencar (*O tronco do ipê*) ao grupo Axial (“Beijo da Iara” [19], de Kiko Dicucci), passando por Olavo Bilac (“Iara”⁵⁸), que descreve a sereia mais próxima da Ondina da mitologia germânica fixada por Friedrich De La Motte-Fouqué⁵⁹ do que das índias amazônicas, entre outras tantas inúmeras aparições.

⁵⁸ Vive dentro de mim, como num rio, / Uma linda mulher, esquiva e rara, / Num borbulhar de argênteos flocos, Iara / De cabeleira de ouro e corpo frio. / Entre as ninfeias a namoro e espio: / E ela, do espelho móbil da onda clara, / Com os verdes olhos úmidos me encara, / E oferece-me o seio alvo e macio. / Precipito-me, no ímpeto de esposo, / Na desesperação da glória suma, / Para a estreitar, louco de orgulho e gozo... / Mas nos meus braços a ilusão se esfuma: / E a mãe-d'água, exalando um ai piedoso, / Desfaz-se em mortas pérolas de espuma.

⁵⁹ “Seus olhos azuis como o lago dão testemunho de sua ligação e até identificação com a Natureza, e seu arrebatamento, indisciplina e índole caprichosa remetem diretamente às águas de que proveio”, escreve Karin Volobuef, na Introdução de *Ondina: uma história de fadas da mitologia alemã*. LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de. Trad. Karin Volobuef. São Paulo: Landy, 2005.

A título de mais um exemplo, na canção “Kirimurê”, de Jota Velloso, ela é a sereia que canta a afirmação da existência de um povo que foi dizimado – “Onde era mata hoje é Bonfim / De onde meu povo espreitava baleias / É farol que desnor-teia a mim” – e da certeza da permanência do desejo de serem os donos daqui: “Se me der a folha certa / E eu cantar como aprendi / Vou livrar a Terra inteira / De tudo que é ruim”. Sabe-se que a região que hoje conhecemos como Baía de todos os santos era chamada pelos tupinambás de Kirimurê. Na voz de uma Maria Bethânia (*Mar de Sophia*, 2006) mimetizada em Iara, a canção ganha sentidos amplos: “Espelho virado ao céu / Espelho do mar de mim / Iara índia de mel / Dos rios que correm aqui / Rendeira da beira da terra / Com a espuma da esperança (...) Na fome da minha gente / E nos traços que eu guardo em mim / Minha voz é flecha ardente / Nos catimbós que vivem aqui”.

Assemelha-se a essa “Iara índia de mel”, a sereia cantada pelo grupo Axial em “Beijo de Iara” (*Simbiose*, 2011). Ambas são concentração de doçura e resistência, “espelho virado ao céu” a refletir no ouvinte que a escuta a beleza de seu canto beira-rio. Diz o sujeito da canção: “Ouvi no beira-rio / um canto ecoar / é a mãe d’água / pra me encantar”. Senhora das águas ou Mães-d’água, a ética de Iara é contada vocalmente e passa gerações. O sujeito da canção recolhe e condensa algumas narrativas sobre a sereia. Nos versos “Rema rema remador / Iara quer te namorar / quem provar dos beijos seus / com a morte vai se casar”, temos tanto a retomada da cantiga folclórica “Rema rema remador, que este barco é do Senhor”, quanto da marchinha carnavalesca “Marcha do remador”: Rema, rema, rema, remador / Quero ver depressa o meu amor / Se eu chegar depois do sol raiar / Ela bota outro em meu lugar”. No encontro dos fragmentos das canções permanece o mote de não sucumbir ao canto mortal.

Mas está no modo de apresentação da canção por Sandra Ximenez (vocais e piano elétrico), Felipe Julián (loops, ruídos e teclados) e Leonardo Muniz Corrêa (clarinete) o engenho do encanto. O clima sonoro criado pelo grupo presentifica a mítica sereia. O palimpsesto cultural brasileiro é apontado na palheta de sons do grupo Axial. E assim o feitiço se realiza: “Espelho virado ao céu / Espelho do mar de mim / Iara índia de mel / Dos rios que correm aqui”, como canta Bethânia. Ou: “Sinhá sereia chegou / beldade maior / nunca se viu // Deixa eu banhar você / lavar teus cabelos / nas águas do rio”.

O grupo Axial e Maria Bethânia mostram que a *potência-ó* da palavra está em sua vocalização. É assim também que age o narrador de Agualusa: *logos* vocalizado, quente e úmido na voz de alguém cantando. “O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e ele

reencontra uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir”, como observaria Paul Zumthor (2007, p. 60).

A sereia é, antes de tudo, a voz que relata aquilo que ouviu da musa. Para o cancionista (neo-sereia), a canção é a musa. Assim como a poesia é a musa do poeta. Musa “libérrima e audaz”⁶⁰ a inspirar o canto, o poema. O cancionista é a sereia da sereia e, de viés, do ouvinte. No disco *Caravana sereia bloom* (2012), a cantora Céu reposiciona o mito: desenha no imaginário do ouvinte aquilo que chamo de neo-sereia. Primeiro porque Maria Poças é e não é Céu – preserva e revela intimidades de uma e da outra. Ela *morre para viver com Iemanjá* – arquétipo de ânima. Segundo porque a cantora está atenta à itinerância das canções. Sabe que em tempos de mobilidade pode ter seu canto acessado ao prazer do desejo do ouvinte e quer ir indo: “O vento é um menino bulindo com a gente”, canta. E terceiro porque na canção “Sereia” [20], de Céu, o sujeito diz: “Sereia do mar / Me conta o teu segredo / Do teu canto tão bonito / Prometo não espalhar”. Ora, é na sereia do mar – na poesia, na canção – que Céu busca os elementos de seu canto. Ao evocar a musa-sereia, Céu é aedo de acontecimentos, é neo-sereia.

É interessante notar que “Sereia” entra no disco como uma vinheta atravessando as canções e se revelando como o núcleo luminoso da proposta de *Caravana sereia bloom*. Tocado pela sereia do mar, por Dona Janaína, pela poesia, pela canção, o sujeito canta: “Sereia do mar / Também sou fruto d’água / Vim do rio doce aprender / O tal do canto que traz / Pra bem perto nosso bem-querer”. A sereia conta aquilo que a musa viu e lhe contou. Ela *traduz* a narrativa para os ouvidos humanos. E assim ouvimos o inaudível. Como está registrado em uma das versões do mito (LAO, 1999), ao se atreverem a competir com as Musas, as Sereias tiveram suas penas arrancadas e usadas como coroas. Filha de Mnemósine, a musa conserva o acontecimento que presenciou e que precisa ser traduzido em canção pelo poeta, cancionista, sereia. Esta atua tanto na nossa incompetência humana no uso das palavras, quanto na nossa necessidade por canção: palavra cantada na voz de alguém. A sereia nos fornece verbo, melodia e voz. E, no caso da neo-sereia, sendo também humana, como seu ouvinte, exposta a semelhantes afetos (agradados e desagradados), é nossa cúmplice e nosso álibi. Iara é irmã do indivíduo-ouvinte na existência.

A canção “Sereia” tem letra e programação da própria Céu. Os recursos técnicos auxiliam a cancionista no ato de entoar o canto sirênico. Ecos e reverberações melódicas e

⁶⁰ Trecho de verso de “Navio negreiro”, de Castro Alves.

vocais criam o clima sedutor, embriagante e propício ao despertar do impulso lúdico. Tais elucubrações se adensam quando obtemos a informação de que “Sereia” é dedicada a Rosa Nena, filha de Maria Poças. Rosa é a musa (a canção) que canta Céu (a cancionista) que, por sua vez, canta a musa. E são as dobras desse *re-canto* que faz Céu ser ainda menina, aproximando-se do desejo do ouvinte.

Para certa linha de pensamento, metade mulheres, metade animais, as sereias – desde os latinos até hoje – guardam o canto puro, absoluto, primordial, asemântico, inarticulado: o canto sem palavras. Parece ser assim, por exemplo, que O Agente, personagem do livro *O natimorto*, de Lourenço Mutarelli, percebe a cantora de ópera com quem desenvolve uma relação obsessivo-amorosa. Ela é toda voz – pureza e beleza – para ele. Não à toa ela é denominada como A Voz. Narrador, só O Agente consegue ouvir A Voz – logo não sabemos se há palavra cantada ali – fazendo a cantora ser um misto de sereia e musa, pois com sua voz inaudível às outras pessoas, A Voz é o impulso necessário à descoberta de si da personagem O Agente. Mas também promove o ato narrativo dos acontecimentos. “Desde que ele a ouviu cantar, não fala em outra coisa”, diz A Esposa. “É a Voz da Pureza pra lá, é a Voz da Pureza pra cá”. “Por que que eu não posso ouvi-la cantar? Por acaso ela é assim tão sofisticada?”. Ou seja, ele ouve e fala. Fala porque sente encanto: um encanto intransferível. Só ao ouvido dele-narrador cabe a captação da singularidade da voz. O que, por sua vez, também distingue O Agente das outras personagens. Mais adiante é A Voz quem dirá: “Eu não sou tão delicada assim, dá pra aguentar o tranco”.

Leitores de Homero, onde o mito ganha seu registro, filósofos como Adorno e Horkheimer parecem, talvez por terem outros objetivos intelectuais, não atentar para o fato de que além de cantar, as sereias *contam* Ulisses. O caráter narrativo do canto é desprezado. Além disso, como observa Adriana Cavarero, “as vestes do sujeito burguês ficam bastante apertadas no herói de Ítaca” (2011, p. 138). Está na *Odisseia*: “Não passou nosso barco ligeiro despercebido às Sereias, / De perto, que entoam sonoras: / ‘Vem para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho, / Traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-vos. / (...) / Todas as coisas sabemos”, dizem as sereias, via relato de Ulisses. Ou seja, mais do que som, o canto das sereias entoa palavras, narra cantando: algo audível aos ouvidos humanos.

De que natureza era o canto das Sereias? Em consistia a sua falha? Por que é que essa falha o tornava tão poderoso? Há os que sempre responderam: era um canto inumano – sem dúvida um ruído natural (haverá outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem, muito baixo e despertando nele esse prazer extremo de cair que lhe é impossível satisfazer nas condições normais da vida. Mas,

dizem outros, mais estranho era o encantamento: mais não fazia que reproduzir o canto habitual dos homens, e se as Sereias, que não passavam de animais, muito belos devido ao reflexo da beleza feminina, podiam cantar como cantam os homens, tornavam o canto tão insólito que nascer naquele que as ouvia a suspeita da inumanidade de todo o canto humano. (BLANCHOT, 1984, p. 11)

O canto das sereias homéricas contem os três tempos. Assim são as canções (erráticas) que, ao longo de um dia, promovem as alterações de nossos humores. Deste modo, podemos pensar que as sereias carregam um canto que mata o *homem velho* e desperta o *homem novo*: lúcido da cabeça aos pés de sua condição errante. Herói da razão, Ulisses provou que era possível ouvir as sereias – pensar/sentir com outras partes do corpo – sem que isso o levasse à morte: ao fim. Ao contrário daqueles que percebem a racionalidade desvocalizada, ou o encanto absoluto, as sereias sabem o que dizem. Elas contam ao homem comum aquilo que a Musa conta apenas ao poeta. Elas nos fornecem a fama: o calor de se sentir cantados. Devido às suas “competências vocais, a relação imediata [das sereias] era com pássaros, e não com peixes. Quem é mudo como um peixe não pode certamente se prestar a hibridar um monstro canoro”, anota Adriana Cavarero (2011, p. 131). Mas as sereias foram conduzidas ao mar.

A mudança de morada é crucial. A descida para as águas, isto é, a metamorfose pisciforme é acompanhada pela sua transformação em mulheres belíssimas. Tal processo corresponde, muito significativamente, à afirmação de um dos modelos mais estereotipados do gênero feminino. Trata-se do padrão segundo o qual, em sua função erótica de sedutora, a mulher surge antes de tudo como corpo e como voz inarticulada (CAVARERO, 2011, p. 132).

Antes monstros barbudos, cujo poder de sedução estava no canto (*logos* poético), agora, em um mundo videocêntrico⁶¹, as sereias parecem seduzir antes pela beleza física. Seja como for, não são poucas as lendas das sereias. No Brasil elas são as rainhas do mar. E cantam. Cantam muito. “Minha sereia é rainha do mar / O canto dela faz admirar / Minha sereia é a moça bonita / Nas ondas do mar aonde ela habita”, como diz a canção de Dorival Caymmi. Aqui a sereia canta com dó do penar do sujeito.

Médium da sereia e *signo de elemento água*⁶², Maria Bethânia (*Mar de Sophia*, 2006) traduz em um canto (quase) devocional – tons graves e baixos – toda a infiltração do mito sirênico em nossa cultura. E tem na canção “Yemanjá, rainha do mar” [21], de Pedro Amorim

⁶¹ “No en vano es el videoclip el género sintomático de la cultura del presente, que se esfuerza por lograr el aglutinamiento óptico del oído y las síntesis global por imágenes. (...) Soy la efervescencia, el bloque de sonidos, la figura liberada, soy el pasaje bello, audaz, soy el salto al tono más alto: el mundo suena a mí cuando me muestro tal como me he prometido” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 446).

⁶² Paródio o verso “Signo de elemento terra”, da canção “Terra”, de Caetano Veloso, para referir-me aos conceitos líquidos, seus sentidos e movimentos – dos “territórios flutuantes” (MAFFESOLI, 1997) do mundo que habitamos, à metáfora da “liquidez” de SLOTERDIJK (2003-2006), passando pelo *nomadismo* (DELEUZE e GUATARRI, 1995-1997).

e Paulo César Pinheiro, a melhor companhia. Bethânia canta (evoca) os nomes da rainha do mar – “Dandalunda, Janaína, Marabô, Princesa de Aiocá, Inaê, Sereia, Mucunã, Maria, Dona Iemanjá” – elencando a apropriação doce do mito em nosso imaginário. O sujeito da canção mistura mitos gregos e africanos e coloca o resultado disso para dançar no Brasil ao balanço do mar, ao som da moradora da “loca de pedra”: vaidosa, humanizada – íntima do marinheiro (brasileiro) ouvinte. “O que ela canta? / Por que ela chora? / Só canta cantiga bonita / Chora quando fica aflita / Se você chorar”, numa demonstração radical da relação interpessoal que vai da sereia ao ouvinte, e vice-versa. Num jogo lúdico que envolve prazer e dor, encanto e lucidez.

É o dom de iludir das sereias, das mulheres o que assusta e justifica a misoginia da leitura do mito. Por este viés, “Dom de iludir” [22], de Caetano Veloso estabelece um diálogo com a canção “Pra que mentir” [23], de Noel Rosa e Vadico. Na canção parodiada o sujeito masculino questiona a mulher em relação ao dom que ela tem de iludir e de enganar. Já na canção de Caetano temos um sujeito feminino *emancipado* respondendo aos argumentos do homem. Cavarero anora que “sintomaticamente, a ordem simbólica patriarcal que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico” (2011, p. 20). É interessante observar a presença da conjunção “se” em momentos nodais na letra de “Pra que mentir”, sugerindo uma interferência do sujeito masculino no comportamento da mulher que, por sua vez, em “Dom de iludir” usa isso a seu favor: investe no poder das palavras. Mas mentir parece ser é um dom natural de todo humano já que a palavra não traduz o sentimento.

Culpabilizada pela queda do homem, a mulher foi obrigada a aprender que as sensações são intransmissíveis. Não é à toa, portanto, que Chico César canta “eu sei como pisar no coração de uma mulher, já fui mulher, eu sei”⁶³, iluminando a potência do feminino e afirmando que a palavra cantada carrega o grau ficcional. Recorrendo a História, percebemos que enquanto o homem ficou *perdendo tempo* questionando “pra que mentir”, a mulher, algo distraída, provoca movimentos no ar: pane nos sistemas. Na canção ela desdenha do homem: “não me venha falar”. Ela se impõe mandando o homem desviar o olhar inquisidor. Há de fato uma apresentação do homem como senhor de tudo: “você está, você é, você faz, você quer, você tem”. O que intensifica a esfera do feminino: a mulher personificada na voz inflamada de Gal Costa (*Minha voz minha vida*, 1982) está noutro plano mais feliz de vida. Aliás, os

⁶³ Versos de “Mulher eu sei”, de Chico Cesar.

versos finais são deliciosamente cruéis: “você diz a verdade, a verdade é seu dom de iludir”. Eles mostram que esta voz feminina tem consciência de suas estratégias para viver diante das investidas do macho adulto⁶⁴ e limitado sempre no comando. A inversão semântica e a afirmação do jogo suspensivo que redefine verdade e mentira desestabilizam o homem acostumado à lógica clara. Se, como Bernardo Soares anotou no trecho 260 de seu *Livro do desassossego*, “amamo-nos todos uns aos outros, e a mentira é o beijo que trocamos”, ou seja, todos nós mentidos porque a mentira está na base da nossa inscrição constitutiva humana e das relações que estabelecemos, como o homem *pode querer que a mulher vá viver sem mentir?*

Retomando a investigação sobre as sereias, rainha do mar, Iemanjá é a grande mãe dos orixás. Seus mitemas se hibridizam com os de algumas santas católicas e ela recebe homenagens em diferentes datas durante o ano. No Brasil, sincretizada com Maria, mãe do Cristianismo, Iemanjá é uma das entidades não-católicas mais reverenciada, comentada, cantada. Senhora de muitos nomes – “Dandalunda, Janaína, Marabô, Princesa de Aiocá, Inaê, Sereia, Mucunã, Maria” –, podemos dizer que, dentro da história de nossa canção popular portadora de poesia, Iemanjá é a musa *hors-concours* dos cancionistas: cantada e evocada em muitas canções. Musa e sereia. Nem todos os devotos e admiradores de Iemanjá, em especial os de descendência nagô, reconhecem a mistura da imagem do orixá ligada às figuras das sereias, tidas como latinizadas, europeias e/ou ameríndias. Enquanto as sereias atrairiam para a morte, Iemanjá protege, ilumina – eis o principal argumento. Deste modo, o rabo de peixe e os longos cabelos são elementos da sereia europeia – e da Iara amazônica – e estariam distantes da deusa africana, nagô. Na verdade, é difícil encontrar a representação de Iemanjá-sereia⁶⁵ nas casas.

⁶⁴ “Según los estándares psichistóricos de los dos últimos milenios y medio, sólo puede convertirse en adulto quien se haya sometido a un amplio entrenamiento de des-fascinación” (SLOTERDIJK, 2003, p. 433).

⁶⁵ Imagem do filme *Matinta*: uma história de amor baseada numa lenda amazônica.

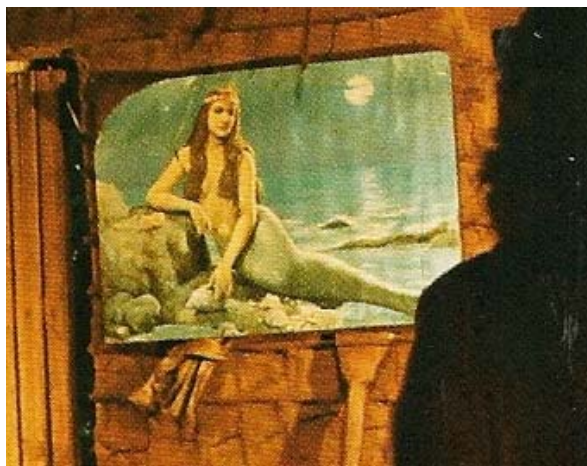


Imagem 8 – Still do filme *Matinta*.

No entanto, mesmo entendendo e respeitando a crença e a cultura, para fins estéticos e teóricos, aqui, Iemanjá é a grande sereia, por ajudar seu ouvinte a matar o *homem velho* (de antes do contato com o canto sedutor e cheio de ânima) e por deixar vir à tona o *homem novo*: consciente-de-si. Ou seja, na canção sirênica – e aqui Iemanjá pode envaidecer-se de sua voz – há a *re-revelação*, o espanto do óbvio ocultado o tempo todo dentro do sujeito, do ouvinte.

Resultado da mistura ameríndia, africana e europeia, a Iemanjá brasileira é doce e justa. Alodê, Odofiaba, Minha-mãe, Mãe-d’água, Odoiyá é evocada (cantada) para cantar o ouvinte localizado entre as fontes de vida (do novo) e de morte (da novidade). É deste lugar entranhado de maresia que surge o sujeito da canção “Entre o amor e o mar” [24], de Ná Ozzetti e Luiz Tatit, consciente de que entre o amor e o mar há a canção, o canto, a voz de alguém cantando – mantendo memórias conservadas no sal marinho, nas águas doces. Memória que recria e reestabelece, via palavra poética cantada, o tempo que não passa, é sempre presente, agora. Eis Iemanjá: a portadora do canto-beijo-luz. O sujeito da canção se instala neste lugar sonoro, engendrado em sua própria voz, a fim de criar, ficcionalizar a vida que deseja. “Eu que inventei esta ocasião / de contemplar o mar”, diz. E se emociona e se entrega: “Quem vê meus olhos a marejar / sabe que vejo Iemanjá / que estou ouvindo a voz do mar / e que estou indo jajá”, quando o canto acabar.

Há que se comentar duas versões complementares desta canção: a de Jussara Silveira (*Entre o amor e o mar*, 2006) e a de Ná Ozzetti (*Meu quintal*, 2011). Ambas, duas sereias espantadas com as *potências-ó* do próprio canto, com a epifania que o canto promove. Na versão de Ná, o som de vassourinhas arranhando a bateria cria a sensação do marulho e figurativiza o som marítimo, enquanto que na versão de Jussara, o som da harpa remete o ouvinte às cordas de Orfeu e ao silêncio das sereias. Como sabemos, Orfeu usava a lira que

ganhou de Apolo⁶⁶, entre outras coisas, para acalmar brigas. Fez isso entre os argonautas. E, na viagem de volta de Jasão em sua busca pelo toão de ouro, Orfeu salvou os tripulantes quando silenciou as sereias com o som da lira. Ou seja, na versão de Jussara, a voz sirênica não se cala diante do som das cordas, pelo contrário: cria um diálogo cancional encantador, ancorado na base de piano. Para isso, Jussara precisa “dizer” nota por nota e sustentar as frases no vibrato: acelerando e desacelerando a paixão na voz. Ná Ozzetti, em contrapartida, entoia um canto fluido, mais “livre” para diluir algumas marcações da harmonia. Ela escolhe por valorizar silêncios e dramatizar a cena descrita na letra da canção. E as finalizações curtas das frases auxiliam isso.

Extasiado e passional, o sujeito criado no gesto vocal de Ná Ozzetti evidencia o discurso da canção, aproximando-se do ouvinte que lhe vê com *olhos a marejar diante de Iemanjá*, ouvindo a voz do mar – que Ná traduz na seleção dos instrumentos usados. É no gesto de cantar, na produção da presença-de-si que o sujeito dessa canção investe. Ele faz um elogio aos cancionistas, seus irmãos. O sujeito é todo entrega à sua função no mundo, no mar sonoro circularmente ficcionalizado e inventado – “como se fosse um lar” – a cada *re-canto*. A sua lei, a sua questão de cantor é saber que “o que um dia eu vou saber não sabendo eu já sabia”.

“Onda pára na pedra / Pedra não segura mar / Quem segura mar é lua / Num agrado pra Iemanjá”, canta o *rapper* Criolo, acompanhado pelo bloco afro Ilê Aiyê. Neo-sereia, o sujeito de “Entre o amor e o mar” também é “almirante de nossa Senhora Iemanjá”, como diz o samba-enredo da Portela (2012): “... e o povo na rua cantando. É feito uma reza, um ritual”.

“Dying is easy, it’s living that scares me to death” (“Morrer é fácil, é viver o que me assusta até a morte”), canta o sujeito da canção “Cold”, de Annie Lennox. Sobre a nossa alegria terrível, usada para suportarmos o pensamento-de-si, da sobrevivência no inferno e céu de todo dia, transformamos o tédio em poesia, inventamos verdades, experimentamos entre o desgaste histórico e o desejo de encontrar caminhos novos. Forjamo-nos cantores. Aqui ressoa algo de materno: da mãe ideal que alimenta o filho com leite e palavra.

Dentre todos os orifícios do corpo só em ti se confundem coisas tão díspares, boca que pede perdão e conta a mentira, a notícia, que lambe a vagina e prova a verdura, boca da fala, dos hematomas, da cacofonia, boca buraco para mendigos, pra gagos, conferencistas, / a trama da saliva e da derme, do sopro batendo por dentro nos dentes, dá à voz a digital de um fantasma. (RAMOS, 2008, p. 157).

⁶⁶ O mesmo deus que, enciumado, persuade as musas a privar Tamires da memória e, conseqüentemente, da voz, já que o poeta também estava enamorado por Jacinto.

Porém, não há misticismos nesta leitura, posto que toda voz vem de uma pessoa viva: boca, garganta, úvula, saliva. A voz imprime unicidade à pessoa. Há aqui uma constatação da voz e sua autoafirmação – aquilo que nos resgata do abandono profundo. Nesse movimento, a canção popular surgida a partir do fonógrafo, implicada com consumo⁶⁷, mídia e gosto, é o diário dos detentos que somos. Pensamos sobre nós através da voz nas canções. E entre mentiras sinceras e falsas verdades nos mantemos atentos e fortes. Não à toa o sujeito da canção “Bogotá”, de Criolo, diz: “Se você quer amor chegue aqui / se você quer esquecer a dor venha pra cá / pois a ilusão é doce como mel / e cada um sabe o preço do papel que tem”. A canção, ser cantado é se permitir estar no interlugar: ilusão e verdade, doçura e *re*-velação.

É desse convite irresistível à canção que trata o sujeito de “Verdade, uma ilusão” [25], de Carlinhos Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes. Guardada no disco *Diminuto* (2010), essa canção tem um sujeito lúcido de sua função: “Eu posso te fazer feliz / Feliz me sentir também / Eu posso te fazer tão bem / Eu sei que isso eu faço bem”, diz. Sujeito cancional, portanto, uma ilusão (ficção), ele sabe tanto o preço do papel que tem, quanto da necessidade urgente do ouvinte em ser cantado⁶⁸, mimado, ninado. Ele fala de si – constituindo “Verdade, uma ilusão” em uma metacanção – para se aproximar do outro. E faz isso exibindo um Carlinhos Brown além do orientador do carnaval. O corpo⁶⁹ balança junto com a palavra (a semântica) cantada. Toda vez que uma canção se confessa – “Eu posso te fazer canções / O amor soa em minha voz / Eu posso te fazer sorrir” – ela se inscreve ficcionalmente, revelando a ficção em nós: a verdade ilusória, a ilusão verdadeira. Pois no fundo “Ninguém precisa decidir / Verdade / Uma ilusão / Digo de coração / Verdade / Seu nome é mentira”, como anota e canta o sujeito da canção.

A verdade é sempre o que está sendo dito e ouvido no instante-já. Ela é o canto paralelo – e mantenedor de – ao escândalo de nossa existência. Aqui a canção se dedica obsessivamente à arte de cantar. Verdades vindas do coração e travestidas na voz de alguém, as canções nos alimentam de palavras, seguram nossa cintura e não nos deixam cair: “Eu posso te fazer ouvir / Milhões de sinos ao redor / Eu posso te fazer canções”. É no meio da

⁶⁷ “La histeria que causan los tenores y las maneras del pop no serían tan atractivas si no siguieran ofreciendo aún proyecciones conmovedoras de antiguos poderes que provocan las formaciones del yo a través del oído. Seducen a sus oyentes en la medida en que prometen convincentemente la entrada en escena decisiva del sujeto em el núcleo-canción” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 444).

⁶⁸ “Solo en una segunda escucha se reconoce correctamente la particularidad de la escena de las sirenas: si tal música ha de resultar irresistiblemente dulce para cada uno de esos oyentes cantados-cantantes, es porque presenta al héroe su deseo constitutivo como realizado” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 442-443).

⁶⁹ “O corpo real é o corpo pulsional. Pulsão significa, como bem o demonstrou Freud, que nenhum objeto de nenhuma necessidade jamais poderá trazer satisfação ao corpo humano, porque a natureza da pulsão é dar intermináveis voltas em círculos, um movimento cujo verdadeiro objetivo coincide com o seu próprio caminho rumo a uma meta inalcançável” (SANTAELLA, 2004, p. 146).

ponte que vai do real ao ficcional, que vai de mim para o outro, onde podemos ouvir ressoar aquilo que somos, ou podemos ser. A língua que a canção canta é a mesma língua que lhe canta. É assim que “o amor soa em minha voz”. O vocábulo precede e excede o semântico.

As palavras cantadas guardam sentido, embora não guardem significação. A palavra não nos traduz, é insuficiente para tanto. É na voz de alguém cantando as palavras que nos forjamos: que somos e estamos. E assim fazemos a vida valer a pena. E a ilusão cria a verdade: a *verdade-mais-erro*. E o horror de se perceber vivo retorna, reinstala-se. E as canções (de novo) surgem como respostas *re*-postas cíclicas ao escândalo de existir.

No conjunto monumental Convento de Santo Antonio e Igreja de São Francisco na capital da Paraíba, cidade desenvolvida entre o rio e o mar, sereias ornam os altares da capela dourada do Santíssimo Sacramento. Como Luiz da Câmara Cascudo as descreveu no artigo “As sereias na casa de Deus” na edição de 5 de abril de 1952 de *O Cruzeiro*: “cabeleira em concha, o cinto venusino abaixo dos seios, uma volta de flores na altura do ventre e o longo corpo ictiforme volteando como ornamento e moldura”. Cada elemento mereceria uma análise profunda. Para o pesquisador que viu sereias em outros templos cristãos, “as sereias paraibanas são diferentes. Mão direita à cinta, elegantemente, e a sinistra fingindo suste o rebordo trabalhado em relevo da cornija. Nem peixes e nem duas caudas. Vi as Sereias de Travanca, esculpidas na pedra, segurando a cauda e também um peixe”.



Imagem 9 – Detalhe do altar da Igreja de São Francisco, em João Pessoa-PB.

No artigo, Cascudo rejeita a égide sedutora em prol do símbolo funerário que as sereias guardam para interpretar as sereias paraibanas e justificar a presença delas ali. Ele percorre três séculos antes da igreja de Cristo buscando explicar a relação da sereia com a morte, em um tempo em que elas ainda eram seres alados e barbados. Como já mencionei, o

rabo de peixe e a beleza física surgem na releitura do mito e da lenda, principalmente, pela igreja católica. O fato é que a beleza calcada em elementos clássicos, aliada à morte⁷⁰, reforça a inibição das potencialidades essencialmente vocais que tais seres tinham. Ou seja, a sereia bela fisicamente é símbolo da ideologia que tem na mulher a perdição do homem. A ênfase na visão, no corpo bonito e harmonioso, em detrimento da voz, impõe a ordem de calar as mulheres que cantam: belas por fora e terríveis por dentro. A voz de alguém cantando indica que há um indivíduo de carne e osso existindo. É esta unicidade o que assusta. Ter voz é ser um existente. Não falo da voz metafórica, mas da voz que sai da garganta de um ente vivente autônomo.

Voltando às sereias, Cascudo destaca e reforça que elas estão também em outras igrejas católicas, apesar de desconhecer a presença delas em capelas ou matrizes brasileiras, além da paraibana. Porém, tenho o registro de que elas também estão na entrada da Igreja de São Pedro, em Recife-PE.



Imagem 10 – Detalhe da entrada da Igreja de São Pedro, em Recife-PE.

Para Cascudo, as sereias paraibanas serviriam como exemplo da ornamentação povoada de assombros da Idade Média. Elas se aliarão às figuras do Velho e Novo Testamento para incutir o temor aos fiéis que ousassem se deixar seduzir pelas belezas do mundo, esquecendo Deus: causa primeira e destino de tudo. E aqui a beleza externa seria a armadilha perfeita armada pela sereia fatal, já que ela “perdeu” a voz que a caracterizava com

⁷⁰ “Tocado intimamente en su polo de conmoción quiere ir allí, a donde es cantado: no ha sido creado el cosmos para que, cuando lo rodeo, yo me oiga perfecto en un lugar providencial? No en vano, tradiciones griegas, aparte de la *Odisea*, hablan de que eran habitualmente las sirenas las que exponían las quejas de los muertos” (SLOTTERDIJK, 2003, P. 446-447).

um vocálico ainda não dócil, domesticado, humanizado e “elevado”. Penso que sua presença na casa cristã quer dizer mais: quer falar do amálgama, do sincretismo e, sim, do erotismo estético que caracteriza a mobilidade cultural. Mesmo “amansadas” pela Igreja, as sereias se impõem como presença, indicam que há algo além daquilo que está sendo oferecido.

Se os mitemas do mito foram modificados, serenados, as sereias paraibanas mostram que o mito como potência resistiu aos exorcismos. Aliás, o próprio Cascudo lembra que “os templos olímpicos receberam a presença dos santos (...) Numa carta famosa, o Papa Gregório Magno mandou conservar os templos e retirar os ídolos”, atitude não muito diferente da empreendida pelas igrejas neopentecostais que ocupam teatros e cinemas na tentativa de *catequese* e de expansão do domínio. No entanto, como o pesquisador também observa, “ninguém intimou a Sereia a desenrolar a cauda e remergulhar no Rio Paraíba, caminho de Cabedelo, ganhando o Atlântico. As Sereias ficaram. Ficaram na sua forma pós-clássica de semi peixe porque as verdadeiras eram semi-aves. Com asas é que elas cantaram para tentar Ulisses que tapou com cera os ouvidos insensíveis ao canto mágico”. Note-se que esta interpretação que Cascudo oferece para Ulisses reforça, de viés, os argumentos de Adorno para a passagem do “Canto das sereias”, de Homero.

Seja como for, as sereias estão no culto dos mortos. Acreditava-se que elas intermediavam pelo morto junto aos deuses do inferno helênico, por exemplo. Isso explicaria a presença vocacional e clássica das sereias da Igreja de São Francisco de 1779. Mas o escultor sabia de tais simbologias? Ele driblou as censuras da época? Pergunta-se Cascudo. Por minha vez, pergunto-me: Com seu canto grávido de sugestões para que nos tornemos o que somos, para além do sofrimento e da vulnerabilidade impostos pela culpa, as sereias, mesmo quando parecem convidar à morte não estão convidando à vida? Híbridas, não são elas sempre fúnebres e eróticas? Creio que as sereias paraibanas nos dizem que ser humano implica assumir a pluralidade e o risco da experiência dos impulsos: a potencialização das potências, o eterno retorno. As sereias na casa cristã dizem que o indivíduo não é independente de outros corpos, nem da história pulsional e cultural constitutiva daquilo que ele é hoje. Elas cantam que é preciso que cada um viva a vida e pague o preço por vivê-la. “O mito é o nada que é tudo”⁷¹, afirmam.

“A satisfação mais manifesta, que o canto das sereias promete, seria o ingresso do corpo indiferenciado – como corpo de uma simultaneidade de todas as funções ativas e passivas – na indiferenciação da vida”, escreve David E. Welberry (1998, p. 195). Perder-se.

⁷¹ Versos de Fernando Pessoa.

Eis o infinito sirênico. Perder-se entre os detalhes da fauna e da flora tropicais e dos frutos regionais que inspiraram os artistas a decorar a jóia barroca paraibana com cajus, abacaxis e sereias. O eu é uma ilusão, tudo é multiplicidade e as sereias na casa de Cristo afirmam isso. As sereias se utilizam de um mesmo significante para dar conta de significados diferentes. O canto das sereias mobiliza mais de um afeto, encandeia a interligação de tudo, faz o ouvinte amar o destino ao abrir possibilidades de futuro. Perder-se. Bem diferente da redução moderna ao barulho estridente das ambulâncias e viaturas policiais, quando são anúncio de desastre: de sirena a sirene.

Esta invención nominal juega con la intuición de que escuchar puede desencadenar conmociones arcaicas en los oyentes, pero desnaturaliza esa referencia con la ironía infame de asociar la sirena con la alarma violenta. Con ello se entrega al terror el oír más atento: como si el sujeto estuviera cerca de su verdad sólo cuando corre para salvarse. A la vez, la voz de las sirenas, así rebautizada, avillanada desmesuradamente, se instrumentaliza para las señales de masa más brutales. (...) Su sonido transporta a todos los oídos accesibles el consenso de que todo es desconsolador y peligroso (SLOTERDIJK, 2003, p. 451).

Intervenção semelhante é feita por Maria Bethânia quando canta para Maria, mãe de Jesus, no disco *Cânticos Preces Súplicas* (2003). Médiun das sereias – “A voz mora em mim, mas não é minha. É das sereias”⁷². –, Bethânia condensa na voz os signos de Maria e de Iemanjá. Bethânia “Deusa d’água / Iemanjá de cacimba / Iansã Iara minha irmã / Curuminha cunhatã”, como escreve Chico César em “Águia”. A cantora investe no “efeito-sereia”, que, para Sloterdijk, está apoiado na íntima promoção de acessibilidade hipnótica do ouvinte com a *mensagem* cantada: “Vive sempre conversando à sós comigo / Uma voz que eu escuto com fervor / Escolheu meu coração pra seu abrigo / E dele fez um roseiral em flor”, canta enquanto interpreta “O doce mistério da vida” [26], de Victor Herbert na versão de Alberto Ribeiro para “Ah! Sweet Mystery of life”. Voz das sereias escutada com fervor e em estado de refração, via voz da cantora, na casa cristã: sereia no terreno mariano.

A canção surge logo depois da intérprete cantar “O doce mistério de Maria”, de Fauzi Arap. E esta justaposição vida-Maria não pode passar despercebida de seu engenho estético. “Sou santamarense e sei bem dessa maneira ímpar de adorar, reverenciar, louvar Nossa Senhora com uma intimidade nossa. A alegria, para mim, é a maneira mais adequada para louvar Nossa Senhora”, anota Bethânia no encarte do disco. Encarte-objeto, posto que pode ser folheado, apreciado como um rosário e suas contas, esferas vazadas.

“O doce mistério da vida” já mereceu de Bethânia gravações anteriores, desde o antológico *Rosa dos ventos* (1971). E cada uma das versões merece uma avaliação que as

⁷² Maria Bethânia em entrevista à revista Bravo! (n.º 146, out/2009)

singularizam frente às demais canções de cada disco. Em *Cânticos Preces Súplicas*, é a voz misteriosa que engendra cantos o que se destaca: é a vida que “parece muito calma”, mas que “tem segredos que eu não posso revelar”. Aqui também, diferente das outras versões, Bethânia revela o segredo, diz quem é o seu amor: Maria.

Maria e Iemanjá, a grande sereia, figuras arquetípicas do feminino maternal, imbricam-se no canto de Bethânia, do mesmo modo que as sereias paraibanas sincretizam com os santos católicos. O resultado desse sincretismo entre Iemanjá e Maria é uma terceira entidade ainda sem nome, tropical, brasileira, pós-tensão, *re-tensiva*. Contra-tradição? Trans-canção? As sereias paraibanas e Maria Bethânia colocam Iemanjá no céu dos cristãos e Maria no terreiro afro, no mar imenso sem cais. Elas infringem a linearidade e as regras de sobreposições hierárquicas. Que se complexifique a tradição filosófica! “A rainha do mar anda de mãos dadas comigo / Me ensina o baile das ondas e canta, canta, canta pra mim”, declama Bethânia em “Carta de amor”. A cantora descola tanto Iemanjá quanto Maria de seus territórios específicos da religião que cada uma representa e as oferece à estética, à arte: uma e outra são de todos e de ninguém, Maria não é mais (apenas) da Igreja, nem Iemanjá é mais (apenas) do terreiro. Ambas mãe – mãe d’água e mãe do céu – chamando os filhos à experimentação da vida, via mistura, hibridação e sincretismo.

As sereias paraibanas não sabem o que são, estão no meio, na travessia, na experiência das misturas⁷³, dos encontros desimpedidos de proibições morais e religiosas. Cambiantes, moventes, elas são algo novo, o centro motor da possibilidade que temos da invenção de sermos o que somos. É deste modo, através desta chave de interpretação, que as sereias paraibanas, mesmo mal conservadas, gastas pelo tempo e pelo descaso, banhadas pelo sol tropical que ilumina e translúcida em poeira de estrelas seus detalhes em ouro, deixam de ser exóticas, excêntricas, para ser um signo do segredo da cultura brasileira.

1.3 A canção

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar.
As palavras são para mim corpos tocáveis,
sereias visíveis, sensualidades incorporáveis.
Talvez porque a sensualidade real não tem
para mim interesse e nenhuma espécie.
(Trecho 259 de *Livro do Desassossego*)

⁷³ “Quizá sería de provecho recordar que una gran cultura solo subsiste mientras consigue articular suficiente número de individuos en los que perviva la necesidad de defender la diferencia entre hipótesis y encantos” (SLOTTERIJK, 2003, p. 435).

Há uma vitalidade intrínseca que diferencia a palavra falada da palavra cantada. E essa vitalidade está manifesta na voz: é representada pelo sopro de ar que atravessa o corpo e se encorpa na garganta. Obviamente, os níveis de aproximação entre um ponto e outro são tênues e frágeis. Ou seja, pode haver, e muitas vezes há, *conteúdo* no canto, assim como pode haver expressão na leitura. É fincado na paixão que o leitor e/ou o cantor investem mais ou menos vitalidade à palavra que seus pulmões lançam no ar depois de tocar (e ser tocada por) sua garganta, úvula e impregnar-se de saliva, na boca.

As canções, deste modo, são regidas pelo sensível, que, por sua vez, é a base da cognição. Pensar sobre isso exige reconhecer que há um *gradiente* de possibilidades entre a emissão do autor e a recepção do leitor. Para nós, é impossível falar sem fazer uso da curva melódica. Enquanto que um cantor trabalha a dicção de cada som que canta, faz escolhas e explora intensidades – acelerações, desacelerações.

Como mensurar a importância da leitura em voz alta à cultura e à construção de conhecimento, quando o acesso ao mundo da escrita era mais restrito? E até que ponto o leitor (sua voz: escolhas entoativas) interferiu na transmissão? Quão fundamentais são as histórias lidas às crianças? Isso sem contar as decisivas canções de ninar. Na canção, na materialidade da canção, o que determina sua eficácia⁷⁴ é o modo de dizer da voz, mais do que o que é dito, o texto. É preciso analisar significantes e significados, a textura melódica, as pausas, a respiração, a vitalidade impressa na canção para chegar a alguma significação possível. Ou seja, para saber de onde vem a canção.

No disco *Chão* (2011), o sujeito da canção “De onde vem a canção” [27], de Lenine, age atravessado pela pergunta-título. Sem resposta definitiva, mas cheio de suspeitas e afetos, ele recolhe instantes – “Quando do céu despenca / quando já nasce pronta / quando o vento é quem venta / (...) / Quando se materializa / No instante que se encanta / Do nada se concretiza”.

Investigar de onde vem e para onde vai a canção (“Quando tudo silencia / Depois do som consumado”) é investigar a condição humana. O sujeito sugere, já que pergunta afetado pela canção, que ela vem e vai para dentro do próprio ser. Afinal, é quando finda que de fato a canção começa a ser processada em nós: entra para a nossa memória sonora – definidora daquilo que somos. Cantor, Lenine joga com a perspectiva de que a canção só é canção quando não é mais sua (do autor, leitor, cantor): “quando nasce pronta, quando se propaga,

⁷⁴ “A canção exerce uma atração tão forte porque é o formato de narrativa musical mais sintético e mais pregnante plasmado no Ocidente, o que fez dela o modo mais universal pelo qual o indivíduo das culturas urbanas vive a sua experiência contraditória e a comunidade, atravessada por profundas diferenças, proclama sua singularidade” (VALVERDE, 2008, p. 275).

quando se irradia” é que ela é ela – faz o *vento ventar*, no instante que se *en-canta*. Por outro lado, o sujeito criado por Lenine traz à tona a *intuição* como fator determinante para a definição da canção como linguagem. No Brasil, pelo menos. Nem músico, nem poeta de formação escolar: cancionista – agente da compatibilização intuitiva entre letra e melodia.

A canção “Para se fazer uma canção” [28] (*Zoombido*, 2006) é resultado de um esforço coletivo na vontade de pensar os mecanismos de feitura: o que faz (e como se faz) uma canção? A partir do mote dado por Moska, como processo motivado e motivador de seu programa televisivo *Zoombido*, vários cancionistas glosaram aquilo que lhes mobilizam a fazer uma canção. Cada verso é dito (cantado), desde a abertura (e orquestração) de Moska, por uma voz diferente, a fim de indicar que a canção, no fundo, por mais que tenha um autor conhecido e registrado, quando lançada no mundo, reverberando nas ondas do rádio, é de todos e de ninguém. Em seu *Livro do desassossego*, no trecho 260, Fernando Pessoa sentencia que “a arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em libertá-los deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação”.

A voz, que canta, portanto, é a voz do cantor, mas passa a ser, também, a voz de quem ouve, pois canta aquilo que este quer ouvir. Para se fazer uma canção é preciso saber que “para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exatamente o que eu senti” (PESSOA, *idem*). “Para se fazer uma canção” é metacanção na medida em que se volta para si mesma: investiga aquilo que lhe constitui enquanto canção. Assim, ao proliferar significantes que investigam aquilo que é preciso para se fazer uma canção, o sujeito conclui que o canto é a tentativa de contar aquilo que lhe vai por dentro. Atravessado por várias vozes, marcado pelos resíduos que ficaram na cultura que ele recebeu ao nascer, a canção é voz individual e coletiva: é de ninguém, ao ser de todos. E o inverso disso. Pessoa continua: “Como este outrem [para quem faço a canção] é, por hipótese de arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti”. Não é outra coisa o que os cancionistas (as vozes) de “Para se fazer uma canção” fazem. O esforço estético; do sobrevoo na solidão; e, essencialmente, da ascensão da imaginação condensam a verdade estética (a única verdade possível) da obra: da canção.

“Prometo rios de leite / com seus afluentes / uma foz e o mar / aceno com presentes / que só o próprio tempo / pode adivinhar”, diz o sujeito de “Canção necessária” [29], de Guinga e Zé Miguel Wisnik. Por sua vez, o sujeito de “Nossa canção” [30] (Zé Miguel Wisnik / Mauro Aguiar) anota que: “as canções / só são canções / quando não são / promessas”. Crio este diálogo comparativo possível entre as duas canções guardadas no disco *Indivisível* (2011) para observar o lugar onde a canção se realiza, onde ela é no mundo. Interferindo no tempo ordinário, suspendendo as promessas e impondo-se sempre no presente, a canção é enquanto dura⁷⁵ suas emissão e audição.

É neste instante-já, ao oferecer verbo, melodia e, principalmente, calor vocal ao ouvinte, que a canção e, conseqüentemente, o seu sujeito sirênico se realizam, encontram um lugar para ser. Quando em ação, quando de fato a canção explode as promessas cumprindo-as: dando sentido ao absurdo cotidiano do ouvinte que, por sua vez, também se sente vivo: ninado. Mas o sujeito de “Nossa canção” quer mais. Ao dizer, logo no início, que “nossa canção / guarda canções / diversas / minha ilusão / tua emoção / mil dimensões / imersas”, ele revela a assertiva ficcional de sua condição latino-americana-brasileira: ele recupera o passado – canções cantadas; coloca-se no presente – compõe a “Nossa canção”; e sugere futuros – apropriações vindouras. Tudo através do ato genuinamente seu de contar-se: cantar-se. “Havia algo de maravilhoso nesse canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano (...), canto de abismo que, uma vez ouvido, abria em cada palavra um abismo onde os [aos navegantes] incitava a desaparecer” (BLANCHOT, 1984, p. 12). Dito de outro modo, para compor a “Nossa canção” o sujeito se revela como um privilegiado ouvinte: deixa-se iludir e emocionar pelas outras vozes. Cantar é construir um canto paralelo: aproximativo, arranjado, paródico.

“A vida é devoração pura”, anotou Oswald de Andrade⁷⁶. Há mais vida na canção (condensação – harmônico-contraditória de canções) do que no real. Ou melhor: a canção cria a realidade – nossa (ouvinte em ação) e de quem dela (no futuro) se apropriar. Afinal, “as canções / só são canções / quando não são / mais nossas”, como diz o sujeito complexificando também a noção de autoria e insinuando parcerias invisíveis e constituintes. A canção é (de todos: e só assim ela é canção) quando deixou de ser (de alguém: de um); quando imbrica-se –

⁷⁵ O tempo da duração do pacto entre emissor e ouvinte, é *quando*, isto é, dura enquanto dura a emissão vocal: “A felicidade é como a pluma / Que o vento vai levando pelo ar / Voa tão leve / Mas tem a vida breve / Precisa que haja vento sem parar”, como canta o sujeito de “A felicidade”, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim.

⁷⁶ Frase do “Manifesto Antropófago”.

“de par em par / de voz em voz” – às outras diversas e espessas canções, criando o *mar sonoro*⁷⁷ necessário à ancoragem (fluida e percível) do ouvinte.

No fundo, o que a canção precisa é o regaço do ouvinte: “que num minuto sem igual / você me lesse não me esquecesse / adivinhasse enfim / não desistisse mais de mim / e ouvisse no meu canto / as tontas entrelinhas / que silencieie / por ti”, como diz o sujeito de “Canção necessária”. Este efeito estético é a meta da expressão poética, ele exige que eu me esqueça da “flor prévia” para que eu *tenha* a “flor” apresentada pela poesia. Cantar apresenta a verdade de um ser vocálico – “é ter o coração daquilo”⁷⁸ – e isso desestabiliza as formas generalizadoras do modo como temos desenvolvido o nosso pensamento.

Não é à toa que no Brasil “nossa gente era triste amargurada, inventou a batucada pra deixar de padecer”⁷⁹, dando uma amostra daquilo que uma cultura híbrida, mestiça e miscigenada como a latino-americana pode oferecer ao mundo em contribuição ao pensamento. Talvez isso explique em parte não termos aqui uma escola filosófica forte frente às culturas hegemônicas e tenhamos desenvolvido o ensaio como espaço de reflexão daquilo que (possivelmente) somos. Cantando juntos mandamos a tristeza embora. Aquela tristeza que quer tomar conta do sujeito da canção “Filosofia” [31], de Noel Rosa e André Filho – “O mundo me condena, e ninguém tem pena / Falando sempre mal do meu nome / Deixando de saber se eu vou morrer de sede / Ou se vou morrer de fome” –, e que logo cede lugar a outra afirmativa: “Não me incomoda que você me diga / Que a sociedade é minha inimiga / Pois cantando neste mundo / Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo”.

Movido por uma filosofia íntima, alicerçada no corpo, o sujeito vai da defesa autopiedosa ao ataque: “Quanto a você da aristocracia / Que tem dinheiro, mas não compra alegria / Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente / Que cultiva hipocrisia”. Pensar com o corpo inteiro, a plenos pulmões, não apenas com o cérebro. Livre das amarras que o dinheiro impõe, artista, cantor, sambista, o sujeito da canção exalta a alegria, que, por sua vez, não denega a dor. “Um porto alegre é bem mais que um seguro”⁸⁰, ele poderia dizer. Cantada por Mart’ália no disco *Pé do meu samba* (2002), “Filosofia” ganha valores novos. Afinal, quem melhor do que uma mulher que guarda em si – voz e corpo – os signos do malandro – fingidor carioca – para cantar os emblemas de uma *nova* filosofia?

⁷⁷ Comentando sobre o ambiente do encontro entre a nau de Ulisses e as sereias, Sloterdijk anota: “La mar se transforma en una sala de conciertos exenta, los oyentes reman en silencio adentrándose en la campana sonora divina, y las cantantes aladas vierten la leche de sus voces en los oídos masculinos, ávidos de interes: a no ser que éstos, como sucede en la dotación, fueran taponados precavidamente con cera”. (2003, p. 438).

⁷⁸ “Cantar é mais do que lembrar / É mais do que ter tido aquilo então / Mais do que viver do que sonhar / É ter o coração daquilo”. Trecho de “Genipapo absoluto”, de Caetano Veloso.

⁷⁹ Versos de “Alegria”, de Assis Valente e Durval Maia.

⁸⁰ Verso de “Menino deus”, de Caetano Veloso.

Há, portanto, uma sabedoria singular na voz do sujeito de “Filosofia”: cantar é estar vivo, *pensar a plenos pulmões*, é a significância da significação. Lúcido de sua condição (humana) de escravo, através da voz o sujeito faz a sua escolha entre o samba e a hipocrisia: inventa uma verdade.

1.4 A experiência sonora

A voz, ela pensou. O feitiço da voz. Como um perfume bom. Perfume de quê? De segurança, de experiência e de autoridade diante dos fatos da vida. Mas de segurança, sobretudo. Uma voz quase paternal – tocou Lavinia. (Marçal Aquino, 2005, p. 86)

No discurso “Ler e escrever” do livro *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche escreve:

E quanto a mim, que amo a vida, parece-me que os que melhor entendem a felicidade, são as borboletas e as bolas de sabão, e todos os que se lhes assemelham. / Ao ver voejar essas pequenas almas leves e prazenteiras, graciosas e volúveis, Zaratustra sente tomá-lo uma vontade de chorar e de cantar. / Só posso acreditar num Deus que soubesse dançar. / (...) / Aprendi a andar; deste então corro sem esforço. Aprendi a voar; desde então já não espero que me empurrem para mudar de sítio. / Vede como me sinto leve; vede, vôo; vede, sobrevôo-me; vede, há em mim um Deus que dança” (1977, p. 41).

Muito citado, o trecho oferece importantes recursos para se pensar sobre canção e sobre as corporalidades sonoras brasileiras. Poderíamos falar sobre a simbologia da mutante-frágil-volátil borboleta, mas quero me ater à bola de sabão, metáfora reutilizada por outros filósofos no que se refere ao viver como uma constante configuração de esferas frágeis e complexas. Obviamente, estou pensando na teoria das esferas de Peter Sloterdijk, que dedica grande parte de sua obra à interpretação nietzschiana das esferas. Entre outras questões, Sloterdijk escreve sobre a polivalência do mundo, a experiência primária do espaço (cita o útero materno como ponto de partida), as relações de dependência e apresenta uma teoria da intimidade. Para ele, viver é criar esferas imunológicas, cujo resultado tem sido, entre outros, as tais causas e razões das ilhas desertas de Deleuze (2006), por exemplo, ou “este indivíduo reduzido ao mínimo, este homem-ilha”, como observa Ítalo Moriconi (1987, p. 23). É por viver – sentir-se – “ameaçado” pelo mundo de mobilidade ao redor, que o indivíduo desenvolve a busca do *luxo* individual, objetivando a abundância perdida desde a saída do útero. E é aqui que ajusto meu foco: na necessidade humana de canção⁸¹, do canto da fama, do *re*-conhecimento. A arte apresenta outro mundo possível, autônomo, porém não liberto do

⁸¹ “Escucharla significa conocer que se ha alcanzado la meta de la vida, que se há cumprido la transformación en canto. Ulises no supone ninguna excepción a esa regla metafísico-hímnica. Quien se escucha cantado así puede partir de la base de que la propia vida es ya materia de conversación en la mesa de los dioses (SLOTERDIJK, 2003, p. 448).

mundo empírico-cientificizado, aplacando a *saudade* das esferas explodidas (o indivíduo fica sendo parte do mundo ao conter o mundo todo), muito embora exploda outras: as canções de fora levam o indivíduo a sair ao mundo.

O indivíduo moderno-contemporâneo fora do quarto cheio d'água (abundância) materno está solto, leve. Ele é bola de sabão: irrelevante, sem estabilidade, privado de objetividade precisa de um ar propício ao vôo, ao não estouro. E são muitos os motivos que levam à arrebentação das esferas: a morte de Deus, o fim da verdade – com a permissão de experimentações de modos de vida –, e o fato do homem não estar pronto para não ser o centro do universo, são alguns deles. Poderíamos também entrar aqui na paranóia por segurança intrínseca ao indivíduo de hoje, posto que esferas (família, escola, religião...) são sempre tentativas de solidariedade imunológica, mas não é o nosso objetivo principal. Quero avançar na leitura da citação de Nietzsche para chegar ao “Deus que soubesse dançar”. E onde entrar em contato com este Deus (ou Deusa? ou deuses?) se não através das religiões de origens africanas? Brasileiro, não posso deixar de observar nessas religiões o tal deus que dança “no” indivíduo.

Guardadas dos conceitos de bem e de mal, as culturas africanas embaçam a visão cristã do essencialmente bom ou do essencialmente mal. “Na verdade, os maus impulsos são tão apropriados ao fim, conservadores da espécie e indispensáveis quanto os bons: – apenas é diferente a sua função” (...) “A decisão cristã de achar o mundo feio e ruim tornou o mundo feio e ruim”, escreve Nietzsche em *A gaia ciência* (respectivamente p. 57 e p. 151). Além do bem e do mal, há os elementos da natureza, cujos guardiões na mitologia Yorubá são os orixás. É com o sincretismo entre África e Europa, por imposição cultural desta, no Brasil e em outras colônias europeias, que teremos representações em imagens dos orixás, até então cultuados “apenas” como forças/elementos da natureza.

Metal Metal (2012), disco do trio Metá Metá é uma tempestade sonora que explode qualquer tentativa de imunização. Porque tropical e universal (tradição e cosmopolitismo), através das misturas no turbilhão das camadas de histórias, o trio Kiko Dinucci, Juçara Marçal e Thiago França faz a matriz africana ganhar novos vetores de apreciação: grávidos de riscos, sem concessões. Um ótimo exemplo do modo como o trio bebe o sangue (a poética) de uma língua-mãe do Brasil – Yorubá – está disposta em “Rainha das cabeças” [32], de Douglas Germano e Kiko Dinucci. O vigor vocal punk-contestador, os rituais de terreiro e os miasmas urbanos compõem uma vibração para além de quaisquer pré-teses: tudo soa íntimo, mas estranho, porque imbricado de forma inovadora. Tomamos o sujeito-narrador da canção por

íntimo da história e, portanto, digno de nossa confiança. Somos *trapaceados* e passamos a acreditar no sujeito-narrador.

A letra da canção em si já desencadeia o incômodo estético. Cheia de palavras e/ou expressões, repito, íntimas culturalmente e estranhas ao nosso cotidiano urbano, a letra presentifica no imaginário do ouvinte Awoió, tida como a Iemanjá – sim, há deuses e semi-deuses no panteão africano, semelhante ao grego – que mais concentra feminilidade: familiar, fiel companheira, materna.

“Awoió ori dori re / Iyemanjá cuidou / Ade, ala, beijou / E encheu o ori de mar”. A primeira estrofe cantada com a nervura já destacada aqui indicia que não estamos – nós, ouvintes comuns, não iniciados – em lugar cômodo. A força sonora e rítmica, aliada às palavras da letra, por vezes não deixa o ouvinte racional entender, de pronto, a mensagem da canção. Pescamos retalhos. Para entrar nela precisamos ouvir com o texto sob os olhos. Mas isso não impede de sermos arrebatados pela *potência-ó* ali dançante, já que “o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso” (NIETZSCHE, idem, p. 112). Há que se atentar sobre isso, aliás: várias canções apresentam textos muito densos e complexos, mas também, por vezes, difíceis de captar só pelo ouvido, principalmente quando articulados com uma melodia muito recortada ou acelerada. Seria este objeto, plenamente, uma canção? Ou seria uma forma híbrida de poesia-para-ser-cantada e promover o mergulho do ouvinte, diferente da canção-para-ser-ouvida?

Seja como for, o Ori sagrado em “Rainha das cabeças” promove a dança da intuição do ouvinte. Através do Ori (Orixá pessoal) em contato com o som da canção, o ouvinte entra em estado-de-poesia: não importa muito decodificar as palavras, mas entra no movimento de pertencimento que elas, ditas daquele modo e com aquele ritmo, promovem – com o objetivo de reorganizar o sistema pessoal do ouvinte: a bola de sabão e seu alfinete altamente explosivo.

Iemanjá-Awoió cuida do cantor-ouvinte, enche a cabeça (ori) dele de mar e faz dele ouvinte-cantor: dança nele. E o tabu vira totem: “tupi or not tupi?”⁸², é a pergunta. “Iya orori / Mojuba Olodumaré // Ela é filha de Olokun / É iya kekerê”, diz o refrão. Olodumaré vagava pelo mundo quando por aqui havia apenas pedras e fogo. Devido ao vapor produzido, grande quantidade de nuvens precipitou sob a forma de chuva. Eis a origem dos grandes oceanos e do

⁸² ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago”.

nascimento de todas as Yemanjás do mar. Já Olokun é, como o próprio nome revela, o proprietário do Oceano.

Se, como Nietzsche escreveu, “o grau do senso histórico de uma época pode ser avaliado pela maneira como ela faz traduções e procura absorver épocas e livros do passado” (p. 110), o *Metá Metá* orienta-nos na direção de que, como canta Gilberto Gil: “Quando, hoje, alguns preferem condenar / O sincretismo e a miscigenação / Parece que o fazem por ignorar / Os modos caprichosos da paixão // Paixão, que habita o coração da natureza-mãe / E que desloca a história em suas mutações / Que explica o fato da Branca de Neve amar / Não a um, mas a todos os sete anões”⁸³.

Se procurarmos a definição única da experiência que a linguagem cancional propicia estaremos violentando a natureza plural da arte: ela nos cerca por várias frentes, como sugerimos acima e mostraremos adiante. Aqui a canção é sempre uma canção de afirmação da vida, retorno ao paraíso abundante que o útero materno⁸⁴ outrora representou, e tem nos cancionistas – nas neo-sereias – os instrumentos propícios à tal empreitada, já que “quando entramos em choque com algo inaceitável ou excessivamente belo e ficamos, literalmente, sem palavras, estamos recuperando esta etapa adormecida da nossa natureza” (RAMOS, 2008, p. 24).

Mas é impossível não perceber, a título de exemplo, no narrador do Marcel Proust de *No caminho de Swann* uma tentativa feliz de explicitar tamanha experiência estética. A certa altura do livro, o narrador descreve o modo como a sonata de certo Vinteuil *canta* Swann: dá sentido à vida. Para Swann, mergulhado nas ondas sonoras, era “como se ela [Odette – a amada objeto de desejo] tivesse entrado”, “todas as lembranças (...) despertaram e subiram em revoada para lhe cantar perdidamente, sem piedade para com o seu atual infortúnio, os refrãos esquecidos da felicidade” e “Swann percebeu, imóvel em face daquela felicidade revivida, um infeliz que lhe causou piedade porque não o reconheceu logo, tanto que teve de baixar os olhos para que não vissem que estavam cheios de lágrimas. Era ele mesmo” (1979, p. 202). Ou seja, a frase sonora da sonata revelou Swann a ele mesmo, salvou a personagem do nada, pois, como observa o narrador de Proust: “talvez o nada é que seja a verdade e todo o nosso sonho não exista, mas sentimos que então essas frases musicais, essas noções que existem em função do sonho, não há de ser nada, tampouco. Perecemos, mas temos como reféns essas

⁸³ Versos de “De Bob Dylan a Bob Marley – um samba provocação”, de Gilberto Gil.

⁸⁴ “La psicoacústica se establece como técnica de las primeras cosas. Ella define el prototipo de la psicoterapia radicalmente transformadora, inmersora y regenerativa, que ha de reemplazar en nuestro tiempo a la debilitada religión salvífica” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 459).

divinas cativas que seguirão a nossa sorte. E a morte com elas tem alguma coisa de menos amargo, de menos inglório, de menos provável, talvez” (p. 204). A vontade de autocanto preside qualquer canção. Parafraçando o que diz o sujeito da canção “Atenção”, de Arnaldo Antunes, Alice Ruiz e João Bandeira, a “vida contém cenas explícitas de tédio nos intervalos da canção”, e a música é o gesto de imersão do homem no homem: é o instante do mais que humano em nós; “a música é o mar tempestuoso, a imagem ou a palavra, a embarcação” (DIAS, 2005, p. 51).

Reconheço que Proust esteja tratando da música, enquanto o esforço aqui tem como objeto a canção. Não quero fazer confusão entre as duas instâncias, linguagens. Porém, se a música é pura sensação, e a canção – pela palavra⁸⁵ – direciona os sentidos como o narrador de *No caminho de Swann* quer fazer crer, quando observa que “a supressão das palavras humanas, longe de deixar ali [no momento da audição de Swann] reinar a fantasia, como se poderia crer, a tinha eliminado: jamais a linguagem falada foi tão inflexivelmente fatal, jamais conheceu a tal ponto a pertinência das perguntas, a evidência das respostas” (p. 205), o que dizer de Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, e sua relação com a canção de certo Siruiz⁸⁶? Encontro semelhanças nos dois registros da literatura: salvo engano, há, em ambos, e no caso de Guimarães Rosa, sendo o livro narrado em primeira pessoa, mesmo *mediado* pelo “doutor”, isso fica mais evidente, a sugestão de que a linguagem sonora mantém a lucidez das personagens. Uma lucidez que não se contrapõem à loucura, pelo contrário, agrega-se a esta na fixação do sujeito no mundo. “Aquilo molhou minha ideia. Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade” (ROSA, 2001, p. 137), diz Riobaldo ao referir-se à cantiga de Siruiz, para completar: “O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feitos bichos e árvores, refinim do orvalho, a estrela-d’alva, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz” (p. 138). Ou seja, a memória afetiva do jagunço é quase toda pautada por sons. E é a cantiga de Siruiz, ouvida uma única vez, reaparecendo em momentos pontuais do livro, que *distingue* Riobaldo: prediz e resume sua história. A ponto de ele se questionar, quando percebe, diante das lutas, que está esquecendo-se da (sua) canção que “no peso ruim do meu corpo, eu ia aos poucos perdendo o bom tremor daqueles versos de Siruiz? Então eu forcejei

⁸⁵ “Quanto ao papel da palavra, a experiência do consumo cultural globalizado leva-nos a admitir que a adesão provocada pela canção depende menos do conteúdo veiculado por sua letra do que pela identificação do ouvinte com a gestualidade vocal que se realiza através dela. Mesmo a voz que se ouve numa gravação presentifica um outro ser humano, que *pode* ser concebido como um interlocutor imaginário, mas que, certamente, *é* reconhecido como um semelhante”. (VALVERDE, 2008, p. 276).

⁸⁶ “No meu modo de ver, o nome Siruiz forma um palíndromo que remete ao seu próprio avesso Siruiz/Ziruis ou Ziuris e evolui numa dinâmica mais modesta e terrena, vai de um oco a outro oco, como nos dizendo de algo que *varia* mas não *muda*” (RONCARI, 2003, p. 284).

por variar de mim, que eu estava no não-acontecido nos passados”. A canção *salva* Riobaldo, sendo o resumo da narrativa da vida do herói. Perder a canção é desassemelhar-se de si e ele, para manter-se vivo, precisa compor, com os restos de lembrança, seu autocanto: sua metacanção, seu reposicionamento na vida – no curso das horas.

Deste modo, as metacanções – canções que se auto-cantam, auto-referem –, irmãs da metalinguagem e da metaficção, complexificam a vida. Perscrutando o que é cantar, elas têm como procedimento básico a tentativa de investigar além do sensível: elas fazem perguntas para as quais não há respostas prontas e/ou simples. A metacanção quer ter acesso ao lugar aonde só se chega através da própria canção. Ela é uma resposta lúcida e lúdica do cancionista à canção midiática-pasteurizada que lhe quer devorar com os louros fáceis do reconhecimento público. Ela desdobra-se para dentro (intratextualidades) e para fora (intertextualidades) de si, na busca de cumprir seu intento fracassado: a autodefinição. Quando a voz gestualiza “essa canção é só pra dizer e diz” (“Você é linda”, de Caetano Veloso), “olha aqui, presta atenção, essa é a nossa canção” (“Nossa canção”, de Luiz Ayrão), “essa canção é mais que uma canção de amor” (“Iolanda”, de Pablo Milanês, na versão de Chico Buarque), ou ainda, entre tantos outros exemplos que tentarei apresentar mais adiante, “Isso é somente uma canção / A vida realmente é diferente / Quer dizer / A vida é muito pior” (“Apenas um rapaz latino-americano”, de Belchior), ela revela a canção para si mesma: a canção não esconde para si, nem para o ouvinte, que ela é canção: uma *verdade estética*.

A profusão de metacanções no Brasil é sintoma de certo recuo da instrumentalidade classificatória. Suspendendo o juízo do ouvinte, a metacanção força o pensamento sobre a própria canção e sobre o país com sua indefinição histórica. Qualquer tentativa de *de*-cifração do Brasil implica aceitar o convite sedutor à audição do canto de suas neo-sereias. São elas que, no dia-a-dia, cantam o que somos, ensaiando representações – estetizadas e/ou artificializadas – de nós mesmos. É esta relação de interdependência coletiva, de apropriação individual, de releitura das certezas e de consumo rápido e frágil, engendrada pelas canções, o que melhor constitui – como pretendo mostrar – a sereia. Como já sugeri, a profusão de metacanções bastaria para assinalar nela – na sereia moderna – a instância *neo-sirênica*. Vejamos três características que identifico no gesto do nosso cancionista e que podem servir como mecanismos de aproximação.

1.4.1 Neo-sereia, o cancionista moderno é ouvinte de canção

O mar, com suas marés conhecidas, inchando-se e encolhendo-se, ameaçando a todos com os desastres ecológicos mais previsíveis, o mar é uma boneca russa salgada com outros mares sempre iguais e profundos e salgados dentro dela. (RAMOS, 2008, p. 99-100).

A versão de “É doce morrer no mar” [33], de Dorival Caymmi e Jorge Amado, feita por Cesária Évora e Marisa Monte desenha a dor conformada da mulher que perde seu homem para os encantos das sereias. As vozes das duas cantoras se revezam para figurativizar os dois desejos – o bem de terra e o bem do mar – do pescador. Guardada no disco *Café Atlântico* (1999), esta canção narra a tragédia diária da mulher que se consola diante do poder de sua concorrente desleal porque senhora das águas e da voz encantadora: Iemanjá. Cesária e Marisa emprestam à canção o lamento contido de um sujeito que sabe o quanto deve ter sido doce para o amado morrer nos braços de Oguntê, Marabô, Caiala, Sobá, Oloxum, Ynaê, Janaína e Iemanjá: rainhas do mar. O sujeito contraria o Ulisses homérico, para quem morrer no mar significaria o não-retorno, a ausência de fama, o esquecimento. Aqui, morrer não é ser esquecido, posto que implica em *manter-se vivo* na voz de quem canta “o morto”. Se na canção “O bem do mar”, Caymmi canta que “o pescador tem dois amô, um bem na terra, um bem no mar” e que “o bem de terra é aquela que fica na beira da praia quando a gente sai, o bem de terra é aquela que chora mas faz que não chora quando a gente sai”, em “É doce morrer no mar”, podemos ouvir o pranto deste bem de terra – que chora sem demonstrar, sem dizer – diante da não-volta do outro. Ele se entregou ao bem do mar, eternamente: sucumbio ao poder encantatório da sereia e morreu (fisicamente, para o “bem de terra”) julgando viver. A resignação dolorida diante da escolha (ou destino?) do marinheiro é sentida no dueto das cantoras. Pode ser visto, no fundo das notas, a mulher que chora ao se comparar à imensidão do mar que agora abriga seu amor. Ela canta a certeza da perda. Aqui, sons de cavaquinho, bandolim e surdo se misturam ao violão praieiro de Caymmi para consolar esta mulher que sabe que o “marinheiro bonito” está agora onde sempre quis estar: na cama de noivo, como o escolhido pela sereia do mar. A ela, sereia da terra, cabe cantar o luto, guardar e sustentar (manter vivo) o amor na canção, na inflexão genuflecta da voz que não é nada diante da rainha do mar, mas que é tudo que lhe restou: o canto inútil, e por isso curativo, do amor morto; da tristeza de um saveiro que voltou sozinho.

É na voz onde mora todo o mistério da sereia: suas inflexões, nuances, alturas, pausas. Se o que é dito afeta, o modo como se diz afeta muito mais. Ao produzir calor humano⁸⁷, a voz da sereia, dizendo aquilo que mobiliza o indivíduo, arrebatada, seduz, mata e dá vida. É a voz do pastor Ernani o que toca a cindida Lavínia, no livro *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, de Marçal Aquino. “Algo havia mudado dentro dela. E Lavínia queria mais. Queria outra dose da droga poderosa que a voz e as palavras daquele homem continham” (2005, p. 53), registra o narrador.

Imersos no mar sonoro dos apelos cotidianos e íntimos, estamos expostos, porque carentes, às variadas sereias. Lavínia, pela voz de Ernani, “sem a ajuda de aditivos, estivera a salvo do peso do mundo durante horas, imune à música da outra que, sereia, tocava em seus ouvidos fazia dias” (idem), reforça o narrador. Aquelas palavras, já tantas vezes ouvidas, em momentos distintos da vida, ditas por Ernani, produziram em Lavínia uma mirada no espelho: a descoberta inconsciente de filigranas escondidas dentro da mulher agora cantada e tocada por outras possibilidades. Um *blend* de concretude (de corporidade) e abstração (de ilusão) assalta os sentidos do ouvinte das sereias. E é no lugar exato dessa mistura que o indivíduo se descobre vivo: apto à costumeira inadequação da existência. É neste ponto que o indivíduo se reposiciona, se encaixa. Para, em instantes, quando a canção acaba, quando a voz silencia, tornar-se novamente perdido e carente de outra canção, de outra voz sirênica.

É nessa perspectiva que o sujeito da canção “Minha voz” [34], de Déa Trancoso trabalha. “Minha voz quando sai quer cantar / Minha voz sempre está / pronta pra festejar, florescer / dentro da melodia”, diz o sujeito. É a voz o que dá sentido – “ajusta harmonia” – àquilo que é dito, cantado. Mística (“é cordeira de Deus”) e física (“no reinado do chão”), a voz, em sua performance, tem o *objetivo* de personalizar a mensagem: estabelecer a ponte entre quem emite e quem ouve a canção. Aqui, temos um sujeito pondo-se vulnerável ao revelar aquilo que o mantém suspenso no ar e, ao mesmo tempo, com os pés no “chão fecundo”. Mas esse lirismo não é mera sensação individual. “Baiana luz do dia”, a voz de Trancoso ao dizer tais palavras, emoldurada por um acompanhamento melódico suave e terno, participa das inquietações universais: coloca o ouvinte diante do espelho; exhibe um saber do humano *por dentro*.

⁸⁷ “O corpo material do signo – o som, as tintas, a grafia – não pode existir sem o suporte em que se plasma. Não se pode separar o dançarino da dança. Assim também não se pode separar o som do instrumento ou qualquer outra fonte de onde ele emana; não se pode separar a fala da vibração que produz no ar”. (SANTAELLA, 2007, p. 191).

A voz do sujeito de “Minha voz” põe em cena algo da desconfiança do universal humano: a certeza incontida de que somos, na vida, uma produção ficcional – aparência⁸⁸ tornada verdade integral – que se realiza no ato (auto)cancional. “Solidão sem luar”, a voz do sujeito gera uma universalidade de *conteúdo* lírico urgente à identificação emissor/ouvinte. Tornamo-nos, deste modo, amigos da sereia cuja voz sai do suporte eletrônico sonoro. Afinal, ela padece de incertezas semelhantes às nossas: indivíduos soltos sempre prontos para festejar e florescer na canção desassossegada que a vida entoa através das sereias.

Esse canto, não devemos esquecer, dirigia-se a navegantes, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, e o que ele revelava era a possibilidade de percorrer essa distância, de fazer do canto o movimento para o canto e desse movimento a expressão do desejo máximo. (BLANCHOT, 1984, p. 12).

Quando, em “A canção” [35], de Rodrigo Bittencourt, o sujeito canta (cita), evocando a memória afetiva e sonora do ouvinte, “Canção de protesto”, de Caetano Veloso, a sua condição de ouvinte se apresenta como um mecanismo indispensável à sua posição de cancionista: ser ouvinte é um pré-requisito do sujeito que fala e se manifesta dentro da *nova* canção composta. Este diálogo só é possível, e encontra repercussão no ouvinte, com o cancionista – voz que fala por trás da voz que canta – inserido num contexto em que as canções e suas sereias podem ser acessadas a qualquer instante, e em qualquer lugar. Ele tem à sua disposição o acervo registrado em discos e arquivos da canção. Cabe ao cancionista moderno, portanto, sugerir novos sentidos aos significantes de outrora. É assim que, se na canção de Caetano Veloso o sujeito já alertava para a profusão tupiniquim do canto dos amores fracassados – “Odeio ‘As time goes by’ / O manifesto / Canções de amor / Muito ciúme, muita queixa, muito ‘ai’ / Muita saudade, muito coração” –, o sujeito criado por Rodrigo Bittencourt aponta: “A canção cansou de chorar no refrão / A canção não quer mais tocar / Cansou de não ter o que falar”. Aqui, a distinção semântica trabalha a favor do cancionista, auxiliando na recepção da canção que, recuperando afetos sonoros no ouvinte, alcança seu objetivo: promover a crítica do excesso de lirismos vazios.

Talvez na canção de amor o importante seja a voz que canta mais que a própria língua que só faz manifestar esta voz. A energia desta voz emana do corpo, emanação profunda, intensa, transbordante, carregada de valores inconscientes que fazem com que ela seja um meio de transmissão, da mensagem erótica, muito mais direto, mais agressivo, mais aliviador do que poderia ser a escrita, tão mais intensa também, sem

⁸⁸ Concordamos com Nietzsche quando escreve que aparência é “aquilo que atua e vive, que na zombaria de si mesmo chega ao ponto de me fazer sentir que tudo aqui é aparência, fogo-fátuo, dança de espíritos e nada mais”. (2001, p. 92).

duvida, mais diretamente "chocante" do que poderia ser o olhar. (ZUMTHOR, 2005, p. 67).

Podemos dizer, deste modo, que a neo-sereia exige do ouvinte um trabalho semelhante ao seu. Dito de outro modo, sem o conhecimento da canção citada dentro de “A canção”, o ouvinte pode até curti-la, porém não a *entenderá* em sua completude poético-estética. O esforço do cancionista está em apresentar significantes já ouvidos (cantados) de forma tão natural – forjadamente desleixado – que o ouvinte da nova não perceba, numa primeira audição da canção, o trabalho intercancional. É neste ponto de equilíbrio entre a informação já conhecida e sua ressemantização que reside a competência do cancionista moderno. Entram em jogo os elementos lúdicos, sublinhadas em “A canção” pela ironia ao *cool*. Enquanto o sujeito da canção de Caetano conclui: “É o abusar de um santo nome em vão [amor]/ Ou a santificação de uma banalidade / Eu queria o canto justo na verdade / Da liberdade só do canto / Tenra, limpa, lúcida, e no entanto / Sei que só sei querer viver / De amor e música”; mexendo na ferida, o sujeito do Les Pops – grupo do qual Rodrigo faz parte – sugere: “A canção cansou de dizer coração / A canção cansou de sofrer por paixão”. Ou seja, “A canção” é um canto que experimenta sair do lugar onde a dor (de amor) não tem mais razão.

Um segundo exemplo. Pode-se notar no Marcelo Camelo do disco *Toque dela* (2011) um cantor de canções. Há, em variadas instâncias, a ressonância de outras canções dentro das *novas* canções. Desde o primeiro verso do disco – “triste é viver só de solidão”, que remete o ouvinte à canção “Triste”: “Triste é viver de solidão” –, passando por “Pretinha” (reminiscência sonora de “Preta, pretinha”), até os versos de “Despedida” – “eu não sou daqui também marinheiro”, que restitui “eu não sou daqui, marinheiro só”, de “Marinheiro só” – há um sujeito que recupera canções do passado para plasmar o seu atual estado (solitário) de espírito. Por sua vez, o artifício metacancional é trabalhado com propriedade crítica e estética também no nível da melodia: além dos trompetes anos 1970, como não notar ecos de “Teus olhos”, do próprio Marcelo Camelo, dentro de “Acostumar”? E como não identificar em “Acostumar” o “ôô ôô” da canção “Ôô”? Ou seja, colocando versos e harmonias para girar – juntando caquinhos de um velho/novo mundo –, Marcelo Camelo engendra um cuidadoso trabalho cancional utilizando aquilo que a nossa história cancional, e seu ouvido privilegiado de cancionista, permitem.

No disco *Toque dela*, a musa é morena e está presente em várias canções. Em “Pra te acalmar” [36], de Marcelo Camelo, o sujeito é o sabiá que consola a morena quando o mundo

desaba e o medo se aconchega sob o lençol⁸⁹: “Passo essa canção pra te acalmar”, diz o sabiá que, por gozar da liberdade, investe na condição terrivelmente só do humano e exalta a soltura da morena – “esteja morena você onde estiver / achada no peito de um outro protetor ou solta” – e, por isso mesmo, torna a morena escrava do canto de reconhecimento que ele entoa para ela. O sujeito de “Pra te acalmar” sabe e canta a dor de não caber em si: das relações afetivas com seus gestos desperdiçados. Ele nina a morena indicando possibilidades de novas estações. Ele sustenta o vôo da morena na voz, na canção que compõe para ela: “gente é pra voar”, diz a sereia alada com suas garras de harpia. Feito um cantor que *passa* uma canção antes do show, o sujeito da canção de Marcelo Camelo afirma o quanto é natural cantá-la: dar-lhe vida, pois, assim como as canções só existem se tocadas, a morena só existe na voz de seu cantor.

O processo de traduzir em canção as canções que são ouvidas, sem receio de que tal procedimento seja descoberto pelo ouvinte, pelo contrário, o recalque da influência aqui não existe, caracteriza o processo de artificialização da vida engendrado pelo cancionista moderno. Quando Daniel J. Letivin, em *A música no seu cérebro*, pensa sobre o modo como os cancionistas podem investir em dado aspecto, a fim de conseguir um determinado efeito no ouvinte, Letivin se aproxima das conclusões lançadas por Octávio Paz (*O arco e a lira*), para quem o poeta utiliza o ritmo já existente no mundo e em si para compor, corroborando minhas ideias. Paz observa que, mais que um acordo, há um *acorde* nos diálogos universais. Ele sente e investe o ritmo como conceito primordial do fazer poético. Ele fala do mundo como poema, e como tal, provido da repetição rítmica que é a invocação e a convocação do tempo original. O mesmo pode ser pensado em relação ao cancionista moderno que interfere na canção anterior (individual e coletiva) para movimentar o sujeito das canções e influenciar os indivíduos-ouvintes. E a neo-sereia *swingnifica* a vida.

Um ótimo exemplo visual desta sereia-ouvinte está em um dos detalhes do painel de azulejos feito pelo pintor Cândido Portinari para o Palácio Capanema, antigo Ministério da Educação e Cultura, marco da arquitetura moderna, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Se por um lado podemos ler o gesto da mão da sereia como um flagrante de seu charme com os cabelos, podemos também interpretar como uma ênfase no ouvido, na atenção dos sons do mundo ao redor.

⁸⁹ Paráfrase dos versos: “Se o mundo for desabar sobre a sua cama / E o medo se aconchegar sob o seu lençol”, da canção “Sou seu sabiá”, de Caetano Veloso.



Imagem 11 – Detalhe do painel de azulejos Palácio Capanema, RJ.

Para entender as especificidades estético-semânticas de uma canção, é preciso atentar às várias pontas (dimensões) que lhe compõem estrela. Tomando como principais dimensões letra, música e voz, podemos empreender a viagem no campo da significação. A melodia precisa equilibrar o verbo-textual. A letra precisa *dizer* o ritmo-melódico. Mas é na dimensão vocoperformática que as intenções se sustentam. É na unicidade que a gestualidade vocal (corporal – produção de presença) imprime à canção que esta se distingue. É aqui também que a canção ilumina a unicidade do ouvinte: oferecendo o calor (recanto e brilho) que ele precisa.

É o ritmo que faz uma canção cuja língua desconhecemos nos assaltar. Mas reside aí a eficácia da canção já que para se configurar como tal é necessário, como temos mostrado, a priori, a voz de alguém “dizendo” algo de modo singular e *re-conhecível*⁹⁰ para os ouvidos de outro alguém? Esse reconhecimento, essa “harmonia imensa” entre ouvinte e coisa-cantada ultrapassa a decifração do código verbal. Ou seja, quando o assunto é canção, há algo que acima da utilidade verbal valoriza o modo de emissão da mensagem. Para tanto trabalham a voz, o arranjo, a situação da audição e, sobretudo, a disposição (mesmo que sobressaltada) do ouvinte. O meio – a canção – em si já é a mensagem. Ao comentar sobre a origem da poesia, Nietzsche escreve:

⁹⁰ “Las sirenas homéricas demuestran la capacidad de llegar al centro audiovocal de conmoción del otro. Pero la competencia sirénica no se agota con el arte de conseguir encantar a héroes marinos. La osamenta de los seducidos en la islã de las cantantes da prueba sólo de una parte del efecto de la música de las sirenas y no de la más importante. En realidad entran en juego componentes sirénicos siempre que seres humanos se abandonan a una escucha conmovida. Como se ha visto, en la escucha de una voz exterior surge la autoconmoción más característica del oyente. (...) Escuchar sirenas significa escucharse, ser requerido por ellas significa moverse hacia ellas por el impulso ‘más próprio’”. (SLOTTERDIJK, 2003, p. 451).

Mediante o ritmo, um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses, depois que as pessoas notaram que a memória grava mais facilmente um verso que uma *fala normal*; também acreditavam que por meio do tiquetaque rítmico podiam ser ouvidos a distâncias maiores; a oração ritmada parecia chegar mais perto dos ouvidos dos deuses (2001, p. 112).

Há que se atentar para aquilo que o ritmo é de “ferocidade do ânimo” incutindo no indivíduo o não querer ser rebanho (escravo), indo na contramão do interesseiro binômio bem e mal, bom e mau: dançar seguindo a cadência do cantor, como um ajuste (terapêutico) na alma. Ainda de acordo com Nietzsche “Melodia significa, conforme sua raiz, um calmante, não porque seja calmo em si, mas porque seus efeitos acalmam. – não somente nos cânticos rituais, mas também nos cantos profanos mais antigos há o pressuposto de que o ritmo exerce uma força mágica” (p. 112). Por exemplos: a exaustão após uma dança, o cansaço da quarta-feira de cinzas, os instantes após o ritual religioso - o corpo, sendo a alma, encontraria aí, o ajuste necessário. Eis a utilidade do ritmo, do cancionista, da canção, da arte. “Sem o verso não se era nada; com o verso, quase um Deus”, escreve Nietzsche (p. 113).

É também Nietzsche quem lembra a frase que Aristóteles atribuía a Homero: “Mentem demais os cantores!”. Ora, como não encontrar nos versos de “Drama”, de Caetano Veloso, na voz de Maria Bethânia (*Drama*, 1972), a justa resposta à proposição homérica: “Eu minto, mas minha voz não mente / Minha voz soa exatamente / De onde no corpo da alma de uma pessoa / Se produz a palavra eu / Dessa garganta, tudo se canta / Quem me ama, quem me ama”. Se na fala a voz está submetida à linguagem, no canto a potência da voz é exaltada. Repito: É no desempenho rítmico da voz de alguém cantado que mora a eficácia da canção. E a voz não mente, ela indicia a existência de alguém, um par do ouvinte no mundo. Deste modo, acredito que já está mais do que sugerido que a máquina de ritmos é o demasiado humano em nós, ouvintes-cantores: a alma – a voz por trás, à frente, dentro da canção. É Gilberto Gil, cancionista que já declarou que “O cérebro eletrônico faz tudo / Faz quase tudo / Mas ele é mudo”, quem canta a tal “Máquina de ritmo” [37]: “Tão prática, tão fácil de ligar / Nada além de um bom botão / Sob a leve pressão do polegar (...) Apesar do seu computador / Ter samba bom, samba ruim / Se aperto o botão, meu coração / Há de dizer que é samba sim”.

Poeta, Gil está brincando com signos entre o coração (máquina orgânica de ritmização da vida) e os equipamentos (cérebros eletrônicos) de armazenamento e potencialização de canção. Isso fica mais evidente quando nos últimos versos da canção ele evoca: “Moreno, Domenico, Kassin / Assim meus filhos, filhos seus / E Bandos da lua virão se encontrar / Numa praia toda lua cheia pra lembrar / Só pra lembrar / Você e eu”. Isso porque os três cancionistas citados, ao lançarem o disco *Máquina de escrever música* (2000), apresentaram

novos modos de usar e fazer canção ao misturar harmonicamente sons sintetizados e orgânicos.

Gil fala da passagem do tempo, das necessidades de adequações dos mecanismos de feitura de canção, evoca e revigora também o Bando da lua para finalizar lançando luz sobre o futuro das canções preservadas no tempo, mais do que guardadas em arquivos digitais, na voz índice do humano. Isso sugere que enquanto houver humano haverá canção, pois sempre será o coração o responsável por dizer se algo é ou não samba.

Comentando sobre as “mitologias tecnicistas”, Fernando Iazzetta escreve: “imaginar que a máquina retira o que há de humano na música é esquecer que não há nada mais representativo do que é humano do que as máquinas que fazemos” (2009, p. 25). Para o autor, é preciso interpretar a simbiose, não a dependência na relação entre música e tecnologia. Por sua vez, ao escrever sobre o rock nos anos 80 do século passado, Arnaldo Antunes apontou os sintomas da “crise da canção”:

A incorporação do berro e da fala ao canto; o estabelecimento de novas relações entre melodia e harmonia; o reprocessamento e colagem de sons já gravados; os ruídos, sujeira, microfônias; as novas concepções de mixagem, onde o canto nem sempre é posto em primeiro plano, tornando-se, em alguns casos, apenas parcialmente compreensível; a própria mesa de mixagem passando a ser usada quase como um instrumento a ser tocado. Tudo isso altera a concepção de uma letra entoada por uma melodia, sustentada por uma cama rítmica-harmônica. O sentido das letras depende cada vez mais do contexto sonoro (2000, p. 46).

Para Antunes, o rock, como canção-para-dançar, “parece nos remeter, dentro do mundo tecnologizado, a um estado mais primitivo. Como nas tribos, onde a música, associada à dança, cumpre sempre uma função vital – religiosa, curativa, guerreira, de iniciação ou para chamar chuva” (idem, p. 47). Nossa competência brasileira na criação de canções para dançar, portanto, nos reposiciona na origem da poesia, do desafogar a alma dos excessos. O corpo do ouvinte que dança ao ritmo do cantor quer reviver uma inocência perdida. Individualizado, ele quer se perder na massa. Para sair dela mais único que antes. Penso nisso enquanto ouço “Iemanjá carioca” [38], do DJ MAM e Aleh (*Sotaque carregado*, 2012). Misturando sons de guitarras e percussão, orquestra e afrobeat, a canção-para-dançar, porque grávida de sintagmas de elementos afrobrasileiros, a canção convida o ouvinte a mais do que o simples mexer-do-corpo: provoca-se um estado-de-alma que tangencia o ritualístico ao unir ritos de tradição afro-brasileira com a dança a princípio esvaziada de *conteúdo* religioso. Rito e techno misturados invocam corpo e ação corporal à primazia primária da celebração: transvaloração da imersão sensual e sensorial.

“No poema primitivo o ritmo retoma, concentra e realça os acentos da linguagem oral”, escreve Alfredo Bosi (2000, p. 82). É exatamente isso que “Iemanjá carioca” faz: unindo os signos da Iemanjá local, íntima do sujeito (“Negra, índia, em casa portuguesa, / A nossa Iemanjá d’Akari oka”) e projetando a geografia por onde o ser rege (“Céu aberto, da Floresta da Tijuca, ela vem / Cosme Velho, lá de cima, você pode ver também / Laranjeiras, o Machado de Xangô vai apontar / Pro Catete ou Flamengo, Glória a esse orixá”), a canção figurativiza uma entidade que reina sobre todas as cabeças: “O Rio encontra seu lar / No ventre de Olokum”.

O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. (...) Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de *conteúdo*, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, mas tempo original. (...) No ritmo há um ‘ir em direção a’, que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucida quem somos nós. (...) Rituais e narrativas míticos mostram que é impossível dissociar o ritmo de seu sentido (PAZ, 2012, p. 68-70).

“A Iemanjá criada no Brasil, que viajou para o Sul e para o Norte, é outra, embora conserve o título de ‘Rainha do Mar’. As vezes é sereia, outras ninfa e recentemente até virgem, identificando-se mais com a Virgem Maria, a tal ponto que suas devotas no Rio ficam ofendidas lendo casos da Iemanjá africana, de grande força sexual”, escreve Zora A. O. Seljan (1973, p. 15). A mistura rítmica-harmônica na canção de DJ MAM é a cama sonora exata para essa Iemanjá amalgamada, brasileira, carioca: “Filha de Tamoios com a África dos Yorubás”, atravessada pela língua portuguesa. Ela, por sua vez, por ser como é, livre, abala o cânone da uniformidade: o fluxo oral joga com o fluxo da melodia reiterativa na tentativa de métrica no texto da letra. O todo cancional resulta na criação de um ambiente sonoro mítico. E como Roger Bastide observa: “O mito é anterior ao rito; ele é, primitivamente, uma tentativa de explicação dos fenômenos da natureza, uma primeira cosmogonia, e o rito viria depois, moldando-se na sua estrutura, sobre os temas míticos já preexistentes” (1945, p. 11-112).

Mas há muitas outras dimensões, além do ritmo. Entre elas, harmonia, preparo técnico, programação eletrônica, manipulação sonora, o uso da língua. E, assim, interpretar canção vai se constituindo como um ato complexo que começa no ouvir e sentir, fruir e explicar os vários fatores semióticos produtores de sentido. Com um texto em primeira pessoa, a canção “Roupa prateada” [39], de Zé Rodrix, registra a ponte que facilita o trânsito entre o sujeito comum e o sujeito cantor. O título da canção diz muito: a roupa prateada e o cabelo comprido são as fantasias estéticas (e sociais) que o primeiro usa para acionar dispositivos acústicos no ouvinte, e para chegar a ser o segundo. Cantando a sua experiência subjetiva e singular,

ancorado no figurino propício, o sujeito mostra a outra face: artística. Constrói-se “em sombra, em luz, em som magnífico”⁹¹ diante dos ouvidos e olhos do outro. A canção é elocução vocal. Enquanto dura a canção, enquanto a roupa lhe cobre o corpo ele é e está no mundo: pulsa em cena. Tudo é presente: agora – estado febril do artista. Ao futuro, a canção.

Nem antes, nem depois: o sujeito está no palco, brilha prateado sob a atenção luminosa do ouvinte. “Desde pequeno que eu tinha vontade de chegar aqui / E ficar na frente de uma banda como essa e cantar assim”, diz. Cantar é o empenho e o privilégio de sua vida. “Meu coração não mente quando canta e diz / Eu faço exatamente o que sempre quis”, diria o sujeito de outra canção. Talvez lúcido de seu poder sirênico, mas sem querer ser expulso da *República* platônica, o sujeito de “Roupa prateada” avisa: “Eu só preciso dizer pra vocês que eu não ofereço perigo / O que eu tenho pra lhes dizer é somente aquilo que eu digo”, desdobrando os versos de outra canção: “Não me olhe como se a polícia andasse atrás de mim”⁹². Ou seja, como querer que o artista viva sem mentir, sem fazer uso de seu dom de iludir, na imitação da vida?

Dito de outro modo, ele parece ecoar o sujeito de “Sangrando”, de Gonzaguinha, quando diz: “Quando eu soltar a minha voz / Por favor, entenda / É apenas o meu jeito de viver / O que é amar”. Ele é pessoa se entregando, usando o poder da arte para existir *com os homens, seus irmãos na terra*⁹³. Para o sujeito de “Roupa prateada” uma canção não acaba no derradeiro acorde. Ela reverbera no ouvinte atento à verdade da voz que canta por muito tempo. “Vocês só vão entender quando chegar em casa muito tempo depois”, diz. E encanta e enreda o ouvinte: “E vocês vão voltar, / e vão escutar outra vez”. Guardada no disco *De pai para filha – Marya Bravo canta Zé Rodrix* (2011), “Roupa prateada” ganha em vigor e acento dramático. Talvez tomada pelas lembranças afetivas, Marya Bravo transmuta-se no sujeito cancional e este alça o vôo desejado e sugerido no texto da canção: “Eu só quero usar a roupa prateada e cantar pra vocês”. Mais do que descrever a cena, Marya Bravo dramatiza o discurso cancional do sujeito. Ou melhor, Bravo *vive* o sujeito. Letra, melodia e voz se conjugam para formar a teia cancional, a estrutura do percurso sonoro. É no jogo entre o que o sujeito diz e os resíduos disso colados na pele da memória do ouvinte que a canção “Roupa prateada” trabalha.

⁹¹ Versos de “Um índio”, de Caetano Veloso.

⁹² Versos de “Dom de iludir”, de Caetano Veloso.

⁹³ “‘eu’ é ele, que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa” (ZUMTHOR, 2005, p. 93).

“Este fio é a única coisa que me liga ainda à nossa vida. (...) Porque tu me falas. (...) Neste momento, respiro porque tu me falas”, diz a personagem criada por Jean Cocteau para o monólogo (ao telefone) *A voz humana*. Mesmo mediada, gravada, reproduzida a voz de alguém é inimitável⁹⁴. E a voz de quem se ama é o sopro na alma do amador. A personagem de Cocteau, abandonada pelo amado que se casará com outra, só existe porque há alguém – ligado a ela pelo fio telefônico – que lhe permite viver, falar, cantar. Construída num momento histórico em que se discutiam as novidades tecnológicas na transmissão e na reprodução da voz humana, atravessada pelas falhas técnicas dos aparelhos, o que causava estranhamento entre a voz e seu dono, a peça de Cocteau fala da ausência da pessoa. Ou melhor, da presença da pessoa na materialidade da voz defasada pelo deslocamento espacial do ato comunicativo oral.

Quanto àquelas [mídias] que permitem a manipulação do tempo, nisto assemelham-se ao livro, embora a gravação do disco ou a impressão da fita magnética não tenha nada do que define, perceptível e semioticamente, uma escritura. Fixando o som vocal, elas permitem sua repetição indefinida, excetuando-se qualquer variação. Decorre daí um considerável efeito secundário: a voz de liberta das limitações espaciais. As condições naturais do seu exercício se acham assim alteradas. A situação de comunicação, por sua vez, sofre mudanças de forma desigual em sua performance. (ZUMTHOR, 2010, p. 27).

A voz carrega toda a mensagem da alma humana. Imperfeitas ou não, as máquinas ajudam a presentificar alguém distante. Ao dar *play*, trazemos o cantor para o nosso lado. A voz do cantor nos liga à vida. “Quando eu te ligar cantando aquela velha canção / Não diga que estou enganado”, diz o sujeito da popular, direta e brejeira “Aquela velha canção” [40]. Se no caso da peça de Cocteau temos em cena “apenas” aquele que ouve e engendra falas passionais a partir da audição inaudível ao expectador, na canção “Aquela velha canção”, de Carlinhos Brown e Marisa Monte, temos em cena a voz do sujeito que liga o (e para o) outro, a fim de evidenciar o amor.

Somos seres sonoros – ilusões sonoras, verdades fabricadas nos interessam. E as trilhas que emolduram nossa existência têm importância decisiva naquilo que somos. Certo dessa certeza, o sujeito canta: “Quando eu te ligar cantando aquela canção / Não diga que não sente nada”. É no canto do amor que as personagens vivem, são e estão no mundo. Cantar aquela velha (sempre *nova*) canção é fazer o amor amar, é disparar a memória afetiva e tudo

⁹⁴ Estou pensando mediação também na clave discutida pela semioticista Lucia Santaella: “Falar em mediações nos dá uma boa ocasião para lembrar que não há mediação sem signo. São os signos, as linguagens que abrem, à sua maneira, as portas de acesso ao que chamamos de realidade. No coração, no âmago, no cerne de quaisquer mediações – culturais, tecnológicas, midiáticas – está a linguagem, é justamente a linguagem, camada processual mediadora, que releva, vela e desvela para nós o mundo, é o que nos constitui como humanos” (2007, p. 188).

aquilo que fomos e/ou poderíamos ter sido. E não à toa o sujeito diz: “Quando eu te ligar cantando aquela canção / Pra te desnortear, te ferir com carinho / É pra fazer doer no seu ouvido a nota melhor do nosso amor”. E aqui entra a importância da interpretação de Marisa Monte. Trabalhando com acelerações e desacelerações no andamento entoativo, ao cantar a expressão “aquela canção” oitava acima do restante do canto, a cantora desperta o incômodo (“te ferir com carinho”) no ouvido afetivo do destinatário. Um lance de forma e *conteúdo* bem resolvido. Além disso, as frases longas que parecem não querer caber na linha melódica indiciam a urgência do que é dito (cantado) pelo sujeito. Atuando nestes momentos a contenção dos alongamentos vocálicos na voz de Marisa Monte. Ela, que tem no excesso de presença da própria voz – seja na palavra cantada, seja nos vocalizes – uma *assinatura* cancional, consegue o registro ideal para desenhar o sujeito dessa canção.

Diferente da situação criada por Cocteau, o sujeito da canção finge não estar numa situação conversacional. Ele lança o aviso/convite para que “quando ligar” o ouvinte tenha a atenção necessária para escutar o que quer saber de verdade: o amor, a voz do outro que lhe dá vida: “Alô, a lua, alô, a lua, alô, a lua, alô, a lua, amor”. Alôs, luas e amor também uma oitava acima do comum da altura da canção, figurativizando “a nota melhor do nosso amor”. E eis que surge mais um aspecto metacancional dessa canção: consciente de sua função de cantor, o sujeito diz o que irá fazer, fazendo. Anuncia o canto, cantando. Ao ritmo de sons interioranos, caipiras, próximo às melodias que ouvimos à beira da estrada, na boleia de um caminho. “A saudade então aperta o peito / Ligo o rádio e dou um jeito / De espantar a solidão”, diria o sujeito da canção “Caminhoneiro”, de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e John Hartford, um possível destinatário da mensagem do sujeito de “Aquela velha canção”.

Guardado no disco *O que você quer saber de verdade* (2011), o sujeito de “Aquela velha canção” se desnuda, pois, assim como o ouvinte de sua mensagem, “nada, nada, nada” está resolvido. A não ser o “tudo, tudo, tudo” de ser cantor. Apesar da mágoa, o sujeito permanece sendo o cantor do outro, posto que assim também se canta e encontra um lugar no mundo. Ele canta a interdependência amorosa, via telefone. Ele sabe que, através do telefone móvel, pode estar o tempo todo, mesmo com o passar do tempo, ao lado do outro. Cantor, emissor da palavra cantada, está no querer do sujeito mandar ou não o outro para o inferno – silenciar. O sujeito é do tempo em que a gente se telefonava. Tal e qual o amado da personagem de Cocteau, apesar de ter esquecido certas dores, ele está irremediavelmente ligado ao ouvinte, pela lei irrevogável do canto. Um (cantor) vive no canto do outro (ouvinte). E vice-versa.

Frio, mas motor de calor (presença), o telefone é o suporte que mantém as personagens vivas. Mediador do afeto, ele facilita o contato, reabre os sentimentos, notifica o amor. Jogando com o que pode e o que não pode ser. Os instrumentos de reprodução⁹⁵ estão à disposição de nossas mentiras sinceras (real/ficção), da vida: *vida que não menos nossa que da canção*.

1.4.2 Ouvinte de canção, a neo-sereia permite a audição comparativa

É sobre-humano viver
E como não seria
Sinto que fiz esta canção em parceria
Com você
Zé Miguel Wisnik

É preciso fazer a distinção entre cancionista e neo-sereia. Enquanto o primeiro,

tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço (...) é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, o gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte” (TATIT, 1996, p. 9).

A neo-sereia se utiliza das configurações do cancionista para situar o ouvinte no mundo. Ou seja, ousa dizer que toda neo-sereia é cancionista em ação, mas nem todo cancionista é neo-sereia posto que para ser esta aquele depende do sujeito cancional gerado da aproximação entre quem canta e quem ouve. Dito de outro modo, a neo-sereia está quando o sujeito cancional – resultado da fruição e do entendimento do ouvinte – se materializa. Assim sendo, fica claro que a preocupação neste trabalho é com a maneira de cantar e suas consequências: “É sobre nossos sentidos, e unicamente sobre eles, que a música age diretamente (mesmo no canto vocal, existe ‘um charme anterior ao da expressão’)”, escreve Claude Lévi-Strauss (1997, p. 73). A neo-sereia é a voz que canta o ouvinte na entoação do cancionista. Esta voz carrega a mitologia do ouvinte que se reconhece plasmado no modo charmoso de dizer do cancionista. São as relações estabelecidas e equalizadas pelo cancionista entre o ouvinte e o mundo ao redor o que proporcionam a permanência do canto sirênico: tão

⁹⁵ “A reprodutibilidade dos signos alarga seu público receptor e, conseqüentemente, seu poder comunicativo. Daí esses meios serem chamados de ‘meios de comunicação de massa’. Eles introduziram substanciais mudanças socioculturais, econômicas e políticas, mudanças que se acentuaram quando os meios mecânicos passaram a conviver com os meios de segunda geração, meios eletrônicos – rádio e televisão. Assim, a reprodução dos meios mecânicos viu-se suplantada pelo poder de difusão dos meios eletrônicos” (SANTAELLA, 2007, p. 192).

individual quanto efêmero, pois depende do instante-já da escuta. É assim que a semântica contida na letra de uma canção, pensada pelo compositor, pode expandir seus significados.

A canção sirênica equilibra, não necessariamente sem dor para quem ouve, os acontecimentos que a precederam e aqueles que a seguem. O contato com o canto sirênico entoado pelo cancionista promovido a neo-sereia faz o ouvinte se reencontrar com o ritmo de sua existência. E isso prescinde o “bom” e o “mau” gosto, bem como ignora o pensamento que diz que um ouvido treinado, refinado e sensível prescinde das palavras. Ora, se são as palavras vocalizadas por alguém o que afirma a existência deste alguém – irmão do ouvinte no mundo, porque se reconhece naqueles sentimentos performatizados na voz, como desprezá-las e fazer desse desprezo um sintoma de sensibilidade superior? As palavras não enfraquecem a universalidade da linguagem musical, posto que é no ritmo, tal e qual pensado por Octávio Paz, dado a elas, pela voz de um ente, que aqui chamo neo-sereia, mais do que aquilo que elas dizem, que reside a eficácia do despertar das sensações. “A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista”, escreve Tatit (1996, p. 11). “A melodia do meu samba põe você no lugar”⁹⁶, canta Caetano Veloso. No laço tecido entre os significantes e seus sons – equilibrados na voz sirênica – mora o êxito da *comunicação*. Esta é resultado do pacto entre locutor (emissor) e ouvinte (destinatário). Esse pacto rege a premissa de que aquela maneira de dizer do destinador é a que melhor diz o desejo do ouvinte.

“Mesmo que os cantores sejam falsos como eu / Serão bonitas, não importa / São bonitas as canções”, canta Chico Buarque. É a neo-sereia quem mente sentir o que de fato sente, pelo ouvinte, para enredar este na sedução. O ouvinte, sempre carente de mentiras sinceras que lhe estimulem verdades, encontra na credibilidade entoativa do cancionista o canto sirênico necessário. “O poeta vê no mentiroso um irmão de leite do qual ele roubou o leite; de modo que este irmão permaneceu fraco e não adquiriu sequer a boa consciência”, registra Nietzsche (2001, p. 176). Tomando como exemplo a canção “Choro bandido” [41], de Edu Lobo e Chico Buarque (*Na carreira*, 2012), cujos versos iniciais já foram aqui citados – “Mesmo que os cantores sejam falsos como eu / Serão bonitas, não importa / São bonitas as canções” –, podemos identificar o mecanismo da passionalização como elemento persuasivo utilizado pelo cancionista de *choro bandido*, desonesto, fingido.

Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). (...) A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão

⁹⁶ Versos de “Não enche”, de Caetano Veloso.

mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (TATIT, 1996, p. 22-23).

Composta para a peça *O corsário do Rei* (1985), de Augusto Boal, “Choro bandido”, ao ir revelando as estratégias do sujeito da canção, portanto, metacanção, aponta alguns dos mecanismos de sedução utilizados pela neo-sereia: o fingimento – “Mesmo que você feche os ouvidos / E as janelas do vestido / Minha musa vai cair em tentação” – e a mirada retrospectiva da história do gesto de cantar – “Quando um deus sonso e ladrão / Fez das tripas a primeira lira / Que animou todos os sons / E daí nasceram as baladas / E os arroubos de bandidos como eu”. Aqui a referência ao deus grego Hermes é clara. Protetor dos ladrões, ele teria construído a primeira lira, instrumento de acompanhamento rítmico-melódico da poesia e da canção. Em um de seus Hinos (2003), Homero assim descreve a ato: “Ajustou, na medida, umas talas de cálamo exatas, / E, do dorso através e da pele, enfiou no quelônio / E, conforme pensava, uma pele de boi esticou / E dois braços extremos dispôs, por travessa ajuntados. / Sete cordas de tripa de ovelha estendeu harmoniosas. / Ao depois de fazê-lo, tomou do amorável brinquedo / E co’um plectro uma a uma provou cada corda, aos seus dedos / Ressoava tremenda”.

Aí estão as tripas de que fala o sujeito da canção “Choro bandido”. Mas ele vai além, pois, se tomarmos a popular expressão de domínio público “fez das tripas coração”, entendemos que, falso, o que o sujeito da canção está tematizando é o fingimento implícito em toda canção. Ele faz da dor do desejo (das tripas) de não ter o outro o seu motor (coração) do canto. O engenho é complexo e bonito, feito para seduzir o ouvinte. Ou seja, a referência ao deus quer significar o próprio trabalho do artista: cancionista, poeta – sujeito da canção. Ele sabe que “a beleza existe sozinha”⁹⁷ e aponta para sua intervenção de cantor como aquilo que, falseando sentimentos e sensações, embeleza e assalta a vida do outro no tecido das palavras e da melodia na voz. É assim que o sujeito da canção promove sua canção a canto de sereia.

O sujeito de “Choro bandido” tematiza as peripécias de todo cancionista: a malandragem necessária para equilibrar oral e vocal, palavra na melodia cujo objetivo é a sedução, o roubo dos sentidos do ouvinte. Situação da qual nem Ulisses escapou: “Mesmo que você feche os ouvidos / E as janelas do vestido, / Minha musa, vai cair em tentação”. Em Homero, na verdade, são os companheiros de Ulisses quem têm os ouvidos tapados, porém,

⁹⁷ Trecho de verso de “Itapuana”, de Arnaldo Antunes e César Mendes.

segundo o sujeito da canção, nem mesmos estes se mantiveram imunes ao canto das sereias já que podiam imaginar. “Uma rodela de cera cortei com meu bronze afiado, / em pedacinhos, e pus-me a amassá-los nos dedos possantes. / Amoleceu logo a cera, por causa da força empregada / e do calor grande de Hélios, o senhor Hiperião esplendente. / Sem exceção, depois disso, tapei os ouvidos dos sócios (...) fiz sinal com os olhos aos sócios que as cordas / me relaxassem; mas eles remaram bem mais ardorosos” (HOMERO, 2000, p. 214).

Já o canto mavioso, que desvia o ouvinte da rota segura em direção à morte, está concentrado nos versos: “E eis que menos sábios do que antes / Os seus lábios ofegantes / Hão de se entregar assim: / Me leve até o fim. / Me leve até o fim”. Ou seja, embriagado no enredo vocal, no jogo poético, caberá ao ouvinte pedir mais, para ir mais fundo e até o fim. Tomando ainda como referência à mitologia grega para decifrar seus *modos* de bandido, de jogador que dribla os empecilhos, o sujeito dirá: “Mesmo que você fuja de mim / Por labirintos e alçapões, / Saiba que os poetas, como os cegos, / Podem ver na escuridão”, referindo-se ao labirinto de Dédalo e ao adivinho Tirésias. É quando, semelhante ao adivinho, alcança verdades incompreensíveis (das musas) ao homem comum, e traduz estas verdades para qualquer um, que o sujeito da canção, invenção do cancionista, promove este a neo-sereia. E vale ressaltar que para o sujeito de “Choro bandido” a musa é o próprio outro-ouvinte da canção. É deste que o sujeito astuto retira os elementos de sedução – carências e excessos, devolvendo tudo de forma processada esteticamente, fingida, sedutora. Só o fato de instituir o outro ao status de musa já se configura como armadilha lançada. Em resumo: Chico Buarque é cancionista – o autor, o compositor e o entoador/destinador – de “Choro bandido”. E é neo-sereia quando sua voz, ao entrar no ouvido do ouvinte, promove o surgimento do sujeito cancional e, conseqüentemente, como resultado do embate entre esse sujeito e o ouvinte, o reposicionamento deste no mundo.

Se a canção só existe durante o *momento perfeito* de emissão/audição, a nova sereia, nossa contemporânea, já não precisa mais do outro – da capacidade mnemônica do ouvinte – para eternizar-se. Ela já surge devidamente gravada, guardada, arquivada, eternizada: pronta para ser acionada. O que não impede que o ouvinte mergulhado no mar sonoro instável dos suportes móveis se aproprie das canções. Quantas vezes ao longo do dia, sem que tenhamos consciência de tal gesto, tamborilamos, assobiamos uma canção? Quantas vezes criamos versões verbais íntimas para uma determinada melodia que nos sequestrou em algum momento do dia? Sempre que me deparo com a regravação – roupas novas para canções *velhas* – de uma canção canonizada – devidamente guardada na memória da história da

canção e do afeto dos ouvintes – faça-me a pergunta: Por que cantar os clássicos? Será porque “tudo só se acha no passado”, como Tom Zé afirma a certa altura do documentário *Palavra encantada*? Mas e “o novo [que] sempre vem?”, como diz o sujeito de “Como nossos pais”, de Belchior? Talvez o segredo esteja na união retorcida das duas pontas da fita de Moebius. O fato é que cantar a vida é necessidade básica de todo indivíduo, mas para o latino-americano parece urgência. E ser um cantor aqui é ser antropofágico, ser consciente da condição de devorador (recriador, tradutor) de canções. Mais que isso: ser um canibal devorado. A musa latino-americana é híbrida e o cancionista atento a isso equilibra e canta “de um lado este carnaval / do outro a fome total”⁹⁸ – nem luxo, nem lixo – a fissura do sentido.

Noutras palavras, para que uma regravação obtenha relevância é preciso que ela ilumine lugares ainda não tocados pela própria canção; crie o efeito especial do *ineditismo*, da *originalidade*; promova, pelo empenho do cancionista, sensações novas; e imponha uma releitura do *conhecido*: crie novidades – o velho-novo, de novo, em diferença. Dito isso, a versão que Otto oferece para a canção “Carcará”, de João do Vale e José Cândido, insinua-se como metacanção. Detentor de uma *assinatura* cancional própria, Otto sabe que o cancionista latino-americano é carcará: pega, mata e come canções para devolver à cultura uma canção que nunca termina de dizer algo novo. Ao mesmo tempo em que emula versões anteriores, Otto se posiciona como parceiro criador e criativo dos autores de “Carcará”. Clássico na voz de Maria Bethânia, com Otto “Carcará” ganha ares de peleja: trilha sonora das emboscadas do cangaço, da movimentação do *corpo* sertanejo, nordestino, brasileiro. Gesto vocal e melodia estão a serviço da manutenção de uma mitologia nordestina: o eterno retorno, em diferença porque semelhante, do carcará. Se o sujeito da canção não está no sertão – o “lá” no início da letra indica isso –, e usa elementos urbanos – “avoa que nem avião” – para conseguir comunicação com seu interlocutor distante das realidades do lugar cantado, Otto mergulha na tradição, remexe significantes e oferece uma nova canção: sertaneja, rosiana, misturada, nada panfletária, menos síntese épico-dramática e mais fragmento de subjetividade.

Eis a diferença e a relevância das duas versões: se a versão *clássica* de Bethânia – necessariamente seca, ferina e viril – interferia pungentemente na dóida repressão do contexto histórico, a versão de Otto festeja o hibridismo da cultura local: onde o “dentro” (autêntico) e o “fora” (ameaçador) se misturam; onde o indivíduo se mira e se movimenta. Parece óbvio, mas não custa lembrar que o sujeito de “Carcará” não *fala errado*, ele fala como sabe falar, como seus irmãos – com os recursos que sua condição social lhe permitiu para compor seu

⁹⁸ Versos de “A novidade”, de Gilberto Gil e Paralamas do Sucesso.

repertório conversacional. E afinal, como Haroldo de Campos registrou em *Galáxias*: “O povo é o inventalinguas na malícia da maestria no matreiro da maravilha no visgo do improvisado tentando a travessia” (2004). E eis porque cantar (regravar, reler, inventar) uma canção já acomodada no cânone: para mobilizar a tradição – uma contribuição tipicamente latino-americana para o pensamento do humano, o jeito de corpo carcará. Mas nem toda releitura de canção, e, no caso, sua respectiva mudança de ritmo, andamento e harmonia, resulta bem sucedida.

Para Alfredo Bosi, “o andamento é um efeito móvel da compreensão. (...) Dele dependem, na leitura e na execução musical, as medidas internas o ritmo. *O andamento é o tempo qualificado*” (2000, p. 105). Tendo isso em mente, pergunto-me: por que a cantora Simone repete o equívoco de *reler* “Chuva, suor e cerveja”, de Caetano Veloso, com arranjo e entoação lenta, arrastada, passional? Note-se que, se no disco *Quatro paredes* (1974), a cantora oferece o frevo travestido em um arranjo de levada meio bossa nova, meio fossa, no disco *Em boa companhia* (2010), gravado ao vivo, temos um objeto não identificado: uma quase capela, mas que lembra as melodias de um velho realejo. Tudo muito distante daquilo que a voz do sujeito da canção diz. Importa lembrar que em *Quatro paredes*, há ainda a gravação de “Qui nem jiló”, também carregada de tintas passionais. Porém, se em “Qui nem jiló” podemos dizer, com certo esforço e boa vontade, que houve um investimento na figurativização da saudade cantada na letra, no caso de “Chuva, suor e cerveja” não há justificativa para o ritmo escolhido.

A canção “Chuva, suor e cerveja”, já no título, remete o ouvinte a algo que extravasa, transborda: está além dos limites da norma; afeta pela embriaguez e pelo destempero. Ela quer mover o ouvinte: quer fazê-lo tirar o pé do chão. Ela não cabe entre quatro paredes, está para as ruas apertadas e cheias de foliões. É frevo, é folia e é festa – não deixa espaço à introspecção que as duas versões de Simone querem fazer crer. O sujeito está *perdido* no redemoinho da festa de rua, mas atado ao destinatário pela canção. Banhado de chuva, suor e cerveja, o sujeito é direto ao promover a intensidade do *instante-já* do carnaval (festa do diabo que deus abençoou): “seja o que Deus quiser”, diz. O tempo é o do destempero, da suspensão de regras e da possibilidade de sentir a vida pelo *corpo todo*⁹⁹, (re) fazer do pensamento um *produto* dos pulmões, não do cérebro. E não mais apenas pelo *coração*: isso fica para os demais 361 dias do ano. Toda a paisagem sonora ficcional cantada é líquida, até a roupa de

⁹⁹ A “Cócix-ência” (2013) cantada pelo rapper Criolo. Ou “aquilo que os meninos do Nordeste jogavam fora quando travavam contato com Aristóteles escapulia do córtex, se alinhava no hipotálamo e ali adormecia. Tornava-se lixo, só que um lixo dotado de lógica própria. (...) Um lixo lógico!” (Tom Zé, revista *Bravo!* 179, jul/2012).

pierrô aparece molhada, pondo para dançar os símbolos da liberdade temporária. Ao transpor tais elementos para a imobilidade e o enlevo amorosos, o sujeito *assinado* por Simone põe em choque a forma e o *conteúdo* da canção: a canção fracassa, pois é esvaziada naquilo que ela diz. A letra não encontra eco, nem na melodia, nem na voz.

A mudança de ritmo de uma canção, penso, precisa ser justificada na (nova) solução que o cancionista oferece a ela. É o que acontece em, pelo menos, três versões de “Mesmo que seja eu”, de Erasmo Carlos e Roberto Carlos. Deixo de fora a versão de Zé Ramalho. A saber, cada um em períodos e discos bem distintos Erasmo Carlos, Marina Lima e Ney Matogrosso oferecem ao ouvinte diferentes aspectos da *mesma* canção: engendram produção de sentido que desestabiliza o conhecimento prévio do ouvinte. “Sentido” entendido aqui não como resposta da razão, mas como despertar da capacidade do poder de inventar possibilidades de vida, de jogar com os todos os sentidos do corpo/alma. Cada qual rasurando a *assinatura*, tornando a canção *inédita*.

A canção, por desenvolver o canto numa forma narrativa, em que projeção e retrospecção se complementam e se correspondem, traduz, de maneira exemplar, a estrutura hermenêutica da experiência (o círculo entre a compreensão e a pré-compreensão), potencializando o canto e a própria voz, como vias de abertura existencial. (VALVERDE, 2008, p. 276).

É deste modo que, enquanto Erasmo Carlos (*Amar para viver ou morrer de amor*, 1982), pelos recursos técnicos de então, investe na criação de uma balada *pop* – adornada pelos sons de guitarra e teclado bem definidores do tempo contextual – e no canto despojado, quase festivo, que, deliberadamente, desenha a vontade do sujeito da canção: esquentar, através do canto, o quarto do ouvinte solitário, secando-lhe o pranto; Marina Lima (*Fullgás*, 1984) recria a canção sublinhando a fala *por trás* do canto: ancorada em sons instrumentais que transitam entre tons altos e tons baixos, alturas e descidas melódicas, pontuando as intenções do sujeito, a voz de Marina Lima dá o calor necessário ao aquecimento do quarto do ouvinte-destinatário; e Ney Matogrosso (*Vivo*, 1999), com performance cênica, e em parceria com a retomada das sugestões melódicas da versão de Erasmo Carlos, performatiza um sujeito ambíguo (andrógino) que também pode ser “um homem para chamar de seu”.

Claro está que temos aqui três sujeitos cancionais distintos: um *masculino* – com uma possível baixa auto-estima (“*mesmo que seja eu*”) visando persuadir a mulher-ouvinte; um *feminino* – provedora de um clima cancional que remete aos corpos ardidos de sal e sol: cuja avó dizia “antes mal acompanhada do que só”, no caso, pelo fato de identificar na neta um desejo lésbico e masculinizante (“um homem para chamar de seu” / “a espada do seu

salvador”), ou seja, o outro (ouvinte feminino) precisa de um homem para chamar de seu, mesmo que seja uma mulher; e um *assim* – só possível na performance vocal e corporal da apresentação ao vivo de Ney Matogrosso. Ou seja, cada cancionista, ao investir na frase-título, encontrar entradas e soluções diversas, luminosas, complementares e carregadas de sentidos para a *mesma* canção. Desconstruindo as imagens fabulares – da princesa presa na torre do castelo à espera do príncipe salvador – o sujeito das três canções aponta a solidão que devora milhões de sonhos, posicionando-se como o cantor/salvador do ouvinte imerso em tal situação.

Sujeito-cantor, a voz que fala em “Mesmo que seja eu” canta *pensando* o canto, insinuando aquilo que é ser canção, oferecendo-se às apropriações que rompem contextos. Isso permite a eliminação da própria biografia: torna-se o efeito especial que acontece no interstício entre o instante da emissão da voz e a presença da mesma no ouvinte. O sujeito solapa a coerência de quem o ouve, ao desespecializar-se como obra aberta, propondo a devolução do canto a ele mesmo (ao canto): energia que aquece. Cambiante, ele sugere que defini-lo é perdê-lo. Eis o lugar onde trabalha o cancionista moderno – em permanente parceria (por vezes sutil e/ou *silenciosa*) com outros cancionistas – sempre apto a deixar a canção cantar.

Tenho tratado aqui muitas vezes da canção enquanto tônico e afirmação da vida. Tônico, não consolo. Penso a canção como uma intervenção na comodidade dos significantes do cotidiano vazio de significados e no lugar que ocupamos no mundo. Ou seja, ao dizer e tocar sentimentos, a canção pode ser (também) o incômodo que mobiliza: que tira o ouvinte do lugar confortável onde a segurança sedutora nos coloca. Ela impulsiona o pensamento sobre a vida. Cantantes e carentes de canção, a neo-sereia não se compraz com o desenho forçadamente bonito do outro.

É desde modo, diante de uma sereia cúmplice do ouvinte, que podemos entender os versos da canção “À meia voz” [42], de Marina Lima e Antonio Cícero: “Meu bem não lhe darei / Um céu sem dor nem lei / Mas aceite esta canção / Que fiz pra te alegrar / Debaixo desse véu / Assim à meia-luz / Só há você e eu”. O sujeito da canção, efeito que só se dá durante a execução da canção, faz do canto – da afirmação da vida, o que implica a carta de aceite à dor e à alegria – um ato de amor. Aqui, sujeito e ouvinte compactuam do mesmo (e humano) desejo de ser cantado. Regravada para o disco *Literalmente loucas* (2011), onde recebeu interpretação de Anelis Assumpção, a canção “À meia voz” começa com um pedido: “Me diz o que é que foi / Pra você se magoar assim / Confessa aqui pra mim / Me diz onde é

que dói”. E é a partir de uma não-resposta, do significativo silêncio do outro (nós não temos acesso à resposta, mas a supomos), que o sujeito da canção trabalha: colando suas inquietações aos sintomas antevistos no outro. Mais adiante o sujeito cai na dúvida do cantante: “Será que ainda vou ser / Seu ninho de prazer?”. Para concluir: “Melhor pagar pra ver”. Certo de ter feito algo que motivou a dor no outro – o silêncio, talvez –, o sujeito da canção encontra no canto o melhor modo de remissão.

O núcleo desta metacanção está nos versos: “Me diz o que é que eu fiz / Pra te fazer infeliz assim / Solettra aqui pra mim / Me diz à meia-voz / Prometo não contar / Promessas não dão mais / Confessa e sela a paz”. A confissão do outro, dita de modo que nós (ouvintes-*voyeurs* da canção) não podemos ouvir, selando a cumplicidade das duas personagens, plasma o caráter fundamental de toda canção: tocar de forma individual e intransferível cada ouvinte. Agindo assim, o sujeito cria a *nossa* canção: a canção dos dois. Como diz o sujeito de “Nossa canção”, de Zé Miguel Wisnik e Mauro Aguiar: “as canções / só são canções / quando não são / promessas”. É no instante-já, no momento luminoso do ato de cantar, pagando pra ver, que o sujeito toca o outro: cria sua música invisível – ilumina o afeto. A canção é o veneno-remédio, o paraíso-inferno que une cantor e cantado: promove a amizade entre as partes desejantes de permanência no mundo. O sujeito pede a (meia) voz do outro – um segredo íntimo dos dois – para sobre ela cantar: selar a paz, manipular curativos. Ambos errantes tentando acertar o tom do amor.

A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. Daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos como maneira de dizer (TATIT, 2011, p. 87).

Podemos dizer, portanto, que, se é um erro falar em um “jeito certo” de cantar essa ou aquela canção, não podemos esquecer que cada mensagem *pede* um modo *apropriado*, justo de emissão vocal. Ou seja, se para que ocorra a eficácia da intenção na emissão de uma mensagem o que é dito precisa estar em sintonia com o modo de dizer, e é assim, por exemplo, que identificamos um ator canastrão, na canção acontece de igual modo. “A própria credibilidade enunciativa implicada nas execuções vocais depende do êxito da apreensão simultânea do modo de produção da linguagem oral em seu interior” (idem, p. 88).

É no reconhecimento, pelo ouvinte, de que aquilo só poderia ser dito/cantado daquela forma que reside o vigor da canção: na integração entre letra e melodia na voz. Dito de outro modo, se não há um único “jeito certo” de dizer/cantar determinada mensagem, há um acordo íntimo e invisível entre emissor e ouvinte para que este reconheça na fala/canto daquele a

credibilidade e o *efeito de real* necessário à fruição e, quiçá, ao entendimento. Vem daí, e da memória cancional do ouvinte, toda a problemática e os perigos que residem na mudança de ritmo, de frequência melódica de uma canção cuja estabilidade do *conteúdo* na forma, e vice-versa, já havia sido cantada por um cancionista.

A ênfase depositada pela letra nos aspectos da aproximação entre os foliões – sujeito da canção e o outro a quem ele se dirige – não se sustenta na cama sonora dos alongamentos vocálicos da versão de Simone, estando as personagens no meio da folia, aproveitando (“segure o meu pierrot molhado”), juntos (“não saia do meu lado”), a festa. “Quem canta sabe que se não recuperar os conteúdos virtualizados na composição, durante o período da execução, deixando transparecer uma inegável cumplicidade com o que está dizendo (o texto) e com a maneira de dizer (a melodia), simplesmente inutiliza o seu trabalho e se desconecta do ouvinte” (Tatit, *idem*, p. 89). Não queremos negar que há quem, pelo gosto, conecte-se à versão de Simone, mas nosso trabalho aqui é interpretar a integração da letra, da melodia e da voz: o ritmo evocado pela sintaxe. É por isso que chamo à discussão a versão de Arnaldo Antunes (*Paradeiro*, 2001) para “Exagerado” [45] (Cazuza, Ezequiel Neves e Leoni). Enquanto a versão de Cazuza investe na mensagem da letra usando-a como uma cantada de conquista e sedução, efetuando o balanço dos sentidos do ouvinte pelo uso do rock, a versão passional e grave de Arnaldo cria um sujeito cancional que parece consciente de já ter conquistado o outro e canta para a manutenção do desejo entre os dois. A inserção de sutis ruídos vespertinos do Candeal (BA) amplia a certeza deste sujeito que recusa a rua – ao contrário do sujeito urbano da versão de Cazuza – e quer ficar infinitamente unido ao outro, dentro da bolha afetiva criada na canção de amor: o canto passional não permite que os sons de fora estourem a bolha e atinjam os sons de dentro. Ao trocar os dispositivos melódicos do rock, com sua tendência à valorização de personagens e dos rituais dançantes ancorados nos ataques consonantais, na segmentação da melodia e na marcação dos acentos, pela passionalização, Arnaldo Antunes investe em versos como: “Nossos destinos foram traçados / Na maternidade (...) Jogado aos teus pés / Eu sou mesmo exagerado / Adoro um amor inventado”. E reinventa a canção.

A voz de Arnaldo e o violão de César Mendes possibilitam uma nova escuta da *mesma* mensagem impregnada das energias da versão dançante de Cazuza fortemente disseminada na cultura. Note-se, como exemplo disso, que amparado por sua versão, Cazuza recebeu o epíteto de “poeta exagerado”. Para o bem da verdade, a versão de Cazuza já indicia aquilo que Arnaldo realiza. Trabalhando entre acelerações e desacelerações, naquilo que comumente denominamos pop-rock, balada romântica, o sujeito de Cazuza sugere paixão, através da

atenção despertada pelo primeiro verso: “Amor da minha vida”. Arnaldo capta tais índices e investe neles. Para Luiz Tatit (idem, p. 92-93), “ao controlar a velocidade da voz que fala, atribuindo-lhe uma duração no interior da voz que canta, o cancionista revela o que R. Barthes denominou ‘grão da voz’, ou seja, a exata intersecção entre língua e música: a condição ideal para o efeito de verdade da obra”. Deste modo, Arnaldo transfere o *exagero* da emissão vocal acelerada do rock para a letra de mensagem exagerada de um sujeito que diz feliz e suplicante: “Eu nunca mais vou respirar / Se você não me notar / Eu posso até morrer de fome / Se você não me amar”.

Ao final, se na versão de Cazuza (1985), e mesmo na versão de Ney Matogrosso (*Vivo*, 1999), o ouvinte “presta mais atenção” à gestualidade vocal visceral, na versão de Arnaldo Antunes é a letra, ou melhor, o modo lírico-visceral como o sujeito se entrega na letra, que se ilumina e concentra a atenção. A produção voco-performática de Arnaldo presentifica um sujeito em ritmo narrativo exageradamente jogado aos pés do outro. E, assim, encaixa-se no outro, agora ele: sujeito cancional e da canção – exagerado: gerado no excesso.

Ainda de acordo com Luiz Tatit, o elemento passional de uma canção pode ser percebido pela sustentação das vogais, ou seja, pelo alongamento da duração da pronúncia de uma vogal. Este recurso da passionalização é usado pelo cancionista para pontuar e demonstrar estados psíquicos e afetivos tais como: solidão, frustração, abandono, ciúme, mas também amor, entrega, paixão. A intenção é fazer com que o ouvinte *sinta* o conflito experimentado pelo sujeito da canção no momento do canto. As canções românticas (de amor: mais lentas e introspectivas) são o melhor exemplo desta modalidade. Nelas há sempre um sujeito cantando o amor bem sucedido ou não. O intérprete prolonga as vogais no movimento de plasmar as tensões acústicas e físicas correspondentes à tensão psíquica. Aquilo que é dito precisa roçar a sensibilidade do ouvinte naquilo que há de mais comum entre quem canta e quem ouve: as fibras da paixão; a abertura humana ao enamoramento e à, conseqüente, ou não, frustração. Noutras palavras, valorizando as vogais, o intérprete anula os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes e induz o corpo do ouvinte ao repouso necessário para que ele (o ouvinte) possa introjetar a mensagem da canção.

Maysa é uma grande intérprete deste tipo de canção. É difícil ouvi-la e não ficar extático (e estasiado) diante da mensagem que ela canta. Cantora do período pré-aspirina, ou seja, quando sentir e demonstrar dor fazia parte do show, Maysa, a bem dizer, punha o coração na voz. A singela “Dindi” [46], de Tom Jobim, Aloysio de Oliveira e Ray Gilbert, foi gravada no disco *Voltei* (1959). A canção apresenta um sujeito que não tem certeza: nem do movimento das nuvens, das folhas, das águas. Só há uma certeza: o desejo de permanecer

junto do outro (amado), que é tão belo que nem sequer existe. O sujeito começa com um “plano aberto”: desenha a paisagem¹⁰⁰ ao redor, inventa seu cenário, para depois dizer de si, através do desejo pelo outro. Aliás, o sujeito é puro desejo. Ele, ao mesmo tempo, é ninguém e é o canto, a sereia, da enigmática personagem Dindi, que, por sua vez, dá ao sujeito o mote para a vida. Maysa vai fundo na interpretação passional do sujeito abandonado no seu desconforto pela não consumação do amor. Dindi, que não existe para além do campo de desejo do sujeito, está no canto do sujeito, é o canto. Perder Dindi é perder o motor de cantar a vida. “Dindi” é o canto do medo da perda. A circularidade do uso do vocativo “Dindi” faz o ouvinte se embriagar (no canto de um bar qualquer) junto com o ouvinte e amar, e sofrer, junto.

1.4.3 O cancionista moderno e a mediatização

A canção nem quer mais cantar
Ela quer se abrir e experimentar
Les Pops

A neo-sereia é produto do deslocamento das canções enquanto faixas arquivos cancionais das mídias físicas como long-playing (LP), fitas K7 e compact-disc (CD) para canções para ser executadas como arquivos de áudio com extensões wma, wav, mp3 e outras. Do real ao virtual¹⁰¹, a canção passa a ser guardada em celulares, notebooks, tablets e smartphones, “tecnologias do disponível” e/ou “tecnologias de conexão contínua”, como denomina Lucia Santaella (2007), possibilitando a maior interação e intervenção¹⁰² do ouvinte na canção: pausar, acelerar trechos, saltar faixas, samplear.

Quando meu pai chegou à nossa casa – no interior da Paraíba – e colocou o disco de Paulo Sergio para tocar, exatamente na canção “Meu filho Deus que lhe proteja”, achei mórbido. Mais grave foi saber que o cantor havia morrido e que aquela canção era uma *montagem* feita pelo filho de Paulo Sergio. Alternando o canto do pai feito para a canção “Quero ver você feliz” (“Meu filho Deus que lhe projeta e onde quer que esteja eu rezo por você”), de Paulo Sergio e Carlos Roberto, e o seu próprio canto, o filho do cantor respondia

¹⁰⁰ Para Murray Schafer (2012), paisagem sonora é uma expressão que designa o ambiente acústico ao nosso redor, ao redor do ouvinte. Ou seja, os sons que ouvimos a nossa volta. “A música é, sobretudo, nada mais que uma coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos”, anota Schafer (p. 187).

¹⁰¹ “Virtual reporta-se a um estado potencial que poderia se tornar atual. Não se opõe a real, mas a atual, enquanto o real se opõe ao possível” (SANTAELLA, 2007, p. 260).

¹⁰² “Saltos de contextualização, descontextualização e recontextualização da vida cotidiana” (idem, p. 249).

ao pai morto dizendo: “Hoje estou mais crescido, tanto tempo já passou, sempre vou levar comigo tudo que você me ensinou”. Passei dias assombrado com aquele dueto que revelava para mim menino os caminhos que se abriam através das possibilidades tecnológicas à canção popular. Esta é a experiência mais antiga que tenho – logo um dueto entre a vida e a morte – diante do que a canção gravada, mixada, guardada, eletronicamente manipulável podia fazer: *remixes*, parcerias entre cancionistas que nunca se encontraram pessoalmente, ressurreição dos *mortos*, numa sentença: produção de presença, construção de sentido – metas complementares da expressão cancional. Afinal, “o som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo” (BOSI, 2000, p. 52).

Mas o uso das mídias não está apenas na forma da canção. Aparece também no *conteúdo*. “Meu rádio e meu mulato” [47], de Herivelto Martins, é a voz de um indivíduo que tenta usar o rádio como isca para atrair o seu objeto de desejo: o mulato do título. Colocando-se no lugar do não-cantor, o sujeito usa as sereias que tocam no rádio para seduzir o mulato: fazer o trabalho de sedução para ele. Em 1938, o poder aglutinador de pessoas do rádio era enorme. Algo aparentemente insuspeitável em tempos de mp3 e Ipod. Aliás, o “I” que se prolifera (Ipod, Iped, Iphone...) é sintoma do assombroso movimento de individuação contemporâneo. Seja como for, a canção “Meu rádio e meu mulato” nos lembra do tempo em que, objeto caro (o sujeito da canção compra a prestação), o rádio, quando ligado em espaços onde sua presença era luxo, servia à reunião de pessoas. Afinal, todos queriam – e continuamos a querer – ouvir o canto e o cantar. Mas com o passar do tempo, com a evolução dos suportes midiáticos, e com a possibilidade do ouvinte poder ter em casa os discos do cantor preferido, e depois “aquela canção específica”, ao que parece, perdemos esta capacidade de nos reunirmos em torno da voz da sereia. Se antes, ligando o rádio na sala, ou, mais comumente, na cozinha, criávamos o mar de ondas sonoras para mergulharmos (ouvir a música pelo corpo todo), hoje, centrado no ouvido, parece que perdemos algo.

Voltando ao sujeito da canção de Herivelto Martins, já que seu mulato não vem, injuriado, ele pensa em vender o rádio, já que seus objetivos não estão sendo alcançados. O sujeito, que queria seduzir o outro, através do aparelho sonoro, e, por sua vez, alcançar a felicidade de se perceber *cantado* também, pela correspondência do outro, vê seu intento fracassar.

Quando o sujeito de “Borboleta” [48] (Marcelo Jeneci/ Zélia Duncan / Arnaldo Antunes / Alice Ruiz) abre seu canto dizendo que “Música é que nem borboleta / Ela voa pra

onde quer / Ela pousa em quem quiser / Não é homem e nem mulher” ele toca no cerne daquilo que é uma canção: artifício da sensualidade, da sensorialidade, necessário à existência. As canções emolduram, e por vezes preenchem, nosso cotidiano. Palavra, melodia e voz, a canção encapsula os elementos que nos conectam à vida: à subjetivação, ao coletivo individualizado. Pousando em qualquer um, a canção torna-se pessoal, quando a absorvo em mim: às minhas necessidades do instante. Ao mesmo tempo ela é e sempre está livre para ser de outros. Deste modo, “Borboleta” (bônus do disco *Feito pra acabar*, 2010) é uma ode à feitura e ao consumo de canções.

Vale mais passear (voar) nas asas da borboleta-título e perceber as peripécias – o processo de sair da gaveta e travestir-se na voz – passa uma canção a fim de entrar na cabeça do ouvinte mantendo a autonomia. Avassaladora, a canção faz do ouvinte um refém involuntário: cria no ouvinte a sensação de que ela foi feita para ele. Quantas vezes ao longo do dia, sem que tenhamos consciência de tal gesto, tamborilamos, assobiamos? Para o sujeito de “Borboleta” tudo é possível, quando o que está em jogo é a capacidade de sedução da canção: “Se não decorar a letra / Pode cantar ola e larala / A melodia pode assoviar / Pode até dar um berro pode berrar”.

Avançando um pouco a questão, lembro-me que um conhecido provérbio latino diz que “as palavras voam, mas a escrita permanece”. Obviamente, quando ele foi cunhado não havia os diversos suportes que conhecemos hoje e que auxiliam na *preservação* da palavra, do verbo. Isto é, usado, ainda hoje, para apontar a superioridade da escrita¹⁰³, sobre a vocalidade, o provérbio, de viés, profeticamente, lança luz sobre as diversas culturas (vocais, escritas, massivas, midiáticas e *ciber*) que estão a serviço do registro da palavra, no *continuum* da cultura humana. Hoje, as palavras, literalmente, voam; suspendem-se no tempo e no espaço de suportes invisíveis; atravessam limites em uma velocidade estonteante, inapreensível fisicamente por nós, que, por sua vez precisamos “aprender a se multiplicar em identidades deslizantes” para corresponder a tanta sedução. Por isso é interessante perceber, como Lucia Santaella lembra, argumenta e aprofunda no livro *Linguagens líquidas na era da mobilidade*, que a cultura é cumulativa: “A cultura contemporânea é global, mundializada e glocal. Ela é uma cultura híbrida e cíbrida. É também conectada, ubíqua, nômade. Além disso, é líquida, fluida, volátil e, por fim, mutante” (2007, p. 131). Com os sistemas de registro e guarda de

¹⁰³ “Desde que la cultura de la escritura hizo valer su ley, ser sujeto significa ante todo: poder resistirse en principio y la mayoría de las veces a las imágenes, textos, discursos e músicas con que uno se encuentra, exceptuando aquellos cuyo derecho a forzar mi adhesión y conformidad lo tienen concedido de antemano por algún motivo: los llamamos iconos, libros segrados, escritos de los Padres, himnos y clásicos” (SLOTERDIJK, 2003, p. 434).

sons, as culturas vocais encontraram meios de permanência. Hoje, com alguns toques dos dedos, podemos ter acesso às palavras (ao canto compositor de identidades) que, vindas da *nuvem*¹⁰⁴, disparam, em nós, *o cheiro de novas estações*.

O sujeito da canção “Palavras ao vento” [49], de Marisa Monte e Moraes Moreira, por exemplo, canta a busca do outro, mas vaga no mar do excesso de palavras e finda por comentar o próprio gesto cancional, ao jurar sua paixão: uma paixão que quer ultrapassar os sentidos excessivos e pobres das palavras. Ele faz isso, registra sua jura amorosa, tentando reverter o fracasso verbal, ao gravar seu canto. Na voz e na *persona* singular de Cássia Eller (*Com você meu mundo ficaria completo*, 1999 – disco que, já no título, tematiza a noção de incompletude do indivíduo), o sujeito, que “anda por aí”, chega ao destinatário, toda vez que a canção é executada; toda vez que a tristeza dá lugar à esperança (do encontro). Assim, “Palavras ao vento” é o canto daquilo que, imerso na cultura líquida e volátil que caracteriza nossa contemporaneidade, quer durar: o afeto. Na profusão de olhos e olhares, o sujeito busca o outro que lhe dê ressonância (dádiva) amorosa, onde possa ancorar. Talvez, cansado – e a melodia lenta e a voz passional de Cássia Eller indiciam isso – do cíclico apaixonar-se e desapaixonar-se, o sujeito entoia o canto do amor: suplanta as imposições da própria realidade que cerca o indivíduo ilhado. E a cada vez que se confessa o sujeito se inscreve ficcionalmente, sustentando-se na vida.

As linguagens estéticas são interpenetráveis e mutantes. A moda influencia a dança, que interfere na canção, que intervém no filme, que influencia as artes plásticas, que atravessa o teatro e assim por diante: uma cíclica e enriquecedora promiscuidade estética (sensória). “Antena da raça” (Pound), a sereia moderna condensa em sua obra aquilo que captura no universo ao redor. Ela sabe que o local da cultura é fortemente deslizante e móvel: e que exige dispositivos também líquidos e instáveis. Dizer “nós somos a música”, como faz o sujeito da canção “Música” [50], de Blubell, é o mesmo que dizer que somos o início, o fim e o meio de tudo que nos constitui e é constituído por nós.

Carregado de referências de certa atitude *vintage* e/ou retrô, tomada de empréstimo do *design* e da moda, o disco *Eu sou do tempo em que a gente se telefonava* (2011) – desde o título – investe na recuperação do passado, presentificando-o através da mistura sonora pop/rock/jazz, entre outros estratos. Surge para o ouvinte um delirante “museu de grandes novidades” e seus “segredos de liquidificador”: para ser ouvido na lanchonete enquanto

¹⁰⁴ Com a canção-som sendo também linguagem que, antes percebida no tempo, agora espacializa-se e liquefaz no ciberespaço.

tomamos um *milkshake*, “Música”, uma canção autorreferente, condensa as *impurezas* sonoras que fazem da nossa canção popular algo tão complexo quanto sedutor, porque simples. Um clima burlesco e cosmopolita, para além da letra bilíngue, marcado na performance vocal singular da cantora Isabel Garcia (Blubell), que, principalmente, nas partes cantadas em inglês, remete o ouvinte ao gesto entoativo da Marilyn Monroe que cantou “My heart belongs to daddy”, atravessa e faz a graça da canção. Cabe registrar que a referência a Marilyn não é à toa: há um clima de tensão entre luxúria e inocência – “Eu só quero te agradar”, diz o sujeito da canção – que de fato marca o disco.

A própria dicção de Blubell merece destaque, posto que cambiante e adaptável à vontade intrínseca dos vários sujeitos cancionais que interpreta. O que, por sua vez, intensifica os contatos afetivos através da *popização* das sonoridades postas na roda: descentrando o local do indivíduo, sem purismos. Do som filtrado no início de “Música”, até a *limpidez* sonora da canção, tudo tensiona as transições dos modos de cantar: os usos das tecnologias e suas implicações na feitura das canções.

(...) a técnica, hoje transmutada em tecnologia, remonta às origens da constituição do ser humano como ser simbólico, ser de linguagem, de modo que as tecnologias atuais estão em uma linha de continuidade e representam uma crescente complexificação de um princípio que já se instalou de saída na instauração do humano. Embora sob o disfarce insuspeito da naturalidade, a primeira tecnologia simbólica está no nosso próprio corpo: a tecnologia da fala. Certo estava Freud ao constatar, depois da virada dos anos 1920, que o ser falante é um animal desnaturalizado. A fala nos arranca do mundo do mundo natural e nos coloca, sem retorno possível, no artifício. Falar não é natural. Natural é sugar, chupar, comer, respirar. Falar, cantar, beijar, chorar e rir são funções inseparáveis de um mesmo artifício, o artifício da maquinaria simbólica que está instalada em nosso próprio corpo. (SANTAELLA, 2007, p. 49)

“Saia do sofá e se toca / Porque nós somos a música”, repete o sujeito num convite para a afirmação da vida; para o canto do encontro erótico-afetivo. Embalado naquela nostalgia que impulsiona o sujeito a seguir cantando sem o receio das prováveis perdas. Pelo contrário, absorvendo todos os sons que a vida lhe oferece.

É neste ponto que retorno ao texto de Proust, para verificar a passagem em que o músico se inscreve como amigo do ouvinte. Em especial quando o narrador registra: “E pela primeira vez o pensamento de Swann se transportou, num impulso de piedade e ternura, para aquele Vinteuil, para aquele irmão desconhecido e sublime que tanto deveria ter sofrido também; qual teria sido a sua vida? Ao fundo de que dores fora ele buscar aquela força de deus, aquele poder ilimitado de criar?” (p. 203). Sem dúvidas, as implicações mercadológicas intervêm na *produção* da canção, até porque estas surgem como produto da indústria cultural,

porém, desvencilhando-se de tais questões, olhando a canção como o objeto estético que é, arrisco-me a dizer que a matéria de todo cancionista é o humano: os indivíduos e suas vicissitudes. E nisso ele se confraterniza com o ouvinte, por sua resposta cancional e seu gesto de abrir frestas luminosas no vazio cotidiano. Diferenciando-se da sereia mitológica grega, cujo canto arrastava o passante para a morte, sem a possibilidade de retorno do indivíduo, a sereia moderna, cria-se na inscrição ficcional como amigo, cúmplice e parceiro desse ouvinte. A neo-sereia entoia uma experiência *fingidamente* própria e comunicável a fim de entrar em comunhão com o ouvinte. Entra em cena a semelhança (Ricouer), o jogo entre proximidade e distância.

Por sua vez, Daniel Levitin parte da tese de que a canção distingue o homem dos outros animais. E que ela é determinante na formação da linguagem, da cultura e do pensamento. Fugindo do método (apenas) subjetivo, para responder a perguntas tais como o modo como o prazer (e o gosto) musical se inscrevem em nós, Levitin vai desde a ressonância magnética de cérebros em contato com diferentes sons, e de artistas durante o trabalho, até mediações da afinação de pessoas comuns e de cancionistas. Ele postula que a formação e então a manipulação de expectativas está no coração da canção e é realizada de um número incontável de maneiras. Até porque, com o passar do tempo, nosso cérebro passa a *esperar*¹⁰⁵ determinado som, cabendo ao cancionista – à sereia moderna – produzi-lo. A neo-sereia, portanto, é aquela que consegue ter a sensibilidade de captar determinada *necessidade coletiva* – o sopro de uma época, de um grupo, de uma tribo – e, através dos recursos tecnológicos, criar a experiência sonora – a canção – *desejada*.

A certa altura da novela *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy, uma personagem canta: “Mamá yo quiero saber de dónde son los cantantes, que los siento muy galantes y los quiero conocer” (1999, p. 396). Incorrendo deliberadamente no anacronismo sadio, encontro resposta para a inquietação da personagem de Sarduy em *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, quando o narrador anota: “Erguemos os olhos e só vemos as caixas dos violinos, preciosas como estojos chineses, mas, por um momento, ainda nos iludimos com o enganoso apelo da sereia” (1979, p. 202). Ou seja, é da caixa acústica – do mar sonoro que ela representa e que se imprime no ouvinte – que a neo-sereia entoia seu canto (*quase*) real. E nos afeta de forma tão profunda que nos supomos íntimos daquele canto. Tornamo-nos, pela irresistibilidade daquilo que é cantado – por ele nos revelar a nós mesmos –, amigos da voz

¹⁰⁵ “(...) la irresistibilidad del canto no se funda en una dulzura propia de música, sino en la alianza del sonido con la esperanza auditiva más secreta del sujeto” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 452).

que sai dos aparelhos eletrônicos: loca das sereias. Os cantantes modernos nascem e se criam nos suportes técnicos. E se adaptam aos recursos tecnológicos de mobilidade e de reprodução. E através deles produzem presença: interferem no real.

No disco *Na confraria das sedutoras* (2008), músicos inventivos e antenados, Dengue, Pupillo e Rica Amabis – formadores do grupo *3 na massa* – mergulham naquele lugar onde a voz busca a corporeidade necessária ao toque físico no ouvinte: na intensidade sensual. Com canções que primam pelas descrições exacerbadas dos sentidos, o disco – via compositores masculinos – dá voz às delícias de ser mulher: objeto desejante e desejado. Com ela, as sedutoras roçam (afetam) o outro; dilatam poros. E é a língua sedutora em comum, também, o que promove a possibilidade da tal confraria do título do disco: com todas as sedutoras juntas, em conluio, sempre prontas para afirmar seus desejos e tatuá-los no outro-ouvinte. É o que faz o sujeito de “O objeto” [51], de Felipe S., Vicente, Marcelo Campelo, Rica Amabis, Dengue e Pupillo, por exemplo.

Defendida por Nina Becker, a canção transpira desejo de toque carnal. Ouvinte – “Timidamente eu ouvia sua música / E sentia os estalos do seu caminhar” –, o sujeito canta uma resposta-convite irresistível: “Eu queria ter minha foto estampada em sua blusa / Minha carne em sua unha / Dentro e fora de você”. Como boa devoradora, a sedutora (neo-sereia) da canção quer arrastar o ouvinte para seu universo luxurioso. E ficcional, pois ao final descobrimos que tudo pode não passar de um sonho – espelho e vontades e verdades: “Deita-te comigo / Sem tu mesmo estar aqui / Dance nos meus sonhos e me implore a pedir / Para que eu abra os olhos”, diz o sujeito lúdico, brincando com o juízo do ouvinte.

A canção revela sua força e poder de disseminação, tanto pelo modo simples (natural) e fundamental (determinação cultural) de se apresentar no mundo, quanto pela capacidade sofisticada (porque individual em sua produção de sentido) de dizer¹⁰⁶ da unicidade de quem canta (o cantor) e de quem é cantado (o ouvinte). “Há sempre uma canção para contar / aquela velha história de um desejo / que todas as canções tem pra contar”, diz o sujeito de “Fotografia” [52], de Antonio Carlos Jobim. Escaninhos do desejo, a canção – do canto de mitos ao canto mediatizado e comercial – equilibra texto, música e performance em tempo e

¹⁰⁶ “Se eu não disser nada / Como é que eu vou saber / Onde fica a entrada / Do castelo do querer / Qual é a resposta / Me diga, então / Qual é a pergunta? / Se eu não disser nada / Como é que eu vou saber / Onde fica a chave / Do mistério de viver” (“Tema de Alice”, de Péricles Cavalcanti).

espaço simultâneos. Sempre no presente (atualizado) à simpatia do corpo irradiado do ouvinte.

“De onde vem a canção / Quando se materializa / No instante que se encanta”, versos da canção “De onde vem a canção”, de Lenine, diz com precisão o espanto diante do instante mágico da canção: quando aquelas palavras parecem ter sido feitas para serem cantadas daquele modo. Todo o trabalho de acomodação, adequação e equilíbrio entre as dimensões da canção (texto, música e voz) feito pelo cancionista visa a alcançar a eficácia da canção: o encanto, o mergulho no mar sonoro das sereias, a dança da história do desejo. E é no conjunto operatório que tudo isso se realiza. Mas é na voz que se transmuta em prisma.

Se a palavra escrita diz coisas de um modo que a música não pode fazer, a música, por sua vez, tende a exprimir as emoções daquilo que é dito. Mas nada é tão genérico assim. É na performance vocal que as dimensões se afetam mutuamente. Isso foi historicamente rejeitado pela análise acadêmica de canção que sempre privilegiou o texto. Só na performance vocal é que o *logos* efetivamente sai pela boca (depois de atravessar o corpo do cantor) e entra pelo ouvido (para atravessar o corpo do ouvinte). Aqui reside a fisicalidade, a concretude da canção: o *logos* vocalizado, promovedor de outros e novos sentidos e pulsões.

As reações diante de cada gesto de cantar e de cada escuta dependem do instante-já cancional. É assim que uma *mesma*¹⁰⁷ canção pode ganhar sonoridades e práticas diversas quando performatizadas por cantores distintos. É assim também que uma *mesma* canção, cantada por um mesmo cantor, ganha novos sentidos quando confrontada com momentos temporais diversos. Não podemos, deste modo, negar o treinamento e os estilos vocais diversos. Muito menos a relação que cada cantor tem com equipamentos e tecnologias. Tudo age sobre a performance e, conseqüentemente, sobre a recepção e a produção de sentido.

Os processos de escuta estão sujeitos a dois níveis de variáveis que impõem uma dinâmica ao resultado final desses processos, ou seja, o aspecto cognitivo da escuta. O primeiro nível está mais ligado ao funcionamento do aparelho auditivo e aos estágios mais primários de processamento sonoro pelo cérebro. (...) Um segundo nível, geralmente dependente do primeiro, é responsável pela interpretação do estímulo sonoro e envolve aspectos cognitivos mais complexos. É nesse nível que podemos construir uma rede de conexões de significados estabelecidos a partir das informações dadas pelo aparelho auditivo. (IAZZETTA, 2009, p. 103).

¹⁰⁷ “A canção é um acontecimento exemplar, capaz de acolher a narração de inúmeros acontecimentos ou simplesmente mimetizá-los. E quando ela se atualiza, em cada escuta, promove no ouvinte uma experiência em segundo grau, uma experiência da experiência, que não aparece só como um fato, mas como uma matriz de fatos, uma estrutura temporal capaz de assimilar todo acontecimento possível, remetendo-o, assim, à condição fundamental do existir” (VALVERDE, 2008, p. 276).

Quando o sujeito da canção “Eu não existo sem você” [53], de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, diz que “a canção só tem razão se se cantar” está sintetizando as questões que tratamos aqui. Cantadas por Elizeth Cardoso (*Canção do amor demais*, 1958) tais palavras tem um sentido, gravada por Rosa Passos (*Rosa*, 2006), a canção percorre outros caminhos. Enquanto Elizeth investe na figurativização e concretude de um sujeito que não se concebe longe do outro, através de alongamentos vocálicos, textura passional e envolvimento somático, a performance vocal de Rosa Passos, mais *cool*, cheia de economias de vogais e de elegância parece contrastar com aquilo que é dito.

Há em “Eu não existo sem você” uma angústia intrínseca irrefreável: “todo grande amor só é bem grande se for triste”, diz o sujeito. O título da canção aponta para isso. Aqui, o sujeito é exagerado em sua entrega e na afirmação da dependência afetiva. “Eu nunca mais vou respirar / se você não me notar”¹⁰⁸, parece dizer. Ou “porque é que tem que ser assim? / Se o meu desejo não tem fim”¹⁰⁹. O desejo. Eis a diferença entre a performance de Elizeth e a de Rosa. A primeira sente e diz: “Eu não existo longe de você / E a solidão é o meu pior castigo”. A segunda investe na recriação técnica e estrutural do modo de cantar a canção: mais contido, sem bandeiras. Elizeth canta em uníssono com a tristeza do sujeito que ela performatiza. Rosa canta consciente de cada palavra, cada gesto. Não há uma versão melhor, tão pouco pior, do que a outra. Há diferenças, intenções, motivos, caminhos que promovem a ponte entre o cantor e o ouvinte. E nada nesse mundo levará um do outro. Um existe no outro. Afinal, “viver sem ter amor não é viver”.

Temos também a versão de Maria Bethânia (*Que falta você me faz*, 2005): contida, imersa no conteúdo emotivo e intelectual do sujeito da canção. O processo enunciativo, o “aqui-agora” do sujeito é presentificado na voz e na melodia passional incentivando não apenas a cumplicidade do ouvinte quanto a resignação advinda da certeza que a vida é bonita porque é, apenas e mesmo com a presença da dor, da tristeza. As sereias entendem isso e cantam esta emoção. Destaco que nem Elizeth, nem Bethânia são cantoras do estilo *cool* exigido pela bossa nova, ambas tem vibratos e potências vocais encorpados, de altos volumes. Ambas investem no “calor” resultado das emoções dos sujeitos líricos que cantam. Encurtando um pouco os alongamentos vocálicos, Maria Bethânia homenageia a voz de Elizeth. Parece querer cantar semelhante à sua referência. Sereia cantando sereia, em gesto artístico promovido pelo poeta. O valor tensivo – entre expressão sonora e conteúdo linguístico – é ratificado e assinado na voz de Bethânia: voz que afirma que ter medo de amar

¹⁰⁸ “Exagerado”, de Cazuza, Ezequiel Neves e Leoni.

¹⁰⁹ “Fico assim sem você”, de Abdullah e Cacá Moraes.

não faz ninguém feliz. As vozes das duas sereias, nas distintas e dialógicas versões, lidam com o equilíbrio entre o ímpeto do amor e o resfriamento do sofrer, promovendo a junção entre a voz do sujeito lírico e ouvinte. A letra se dilui no encaminhamento vagaroso da melodia. A forma musical se mistura com a voz. Tudo para fazer crer que a sereia não vive sem o poeta; para a aceitação daquilo “que a vida quis assim”.

No livro *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor escreve que poesia é “uma arte humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (2007, p. 12). A partir disso, podemos lembrar que a poesia antecede a literatura e a escrita e nasce junto com a música nos rituais da antiguidade. Desde sempre, portanto, poesia e música se equilibram, dialogam: engendram canções de manutenção da vida na terra. “Minha música vem da música da poesia de um poeta João que não gosta de música / Minha poesia vem da poesia da música de um João músico que não gosta de poesia”¹¹⁰. Já a canção “Duas namoradas” [54], de Itamar Assumpção e Alice Ruiz, guardada no disco *Pelo sabor do gesto em cena* (2011), de Zélia Duncan, tematiza tais questões ao apresentar um sujeito (poeta/músico: cantor) às voltas com o desassossego que as duas formas de linguagem criam nele.

É no refrão – “Tenho duas namoradas / A música e a poesia / Que ocupam minhas noites / Que acabam com meus dias” – que Zélia Duncan compatibiliza melodia e letra. Seja no modo *natural* de entoar os versos a fim de destacá-los da fala, seja no modo de equilibrar na canção o namoro com as duas musas: valor nas durações vocálicas sobre um sambinha enviesado. Zélia só *canta* (impõe controle às entoações, distinguindo-as das da fala cotidiana) na hora do refrão. Isso marca um contraponto com as outras partes da canção, quando Zélia Duncan investe no canto falado. Nestes momentos a melodia natural da letra curva-se sobre a intenção do sujeito em ser claro, objetivo: dizer (mais do que cantar) de seu caso com a música e a poesia. Há um investimento na mudança (na permuta) das modulações entoativas. O que torna significativa cada parte da canção. Aquilo que é dito *casa* com o modo de dizer. Ou seja, no modo de dizer das estrofes, Zélia investe na entoação da linguagem oral com o intuito de melhor presentificar o desejo do sujeito. Isso sem que o acompanhamento melódico sofra nenhuma mudança radical no andamento: plasmando uma cama sonora onde a voz (fala) do sujeito da canção se apóia e mantém a empatia passional com o ouvinte.

¹¹⁰ Versos de “Outro retrato”, de Caetano Veloso.

Na performance de Zélia, narrativa e canto dialogam: condensam e agradam às duas namoradas. Texto e música tornam-se inseparáveis na canção (na tensão) que o sujeito compõe para as duas. “Uma fala sem parar / A outra nunca desliga”, diz o sujeito. Zélia percebe que o elo está na canção, evoca as características intrínsecas a cada uma e traduz a fusão em seu modo de *assinar* a canção: na voz. Em “Duas namoradas” a forma entoativa (poesia) e a forma musical (música) se mantêm suspensas no ar que a canção (poesia e música) realiza. No meio, ou melhor, equilibrando as duas formas está a voz. Dividido entre as duas, unido pelas duas, é na canção que o sujeito encontra a harmonia necessária para o fato de que elas em “nenhum segundo me largam / também eu não largo delas”. Afinal, “cantar é saber juntar”, como diz o sujeito. Intérprete do amor, é na voz de Zélia – no instante-já da emissão – que as duas namoradas encontram a sereia que lhes canta a vida. “Vida que não é menos minha que da canção”¹¹¹, diria outro sujeito.

¹¹¹ “Minha voz, minha vida”, de Caetano Veloso.

2 INSTINTO CARAÍBA – METACANÇÃO (MATERCANÇÃO)

Porque cantar parece com não morrer
 É igual a não se esquecer
 Que a vida é que tem razão
Ednardo

A premissa teórica da metacanção¹¹² abre o campo de investigação dos diálogos entre as canções: e, como pude perceber, estes diálogos acontecem com mais frequência do que supunha. A metacanção (canção que come a si mesma) se desdobra para fora – toca outras canções ou outras linguagens estéticas – e para dentro – se reitera/questiona: letra e melodia. Ela afirma que cantar é pensar a canção, que uma canção guarda em si uma *teorização*. Algumas canções chegam a citar títulos, versos e melodias de outras canções, trabalhando com a herança cancional, além de apontarem para a consciência de que, se tudo já foi cantado, elas cantam sobre a impossibilidade de cantar (algo novo); enquanto outras empreendem profunda discussão interna da definição de si. Sem dúvida, subjacente, percebi aqui uma das formas de como a área de Letras pode contribuir para as pesquisas de canção: seja pelo desenvolvimento dos estudos sobre paródia, pastiche e intertextualidade; seja pelas investigações da escrita de si e os limites da representação, por exemplo. Como ouvintes, somos, em alguns momentos, metaouvintes: ouvimos o sujeito da canção ouvindo a si mesmo e ao outro: a própria canção cantar.

Auerbach (1994) já apontou que somos reconhecidos pelas nossas cicatrizes, quando analisou o Ulisses homérico. Em canção, a voz é a cicatriz denunciadora de quem canta. Talvez a canção popular¹¹³, pela pluralidade de temas e ritmos, consiga tocar nossas tais cicatrizes chamando atenção para a individuação do sujeito, mesmo, e talvez por isso, sendo transmitida pelos meios de comunicação de massa: afinal, somos diferentes, mas estamos expostos aos *mesmos* apelos da existência. Aliás, como McLuhan (1969), um dos primeiros a discutir a questão, observou, a canção popular se cria na indústria cultural e de consumo: o meio acaba sendo a mensagem, ou parte dela.

¹¹² Para desenvolver o conceito de metacanção, da canção-sobre-outras-canções, promovo um estreito diálogo com a noção de “literariedade” de Roman Jakobson (1971); as investigações de Haroldo de Campos (1992) sobre metalinguagem e outras metas; com aquilo que Gustavo Bernardo (2010) apresenta sobre a noção de metaficção. Bem como o conceito de “canção crítica” apresentado por Santuza Cambraia Naves (2010). Entre outros aspectos e modelos que, creio, ficarão mais evidentes ao longo do texto.

¹¹³ Como repositório de poesia, como índice da gaia ciência, para além daquela “canção de consumo” analisada por Umberto Eco (2001): banal, epidérmica, imediatista, vulgar; ou por Adorno (1994): obediente, confortável e dominical.

Como tenho sugerido, a metacanção, é metalinguagem, é aquela canção que se autorrefere. Ou seja, é a canção que “fala” da canção. Seja do modo de como fazer uma canção, seja comentando a própria canção em audição, por exemplo. Uma busca rápida na discografia e nas composições de Ednardo revela um bom número de metacanções. “Enquanto engoma a calça” [55], de Ednardo e Climério (*Ednardo*, 1979) é uma delas. Depois de um pertinente dedilhar de cordas (algo caipira), entra a voz do sujeito (meio desconfiado) pedindo para cantar (rapidinho) sua história, ou melhor, a sua resposta para a pergunta: o que é cantar? A atitude e a dicção de Ednardo lembram os cantadores de feira livre, que pedem licença para cantar, em troca de algum trocado, enquanto as pessoas seguem suas tarefas cotidianas. Sem querer atrapalhar – “Arrepare não” – o cantor, ao contrário, enfeita a vida dos outros.

Cantar, para o sujeito de “Enquanto engoma a calça”, não se aprende nem com passarinho, símbolo do desejo dos cantores. Cantar é a contrapartida para o “olhar do meu amor”. Cantar parece “com não morrer”, afinal “a vida é que tem razão”. Ter o olhar do outro é a razão de viver. Até porque, *somos* o olhar dos outros sobre nós. Curtinha, a história do sujeito eletrizado só desacelera quando ele lembra e cita as perdas amorosas: uma para São Paulo (e aqui lembramos que Ednardo é de Fortaleza) e outra para um dentista. Enquanto a primeira busca, como alguns retirantes nordestinos, outras (melhores) oportunidades “na cidade grande”; a segunda prefere a estabilidade de um “doutor” a um simples (e incerto) cantor. Fácil de cantar, a letra é apresentada enquanto uma calça é engomada. A roupa para o cantor “voar maneiro” e ir onde o povo está? Eis a sina da vida de artista. O sujeito sabe e canta, pois no canto a história se eterniza (fácil de cantar e decorar) e ninguém, nem ele mesmo, esquece.

“Caraíba: Feiticeiro entre os índios brasileiros. Eram os cantadores profissionais da tribo e iniciavam os cantos religiosos do cerimonial, bem como a cura dos doentes”, registra Mário de Andrade no seu *Dicionário musical brasileiro* (1989, p. 114). Se levarmos em consideração a ideia de que “a música cura”, como a cantora Gal Costa disse em entrevista ao programa *Viva voz* (07/02/2013), e que a cura significa, tal e qual atesta o dicionário, “recuperação da saúde; curativo; remédio; solução para algo, regeneração”, podemos inferir que a Revolução Caraíba divulgada por Oswald de Andrade já vem acontecendo há tempos. Porém, prefiro a ideia de canção como sutura, mais que curativo, como tento demonstrar. Neo-sereias, de instinto caraíba, nossos cancionistas desempenham no mundo urbano

contemporâneo a função do feiticeiro que *cura* e inicia o ouvinte. Ao equilibrar na voz um texto carregado de significados e uma melodia exata para figuratizar tal mensagem, o cancionista desperta no ouvinte o desejo de um desejo latente, mas até então não decifrado. Deste modo, o cancionista, sendo neo-sereia, é decifrador de desejos.

“Só podemos atender ao mundo orecular”, escreve Oswald no “Manifesto antropófago”. Por sua vez, Adriana Cavarero observa que:

O falar e o pensar consistem em um extravazamento aeriforme vocalizado: “A mente, os pensamentos, a consciência são ar interior que pode também ser expirado” [Onians]. Para a fisiologia dos antigos, as orelhas são, de fato, dotadas de canais que as ligam diretamente à boca e, portanto, aos pulmões. Como diz o provérbio, há situações em que alguém bebe as palavras pronunciadas pelo outro. (CAVARERO, 2011, p. 85).

Ao amalgamar “auricular” – do ouvido – e “oracular” – do oráculo – no neologismo “orecular”, Oswald investe no sentido da audição, da escuta como meio de acesso às sabedorias oferecidas pela gaia ciência. É assim que “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo” (Mário de ANDRADE, 1989, p. 69). Daí que “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Oswald). É o instinto caraíba que promove a transformação do patriarcado em matriarcado¹¹⁴, do tabu – proibições às tradições orais tidas como menores – em totem, em guias de iluminação: consagração do corpo sobre o intelecto – “Nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós (...) A magia e a vida (...) Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas” (idem).

É na canção popular, espaço fértil para o canto das várias questões, feita para ninar – no mais maternal que este termo contém – o desejo do ouvinte, que reconhecemos a manifestação dos instintos, da liberdade dos prazeres vitais. Dito de outro modo: “Transformação permanente do tabu em totem” no momento em que o ouvinte se resolve durante a escuta de uma frase cancional. Cantar é afirmar-se. Ser cantado também. Essa transformação utópica, renunciando à lógica e à metafísica patriarcais, dá ânimo para que o indivíduo sobreviva na civilização. Foi assim nas aldeias dizimadas, nas senzalas, nos porões dos navios negreiros “ouvindo o batuque das ondas / Compasso de um coração de pássaro / No fundo do cativo / É o semba do mundo calunga / Batendo samba em meu peito / Kawo Kabiecile Kawo / Okê arô oke (...) O Batuque das ondas / Nas noites mais longas / Me

¹¹⁴ “(...) los seres humanos, sin excepción, provienen de un matriarcado vocal: en él está el fundamento psicológico del efecto-sirenas. Pero mientras en Homero las sirenas profieren dulces adioses necrológicos, la voz sirénica maternal resulta anticipadora: presagia niño un *fatum* sonoro. Al escucharla, el héroe fetal inicia su propia odisea” (SLOTERDIJK, 2003, p. 458).

ensinou a cantar”, como canta o sujeito de “Yá Yá Maseмба” na voz de Maria Bethânia. Cantar é resistir.

Para Oswald esta revolução se dá quando sobrepomos o selvagem ao civilizado; substituímos o verbo “to be” pelo substantivo “tupi”; e transformamos os tabus da cultura escrita em totens de uma cultura primitiva, sem recalques, livre das neuroses que fazem o sujeito cantar “Neginho quer justiça e harmonia para, se possível, todo mundo / Mas a neurose de neginho vem e estraga tudo”, em “Neginho”¹¹⁵ na voz de Gal Costa. Trata-se de transvalorar a cultura do conquistador, em nome da antropofagia. “É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci”, anota Oswald (idem). Ou seja, a valorização da mãe já existente e bastante, do matriarcado sobre o patriarcado. “Se Deus é a consciênda do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes”, Oswald.

No Brasil, Guaraci tem uma parceira: Iemanjá, com quem divide *a maternidade dos viventes*, dos que não separam o espírito do corpo. Iemanjá

é o orixá dos Egbá, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifê e Ibadan, onde existe ainda o rio Yemoja. As guerras entre nações iorubás levaram os Egbá a emigrar na direção oeste, para Abeokutá, no início do século XIX. Evidentemente, não lhes foi possível levar o rio, mas, em contrapartida, transportaram consigo os objetos sagrados, suportes de axé da divindade (VERGER, 1981, p. 190).

Apesar de complexa, não é difícil imaginar a transplantação de Iemanjá para o Brasil, onde se tornou a mãe de todos os orixás e cujas homenagens – vestir-se de branco e derramar bebida para o orixá – se disseminou pelas várias religiões, e entre os não religiosos. “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”, diria Oswald no “Manifesto antropófago”.

Foi movido pelo instinto caraíba que Antonio Risério transcreveu alguns orikis para o livro *Oriki orixá* (1996). Amparado por textos teórico-ensaísticos, Risério oferece ao público brasileiro tão íntimo afetivamente à língua iorubana uma oportunidade rara e fundamental de contato com este gênero da linguagem oral. “O oriki-nome é um epíteto. O oriki-poema é, basicamente, um conjunto de epítetos”. (RISÉRIO, 1996, p. 40). Vocais, “orikis são em emitidos para ninar crianças, receber visitas, celebrar deuses; ressoam, também, em batizados, noivados e funerais; comparecem, ainda, em cumprimentos palacianos, batalhas e festivais” (idem, p. 41). “Em meio a esses diversos tipos de oriki, destacam-se, sem dúvida, os orikis de

¹¹⁵ De Caetano Veloso.

orixá, que são figurações concentradas (e não raro enigmáticas) dos deuses do panteão nagô-iorubana” (idem, p. 41). Risério chama atenção ainda para o fato que ao emitir um oriki o emissor é movido e tomado por uma “densidade energética”, o poder da palavra vocalizada é posto em circulação cheio de “respeito e receio”. Não há disposição rígida de métrica ou linearidade no oriki, mas o padrão orgânico do desejo de sagrar o encontro entre emissor e orixá. Portanto, não há enredo e/ou narrativa lógica, mas a justaposição paralelística anafórica de escolhas afetivas de epítetos. “O que vemos no oriki é justamente isso: o giro hiperbólico da palavra – vale dizer, uma retórica do exagero no plano referencial do discurso. (...) Da imagem à metáfora, o oriki aparece então como uma prática poética classificável, em termos poundianos, como fanopeia – ‘a casting of images upon the visual imagination’.” (idem, p. 45).

Da tradição oral, emitido para curar o emissor, o oriki é transmitido entre gerações através de reiterações de unidades estruturais a fim de manter aceso o frevo-axé¹¹⁶. É assim que, mesmo mantendo tais estruturas nucleares, os orikis vão se adaptando a contextos e necessidades por meio da absorção intertextual movida pelo afeto do emissor. Obviamente, a categoria autor está suspensa, ou melhor, posta no coletivo, na rotatividade do domínio público. “Oriki: ideograma, objeto sógnico construído via sintaxe de montagem, assemblage verbal fundada no princípio da parataxe. Oriki: fanomeloopia intertextual”, conclui Risério (idem, p. 54).

Entre os orikis transcritos por Antonio Risério está o “Oriki de Iemanjá”: “Iemanjá que se estende na amplidão / Aiabá que vive na água funda / Faz a mata virar estrada / Bebe cachaça na cabaça / Permanece plena em presença do rei. / Iemanjá se revira quando vem a ventania / Gira e rodopia em volta da vila. / Iemanjá descontente destrói pontes. / Come na casa, come no rio. / Mãe senhora do seio que chora. / Pêlo espesso na buceta / Buceta seca no sono / Como inhamé ressequido. / Mar, dono do mundo, que sara qualquer pessoa. / Velha dona do mar. / Fêmea-flauta acorda em acordes na casa do rei. / Descansa qualquer um em qualquer terra. / Cá na terra, cala — à flor d’água, fala.”

Como não reconhecer neste oriki estruturas que estão no nosso consciente coletivo? E é captando tais sensações que o grupo Axial (*Axial*, 2004) transcria verbivocalmente o oriki, recoloca-o na voz. Com a sonoridade autêntica que é peculiar ao grupo formado por Sandra Ximenez (voz e teclado), Felipe Julián (baixo e computadores), Leonardo Muniz Corrêa (saxofones e clarinete) e Yvo Ursini (guitarra e eletrônicos), o Axial religa a prática religiosa

¹¹⁶ O termo aparece na canção “Aquele frevo axé”, de Caetano Veloso e César Mendes.

ao círculo comunitário da canção mediatizada. O grupo Axial amplia no arranjo melódico o clima religioso do oriki, através de uma ambiência sagrada orgânica e sintetizada. Claro que não falamos aqui de religião, mas de vida, posto que, assim como acreditamos tenha sido na Grécia arcaica¹¹⁷, a vida iorubana não se distingue da vivência religiosa, mística. “Movendo-se num universo religioso, os africanos possuem múltiplos templos e uma conduta religiosa multifária. O próprio iniciado na esfera do sagrado é, ele mesmo, um templo vivo do divino. (...) A natureza não é vazia. Seus objetos e fenômenos estão carregados de significância religiosa. De vibrações especiais”, anota Risério (idem, p. 61).

O grupo não vocaliza o oriki completo tal e qual proposto por Risério, mas investe no equilíbrio entre a palavra cantada e a palavra falada através do amor materno, do não sensual da Iemanjá africana de grande força sexual. Deixa de fora trechos como “Aiabá que vive na água funda / Faz a mata virar estrada / Bebe cachaça na cabaça / (...) / Pêlo espesso na buceta / Buceta seca no sono / Como inhamé ressequido”. E acrescenta novos epítetos: “(Cada tua filha, uma ilha / Pétala n’água salgada / Lágrima cristalizada.)”. Ou seja, a ênfase é mesmo na relação mãe-filha, ou melhor, na cura promovida pelo mar, domínio da mãe, na filha “pétala n’água salgada”. Deste modo, se a mãe tem seios fartos de onde jorram águas (salgadas) de cura, a filha é a “lágrima [água salgada] cristalizada”. O que temos, portanto, é um novo oriki [56], ligado àquele, mas renovado, adaptado, transcrito, recompondo aquilo que Risério identifica no âmbito iorubá tradicional: “uma rotatividade de unidades verbais numa textualidade descentrada” (p. 53). E assim, “muda o mundo, mudam os deuses, mudam os textos que tematizam/condensam as personalidades e peripécias das personagens extra-humanas, mudam as vias de circulação textual” (p. 171). Do mesmo modo que a revolução caraíba vai se disseminando ciclicamente, perenemente na cultura, através da vocalização sirênica dos cancionistas. E é quando estes se transmutam em feiticeiros promotores da *sutura* do ouvinte que surge a neo-sereia.

No décimo primeiro capítulo de seu *Ulisses*, James Joyce retoma e parodia o episódio das sereias de Homero. Aqui, as sereias são representadas pelas duas garçonetes Mina Kennedy e Lydia Douce. Além disso, Leopold Bloom distingue uma sereia entre as ondas de fumaça de cigarro. Enquanto o garçom Pat canta e sussura no ouvido de Douce-sereia: “As estrelas brilhantes empalidecem... desponta a manhã...”. A cena é cheia de referências ao

¹¹⁷ “El héroe, la heroína: serán como se escuchan con antelación, ya que la vida en el tiempo de los sujetos heroicos siempre está de camino a transformarse en verso” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 443).

poder feminino de sedução. E culmina com a influência que Molly Bloom e Martha exercem sobre Bloom: são estas as sereias tatuadas no espírito dele.

O sujeito da canção “Alguém cantando” [57], de Caetano Veloso, materializa a voz que emula (plagia, copia, imita e inventa) sons. O sujeito é conduzido ao canto pela imposição da presença de um personagem-sol: alguém cantando. Aqui não importa o que é cantado, mas a voz: orientação do sujeito e, conseqüentemente, do ouvinte.

Quantas vezes ao longo da vida, ouvintes carentes de canção que somos, apropriamos-nos de canções ouvidas no rádio – “que canta como que pra ninguém” – e que juramos terem sido *feitas* para nós? Na maioria das vezes não há uma explicação lógica para tal apropriação. Basta um verso, ou uma linha melódica, ou a voz de alguém cantando *bem* para que sejamos lançados noutra realidade: no tempo/espço “onde não há pecado nem perdão”, como diz a canção. Ouvinte, o sujeito torna-se cantor da voz de alguém: devolve a este outro, com canção, a beleza de ser cantado. O dueto entre Simone e Zélia Duncan (*Amigo é casa*, 2008) figurativiza isso. Este lugar não é outro senão a mente de quem ouve “alguém cantando longe daqui”. “Longe, longe”, porém, de tão íntimo (amigo) que se torna do ouvinte, por dar sentido à vida deste ouvinte, aproxima-se e sensibiliza. O sujeito só se realiza quando é organizado internamente por este canto *externo*: ele precisa que o outro lhe esclareça o que desejar.

A canção se dá posterior à audição de alguém que guarda a natureza na voz. O antes perde sua importância. Tocado por esta voz que lhe abastece de palavra, melodia e voz, o sujeito não encontra outra saída a não ser cantar: pagar na mesma moeda: canção – letra, música e gesto vocal. A coerência da dúvida, ou seja, de não identificar o alguém por traz da voz que canta, sustenta o enigma do próprio sujeito e universaliza o canto: torna-o de ninguém e, portanto, suscetível a ser de todos. Dito de outro modo: quanto mais gerais e universais são as mensagens que os oráculos imprimem em seus discursos, mas eles afetam o indivíduo. Por tudo isso, a canção “Alguém cantando” é metacanção: canção que se faz atravessada pelo canto, pela voz de alguém; canção que denuncia a si própria. O tema principal é a própria canção para além da canção. Na verdade, o sujeito, embevecido na imensidão, por uma voz que vem dessa imensidão, não sabe onde começa e onde termina o próprio canto. A canção é muito mais canção do que o sujeito é sujeito. A canção trata o sujeito com extremos de mãe – “a voz de alguém quando vem do coração” – e insere o sujeito na vida. Ouvintes de “Alguém cantando”, não temos elementos para concluir nada: quem canta? Quem é o alguém cantado? Resta-nos entrar em uma das dobras da ficção cancional e se reinventar também no solapamento da ideia de subjetividade.

Há algo de materno no ato de cantar e ser cantado. A canção quer suprir, pela fruição estética, e quiçá pelo seu entendimento, a falta que nos move: o suprimento sirênico do aconchego intra-uterino – o tempo/espaço que tudo cede, de graça. Fora dali tudo é busca, troca, empenho individual cansativo e, muitas vezes, fracassado. Mas não nos enganemos: a mãe, ao cantar o filho, também se canta, vive.

É desse modo que a trilha sonora de cada existência – pessoal e incopiável, por mais que o mercado aja com a massificação – e é para isso que têm agido os melhoramentos técnicos de gravação e reprodução da voz – diz aquilo que somos, ou queremos ser. Quanto à unicidade de cada voz, diz o sujeito-cantor da canção “Mãe”, de Caetano Veloso: “Eu canto, grito, corro, rio e nunca chego a ti”. Além de apontar o empenho sem sentido restaurador, posto que a *phoné* antecede o semântico, o sujeito canta o desejo de volta, de recolhimento à escuridão abundante do ventre (estrela azulada) materno. “Minha mãe é minha voz”, poderia dizer o sujeito.

A impossibilidade de restituição – a incompletude ontológica – parece ser o motor do humano, faz a vida valer a pena, pois sublinha a dor e a alegria do indivíduo único e, portanto, solitário. A canção é suplemento, o cantor – ao dizer aquilo que precisamos ouvir – é amigo íntimo, parceiro, mãe. Guardada no disco *A Dama indigna* (2011), na voz que flui entre o *cool* e o excesso de Cida Moreira, “Mãe” [58] ganha contornos adequados. Assumindo a *persona* do sujeito que descobre nada valer ser filho da santa, e melhor ser filho da outra¹¹⁸, Cida constrói o sujeito que, mesmo indigno, e exatamente por ser indigno – afinal todos o somos, pois nunca alcançamos a meta: a *língua* materna –, canta e quer ser feliz.

Voz cambiante, vinda de um trabalho preciso com a palheta vocal, Cida realça a sofisticação da relação dialógica cantor-ouvinte. Ao mesmo tempo em que dignifica toda a possibilidade relacional que vai do sujeito à mãe idealizada. Com uma voz que se movimenta brusca, passional, rude, cruamente na tessitura melódica, Cida remelexe os signos dionisíacos da díade (fusão narcísica) mãe-filho. “Quem chora por amor é um imbecil / Quem vive de ilusão é muito mais”¹¹⁹, dirá a cantora noutra faixa do mesmo disco. A interpretação despudorada – entre afagos e sopapos – da canção amplia os significantes de uma letra toda feita em dísticos (versos emparelhados, a dois) para sagrar o objeto-título: Mãe.

¹¹⁸ Paródio os versos de “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil: “De que me vale ser filho da santa Melhor seria ser filho da outra”.

¹¹⁹ Versos de “Sou assim”, de Gianfrancesco Guarnieri e Toquinho.

O desejo de retorno ao uno é atravessado por uma nesga de raiva incontida contra aquela que colocou o sujeito-cantor no mundo. Bem diferente, por exemplo, da delicada versão realizada pelo grupo O Tao do Trio que, no disco *Uns caetanos*, investe em uma canção de ninar – resposta feliz aos trechos vindos dela: da voz materna. Toda canção – significada individualmente – é colo de mãe. E seja como for, “rei sem fim”, “homem tão sozinho” e “bicho triste”, a mãe “brilha naquilo que o sujeito é”. As referências ao universo sonoro – palavras, guitarras, vento, cidades, marés, cigarras – intensificam o anseio cancional, a vontade de reparo no desamparo existencial. Os elementos dispersos desde a separação são recolhidos pela canção, pela voz do sujeito de Cida Moreira a fim de equalizar e construir o colo estético-sonoro, inalcançável na “vida real”, desejado por todo indivíduo. Ao cantar a mãe ele promove um gozo do prazer já vivido.

Por usa vez, a voz que fala em “O meu guri” [59], de Chico Buarque, deixa escapar certa simplicidade, comum às pessoas comuns, mas que, por isso, carregam uma sabedoria. Semelhante ao narrador de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o sujeito de “O meu guri” conta casos a um “seu moço”: expressão vocativa típica da “gente humilde”, ao se dirigir a outro, mais letrado, digamos assim. Esta figura do “sujeito simples”, que enche nossas cidades, se prolifera, ao longo da canção, à medida que ouvimos a história narrada. De um guri, como muitos, que nasce no momento errado, visto amplificar a “cara de fome” do mundo que lhe recebe.

O guri é metáfora e metonímia da crueldade: choque de realidade na mãe/pai que lhe canta a vida. O guri não tem um nome para lhe sustentar: ele é muitos; guarda em si a legião que lhe antecedeu e a que lhe sucederá. O guri é a outra cara da nação: aquela que, *do Vidigal, vê o mar e as ilhas*. Penso nisso enquanto ouço Beth Carvalho, com a tradição do samba na voz, cantar a canção de Chico, no disco *Intérprete* (1991).

Eu sou tio, ele é tio, no tempo e espaço do guri suado e veloz: sujeito que luta para domar sua própria vida, que, em sua meninice, “ele um dia me disse que chegava lá”. E chegou: hoje ele é canção, ouvida e cantada pelo moço, pelo tio. “Olha aí”, basta desnublar os automatizados olhos para ver o guri: plasmado à nossa frente; dando-nos de presente, para nos encabular, a tensão flutuante da vida. Correntes de ouro no pescoço, signo da *vitória* financeira, hoje, de revés, é o guri quem documenta a mãe/pai. Cantar o guri faz o sujeito se manter vivo: “eu consolo ele, ele me consola”.

A melodia lamentosa se une, ao final, à dor de ver, sem entender, o desfecho da trajetória do guri, que disse que um dia chegava lá. O verso “boto ele no colo pra ele me ninar” sintetiza, com a evocação da *Pietà*, de Michelangelo, o início, o meio e o fim do guri, e

para a mãe/pai somos sempre guri, que, nas bordas da favela, “um olho na bíblia, outro na pistola”¹²⁰, “mandou, julgou, condenou, salvou, executou, soltou, prendeu, perdeu”¹²¹.

De onde a mãe fala quando canta o filho? E o amante, o amado? De onde a voz fonografada se dá à reprodução e canta o ouvinte quando este liga o rádio, ou o leitor de mp3? Há um lugar onde a voz nasce e é guardada até ser acessada? De certo, há os meios (tecnologias) de acesso à voz. Portanto, é neste meio que a voz se dá. Já me referi, anteriormente, às caixas de som como morada das sereias, remetendo-me à experiência de Swann. O meio é o lugar da voz? Se, como tenho defendido aqui, toda voz é o indício de que existe um ser que a emite, é no meio – que vai de um a outro indivíduo – que nos damos à vida. “Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o outro” registra Mário de Sá-Carneiro¹²². “No espelho não é eu, sou mim / Não conheço mim, mas sei quem é eu, sei sim (...) Eu e mim se dividem numa só certeza / Alguém dentro de mim é mais eu do que eu mesma”, canta, por sua vez, Rita Lee¹²³. Para além e aquém de uma pertinente leitura psicanalista, o que não está entre os objetivos daquilo que desenvolvo aqui, estou mais interessado na produção de presença, enquanto no primeiro caso há uma “ponte de tédio” ligando o eu ao outro, no segundo caso o espelho é a ponte. Ambos levam-me a crer que é no reflexo (dos desejos e das frustrações) que eu e mim (o outro) se comunicam, se tocam. De todo modo, o eu se funda no meio. O eu está no instante-já de sua enunciação. Salvo engano, é por isso que, fora do útero materno, tempo e espaço paradisíaco, temos a necessidade do canto, da canção do outro: meu reflexo e meu companheiro de interdito na terra. Ou seja, para parafrasear o ensinamento cristão, estamos onde está nosso coração. É a partir desta localização que podemos começar a tentar responder as perguntas acima.

Mas aí tudo se complexifica, pois, onde é o lugar do coração? Obviamente, mesmo atravessado por tais ideais, não estou tratando aqui do coração romântico: sede dos sentimentos. Se neste identifico unicamente a paixão arrebatadora, não posso esquecer que a canção (ser cantado e cantar alguém) também implica em um equilíbrio entre a intuição (vontade) e a tentativa de fotografar o outro, reflexo de mim. A voz é a carnação do indivíduo posto no mundo. Ao cantar, ele se corporifica, imprime presença. Cantar é existir: “é mais do que lembrar, é mais do que ter tido aquilo então, mais do que viver do que sonhar, é ter o

¹²⁰ Versos de “O herói”, de Caetano Veloso.

¹²¹ Versos de “Perdeu”, de Caetano Veloso.

¹²² Versos de “O outro”, de Caetano Veloso.

¹²³ Versos de “Eu e mim”, de Rita Lee.

coração daquilo”, como argumenta o sujeito de “Genipapo absoluto”, de Caetano Veloso. O canto é a “ponte de tédio” e a fugaz certeza de não se estar absolutamente sozinho. No canto, a localização relativa (um lugar em relação a outro) se mistura com a localização absoluta (as coordenadas geográficas e físicas). Como não sentir quem canta quando a sua voz sai pelo meu fone de ouvido?

A canção aperta o sentimento de interconexão e interdependência. O contato entre os lugares – eu e mim – amplifica os traços de individualidade e de cultura. É no choque entre um e outro(s) que o eu – paisagem movediça – se anima. É no processo de ocupação que o lugar se transforma e se forma. Um lugar é um acúmulo poderoso de efeitos especiais. Ter um lugar, um porto alegre e seguro, onde ancorar as atividades emocionais é carência, vontade e motor de todos nós. Penso nisso enquanto ouço Lula Queiroga cantando “Poeira de estrelas” [60], de sua autoria. Guardada no disco *Todo dia é o fim do mundo* (2012), o sujeito desta canção fala de seu impulso criativo: “Foi quando você dormiu / Profundo / E eu passei a vigiar / Seu mundo / Fiz essa canção / Que é só pra mim”. Porque o outro é o lugar do sujeito no mundo, o sujeito canta e, assim, por sua vez, encontra o próprio lugar.

A trans-canção-de-ninar entoada na voz de Lula Queiroga visa encontrar “Um jeito assim de não deixar / O tempo / Ir embora”. Ele canta quando o outro dorme. Aliás, nós não ouvimos a tal canção. Ela é apenas sugerida: como um segredo entre emissor e destinatário. Ele se cala quando o outro se acorda. “Foi quando seu olho abriu / Bom dia / Que eu achei que o sol queria chegar / E aquela canção / Fugiu de mim”. O sujeito é enquanto o outro não está. Isto é, em um complexo sistema de relação, ao sustentar (acalantar, velar) o outro, estando este ausente (sonhando), o sujeito se localiza.

“No mapa do meu nada / canção emocionada / trajeto por teus fios”¹²⁴, canta Cássia Eller, adensando a geografia íntima, dos afetos que se estabelecem entre quem canta e quem é cantado. O corpo do outro dormindo na canção “Poeira de estrelas”, é muito mais do que um corpo dormindo. O sujeito de “Poeira de estrelas” é o lugar onde o outro sossega a alma. E vice-versa. Entendendo por sossego não a tranquilidade fútil, a acomodação infértil, mas, o contrário disso: a ponte, a intimidade estranha, a acomodação no espelho – esse lugar intermediário por excelência. Como Emanuele Coccia apresenta em *A vida sensível*, o espelho indica que existimos como mera visibilidade: de mim, fora de mim; e do outro, fora de mim. Ambos exterioridades do eu. O espelho mostra “a existência de algo fora do próprio lugar” (2010, p. 22). Nessa perspectiva, corpo e alma se misturam: o amante torna-se a coisa amada.

¹²⁴ Versos de “Mapa do meu nada”, de Carlinhos Brown.

Como no caso do sujeito de “Poeira de estrelas”. A imagem provocada pelo título da canção, lírica e terna, por sua vez, também tematiza o quão frágil e radical é uma canção, são os tais fios (de contato) por onde trafega o sujeito cantado por Cássia Eller, a dialogia mãe/bebê. É na voz que tudo se sustenta e existe. Isso porque, ciclicamente, “Morre no ar / Um resto de canção / Um resto tão sereno / Tão quieto de paixão”¹²⁵. E é a paixão, que só as canções conhecem, que nos move: eis o nosso lugar.

2.1 A voz que vai de mim para o outro

Pilar da ponte de tédio que vai de mim para o outro
Mário de Sá-Carneiro

Em *A pele que habito*, filme de Pedro Almodóvar, a jovem Norma (Ana Mena), brincando distraidamente no jardim, cantando os versos de “Pelo amor de amar” [61], de José Toledo e Jean Manzon, desperta a mãe marcada por um incêndio que lhe desfigurou. Em uma torção mítica eficaz, a própria filha é a sereia da mãe. A voz de Norma – suas inflexões infantis, seu esforço para cantar em português uma canção de ninar desnaturada – dá o sopro de vida que Gal (a mãe) necessita. “O coração do mundo canta no meu coração / Meus pés seguem sozinhos a dançar / Eu não conheço em mim a grande dor da solidão / Se em tudo eu encontro o dom de amar”, canta. E ao mesmo tempo, é essa a voz que também direciona a personagem da mãe à luz, ao fim.

A voz do coração da criança é o antídoto de Gal. “Só a morte apazigua esse nada-mais-tem-sentido que a decrepitude nos sussurra a todo instante”. As consequências do gesto de furto da mãe o papel de sereia definirá a existência da filha. E a trama de Almodóvar. Mais tarde, a audição da *mesma* canção, agora em espanhol e na voz de Buika (uma cantora profissional), arrastará a filha ao destino de morte. “Canto de sereia às avessas convencendo Ulisses de que o mar secou” (2010, p. 45-46), escreveria o narrador do livro *Minha mãe se matou sem dizer adeus*, de Evandro Affonso Ferreira.

“Pelo amor de amar / Quero ser a luz que sorrir na flor / Pelo dom de amar / Quero ser a flor que se deu de amor”, encerra a canção gravada por Ellen de Lima em 1960 para o filme *Os bandeirantes*, de Marcel Camus. Somos alguma coisa feita para ser cantada. E cantantes, sustentamo-nos pela voz, mas não com qualquer canção. E, principalmente, não é com qualquer voz. Em geral, pela nossa trajetória histórica e genética, pensamo-nos (nós: latino-

¹²⁵ Versos de “Canção que morre no ar”, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli.

americanos) com o corpo todo, e a voz tem presença decisiva nesse processo, como uma resposta intuitiva ao raciocínio colonizador, posto que a voz convida ao movimento: à *dança*.

A voz de Jussara Silveira cantando “A voz do coração” [62], de Celso Fonseca e Ronaldo Bastos, no disco *Ame ou se mande* (2011), apresenta inflexões vocais – nas nuances sutis nas alturas melódicas – um descompromisso (natural e espontâneo) com aquilo que é dito. Voz que luta eroticamente com uma melodia em soluços, compassada. Já tendo sido gravada por Celso Fonseca, com Jussara Silveira “A voz do coração” ganha contornos sirênicos sedutores. Jussara e sua voz nos despertam em nós a nostalgia, semelhante à criança que desperta a mãe.

“Quem poderá em vão calar / a voz do coração?”. A pergunta inicial do sujeito parece querer refletir a nossa dúvida humana. Entre a razão (o *logos* desvocalizado) e a emoção (a vocalização do saber) o coração canta como contrapartida estética ao abandono – “Se o amor quiser partir num dia de manhã sem avisar”. É esta voz que dita o rumo a ser seguido pelo sujeito cantor da canção. Fazer da solidão um amor em paz, equilibrar dor e alegria no estético – na criação – são ensinamentos vindos do coração.

Ao contrário da outra *canção de fossa*, porque ao invés de pensar em causas e efeitos, criou, transcreveu tudo em canto, o sujeito decreta: “Meu mundo não caiu preciso lhe falar / eu gosto de você demais // Preciso lhe dizer de todo o coração / a falta que você me faz”. Sem o outro que lhe abandonou, o sujeito não cantaria. É nisso que ele foca, “cantando para mandar a tristeza embora”, ou melhor, para hibridizá-la à alegria e uni-las no canto necessário à vida, em um exercício de criatividade despreendido da carga pesada que é viver¹²⁶. Aqui, a voz poética (da memória, do coração, em certa medida) é o estabilizador – sem ela o ser humano não suportaria estar vivo.

Cantar é dar vida; é criar um suporte para a movimentação do indivíduo. Tal atitude está na nossa gênese: o útero materno (espaço paradisíaco e protetor). Daí se constitui nossa necessidade de música e narrativa: daí a importância da canção popular. Unindo letra (narrativa) e música – itens essenciais à nossa individuação – a canção popular supre necessidades ontológicas. A voz da mãe, deste modo, cumpre papel fundamental na afirmação da existência do filho. O *simples* fato de ter dentro de si o outro, e cantar (nutrir) este outro, faz da mãe – da relação mãe-bebê – a peça chave de nossa existência. Obviamente, cada caso

¹²⁶ “Cantar nunca foi só de alegria / Com tempo ruim todo mundo também dá bom dia” (“Palavras”, de Luiz Gonzaga Júnior).

é um caso e merece ser interpretado como tal. Quando a mãe, portanto, canta uma canção de ninar, por exemplo, está, além de alentando o indivíduo diante do silêncio e da escuridão da noite, oferecendo palavra e melodia no tom de entendimento necessário ao infante (sem fala); estimulando a constituição de um *eu*.

Em 1979, Chico Buarque compôs (e interpretou com Marlene), para a trilha de *Ópera do malandro*, uma canção que, aparentemente, destrói a dialogia harmônica mãe-filho: “Uma canção desnaturada” [63]. Esta canção é um dos mais cruéis cantos de uma mãe, dirigida à filha. Nós, ouvintes, “presenciamos” um aterrorador ajuste de contas: uma mãe desgostosa pelo caminho escolhido pela filha renega a cria e todo o percurso gerador da curuminha. Olha para a filha agora, adulta, e recua: espalhando versos que apontam o regresso até a escuridão do ventre. O ouvinte entra de revés em viagem vertiginosa. A entoação da voz – pausas dramáticas e acelerações de exasperação – das vozes de Chico e Marlene, em conturbado diálogo, dá o tom dramático da canção, desnaturada.

A voz materna, pela volta no tempo, quer *des*-naturalizar a criatura que tem diante de si: cindir a progressão natural da existência do outro. Pudesse esta mãe reverteria o tempo, para vibrar (de alegria trágica) a cada tropeço infantil, a cada choro noturno. A filha não teria colo, leite, consolo, caso a mãe tivesse o poder de saber no que a cria se tornaria. A curuminha, que hoje sai maquiada dentro do vestido da mãe – rouba para si a figura da mãe: daí a ira da mãe? –, “pelo cordão perdido” seria e é (afinal, “praga” de mãe pega e desconstrói) recolhida à escuridão do ventre de onde não deveria ter saído: viva.

Os versos da canção “Macha fêmea”, de Arnaldo Antunes, Paulo Tatit e Marcelo Fromer, por exemplo, jogam ludicamente com oposições de gênero invertendo radicalmente os conceitos: “cérebra caralha baga saca pescoça prepúcia ossa / nádego boceto têto côxo vagino cabeça boco // corpa moço dentra foro moça / orgama coita palavro sexa goza”. Ou seja, esses versos liberam – “liberal gerou” – as palavras dos sentidos estáticos historicamente colados a elas.

E assim chego à canção “Músico” [64], de Herbert Vianna, Bi Ribeiro e Tom Zé. Nela há uma reivindicação latente engendrada pelo “músico” (masculino) que quer o compartilhamento das glórias recebidas pela “música” (feminina) por disseminar verdades, “desatar presilhas”. “[Para Sócrates], seja cantando ou tocando, o músico põe ordem no mar infinito do som porque distingue os tons agudos dos graves e define os intervalos entre eles” (CAVARERO, 2011, p. 74). O sujeito da canção “Músico” faz isso recorrendo à mítica da “expulsão do paraíso”, “Ligue-se o Éden / Som e maçã / Serpentes eternas / Sobem por nossas

pernas”, quando ele a inseminou e juntos ganharam o mundo, perdendo o paraíso. Eis a questão que se configura aqui, longe da nostalgia: é o músico (seja um masculino, um feminino, um assim) quem injeta a semente (energia sonora) na música? Os argumentos do sujeito da canção levam a crer que sim. Mas ele também, por sua vez, não age encantado por ela?

A pergunta é mais importante que a resposta e isso encontra melhor tensão na transcrição que Lucas Santtana deu à canção lançada originalmente no disco *Severino*, dos Paralamas do sucesso. Ao dividir os vocais com a cantora Céu, no disco *O Deus que devasta mas também cura* (2012), Lucas Santtana promove a refração e a transvalorização daquilo que define com nitidez músico/música, masculino/feminina. A versão de Lucas Santtana, com voz “masculina” e “feminina” discutindo questões íntimas àquilo que cada parte deveria ser, faz um profundo corte epistemológico no tema dos gêneros. Condensa e prolifera o núcleo duro que o título do disco guarda: O Deus que devasta é o mesmo que cura.

São muitas as possibilidades de leituras para a recriação de Lucas Santanna. A começar pelo arranjo melódico, pela sonoridade eletrônica-orgânica complexa criada para proporcionar a “fala”, por sua vez também complicada, porque um quase poema concreto. E todos os elementos se fundamentam na voz, nas vozes. No mais “Cadeia de gens / Somos um trem, Ô-Ô / Um trem que tem que tem que tem / A ignição de ser pó- / lem porque além disso do- / mina, insemina e se co-o-o-ze em / Semem, semem / Semem, semem”. Lucas e Céu, instrumentos e letras. Partindo para um plano “de fora” da canção, podíamos mesmo dizer que “Músico” é uma canção de todo cancionista, principalmente os mais inventivos, como é o caso de Lucas Santtana: o músico é o cavalo da música? Mas por onde ela entra nele?

2.2 A canção que *sutura*

O canto visa a encher todo o espaço acústico da voz. Quando é falada, a linguagem subjuga a voz. Falo para dizer um certo número de coisas; o que predomina (exceto na poesia) é a linguagem na sua função referencial. Pelo contrário, no canto, a linguagem serve principalmente para exaltar a potência-ó da própria voz, ainda que sob pena de um obscurecimento do sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 71).

“Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” [65], de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, é o canto do sabiá que ficou para trás, na terra paradisíaca (porque vista de longe) da personagem cantada, exilada; é o mimo do sabiá que cata, canta e se dá ao outro enquanto espera o retorno do outro. Ele canta para manter o outro vivo e alegre, apesar da dor da distância. Tendo sido

gravada por Roberto Carlos, esta canção faz parte do disco em que Nara Leão presta homenagem à obra do cantor: *E que tudo mais vá pro inferno*¹²⁷ (1978).

Temos aqui uma canção do exílio às avessas, ou melhor, cantada não pelo exilado, mas pelo sabiá, por aquele que ficou. O sujeito-sabiá canta para o outro-exilado a paisagem da terra amada: os espaços que significam o outro e que serão restituídos a ele quando do retorno. Dedicada a Caetano Veloso, a canção, cuja letra é estruturada por quadras de rimas funcionais diante da balada melódica, registra alguns signos que identificam o baiano, tais como: “areia branca”, que pode ser lida como uma referência a Lagoa do Abaeté (lugar cantado por Caetano); e “os caracóis dos cabelos” que tem ligação com a cabeleira que Caetano exibiu no período do exílio; por exemplo. Além de figurativizar a confessada melancolia que o compositor homenageado sentia ao ter sido expulso do *paraíso*, a canção prepara o retorno do outro ao espalhar (para o outro) imagens de tocada felicidade e beleza.

O sujeito da canção é também a sereia que canta o passado (“Uma história pra contar de um mundo tão distante”); o presente (“Você olha tudo e nada lhe faz ficar contente”); e o futuro (“Janelas e portas vão se abrir pra ver você chegar”). O sujeito de “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” sustenta a história e o desejo do outro na voz, gera o acalanto refrescante e que na voz doce e suave de Nara Leão, encontra o ritmo adequado para ninar a alma e o coração do outro.

“Sou seu sabiá” [66], de Caetano Veloso, do disco *Noites do Norte* (2001), cujos versos nucleares dizem: “Se o mundo for desabar sobre a sua cama / E o medo se aconchegar sob o seu lençol (...) Escute a voz de quem ama ela chega aí (...) Eu sou / Sou seu sabiá / Não importa onde for / Vou te catar / Te vou cantar / Te vou, te vou, te dou, te dar (...) Que tenho a dar? / Só tenho a voz / Cantar, cantar, cantar, cantar”, é outro exemplo de acalanto metacancional do exílio.

Observando o plano temático do disco *Noites do Norte* – inspirado pela leitura de Caetano sobre o livro de memórias *Minha formação*, de Joaquim Nabuco – podemos tomar o sabiá-sujeito cancional como aquele elemento sonoro que surge para reconfortar, mimar o desterritorializado: o escravo de alguma saudade – seja a nostalgia pela pátria roubada, seja o medo diante do estado de sentir-se só no mundo. O sabiá, através do canto que nunca se cansa do “uníssono com a vida”, tenta restituir a alegria do ouvinte distante de sua pátria, distante de

¹²⁷ Quando o disco foi lançado no formato de CD, Roberto vetou a presença da canção “Quero que vá tudo pro inferno”, consequentemente alterando também o título do disco de Nara, que foi rebatizado para *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*.

si. Como sabemos, o banzo – o sentimento de não pertencimento, a nostalgia da pátria – foi responsável por dizimar uma grande quantidade de escravos. É nessa dobra que o sabiá quer entrar e desdobrar outros sentidos para a vida do ouvinte. Com um arranjo melódico que marca o tic tac de um relógio afetivo, do tempo que corre à revelia do ouvinte desencantado e insone, o sujeito de “Sou seu sabiá” sustenta – na voz, no canto – o ouvinte.

É ambígua a própria interpretação que Benjamin nos oferece do *desencantamento do mundo* que caracteriza a modernidade: a degradação da experiência, o fracasso da narração, o declínio da aura como processos de ruptura ligados, todos eles, à dessacralização que tem lugar no mundo moderno, produzem, por um lado, a decomposição da base segura da tradição, e, por outro, comportam uma dimensão de abertura e irrupção do novo. (OLIVEIRA, 2008, p. 91).

Ao final desta canção, a performance vocal de Caetano, com seus indefectíveis falsetes, digo, do sabiá, desenha o “uníssono com a vida”: entra em um diálogo orgânico com a melodia. Verbo, música e vocoperformance se equilibram em uma única intenção metacancional. Aqui, mais uma vez podemos relacionar a obra cancional de Caetano Veloso à tradição literária, pois percebemos nesta canção uma referência direta ao poema “Canção do exílio”, do poeta romântico Gonçalves Dias, em que os primeiros versos tantas vezes parodiados e/ou citados dizem: “Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá”. Ora, há no poema de Gonçalves Dias a voz de um sujeito que tenta amenizar a própria saudade através da lembrança e da exaltação das belezas da pátria amada e distante. Já em “Sou seu sabiá” é o próprio sabiá – citado como um dos elementos da beleza da terra do sujeito de Gonçalves Dias – quem toma a palavra e canta o sujeito ausente da terra: restituindo-lhe à vida.

Esta inversão de voz discursiva condensa a singularidade da canção de Caetano Veloso. Estabele-se entre quem fala (o sabiá) e quem ouve (o insone, o desterritorializado) um pacto ficcional em que um mantém-se vivo na atenção que produz no outro, reciprocamente. A voz que canta é a voz que ama. E vice-versa. Ou seja, a razão de ser do sabiá está na existência de quem o ouve, ao mesmo tempo em que o ouvinte precisa do cantar do sabiá para suportar a existência, a solidão irrefreável que acomete a todos nós. Passional, lenta, calma “Sou seu sabiá”, para além da aliteração do título (em “s”), que figurativiza o canto, quer se aproximar do estado melancólico do ouvinte para daí removê-lo, como sugerem os tambores quase inaudíveis no final da canção. Dito de outro modo: o texto da canção de Caetano Veloso destaca-se, dentre as outras paródias já feitas sobre o poema de Gonçalves Dias, por inverter o agente enunciativo da mensagem. E, além disso, porque a superfície do texto parodiado só é percebida pela reminiscência, a superfície é a ilusão possível do profundo, da delicadeza. Tudo está no plano do afeto, da memória.

O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncie como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz um certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura. (ZUMTHOR, 2005, p. 64).

Ao catar e cantar o outro – não importa onde for, pois, neo-sereia, ele pode ser levado na palma da mão¹²⁸ e acessado em qualquer lugar – o sabiá (sereia) entrega o outro a si mesmo. Afinal, o que resta à sereia, ao sabiá, ao cantor a não ser cantar? Eis a contrapartida do pacto: se enquanto canta o sabiá sustenta o ouvinte na vida; ter quem cantar, por sua vez, insere o sabiá no mundo.

Há alguns modos de exílio. Todos dolorosos. Na malha do texto polifônico que compõe o romance *Exílio* (2012), por exemplo, a escritora Marcela Tagliaferri cria um personagem que passa quinze anos em um manicômio, vítima da obsessão de um sogro simpatizante do golpe militar brasileiro e desejante de que a filha lhe seja (só e apenas) objeto de caprichos sádicos. A poética do exílio é a do não-mais-pertencer mais que não-pertencer. É o altíssimo grau de complexidade do estranhamento da identidade. Estranho a tudo, estrangeiro, “forasteiro do que vê e ouve”¹²⁹, o genro se estranha. Por sua vez, se comumente o artista é sempre um cantante localizado no exílio de si mesmo, porque submerso na gravidade de sua obra pertencer-não-pertencer ao mundo empírico, o artista exilado opera com a potencialização da vulnerabilidade da subjetividade: a morte de Narciso. Vejamos o depoimento de Caetano Veloso em *Verdade Tropical*:

Os dias daquela semana na solitária da Polícia do Exército às vezes são lembrados por mim como um só dia que pareceu durar uma eternidade. Depois de muito tempo – mas o que era “muito tempo”? – , comecei a procurar por mim mesmo na pessoa que dormia e acordava no chão daquele lugar odioso cuja imutabilidade impunha-se como prova de que não havia – nunca houvera – outros lugares. Se nunca ver ninguém era um fato que contribuía decisivamente para criar essa impressão, uma outra limitação – que se perpetuou por todo o período da prisão – a intensificava: não ter acesso a espelhos (VELOSO, 1997, p. 359).

No exílio, o indivíduo afastado de sua Língua, é obrigado a usá-la em conflito com a língua do lugar onde ele se refugia. O exilado “segura uma pedra em brasa nas mãos”¹³⁰. Cantor-de-si e estranho aos cantos ao redor, ele canta a vida segurando essa pedra pesada e

¹²⁸ “Cada vez menos a comunicação está confinada a lugares fixos, e os novos modos de telecomunicação têm produzido transmutações na estrutura da nossa concepção cotidiana do tempo, do espaço, dos modos de viver, aprender, agir, engajar-se, sentir, reviravoltas na nossa afetividade, sensualidade, nas crenças que acalentamos e nas emoções que nos assomam” (SANTAELLA, 2007, p. 25).

¹²⁹ “Forasteiro do que vejo e ouço”, trecho de *Livro do desassossego*.

¹³⁰ Citação dos versos de “Luz do sol”, de Caetano Veloso.

acesa: a própria (des)identidade? É por isso que em geral as canções de exílio são doídas, de tons baixos, voz despida de brilho e calor: uma quase não-voz, porque cantada de um quase não-lugar. Exemplo disso são as canções do exílio de Caetano Veloso. Compostas em inglês sobre um palimpsesto brasileiro, tais canções explicitam, na voz de Caetano Veloso, não apenas o estado singular dos sujeitos cancionais, mas também do artista, do indivíduo.

Os movimentos vocais de Caetano inflamam aquilo que as letras dizem e as melodias sugerem. A quase não-voz é entoada para que a conexão com o seu lugar – perdido com o exílio – se mantenha: “Eu não vim aqui / Para ser feliz / Cadê meu sol dourado / E cadê as coisas do meu país?”, pergunta o sujeito de “If you hold a stone” [67], de Caetano Veloso, enquanto é amparado e mimado pelo coro (sabiá que melhor gorjeia) cantando “marinheiro só”.

Sem o imaginário-sabiá, o exilado arranha autocantos: as canções de exílio. Não é à toa que “If a hold a stone” tenha sido dedicada a Lygia Clark, artista cujo projeto estético singulariza a produção de presença do corpo, da materialidade da subjetividade na arte. A participação, a penetração (para usar um termo caro à obra de Hélio Oiticica) do, agora, não-espectador mas *parte ativa*, diz muito ao sujeito da canção que vem do exílio.

Unindo a imagem da pedra cantada, nos versos em inglês, e do arranhar que marca os dias passados na “cela de uma cadeia”, o designer Claudio Rocha traduziu, transcreveu “If you hold a stone” na pedra-dor onde a letra da canção foi gravada e grafada, fixando os anseios do sujeito no objeto-ícone cantado. O trabalho de Claudio Rocha ilustra a versão que Sylvio de Oliveira fez de “If you hold a stone”. Em *Letra – As Canções do Exílio de Caetano Veloso* (2008), Sylvio recria os temas com o coração na boca. Sylvio performatiza os sujeitos cancionais com o corpo todo através da garganta sufocada, dos sons guturais e da voz densa e amargurada. Aqui o berro no escuro apocalíptico, o peso da pedra-oráculo, o excesso de não-lugar, de aturdimiento rítmico, de nó-no-peito oferecem o tom do canto que presentifica o corpo-todo do indivíduo em exílio. “If a hold a stone” abre o disco, o projeto.



Imagem 12 – *If you hold a stone*, de Claudio Rocha

O contrário, ou melhor, o reverso acontece nos tons que Alexia Bomtempo (*I just happen to be here*, 2012) encontrou para cantar as canções em inglês de Caetano Veloso. E “If you a hold a stone” fecha o disco, em voz e violão. E a valorização do silêncio como gesto crítico por excelência (Octávio Paz), da introspecção tem lugar na voz da cantora de dupla nacionalidade. Ou seja, o não-pertencer já não é mais uma questão, e sim a fronteira, o entre, o meio. De lá e de cá, a voz de Alexia Bomtempo se aquieta para entender as identidades dos sujeitos cantados. E o silêncio, a respiração busca o reconhecimento de sujeitos cancionais desentendidos.

O primeiro esforço no sentido de me reconhecer em mim mesmo se deu na forma de uma tentativa de chorar: se eu estava em tão má situação, se me tinham afastado bruscamente da mulher com quem me casara havia apenas um ano, se não podia ver o apartamento que mal começáramos a arrumar, se me jogaram sobre um cobertor áspero e jornais velhos, se ninguém ouvia minhas perguntas, certamente seria suficiente que me concentrasse em tais constatações para que lágrimas comesçassem a correr, soluços e espasmos me sacudissem. Mas não. Essa intimidade do espírito com o corpo que o pranto propicia era-me negada (VELOSO, 1997, p. 360).

“If you hold a stone” na voz de Alexia Bomtempo é a lágrima que escorre do rosto invisível de um desesperançado, do artista cujo único amparo está no violão que acompanha sua voz. Aqui, a ausência de empatia consigo mesmo que o sujeito canta – o não gostar-de-si –, recebe desenhos imagéticos perfeitos. E servem de acalanto: canção de ninar. Alexia carrega a pedra-sabíá nas mãos, na voz. O “if you” se descola da primeira pessoa do discurso – como no caso das versões do próprio Caetano e de Sylvio – para efetivamente evocar a segunda pessoa: o outro, o alheamento. Alexia canta a dor do outro, em si. E o único verso possível de ser cantado em português é “Eu não tenho amor”.

O sujeito que Alexia recria entende e traduz na voz as palavras do cancionista quando este registra em seu livro de memórias:

Nós, os tropicalistas, diferentemente de muitos amigos nossos da esquerda mais ingênua, que pareciam crer que os militares tinham vindo de Marte, sempre estivemos dispostos a encarar a ditadura como uma expressão do Brasil. Isso aumentava nosso sofrimento, mas hoje sustenta o que parece ser meu otimismo. É que penso e ajo como se soubesse na carne quais as potencialidades verdadeiras do Brasil, por ter entrado num diálogo com suas motivações profundas - e simplesmente não concluo que somos um mero fracasso fatal (VELOSO, 1997, p. 467).

Na fronteira, também tristíssima, em estado de não-pertencimento, a voz que Alexia entoava transita com cuidado pelo não-lugar. Talvez para não deixar a pedra-enigma – “You’ll never be late / To understand” – cair.

2.3 Desdobrar para fora

Há sempre há sempre uma canção
 Para contar aquela velha história de um desejo
 Que todas as canções têm pra contar
 (“Fotografia”, Tom Jobim)

Cantar uma canção implica performatiza-la – materializa-la na gestualidade vocal – e mimetizá-la, em um ato metacancional, injetar vida (calor¹³¹) na canção. Cantar uma canção é tensionar e misturar matéria e espírito, sendo este um produto do cérebro (da consciência) e do coração (dos riscos). Em sua investigação sobre “‘canção ruim’, voltada para a satisfação de exigências, que por definição são banais, epidérmicas, imediatas, transitórias e vulgares” (p. 295-296), Umberto Eco (2001) sugere que é preciso ter cuidado na análise das questões relacionadas à crise do sujeito versus as novas tecnologias¹³², para que não caiamos nem no elogio vazio da técnica, nem no preconceito ou na nostalgia vã. É preciso pensar a complexidade do problema que distingue cultura de entretenimento e cultura como alimento do espírito, pois é na formação cumulativa das experiências – entre o entreter e o pensar – que o indivíduo integral se rascunha, vive e atua. Se a cultura como alimento do espírito nos sugere a emancipação do indivíduo, não podemos esquecer que a técnica – as modernas possibilidades de gravação e reprodução de uma canção, por exemplo – é um produto (fruto) da marcha do humano, para o bem e para o mal.

Se hoje, com a dificuldade de focar a atenção, já que há inúmeros apelos e intensidades exigindo nosso olhar e nosso ouvido – podemos mudar de faixa musical em um toque –, o cérebro pulsa em inúmeras frequências, parece que estamos diante do fato de que as nossas competências cognitivas apontam para a afirmação nietzschiana de Paul Valéry: “O mais profundo é a pele”. E é também Valéry quem escreve:

Adeus, fantasmas! O mundo não precisa mais de vocês. Nem de mim. O mundo que batiza com o nome de progresso sua tendência a uma nitidez fatal, busca unir aos benefícios da vida as vantagens da morte. Uma certa confusão reina também, mais ainda um pouco tempo e tudo se esclarecerá; nós veremos, enfim, aparecer o milagre de uma sociedade animal, um perfeito e definitivo formigueiro (VALÉRY, 1943, p. 994).

Por sua vez, Umberto Eco escreve:

¹³¹ “Quanto a seu calor de estábulo, não se compara com nenhum som de instrumentos inorgânicos. A voz humana pode ser abstrata, ser, possivelmente, a abstração do homem. Mas isso seria uma espécie de abstração parecida com a do corpo desnudado. Já é quase um *pudendum!*”, diz Adrian Leverkühn (MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011).

¹³² Por exemplo, “o hip hop carioca é fruto de ‘contatos clandestinos’ entre duas culturas diferentes, o que só se tornou possível mediante novas tecnologias de informação e de transporte qu driblam os canais hegemônicos dos meios de comunicação” (PENNA, 2013, p. 166).

O drama de uma cultura de massa é que o modelo do momento de descanso se torna norma, faz-se o sucedâneo de todas as outras experiências intelectuais, e portanto o entorpecimento da individualidade, a negação do problema, a redução ao conformismo dos comportamentos, o êxtase passivo requerido por uma pedagogia paternalista que tende a criar sujeitos adaptados (idem, p. 303).

Mas, como afirmar com Umberto Eco que “a música de consumo é um produto industrial que não mira a intenção de arte, e sim à satisfação das demandas do mercado” (idem, p. 296) perante a audição de Alice Caymmi cantando “Sangue, água e sal”, de Alice Caymmi e Paulo César Pinheiro (*Alice Caymmi*, 2012)?

Ao que tudo indica, haveria uma hierarquia dentro da cultura do entretenimento, em que uma canção seria mais ou menos arte, numa escala hipotética e infrutífera diante da competência humana e individual de ressemantizar os objetos vindos da estrutura comercial da sociedade de massas. Mesmo mediatizada e a mercê do sistema econômico, a canção popular não se furta às marcas e cicatrizes da tradição, do tempo, da história e da garganta de quem lhe deu vida. Guardada em um arquivo eletrônico, ela aponta que as tecnologias transformam o homem (ingênuo e complexo), porque vindas deste.

Em “Sangue, água e sal” [68], a voz de Alice Caymmi e o acompanhamento melódico derivado da mítica sirênica se unem para figuratificar a imagem que estampa a capa do disco: uma neo-sereia surrada pelo tempo, multiplicada em outras pela breve história do sujeito e ressacada por temer Yemanjá. A rainha do mar aparece aqui como fantasmagoria da fusão amor-morte, da vida que só existe no risco de morrer, se afogar, desaparecer: “Mergulhar no mar, não saber voltar / se deixar levar pela maré”. O sujeito cancional que surge na interpretação de Alice rompe a dor com efeitos eletrônicos, ciranda a ilha (que ele é) com técnica e quer morrer para viver com Yemanjá – a grande sereia, mãe da sereia Alice.

“Sangue, água e sal” trai e não trai a “lógica das fórmulas” identificadas por Eco nas canções de consumo. Sim, há um tempo que se adequa ao tempo breve das canções de consumo. Mas o modo e o cuidado identificado pelo ouvinte na execução eternizadora (porque fixa, gravada) da canção desperta um “expandir para dentro”, um viver em si, uma quietude desestabilizadora que promove o pensamento, a concentração. E este processo é individual e singular, mexe com fissuras e crivos únicos.

A Erfahrung designa, pois, um mundo pleno de sentido, em cujo centro se encontra a palavra épica do narrador e no qual a memória individual se conjuga inextrincavelmente à memória coletiva e os sujeitos dispõem de um repertório estável de referências compartilhadas e significativas. Desse modo, podemos falar em experiência, no sentido forte e integral da Erfahrung, enquanto houver interpenetração da memória individual e da memória comum e enquanto for reconhecível a transmissibilidade de uma tradição. (OLIVEIRA, 2008, p. 92).

São vários e complexos os caminhos que levam à musicalização de um texto escrito. Sabemos que as palavras tem “musicalidade”, mas, para os efeitos especiais da canção, esta só é efetivada na voz, na vocalização da palavra. Sentimos esta musicalidade, já devidamente naturalizada dentro de nós, ao ler silenciosamente um texto porque estamos contaminados pela memória sonora da palavra falada (cantada), pela sua materialidade vocal. Encontrar a gestualidade vocal exata, equilibrar texto e música na voz para “melhor dizer” uma mensagem é tarefa árdua e prazerosa enfrentada pelo cancionista. O certo é que se não há um “jeito único” de vocalizar um texto, cabe ao destinador *aquecê-lo* de modo a transmitir a mensagem da melhor forma possível à compreensão do destinatário. Do mesmo modo como fazemos ao falar¹³³. Ou seja, as “mesmas palavras” servem a intenções diversas e para diferenciar as intenções a voz entra em ação. Quando lemos um texto, entre outros artifícios, os sinais oferecidos pelo narrador são o que nos auxilia a distinguir as intenções.

Caetano Veloso, por exemplo, opta por uma emissão sonora passional para musicar/vocalizar um trecho do livro *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, incentivado pela constatação do narrador que diz: “A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil”. Ao falar sobre a permanência fantasmagórica da escravidão como algo introjetado ao jeito de ser do brasileiro, entre lembranças, saudades e afirmações, o cancionista recusa qualquer gesto que nublará sua introspecção, sua reflexão interna sobre o caso. “É ela o suspiro indefinível que exalam ao luar as nossas noites do norte”, Caetano Veloso finaliza vocalmente melancólico para plasmar a melancolia do sujeito da canção, do narrador de Nabuco.

Dito isso, podemos começar a entrar no entendimento da proliferação de sons com a qual Iara Rennó presenteia o ouvinte do disco *Macunaíma Ópera Tupi* (2008). Tradução intersemiótica do livro *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*, o disco de Iara musica e vocaliza trechos levando o ouvinte a empreender uma viagem etno-atropo-semio-musicológica tal e qual a organizada pelo musicólogo Mário de Andrade na seminal Missão de Pesquisas Folclóricas, na década de 20 do século passado. O disco é o resultado das anotações afetivas a partir da leitura de Iara sobre o livro. Notas sobre notas, somos convidados a navegar com Macunaíma pela diversidade do Brasil sonoro. Turistas aprendizes

¹³³ “Os livros falados são textos lidos em voz alta, de maneira que neles a língua falada repousa na escrita alfabética, enquanto a poesia falada prescinde expressamente da transmissão por meio da escrita. O primeiro exemplo pode ser colocado entre parênteses como algo provisório a partir destes raciocínios: se nenhum livro for escrito, não haverá também mais nenhum livro falado. Tal comunicação sem imagem implicaria empobrecimento desnecessário da mensagem. O segundo exemplo, ao contrário, merece atenção. Aqui parece que novos mitólogos atuam de maneira criativa para dar novamente à língua falada sua dimensão musical perdida” (FLUSSER, 2010, p. 81-82).

que somos. Justapondo música erudita e música folclórica, bem como funk, eletrônico, sem juízos de valor, mas pelo prazer do gesto brasileiro, o disco explicita o vigor plural e étnico do país. E o conjunto resulta em ritual sincrético: violino e tambor, eletrônico e cordel, psicodelia e cantigas folclóricas, o “tupi e o alaúde”. Embolada, repente, rap. Difícil definir. Melhor sentir e reconhecer na (pro) fusão os rascunhos de Brasil.

Ao extrair do livro reconhecidamente importante ao cânone literário brasileiro os trechos e versos que compõem as canções do disco, Iara promove, via instinto caraíba, a valorização da antropofagia como signo estético e artístico. Além de devolver às palavras a vocalização contida nelas antes de Mário de Andrade fixá-las no papel. Iara revocaliza lendas, mitos e rituais indígenas, africanos e portugueses com a mesma perspicácia rapsódica do autor do livro. Opera a reunião do *mythos* com o *logos*. E, assim, a “ópera tupi”, a “odisseia” de Mário se (re)traduz em veículo da tradição vocal e popular. Como o autor escreve ao final do livro: “Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói da nossa gente”.

Traindo a tradição para manter a beleza da tradição, Iara copia, recorta, cola, mistura a “fala impura”. Vejamos o exemplo de “Bamba querê” [69]. A canção incorpora a cadência das aliterações presentes no texto de tal modo que fica difícil para o ouvinte imaginar outra rítmica senão a criada e inventada por Iara. É na dança do orixá Iemanjá no terreiro que Iara se mira para construir a canção e plasmar a imagem¹³⁴ do cavalo possuído diante do ouvinte. Vejamos o trecho do livro de onde a cantora capturou a canção:

No outro dia o tempo estava inteiramente frio e o herói resolveu se vingar de Venceslau Pietro Pietra dando uma sova nele pra esquentar. Porém por causa de não ter força tinha mas era muito medo do gigante. Pois então resolveu tomar um trem e ir no Rio de Janeiro se socorrer e Exu diabo em cuja honra se realizava uma macumba no outro dia.

Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando. Macunaíma tirou os sapatos e as meias como os outros e enfiou no pescoço a milonga feita de cera de vespa tatucaba e raiz seca de assacu. Entrou na sala cheia e afastando a mosquitada foi de quatro saudar a candomblézeira imóvel sentada na tripeça, não falando um isto. Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos numa compridez já sonolenta pendependendo, pro chão de terra.

¹³⁴ Utilizo a sugestão de Rodolfo Caesar, para quem “o tímpano é uma tela” e “um acorde consonante é uma imagem, assim como um acorde dissonante” (CAESER, 2008, p. 53).

Vai, um rapaz filho de Ochum, falavam, filho de Nossa Senhora da Conceição cuja macumba era em dezembro, distribuiu uma vela acesa pra cada um dos marinheiros marcineiros jornalistas ricaços gamelas fêmeas empregados-públicos, muitos empregados-públicos! Todas essas gentes e apagou o bico de gás alumando a saleta. Então a macumba principiou de deveras se fazendo um çairê pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadistas de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa. Tabaque mexiamexia acertado num ritmo que manejou toda a procissão. E as velas jogaram nas paredes de papel com florzinhas, sombras tremendo vagarentas feito assombração. Atrás do ogã vinha tia Ciata quase sem mexer, só beijos puxando a reza monótona. E então seguiam advogados taifeiros curandeiros poetas o herói gatunos portugas senadores, todas essas gentes dançando e cantando a resposta da reza. E era assim:

— Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata cantava o nome do santo que tinham de saudar: v. ...

— Ôh Olorung!

E a gente secundando:

— Va-mo sa-ra-vá!...

Tia Ciata continuava:

— Ô Boto Tucuchi!

E a gente secundando:

— Va-mo sa-ra-vá!...

Docinho numa reza mui monótona.

— Ô Iemanjá! Anamburucu! e Ochum! três Mães-d'água!

— Va-mo sa-ra-vá!...

Assim. E quando a tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

— Sai Exu!

porque Exu era o diabo-coxo, um capiroto malévolo, mas bom porém pra fazer malvadezas, era um tormento na sala uivando:

— Uuum!... uuum!... Exu! Nosso padre Exu...!

E o nome do diabo reboava com estrondo diminuindo o tamanho da noite fora. O çairê continuava:

— Ôh Rei Nagô!

— Va-mo sa-ra-vá!... Docinho na reza monótona.

— Ôh Baru!

— Va-mo sa-ra-vá!...

Quando sinão quando tia Ciata parava gritando com gesto imenso:

— Sai Exu!

porque Exu era o pé-de-pato, um jananaíra malévolo. E de novo era o tormento na sala uivando:

— Uuum!... Exu! Nosso padre Exu!...

E o nome do diabo reboava com estrondo encurtando o tamanho da noite.

— Ôh Oxalá!

— Va-mo sa-ra-vá!...

Iara Rennó antologiza, em tom mário-andradino, exatamente os versos vocalizados para montar a canção “Bamba querê”. A querência de Iara desterritorializa, remelexe, bambeia extratos sonoros para (re)apresentá-los encapsulados em forma de uma canção una, núcleo duro do país de semiologia macunaímica. E, assim como Haroldo de Campos observou a cerca do livro, “no coquetel, porém, havia método” (1973, p. 79), no canto de Iara – ou seria da Iara-sereia? – há a aplicação do método daquilo que podemos chamar, juntos com José Celso Martinez Corrêa, de “macumba antropofágica”. Desse modo, a “linhagem rabelaisiana” presente no livro é restaurada por Iara na canção, no disco: do cruzamento de várias sintaxes ao protagonismo da voz, passando pelo além do bem e do mal nietzschiano.

Mário de Andrade intuiu que o *ethos* da cultura popular traz consigo as marcas da história: é palimpsesto do tempo. E que, atravessando tecnologias e contextos históricos, os gestos vocais e de escuta guardam os fragmentos de essencialidade da gaia ciência. De seu contato com os índios Pacáas Novos, Mário anotou:

Pra eles o som e o dom da fala são imoralíssimos e da mais formidável sensualidade. As vergonhas e as partes não mostráveis dos corpos não são as que a gente consideramos assim. (...). Consideram o nariz e as orelhas, as partes mais vergonhosas do corpo, que não se deve mostrar a ninguém, nem pros pais, só marido e mulher na mais rigorosa intimidade. Escutar, pra eles, é o que chamamos de pecado mortal. Falar pra eles é o máximo gesto sexual (2002, 85-86).

E sobre os “Índios Dó-Mi-Sol”, Mário observa a importância do modo de se comunicar. Para o criador de Macunaíma, mais que uma colagem de sonoridades indígenas, africanas e europeias a música brasileira deveria ser o amálgama unificador indistinguível das configurações artísticas nacionais. Social (coletiva) e primitiva a música brasileira deveria rejeitar exotismos e estrangeirismos que maculassem a pureza do folclore fonte e matéria prima. Caberia ao cancionista mesclar inconscientemente cultura erudita e cultura popular. Não que o popular deva se imiscuir com o popularesco, mas a percepção marioandradina parece ter dado mais argumentação aos apocalípticos do que aos integrados, para usar os termos de Umberto Eco, se é que podemos separar tais instâncias tão nitidamente assim no Brasil.

Parece que herdamos de nossa matriz indígena a fala como espaço da exuberância erótica, da proliferação barroca, da polifonia vocal. Falar é roçar o outro, entrar em contato, se misturar: falar sempre, falar mais é nossa questão brasileira no eterno retorno da pulsão nacionalista distintiva¹³⁵. Daí que para entender as relações de poder na semiótica Brasil não basta pensar apenas o embranquecimento da população, mas também, em comunhão perspectiva, o enegrecimento: seus pontos de resistência diante das atrocidades do colonizador. E mesmo, fundamentalmente, a indigenização.

Trago à discussão três exemplos que considero significativos de tais resistências. No capítulo 5 do *Sermão IX*, Padre Antonio Vieira comenta “o milagre da salvação da armada do Príncipe Dom João de Áustria no Mar de Lepanto”. Vieira lembra que, no Apocalipse, São João diferencia as criaturas senhoras do mar. Por exemplo, a baleia que “comeu” Jonas e o peixe que “salvou” João da Áustria. Segundo Vieira:

¹³⁵ Gesto singularizado por Lygia Clark em *Caminhando* (1964): uso de uma tesoura para abrir um anel de Moebius.

Passando de Nápoles para Túnis com grossa armada, foi tal naquela travessa a fúria de tormenta, que os pilotos, desconfiados de todo o remédio e indústria humana, se deram por perdidos. Recorrendo, porém, todos aos socorros do céu, e invocando o católico e piedoso príncipe a sua singular patrona, e suplicando-a que, assim como lhe tinha dado vitória contra os inimigos, lha concedesse também contra os elementos, que sucedeu? Caso verdadeiramente raro, e com perigo sobre perigo e milagre sobre milagre, duas vezes maravilhoso. No mesmo ponto cessou a tempestade, mas não cessou o perigo. Cessou a tempestade, porque subitamente ficou o vento calmo e o mar leite; mas não cessou o perigo, porque o galeão que levava a pessoa real, sendo o mais forte e poderoso vaso de toda a armada, visivelmente se ia a pique. (...) Mas a soberana Rainha e Senhora do mar não sabe fazer mercês imperfeitas. Assim como tinha cessado a tempestade do vento, assim cessou a da água. (...) Com a força da tempestade tinha-se aberto um rombo junto à quilha da nau, por onde a borbotões entrava o mar, quando um peixe do mesmo tamanho, por instinto da poderosa mão que o governava, se meteu pela mesma abertura, de tal sorte ajustado ou entalhado nela, que, sem poder tornar atrás nem passar adiante, cerrou totalmente aquela porta. (...) Assim se vê hoje pintado em Nápoles, e pendente ante os altares da Virgem Santíssima, o retrato de todo o sucesso: a tempestade, o galeão naufragante, e o peixe que o salvou atravessado, em perpétuo troféu e monumento do soberano poder e nome de Maria, como Senhora, não só do mar, mas de quanto sobre ele navega ou dentro nele vive.

Como não reconhecer aqui resíduos do mito mariano de Nossa Senhora Aparecida, padroeira negra(?) do Brasil? Bem como de Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora da Ajuda, de Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora da Conceição. Todas Maria. Todas sincretizadas a Iemanjá, Oxum e outros orixás aquáticos vindos de cantos distintos da África e reunidos no (uno) Brasil. Várias, de cada região geograficamente específica da África, aqui Iemanjá é uma, como Maria, em permanente processo de proliferação e condensação do mito.

Sobre Nossa Senhora Aparecida, no livro *Mamãe me adora* (2012), o escritor Luís Capucho registra a lenda que diz que debaixo da famosa basílica haveria uma gruta onde vive uma sereiazinha, que não fala português nem se comunica com ninguém. Quem sabe não seria Nananborocô, a mãe primeira do panteão afro-brasileiro, orixá das águas paradas, velha sereia?

Outro exemplo de permanência da resistência vem do livro *O outro pé da sereia*, de Mia Couto, quando este trata da perturbação que a estátua da Virgem Maria causa entre os escravos. Eles associam a imagem à senhora das águas – Kianda. É quando Dia critica a submissão de Nimi Nsundi perante a Virgem portuguesa que este revela:

Os portugueses dizem que não temos alma. Temos, eles é que não veem. A nossa luz, a luz dos negros é para eles um lugar escuro. Por isso, eles têm medo. Têm medo que a nossa alma seja um vento e que espalhamos cores da terra e cheiros do pecado. É essa a razão porque D. Gonçalo da Silveira quer embranquecer a minha alma. Não é a nossa raça que os atrapalha: é a cor da nossa alma que eles não querem enxergar. (...) aceitei lavar-me dos meus pecados. Os portugueses chamam a isso de baptismo. Eu digo que estou entrando na casa de Kianda. A sereia, deusa das águas. É essa deusa que me escuta quando me ajoelho perante o altar da Virgem (COUTO, 2006, p. 113).

Aqui se revela a rebelião pelo jogo, o usar (apropriar-se) dos signos do outro, antropofagicamente, dentro do conflito cultural. O sincretismo, mais do que submissão ou negação, ressalta a astuta compreensão teológica, cultural e social. O sincretismo é instrumento de afirmação identitária. “De todas as vezes que rezei não foi por devoção. Foi para me lembrar. Porque só rezando me chegavam as lembranças de quem fui” (idem). E assim percebemos que os mitemas das sereias não chegam para nós apenas vindos da mitologia grega, onde habitavam os rochedos entre a ilha de Capri e a costa da Itália, filhas do rio Achelous e da musa Terpsícore. A semiologia sirênica precisa ser entendida a partir do complexo semiótico que a constitui hoje. Europa, África e Iara nos fornecem os cantos do mundo ancestral a ser ouvido.

Como não reconhecer o recolhimento em expansão destas filigranas históricas na grandeza épica e étnica da voz de Virgínia Rodrigues? Ao cantar “Canto de Iemanjá” [70], de Vinicius de Moraes e Baden Powell (*Mares profundos*, 2004), Virgínia tensiona erudito e popular recuperando da Mãe de Jesus a Kianda, de Ulisses amarrado ao mastro (cruz sacrificial) ao culto dos mártires, dos nomes das caravelas portuguesas à Índia Paraguaçu. Divindades e orixás bailam e se misturam na voz de Virgínia. Como sabemos, “enquanto no estado apolíneo, o homem joga com a realidade, no estado dionisíaco, ou de embriaguez, ele joga com a vontade ou com a própria natureza que nele se revela” (DIAS, 2005, p. 32). A sutileza da presença percussiva dos tambores, em harmonia com o acompanhamento melódico orquestral de cordas, não nega as marcas da história, posto que tudo está em presença na voz. “Iemanjá, Iemanjá / Iemanjá é dona Janaína que vem / Iemanjá, Iemanjá / Iemanjá é muita tristeza que vem // Vem do luar no céu / Vem do luar / No mar coberto de flor, meu bem / De Iemanjá / De Iemanjá a cantar o amor / E a se mirar / Na lua triste no céu, meu bem / Triste no mar”, canta Virgínia sagrando a tragédia de um povo.

“A diferença radical entre a música apolínea e a música dionisíaca encontra-se principalmente nisto: enquanto a apolínea reproduz o fenômeno, a dionisíaca traduz o querer. A voz da música é a voz do querer” (DIAS, 2005, p. 35). Aqui Apolo e Dioniso, arcaico e moderno se liquefazem no canto da deusa sincretizada, núcleo de potência das diversas potencialidades constitutivas do Brasil. A complementariedade entre Apolo e Dioniso se constitui. Inconscientemente, Virgínia revocaliza tradições matriarcais historicamente silenciadas. “Brasil, é braseiro de rosas¹³⁶”, verseja Sousândrade. “Para apreciar corretamente

¹³⁶ Trecho de “O guesa”.

a aptidão dionisíaca de um povo, pode ser que tenhamos de pensar não somente na música do povo, mas, com a mesma necessidade, no mito trágico desse povo¹³⁷, aponta Nietzsche.

A performance vocal trabalha com a energia dos mitos, sonhos e paixões do cantor e do ouvinte. Quando Gilberto Gil interpreta “No mundo do lua” [71] para a trilha sonora do filme *Gonzaga – de pai para filho* (2012), o compositor conecta-se ao Lua, vira o mundo deste de pernas para o ar, lançando-se também no ar como presentificação material daquilo que o outro (homenageado) é. É na performance vocal de quem canta o canto de Luiz Gonzaga que as canções – imateriais – do rei do baião (sobre)vivem a engendrar vida nos signos da seca, do Nordeste, do Brasil. Na letra da canção, o canto tanto faz referência às canções e ao modo de cantar de Luiz Gonzaga, quanto ao canto-lugar: “E o povo canta o canto que eu cantei / Não importa o certo e o errado, o bem e o mal”, diz o sujeito da canção.

Gilberto Gil, que a partir do contato com a Banda de Pífanos de Caruaru se encheu de novas perspectivas para pensar junto com Caetano Veloso a Tropicália como um projeto estético, rompe a separação entre sua persona e a persona de Gonzaga através da canção, do canto do povo de um lugar. Cavalos de Gonzaga, Gilberto Gil é Gonzaga presentificado, ambos feitos de canção. E o que era para ser uma homenagem transmuta-se em contato e revelação. Pela voz por vezes embargada de Gil no programa de TV, Gonzaga se comunica de novo com seu povo. Gonzaga-sujeito-cancional reconhece no milagre divino o poder de cantar a felicidade da existência. E renega tudo que não for motor de canção: “Se o milagre acontecesse de eu voltar / Sem poder sair cantando por aí / Juro que eu pedia a Deus pra me poupar / De um milagre assim tão besta, tão chinfrim”, canta via Gil. E, assim: a primeira pessoa (Luiz) soa como eu (Gil) sou; a segunda pessoa (Gil) soa como tu (povo que canta o canto que Luiz cantou) és; e a terceira pessoa (o *mesmo* povo) soa como ele (Luiz) também¹³⁸.

Se por um lado Vinícius de Moraes cantou que “o samba é a tristeza que balança / e a tristeza tem sempre uma esperança / (...) / de um dia não ser mais triste não”¹³⁹, e por outro lado o grupo Falamansa cantou que “toda mágoa que passei / é motivo pra comemorar / pois se não sofresse assim / não tinha razões pra cantar”¹⁴⁰, o canto de Luiz mostrou que também o baião, outra forte e potente matriz sonora identitária do Brasil, afirma que “o meu cantar é um

¹³⁷ Nietzsche. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 444.

¹³⁸ Paráfrase dos versos de “O som da pessoa”, de Gilberto Gil: “A primeira pessoa soa como eu sou / A segunda pessoa soa como tu és / A terceira pessoa soa como ele / e ela também”.

¹³⁹ Versos de “Samba da bênção”, de Vinícius de Moraes e Baden Powell.

¹⁴⁰ Versos de “Rindo à toa”, de Falamansa.

solução / a galopar no maçapê”¹⁴¹. Tal e qual Jackson do Pandeiro que dizia “eu quero ver a confusão / olha aí o samba-rock meu irmão”¹⁴², Gonzaga soube mirar, estilizar e condensar as sonoridades de sua região a um nível de significação e entendimento universais. Mostrou de onde vem o baião: “Vêm debaixo do barro do chão”. De onde “suspira uma substância sustentada por um sopro divino”¹⁴³.

O termo “baião”, sinônimo de rojão, já existia, designando na linguagem dos repentistas nordestinos, o pequeno trecho musical tocado pela viola, que permite ao violeiro testar a afirmação do instrumento e esperar a inspiração, assim como introduz o verso do cantor ou pontua o final de cada estrofe. No repente ou no desafio, cuja forma de cantar é recitativa e monocórdia, o “baião” é a única sequência rítmica e melódica. O grande estalo de Luiz Gonzaga foi de perceber a riqueza desse trechinho musical, de sentir que ele carregava em si a alma nordestina, e todas as influências que marcaram a música do Nordeste (FREYFUS, 1996, p. 110).

E é este sopro milagreiro que faz Gilberto Gil cantar “No mundo da lua”. Posto que é de lá, das noites do sertão, que vêm os elementos constituintes da canção (letra, música e voz), Gilberto Gil ao cantar é Luiz, assim como o povo ao cantar as canções gravadas é Gonzaga xaxando para xaxar, cantando para cantar: de novo. “Só faz milagres quem crê que faz milagres / como transformar lágrima em canção”¹⁴⁴, diria Zeca Baleiro: “A dor produtiva, o sofrimento transfigurado, a vida gerando mais vida e a vida eterna, eis o que representa o drama musical grego” (DIAS, 2005, p. 67). Eis o que representa a ação da neo-sereia.

“Saudade o meu remédio é cantar”¹⁴⁵, parece ser o mote de Gilberto Gil e do povo que mantém acesa a fé na festa disseminada por Gonzaga. E assim a tristeza balança, a vida se enche de graça, mesmo sem sentidos aparentes para tanta miséria e dor. Lágrima em canção: “Tudo em volta é só beleza / céu de abril e a mata em flor”¹⁴⁶. E o milagre acontece: Gonzaga presentifica-se. E junto com tudo o que o seu canto e suas canções mimetizam. Fustigados pela seca e pelo eterno vento, o sujeito cancional criado na voz de Gil se une ao sujeito da canção que Gonzaga pseudo-psicofonicamente recita. “Que vocês ainda possam me escutar / Através das minhas velhas gravações / É sinal que o mundo vai continuar / A viver de mitos, sonhos e paixões”. Os versos cantados por Lua indicam que pela materialidade dos arquivos sonoros gravados é permitido ao cantor viver eternamente. Além do bem e do mal. “A canção do povo alegre não tem fim”, diz Gil.

¹⁴¹ Versos de “Roendo unha”, de Luiz Gonzaga e Luiz Ramalho.

¹⁴² Versos de “Chiclete com banana”, de Almira Castilho e Gordurinha.

¹⁴³ Versos de “De onde vem o baião?”, de Gilberto Gil.

¹⁴⁴ Versos de “Blues do elevador”, de Zeca Baleiro.

¹⁴⁵ Versos de “Qui nem jiló”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

¹⁴⁶ Versos de “Assum preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

A luz da “Lanterna dos Afogados” brilha como um convite. Antônio Balduino deixa o cais, levanta-se da areia que o acaricia e se dirige em grandes passadas para o botequim. A lâmpada de poucas velas mal ilumina a tabuleta que traz o desenho de uma mulher bonita com corpo de peixe e uns seios duros. Por cima uma estrela pintada com tinta vermelha, derrama sobre o corpo virgem da sereia uma luz clara que a torna misteriosa e difusa. Ela retira da água uma suicida. E por baixo o nome: “LANTERNA DOS AFOGADOS” (Trecho de *Jubiabá*. AMADO, p. 128).

Ateu que viu milagres, admirador e difusor das sabedorias africanas, fazendo de algumas de suas obras um território da complexificação do sincretismo religioso brasileiro, Jorge Amado empresta à sereia desenhada (“mulher bonita com corpo de peixe e uns seios duros”) o enigma de ser aquela que salva o afogado. Obviamente, apenas pelo trecho citado, não podemos saber se a sereia guiará o afogado de volta à vida na terra, ou o arrastará para a vida no mar.

Seja como for, a sereia mimetiza o nome do lugar. Ela é a lanterna dos afogados, dentro de uma cultura – a dos pescadores – em que o homem se vê constantemente dividido entre o bem de terra e o bem de mar. Também, noutra perspectiva, ela é o botequim, a bebida que alivia e ajuda o homem a se desligar das dores da luta diária: a bebida como promotora de uma vida mais real: “substituir-se ao real como um vírus à célula sadia” (RAMOS, 2008. p. 23). E daí o afogar as mágoas nos braços da sereia que nos manda sinais *de fora* da linguagem.

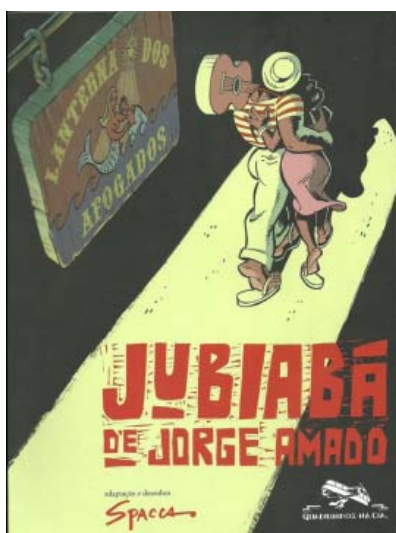


Imagem 13 – Capa do livro *Jubiabá*, de Jorge Amado.

Ela é o destino mais que perfeito para quem viveu do/no mar. Com seu canto impregnado de maresia e convites à libertação da dor, a sereia salva, mais do que mata. Ela é a “luz no túnel”, o “cais de porto” “quando chega a noite / E você pode chorar”, como canta o sujeito da canção “Lanterna dos afogados” [72], de Herbert Vianna. A conhecida canção

ganha tons insondáveis quando o compositor a interpreta com Gal Costa (*Gal Costa Acústico*, 1997). A voz de Herbert ento a primeira estrofe da canção até o refrão, quando diz: “Eu tô na Lanterna dos Afogados / Eu tô te esperando / Vê se não vai demorar”. Só aí entra, sem demora, a voz de Gal como a sereia que responde (ajuda) ao apelo do sujeito da canção: “Uma noite longa / Pra uma vida curta / Mas já não me importa / Basta poder te ajudar”. A lanterna dos afogados é também, agora, a voz (garganta acesa) da sereia-Gal: “Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz que põe em jogo a úvula, a saliva” (CALVINO, 1995 apud CAVARERO, 2011, p. 18).

Depois disso, depois de devidamente em sintonia com a Lanterna dos Afogados (o botequim, o espaço cancional criado pelas vozes e pelos instrumentos), os dois, as duas vozes se mesclam no canto dos versos indicando o cais em que cada um se transformou para o outro. É por isso que, sem dúvidas, esta versão de “Lanterna dos afogados” merece destaque. Ambos pertencem e são a Lanterna dos Afogados. Ele canta já da Lanterna, evoca a musa, canta para que a sereia venha e salve a noite, a vida. Ela chega, e ao cantar, mais tarde, os mesmos versos que ele cantou, se conecta a ele. Ambos afogados e salvos um no outro, no canto, na voz do outro, parceiro na noite escura. Tal e qual a personagem de Jorge Amado que ouve a toada triste que vem do mar. “O Gordo está atento à canção dos marinheiros: – É bonito. – E você entende? – Não, mas me bole cá dentro...” (p. 129). É isso, um bulir por dentro o que acontece com o sujeito cantado de “Lanterna dos afogados”. E isso só é possível nesta versão em dueto, já que na versão com apenas uma voz não há o cais (ou o cais não se realiza), o compartilhamento, a resposta à vida curta, mas apenas a angústia da ausência e do afogamento.

“E são tantas marcas / Que já fazem parte / Do que sou agora / Mas ainda sei me virar”. Se o naufrágio já aconteceu, ou vai ou não acontecer, pouco importa. O sujeito será sempre a fratura entre o bem de terra – “lindas sirenas / morenas” – e o bem de mar – “uma mulher bonita com corpo de peixe e uns seios duros (...) o corpo virgem da sereia [envolta] em luz clara que a torna misteriosa e difusa”. O sujeito da canção estará sempre à deriva.

A narradora-camareira do conto “Dona Sophia”, de Marcelo Moutinho, escreve a partir (depois) do contato transformador que ela teve com Sophia de Mello Breyner Andresen. Designada para cuidar da estadia da escritora no hotel em que trabalhava em Manaus, a narradora (sujeito “comum”, anônimo) primeiro conhece a mulher e só depois, quando a hóspede vai embora, é que ela descobre a poeta. E isso tem muita importância. “Uma senhora

de cabelos cacheados e grisalhos, olhos claros, bem magra. Era dona Sophia. (...) Falava de uma forma estranha, na mesma língua que a gente fala, mas com um som diferente, sei lá. Tive que me segurar para não rir” (MOUTINHO, 2011, p. 109), descreve a narradora. Publicado na antologia *Escritores escritos*, é no livro *A palavra ausente* que o conto “Dona Sophia” produz mais sentido: abre-se a novas possibilidades.

Sophia de Mello Breyner Andresen revela-se muito próxima da camareira-narradora. A única diferença é que enquanto uma – Sophia (poeta: “como se ouvisse uma música que ninguém mais ouvia e que fazia o corpo mexer” (idem, p. 113) – escreve motivada pelo canto da musa (a poesia), a outra – camareira (anônima – mulher “comum”) – escreve motivada pela sereia (a poeta/escritora). “Falava de uma forma estranha, na mesma língua que a gente fala” (idem, p. 109). Ambas, irmãs na terra: ambas, signos de elemento água em uníssono com a vida. “Ela esperou alguns minutos até que eu terminasse com a cama e me agradeceu baixinho”(idem), observa a narradora. Sophia intervêm na vida da camareira pela chave do lugar desta no mundo: o trabalho. “Era uma escritora famosa (...) ia receber um prêmio no Teatro Amazonas (...) o teatro é lindo. Nunca visitei, mas, se todo mundo diz, é porque é” (idem, p. 110). A narradora não conhecia a hóspede, mas se o patrão diz que ela é importante é porque é. O que poderia ser lido aqui como um discurso da resignação do subalterno, eu leio como uma potencialidade em movimento: “Eu devia dar toda a atenção para a Dona Sophia. Toda a atenção, entendeu?, e ele [o patrão] repetiu isso umas quatro ou cinco vezes. Já tinha entendido na primeira” (idem), anota para mais adiante dizer: “Apesar de a gente ser tão diferente (...) pareço muito com a dona Sophia (...) no ritmo secreto que só nós duas conhecemos” (idem, p. 118).

Uma sereia de água doce (de rio): a camareira – que escreve depois de tocar (e ser tocada por) o mar. A outra sereia de água salgada (de mar). Cada uma em mundo e tempo frequenciais únicos, singulares. Como Guimarães Rosa, registrou, e sabemos: “O mundo do rio não é o mundo da ponte”. É a travessia – de ambos – o que se insinua interessante. Salvo as proporções dos meios, observo na camareira do conto de Marcelo Moutinho um gesto semelhante ao engendrado pelo sujeito da canção “Onde eu nasci passa um rio”, de Caetano Veloso. Ambos sabem que “dentro do mar tem rio, dentro da dor a canção, dentro do guerreiro flor”¹⁴⁷, como canta o sujeito de outra canção. Porém, mesmo desaguados no mar, preservam a força criadora e genésica que o rio (doce, menor, mais íntimo que a imensidão

¹⁴⁷ Versos de “Beira-mar”, de Roberto Mendes e Capinan.

salgada marinha) serpenteia na estrutura – humana e estética – de cada um. “O que eu herdei de minha gente e nunca posso perder”¹⁴⁸, parecem dizer nas entrelinhas.

Regravada por Maria Bethânia no disco *Pirata* (2006), “Onde eu nasci passa um rio” [73] registra o sujeito que canta a partir do canto: “Nasceu junto com o rio / o canto que eu canto mais”, diz. Cantado, ele canta – experimenta a saída-de-si. Sempre passando (“passa no igual sem fim”), atravessando, nunca o mesmo, o rio é o motor da vida do sujeito da canção e da narradora do conto. O rio intervém na vida do sujeito da canção: “O rio da minha terra / Deságua em meu coração”. Assim como intervém na vida da camareira: “No rio já entrei. Com o rio eu vivo desde bem menina”.

Há uma promoção concentrada de conhecimento: “Nunca tinha visto uma escritora antes. Muito menos premiada” (idem). Enriquecimento: “Igual, sem fim, minha terra / Passava dentro de mim”. E o saldo cognitivo é digno de notas. “Hoje eu sei que o mundo é grande”, diz o sujeito da canção. “Antes, o rio para mim era só rio, às vezes fundo, às vezes raso, às vezes limpo, às vezes sujo, mas só ele mesmo, o rio” (idem, p. 117). O rio – berço e memória – do sujeito da canção deságua, “como se não desaguasse”, no mar. “Já tanta coisa aprendi / Mas o que é mais meu cantar / É isso que eu canto aqui”, diz. Dito de outro modo, sujeito e narradora mudam para permanecer os mesmos: eterno retorno (verso e reverso intercambiáveis) íntimo. “O tempo voa mais do que a canção”, diria outro sujeito cancional. No conto e na canção arte e vida se tocam de forma complexa e delicada, apontando o que elas são e em que se diferem. “Mesma língua, mas com um som diferente”. “O rio só chega no mar / depois de andar pelo chão”.

“Eu fiquei pensando como seria se a gente de repente virasse água no meio de tanta água” (idem, p. 116), desaguasse no mar, anota a camareira depois de ler o livro deixado por Sophia. Seja como for, enquanto duram, conto (canto) e canção singularizam narradora e sujeito no mundo. Ambos querendo permanecer presença no leitor/ouvinte, mesmo depois de fechado o livro e de finda a canção.

Narrar é potencializar a memória, evocar o passado, ressignificar a experiência temporal. Toda narrativa coloca o ouvinte no campo das verdades ficcionais, criando entre o narrador e o ouvinte um pacto inaudito, mas subentendido, de cumplicidade para que os efeitos poéticos daquilo que é narrado possam ser recebidos noutra noção de verdade: verdade sonora, revelação feita pelo artista de carne e osso emissor do verso “o tempo não para, no

¹⁴⁸ Versos de “Não enche”, de Caetano Veloso.

entanto ele nunca envelhece”¹⁴⁹. É porque resiste às forças do esquecimento que Ulisses consegue compor a sua odisseia. Para narrar suas astúcias, o herói homérico precisa vencer Lotófagos, Circe e Sereias – elementos do perecimento de muitos de seus companheiros de viagem justamente porque embriagados nas seduções da perda-de-si. Conforme Luís Inácio Oliveira observa: “A atividade de narrar desenrola-se com base em uma dialética da memória e do esquecimento, na qual o lembrar conjuga-se ao esquecer, o re-presentar contém o deixar algo ausente, o registrar inclui o suprimir, a retomada pela recordação implica a seleção e o abandono de algo, a de-cisão e a perda” (2008, p. 49).

Diferente de Aquiles, que não narra as próprias experiências, Ulisses é o cantor-de-si. Como sabemos, Aquiles cumpre o destino de morrer jovem, no ápice de seu vigor heróico e é imortalizado no canto glorioso dos aedos (cantores). Já Ulisses entra para a história por aquilo que “ele mesmo” narra quando se senta à mesa dos feácios, ao lado do aedo Demódoco.

Ao criar a sua história na cabana do porqueiro Eumeu, tramando arditamente a sua narrativa de ficção, Ulisses afina-se com o jogo ficcional das musas, as deusas cantoras guardiãs da memória épica, que, segundo nos descreve Hesíodo podem tanto proclamar verdades como podem contar mentiras semelhantes aos fatos. (OLIVEIRA, 2008, p. 73-74)

Bem diferente do Ulisses que aparece no Canto XXVI, do “Inferno”, de *A divina comédia*: apagado, silenciado pela morte no mar (do esquecimento), sem o louvor do aedo. Canta Dante (1979): “(...) assim surdiu diante de meus olhos multidão de luzes congregadas. Cada uma, em seu interno, levava, oculta dos fulgores, a alma de um pecador”. Unido a Diomedes no castigo, Ulisses purga “a traição do cavalo (de Troia)”; “o artil que levou a morta Deidamia a chamar por Aquiles”; e “o roubo do sacro Paládio”.

Mais adiante Ulisses conta a morte inglória: “Quando fugi dos feiticeiros encantos de Circe (...) nem a forte saudade do filho, nem a lembrança da propecta idade do pai, nem o puro amor de Penélope¹⁵⁰, a esposa fiel, venceram em mim o desejo de conhecer o vasto mundo, o aspecto dos demais mortais e a sua valia respectiva. (...) Cinco vezes o Sol que ilumina deixou acender a Lua (...) quando, para nosso espanto, se mostrou envolta em brumas, montanha tão grandiosa. (...) eis que dessa terra nova contra nós investia um furacão. (...) E sobre nós fechou-se o mar”.

Ora, sepultado no mar, uma das maiores desgraças para um herói épico, o Ulisses de Dante não teve tempo de (se) cantar. Perdeu-se sem qualquer lembrança alheia. Além da

¹⁴⁹ Versos de “Força estranha”, de Caetano Veloso.

¹⁵⁰ “Como uma estratégia de logro, a tessitura de Penélope é não apenas um estratagem para ludibriar os pretendentes, mas uma tentativa astuciosa de deter o tempo, de burlar a sucessão cronológica” (OLIVEIRA, 2008, p. 81).

criação do poeta. E, de viés, Dante aponta a verdade ficcional e as palavras poéticas do texto de Homero, em que Ulisses vence todas as intempéries, tem o que cantar e se converte em narrador. Ou seja, se na *Odisseia* Ulisses é o herói cujo passado humano é glorioso, em *A divina comédia* Ulisses é mais um a vagar pelo Inferno, sem distinção, oculto. Para Oliveira: “Se, na *Ilíada*, o mundo humano é descrito com base na guerra de entre troianos e aqueus, na *Odisseia*, trata-se de narrar as aventuras de Ulisses pelas fronteiras desse mundo, o demorado retorno a essa pátria, a sua difícil reconquista pelo herói errante” (pág. 54). E calcada na tradição oral, a palavra do poeta está associada à memória. Daí as formas fixas dos cantos que tanto ajudam na memorização.

Memória e esquecimento se complementam na fala do poeta. Basta lembrar que Mnemosyne, a deusa que faz recordar, também faz as dores e males do presente serem esquecidos. “A palavra do poeta é como o canto das sereias”, anota Marcel Detienne (1988, p, 40). Ao re-criar as ações do “passado” interferindo no presente, o narrador engenha astuciosamente um mais-que-presente, uma verdade ficcional, mas sonora, concilia narrativa e ouvinte. “A vida é amiga da arte / É a parte que o sol me ensinou / O sol que atravessa essa estrada que nunca passou”, canta o sujeito de “Força estranha”.

Tal e qual o Ulisses-aedo, o sujeito da canção “Força estranha” [74], de Caetano Veloso (*MTV Ao Vivo Caetano Zii & Zie*, 2011), re-canta suas experiências.

Sem levar em conta a noção moderna de experimentação e de experimento das ciências empíricas nascidas no século XVII, esse termo – “experiência” – designa, não apenas, de modo geral, uma forma de conhecimento sensível adquirido ao longo do tempo, mas abarca sentidos tão diversos como sapiência e sabedoria, prática e perícia, exame e prova, ensaio e tentativa” (OLIVEIRA, 2008, p. 47).

“Força estranha” mescla certezas e metáforas de certezas. As estrofes da letra começam com o “Eu vi” abrindo espaço para o canto de experiências plenamente compartilhadas pela mídia e pela fala do cancionista ao logo de seus 70 anos, completos em 2012. O sujeito evoca o passado para argumentar e glorificar seu presente estado de cantor: “Por isso uma força me leva a cantar, / por isso essa força estranha no ar / Por isso é que eu canto, não posso parar / Por isso essa voz tamanha”. O que é história e o que é ficção não importa, enquanto categorias estanques, ao canto do sujeito de “Força estranha”, mas sim o engenho de ressignificar o passado glorificando o presente. Narrar-se e não poder parar de narrar, para lembrar e para esquecer, para permanecer vivo ao cantar aquilo que viu. “Eu pus os meus pés no riacho / E acho que nunca os tirei”, diz.

O sujeito de “Força estranha”, diferente do Ulisses homérico e do narrador de Proust de *Em busca do tempo perdido*, que aparecem mergulhados na vivência das sensações daquilo que contam, foca o canto naquilo que viu, como alguém que experimentou a tudo pela visão, com poucas referências aos signos dos outros sentidos (como no já citado por “os meus pés no riacho”), e que agora precisa cantar, immortalizar o visto, o vivido. “Ainda canto o ido o tido o dito / O dado o consumido / O consumado / Ato / Do amor morto motor da saudade”, canta Caetano noutra canção de sua autoria, em parceria com Rogério Duarte e Rogério Duprat: “Acrílico” (Caetano Veloso, 1969).

Presente “no fundo de cada vontade encoberta”, o sujeito de “Força estranha” mimetiza o tempo que tudo acompanha e comunga. Ele narra a passagem do tempo sobre cada pessoa cantada: o menino, a mulher, o artista, os muitos homens. E, aedo (“Aquele que conhece o jogo, o jogo das coisas que são”), a tudo se conecta para poder cantar as experiências. Metacanção dobrando-se para dentro de si mesma, “Força estranha” expõe os motores de sua potência: o lembrar e o esquecer - os arranjos narrativos daquilo que o sujeito viu e viveu. “Eu pus os meus pés no riacho / E acho que nunca os tirei”, canta. Convertido em narrador, Caetano Veloso baixa os tons vocais, contempla em retrospectiva, cumpre a promessa interna de não-esquecer o que viu, dá continuidade à tradição da passagem do tempo, pela memória narrativa que transmite os acontecimentos de geração a geração, sobre o coro do público que acompanha a canção ao vivo.

A memória do sujeito narrador de “Força estranha”, sem a ordem cronológica, consagra eventos múltiplos e diversos, que, “como transcorre nas sagas épicas, são recompostos, reunidos e reconfigurados numa vasta unidade narrativa” (OLIVEIRA, pág. 103). A “organização” dessa unidade está mais próxima dos afetos – do tempo que “parou pra eu olhar para aquela barriga” – do que da sucessão dos fatos, mais perto da invenção poética – e por isso “real” (“O sol ainda brilha na estrada que eu nunca passei”) – do que da historiografia dos relógios. Afinal, “a coisa mais certa de todas as coisas / não vale um caminho sob o sol”. Os versos de “Mansidão”, de Caetano Veloso – “Esta voz que o cantar me deu é uma festa paz em mim / Violão deita em minha mão, acordar algumas notas / Colocar com exatidão na sombra o clarão sem fim” –, dizem muito da unidade (“colocar com exatidão”) cantada pelo sujeito de “Força estranha”. Um sujeito-narrador afetado pelo passado que engendra o canto, a canção: “Por isso essa voz tamanha”.

Ao cantar uma história que ele supõe e sugere ser sua, o sujeito da canção cria o próprio autoconhecimento e num procedimento que amalgama efeitos lúdicos, estéticos e psicológicos, aproxima-se do ouvinte através da vocoperformance do intérprete. Dito de outro

modo: ao reconhecer naquilo que o cantor diz algo que lhe toca por dentro, o ouvinte promove o cantor ao posto de neo-sereia e o sujeito da canção a sujeito cancional. É quando *narra* o ouvinte que o sujeito cancional se realiza, é quando convida o ouvinte ao autoconhecimento que a neo-sereia se mostra em sua completude. O cantor é neo-sereia quando presentifica a canção, quando aquilo que ele diz reflete e refrata o ouvinte. Por isso, o modo de dizer, de cantar é de suma importância.

Na pergunta-canção de Luiz Tatit e Marcelo Jeneci “Por que nós?” o sujeito, via voz do cantor, sugere: “Sempre tem gente pra chamar de nós / Sejam milhares, centenas ou dois / Ficam no tempo os torneios da voz / Não foi só ontem, é hoje e depois / São momentos lá dentro de nós / São outros ventos que vêm do pulmão / Ganham cores na altura da voz / E os que viverem verão”. É dessa irmandade – de milhares, centenas ou dois – entre destinador (cantor) e destinatário (ouvinte) que o sujeito cancional se alimenta para fazer surgir a neo-sereia ali, no ouvido, na frente, dentro do ouvinte-espectador. É quando o cantor trabalha artesanalmente “momentos lá dentro de nós”, trazendo-os à cena nos “torneios da voz”, fazendo tais momentos ganharem “cores na altura da voz”, que o verão se instala no ouvinte vivente – “Não foi só ontem, é hoje e depois”.

Como não pensar em tais coisas ao ouvir/ver Gal Costa cantar “Mansidão” [75], de Caetano Veloso (*Recanto ao vivo*, 2013)? Como não sentir os “ventos que vêm do pulmão” de Gal ganhando “cores na altura da voz”? Eis o momento de puro amor, de pura poesia que a neo-sereia proporciona ao ouvinte, através das rimas em “im” (mim?) que, por sua vez “chamam” o ouvinte para um estado passional de contemplação interior diante do “vasto céu”. Não resta dúvida, “Mansidão” é poema cantado. Sobre o que é um poema, acredito ser importante trazer uma citação de Antonio Cícero, do texto “Poesia e preguiça”:

O poema é análogo a outras obras de arte. Tomemos como exemplo de obra de arte um dos quadros em que Rembrandt retrata um velho. O velho é um dos elementos da pintura. Não podemos mais saber se o retrato lhe é fiel; não sabemos sequer se esse velho realmente existiu. Tudo somado, o que realmente conta é o que Rembrandt faz no processo de produção do retrato, no seu embate e jogo como a matéria da pintura. É então que surge, para o pintor, novas ideias e ambições, assim como novos problemas concretos. A cada passo, o pintor é solicitado pela própria pintura a desenvolver novas soluções pictóricas, em função tanto das necessidades de cada situação imprevista como das oportunidades que antes não existiam. Essas soluções não são apenas o produto das ideias que já se encontram prontas, “escritas na alma” do pintor, mas da combinação de todas as faculdades do artista, além de técnica, inspiração experiência etc. Quando a obra fica pronta, o jogo dessas mesmas faculdades será a fonte do prazer estético de quem a contemplar. A medida na qual a obra provocar esse jogo será a medida do seu valor estético. Desse modo, esse jogo produzirá um pensamento que não é puramente intelectual, mas que se dá também através de cores, luzes, sombras, linhas, planos, volumes etc. Todas essas coisas

brincarão umas com as outras no espírito de quem apreciar tal pintura. No final, o quadro não é apenas sobre o velho, embora o velho faça parte de tudo o que o quadro é. No fundo, o tema do quadro é apenas um dos elementos. O quadro é aquilo sobre o qual nós, que o apreciamos, pensaremos e falaremos. Pois bem, assim são os poemas: objetos de palavras, com todos os seus sentidos, seus referentes, seus sons, seus ritmos, suas sugestões, seus ecos (CÍCERO, Antonio. In: NOVAES, Aduato, 2012, p. 326-327).

No calor da voz de Gal Costa, “Mansidão” é este móbile de palavras grávidas de sentidos e autoreferências sobre o qual Antonio Cícero fala. Além disso, a letra da canção, com versos como “Esta voz que o cantar me deu é uma festa paz em mim / Violão deita em minha mão, acordar algumas notas // Pois está tudo onde deve estar, nada será ruim / Mansidão, luminosa paz, minha voz e aquela estrela”, amplia a presença de alguém-cantor em estado de autocontemplação investigando as energias que lhe impulsionam ao canto, ao cantar. Os torneiros da voz da cantora dão vida ao sujeito cancional que, diante da imensidão do vasto céu, examina a própria epiderme e encontra o autoconhecimento. Estando no “vasto chão”, este procedimento alça Gal Costa ao posto de neo-sereia, acordando algumas notas no violão, que canta o ouvinte – pequeno-grande, semelhante a ela.

Cantar, aqui, é *ter o coração daquilo* que inverte com ganhos para quem canta e para quem ouve as posições “vasto chão/vasto céu” – fluxo e refluxo do mar sonoro, lírica e sociedade. Cantar, aqui, na voz de Gal Costa, é encontrar um lugar no mundo. Um espaço entre o verme e a estrela, como está no poema de Pedro Kilkerry¹⁵¹. Um ponto equidistante entre o céu e o chão. Nada tem começo, nada tem fim. “Minha voz, minha vida”, canta Gal. “Não foi só ontem, é hoje e depois”, canta Tatit. “Tão largo o céu / Tão largo o mar / Tão curta a vida”¹⁵², canta Marisa Monte. E o ordinário é lançado para um lugar primordial, que, se nunca existiu de fato, é modelo material. O ordinário aqui tem relação com aquela intimidade com a existência, “y de una intimidad perdida, equiparable a la desesperación del esceptismo acerca del mundo” tratado por Stanley Cavell (2002, p. 60). Eis o engenho desta tese: o gesto de apreensão da intimidade com a existência identificada nos sujeitos das canções e nos sujeitos cancionais do Brasil.

Ao investigar como “a moderna canção popular criada para atender ao gosto da gente urbana é geralmente contemporânea da extensão dos temas de amor às camadas baixas das cidades” (2011, p. 71), José Ramos Tinhorão, em *As origens da canção popular*, explica que, em sua gênese, a canção de amor optou por adotar apenas o que “de lírico aparecia nas

¹⁵¹ “O verme e a estrela”, de Pedro Kilkerry. Musicado por Cid Campos e gravado por Augusto de Campos e Adriana Calcanhotto no disco *A fábrica do poema* (1994).

¹⁵² Versos de “Seja feliz”, de Dadi, Arnaldo Antunes e Marisa Monte.

narrativas cavaleirescas” (idem, p. 75). Segundo o autor, “ia ser exatamente desses versos épico-líricos saídos das antigas gestas, que iam surgir sob a designação agora simples e curta de romances, as breves narrativas sentimentais logo aproveitadas para glosas (...) como canção de amor” (idem, p. 76).

“Canções de amor / servem pra chorar as mágoas / e esquecer a dor”, diz o sujeito da canção “Chuva ácida” [76], de Erasmo Carlos e Nelson Motta, diante do instante exato da separação, do “fim do fim” de uma relação que “foi tão longe / foi tão fundo”. Guardada no disco *Rock’n’roll* (2009), “Chuva ácida” é metacanção que se desdobra para dentro: é o resultado, a tradução daquilo que foi uma relação erótico-amorosa. Se o amor se vai, fica a canção, como prova de que ali – no tempo/espço ficcional da canção – existiram dois seres que se amaram enquanto o amor durou. A canção narra o que não pode ser esquecido. “Se o amor se vai / quanta nostalgia / na canção que um dia / só nos fez sonhar”, diria o sujeito de “Se o amor se vai (Si el amor se va)”, de Roberto Livi e Bebu Silveti, na versão de Roberto Carlos e Carlos Colla.

Ao construir sua canção o sujeito de “Chuva ácida” retoma a própria individualidade. Juntando elementos do que foi e do que poderia ter sido a vida em comum, o sujeito glosa a história dos dois. Agora, porém, sem afetações lírico-sentimentais. O foco muda radicalmente: “Pra te esquecer / eu faço uma canção de amor / que vai tocar pra sempre / dentro do seu coração”, diz o sujeito que, ao eternizar (e se despedir de) o amor na canção, “condena” o outro a ficar preso a ele para sempre. Ou seja, enquanto para o sujeito a canção é o fim, mas também o início de uma nova vida; para o outro, a canção representa o (re) começo torturante da solidão, afinal o outro não terá mais quem lhe cante. Dito de outro modo: o sujeito de “Chuva ácida” se basta, pois é cantor de si. O que sela o amor aqui é a canção – a chuva ácida na despedida: suas gotas corrosivas – “que nem o tempo apaga / como um hit popular”. “E quando se esquece de mim, lembra da canção”, sentencia o sujeito irônico e forjadamente auto-suficiente da canção de amor rock’n’roll – balada no asfalto – feita para doer no outro – “se você souber perder / vai saber ganhar” – cantada na voz carregada de significado de um roqueiro: Erasmo Carlos.

“Há na alegria um mecanismo aprovador que tende a ir além do objeto particular que a suscitou, para afetar indiretamente qualquer objeto e chegar a uma afirmação do caráter jubiloso da existência em geral” (2000, p. 7), anota Clément Rosset em *Alegria a força maior*. Toda alegria é alegria de viver e não se opõe à tristeza. Preenhe de alegria, o indivíduo alegre só quer saber – involuntariamente – de espalhar aquilo que lhe move, lhe toma por dentro.

Particular que se insinua no geral, assim como a tristeza, a alegria não tem motivo de ser. No entanto, enquanto a alegria parece não desejar o impossível, aquilo que a realidade não é capaz de oferecer, a tristeza se debate em esperar o irreal, a incessante aprovação do outro. Obviamente, ninguém é tão mono ou bicromático. Porém, como diz o sujeito de “Neguinho”, de Caetano Veloso, na voz de Gal Costa: “Neguinho compra 3 TVs de plasma, um carro GPS e acha que é feliz”, esquecendo-se que “belezas são coisas acesas por dentro” e que “tristezas são belezas apagadas pelo sofrimento”¹⁵³, como Jorge Mautner canta.

“Haverá um dia em que você não haverá de ser feliz / (...) / Você vai rir sem perceber / Felicidade é só questão de ser / Se chorar chorar é vão porque os dias vão pra nunca mais”, diz o sujeito de “Felicidade”, canção de Marcelo Jeneci e Chico César. É mais ou menos isso. As fronteiras que distinguem e delimitam a alegria (aqui, propositadamente confundida com a felicidade) e a tristeza são constantemente borradas na ação do indivíduo no mundo. Tanto os risos sem razão quanto o choro sem motivo aparente são emblemas de um corpo existindo.

Penso ser desse modo que o sujeito da canção “Cantar” [77], de Teresa Cristina (*Delicada*, 2007) se coloca no mundo: sem “ter que explicar pra ninguém / A razão desta tal melodia / Encharcada de sorriso e pranto”. “Cantar é vestir-se com a voz que se tem”, diz o sujeito, ao criar e envelhecer (solta no ar) a lembrança de uma alegria perdida. No canto, o sujeito existe: se plasma, posto que, pela voz, ele sai para fora de si – “No canto / Vou jogando a minha vida pra você / Por isso, fecho os olhos pra não ver”, diz o sujeito de “Cantar”.

O timbre vocal de Teresa Cristina – tons baixos, voz descompromissada, andamento lento e cadenciado – figurativiza o sujeito que canta: está impregnado de dor e prazer, pois ele/ela sabe que tristeza sem ressentimento é alegria. Os versos “canto para amenizar / Grande dor que me traz / O sorriso de alguém / Se a minha escola querida / Cruzar a avenida” parecem sintetizar aquilo que aqui sugiro: cantar é equilibrar na voz a alegria e a tristeza, a lembrança e o gesto de existir no instante-já da canção. E isso só é possível porque há um indivíduo por trás de tudo: procurando no inferno o que não é inferno.

Penso a alegria de modo muito próximo a Clément Rosset, ou seja, a alegria não nega a tristeza, ao contrário, incorpora. Equilibrando-se dentro de nós, são o que nos mantém em estado febril diante da vida, sem tempo de temer a morte¹⁵⁴. Cantar, alegrar-se é arriscar, é entregar-se ao que virá, lúcido pela lembrança dos acúmulos do tempo que não pára. Nós

¹⁵³ Versos de “Lágrimas negras”, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina.

¹⁵⁴ “Uma performance da qual participo verdadeiramente, como ouvinte pessoalmente, comprometido, transforma tudo em mim” (ZUMTHOR, 2005 p. 93).

brasileiros temos um movimento nato ao encontro da alegria. E somos cobrados por isso o tempo todo. E claro que há uma indústria do entretenimento tirando proveito disso. Mas ser alegre, e nisso o brasileiro, na prática (sempre pensando com o corpo todo), faz muito bem, é ter lucidez de sua posição (individual) e nem por isso deixar de cantar. Daí a nossa melancolia tropical.

Talvez o jeito de corpo do malandro seja a melhor metáfora para ilustrar isso. Ser alegre não é ser raso. Nem tão pouco, ser triste é sinônimo de ser casmurro. Para além das patologias que tais sintomas podem indiciar, é preciso atentar-se à unicidade de cada voz e sua legitimidade. Claro, isso é um viver por um fio: ter lucidez diante do absurdo da existência, tanto pode levar à tristeza profunda, quanto à alegria romântica e boba.

A voz de Teresa Cristina – meio Nelson Cavaquinho, meio Paulinho da Viola, meio canto falado, meio samba-canção – cantando “Cantar” é mirada no espelho da memória de alguém que vivencia, experimenta o sabor do gesto de viver. E isso dói, mas não de tristeza, no sentido negativo, mas da sensação de estar vivo¹⁵⁵, arranhando o *real*: uma dor gostosa, mansa, alegre.

Em 1933, Oswald de Andrade, em um de seus lúcidos lances de vista sobre a cultura brasileira, chamava à atenção “pelo direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas”. Ontologicamente amalgamada, a cultura (popular e de massa) brasileira tem no samba o mito de uma de suas proposições de investigação identitária. Transcribando-se, sendo *deformado*, alterado, reproduzido, transtraduzido culturalmente, o samba parece sintetizar as muitas vozes (plurais) que lhe constituem. “Liquidificador de orixás”, como diria o sujeito da canção homônima de Davi Moraes, “a elétrica magia da nação / (...) / lá na praça o poeta estende a mão / e a voz do povo canta”.

Bem cultural, simbólico e patrimonial, o samba tem aceitado mudanças, ao longo do tempo. E resistido. Utilizando a antropofagia, o samba muda para continuar o mesmo. Trai para ser e estar tradição. Não há um verdadeiro e único (puro) samba. O que, na prática, seria um samba-de-raiz? O que há são apropriações de um bem simbólico para fins de mercado. Toda tentativa de preservação que não tenha como matriz a noção de que a traição à tradição faz parte do processo de manutenção desta, resulta esterilizante. Na maioria das vezes, soa mais falso do que a falsificação que certos puristas tentam combater. “Ninguém me salva /

¹⁵⁵ “Existir es estar suspenso en pareja, con un segundo por cuya proximidad mantiene su tensión la microsfera. A mi existencia pertenece que se cierna sobre mi un algo preobjetivo, cuya misión es dejarme ser y promocionarme” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 432).

ninguém me engana / Eu sou alegre / Eu sou contente / Eu sou cigana / Eu sou terrível / Eu sou o samba”, diz a canção “A voz do morto”, de Caetano Veloso, na voz de Aracy de Almeida.

É neste contexto de mirada estética que surge a canção “Dos prazeres, das canções” [78], de Péricles Cavalcanti. Cancionista responsável por momentos importantes em nossas canção e poesia, Péricles cria um sujeito que dança ao som dos inventores e mestres do passado-presente, apropriando-se de suas vozes como um médium antropófago, para cantar aquilo que é: canção, prazer artístico. Além e aquém dos *pseudos* desejos de pureza, o sujeito dessa canção é “aquele que o tempo não mudou, embora outro”. O sujeito se insere na linha *evolutiva* da canção exatamente por não se acomodar, por imputar transformações – criar novos modos de cantar e ser feliz. As notas de melancolia que a voz de Péricles Cavalcanti – timbre baixo, sereno – entoam figurativizam o ataque à adaptação esterilizante, tradicional e moderno que o sujeito da canção é. Ou seja, a voz do cantor teatraliza com sua gestualidade vocal a dança mítica que a canção sugere ao ouvinte.

Alheio aos debates sobre manutenção ou mudança, o samba aqui atravessa a avenida feliz: deglutindo e devolvendo ao mundo as vozes que o mundo lhe oferece. “A minha estirpe sempre esteve ao seu dispor. Me dê ouvidos que eu lhe digo quem eu sou”, diz o sujeito, pela voz tranquila (quase canto-falado) de Péricles Cavalcanti. O sujeito é um coletivo. Uma legião. Deus e o diabo na terra tropical. Do sol. Palavra e música, ele se materializa na voz. Ele antecede, como qualquer canção, à divisão nítida entre seus significantes, suas partes que, agora, misturadas, amalgamadas, já não tem mais sentido fora do todo. Indivisível e traidor, ele – o samba, a voz do sujeito e a voz do cantor – sonha e arde de amor. Feitiço (in)decente que solta e prende a gente: liberta-nos da mestiçagem facilmente adaptada ao conservadorismo. “Eu sou aquele”, repete o sujeito. Aqui, ele canta o dali, o de ontem, o de hoje, o de sempre. Ele toma seu lugar na linha que tem antecessores da estirpe de “Herivelto, Caymmi, Sinhô, Valente, Wilson Batista, Noel, Heitor dos Prazeres”. A serviço dos prazeres, das canções os astros dançam e reluzem – fazem coro.

Guardada no disco, sintomaticamente, chamado de *Canções* (1991), “Dos prazeres, das canções” faz da voz de seu cantor – suas modulações, gestos, performance – a chave de sua audição, por condensar a reflexão sobre si – sobre o cantar, sobre ser samba, sobre ser canção. O eterno, no sujeito, é canção e identidade. Em primeira pessoa, a letra não deixa dúvida quanto à indistinguível concretização da mistura daquilo que é dito com quem diz. Sujeito-canção – receptor e emissor: canção. “Eu sou doutor nos sentimentos de alegria e de dor, dô, dô o que você quiser”, diz este, que é aquele.

“Desde que existe como gênero literário, a filosofia recruta seus seguidores escrevendo de modo contagiante sobre o amor e a amizade. Ela não é apenas um discurso sobre o amor à sabedoria, mas também quer impelir outros a esse amor”, escreve Peter Sloterdijk, logo no início do livro *Regras para o parque humano* (2000, p, 7-8). Não quero entrar aqui na definição de Filosofia, mas penso que os convites feitos por ela através de “cartas” trocadas entre o filósofo-pensador e seus destinatários não-identificados movimentam e sustentam a própria Filosofia, ou aquilo que podemos chamar de pulsão filosófica, já que a Filosofia parece diluída na História da filosofia. Os remetentes, assim, colocam suas cartas “a caminho de amigos” à distância: desconhecidos, porém reconhecidos no gesto filosófico. Tais cartas de amor lançam a sedução que convida o amigo desconhecido a ingressar no círculo afetivo. É assim que um ouvinte de canção, um leitor, o indivíduo se sente impelido – ao contato da canção, da escrita, da obra artística: onde a pulsão filosófica está em rotação – a assumir, porque afetado pelos agrados e/ou desagradados que a recepção causa, uma intimidade amorosa com o artista.

“Ele fez uma canção bonita / Pra amiga dele / E disse tudo que você pode / Dizer pra uma amiga / Na hora do desespero / Só que não pôde gravar / E era um recado urgente / E ele não conseguiu / Sensibilizar o homem da gravadora / E uma canção dessa / Não se pode mandar por carta / Pois fica faltando a melodia / E ele explicou isso pro homem: / ‘Olha, fica faltando a melodia’”, diz o sujeito de “Canção bonita” [79], de Luiz Tatit. Essa canção tematiza o caráter de “recado” que muitas canções apresentam. Aqui o sujeito canta um recado urgente, que só pode ser transmitido através da palavra cantada, pois, “faltando a melodia”, sendo apenas escrita, ele não alcançaria o resultado desejado.

Diferente, por exemplo, de “Recado”, de Renato Teixeira – “Mandei um recado / Pro meu namorado / Nos classificados / De um grande jornal / Pedindo pra ele / Que um dia apareça” –, que é um comentário ao recado transmitido e em transmissão, posto que encontrou a melodia e se eternizou na voz da cantora Joanna. Noutro plano de interpretação, podíamos até dizer que a canção de Tatit comenta esta canção.

No documentário *Palavra encantada*, o cancionista Lenine faz uma declaração apaixonada da musicalidade da nossa língua e de como isso está impresso no nosso cancionário, via recado. Tal declaração diz muito do modo como Lenine compõe, preocupado mais em brincar com os sons das palavras, explorar a potência-ó da palavra falada, do que com os sentidos que elas têm, ou melhor, dando novos e felizes sentidos às palavras. A canção “Hoje eu quero sair só” [80], de Lenine, Mu Chebabi e Caxa Aragão, lançada no

disco *O dia em que faremos contato* (1997) desnuda o sujeito diante do outro (amante), na busca da sinceridade dos sentimentos. Ou seja, expõe as sensações vindas da insegurança: as possíveis mudanças de comportamento, a urgência dos encontros.

Antônio Cícero, no poema “Guardar”, aponta: “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.(...) Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado”. O sujeito da canção de Lenine parece querer traduzir este desejo de liberdade (que deve ser inerente às relações erótico-afetivas), que une os amantes em um “nó”, quando escreve: “Você não quer me trancar num quarto escuro”: ele “quero sair só”, mas “não demora estou de volta”. Obviamente, o “hoje eu quero sair só”, pode ser lido como “hoje eu quero sair apenas”, o que amplia a possibilidade de interpretação: “sair” é diferente de “separar”, mas igual à “liberdade”. “Só” igual a “sozinho”: a solidão necessária ao pensamento; “Só” igual a “apenas”: o sujeito quer espaiar, respirar para voltar com mais gás: “a lua (musa dos amantes) me chama eu tenho que ir pra rua”. Ele precisa ser só, e a só ser, para entender a solidão do outro. Por outro lado, ao deixar claro o perigo que é seguir alguém, o sujeito deixa o outro livre para ser o que quiser e, assim, livre para amar: o sujeito.

Sendo recados, as canções são mensagens. Mas para que a mensagem chegue ao destinatário – na maioria das vezes não identificado – em forma de canção é preciso ir além. Segundo o sujeito de “Canção bonita”, de Tatit, é preciso melodia. É no modo que a voz *diz* o recado, nas marcas melódicas da voz, no pulso da garganta de alguém que o recado se torna canção. E pode ser gravado. Ou seja, nem toda palavra escrita serve à palavra cantada. E vice-versa. É por isso que letra e poesia são e não são a “mesma coisa”. Para vir a ser canção, a palavra escrita precisa ter um “ritmo vocal”, pois é na voz de alguém cantando que a canção se realiza. Este ritmo, por sua vez, como Tomachevski indicou em “Sobre o verso”, pode ser designado como “um sistema fônico organizado com objetivos poéticos, sistema acessível à recepção dos ouvintes” (1971, p. 141), unindo, pela *amizade*¹⁵⁶, pelos semelhantes interesses e inquietações diante do mundo, remetente e destinatário, acrescento. Eis a eficácia da canção.

Diferente daquilo que acreditamos acontecer à palavra escrita, na palavra cantada o ritmo engendra e é engendrado pelo verso. Ele se funda sobre os elementos da pronúncia. Como sabemos, tanto na escrita/leitura, quanto no canto/audição o ritmo é elemento importante na manutenção da polifonia. Ou melhor: da riqueza imanente na dissonância. Daí

¹⁵⁶ “Si las sirenas encuentran víctimas entusiasmadas en todos los oyentes hasta Ulises – y especialmente en éste – fue porque cantan desde el lugar del oyente. Su secreto es que interpretan exactamente las canciones en las que anhela precipitarse el oído del pasante. Escuchar a las sirenas significa, en consecuencia: introducirse en el espacio nuclear de una tonalidad íntimamente alusiva y querer permanecer desde entonces en la fuente de arrebatado de ese sonido ya imprescindible” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 439).

o interesse em atentar-se para os saberes da pronúncia, para a melodia das vozes que enunciam uma *mesma* palavra de várias maneiras.

Tudo isso é para chegar a “Carta de amor” [81] que Maria Bethânia apresenta no disco *Oásis de Bethânia* (2012). Sobre texto da própria cantora, Paulo Cesar Pinheiro cria uma tensão entre a declamação e o canto. Aliás, gesto amplamente trabalhado por Bethânia ao longo de sua trajetória artística.

Em “Carta de amor”, o destinatário não é identificado: são todos e é ninguém. Há um estranhamento que surge logo no início da canção: Bethânia cantando em assombroso falsete, impondo um incômodo no seu ouvinte habitual. Sem acompanhamento instrumental, o falsete entoando “Não mexe comigo / Que eu não ando só” assusta e sugere o que virá: um texto que, ao mesmo tempo, soa como uma autoproteção e guarda um esconjuro contra qualquer tentativa alheia de desagradar o sujeito que canta. O refrão que abre a canção se repete com sutis diferenças – entoativas e sintáticas – tensionando a movimentação dos sentidos de quem ouve e de quem canta. Essas diferenças figurativizam o balançar dos elementos que a canção tematiza. Forjado em terra, fogo, ar, água e espiritualidade, o sujeito nada teme: “Medo não me alcança”, diz. Todos os elementos, vários signos e símbolos, entram em rotação a favor da pessoa por trás da voz. E entra em cena a Maria Bethânia leitora de poesia, íntima dos poetas. “O menino-Deus brinca e dorme nos meus sonhos / O poeta me contou”, diz fazendo uma clara referência ao “Poema do Menino Jesus”, de Alberto Caeiro: “Ele dorme dentro da minha alma / E às vezes acorda de noite / E brinca com os meus sonhos / Vira uns de pernas para o ar, / Põe uns em cima dos outros / E bate palmas sozinho / sorrindo para o meu sono”. Poema, aliás, já declamado pela cantora.

O sujeito de “Carta de amor” mescla fala e canto, acelerações e repousos para minar amor e ódio: “O veneno do mal não acha passagem”. Oração e esconjuro se imbricam para compor a esfera protetora, o espaço ambíguo onde o sujeito pode “brincar de ser estrela”, alheio à maldade.

Creio que os versos “Se choro, quando choro, e minha lágrima cai / É pra regar o capim que alimenta a vida / Chorando eu refaço as nascentes que você secou” contem a pedra filosofal do *recado*. Tudo é presente e presentificação. O mal passado está sendo – enquanto dura o canto – exorcizado dentro do sujeito-enunciador. O outro, a quem a carapuça servir, por sua vez, é amaldiçoado com consequências fulminadoras: “Você está tão mirrado que nem o Diabo te ambiciona / Não tem alma / Você é o oco, do oco, do oco, do sem fim do mundo”. Em “Carta de amor”, letra e melodia – seja do canto, seja da declamação – estão em harmonia para a transmissão do recado urgente, emitido por uma “fera ferida”. Cantada e

falada, a carta de amor é convite para que o outro (o destinatário não-identificado) se retire – “e pra onde você for / não leva o meu nome, não”.

Ao contrário, porém tematicamente complementar, de “Canção bonita”, de Luiz Tatit, “Carta de amor” diz tudo o que se pode dizer a um “inimigo” na hora do ódio pelo malfeito. Mas “Carta de amor” não é apenas uma canção desnaturada que quer recolher o outro para sempre à escuridão do ventre, de onde ele não deveria nunca ter saído. É devoção às poéticas da palavra vocalizada: seja no canto, seja na fala.

“Apenas um rapaz latino-americano” [82], de Belchior (*Alucinação*, 1976), é metacanção: canção que não esconde que é canção: “Isso é somente uma canção”, ou seja, não tem a ilusória pretensão (eis a contradição de toda metacanção) de ser real: “A vida da gente [da ficção] nunca tem tempo real”, diz Riobaldo. A canção caminha, e sabe disso, pelo plano da ficção. Escrita em primeira pessoa, a letra coloca o sujeito diante de suas certezas de ser um rapaz latino-americano e suas dúvidas: como fazer uma canção suave sendo deste lugar? Na verdade, o sujeito tensiona e equilibra a (quase) irrespondível pergunta: o que é ser latino-americano? Ele dá pista: recorre à história (não ter parentes importantes); à cultura, com a referência à canção “Divino maravilhoso”, do baiano Caetano Veloso; e ao redor: a audição da diversidade sonora latino-americana.

Metacanção, “Apenas um rapaz latino-americano” se desdobra para fora e para dentro – “Mas trago de cabeça / Uma canção do rádio”; “Isso é somente uma canção”, diz – de si. Há outras filigranas que reiteram isso. Por exemplo, o fato de o sujeito afirmar, dentro da canção, que não consegue fazer uma canção sem dizer aquilo que sente: a dor de ser “apenas” um latino-americano. Apesar de afirmar também, que a canção não é a realidade, e que esta “ao vivo é muito pior”. Ou seja, desmonta a ilusão de que “tudo é divino, maravilhoso”.

Entre ironia, o sujeito ainda traz por reminiscência outro verso de fora: “eu queria dizer que tudo é permitido”, dialoga com “É proibido proibir” verso de outra canção homônima de Caetano Veloso. “Apenas um rapaz latino-americano”, deste modo, estabelece um diálogo contestador e, porque não, enriquecedor da mensagem tropicalista. A canção de Belchior tenta ser a tradução daquilo que é ser latino-americano. E ainda, os versos “tudo é permitido / até beijar você no escuro do cinema quando ninguém nos vê” traz, também por reminiscência do ouvinte (aliás, a canção de Belchior é toda montada a fim de forçar a atenção e a memória do ouvinte), a tona os versos de “Splish, splash”, do jovemguardista Roberto Carlos. Outro desdobrar-se para fora.

Belchior empresta voz a um cantor (“Não saque a arma no *saloon* / Eu sou apenas um cantor”) que canta *outra* verdade: verdade sonora – mais real, ao seu entendimento. No entanto, ele sabe que a verdade (a vida realmente) é incapturável¹⁵⁷ e canta exatamente, entre hesitações e autocorreções (“sei que tudo é proibido, aliás, eu queria dizer que tudo é permitido”) a impossibilidade de cantar, traduzir a vida em uma canção, a vida latino-americana: “Não me peça que eu lhe faça / Uma canção como se deve / Correta, branca, suave / Muito limpa, muito leve / Sons, palavras, são navalhas / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém”.

2.3.1 A meta da canção

“Assim como a canção só tem razão se se cantar”
Vinicius de Moraes e Tom Jobim

Em “O silêncio de Iara” [83], de Guinga e Luis Felipe Gama, o sujeito canta: “Calada / Na sombra / Dos dias / Iara / Querida / Não durmas não / Ah! / Não! / (...) / Se ao menos / Iara / Teus lábios / Parados / Soprassem / Aonde estás, meu bem”. O pedido e o desejo do sujeito registram os medos de todo ouvinte: o silêncio da sereia e o abandono. Como sabemos, Iara é um dos nomes da rainha do mar. Mas Iara tem também sua mitologia urdida no folclore da Amazônia. De origem indígena, Iara é sereia de rio. A título de curiosidade, de cabelos longos e pretos e de olhos castanhos, Iara é descrita como sendo “de cabeleira de ouro e corpo frio / (...) Com os verdes olhos úmidos”, pelo poeta parnasiano Olavo Bilac, no poema que leva o nome da sereia.

Guardadas as devidas intenções nas apropriações e leituras do mito, Iara é sereia de água doce. E o sujeito criado por Guinga e Gama roga pelo canto dela: pede o não emudecimento da consciência-de-si, pois é na canção que o sujeito se (re)descobre como um ser “na sombra dos dias”. Calada, Iara mata o conhecimento que só existe no sopro da voz. Mais adiante, no mesmo disco – *Noturno Copacabana* (2003) –, outro sujeito canta os versos da canção de Guinga e Francisco Bosco que dá nome ao disco e reafirma o desejo de ouvir o canto da sereia: “Noite, à beira-mar / Carros vão passar / Por vigilantes sereias / Uns vão seguir / Sem escutar / Com algodão nos ouvidos / Outros vêm morrer / Vêm se afogar / No mar de Copacabana ana ana”. Aqui, sereia (Ana: canora) e musa (Copacabana: narradora) se

¹⁵⁷ “Os signos se multiplicam porque o real é inexaurível. Nenhuma linguagem é capaz de transpor o umbral até as coisas mesmas. Estas não são incognoscíveis. Pelo contrário, a multiplicidade de signos que hoje existe para aceder a elas corresponde à multiplicidade exarcebada de pontos de vista, de proximidades e distâncias, de clareza e obscuridade, de focos e desfoques da malha intrincadamente urdida de signos que nos confundem porque neles estamos irremediavelmente enredados” (SANTAELLA, 2007, p. 208).

embaralham. Ambas confirmando o papel essencial da *phoné*, do canto praticado em viva voz.

Interessante notar que “Ana” surge do eco da pronúncia da palavra “Copacabana”. Ou seja, a ninfa Eco entra na história para ressoar o cantar-desejo do sujeito: ter uma sereia que o cante. Voz que *fragmenta* a voz do cantor, Eco desenha “Ana” no rebate sonoro da língua. Reverberação sonora do sujeito, Eco corresponde ao ego deste sujeito: CopacabANA. Sobre o tema da ninfa, Adriana Cavarero anota: “Mais que repetir palavras, Eco repete sons. Se esses sons, separados do contexto da frase, recompõem-se em palavras que ainda significam alguma coisa, ou melhor, significam outra coisa, esse é um aspecto que diz respeito a quem ouve, não à ninfa. (...) A re-vocalização é, assim, uma dessemantização” (2011, p. 195-196).

É deste ato não destinado ao sentido que surgem a “canção necessária” e a “canção desnecessária”. O *logos* de cada uma está tanto na astúcia retórica de cada sujeito, quanto na produção de sentido efetuada pelo ouvinte. “A música ilusória / Quase te atravessa / Sem você dar conta”, diz o sujeito de “Canção desnecessária”. Cúmplice do sujeito que pede o canto de Iara e do outro que ouve Ana, o sujeito de “Canção desnecessária” [84], de Guinga e Mauro Aguiar, guardada no mesmo disco, abre seu canto dizendo, diante do silêncio do outro: “Enlace o meu silêncio / E valse a valsa avessa / Que te fiz em pranto”. Metacanção, “Canção desnecessária” desdobra na sonoridade aquilo que é vocalizado – “É valsa em si contrária”. Tomado pela sonoridade, o sujeito produz para si que ele espera do ouvinte a permissão de também ser tomado pelo som do grande amor. InsANA e mansa, a valsa embala – dois para lá, três para cá – cantor e cantado. Eis que surge a “canção desnecessária”, pequena e *insignificante* diante do pulsar-significado de um coração.

É na voz de Guinga interpretando a canção que emerge a unicidade (CAVARERO, 2011) do sujeito e, conseqüentemente, sua importância entre “tanta antimatéria”. Deste modo, a “canção desnecessária” sustenta involuntariamente os amantes, posto que os distingue. “Amor que vem na valsa / Mas que só se confessa / Quando a valsa cessa” – no silêncio. A esfera da voz interfere na esfera do sentir/pensar.

Tempos depois de Mauro Aguiar dar letra à melodia de Guinga, Zé Miguel Wisnik trabalhou a mesma música e compôs a “Canção necessária”, cujos versos “se acaso eu te sentir a ponto de fugir / definitivamente / no último segundo / eu grito: pára o mundo / que eu só sei te amar” cantam e contam a urgência de recompor um tempo perdido, de encontrar o encaixe harmônico dos amantes. Amantes que, para além do encontro interpessoal, são a música e o verbo amparados na voz de alguém.

“Lancei meias palavras / (...) / prometendo mais / querendo muito mais // Querendo o teu regaço / que num minuto sem igual / você me lesse / não me esquecesse / adivinhasse enfim / não desistisse mais de mim / e ouvisse no meu canto / as tontas entrelinhas / que silencieie / por ti”, diz o sujeito de “Canção necessária” ampliando os sentidos de “Canção desnecessária”. Uma é canto paralelo da outra. E as duas são o desejo de todo indivíduo: ter uma Iara, uma Ana, um outro em quem se possa ressoar e ser no mundo.

As metacanções pressupõem um ouvinte com um conhecimento prévio a respeito das questões que elas abordam, sob pena de não entendimento do trabalho estético e artístico. O ouvinte pode até curtir, se deliciar, mas não compreenderá o amplo aspecto significativo (de leitura) da peça cancional, caso não consiga fazer as conexões dos signos presentes na unidade cancional. Dito de outro modo, ao incorporar citações verbais e ou melódicas de outras canções, as metacanções exigem do ouvinte o acionamento de saberes e, portanto, estimulam um exercício intelectual peculiar.

As metacanções lidam com tal artifício das mais diversas formas: seja pela citação direta de um verso, seja modificando (dando novo sentido) determinado trecho de outra canção, seja recuperando linhas melódicas, seja no gesto vocal do intérprete etc. Mas há um processo bem mais sutil: quando uma canção cita algo do mundo real, quando ela amolece os significantes desse mundo, interfere nas imagens pré-organizadas na mente do ouvinte e monta um novo olhar para aquele mundo agora desconhecido: o mundo da arte. Tudo isso sem perder de vista o *primeiro* mundo – natural, empírico –, a fim de que o ouvinte possa estabelecer as relações que assemelham e distinguem os dois.

O exercício não é fácil: exige o empenho do cancionista, que trabalha com a tradição a fim de reciclá-la, e do ouvinte, que precisa suspender a tradição para entender o gesto do cancionista. Kleber Gomes, o Criolo Doido, ou simplesmente Criolo, dá ao sujeito da canção “Sucrilhos” [85] tal tarefa. “Sucrilhos” (*Nó na orelha*¹⁵⁸, 2011), pela própria imagem que o título oferece, lida com aquelas infiltrações do cotidiano que, já devidamente assimiladas, não se deixam questionar. Com alma rap, este modo anunciativo que tem estimulado o pensamento acerca da perda do reconhecimento daquilo que *é* canção, mas atravessada por diversas sonoridades tropicais, “Sucrilhos” não cai no rancor esterilizante: a canção alcança, pelo trabalho de bordar, colar várias referências do universo comum dos ouvintes – “querer

¹⁵⁸ As letras do disco não vêm encartadas. Isso frustra minhas expectativas de homem de Letras, ao mesmo tempo em que estimula o desafio de “tirar a letra de ouvido”. Algo aqui me indica que a canção é mais importante que sua letra apartada do todo cancional.

tapar o sol com a peneira é feio demais”, “acostumado com sucrilhos no prato, morango só é bom com a preta de lado” –, um nível de compreensão para além da denúncia.

Ao seu modo, o sujeito dá sentido às várias vozes que compõem a cidade e constrói uma canção polifônica, um canto paralelo aos cantos (vozes) que ele ouve. Ele percebe que a caoticidade, a polifonia, a mistura sonora são elementos que fazem o Brasil ser brasileiro e investe nisso, sem deixar de apresentar sua ideologia: “Eu tenho orgulho da minha cor / do meu cabelo e do meu nariz / sou assim, sou feliz / índio, caboclo, cafuzo, crioulo / sou brasileiro”, diz.

Ao comentar a aparição do rapper MV Bill no cenário midiático popular, João Camillo Penna escreveu:

A novidade de um rapper apropriando-se de um discurso de antropólogo ou político profissional como veículo de denúncia, munido das prerrogativas de visibilidade na mídia a que tem acesso um artista de impacto popular, contém a afirmação de uma perspectiva nova sobre um problema já conhecido. O ‘novo ponto de vista’, o ‘novo olhar’ é trazido por alguém cuja autoridade sobre o material que mostra provém de viver ‘perto’, ‘no meio’ da realidade que mostra, em contraste com o discurso dos cientistas sociais ou políticos que ‘não vivem essa realidade’. O ‘novo olhar’ traz o ponto de vista não mediado, *imediato*, dos próprios jovens, sua *própria* voz, a vida de cada um narrada por eles mesmos, desvencilhando-se do discurso científico/político que tradicionalmente os filtrou e os objetivou (PENNA, 2013, p. 279).

Mas quero destacar o caráter metacancional de “Sucrilhos”. Ele se revela quando o sujeito da canção diz: “Cartola virá que eu vi, tão lindo forte e belo como Muhammad Ali”. Este verso interfere na forma da canção “Índio” de Caetano Veloso – “Um dia (...) Virá / Impávido que nem Muhammad Ali – e cria um novo Cartola, com uma outra intensidade cultural: messias forte e sábio que dará ao rap a levada reveladora e definidora de alegrias possíveis. O Cartola futuro cantado aqui nos provoca o desejo da materialidade. Chamando à cena *rappers*, *djs*, *sambistas*, *jazzistas*, *atletas*, *artistas plásticos*, o sujeito de “Sucrilhos” conecta os mundos que *sustentam*, via diálogo, seu mundo estético. Ao final, inserindo o próprio cantor, numa afirmação da vida típica do rap, o sujeito-indivíduo dispara e coroa: “Criolo Doido não é garapa / a ideia é rápida mais soma”. Borrando a fronteira entre o sujeito cancional (a voz da canção) e o indivíduo social (a voz por trás da voz da canção), Criolo sublinha que “Di Cavalcanti, Oiticica, Frida Kahlo têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro”. Tudo soma, tudo lhe atravessa e é por ele atravessado – ele faz o povo “cantar com emoção”: dá sentido à vida, enquanto faz a própria travessia.

“O mais importante do bordado é o avesso”, diz o sujeito da canção “O que eu não conheço”, de J. Velloso e Jorge Vercilo, na voz de Maria Bethânia, resignificando as

perspectivas entre profundidade e superfície, interno e externo, dentro e fora, ser e aparência. Aquilo que não vemos, sequer pensamos, mas supomos existir como suporte daquilo que podemos ver, um avesso mal realizado pode inutilizar o bordado. As bordadeiras e os artesãos sabem disso: a trama interna de fios não pode ser feita de qualquer forma, o capricho com o avesso é fundamental no resultado da beleza do aparente no bordado. Chamo atenção disso para fazer duas observações: primeiro, a beleza rara do projeto gráfico do encarte do disco *Dorival* (2011), do Quarteto Primo, com fotos feitas a partir dos bordados de Maria Esther Lacerda von Krüger sobre pinturas de Dorival Caymmi. Segundo, porque o bordado fotografado no encarte é a tradução imagética perfeita para a malha das vozes de Eliza Lacerda (soprano), Malu von Krüger (contralto), Matheus von Krüger (baixo) e Rogério von Krüger (tenor) ao longo das 13 canções do disco. Sob os arranjos vocais de Muri Costa, tais vozes tensionam artesanania e mediatização, sutileza e técnica.



Imagem 14 – Capa do disco *Dorival*, do Quarteto Primo

É preciso registrar ainda que outro belo trabalho pictórico artesanal feito a partir da obra de Caymmi é a mandala *O que é que a baiana tem?*, de Demóstenes Vargas. Fazendo os signos de feminina baianidade *circularem* entre o óbvio e o exótico, a mandala (150 x 150 cm) com pontos variados é o abrigo que faz esses signos se encontrarem com eles mesmos e, assim, dialogarem na sustentação do mito baiano. Um detalhe da mandala de Demóstenes foi utilizado para ilustrar a capa do disco *Pirata* (2006), de Maria Bethânia.



Imagem 15 – Mandala de Demóstenes Vargas.

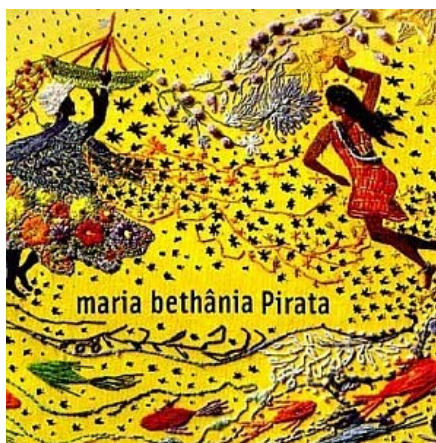


Imagem 16 – Capa do disco *Pirata*, de Maria Bethânia.

Voltando ao Quarteto Primo. Como sabemos, a polifonia é uma chave de leitura proposta por Bakhtin para a obra de Dostoiévski. A polifonia de um texto vem da coexistência e da interação de várias camadas sociais e suas respectivas vozes, com a expansão do capitalismo. E Bakhtin aponta semelhanças entre o artifício polifônico e as sátiras menipeias, na ironia e no modo complexo e pretensamente “relaxado” com que planos diversos passam a dialogar.

Por nossa vez, fincados na análise das poéticas vocais, identificamos em algumas canções de Dorival Caymmi o mesmo engenho de equalizar e misturar vozes, por vezes, diversas e contrastantes, gerando o que podemos chamar de efeito polifônico. Em Caymmi, mestre em estetizar o domínio público e traduzi-lo em canção popular mediatizada, isso acontece quando, ao mesmo tempo em que observamos um sujeito cancional individual, há o indício de outras vozes, fragmentos de relatos, rastros de histórias e acontecimentos distantes do sujeito que “fala”.

No disco *Dorival* do Quarteto Primo, exatamente por ser um grupo vocal, os desenhos das muitas vozes que cada canção de Caymmi contém estão inflamados e expostos na voz de cada um dos componentes: vozes enredadas em uma colcha de retalhos, ora de sujeitos diversos, ora de fragmentos do acontecimento – “O povo de Iemanjá tem muito que contar”, anota o narrador de *Mar morto*, de Jorge Amado. E são as vozes desse povo o que temos aqui. Assim, “Sergaço mar” [86], de Dorival Caymmi, é um exemplo disso. Na versão do Quarteto Primo, a polifonia vocal imprime ambiente mágico do encantamento sirênico descrito na letra em que o sujeito da canção se enreda para se entregar à Iemanjá. A doida canção que ele ouve, e que não foi feita por ele, arrasta o sujeito-cantor a misturar com o seu um canto “de fora” o cantar da mãe d’água.

Ou seja, o sujeito de “Sergaço mar” canta forjadamente enfeitado e, na versão do quarteto, a polifonia vocal (sim, aqui a redundância faz-se necessária) é o efeito encantatório: eco e ressonância da voz de Iemanjá a embriagar o juízo do sujeito-cantor. A melodia complexa e estranha à letra de “Sergaço mar” quer figurativizar o instante exato em que, semelhante ao que o personagem Guma afirma no livro citado, o sujeito “talvez tenha inveja do pai e do filho que morreram na tempestade e que agora correrão os mundos que só os marinheiros dos grandes navios conhecem” (AMADO, 1971, p.16). Dito de outro modo, O “fim de som” equivale ao desejo de “Me atirar, beber o mar / Alucinado; desesperar / Querer morrer para viver com Iemanjá”. “Deusa do amor, deusa do mar”, Iemanjá é a cantora.

Ela é a mãe-d’água, é a dona do mar, e, por isso, todos os homens que vivem em cima das ondas a temem e a amam. Ela castiga. Ela nunca se mostra aos homens, a não ser quando eles morrem no mar. Os que morrem na tempestade são seus preferidos. (...) Para ver a mãe-d’água, muitos já se jogaram no mar sorrindo e não mais apareceram. Será que ela dorme com todos eles no fundo das águas? (AMADO, 1971, p.15)

O sujeito da canção quer dissipar a dúvida lançada em *Mar morto*. E faz, pois o canto “Iemanjá, Odoiá, Iemanjá, Odoiá” final é a entrega derradeira. Por falar nela, é em conformidade com a descrição feita no livro – “a mãe-d’água é loira e tem cabelos compridos e anda nua debaixo das ondas, vestida somente com os cabelos que a gente vê quando a Lua passa sobre o mar” (idem) – que ela aparece na capa do disco do Quarteto Primo.

Não podemos deixar de mencionar que o sargaço é uma alga marinha típica dos trópicos e que o Mar de sargaço, lugar geograficamente localizado, aprisionou muitas embarcações europeias do período dos descobrimentos. Ao inverter para “Sergaço mar”, Caymmi dissemina o espaço localizado. Enquanto o Mar de sargaço está no Caribe, próximo ao triângulo das bermudas – outro lugar cheio de narrativas de mistérios –, o “Sergaço mar” está em toda parte.

O jogo entre rimas abertas – mar, ar, desesperar, Iemanjá – e rimas fechadas – for, som, cor, amor – reforça internamente à canção o argumento daquilo que se arrebenta e alucina dentro do sujeito, reforçando seu impulso de suicida. A sugestão de eternidade nos braços da deusa do amor se sobrepõe à racionalidade. Cantor e canoero, o sujeito segue seu destino: é assim que se morre.

Noite da festa de Iemanjá. Nessas noites o mar fica de uma cor entre azul e verde, a Lua está sempre no céu, as estrelas acompanham as lanternas dos saveiros, Iemanjá estira preguiçosamente os cabelos pelo mar e não há no mundo nada mais bonito (os marinheiros dos grandes navios que viajam todas as terras sempre dizem) que a cor que sai da mistura dos cabelos de Iemanjá com o mar (idem, p. 66-67).

A narrativa de *Mar morto* parece ser o cenário ideal para o canto-ação, o eixo da canção – “Vou me atirar, beber o mar / alucinado, desesperar / Querer morrer para viver” – do sujeito de “Sargaço mar”. A troca de turnos vocais entre os componentes do Quarteto Primo empreende desenha o mar, sedutor a cada instante, a cada nova voz, convidando o sujeito ao mergulho fatal na fonte primeira da vida.

“Sargaço mar” já ganhou versões irretocáveis – de Adriana Calcanhotto a Maria Bethânia, passando por Olívia Hime e Nana Caymmi –, mas na versão do Quarteto Primo ganha brilho pela *polifonia vocal* (redundância justificada pelo objeto artístico interpretado). A sobreposição e a justaposição das vozes, aliadas aos contra-cantos em rendado vocálico, segredam a beleza da versão do Quarteto Primo, ampliam as possibilidades do encantamento porque passa o sujeito da canção. Tudo diante “desse fim de som, doida canção” (a vida?) que quando se for – findar – abrirá caminho para o “querer morrer para viver com Iemanjá”.

O que ouvimos na versão do Quarteto Primo para “Sargaço mar” é o bordado e seu avesso. O plano da letra e o plano da melodia encontram sentido no arranjo vocal polifônico. O Quarteto Primo tocam ali onde o “comum” e o “simples” se transmutam em estrelas na obra de Caymmi: na mescla entre artesanania da tradição e releitura da cultura.

2.4 Desdobrar para dentro

Coisas sagradas permanecem
Nem o Demo as pode abalar
Espírito é o que enfim resulta
De corpo, alma, feitos: cantar
Caetano Veloso

No meio do caminho há o denso silêncio. Feito de asfalto, vidro e óleo queimado, *Calado*, de Nuno Ramos, obriga o visitante do Museu do Açude (RJ) a desviar o trajeto. A

obra de Nuno Ramos interfere na harmonia do verde-mata do lugar, é dissonância e parece perguntar: “Pra que cantar com alegria? Cantar assim faz mal a quem é triste”¹⁵⁹. Em um complexo movimento de dentro-fora da euforia tropical pulsante ao seu redor, já que as árvores do lugar se refletem no vidro-núcleo-útero da obra, e com suas proporções de volume e de dimensões agigantadas, *Calado* equilibra e refrata em seus cortes retos o horror do verde-vênus, do historicamente apresentado como belo.



Imagem 17 – *Calado*, de Nuno Ramos, Museu do Açude, Rio de Janeiro.

Talvez as próprias árvores façam agora parte deste esqueleto (...). Nosso projeto é pô-lo de pé, içá-lo com guindastes e helicópteros até a posição vertical para ver como reage, mas temos medo que sua coluna se quebre. Enquanto isso, procuramos preservá-lo do sol e da poeira, semi-enterrado no chão calcário (...). Ele canta através de nós (RAMOS, 2001, p. 13-14).

¹⁵⁹ Versos de “Pra que cantar”, de Nuno Ramos.

O núcleo não está no centro. Nem redondo ele é. Parece incompleto, cortado ao meio e em mais um pedaço. Está deslocado, como o asfalto e o óleo queimado colocados dentro da floresta, apontando para outras paisagens híbridas possíveis. Ele parece querer aportar na superfície do objeto talhado em linhas duras e cruas. O núcleo-olho-boca de *Calado* mira no descentramento da obra como um todo artificioso – asfalto e óleo queimado – fincado no tropical. E mira no eixo sem-eixo do indivíduo que transita entre tradição e traição, intuição e raciocínio. Do lixo ao luxo cultural. E vice-versa. O Brasil “é o lixo que consome ou tem nele o maná da criação?”¹⁶⁰.

Mas “calado” é também o espaço que o navio – barco feito de sabão?¹⁶¹ – ocupa dentro da água. E a “distância vertical da quilha do navio à linha de flutuação”, como registra o dicionário. Essas referências se unem a *Calado* (2003), enquanto abertura e corte. Silêncio no meio do caminho do visitante que penetra a Floresta da Tijuca (maior floresta urbana do mundo), *Calado* solapa a dicotomia natureza/artifício.

Não à toa, *Calado* (2004) é o nome do disco de Rômulo Fróes. E de uma música – não-canção, sem voz, nem letra – do mesmo disco. A potente desolação do objeto abandonado a esmo, transplantado, meteoro caído, atravessa o disco em suas letras e melodias tristíssimas. E, aliada a elas, a voz de Rômulo Fróes em tons baixos. Tendo trabalhado como assistente de Nuno Ramos, e sendo a voz que confere presença nas obras do artista plástico, Rômulo Fróes é a voz que melhor traduz os sujeitos cancionais criados por Nuno Ramos. É na voz de Rômulo, por exemplo, que o sujeito de “Voz mais triste” [87] se desenvencilha de qualquer raio solar, nega os valores da cultura da festa. Ele não se protege do lado sombrio da existência através da ilusão artístico-cancional, diferente do folião comum que faz da mentira poética – da festa das máscaras e aparências – uma realidade.

Ao priorizar e dramatizar a pulsão do sujeito cuja voz não tem companhia, Rômulo Fróes *assina* a parceria e investe na inscrição do indivíduo agonizado por querer ficar de fora do carnaval: da “euforia de três dias”. A voz de Rômulo performatiza a experiência de “Quem como eu / Perdeu o coração / [e] / Pode cantar por nós / Nós que choramos porque a morte existe / Nós que cantamos com a voz mais triste”. E performatiza com auto-crítica o samba em sua nervura exposta. Ou o amor: esse “santo pesado que está sem andor”¹⁶².

Se para Clément Rosset (2000) a alegria não se distingue da crueldade trágica de viver, o sujeito de “Voz mais triste” não se acomoda à vida. A sua alegria é triste porque se

¹⁶⁰ Versos de “A cara do Brasil”, de Celso Viáfara e Vicente Barreto.

¹⁶¹ Refiro-me à obra *Mar morto* (*Soap Opera 2*) e *Quadros*, de Nuno Ramos (2008).

¹⁶² Versos de “Linha de frente”, de Criolo.

fixa no sofrimento e não nela mesma, ou no regozijo incondicional da existência. Viver é pouco. O sujeito quer o raciocínio. O som melancólico e lamentoso da cuíca (Wellington Moreira) surge como signo – cão uivando – da canção: adensa as considerações trágicas cantadas por Rômulo. Voz humana e som instrumental forjam um sentimento de harmonia pessoal em que o silêncio sirênico indicia a morte eternamente cíclica do indivíduo abandonado na vida: junco perdido diante da imensidão do mar.

Os versos iniciais – “Não faz mal / Estava escrito no céu ou nas mãos / Como uma chuva que não chega ao chão / Ou carnaval / Feito de cinzas, solidão” – cantam o sentimento do sujeito. Ele sabe que entre a vontade (Dioniso) e a representação (Apolo) passa o mundo, a vida, o indivíduo. O canto de Rômulo Fróes fricciona e provoca ranhuras em um polo e no outro, *re-conciliando-os*, apontando que além do bem e do mal – “Depois do sonho [do abrigo onírico] e da alegria [de viver]” – há apenas o bem e o mal. O sujeito rompe com essa pseudo dialética: canta sua tragédia reconciliando-se com o silêncio em meio à profusão de sons carnavalescos. Contrário a quaisquer idealização e escape, o sujeito de “Voz mais triste”, de Nuno Ramos e Rômulo Fróes, critica a cultura da festa, as estruturas do gosto e os horizontes de expectativas. Pede menos exotismo e mais vivência por trás dos refletores. O sujeito usa o canto como autoconhecimento: “carnaval feito de cinzas, solidão”. E desdobre que o resultado é a “voz mais triste”.

O fenômeno estético justifica-se como existência. Ao *Calado*, de Nuno Ramos, e ao sujeito da canção “Voz mais triste”, na interpretação de Rômulo Fróes, pouco importam os raios de sol que atravessam as palmeiras e aquecem suas superfícies: tudo virará cinza. Sob o turbilhão de brilho há a miserabilidade cotidiana das gentes que fazem o carnaval. Em processo de sofrimento de individuação – o que inflama a presença e a necessidade de contato com o outro, o “nós” que aparece na letra –, o sujeito acentua ao máximo a sua diferença em relação ao folião do carnaval, da festa tropical, da brasilidade vã. E se direciona para o silêncio, tonifica a objetivação do silêncio que contem o barulho do todo utópico que somos. Calado ou com voz mais triste ele sente melhor o mundo e estetiza a dor, a ausência de som, a certeza de ser só. E aqui, no meio, na ponte, há o pressentimento do reestabelecimento de uma unidade. E aqui também mora a alegria, outro entendimento de alegria. Afinal, as rigorosas e ordenadas formas geométricas de *Calado* não indiciam uma tentativa de tornar sua vida no meio de tanto verde-mata mais suportável? E a “voz mais triste” não é o símbolo de um indivíduo que é alegre exatamente por não querer ter a subjetividade diluída no culto à tropicalidade irracional?

A mãe é a primeira sereia do indivíduo. A força motriz a convidá-lo à vida, ao mesmo tempo em que aperta os laços da relação [de dependência] dialógica (mãe-filho). Ou seja, ela dá a corda, mas mantém o cordão (umbilical) bem ajustado. E são nas cantigas de ninar – e suas ambiguidades entre o tônico e a provocação do medo – que as mães vão sustentando o filho, na voz, ao mesmo tempo em que se mantêm viva (com função e sentido) no mundo. Oferecendo tempos e espaços suspensos na realidade vocal, a mãe insere o filho na descoberta-de-si.

Diferente do Ulisses homérico, o indivíduo comum contemporâneo não tem uma Circe para advertir dos encantos das sereias. Embora desconfie que este papel da deidade hoje seja exercido pela “cultura escrita” e visual. “Os nossos ouvidos estão sempre abertos, mesmo quando dormimos. Em relação aos sons estamos numa posição passiva. (...) A visão, por sua vez, sugere uma posição ativa do sujeito”, anota Adriana Cavarero (2011, p. 55). Somos urdididos e maturados já imersos no paraíso sonoro do canto (ulterior) sirênico. É por isso que tenho dito que toda canção (mesmo mediatizada, serial, produto de mercado) tem algo de maternal: ela quer [en]cantar o ouvinte, dar sentidos ao absurdo. Tudo na canção se articula a fim de criar o paraíso esperado por cada ouvinte. A vida em abundância, porque ficcional – descolada do real, mas sem deixar de roçá-lo.

Seguindo este raciocínio, o disco *Liebe Paradiso* (2011), de Celso Fonseca e Ronaldo Bastos, é uma caixa sonora onde cada palavra dita (cantada) parece querer iluminar o recanto escuro de cada sujeito cancional. O requinte sonoro manipulado e atingido pelos produtores Duda Mello e Leonel Pereda, produtores é algo fundador na canção popular brasileira. As ambiências geradas de tão sofisticadas soam íntimas do ouvinte e promove o efeito estético da lindeza. E é atento a esta intimidade que destaco “Flor da noite” [88] cantada por Nana Caymmi. Averso à simplicidade, ou à simplificação, das relações afetivas entre cantor e ouvinte, o sujeito da canção – feito vivo na voz de Nana – pontua aquilo que ele é: sereia/mãe a acalantar o indivíduo/filho solto na noite escura.

Só mesmo quem cantou com imprescindível beleza os versos “Hoje eu quero a rosa mais linda que houver / quero a primeira estrela que vier / para enfeitar a noite do meu bem”¹⁶³ poderia recriar “Flor da noite”, de Celso Fonseca e Ronaldo Bastos: uma canção de ninar adultos, de embalar afetos. A voz de Nana Caymmi se acomoda com tamanha precisão ao desenho musical que o desejo do sujeito da canção acontece: a cama sonora e tépida está feita, basta ao ouvinte deitar e aproveitar a suave proteção (maternal) que ela oferece - o lugar

¹⁶³ Versos de “A noite do meu bem”, de Dolores Duran.

onde o amor ficará em permanente estado de pausa e será acionado sempre que a canção retornar. Aqui, a proteção maternal é travestida na fala de alguém que se despede: “Se outro alguém te lembrar de nós dois / Não diz pra esse alguém / O que passou e ficou pra depois / Seja o que for / Além de mim / Ninguém / Assim”, diz o sujeito que, pela reminiscência do ouvinte, dialoga com os versos de “Detalhes”, de Roberto e Erasmo Carlos: “Se um outro cabeludo aparecer na sua rua / e isso lhe trouxer saudades minhas a culpa é sua”.

Tudo dorme, está em pausa. Tudo sonha, está vibrando nos amantes. É no sonho, na memória afetiva e onírica que tudo dorme, sonha e permanece. E no canto (ficção / sonho) levemente entoado de Nana Caymmi que tudo “e o uni[verso] vai ao léu”. E “como a lua rolando entre as estrelas”, o ouvinte é puro estado estético. Deste modo, “Flor da noite” dialoga tematicamente com “Tudo tudo tudo”, de Caetano Veloso, e “Dorme”, de Arnaldo Antunes. Especialmente quando estas dizem “Tudo dormir” e “Pensamento, dorme / Sensação, dorme”, respectivamente, na tentativa de colocar o ouvinte em estado de repouso, de quietude. O pronome indefinido “tudo”, nas três canções, utilizando seus cancionistas do recurso de montagem cinematográfica einseiteniano, não se refere a uma totalidade, mas ao gesto (humano) sempre fracassado e circular de busca pela completude – na repetição do pronome, do ato, do [re]canto. Tudo é uno: cantor e ouvinte, mãe e filho, amado e amante. Cada um é parte que leva ao todo – tudo cantado.

Na canção “Fico assim sem você”, de Abdullah e Cacá Moraes, o sujeito revela: “tô louco pra te ver chegar, tô louco pra te ter nas mãos, deitar no teu abraço, retomar o pedaço que falta no meu coração”. E na canção “Não sei o que dá” [89], de Zélia Duncan, Ana costa e Mart'nália, o sujeito aponta: “Tava aqui pensando, tenho pão, tenho teto, mas é incerto porque falta você voltar”. Ambas falam da sensação de desconforto causado pela incompletude; pela ausência do outro: do amor. Sem o outro o sujeito nas duas canções simplesmente não existe: “Sei lá, é um vazio que dá”: “Avião sem asa, fogueira sem brasa”. Os sujeitos recuperam o mito dos andróginos cantado em *O banquete* de Platão: concebidos um, mas separados pelos deuses, para eles viver é buscar a metade *perdida*. Aliás, mito que ainda hoje assombra o nosso *romantismo* e inspira o pensamento sobre as almas gêmeas. Chamam-nos à atenção dois versos de “Não sei o que dá”: “Uma voz sem boca pra cantar” e “Como sereia metade anseia, metade é mar”. Se no primeiro verso podemos perceber o sujeito cobrando da vida uma boca que lhe cante, necessidade de todo indivíduo; no segundo visualizamos um gesto circular e fadado ao fracasso: o amor.

Desse modo, o sujeito de “Não sei o que dá” abre duas frentes para se entender o ato cancional: primeiro porque deixa vaziar a informação de que a canção só se realiza de fato quando sai da boca de seu intérprete; e segundo porque, ao evocar a imagem da sereia, ser cantante por excelência, deixa entrever seu próprio estado interior (do sujeito): para que cantar se não tenho para quem? O sujeito se engendra no canto, mas também usa o canto para, sensibilizando o ouvinte, chamar atenção para si: sereia que metade é a ânsia de cantar, mas não tem a boca (o médium); e metade é mar – segredo, mistério e desassossego sedutor.

Por sua vez, o sujeito de “Nu com minha música” [90], de Caetano Veloso, pensa em “ficar quieto um pouquinho / lá no meio do som”. Ele quer restituir uma bolha sonora protetora e paradisíaca onde ele possa ser e estar no mundo. Semelhante ao sujeito de “Se eu quiser falar com Deus”, de Gilberto Gil, o sujeito criado por Caetano engendra um ato ritualístico – “salamaleikum, carinho, bênção, axé, shalom” – para o contato com a sua música (interna) individual e intransferível. Deste lugar – “que vai de tom a tom” – o sujeito vislumbra o bem e a esperança, apesar da dor.

“Nu com a minha música” – com seus versos “Nu com meu violão, madrugada / Nesse quarto de hotel / Logo mais sai o ônibus pela estrada, embaixo do céu” – recupera outra canção de Caetano: “Noite de hotel”. Em ambas há o tema da solidão do cancionista: os bastidores das angústias que antecedem e dão motor as canções – “As vezes é solitário viver”, diz o sujeito, para depois concluir: “Eu que existindo tudo comigo, depende só de mim / Vaca, manacá, nuvem, saudade / Cana, café, capim / Coragem grande é poder dizer sim”. Como Cláudia Fares anota no livro *O arco da conversa*: “O importante é observar o que o poeta faz das evocações [‘vaca, manacá...’] que lhe fazem companhia e que só dele dependem” (1996, p. 169). Ainda para a autora: “Percorrer o ‘sem fim’ em total ignorância torna-se o destino do saudoso-solitário” (idem) que equilibra a dificuldade da arte poética com a necessidade de expressão cancional. Tudo precisa ser emoldurado por uma passionalização melódica tocante e por uma dicção enfadada e triste (timbres baixos) comoventes. Como está registrado tanto na versão do próprio Caetano Veloso (1981), quanto na versão gravada por Marisa Monte, Rodrigo Amarante e Devendra Banhart, para o disco *Red hot + Rio 2* (2011).

O sujeito de “Nu com a minha música” é um cancionista em seu momento mágico de mergulho para dentro do espaço íntimo, daí a compressão de referências (“vaca, manacá...”), de onde sairá a canção ora executada, cantada. Ele combina e alterna irregularidade verbal, melódica e vocal com progressão homogênea a fim de figurativizar o seu estado interno.

Sempre partindo, em turnê, entre um show e outro, cantor que é, o sujeito da canção sente o peso de estar sozinho. Como anotou Octavio Paz, em *O labirinto da solidão e Post-scriptum*: “A dureza e a hostilidade do ambiente – e esta ameaça, oculta e indefinível, que sempre flutua no ar – obrigam a que nos fechemos para o exterior” (1984, p. 31). “Perceber é conceber”¹⁶⁴ e é deste modo que a única saída possível é a canção, a arte: de onde o sujeito pode se inclinar para o lado do sim à vida – “Sempre só e a vida vai seguindo assim”¹⁶⁵.

“Bastidores” [91], de Chico Buarque, parece ter sido feita para ser cantada por Cauby Peixoto: tamanho é o equilíbrio entre o que é dito e a voz do cantor. Mas não foi, a canção foi feita para Cristina, irmã de Chico. Porém, Cauby deu à canção um jeito definitivo de interpretá-la: passional, doído e arrebatado. Há, em cada verso, filigranas que, recolhidas no luminoso título – “Bastidores” – desenham a figura do artista em sua solidão excessiva. Não à toa, Rodrigo Faour deu à biografia que escreveu sobre Cauby o título de *Bastidores: Cauby Peixoto, 50 anos da voz e do mito*.

Guardada no disco *Cauby! Cauby!* (1980), “Bastidores” canta o trágico, a *lagrimalegia* e a dor prazerosa na entrega diária e profunda do artista (completo: 24 horas por dia; todos os segundos) que não consegue separar privado e público, posto que um já foi suplantado pelo outro. A *persona* criada para si por Cauby Peixoto, cantor da era do rádio, com todas as loucuras e consequências que essa era exerceu sobre os artistas, encarna como ninguém o sujeito de “Bastidores”: “preso a canções, entregue a paixões que nunca tiveram fim”¹⁶⁶. Deus e diva, o sujeito da canção chora até sentir dó de si. E o pior: diz (canta) isso para que o outro saiba e também se comova. Pura atitude romântica da diva que, rodeada de calmantes e excitantes, mistura as instâncias do lar e do palco. Cantor popular, o sujeito leva a vida a cantar. Mas aqui cantar é chorar. Ele encena o drama das emoções contrastivas: entre perder o amor daquela pessoa especial e ganhar o amor do público. Circular, a canção se apóia na melodia ora ascendente ora descendente para cantar o cotidiano da personagem que fala de si. Aliás, a melodia não se conclui, acaba na 5ª sugerindo o círculo infinito e vicioso de onde o sujeito não consegue sair.

“Por que a vida se vingue de quem a quer cantar?”¹⁶⁷. A ênfase na dor é clara: figurativiza o sujeito na encruzilhada entre dois amores – cada qual com uma parcela do sujeito nas mãos. Cauby, além de narrar, dramatiza a dor na voz. A repetição do refrão ajuda a

¹⁶⁴ Verso de “Blanco”, de Octávio Paz, tradução de Haroldo de Campos.

¹⁶⁵ Versos de “Luz negra”, de Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardoso.

¹⁶⁶ Versos de “Caçador de mim”, de Luiz Carlos Sá e Sérgio Magrão.

¹⁶⁷ RAMOS, 2008, p. 204.

carregar nas cores fortes do sofrimento objeto do canto e seu dilaceramento. A canção “Bastidores” reafirma a lógica romântica de cantor: quanto mais sofre mais bonito canta. Evoca a figura do clown e do assum preto. Enquanto aquele reprime sua tristeza e faz graça para ver o riso do outro; este “num vendo a luz, ai, canta de dor”, como sugere a canção “Assum preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

O sujeito de “Bastidores” se constrói melodicamente; inventa-se diante dos ouvidos de quem lhe ouve cantar (chorar). Ele se traveste (“com muitos brilhos” e pinturas) para oferecer o melhor de si, mesmo em estado de penúria íntima; usa a máscara que não consegue mais tirar, pois está *apegada à carne*. Ele-todo agora é canção.

No final da canção “Sorri”, de C. Chaplin, J. Turner e G. Parsons, na versão de João de Barro, o sujeito sugere: “Sorri, vai mentindo a tua dor e ao notar que tu sorrís todo mundo irás supor que és feliz”. Estas palavras encontram parceria nos versos do sujeito de “Dentro de mim mora um anjo” [92], de Sueli Costa e Cacaso. Aqui há um sujeito apontando a diferença entre aquilo que ele canta e aquilo que lhe passa por dentro: “Quem me vê assim cantando não sabe nada de mim”, diz. Há nos dois casos o uso da máscara como artifício de sobrevivência. Diferente do sujeito da canção “Me revelar”, de Christiaan Oyens e Zélia Duncan, que diz: “tudo aqui quer me revelar: minha letra, minha roupa, meu paladar”, nos dois casos o canto é usado como uma película que esconde, vela e cobre algo que precisa ser preservado: a intimidade. “A palavra alude às vísceras, ao crpo profundo onde fervem os humores das paixões” (CAVARERO, 2011, p. 82).

Podemos assim entrar na discussão sobre as interpretações da canção. Ou seja, até que ponto a voz que canta é a *mesma* voz interior do sujeito da canção? O mais interessante, nos casos em questão, é perceber que o lado de dentro pode fazer um acordo com o lado de fora do sujeito e assim ambos se preservam e sobrevivem aos ouvidos alheios, do ouvinte. O sujeito se supõe a salvo. Ele cria uma superfície em que tudo aquilo que nós (ouvintes) *vemos*, enquanto ele canta, é pintura: o anjo que mora dentro do sujeito, e lhe canta a vida, não é percebido pelos outros. O sujeito mantém sua sereia particular e íntima¹⁶⁸. Ele assume o risco da valorização dos símbolos, trabalha seu intimismo, introspecção e viagem interior.

Mas se o sujeito quer manter o anjo seguro, por que nos revela que há um anjo guardado? Eis a beleza desta canção interpretada por Fafá de Belém em *Banho de cheiro*

¹⁶⁸ “Hay una música extraña en el mundo, de la que han de precaverse precisamente los más capaces: pues esos sonidos, como dan a entender los mitólogos, conducen al oyente no hacia si, hacia su propio bien, sino a la muerte lejos de la patria. De todos modos, la muerte sirénica no llega en forma de espanto, sino como sugestión irresistible en lo más íntimo del oído de cada oyente” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 438).

(1978): além de jogar com o desejo voyeur do ouvinte, o sujeito revela que tudo no seu canto é ficção, até o que não é, é: ficção. Ele mesmo não sabe muita coisa de si, nem de seu anjo, mas ao *sorrir* para os outros (cantar a vida para os outros) ele mesmo se supõe feliz e vivo. As instâncias se misturam, mas não perdem suas especificidades. “Acho que é columbina, acho que é bailarina, acho que é brasileiro”, diz. Na criação de uma atmosfera de sonho e de fantasia, o sujeito deixa entrever sua dedicação ao gesto de cantar: ele é um cantor que, mesmo não sentindo o que diz, o que para alguns resulta em uma heresia contra a própria canção, sincero e lúcido, sem hipocrisia, ilumina o quanto de renúncia e dedicação são necessárias para que a canção (ofício e necessidade) não pare.

Em “Burguesia” Cazuzza aponta: “eu sou burguês, mas eu sou artista”, como se as duas instâncias não se misturassem. De fato, ouvindo “Ouro de tolo” [93], de Raul Seixas, chegamos à conclusão de que o êxito burguês (“estar contente porque eu tenho um emprego, sou um dito cidadão respeitável”) não faz sentido no sujeito que “no cume calmo do (...) olho (...) vê assenta a sombra sonora de um disco voador”. Para além das aliterações e assonâncias do verso final da canção, intensificadores do ruído da mensagem, temos aqui a figurativização do desassossego do sujeito que não se adapta à vida burguesa. Lançada no disco *Krig-Ha, Bandolo* (1973), “Ouro de tolo” foi um grande sucesso na voz de seu criador. Refinado deboche contra a ditadura militar e o tirano sentimento de ordem que reinava. Era pela paz que o sujeito não queria seguir admitindo as verdades forjadas; a falsa claridade das coisas. De versos simples e narrativos, a letra (aliada à uma melodia fácil) *pegou* e ainda hoje serve de mote para as reflexões do sujeito social. Basta nos sentir incomodados com o rumo dos acontecimentos e “Ouro de tolo”, qual sereia vertiginosa, chama-nos para outras e *novas* realidades: grito de alerta.

Artista, o sujeito da canção questiona o sucesso e seus louros. Artista, ele não pode aceitar a estabilidade. O esquema de distribuição das alturas harmônicas, da voz do sujeito que canta, atesta o *des-nível* entre o estado íntimo do sujeito e a melodia lenta e reiterativa que o acalma. Velocidades e freios se alternam. Ou seja, a base instrumental contrasta com o canto urgente do sujeito: algo precisa mudar, ele sabe, só não tem mais ânimo para o empreendimento. No fundo, ele questiona os critérios para decretar-se feliz. Depois de tudo, o ouro não trouxe felicidade: os meios surgem agora muito mais excitantes do que os fins – o sucesso. Artista, cuja missão é interferir na estabilidade, nas normas, o sujeito se mobiliza: canta a decepção e engendra desejo. Ele é o poeta crítico que problematiza a vida e complexifica a existência questionando o próprio papel que desempenha no mundo.

As performances vocais de Cazuzza “estão também ligadas à indústria cultural, em uma proposta de trabalho que traz imperativos decorrentes de expectativas de um mercado em que a arte oferecerá, ao público, o espetáculo que ele deseja e/ou que se pretende que ele queira e, ao mesmo tempo, captará lucros” (2006, p. 20), como observou Jussara Bittencourt de Sá no livro *Cazuzza no vídeo o tempo não pára*. É desta zona de conflito entre alma e produto que, por exemplo, emerge a voz do sujeito de “Quando eu estiver cantando” [94], de Cazuzza e João Rebouças. Aqui, o sujeito promove a própria nudez, revela receios e dialoga com sua natureza de cantor.

O sujeito de “Quando eu estiver cantando” sabe que não há solidão mais profunda do que a ausência de si. E no canto, vestindo-se e despindo-se de identidades diversas, ele se perde e se salva: “Porque o meu canto redime o meu lado mau”, diz. No canto ele trai a canção: canta, mesmo desafinado. E traído ele se (re)descobre cantor. Mantêm-se vivo. É no bastidor-de-si que o cantor tem o direito de sofrer de verdade. Diante do público, no palco, o sofrimento precisa ser calculado, espetacularizado, como bem canta o sujeito de “Bastidores”, como já comentei. Mas o ritmo da vida é diferente do ritmo estético? A canção leva a concluir que não. E é também do centro desta pergunta que sai a voz do sujeito de “Quando eu estiver cantando”. Guardada no disco *Burguesia*, “Quando eu estiver cantando” ganha de Cazuzza uma interpretação passional, doída: entre sutis alturas e sussurros, calma e exasperação vocais.

Diferente dos apelos agônicos do sujeito-boca-seca, voz rasgada pela exposição à luz cênica, da interpretação de Cazuzza, mas não menos passional, a versão de Fafá de Belém (*Piano e voz*, 2002) investe na vocalização do sujeito-cantor e suas agonias diante do gesto de cantar. Em “Quando eu estiver cantando”, por sua vez, o sujeito trabalha a indefinição de sua função no mundo: nem musa (portadora do relato absoluto audível apenas ao poeta), nem sereia (portadora do *relato verídico* audível a qualquer marinheiro), o sujeito se deixa ver em sua humanidade (portadora da voz desafinada). Ele é a voz da voz da musa, da sereia, de si, de algo que se revela entre o palco e o camarim, onde ele se confessa.

Num registro passional pós-bossa nova a voz de Cazuzza dispara: “eu sou assim / canto pra me mostrar / de besta”. Ele sabe que seu gesto de autorevelação já nasce fadado ao fracasso. Entre a “gente que recebe Deus quando canta” e a que “canta procurando Deus”, o sujeito da canção canta pra se mostrar, de besta: pelo sabor e dor do gesto – para manter-se vivo. Não se aproximar, ficar em silêncio e não cantar junto são atitudes exigidas pelo sujeito àqueles que o ouvem. Afinal, como diria o sujeito de “Sangrando”, de Gonzaguinha: “Quando

eu soltar a minha voz / Por favor entenda / Que palavra por palavra / Eis aqui uma pessoa se entregando”.

“O ouvinte ‘faz parte’ da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. (...) A componente fundamental da ‘recepção’ é a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido” (2010, p. 257-258), escreve Paul Zumthor, no livro *Introdução à poesia oral*. “Porque eu só canto só”, diz o sujeito cancional criado por Cazuzza e João Rebouças. De fato, manter a tensão entre a necessidade de cantar (ser cantor de si) e a consciência de ter voz desafinada (traição à canção) é condição singular e intransferível. Cabe ao ouvinte cumprir sua função: ouvir o sangramento. Citando novamente “Sangrando”, podemos recuperar os versos que dizem: “Quando eu soltar a minha voz / Por favor, entenda / É apenas o meu jeito de viver / O que é amar”. Completando tal pensamento, diria o sujeito de “Quando eu estiver cantando”: “Porque o meu canto é o que me mantém vivo (e) o meu canto é pra quem me ama”.

Ao cantar desafinada, e anotar isso no próprio canto, a voz de Cazuzza – sem os alongamentos vocálicos típicos de uma canção passional – reitera a potência transgressora da alma a fim de manter-se viva. Enquanto que a voz de Fafá de Belém foca no gesto mesmo de cantar, deixando se envolver por excessos de uma extensão vocal correta e que imprimem novos contornos ao sujeito da canção. A luta entre alma (imoral: transgressora, traidora) e corpo (moral: condicionado, tradicional) é compreendida por Fafá de Belém que, acompanhada pelo arranjo instrumental de João Rebouças (“sem os instrumentistas, canário não canta”, diz Fafá antes de começar a canção), não tenta recuperar a interpretação de Cazuzza.

2.4.1 Aboio urbano

Megacidade
Conta teus meninos
Canta com teus sinos
A felicidade intensa
Que se perde e encontra em ti
Caetano Veloso

O aboio é um chamamento que guia, ou quer guiar. É também uma preparação do ouvinte para o *conteúdo emocional* a vir. Prática usada especialmente na cultura do sertão nordestino, dos vaqueiros que tangem (*tocam*) o gado, o aboio tem origens diversas. Câmara Cascudo (*Dicionário do folclore brasileiro*) e Mário de Andrade (*As melodias do boi e outras*

peças) concordam na analogia do aboio com a jubilação melismática do cantochão, por exemplo. O fato é que o aboio compõe a mítica sonora sertaneja. Salvo engano, a apropriação mais conhecida do aboio pela canção popular está guardada em “Admirável gado novo”, de Zé Ramalho. O cancionista une a vocalização sem palavras com a frase-desabafo: “Êh, oô, vida de gado” – ditas com os alongamentos vocálicos e com as inflexões da voz do cantor. Aqui, a voz do cantor toca “vocês que fazem parte dessa massa / Que passa nos projetos do futuro”.

O significado do aboio é oferecido não pelo que é dito, mas pelo gesto da voz. Há aqui um *saber* sonoro rico de desejos e sensações captados pelo ouvinte cansado de “dar muito mais do que receber”. O aboio estimula a coragem para seguir em frente: seguir o rumo (certo). O aboio (sem palavras) condensa e apresenta uma vocalidade *pura*, remete o ouvinte a um tempo/espço original, primário, em que a *phoné* encapsula o conhecimento: o todo-humano. Há uma poética da vocalidade: a experiência sonora suplanta o sentido das palavras. “Rio que não é rio: imagens”, como canta o sujeito de “O nome da cidade” [95], de Caetano Veloso. Nessa canção não há uma cidade Rio definida, pronta, mas uma movência de imagens (“Fragmentos de cartas, poemas / Mentiras, retratos”) que faz o sujeito da canção chegar ao nome da cidade, nunca à cidade em si¹⁶⁹. O aboio “Ôôôôôô ô boi! ô bus!” mescla rural e urbano, antigo e presente, arcaico e civilizado: plasma uma cidade perspectivizada – da expectativa e da presença.

A aliteração “boi bus” rompe a fronteira entre a palavra e o som, anima a historiografia da cidade cantada: do povo (e seus projetos de futuro) que ergueu a megalópole: vida de gado na mobilidade via ônibus. Em geral, melancólico, apontando o sertão que está em toda parte, o sofrimento do vaqueiro que vê o padecimento do gado e compara com o próprio sofrer, na lida diária, o aboio lança uma melodia “terna e apaixonada” (M. de Andrade) no ar, jubilando o aboiador e o aboiado.

Em “O nome da cidade” o aboio funciona no desejo que o sujeito tem em confrontar o sofrimento de ver o padecimento da cidade, do Rio cantado (“Letras demais, tudo mentindo”) e do Rio que ele experimenta (“Ruas voando sobre ruas”). Daí as perguntas: “Será que tudo me interessa? / Cada coisa é demais e tantas / Quais eram minhas esperanças? / O que é ameaça e o que é promessa?”. Cantadas por Adriana Calcanhotto (*Senhas*, 1992) que, assim como Caetano Veloso, não é carioca, mas assumiu a cidade, essas perguntas guardam o

¹⁶⁹ “Essa é, e sempre será, a luta eterna da poesia, na sua sede de ser a coisa mesma e que a palavra poética só pode evocar, sugerir ou mesmo roçar, estar rente, quase lá, na medula da matéria vertente da vida que se esvai” (SANTAELLA, 2007, p. 190).

segredo do estrangeiro posicionado entre o deslumbre, a confirmação (daquilo que se diz – canta – sobre a cidade) e a realidade. Os versos “Cheguei ao nome da cidade / Não à cidade mesma, espessa” são exemplos daquilo que Severo Sarduy (1978) destaca como um artifício de substituição do objeto poético. Ou seja, sem poder chegar à cidade, o sujeito atravessado pela ideia-da-cidade prolifera signos que “dizem” aquilo que ela é.

“Quem vê, do Vidigal, o mar e as ilhas ou quem das ilhas vê o Vidigal?”. Aboiar o mato (“Sertão, sertão!”) e aboiar o litoral (“ê mar!”) equilibra o sujeito, dá júbilo (nem alegre, nem triste): localiza-o na cidade – “A gente chega sem chegar / Não há meada, é só o fio”: toca em esperanças e anuncia cada coisa. O diálogo intercancional de “O nome da cidade” é com “Corcovado” – “O Redentor, que horror! Que lindo!”. E mais tarde, em “Meu rio” (2000), Caetano transcreve o verso “Meninos maus, mulheres nuas”, em “Rapazes maus, moças nuas”. “Letras demais, todas mentindo”. O Rio – a cidade espessa – é inalcançável, está fragmentado, proliferado nos vários versos que cantam – ameaças e promessas – a cidade sem dizer aquilo que ela verdadeiramente é.

Caetano faz uso semelhante do aboio em pelo menos mais uma canção: “Épico” (1972) – “ê, saudade (...) ê, João”. Além de dar o nome de “Aboio” a uma canção que fala de uma “urbe imensa” que precisa “tocar/cantar” seus meninos, no disco *Tropicália 2* (1993).

O aboio só tem sentido na voz, assim como o Rio parece ser mais e melhor nas “letras demais”: mantenedoras da mitologia da cidade. Aboiar purifica, sagra o aboiador. O aboio é a ponte de integração entre aboiador e aboiado. A voz se mistura com o espaço espesso. “A gente chega sem chegar / Não há meada, é só o fio” promove o rito de inserção do sujeito na cidade. E vice-versa: quem aboia torna-se (sem dualidades) a coisa aboiada. Em “O nome da cidade”, o aboio recria, dentro do emissor, a cidade estranha e linda.

2.5 Cantar, cantar

No caminho do céu
No caminho do som
O caminho do céu é
O caminho do som
Péricles Cavalcanti

Basicamente, a canção é o equilíbrio entre um texto (palavra) e uma melodia (vocal e/ou instrumental). O equilíbrio deve se dar na vocoperformance do cancionista – que nem sempre é o compositor da canção. É na performance que o cancionista imprime o efeito de real: a sensação – no ouvinte – de naturalidade, de que aquelas palavras só podem ser ditas (entoadas) da forma ouvida. O cancionista dá sentido a sons, ritmos, sentimentos e

experiências que estão “soltas” no mundo. Cantar é sempre cantar a vida: afirmar a existência de quem canta. O sujeito de “Ele me lê” [96], de Ana Cláudia Lomelino, ao apontar o gesto do outro – “ele me lê” – está chamando atenção para a surpresa de ser lido pelo outro.

Guardada no disco *Tono* (2010), o verso “Ele me lê” mais parece uma palavra única – êlimilê – vinda de alguma língua afro: nagô, iorubá, bantu. Para isso, age o modo de pronúncia de Ana: gerador de um delicioso palíndromo. Além disso, a melodia mântica, ampliada pela repetição *ad infinitum* do verso-título, a conjunção dos sons /l/ e /m/ e o som palindromático reforçam a gestualidade ritual da canção. O sujeito parece aprofundar-se mais e melhor em si, a cada nova repetição: circularidade cartática. Isso, aliado ao som da banda Tono, que produz uma ciranda encantatória entre sintetizadores e percussão, faz de “Ele me lê” uma bela espiral de nuances sonora. A certa altura, o verso que até então vinha se dobrando para dentro de si desdobra-se para fora e entra o coro: “Ele te lê”. Eis o ápice da vontade do sujeito, o êxtase ritualístico: o reconhecimento daquilo que ele havia dito.

Roçamos a vida (aquilo que imaginamos ser o real) com a ficção, que, por sua vez, cria a realidade. Em “Folhetim” [97], de Chico Buarque, o sujeito da canção é uma mulher/sereia que só diz sim. Ela não tem grilos ao usar o corpo para cantar o desejo de vida. E avisa ao outro (ouvinte) que, caso ele a queira, é assim que ele a terá. Ela evoca significantes que a compõem, enquanto personagem da canção e enquanto mulher: voz que afirma, inclina-se para o lado do sim. O que, a princípio, remete o ouvinte, a uma pessoa volúvel, já que ela exige pouco do outro, na verdade, tensiona a aceitação do sujeito pelo outro.

Desde o primeiro verso, a mulher desliza a questão de si para o outro: ela não exige pouco, pois exige que o outro a aceite como ela é. Relacionar-se com ela implica a suspensão de certezas, já que ela não estabelece qualquer garantia. Afinal ela só diz sim: meias verdades. Ouvir esta mulher é ouvi-la pelo corpo todo: pulsão do desejo. Ela deseja o outro na mesma medida em que este a deseja. Ela é a ficção. Esta mulher zomba deste raciocínio, pois, basta um segundo olhar, tudo muda: as verdades dançam e já não valem nada diante dos fatos.

A voz de Gal Costa (*Água viva*, 1978) materializa esta mulher/sereia que seduz o ouvinte (diz-lhe mentiras sinceras) para depois *matá-lo*: “Eis página descartada do meu folhetim”. Ela canta a vida para o outro; acalenta o peso da existência (do real imaginário e, portanto, inalcançável); cria ficções/verdades e não nega que está fingindo. O mais assombroso é que acreditamos nesta mulher (mergulhamos no mar da ilusão/verdade), pois precisamos dar sentido à vida, mesmo ela deixando claro que está fingindo.

A ficção (a mulher, com seu dom de iludir) se oferece por muito pouco, pois sabe que não podemos resistir (mesmo oferecendo, em troca, uma pedra “falsa” ou um “sonho” de valsa) aos seus encantos de sereia, que nos canta: diz-nos “verdades à meia luz”. Ora, qual sonho não é falso, e ao mesmo tempo verdadeiro, a nos direcionar na vida? Esta mulher/sereia é metonímia do efeito de real necessário à vida. Contar até “vinte”, aqui, além de rimar com “seguinte”, funciona como adensador de nosso apego, nossa procura por sentidos: geralmente conta-se até dez, mas apegados à ilusão, prolongamos até vinte – além do tempo regulamentar.

Voláteis que são, na manhã seguinte (no próximo instante), as verdades já não nos servem mais. Nós muito menos servimos às verdades de ontem. Daí a circularidade da ilusão: a busca pelo (eterno) “instante-já”, expressão cunhada por Clarice Lispector. Imbricados, encarnamo-nos nas palavras (e nas coisas) assim como elas se encarnam em nós: processo complexo – nossa “bússola e desorientação”.

“E há sempre uma canção / Para contar / Aquela velha história / De um desejo / Que todas as canções / Têm pra contar”. Recupero esses versos da canção “Fotografia” de Tom Jobim para guiar minha audição/leitura de “Peso e medida” [98], de Alceu Maia e Zé Katimba. As duas canções se aproximam tanto no registro singular da naturalidade com que o amor se manifesta na vida de quem ama e é amado, quanto pela potência metacancional, ou seja, pela discussão – interna à canção – de ser a melhor tradução do sentimento de viver. No entanto, as duas canções se distanciam no tratamento do tema: enquanto a de Tom foca na visão (fotografia), “Peso e medida” se abastece da sinestesia, da possessão de todos os sentidos do sujeito que canta. E isso intensifica o contraponto entre a batida Bossa Nova (plástica, solar) e a pegada do Samba (sinestésica).

Os versos “O nosso amor é coisa tão bonita / Canto de sereia em alto mar / Uma canção que faz a gente se entregar” servem de argumento à simplicidade (no dizer) e ao caráter metacancional. Sendo uma canção da canção que o amor é, “Peso e medida” se autocanta figurativizando na letra e na melodia as filigranas que lhe constituem. Aliada a isso há a voz de Ana Costa (*Hoje é o melhor lugar*, 2012) conferindo à canção nuances vocais que sublinham o desejo do sujeito. Sutil, equilibrando tons baixos e cria uma pessoa tomada pelo amor: bonito de ver, de se entregar, brisa, calor, fome, comida. Ilustrando a frase de Guimarães Rosa: “O amor é sede depois de se ter bem bebido” (*Noites do sertão: Corpo de Baile*).

É dessa sede depois de saciada que o sujeito de “Peso e medida” fala. E Ana Costa consegue captar tamanho estado-de-espírito – nem alegre nem triste – na performance vocal. Há uma sensação de desimpedimento (“Jeito de perdão”) na voz da cantora. Sem saber, comprometido apenas com o canto do amor, com suas vivências íntimas, o sujeito universaliza (“que faz a gente se entregar”) as experiências possíveis a todo amante. Porque canção, o amor é abrigo depois de muita procura. É deste lugar que o sujeito de “Peso e medida” canta. E Ana Costa performatiza isso ao dizer na voz que a canção (o amor) se presta à vida. “Canto de sereia” e “beco sem saída”, o amor cantado por Ana Costa é o rendar desejado e por fim alcançado. O sujeito de “Peso e medida” se coincide com o ouvinte (humano), ao cantar suas fragilidades e fazer delas sua fortaleza, sem receio: prazer total. Ele quer viver seu necessário destino de amador e faz isso com afirmação.

O sujeito parece saber para onde o amor – “canto de sereia” – pode levá-lo e mesmo assim, e talvez por ser assim, pela imprevisibilidade, sem egoísmo, ele se entrega cúmplice das sereias, já que também é um cantor: do amor. De um amor físico, alimento do corpo, que se sente no estômago e na boca – fome e comida – e na pele – brisa e calor.

“Felicidade em forma de canção”, o amor cantado pelo sujeito de “Peso e medida” é o *mais real dos sonhos*, como Ana Costa canta em outra faixa do disco. Há fidelidade entre os amantes sensíveis. Canção (ficção) e verdade se equalizam. Não a verdade, mas uma verdade, a dos amantes. Mas é preciso não confundir isso com mascaramentos frívolos, muito embora o indivíduo precise deles (de um chão) para suportar a crise de viver. Palavra, melodia e voz, a canção (o amor) é sempre um convite ao canto da sereia (verdades): uma jovialidade permanente do eterno presente – *ser todo em cada coisa*, hoje é o melhor lugar.

“Por ser feliz, por sofrer, por esperar eu canto / Por ser feliz, pra sofrer, para esperar eu canto”, vocaliza Gal Costa. Os versos de “Minha voz, minha vida” [99], de Caetano Veloso, figurativizam o caráter trágico e sublime do cantante, cuja “vida que não é menos [minha] dele que da canção”. Sustentado no canto, ele se assemelha à cigarra que, finda a missão, cai exaurida. Cantar e viver são sinônimos. É da natureza do cantor trazer a vida na voz. E não apenas a própria vida, mas a vida do ouvinte narrado (encantado: música e magia) no canto alheio. No cantar da cigarra e do cantor, médiuns da vida, ou melhor, a própria vida, da felicidade que tudo sofre e espera, há o estar no mundo. Eles não cantam porque preferem, mas porque são *obrigados* a isso.

O cantar surge como uma espécie de gratidão natural, espontânea e ontológica à oportunidade de viver, de ser presença. A diferença entre o cantor-poeta e a cigarra é que

enquanto o primeiro consegue se pensar fora do canto, a cigarra simplesmente é toda-canto. A cigarra não filosofa, apenas inspira filosofia. Porém, é por se saberem – conscientes ou não – finitos que eles cantam. O cantor-poeta-filósofo pode *pensar se deus existe* e sobre o seu *caminho inevitável para a morte*. “A cigarra... ouvi: / Nada revela em seu canto / Que ela vai morrer”, como Bashô escreveu em um de seus haicais. O canto dela é pura potência sublime do ser na vida, glorificação do estar no mundo, manifestação da natureza sem a mediação da razão. “Casca oca / a cigarra / cantou-se toda”, escreve Bashô, em outro haicai.

O belo natural é o mito transposto para a imaginação e, talvez por isso, liquidado. O canto das aves a todos parece belo; nenhum homem sensível existe, no qual sobreviva algo da tradição europeia, que não fique comovido com o canto de um melro depois da chuva [de um sabiá, no Brasil, depois de Gonçalves Dias; ou de um assum preto, no sertão, depois de Luiz Gonzaga]. No entanto, no canto das aves, espreita o terrífico, porque não é um canto, mas obedece ao sortilégio que o subjuga. O terror aparece ainda na ameaça das migrações de aves [“Asa branca”], nas quais se deve ver o antigo augúrio, sempre de desgraça (ADORNO, 2012, p. 108).

Por mais que algumas pessoas imponham sentido (semântica) ao canto da cigarra e de outros seres canoros, há aí sempre um canto “doação da natureza”, sem um Eu passível de diferenciação. O pensar-se distingue o ser humano, no primeiro, e a cigarra, no segundo. Feito cigarra no ato de cantar, o cantor-poeta-filósofo-cigarra investiga e engenha a vida, deixa a vida ser sentida na voz que o distingue dos outros, seus “irmãos na terra”. Incorporado daquilo que alimenta a cigarra, o cantor descobre o profundo desperdício de seu gesto: cantar. Não há “razão” para cantar, tudo é erotismo e os signos que organizam o real entram em estado de suspensão, de crise: retorno da correlação música e mistério (magia – *mageia*); suspensão da natureza; interferência produtora de sensações ilusórias, de um *ir em direção a* – “(...) pela magia do verbo, a ponto de, por sua participação quase física nos modelos rítmicos, verbais, vocais, instrumentais que emprestam à comunicação, o próprio público ter a ilusão de viver o que é dito” (VERNANT, 2010, p.72). O excesso de raciocínio, empurrando o mito para a morte, não respondeu às angústias humanas, pelo contrário, nega a interrogação e a afirmação motoras do movimento do indivíduo no mundo. Segundo lembra Luís Inácio Oliveira, “o canto inspirado pelas musas provoca também naqueles que o ouvem o prazer das belas palavras e o esquecimento das dores presentes” (2008, p. 56).

Daí também que cada ouvinte recebe de um modo próprio o canto que se quer coletivo. “Eu vou ficar aqui / até acabar a festa / (...) / podem insistir / mesmo que amanhã o dia / não tenho para onde ir / (...) / por isto toquem a música bem alto / façam o tempo passar /

(façam o tempo parar)”¹⁷⁰, canta Elza Soares em pedido à “coisa acesa” que sai da (e é a) voz de alguém cantando. Móvel e guardada (gravada) nos diversos suportes de mediação, a voz do cantor se infiltra e contamina outros cantores, pois permite a estes o contato atemporal com aqueles. Cigarras que se incorporam em novas outras cigarras. Afinal, se morrem para dar vida à vida (ao cantar), esta não morre nunca.

Não esqueçamos, assim, da lenda que confere às cigarras o passado de terem sido humanos dominados pelo amor à música. E que, “por tanto amor, por tanta emoção”¹⁷¹, em gozo, se esqueciam da nutrição do corpo e morriam. Estas cigarras, outrora ligadas ao filósofo desapegado das coisas materiais, como estes, parecem ter sucumbido.

Os suportes técnicos permitem o registro e a troca de experiências. Nesta tese, e todo o meu empenho segue em direção a isso, busco efetivamente *re-velar* a *aura* contida nas canções que escuto, fazendo de cada canção uma forma de saber, claramente me afasto da defesa sobre o fim da faculdade de narrar defendida por Walter Benjamin. Mesmo entendendo os motivos e os argumentos da teoria benjaminiana, reconheço nas técnicas de reprodução o meio de permanência do mito, da capacidade de conectar “mundos no mundo”, justamente pela ampliação da possibilidade de acesso às canções. Meu *objeto* de investigação é diferente do *objeto* estudado por Benjamin, bem como o contexto sócio-histórico dos inenarráveis eventos da Guerra, não mais mítica ou épica, mesmo assim, e talvez exatamente por isso, identifico na canção popular brasileira o estofado de uma gente que cantando, geme e ri “por ser feliz, por sofrer, por esperar”. O traumático aqui gera vocalizes, toadas, aboios, canção.

O mutismo traumático que acometeu os sobreviventes da guerra de 1914 constitui, segundo Benjamin, o funesto sintoma da destruição da experiência comunicável na modernidade (...). A narração tradicional corresponde, precisamente, à modalidade de discurso na qual se atualizam incessantemente a dimensão transmissível e o caráter de anamnese da linguagem, a forma de comunicação privilegiada pela qual a experiência, em seu sentido reconhecível e em sua dimensão histórica, pode alcançar uma expressão discursiva (OLIVEIRA, 2008, p. 234).

De todo modo, creio que há na era da reprodução e mobilidade técnicas, quando tudo é transmutado em produto e requer um valor em dinheiro, a condição urgente, disponível e precisa da transmissão da experiência. Exemplo disso são as regravações, os “diálogos” entre cancionistas que, sem os instrumentos modernos, não seriam possíveis. Continuaríamos a ler

¹⁷⁰ Versos de “Eu vou ficar aqui”, de Arnaldo Antunes.

¹⁷¹ Versos de “Caçador de mim”, de Luiz Carlos Sá e Sérgio Magrão.

letras de canção “apenas” como poesia. Como fazemos com os textos cantados e emudecidos da *Ilíada*, da *Odisseia*, entre tantos outros¹⁷².

Egresso da banda Sheik Tosado e sua mistura de maracatu, frevo e hardcore, China faz de seu disco solo *Simulacro* (2007) um espaço para tons baixos e letras autorais. Entre guitarras e programações eletrônicas. O elogio canibal à tradição da canção popular, passando por Bossa Nova e Iê Iê Iê, psicodelia e samba, é o ponto forte de equilíbrio do disco. Neste sentido, destaca-se entre as canções “Canção que não morre no ar” [100], de China, posto que recupera, já no título, a “Canção que morre no ar” de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli. E é a gravação que Gal Costa deu à canção em 1974 no disco *Cantar* que será refletida, ecoada, no comentário paródico-crítico de China.

Voz da Tropicália, Gal Costa é emulada na atualização do tema. Porque gravado, seu canto não morreu no ar. China sintoniza o rádio, acha a estação e se permite acelerar o coração. O resultado disso é a (nova) canção: “Sintonize o seu rádio / procure em alguma estação / se eu entrar nos seus ouvidos / acelero seu coração”. Moderno, sentencia: “Minha voz vai se espalhar no ar / cada verso que eu cantar / os falantes te lembrarão / minha voz é canção que não morre no ar”. Para finalmente atestar “Nunca mais vou te deixar / pois agora sou uma canção”.

Quando é canção, quando retorna ao mito, o indivíduo se eterniza. China trai o verso cantado por Gal Costa – a “Canção que morre no ar” vira a “Canção que não morre no ar” – para renovar a tradição do desejo de cantar. A experiência “autêntica” é um simulacro que, por sua vez, nas palavras de China – na letra de “Pastiche” – é “a aparência, é a imitação, é a reprodução imperfeita, visão sem realidade (...). É plágio e ágil, minha criança, é o retocando e o irretocável. Tudo convergido numa coisa só”.

Em contraposição à perspectiva das massas como buraco-negro, fim do político, do econômico, do social, do histórico, enfim, do sentido, que fatalmente se destruirá, tão popularizado no seu manifesto niilista *À sombra das maiorias silenciosas*, Baudrillard desenvolveu, nos anos 80, uma maior positividade do simulacro, não como se ele fosse algo provisório, mas como algo constitutivo da contemporaneidade. A questão do simulacro está longe de se distinguir exclusivamente pelas citações estéticas do passado, por pastiches. (...) Trata-se de uma crítica à noção de representação. (LOPES, 2002, p. 105).

A experiência natural e autêntica, fundada na memória, reivindicada por Benjamin, encontrou novos meios de se realizar. A memória involuntária – que prescindia da vontade

¹⁷² “São numerosos os exemplos de canções ditas “populares”, publicadas como tais, cantadas como tais, por vezes afetadas do adjetivo “folclóricas”, e que são pura e simplesmente textos “literários” de cuja existência esquecemos (ZUMTHOR, 2005, p.82).

lúcida do indivíduo – e a memória voluntária – regida pela inteligência e pela vida prática – se mesclam. Inserido na cultura, o sujeito criado por China é exemplo de quem experimenta e vivencia o passado no presente. Algo incompatível para Benjamin. Posto que para ele “o elemento aurático encontra-se no cerne da narrativa tradicional, já que o lastro da sabedoria do narrador repousa na durabilidade do transmitido, na autoridade da tradição, na memória da experiência coletiva, na sacralidade do passado épico, na aura do longínquo” (idem, p. 245).

Até a linha melódica muda: ao invés do arranjo grandiloquente que quer figurativizar a morte do resto de canção, uma balada (quase) dançante a embalar a certeza da canção que não morre no ar; ao invés da voz límpida de Gal Costa, a voz de China em sobreposições, criando um efeito de “sujeira”, contaminação, interferência sonora.

O mesmo mote foi *re*-atualizado por China na canção “Mais um sucesso pra ninguém” (2011): “E eu que fiz tantas canções para você / Não esperava que fosse desistir de mim / A cada verso, me entrega mais para você / Que nunca quis ligar o rádio para me ouvir // Mais um sucesso pra ninguém / Canção que vai morrer no ar”. Aqui, desiludido no amor, o sujeito compactua com o sujeito de “Canção que morre no ar”. Retorno do mesmo, em diferença: *anel de Moebius*. Seja como for, cigarra-sereia que engendra cigarras-sereias, Gal Costa cantora é canção captada no futuro do presente de China. Este, por sua vez, em um gesto involuntário típico do indivíduo amalgamado, cujo lastro da tradição é, na base, desmantelado, aconselha-se, dessacraliza, cita e monta uma Gal. Ambos, irmãos e cúmplices no trabalho de sustentar a vida na voz, no cantar, na canção.

3 TRÓPICOS UTÓPICOS – GAIA CIÊNCIA – SUJEITO CANCIONAL

O canto tem algo de sinestésico,
está ligado menos a uma “impressão”
e mais a um sensualismo interno,
muscular e humoral
(BARTHES, 1992, p.136)

Entre outros objetivos, o que mais me interessa é (re)conhecer os “modos de pensar” (voz e escuta) embutidos na canção brasileira: reconhecer a tragicidade – a predominância da música, do corpo – da cultura brasileira. E iluminar o instante em que o cancionista se torna neo-sereia por apontar/cantar a “gaia ciência”, como José Miguel Wisnik intuiu e chamou atenção no texto seminal “A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil” (2001).

A eficácia do cancionista se verifica na competência demonstrada no gesto de amalgamar “alta cultura”, “folclore” e informação massificada e no disseminar do resultado através dos meios de mediação. Mas sempre volta a pergunta: como diferenciar canção “popular” e canção “folclórica” para além da relação preconceituosa e reducionista que as distingue ao defender que esta é “pura” (do interior) e aquela é menor porque industrial (urbana)?

O que é então popular? A palavra pode designar uma partida, uma pertença, a classe dos autores, ou dos usuários. Mas ela não nos leva a um conceito. Ela assinala um ponto de vista, aliás pouco nítido, sobre o mundo em que vivemos. Se digo que tal poesia ou canção é popular, faço alusão a um modo de transmissão de discurso, à remanescência de traços arcaicos que refletem mais ou menos o que eram nossos antepassados? (ZUMTHOR, 2005, p. 80).

Entende-se, embora não se justifique, haja vista o engenho transcriativo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e de *Galáxias*, de Haroldo de Campos¹⁷³, por exemplo, que, diante da supremacia da escrita, o argumento de que o registro escritural daquilo que é (em origem) oral promove inúmeras perdas para este. Mas e o registro sonoro-visual? O fato de os cantos sagrados do ritual feminino do Jamurikumalu (Alto Xingu, MT) serem registrados por Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro para o filme *As hiper mulheres* (2013) tornam os cantos das índias menos “puros” e desprovidos de força ilocucionária *sui generis*? Ou esta “traição” à tradição oral torna esta mais *sacralizada* pela expansão de acesso ao conhecimento de sua existência?

¹⁷³ Haroldo de Campos, à maneira de Kafka, recriou o episódio homérico das sereias, investindo, porém, não no silêncio, mas na transcrição do canto metalinguístico dos seres de “melicanoro cantar”. Ver “*odisseia – homero* (XII, 181-201) o canto das sereias” (In: CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 207.). Distinguido e publicado “solto” da *Odisseia*, como está no livro citado, o episódio surge como o avesso, um canto paralelo, paródico de “O silêncio das sereias” kafkiano.

Conhecemos o longo e continuado esforço dos folcloristas (no Brasil como na Europa) de demarcação da fronteira entre música ‘folclórica’ e ‘popular’. O campo do folclore musical instituiu um objeto em risco permanente de desaparecimento: ‘poesia popular’ e ‘canção popular’ definiram-se por uma dupla oposição às congêneres eruditas e aos produtos da nascente indústria cultural. A música popular nasce como objeto de estudo dentro do arco da pesquisa folclórica e foi o vínculo com os campos inter-relacionados dos estudos de folclore e da música erudita nacionalista que a tornou digna de atenção. Portanto, é impossível sondar os discursos sobre a música popular no Brasil sem recuar ao campo dos estudos de folclore (TRAVASSOS. In: ULHÔA, 2005, p. 96-97).

Se a partitura fortaleceu a ideia de autoria e revolucionou a fixação do fato musical, não resolveu a questão que sugere ser a voz de alguém cantando o signo da singularidade e da autenticação da existência deste alguém. Ou seja, mediatização e mercado, borrando os limites entre folclórico e massivo, também contribuem para o pensamento do tema. Neste ponto, como não se lembrar do conto “Um Homem Célebre”, de Machado de Assis, tão bem comentado por José Miguel Wisnik em *Machado maxixe: o caso Pestana* (2008)? “À primeira leitura, ‘Um Homem Célebre’ expõe o suplício do músico popular que busca atingir a sublimidade da obra-prima clássica, e com ela a galeria dos imortais, mas que é traído por uma disposição interior incontrolável que o empurra implacavelmente na direção oposta” (p. 7). A crise de ser/estar no cruzamento entre a polca (folclórico e popular) e “a grande música europeia” parece estar no cerne da formação da cultura nacional brasileira. O “complexo de Pestana” nos constitui, embora não queiramos admitir.

Como sabemos, o maxixe recalçado, virado samba, torna-se o paradigma musical de um Brasil mulato, nas primeiras décadas do século 20, num vasto processo de desrecalque, agora apologético, que constitui a imagem do país moderno sobre os escombros da escravidão, e que tem em *Casa-Grande & Senzala* um marco (idem, p.92).

Caetano Veloso brinca com a questão ao encartar na contracapa do disco *Circuladô* (1991) a frase nuclear do conto de Machado: “Mas as polcas não quiseram ir tão longe”.

“Vamos acabar com o samba / Madame não gosta que ninguém sambe / Vive dizendo que samba é vexame”¹⁷⁴, canta João Gilberto. “E quem se julga a nata cuidado pra não quaiar (...) Pois o mundo real não é o Rancho da Pamonha”¹⁷⁵, canta Criolo. “Eu bem sei que tu condenas / O estilo popular / Sendo as notas sete apenas / Mais eu não posso inventar // Por motivos bem diversos / Escrevi meu samba assim / Fiz o coro após os versos / E a introdução eu fiz no fim”, cantou Noel Rosa no Coliseu dos Recreios (Lisboa). Tendo sido cantado também por ninguém menos que Grande Otelo, o samba “Mais um samba popular” [101], de

¹⁷⁴ Versos de “Pra que discutir com madame?”, de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida.

¹⁷⁵ Versos de “Mariô”, de Criolo.

Noel Rosa e Vadico, registrado por Ivan Lins no CD 3 do *Tributo a Noel Rosa* (1997), Ana de Hollanda, em *Um filme* (2001) e Arto Lindsay, em *Noel Poeta da Vila* (2009), entre outros, com suas torções temporais – “Fiz o coro após os versos / E a introdução eu fiz no fim” –, guarda também os gestos significantes da montagem da triangulação “amorosa, política e musical” (WISNIK, *idem*, p. 74) que ronda o Brasil.

A sala de cinema *não é* o contato com os índios Kuikuro, embora, sendo arte, propicie a experiência. Nem o registro sonoro da performance de um grupo folclórico, nem o CD, essa superpartitura, da performance vocal de um cantor em estúdio, ou “ao vivo”, são o “momento sagrado” da emissão vocal. “A emissão é gozo vital, sopro acusticamente perceptível, no qual o *próprio* modela o som revelando-se como *único*” (CAVARERO, 2011, p. 19). Mas, sim, signos da existência de seres vivos/presentes emissores/destinadores daquelas vozes. “A voz amada vem de trás do monte / Etérea ponte, cruza o oceano e o mar // Estrela Dalva surge no horizonte / tão perto e longe em mim o seu cantar”, canta Caetano Veloso em “A voz amada”.

“Chega! / Meus olhos brasileiros se fecham saudosos. / Minha boca procura a ‘Canção do exílio’. / Como era mesmo a ‘Canção do exílio’? / Eu tão esquecido de minha terra... / Ai terra que tem palmeiras / onde canta o sabiá!”. São com estes versos que Carlos Drummond de Andrade fecha o poema “Europa, França e Bahia”, poema cujo sujeito poemático, após parecer deslumbrar-se com as belezas sedutoras dos países civilizados, sente saudade e tem os “olhos brasileiros sonhando exotismos”. Para ele e diante dele, em gesto antropofágico, a torre Eiffel é um imenso caraquejo; “submarinos inúteis retalham mares vencidos”; “a Itália explora conscienciosamente vulcões apagados”; e é das águas sujas do Sena que a sabedoria escorre. “Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa”, afirma. Estranho a tudo e desentendido de tudo, ele quer lembrar a canção do exílio, aquela que canta os exotismos da [sua] terra e, por isso mesmo, faz o sujeito retornar à terra familiar e íntima.

Guardado no livro *Alguma poesia*, o poema “Europa, França e Bahia” serve para complexificar a discussão da importância da tão temida “cor local”. Tendo o seu uso mal compreendido, ou rejeitado veementemente, confundiu-se por muito tempo, a fim de inserir o Brasil na modernidade, cor local e exotismo. Para este segundo termo, não encontro melhor entendimento do que o dado por Caetano Veloso ao final da canção “Um índio”: “aquilo que nesse momento se revelará aos povos / Surpreenderá a todos, não por ser exótico / Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / Quando terá sido o óbvio”.

Como sabemos, o exótico só é visto na perspectiva depreciativa do termo por aqueles que não alcançam a obviedade do objeto/sujeito sob o olhar. O outro, sempre diferente, é exótico. O lugar que desconheço e cuja gente age de modo “oposto” ao meu, é exótico. Sob a pecha de exótica, Carmen Miranda voltou os olhos do mundo para o Brasil. Pagou caro por isso, renegada pela elite, mas sabia que o povo que ela representava tinha nela a esperança (espelho refratário) de distinção e de reconhecimento universal. Portanto, como venho tentando defender, se a canção popular brasileira é a tradução empírica da *gaia ciência* pensada, noutro plano de interpretação, por Nietzsche, posto que heterogênea e permeável, ela o é porque se alimenta de matrizes múltiplas, de produções populares diversas e de cores locais singulares e amalgamáveis. Na canção popular brasileira, entretenimento, informação e criação se misturam forjando a educação ético-estético-filosófico-sentimental do brasileiro. Desde sempre foi assim, misturas de misturas, até entre linguagens diferentes. Isso se opõe a certa e interessada imagem *única e limpa* – pós-Bossa Nova – do Brasil.

É no sentido nietzschiano que Luiz Gonzaga é gênio, por aglutinar elementos espalhados na cultura popular. Um exemplo é que a musa Rosinha, condensação de várias mulheres sertanejas, serve à apropriação imagética de todo e qualquer sertanejo distante de sua mulher, por causa da seca do sertão “das muié séria / Dos homes trabaiador”. “O mundo não vale nada / Sem amor de Rosinha / Por isso vivo a sonhar / Com a minha moreninha”¹⁷⁶.

Gonzaga traduziu o sertão e moldou uma imagem do nordeste não apenas nas letras que cantava e no jeito de corpo (e vestimentas), mas, principalmente, na voz. É no timbre adequado, porque carregado de vivência, ao ritmo da sanfona onde mora a beleza do canto de Luiz preenchendo casas humildes, comuns, simples de alegria e esperança, matenedouras do homem na terra: “A seca fez eu desertar da minha terra / Mas felizmente Deus agora se alembrou”¹⁷⁷. É do luxo exuberante e óbvio do vivente-cantador da “festa-feira no pino do sol a pino”¹⁷⁸, cantador das tragédias do cotidiano, cordelistas da vida comum e fantástica, que a voz de Gonzaga se alimenta. A gestualidade vocal de Luiz Gonzaga figuratizava o “sertão é em todo lugar; o sertão é dentro de mim” rosiano. Posto que a voz de Gonzaga, seu modo de cantar e dizer, é a grande vereda de sertões geográficos e íntimos. O que é “A volta da asa branca” senão uma fresta de luz no corpo ressequido do sertanejo? Um bálsamo sonoro na intemperância dos dias de muito sol e quase nenhuma água.

¹⁷⁶ Versos de “Rosinha”, de Nelson Barbalho e Joaquim Augusto.

¹⁷⁷ Versos de “A volta da asa branca”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

¹⁷⁸ Versos de *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

Foi deste recanto também que Haroldo Campos pinçou as estrelas, planetas, satélites de suas Galáxias. Se “(...) para / outros não existia aquela música não podia porque não podia popular”, é esta música vinda do povo e cantada pelo povo que alimenta a vida do povo: injeta remédio e veneno na existência. Exótica, óbvia é esta canção que sustenta o indivíduo com saudade de sua terra que “tem palmeiras onde canta o sabiá”. É ela que faz ele querer voltar e, de novo, tentar – ir indo: “A asa branca / Ouvindo o ronco do trovão / Já bateu asas / E voltou pro meu sertão / Ai, ai eu vou me embora / Vou cuidar da prantação”¹⁷⁹. “Chega! / Meus olhos brasileiros se fecham saudosos”¹⁸⁰.

Gilberto Gil (Gilberto Gil canta Luiz Gonzaga, 2012) capta esta alegria do povo e da natureza natural inventada por Luiz Gonzaga ao cantar “A volta da asa branca” [102] com acompanhamento festivo. Ele investe no sujeito que se enche de novas vontades: “(...) E se a safra / Não atrapaiá meus pranos / Que que há, o seu vigário / Vou casar no fim do ano”. Em entrevista à revista *Bravo!* (dez/2012), Gilberto Gil declarou: “Eu não existiria sem Gonzagão”. Eu completaria que nem o sertão, nem o Nordeste, como os entendemos hoje, existiriam sem a voz de Gonzaga, sua agonia transvalorada em som. É ele o sabiá a sustentar *memórias, crônicas e declarações de amor* na voz.

O sujeito cancional é um complexo de categorias. Ele só se permite ouvir no instante-já da canção. Ele amalgama a voz do compositor, a voz do sujeito da canção (a voz que “fala” a mensagem da letra da canção) e a voz do desejo do ouvinte. E se descola de todos estes quando permite a fruição, bem como a possível significação, pessoal e intransferível da canção. Noutra e complementar perspectiva, podemos dizer que o sujeito cancional reúne em si “as três vozes da poesia” identificadas por T. S. Eliot (1991), a saber: a do poeta (indivíduo) que fala consigo mesmo, a do poeta (sujeito) que fala como um outro e a da personagem criada pelo poeta (indivíduo e sujeito). Eliot reconhece que elas não se excluem, ao contrário. Porém, a estas, no caso do sujeito cancional, temos ainda a presença decisiva da voz do desejo do ouvinte: o espaço entre aquilo que é cantado e aquilo é ouvido. É neste aí-aqui que as canções deixam de ser promessas e passam a ser canção, como aponta o sujeito de “Nossa canção”, de José Miguel Wisnik e Mauro Aguiar. E é deste lugar *turvo* e nada asséptico que o compositor canta, transmutado em cancionista: “As canções / só são canções / quando não são / mais nossas”.

¹⁷⁹ Versos de “A volta da asa branca”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

¹⁸⁰ Versos de “Europa, França e Bahia”, de Carlos Drummond de Andrade.

É através do sujeito cancional que podemos dizer que, ao cantar uma *mesma* canção, diferentes intérpretes também são autores daquela canção, singularizando-a em suas gestualidades vocais; e que, ao tomar a canção para si, o ouvinte se apropria da mensagem para “entender” o mundo à sua volta e a si mesmo, imerso no mundo. É o sujeito cancional, coincidido com o estado do ouvinte naquele momento de execução da canção, quem faz o convite para o canto compartilhado.

No caso das canções de amor, ou quando há na letra da canção um destinatário aparente, por exemplos, é o sujeito cancional quem permite que uma canção dirigida a uma pessoa possa ser ouvida e apropriada, pela empatia, por outras pessoas, quando do momento de sua vocalização. Nela o ouvinte entra em intimidade com o que lhe é apresentado. O ouvinte não conhece o sujeito, mas tem nele um cúmplice. Ou seja, o sujeito cancional é performatização sirênica. Ele apresenta em som (tensão entre corpo e alma) algo que até então o ouvinte e o próprio compositor só tinham uma vaga ideia do que seria: a coisa em si – tão fluida e fugidia quanto a própria canção que (não) morre no ar. E aqui está o drama do sujeito cancional.

Em sua vasta e profícua pesquisa sobre os medievais, provençais Paul Zumthor aponta que é preciso se concentrar “nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares” (2007, p. 12) quando analisamos textos outrora oralizados e que nos são transmitidos como manuscritos. E reclama do silêncio profundo que nos cerca quando lidamos com as canções hoje tidas “apenas” como poesia. Ao mesmo tempo, Zumthor anota que os meios eletrônicos “abolem a presença de quem traz a voz” e que “os media tendem a apagar as referências espaciais da voz viva” (idem).

O sujeito cancional, como tenho aqui desenvolvido, chama para si a responsabilidade de sustentar o mito, o arcaico vocal em tempos de reprodução técnica da voz. Prismático, o sujeito cancional é permanência (da certeza de que uma voz de alguém de carne e osso emitiu algo) e fluidez (momento luminoso feito um flash de compartilhamento de experiências). Corpórea e incorpórea, a canção é apreendida no corpo, que reage. Pensando nestas vozes e em suas ações chegamos à canção “A dor e o poeta” [103], de Moraes Moreira (*A revolta dos ritmos*, 2012). Nela, o sujeito da canção canta os motores que alimentam o poeta e a poesia. Retomando como mote o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, o sujeito diz: “A dor atinge / O peito do poeta / Mas ele finge / Que nada sente / e até se delicia”. O foco aqui é na dor que o poeta “deveras sente”. “É solidão / E ele dá outro nome: / Inspiração”.

Há, no caso das canções, dos poemas vocalizados, entre a dor fingida (do campo da ficção) e a dor sentida (da *solidão-inspiração*), aliadas à dor vivida (no corpo) por quem ouve

a canção, uma outra instância: o sujeito cancional, ligando tudo, entretendo a razão e tensionando as categorias no calor da voz que dura enquanto dura a canção. “A dor e o poeta” chama atenção para o sadismo do ouvinte: “A dor destrói / Mas o poeta em si / É um herói / Diz que é feliz / E a plateia aplaude / E pede bis”. O sujeito dessa canção parece chamar atenção para algo semelhante ao que experimenta o sujeito de “Bastidores”, de Chico Buarque, na voz de Cauby Peixoto, que se constrói e se inventa diante dos ouvidos de quem lhe ouve cantar. A dor que atinge o peito do cantor se traduz em beleza trágica e satisfaz quem lhe ouve, satisfazendo a ele próprio por conseguir através de modos operatórios (ISER, 2002) fingir¹⁸¹ (tornar arte/ficção) uma dor nesse “comboio de corda / que se chama coração”, como escreve Pessoa.

O texto de “A dor e o poeta” é cantado duas vezes: Na primeira a voz de Moreira declama os versos acompanhada de violões e sanfona, tal e qual acreditamos acontecia com a poesia medieval, provençal. Na segunda, no bis, com o poeta já devidamente deliciado na própria dor, Moreira canta: modaliza o texto na voz e na linha melódica dada pelos instrumentos. E vice-versa. E “o poeta faz / Um carnaval / Deixa doer / Até o fim / Ao bel prazer”. E a entrega no instante-já – “Em cada canção que vivo / Motivo é que não me falta / Pra ir do começo ao fim”¹⁸², canta Moreira noutra canção do mesmo disco – se realiza. E o sujeito cancional surge e impregna de prazer a caixa acústica do ouvinte: “A dor é fria / Se não se transforma / Em poesia / Sofreguidão / Se não compõe os versos / De uma canção”.

O sujeito da canção é aquele que, em teoria da poesia, ainda chamamos de sujeito do poema, uma categoria complexa que, em síntese, é a voz que fala de dentro do poema a “mensagem” do poema. É a voz insuspeita que diz “eu navegava canções”, por exemplo, na canção de Tom Zé; ou “minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”, no poema de Gonçalves Dias. É o eu-lírico que fala o verso, distinguido, mas ligado por sutis relações autoficcionalis, com o autor da obra.

Diverso, mas fusionado também ao sujeito da canção, o sujeito cancional é aquele que é quando a canção está em execução. Quando o ouvinte escuta Tom Zé cantando o verso acima citado, o sujeito cancional é localizado. Mas, principalmente, é quando o ouvinte

¹⁸¹ “Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido.” (ISER, 2002, p. 958).

¹⁸² Versos de “No ipod do meu coração”, de Moraes Moreira.

coincide seu estado de espírito com aquilo que o sujeito da canção diz – está dizendo – que o sujeito cancional se apresenta em sua totalidade estética à apreciação. O sujeito cancional brinca entre a carência e a saturação das experiências e vivências tanto do cancionista emissor vocal da canção, quanto do ouvinte. É o sujeito cancional quem, no indivíduo adulto, transforma a angustia em sono e sonho, como as canções de ninar maternas fizeram na infância. Talismã contra a desventura, o sujeito cancional, claro está, é utópico e irrenunciável. Se embalar e cuidar de alguém exige tempos longos, maternos, no tempo contemporâneo veloz, o sujeito cancional toca exatamente na necessidade de laços de afeto. Coincidentes, sujeito e indivíduo se embalam, sutilizam a dor, freiam o novo sempre igual do cotidiano sem futuro.

Voz mediatizada vinda do turbilhão moderno, o sujeito cancional breca os estímulos, fluxos e intensidades do mundo moderno porque *cuida* do indivíduo. Ou melhor, estimula o indivíduo ao cuidado de si, que é transformador, porque não recusa o passado, ao contrário, lembra ao indivíduo que este não está solto do saber viver do passado. O sujeito cancional não busca a inovação, nem entra no jogo da monotonia que se alimenta do novo, como nos alerta Walter Benjamin. Do lugar da experiência estética, o sujeito cancional instiga a formação do ouvinte, posto que convida este ao pensamento. Ele sabe que a pressa aniquila o conhecimento, mas faz dela uma aliada, quando pode ser posto à disposição do ouvinte nos fones de ouvido, em qualquer lugar. Ele faz da recepção distraída uma cúmplice no engenho de transmitir a sua experiência de sujeito estético, valorizando o presente do ouvinte.

Se o sujeito cancional reconhece a insuficiência da realidade, é dela que ele se alimenta. Ele afronta o tédio ideológico das elites e o cansaço de existir das classes desabonadas de bens de consumo. O sujeito cancional, quando engendrado no ouvinte, recupera o esmero do artesão. Ele faz com que uma mensagem dada ao coletivo possa ser fruída por cada indivíduo. Ele respeita a individualidade e imprime a originalidade ao ser do ouvinte. Por isso cada audição de uma *mesma* canção é sempre uma repetição em diferença, pois vai depender do estado de espírito do ouvinte o *exercício espiritual* que o sujeito cancional promoverá.

O sujeito cancional criado por Tom Zé em “Navegador de canções” [104] (*Tropicália lixo lógico*, 2012) não é o *expert* que, treinado, mas sem conhecimento, dá conselhos sem experiências. Ele é o *intellectual* que, carregado de traços mnemônicos, defende uma tese: “Aquilo que os meninos do Nordeste jogavam fora quando travavam contato com Aristóteles escapulia do córtex, se alinhava no hipotálamo e ali adormecia. Tornava-se lixo, só que um lixo dotado de lógica própria. (...) Um lixo lógico!” (Tom Zé, revista *Bravo!* 179, jul/2012). O

sujeito cancional é o narrador: ponte entre passado e presente, promovendo o apagamento das diferenças. Pensar no presente é sempre lembrar e mirar no futuro. Nem as trevas da ignorância, nem as luzes da verdade. Utópico, o sujeito cancional mostra que, sem utopia, estamos condenados à irrelevância. Ao cantar os versos “Longe, sozinho, / Ventos marinhos, / Eu navegava canções”, acompanhado por uma melodia montada essencialmente por instrumentos de cordas (violão, violino, cello, rabeca) cujo conjunto lembra os provençais, o mítico cantador nordestino, Tom Zé rejeita o desaparecimento do passado e convida o ouvinte a com ele navegar na trama melódica. Isso sem contar a recuperação da presença do coro – muitas vozes – em momentos pontuais da canção.

O sujeito da canção “Navegador de canções”, narrando sua experiência, abre o leque das possibilidades sonoras e vocais que compõem a brasilidade, algo que Tom Zé reconhece na Tropicália: ápice estético da valoração da mistura, do resgate das culturais orais. Ao ritmo da gavota (dança francesa) e do fado, o sujeito da canção narra sua dança particular, porque coletiva-Brasil, entre os bordões (palavras e cordas de instrumentos) que alimentam as canções nossas de cada dia. O narrador-cancionista afirma que canta, que chegou “ao porto dos bordões, / onde botam ovos as canções” ao navegar, ao se permitir correr o risco de se deixar ser afetado por diversos extratos sonoros. Formado pela civilização ocidental e na liberdade da utopia tropical, o sujeito da canção de Tom Zé ancora no ninho, no centro, no núcleo da questão: berçário dos “analfatóteles” (analfabetos em Aristóteles) “onde botam ovos as canções”. Ele descobre na confiança na dança “das cardeais direções” o seu lugar de cancionista brasileiro não comportado: tropicalista.

Quando perguntado sobre o que seria o tempo, Santo Agostinho respondia: “Se ninguém me perguntar, eu sei. Se eu quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”. O entrave entre o intuir e o traduzir em palavras levantado por Santo Agostinho nos sugere o quão difícil é definir o tempo de modo a dar conta de sua complexidade natural, psicológica, social. Temos um conhecimento intuitivo do tempo. Como apontar aquilo que poderia ser o tempo diante da realidade objetiva (o passar sucessivo dos milésimos de segundos do relógio), a intuição individual da intervenção do tempo no humano que somos (e vice-versa) e os acontecimentos específicos do momento histórico em que vivemos? Portanto: A qual tempo me refiro quando quero falar sobre o tempo?

O certo é que nem todos os tempos (e aqui já aparece o plural do termo) são dignos de destaque. Voluntária ou involuntariamente, esquecemos e/ou recalamos períodos, épocas. Se o passado, que é o único tempo que existe, ou sabemos existir, porque lá *estivemos*, está

perdido e o futuro deve ser (intuição de desejo) o que no passado era apenas uma promessa, resta-nos lembrar, viver e esperar no presente. “A essa promessa utópica não cumprida responde a palavra poética, configuração singular que une o linguístico e o mimético, a palavra e a imagem”, anota Luís Inácio Oliveira (2008, p. 126). O presente, por sua vez, é um instante tão comprimido que quando acabo de digitar a palavra “presente” ele já se tornou passado. O tempo depende da memória individual e coletiva. E nós precisamos dessa memória para *existir*. Na modernidade, com sua ousadia (coletivamente engendrada e compartilhada) de pensar a realização do futuro desejado, não mais no campo da religião (pós) e sim da terra (aqui e agora), mediante a valorização da técnica, tudo passou a contar e a ser valorizado em termos de produção, gerando a angústia da sensação do acelerar do tempo, a fim de que o investidor obtenha retorno rápido.

No conhecido texto “O narrador”, a partir da experiência da guerra e do avanço da técnica, Walter Benjamin escreve sobre esta mudança de perspectiva em relação àquilo que importava e que deixa de importar: “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (1994, p. 198). Benjamin aponta para as mudanças bruscas e repentinas nas referências do indivíduo e mira no capitalismo especulativo da nossa sociedade de consumo (em que poucos podem consumir). As novidades, nem sempre desejáveis, destroem as referências do passado, quando não feitas à vida criativa. O novo reduzido à novidade e a necessidade de ter o “sempre novo” transformam a vida em uma interminável sucessão de meios cujas finalidades estão perdidas em si.

A aceleração que os meios promovem nos acontecimentos (fazemos cada vez mais coisas dentro de uma mesma fração de tempo), as tais técnicas de reprodução criticadas por Benjamin, porque extinguiriam a “aura” dos objetos feitos agora em série, implode a nossa capacidade de esperar e, conseqüentemente, de desejar. No texto “Experiência e pobreza”, Benjamin comentou: “Essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade” (1994, p. 115). Daí as depressões, as melancolias, os fatalismos. Sobre este ponto, Maria Rita Kehl escreveu em *O cão e o tempo*:

O melancólico benjaminiano vê-se desadaptado, ou excluído, das crenças que sustentam a vida social de seu tempo; mas ao contrário do empenho investigativo e criativo que caracteriza seus precursores renascentistas, sente-se abatido pelo sentimento da inutilidade de suas ações. Daí a relação entre a melancolia (pré-freudiana) e o fatalismo, sentimento de insignificância do sujeito como agente de transformações, tanto na vida privada quanto na política (2009, p. 100).

As esperanças projetadas no futuro dizem muito do presente, já que aquele traduz as angústias deste. Assim como o presente é o panteão das angústias do passado. Deste modo, se “o futuro já começou”, onde fica o presente? Suprimir quaisquer dos tempos causa pane no viver. Baseadas nas leis constantes da natureza, as técnicas da física possibilitam prever o tempo, mas não a inconstância humana no tempo. É no esquecimento da tradição que reside a desvalorização do futuro e do presente. Para Benjamin, o progresso promovido pelos meios não engendra, de fato, progresso algum, posto que não promove a emancipação do homem, nem o fim das desigualdades. Voltando ao texto “O narrador”, Benjamin escreve que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994, p. 198).

Claro está que as perdas do *tempo social* analisado por Benjamin diferem radicalmente das perdas do *tempo social* brasileiro, basta olhar para a tradição (a relação com o passado) das duas sociologias. Daí também a perplexidade dos teóricos estrangeiros diante de nossa capacidade em transformar “lágrima em canção”¹⁸³. Penso nisso quando ouço Gilberto Gil cantar “Não tenho medo da morte” [105] (*Banda larga cordel*, 2008). Qual o outro narrador-cancionista para cantar as angústias e os prazeres diante do tempo que não para arrastando-nos ao nosso caminho inevitável à morte?

Em diálogo com o sujeito de outra canção de Gilberto Gil, o sujeito da canção “Não tenho medo da morte” observa que o futuro enquanto dimensão do tempo é sempre o mesmo: “mistérios sempre há de pintar por aí”¹⁸⁴. Se por um lado, o futuro é a diversidade de possibilidades, por outro, não há como fugir da morte: um presente do futuro – um estranho presente, pois, “a morte é depois de mim”. O medo que assombra o sujeito da canção é o medo de morrer antes de acabar o que lhe cabe viver. Morrer dentro da vida: da morte chegar demasiado cedo. Canta: “A morte já é depois / que eu deixar de respirar / morrer ainda é aqui (...) Não tenho medo da morte / mas medo de morrer, sim / a morte e depois de mim / mas quem vai morrer sou eu / o derradeiro ato meu / e eu terei de estar presente”.

Noutro trecho da letra, ouvimos: “A morte já é depois / já não haverá ninguém / como eu aqui agora / pensando sobre o além / já não haverá o além / o além já será então”. O sujeito percebe que estamos invariavelmente presos ao presente, mas olhando sempre para o depois. “E quando eu tiver saído / Para fora do teu círculo / Tempo tempo tempo tempo / Não serei

¹⁸³ Versos de “Blues do elevador”, de Zeca Baleiro.

¹⁸⁴ Versos de “Tempo rei”, de Gilberto Gil.

nem terás sido / Tempo tempo tempo tempo”, canta Caetano Veloso, na sua “Oração ao tempo”.

Objetivamente, o aqui e o agora não existem. Como entender o “Obrigada, senhores, obrigada por estarem aqui, hoje”, que Maria Bethânia me diz através do disco, senão pela minha disposição ao pacto com o eterno presente das canções que, mesmo mediatizadas, conectam à minha memória lembranças e esperanças? Na técnica, vai-se o tempo e fica o humano? Pergunto-me. Para que o sujeito cancional surja o tempo de sua existência precisa coincidir com o tempo do ouvinte. O tempo da “fala presente” do sujeito cancional é o futuro do pretérito: poderia ser, tinha tudo para ser, mas não será, mesmo estando preservado(?) da ação do tempo pela técnica. No ouvinte, no entanto, fica a intuição de que aquilo é e pode ser. Eis o duração complexa das canções que a canção de Gilberto Gil, ao tematizar a morte, revela.

O tempo exige novos posicionamentos. É mais duração, menos cronologia. “Não me iludo / Tudo permanecerá / Do jeito que tem sido / Transcorrendo / Transformando”, canta Gil em “Tempo rei”. No modo como Gilberto canta a mensagem de “Não tenho medo da morte” reside a eficácia da canção: calmo, sereno, em ato de espera, de desaceleração – performance de um cancionista que “se quiser falar com Deus” sabe que precisa “calar a voz e encontrar a paz”¹⁸⁵. A espera é a vontade que se encaminha para o exterior. Não para o futuro, mas para a exterioridade do presente em sua expectativa modelar do acontecimento esperado. “A morte já é depois / que eu deixar de respirar / morrer ainda é aqui / na vida, no sol, no ar / ainda pode haver dor / ou vontade de mijar”, canta Gil: cancionista “compositor de destinos”.

“A vida é somente um dom independente de quem / Seja capaz de gritar seu nome, alto e bom som / A vida seria um tom, uma altura a se atingir / Viver é saber subir, alcançar a nota lá / Lá no ponto de ferir, se preciso, até sangrar”, canta Gilberto Gil (“Não tenho medo da vida” [106], *Fé na festa*, 2010). Independente do indivíduo, a vida existe, mas o indivíduo só existe na vida – só vive – quando se vocaliza, quando é “capaz de gritar seu nome, alto e bom som”. De nada adianta o “dom da vida” se o indivíduo não souber usá-lo.

Aqui entra em jogo a complexa e sensível diferença entre Vida e Viver. Diferença que nos auxilia a pensar a existência das canções. Canta Gil: “Não tenho medo da vida, mas, sim, medo de viver / Eis a loucura assumida, você há de imaginar / É que a vida atou-se a mim desde o dia em que eu nasci / Viver tornou-se, outrossim, o modo de desatar / Viver tornou-se

¹⁸⁵ Versos de “Se eu quiser falar com deus”.

o dever de me desembaraçar”. A vida independe da vontade, do desejo. Viver exige ação, intervenção – eis o medo do sujeito da canção. “Quem já passou por essa vida e não viveu / Pode ser mais mas sabe menos do que eu / Porque a vida só se dá pra quem se deu / Pra quem amou, pra quem chorou, pra quem sofreu”¹⁸⁶, canta Toquinho, fazendo eco às aflições do sujeito cantado por Gilberto Gil. Assim como o sábio jagunço Riobaldo: “Viver é perigoso, seu moço!”. “A vida é simples, eu sei, mas viver traz tanta dor”, canta Gil em tom que performatiza um sujeito cancional aparentemente cansado da luta que é viver e permanecer vivo.

É deste modo que “Não tenho medo da vida” é espelho de “Não tenho medo da morte”. Espelhamento que se reflete também na estrutura formal das duas canções: quatro quintetos, com 15 sílabas poéticas em cada verso, que vocalmente se subdividem para formar redondilhas (7 versos) espiralando no campo da melodia o pensamento do sujeito em ato de canção. “Não tenho medo da morte / Mas sim medo de morrer / Qual seria a diferença / Você há de perguntar / É que a morte já é depois / Que eu deixar de respirar / Morrer ainda é aqui / Na vida, no sol, no ar”. Em ambas, o que parece amedrontar o sujeito é a possibilidade de uma ação errada. Por entender-se interligado à engrenagem que condensa todos os outros viventes, o sujeito teme a dor implícita ao viver e ao morrer – verbos do círculo infinito, do eterno retorno.

Não há como fugir da Vida e da Morte. Já para o viver e o morrer há o canto, a voz que sendo instante-já coloca o sujeito cantante no interlugar. É na canção, na voz de alguém cantando, no fazer da vida uma obra de arte que o tom é conquistado (Proust). E vida e viver se ajustam. Assim como morte e morrer. Os sujeitos criados por Gil sugerem isso ao citar os elementos cabeça, pulmão, coração e tom, nota, ponto. Elementos presentes na mecânica cancional. Ao misturá-los e elegê-los como signos do viver e morrer, os sujeitos das canções recompõem destinos, pois interferem no modo tradicional de ser e estar no mundo. “O pensar quer estar fora do tempo, faz mil conexões de uma só vez e coloca seus objetos em um presente eterno. (...) Pelo contrário, o falar é sempre vinculado ao tempo: não sabe para onde vai e depende da imprevisibilidade do que irão dizer os interlocutores”, anota Cavarero (2011, p. 203). Para a autora, “o primeiro passo para liberar a voz de seu gendarme noético, o primeiro gesto contra os cânones desvocalizantes da filosofia, passa por uma tematização privilegiada do falar” (idem). Ora, é exatamente isso que o sujeito da canção faz ao destacar

¹⁸⁶ Versos de “Como dizia o poeta”, de Vinicius de Moraes, Toquinho e Thomaso Albinoni.

que “A vida seria um tom, uma altura a se atingir / Viver é saber subir, alcançar a nota lá / Lá no ponto de ferir, se preciso, até sangrar”.

Em *retiro espiritual*, os sujeitos da canção “Não tenho medo da vida” e o da canção “Não tenho medo da morte” estão em plena ação de atendimento deste “mundo oreular”, condensador do auricular e do oracular. “A dor na carne e na alma, a calma a se propagar / A durar dia após dia, a varar noite, a dormir / A ver o amor a vir a ser, a ter e a tornar / A amanhecer de novo e de novo um novo dia / Isso às vezes me agonia, às vezes me faz chorar”, canta.

Ao ser ouvido, o sujeito da canção se transmuta em sujeito cancional fazendo com que emissor e ouvinte se encham de vida, de sopro vital vindo dos pulmões daquele. “Cantar, é mover o dom / do fundo de uma paixão / Seduzir, as pedras, catedrais, coração / Amar, é perder o tom / nas comas da ilusão / Revelar, todo o sentido”¹⁸⁷, canta Djavan. Cantar, amar, dom, tom, seduzir, revelar, ilusão, sentido, elementos que se agrupam na canção, trazendo a vida à presentificação, no auxílio mútuo e luxuoso entre vida e arte cantado pelos sujeitos de Gilberto Gil. E assim, “a função despersonalizante do pronome eu (...) é anulada pela unicidade inconfundível da voz. O som vence a generalidade do pronome” (CAVARERO, p. 205). Posto que “a voz pertence ao vivente, comunica a presença de um existente em carne e osso, assinala uma garganta, um corpo particular” (idem, p. 207). E só ele, ou melhor, só eu – o ser vivente, este “eu” que se anuncia e presentifica – posso “chorar quando estou triste (...) eu falo e ouço, eu penso e posso”¹⁸⁸.

A sereia mitológica tem um poder instigante: ao menos tempo em que o seu canto arrasta o sujeito para a morte, também, enquanto dura, sustenta a vida, pois é um canto que canta a vida individual e intransferível. Pensando deste modo, as pessoas se eternizam – não há morte – na medida em que, em nosso pensamento, elas continuam presentes (vivas). Cantar o outro é mantê-lo sintonizado a nosso ser. Pelo contrário, matar o outro é parar de cantá-lo: o silêncio. “O preço da eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do *outro*, ou melhor, dos outros” (CAVARERO, 2011, p. 65). Matar é esquecer. Quando uma mãe, diante da morte de um filho, afirma que ele está mais vivo do que nunca é porque ela continua mimando-o e cantando-o em seu seio maternal.

Do mesmo modo, acontece com o fim das relações erótico-afetivas. O outro estará vivo enquanto sua presença permanecer pulsando, enquanto algo ou alguma coisa dele estiver

¹⁸⁷ Versos de “Seduzir”, de Djavan.

¹⁸⁸ Versos de “Cérebro eletrônico”, de Gilberto Gil.

sintonizado com a constituição de alguém. Dito de outro modo, enquanto o canto que vem dele encontrar eco em nós (ou o avesso disso). Cada indivíduo tem um tempo único e particular ao lidar com o ritmo dos sentimentos: ganhos e perdas. Há, muitas vezes, a completa rejeição ao fim, como se o canto que liga os indivíduos não pudesse chegar ao fim: só de pensar em esquecer, lembra e mantém o outro vivo. É o caso, por exemplo, de “Canção para você viver mais” [107], de John Ulhoa. Gravada pelo Pato Fu (*Televisão de cachorro*, 1998), essa canção nos mostra um sujeito na tentativa de manter o outro vivo: quente e presente. O timbre eletrônico da voz de Fernanda Takai, trabalhado eletronicamente, sugere um equalizador em processo de (des)sintonia: adensando a vontade de permanência da ligação entre o sujeito e o outro cantado.

“Canção pra você viver mais” é metacanção na medida em que se insinua para dentro de si: ao cantar que “faz um tempo eu quis fazer uma canção” o sujeito está, de fato, fazendo uma canção. A canção se realiza enquanto dura sua execução e audição, pelo outro: o destinatário. O outro – e nós: ouvintes – dura, por sua vez, o tempo da canção. O fim da canção – o silêncio – mata o outro, além de matar (no ouvinte) a voz que canta. O sujeito (a sereia) se empenha (repete várias vezes o verso “pra você viver mais”) na manutenção da vida do outro (alguém pra se lembrar) e de si. Afinal, o amor ainda estava lá, nele, no sujeito da canção.

3.1 Exuberância sonora

Tecer a si mesmo enquanto palavra esquecida
Ericson Pires

“Glória aos piratas, às mulatas, às sereias”, canta o sujeito de “O mestre-sala dos mares”, de Aldir Blanc e João Bosco. Inconscientemente talvez, ele saúda três elementos fundamentais, não apenas à cultura, mas, em especial, ao pensamento sobre a dita brasilidade. O indivíduo daqui, tradutor das diversas culturas transplantadas, migradas e pirateadas para cá, carrega a verve “pirata”: das marcas e dos produtos copiados e feitos para oferecer a ilusão de acesso aos “originais”, aos comportamentos importados. Passando pela noção do errante (navegador) que, apropriando-se e transformando, rasga o bloqueio das metrópoles e suas culturas hegemônicas.

A mulata é a corporalidade da mistura, da mestiçagem, do amálgama. Sua presença indicia uma estética *brasileira*, tipicamente nossa: a torção necessária na narrativa do desenvolvimento – sempre conflituoso – dos contatos entre os povos. O corpo mulato é nosso instrumento de resistência e de sobrevivência. Aqui as musas e as sereias são híbridas. Elas

sabem que o local da cultura está descentralizado: não tem uma raiz, e sim muitas. Ao invés da sereia europeia que atraía para a morte, Iemanjá. No lugar dos longos cabelos dourados e dos olhos azuis, Iara – prima de Iracema. E se cada um destes elementos, por si, oferece margem às variadas interpretações do brasileiro, o que diremos de quem reúne em si todos eles? É o que me pergunto quando ouço e vejo a sereia do Norte, a índio-negro-mestiça Gaby Amarantos cantar: “Eu vou samplear¹⁸⁹, eu vou te roubar”. Vestida de saia vermelha e camisa preta: neo-pomba-gira em cirandas voltas.

Onde colocar *Treme* (2012)? Um disco em que a materialidade da tristeza é redimensionada para fazer a vida valer a pena: não negando a dor, mas não negando também as possibilidades do fazer canção *na periferia*? Uma materialidade que se confunde com as imagens que as canções trazem: “Eu canto mambo crioulo / Canto dentro do mambo, / Cabelo no grampo, / Saião de rodar”. Tal e qual o Mangubeat, o Rap, o Funk¹⁹⁰ carioca, a festa de aparelhagem é uma *cena paralela* à mídia tradicional: envolve comportamento, moda, costumes específicos de identidade.

Entendo que o disco *Treme* é um daqueles acontecimentos que se assemelham aos lançamentos, entre outros, de *Canção do amor demais* (1958), *Samba esquema novo* (1963), *Jovem guarda* (1965), *Tropicália ou Panis et circenses* (1968), *Fa-tal* (1971), *Clube da esquina* (1972), *Secos e molhados* (1973), *Amazonas* (1973), *Fruto proibido* (1975), *África Brasil* (1976), *Tamba-Tajá* (1976), *Canto das três raças* (1976), *Da lama ao caos* (1994), *Sobrevivendo no inferno* (1998), *Sujeito homem* (2001), *À Procura da batida perfeita* (2003), *Brasileirinho* (2004), *Calado* (2011). Eventos redefinidores do pensar o Brasil pela gaia-canção refletida da canção popular.

Gaby Amarantos cria uma persona – Xirley – para mimetizar a si própria: independente, livre porque consciente das suas raízes e da urgência de novidade. Ao estetizar sua trajetória, a garota da periferia mexe na geopolítica, causa pane no gosto de quem dá as cartas e as coordenadas da cultura, rompe o eixo econômico-sonoro RJ-SP. Como a guerreira trans-amazônica com a qual se monta na capa do disco. Aliás, a capa de *Treme* indicia o eletrônico fincado na floresta, desreprimindo a contraparte orgânica-animal das técnicas e das

¹⁸⁹ “(...) o uso da sampler tende justamente a desfazer referências ao retirar um material sonoro de um contexto para inseri-lo em outro” (IAZZETTA, 2009, p. 66-67).

¹⁹⁰ “Acabaram com o baile funk / Tinha muito preto e branco / Acabaram com o baile funk / Porque tinha muita festa / Acabaram com o baile funk / Tinha muito pobre / Acabaram com o baile funk / Porque isso aqui não presta / Acabaram com o baile funk / Pois havia alegria / E alegria não se compra / Nem se ganha da titia / Acabaram com o baile funk / Pois havia rebeldia / Na palavra do poeta / No barulho que se ouvia / Acabaram com o baile funk / Porque a porrada comia / Antonia beijou Joana / E Pedro perdeu Maria / Acabaram com o baile funk / Tamanha hipocrisia / Tá todo mundo fazendo / Do jeito que fazia”, canta Fernanda Abreu (“Acabaram com o baile funk”, de Rodrigo Maranhão”).

próteses contemporâneas: aparelhagem e comigo-ninguém-pode, led e costela-de-adão, raio laser e serpentes.



Imagem 18 – Capa do disco *Treme*, de Gaby Amarantos.

Um tanto diferente no flagra do gesto corporal, Gaby homenageia a capa do disco *Tamba-Tajá* (1976), de Fafá de Belém. Neste: uma guerreira doce, frágil e amalgamada com a paisagem: Iracema. Naquele: uma guerreira fera radical de pelúcia e couro. Ambas mestiças e passionais cantando o tempo e o espaço do povo de um lugar. Ambas, com seus corpos volumosos e vozes poderosas, interferindo na frequência da sonoridade brasileira, afirmando: isso também é Brasil.



Imagem 19 – Capa do disco *Tamba-Tajá*, de Fafá de Belém

Cada uma com suas histórias e emergências, Gaby herda de Fafá o impulso e o compromisso de cantar sujeitos e temas historicamente à margem do *mainstream*. Sujeitos comuns, que estão na base da brasilidade e, por isso, são renegados. Elas dão vida a lemas do universo cotidiano desses sujeitos. Com o canto como missão, as duas sereias fazem este povo acontecer: imprimem a energia do canto de um povo na voz. E eis que surge “Xirley” [108], de Zé Cafofinho, Original DJ Copy, Chiquinho, Marcelo Machado e Hugo Gila. Xirley é todos e ninguém, qualquer um. Indivíduo comum que ganha destaque, foco, movimenta a arte

de sua comunidade. Xirley é uma cantora que prefere cantar com voz marcada pelas duras vivências corporais a sua potência de afirmação. Uma voz que não foi “educada” para cantar “Águas de março”. E canta. Faz do clássico um *raptupi*. Por que não? E engana-se quem pensa que Gaby (cavalos de Xirley) faz isso folclorizando as deficiências técnicas de sua localidade. Pelo contrário, Gaby chama atenção para sons que, vindos da periferia, com tecnologias próprias, entram nos fluxos de fluidos das possibilidades do fazer canção em tempos de vários modos de mobilidade técnica.

As novas manifestações artísticas provenientes do território da pobreza brasileira instauram uma crise nos processos de mediação, ao instalar um dispositivo de inclusão, ao mesmo tempo indissociável e em competição com mediação. (...) A inclusão presuppõe uma crise no paradigma das heterogeneidades simultâneas, desaparecendo o espaço intersticial no qual viceja o mediador. (...) A inclusão inverte o paradigma da exclusão ao colocar o que estava fora, excluído, dentro, incluído, em uma ginástica preposicional característica. O incluído traz em sua bagagem as experiências da vida de excluído que relata em sua passagem para o território da inclusão (PENNA, 2013, p. 276).

Aqui, a floresta se expande pela produção de tecnologia. Produção engendrada na pressão da pobreza. Gaby assume a urgência da voz da floresta mimetizada à voz da periferia. Comparativamente, Gaby se insere no ambiente dos *manos*. Rompe a estética da “música brasileira para inglesinho ver, em um som de estar e de festinhas felizes, e de cantoras malemolentes de vozes bonitinhas”, identificadas por Tales Ab’Saber no ensaio “A voz de Lula” (revista *Serrote*, n. 10). Em Gaby, nada está às mil maravilhas. Sua voz não domesticada e seu corpo exuberante, vindos do centro da tensão entre a “ascensão de massas” e a permanência da miserabilidade em vários aspectos no Brasil, exigem uma mudança de postura do ouvinte, pede-se um novo olhar para histórias postas na periferia, dentro do também histórico processo de higienização (entenda-se norte-americanização e eurocentrismo) da cultura brasileira.

Porém, o mais radical em Gaby Amarantos, digo, em Xirley é que ela não está preocupada com contradições e seus (talvez) datados valores dialéticos. Performatizando aquilo que o Brasil pós-centralizado não alcançou, índia-Iara canibal que é, Gaby engole Beyonce para cuspi-la depois. Devora as vicissitudes contemporâneas e radicaliza, pois nega – no corpo e no canto – o paternalismo interesseiro do mercado de consumo que quer atender à chamada “nova classe média”¹⁹¹. Aliás, Gaby Amarantos põe em crise as relações de cordialidade até então fincadas entre essa “nova classe média” e a “velha classe média”.

¹⁹¹ Uma complexa expressão muito em voga na sociologia e na economia para comentar alguns avanços na desconcentração de renda no Brasil pós-Lula.

Voltando a *Treme*, como transpor uma festa de aparelhagem para um disco, para um mp3 sem perder a essência do acontecimento? “São toneladas de som / Muita iluminação / Nuvem, red e fumaça / Sacudindo a multidão / Tem telão de led / Onde o povão se vê / É melhor ao vivo / Do que ‘eu vi na tv’”¹⁹². A tarefa não é fácil. Mas, entre algumas perdas, a produção de *Treme* faz o melhor. Gaby é índice do indivíduo que pensa com o corpo todo, latino-americano, eco das florestas plugado nas tecnologias criadas para felicitar o povo. Ela caminha sobre o tênue fio que separa o exótico e o óbvio. E o óbvio, como sabemos, só é exótico visto de fora, por quem não o vive.

E cabe lembrar que as aparelhagens – incorporadas até nas comemorações do Círio de Nazaré – chegam ao Pará nos anos 1950, vindas da Jamaica, popularizando o reggae, por exemplo, para com o tempo ganhar o apelo visual apoteótico presente nas festas de hoje. Pensar este processo – da radiola até as imensas caixas de som – requer um novo olhar, com novos *instrumentos de análise*. Com a cabine (como nave espacial da Xuxa) do DJ virada para a plateia, Gaby e seu DJ são os mestres de cerimônia da festa de contato com um Brasil nada oculto. Tremer é uma resposta física do corpo às distorções sonoras das festas feitas por músicas de rápido consumo. Com uma vertente mais melodiosa (Tecnomelody), feita para dançar junto, *Treme* é um convite para o “ao vivo” de um Brasil que sobrevive à margem e, cantando, geme e ri. Atento e forte às indiferenças dos centros de poder, à ditadura do gosto, o Brasil cantado por Gaby Amarantos não é ingênuo, como querem os paternalistas e/ou preconceituosos com tudo quem vem da periferia. Aliás, o que é periferia aqui? “O Brasil é um gueto gigante”, responderia Mano Brown. Este Brasil pensa quando se diverte, e se diverte quando pensa: quer ser lugar. E é – na voz forte e rasgante, que fissura o conservadorismo, e no corpo cheio de curvas generosas de Xirley. Digo, de Gaby.

“Mas se você tira a minha voz o que me resta?” pergunta a pequena sereia de Hans Christian Andersen, apontando o destino emudecedor e, portanto, trágico das sereias. Toda *phoné*, a sereia reconhece a perda de sua essência na civilização da escrita. Para sobreviver, coube à sereia representar apenas a beleza física: e se inserir no mundo da visualidade. Vocálico que ainda não se “elevou”, a sereia é o monstro que mata o homem. Afinal, era ele quem saía ao mar, em um tempo em que, convenientemente, a mulher precisava ser sem voz. A sereia oferece aos simples mortais aquilo que a musa só oferece aos poetas. E isso, em um

¹⁹² Versos de “Festa de aparelhagem”.

mundo onde os segredos já não existem, quando a vida é assistida em “tempo real”, ameaça à tentativa histórica e caduca de blindagem de certos setores da sociedade.

Na iconografia pictórica, o quadro de René Magritte em que uma impactante sereia invertida – parte de cima peixe, parte de baixo mulher – aparece deitada na praia é a exemplar radicalização do emudecimento sirênico: feita agora apenas ao desfrute sexual. Ou seja, se é para renunciar a alguma parte, a cabeça e a boca são as opções.



Imagem 20 – *The Collective Invention*, de René Magritte.

Para Adriana Cavarero, “nenhum pintor soube olhar para o destino milenar da sereia mais que Magritte” (p. 134), com o quadro *The Collective Invention* (1934) em que representa a sereia que não canta. “Se o monstro é classicamente um híbrido e se para desfrutá-lo é preciso renunciar a uma parte, que se renuncie ao rosto” (idem), anota Cavarero. Amparado por uma filosofia surda, para a qual a palavra escrita é definitiva, este gesto reforça a mudez do *logos*. “A sua boca de peixe é muda. Não respira sequer: é um peixe voluptuoso, fora da água, agonizante” (idem). Serve apenas à excitação sexual do necrófilo.

Acima da cintura é um peixe, abaixo é uma mulher (...) a história do imaginário que a fez bonita e lhe deu um aspecto sedutor, mesmo não ousando declará-lo, queria exatamente isso: um corpo de mulher a ser possuído, um corpo feminino para desfrute do homem, que nenhuma parte representa melhor do que o triângulo escuro entre as pernas (idem).

Inserindo-se nesta tradição crítica do destino das sereias, Adriana Varejão retoma a discussão presente na obra de Magritte quando, entre outros elementos aquáticos, insere semelhante sereia invertida em “Prato com amêijoas”, ou “Prato com mariscos” (2011).



Imagem 21 – *Pratos com marisco*, de Adriana Varejão.

Antes disso, porém, temos o prato *Sereias bêbadas* (2009). Feito em óleo sobre fibra de vidro e resina, o prato apresenta as sereias como elementos que despertam o apetite. Não mais “apenas” sexual, mas também gustativo. Nadando entre figos succulentos e ostras semi-abertas, as sereias estão em seu habitat natural, mas a serviço tanto do “feliz poeta, quanto do esfomeado”, como canta o sujeito de “A novidade”, de Gilberto Gil e Paralamas do Sucesso. A sugestão iconofágica (de devoração da imagem historicamente reconstruída das sereias) de Varejão produz o sensível. Somos convidados ao mergulho vertiginoso na concavidade do prato junto com os seres canoros dispostos em movimento de redemoinho. Desencarnado de nós, o sensível desperta a nossa subjetivação e cria um dilema: por onde “comer” as sereias?



Imagem 22 – *Sereias bêbadas*, de Adriana Varejão.

E é nos figos em reconvexo, tridimensionais, do prato de Varejão que supomos tocar o sensível. Enquanto no convexo de *Sereias bêbadas* encontramos a harmonia por meio da recuperação da padronagem floral azul e branca da porcelana. Tudo quer ajudar a potência receptiva da sexualidade feminina: o contato entre sujeito e objeto. Ou melhor, quer ser meio, puro desperdício erótico.

Da mesma série e em mesmas dimensões, há ainda que se destacar o prato *Mãe d'água* (2009). Aqui, uma Iara (sereia negra-mestiça-amazônica) reina olhando o espectador sobre um fundo de água azul-escuro e agitada, entre seres aquáticos e um menino negro manchado de espuma branca. Mais um movimento iconofágico de Varejão. Agora são jabuticabas que, tridimensionais, se protuberam na superfície côncava do prato. Estourando de tão maduras, brilhantes e apetitosas, as frutas nativas da Mata Atlântica funcionam na mesma intenção de “corpo à disposição” que os figos e mariscos do outro prato. Já a parte convexa é trabalhada em estilo marajoara. Sobrepostos, os dois pratos de Adriana Varejão, problematizando às técnicas – cerâmicas “feitas” de fibra de vidro, ou melhor, fibra de vidro que se finge cerâmica – servem à investigação do lugar diacrônico do indivíduo, em perspectiva pós-colonial. Ao invés de uma análise histórica, partimos para uma análise geográfica da inversão, do fingimento, da invenção.



Imagem 23 – *Nascimento de Ondina*, de Adriana Varejão.

E é aqui que entro na leitura de “Dreamworld: Marco de Canaveses” [109], de David Byrne e Caetano Veloso” (*Onda Sonora: Red Hot + Lisbon*, 1998, *Red Hot + Rio 2*, 2011 e *Live at Carnegie Hall*, 2012). A canção em terceira pessoa narra na primeira parte a trajetória de Carmen Miranda como signo, símbolo e emblema de amálgama. Já na segunda parte narra o trabalho meticuloso de um travesti que se monta para manter o sonho da presença de Carmen. Tais inferências são percebidas melhor quando se assiste ao clipe da canção¹⁹³. O nome “Carmen Miranda” não aparece em nenhum momento da letra, mas está proliferado em toda a canção, inclusive nas vozes em falsetes de Veloso e Byrne. Além de se condensar no corpo do travesti que a performatiza entre o espocar de bolhas de sabão ao final do clipe.

Nascida em Marco de Canaveses, Noroeste de Portugal, Maria do Carmo é sereia que transplantada e ressignificada *re-inventa-se* Carmen Miranda: muda o modo de cantar no

¹⁹³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=n777E104Vns>

Brasil, exportando o país para o mundo. Ultra e pós moderna, não à toa ela é recuperada pela Tropicália, Carmen dilui os limites que separam o local e o global, o íntimo e o cosmopolita. Ela se inscreve como uma estrutura crítica dançante que dessacraliza a história. O som do theremin que abre e acompanha fantasmagoricamente¹⁹⁴ a canção é Carmen Miranda, agora performatizada no corpo da travesti: esta neo-sereia – “She lives in the dark / Breathing in / Breathing out” – que desempenha o papel cultural essencial de manter viva a memória afetiva das divas que inventaram nossa geo-história-poética.

Ela veio, a Maria do Carmo de Marco de Canaveses – “o nome da terra / onde Iara Oxum nasceu”; e ela vem, a Carmen Miranda – “Em 1980 que ela veio ao mundo / Com os olhos azuis / E na testa as estrelas da cruz”. Bêbada em sonhos, lúcida demais, a Carmen de hoje guarda a Carmen-metáfora no corpo inconcluso, montado: IAROXUM – um neo-orixá resultado da fusão diplomática imagética, harmonia que não dispensa a tensão, a fricção. Guitarra e percussão, pandeiro e violino, agogô, repique e programação eletrônica.

Sereia, “She’s living in a dreamworld / Like regular people / And she’s caught by the tail”, o sujeito de “Dreamworld: Marco de Canaveses” ecoa o canto já cantado: “Ela diz que tem / diz que tem, diz que tem // (...) // Tem pele morena, o corpo febril / e dentro do peito o amor no Brasil”¹⁹⁵, para colocá-la na geografia do corpo que agora lhe serve de suporte. As “Mãos / Pés e mãos / Contramãos / Sins e nãoos / Olhos sãoos / De rolar e de ver” se movimentam com uma entidade que “Agora moça / Agora ela / Agora faz”. A representação pressupõe a imaginação. Olhos azuis e pele castanha – as tais jabuticabas oferecidas ao encanto do mundo no prato de Adriana Varejão.

Ao inventar um sentimento íntimo entre as linguagens e seus signos, cabe mostrar que o histórico está presente no agora através da seleção de dados que possibilitam os contatos e a análise. Deste modo, os pratos de Adriana Varejão não são menos cerâmica por serem de fibra de vidro. Nem Carmen Miranda é menos ela por está no corpo dele: dele?. Portanto, é preciso pensar com rigor a cultura brasileira também a partir da combinação afetiva (agrado e desagrado) de elementos diacrônicos, a partir das invenções e das inversões artificiosas: pintura marajoara feita em fibra de vidro; negro-índio tingido de espuma branca; tropicalidade colada à pele da moça vinda da Europa; o canto do feminino que há no corpo morfologicamente masculino; vozes inglesa e brasileira se justapondo – tudo cantando o lugar do Brasil no mundo.

¹⁹⁴ Arte como aparição, aparentado à, irrealidade do real, fantasmagoria, como anota Adorno em sua *Teoria estética*.

¹⁹⁵ Versos de “Diz que tem”, de Vicente Paiva e Aníbal Cruz.

A canção popular é a América Latina em espelho: reflexo e refração. E a história da canção brasileira nos mostra que sempre se orientou pelo resgate do conflito humano. E a profusão de temas *românticos* também é sintoma disso: de uma busca alucinada por identidades. Cantar é resistir à precariedade e à exuberância. Resistir não no sentido de negar ou evitar, mas nas melhores definições do termo: não ceder, durar e conservar-se mutante. Gesto comum e cotidiano na América Latina, na América que não escreve romance, escreve conto; não faz história, ensaia: inventa uma tradição e forja um passado que *justifica* o presente. Portanto, se todas as vezes que eu me confesso eu me inscrevo ficcionalmente, já que falar de mim exige certo anseio ficcional, o sujeito da canção “Resistiré” [110], de Carlos Toro e Manuel de La Calva, é símbolo do indivíduo latino-americano.

Resistir é sair do campo de classificação. Eis o que o sujeito da canção deixa minar. Resistir é seguir cantando: preenchendo as lacunas que a vida ordinária não dá conta; é mover-se; é brincar com a memória (dispositivo falido de sustentação da identidade); é seguir “erguido frente a todo”, mas com a flexibilidade do bambú. Cantar é resistir; é deixar o corpo (individual e coletivo: nações) à disposição. Cantar é dizer que sobrevivemos porque não podemos explicar-nos. Cantar e resistir é ser latino-americano, ou seja, é perspectivar e equacionar a tomada de consciência social pela via da *alegria*, este condensado de lágrima e riso. Por tudo isso, “Resistiré”, que encontrou novos ouvidos depois que ajudou a compor a trilha do filme *Ata-me*, de Pedro Almodóvar, na gravação original dos anos 1960 do Dúo Dionámico, é tradução da América Latina e de seu povo desassossegado, inquieto, que canta e é feliz criando artifícios para cantar. “Nada de mergulhos. É na superfície que o real, minúsculo plâncton, se trai”, diz uma poesia de Paulo Henriques Britto. Para depois completar: “Só o raso é *cool*, a dor é *kitsch*”.

Tudo é junto e misturado, apesar de teirmos em separar e distinguir, a fim de, na nossa vã autoironia, criarmos a civilidade. Por exemplo, as interpretações passionais (daquelas com o coração e o estômago na boca), depois da *cool* bossa nova, são consideradas kitsch¹⁹⁶. Ou seja, exageradas e melodramáticas e até cafona (outro termo complexo). É o caso das canções das dores amorosas, defendidas, mesmo pós-Bossa Nova, por alguns, como a diva do rádio Lana Bittencourt.

De um tempo em que os recursos técnicos pouco ajudavam à captação da voz dos cantores, ao contrário, exigiam o canto a plenos pulmões, Lana, seus trejeitos físicos de palco

¹⁹⁶ Utilizo o termo a partir das leituras do livro *O kitsch*, de Abraham Moles.

e sua potência vocal, é a fiel memória e afirmação do Brasil-*Kitsch*: latino, quente, tropical – que não esconde a dor de um coração rasgado e sangrando. Assim sendo, Lana Bittencourt cantando a dramática “Sangrando” [111], de Gonzaguinha, no disco *Jubileu de prata* (1982), é o ápice kitsch, já que aí temos um sujeito deixando vazar a imensidão de sua dor, através do canto: o canto é dor que faz sangrar e isso precisa ser entendido (e respeitado) pelo ouvinte. O sujeito canta o que vive e vive aquilo que sua voz entoa. É no canto que o sujeito se entrega, diz de si, compõe sua história, insere-se no mundo. Cantor de si e do mundo ao redor, ele canta as lutas individuais e coletivas. Cantar, para ele, é estar à disposição do próprio canto: da vida, da alegria e da dor – e tudo sangra, para o bem e para o mal. O canto é a sangria medicinal do sujeito que canta. Mas é, por outro lado, a sangria bebida – mistura de vinhos, frutas e especiarias – para os sentidos de quem ouve a mensagem do sujeito: é catarse: emersão da/na vida, pelo canto (submersão) alheio. Cantar é apenas o jeito que o cantor tem de viver o que é amar. E Lana Bittencourt, com seu preciosismo vocal, de todos os sotaques, ama e sabe amar seu público.

3.2 Mundo amalgamado

Sócrates, Platão e Aristóteles construíram as bases do pensamento ocidental ou, se você preferir, os alicerces do racionalismo. Entretanto, no interior do Nordeste, consumíamos uma prosódia, um saber oral, uma visão de mundo que não advinha dos gregos, e sim dos árabes. (...) O importante é que a menina do Nordeste bebia daquele caldo não aristotélico até entrar na escola. Por isso, costume dizer que a creche tropical acolhia uma porção de analfabeto, os analfabetos em Aristóteles. Com 7 ou 8 anos, a garotada enveredava pelo colégio e, só então, tomava conhecimento da cultura ocidental. Calcule a surpresa, o fascínio. Descobrir os livros, as ciências e todo um palavreado diferente! Hipnotizadas por tamanho tesouro, as crianças jogavam fora o aprendizado anterior e deixavam que Aristóteles assumisse as rédeas em definitivo. (...) Nada desaparece, bicho! Nada! (...) Aquilo que os meninos do Nordeste jogavam fora quando travavam contato com Aristóteles escapulia do córtex, se alinhava no hipotálamo e ali adormecia. Tornava-se lixo, só que um lixo dotado de lógica própria. (...) Um lixo lógico! Na década de 1960, Caetano e Gil (...) perceberam que tinham de resgatar o aprendizado do interior, a herança dos árabes, a tradição oral e uni-los à cultura pop do ocidente, filha direta do pensamento aristotélico. Conseguiram, assim, engendrar um ser inteiramente original, a dona Tropicália (Tom Zé, Revista *Bravo!*, 179, jul/2012).

A civilização ocidental foi mesmo uma obra-prima da Humanidade, mas demonstra cansaço. (...) Devemos ser dignos de seus melhores ensinamentos. Não podemos ser otários para insistir em seus impasses. (...) Quero o bom, misturar o melhor de todos os lugares. (...) Virar país desenvolvido não é chegar ao lugar onde o Ocidente está (...). Houve e há aqui, por exemplo, o encontro entre duas tecnologias do êxtase: o xamanismo indígena e a possessão africana. A convivência íntima entre essas visões de mundo incompatíveis pode nos dar um jogo de cintura metafísico (e criativo) realmente espantoso. (...) podemos copiar Gil. Ele disse: “Para mim, raiz só de mandioca” (Hermano Vianna, Jornal *O Globo* – 27/07/2012).

Os contatos culturais nos países latino-americanos não foram pré-programados, posto que esses países se geraram no meio do redemoinho da mistura, tendo o lastro ocidental colonizador empunhado, pela razão que a tudo quer dominar, as armas cerceadoras. Palimpsestos, enquanto rascunhos do Ocidente, se quiser aplicar os saberes não-ocidentais às regras capitalistas, eles não encontrarão solo fértil para brotar, simplesmente porque são sementes de outros e para outros tipos de solo. Os textos de Tom Zé e de Hermano Vianna se complementam na certeza cada vez mais pungente de que ouvir o Brasil apenas com os ouvidos ocidentais não dá conta de ensaiar aquilo que o Brasil *é*, ou pode vir a ser. O modo forçado e racional com que temos feito o Brasil caber dentro dos encaixes de certas teorias dá sinais de desgaste e cansaço. Sempre deu, mas também sempre foi mais cômodo pensar o Brasil assim, por estes vieses claros, lineares.

Ora, se em sua liberdade diante das dívidas morais “a creche tropical” se difere ontologicamente das outras, como querer entender o Brasil – “devorador universal” – sob os mesmos paradigmas? Onde colocar “os pés da Índia e a mão da África” no Brasil construído e adotado? O verso da canção “Blues” [112], de Péricles Cavalcanti (*Blues 55*, 2004), desperta a atenção para outras “novas” incorporações da brasilidade. Ou seja, se sincretizados, os santos católicos que aqui chegaram e dominaram o imaginário não são mais os mesmos de quando da chegada, há também nas traduções brasileiras de Krishna e Iemanjá uma devoração que distingue e transforma os mitos. Nem Iemanjá é mais (apenas) o rio geográfico africano, nem Krishna é mais (apenas) um ente hindu. Do culto hidrolátrico Iemanjá passa a ser grande mãe africana do Brasil: é ela o rio que passa sem que possamos domar. Da posição de lótus, Krishna passa a ser referência de meditação: é ele a concentração dentro da estrela azulada.

Há uma intimidade tropical, solar, corporal e vocal interligando as várias pontas da fita de Moebius-Brasil. Neste país, “o lixo dotado de lógica própria” significa-se a todo instante, para além da compreensão imediata, fixa, fechada. Ou seja, se o conceito ocidental de revolução está em crise, geneticamente o Brasil é sendo crítico – “Os pés no céu e a mão no mar”. Penso nestas questões enquanto ouço Péricles Cavalcanti, um cancionista burilador de canções, cantando “Blues”, como um mantra, um ponto para orixá, uma devoção acústica ao gesto de fazer canção no Brasil: menos superações, acomodações e mais incorporações, fissuras. Por aqui, o que se devora está se conservando. No Brasil, a pele azul-escuro-celeste de Krishna se “harmoniza” aos tons de azul de Iemanjá: tão íntimos quanto dessemelhantes. Amalgamados no canto de Péricles, ele e ela – “Azul no sangue à flor da pele” – são forças transcendentais e instrumentos de mobilidade. Assim como blues é cor e gênero, pluralidade e

ritmo, melancolia solar. Mistura que existe enquanto ficção e realidade, para além da razão puramente ocidental.

Em “A crise da filosofia messiânica” (2010) Oswald de Andrade explica que o canibalismo é um tipo de antropofagia, porém, enquanto o segundo se trata de um rito, o primeiro acontece movido pela fome e pela gula. Ambos caracterizam uma “fase primitiva de toda a humanidade” (p. 138). A antropofagia por fome se contrapõe à antropofagia ritual naquilo que esta tem de transformar o tabu em totem: “Do valor oposto, ao valor favorável”. “A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu”, escreve Oswald (p. 139). E o que é o tabu, “senão o intocável, o limite?”, pergunta-se. O indivíduo ocidental é educado a jogar fora todo o saber oral, em benefício do racionalismo. No entanto, nas coerentes palavras de Tom Zé: “Aquilo que os meninos do Nordeste jogavam fora quando travavam contato com Aristóteles escapulia do córtex, se alinhava no hipotálamo e ali adormecia. Tornava-se lixo, só que um lixo dotado de lógica própria. (...) Um lixo lógico!”.

O “lixo lógico” não é outro senão a promoção do “tabu em totem”, a construção inconsciente de uma *gaia ciência*, de um saber não catalogado e que escapa às ciências instituídas. Saber que se cria e se alastra sem o controle da razão. Eis o que venho defendendo aqui em relação ao saber implícito à canção popular brasileira, com suas profusões de sujeitos cancionais e sua promoção das neo-sereias. Como já escrevi: o sujeito cancional é uma categoria da performance vocal; é a entidade – primitiva – que surge no momento exato em que a canção é executada por alguém e ouvida por outro alguém conectado ao primeiro via “estados-de-espírito” no instante do tempo que dura a canção. Daí a riqueza de nossa canção popular e suas múltiplas temáticas totêmicas, fornecedoras da pluralidade dos sujeitos cancionais e, conseqüentemente, da manutenção da *gaia ciência*.

Podemos afirmar que o habitat dos grandes problemas é a voz, na rua. Ao menos no Brasil, onde tradicionalmente a canção dá voz a saberes os mais diversos, seja por fome, seja por ritual de inserção íntima na vida coletiva, distante da divisão do trabalho e da organização da sociedade em classes. Dito de outro modo: Não falta canção para *narrar* o brasileiro e fazê-lo se sentir incluído, igual. Isso é resultado da devoração, da antropofagia¹⁹⁷ que nos une. Achar que um tipo ou um gênero de canção é ruim para o indivíduo é subestimar a competência antropofágica desse indivíduo-ouvinte. Também aqui reside a diferença entre a

¹⁹⁷ Embora o termo “antropofagia” parece estar desgastado devido à aleatoriedade de seu uso, insisto em usá-lo muito próximo às leituras pessoas que engendrei dos textos de Oswald de Andrade.

sereia e a neo-sereia: enquanto aquela vocaliza um som particularizado para cada ouvinte, esta emite uma canção “para todos”, difundida via meios tecnológicos, forçando com a competência crítica de cada ouvinte. Aliena em que? Para que? Em detrimento de que? Eis as perguntas que devemos fazer diante do latente preconceito: “(...) mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina”, canta o narrador de *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

O fato é que o saber dos “analfabetos em Aristóteles (os “analfatóteles”), nas palavras de Tom Zé, impregnam a canção mediatizada de brilho e força. Seja o funk com a totemização do sexo, seja o rap com a totemização da violência, por exemplo. É preciso pensar a dívida¹⁹⁸ para com este saber não científico. É este débito – que dessacraliza o intocável para lhe restituir a beleza temporal – que move, por exemplo, o grupo Cabruêra, com suas ressignificações da cultura popular oral nordestina: prenda da cultura moçárabe e dos cantadores das feiras livres. O som do Cabruêra é o processamento de dados vocais, ainda transmitidos vocalmente na rua, na “festafeira no pino do sol a pino”, como canta o narrador de *Galáxias*, em sua *lagrimalegria* esperançosa por suporta a condição presente.

Apoiado na mistura inventiva da música nordestina com os sons do oriente, o disco *Nordeste oculto* (2012) recupera a nossa *promiscuidade* “originária”. Aboio e microtonalidade, cítara e safona, xote e raga, a feira de Campina Grande e um mercado público do Oriente Médio em devoração antropofágica, ritual. O disco é uma viagem sonora rica, complexa e orgânica (simples, natural). Mas, para continuar no tema da tradução do tabu (o intocável) em totem, gesto comum nas culturas antropófagas e tendentes ao matriarcado, destaco “Beira mar” [113], de Alberto Marsicano, Arthur Pessoa, Pablo Ramires, Edy Gonzaga e Leo Marinho, e “Marujo antigo” [114], de Oliveira de Panelas. Vindo esta antes daquela na sequencia do disco, aquela é a resposta deformativa e sagrada das questões lançadas nesta.

O grande repentista-trovador Oliveira de Panelas (canto-quase-fala e viola) tem sua função de cantador atualizada na canção do Cabruêra. O saber que lhe constitui e que ele oferece à cultura é absolvido pelo Cabruêra (percussão, violão, teclados, guitarra, acordeom, viola, baixo) que, por sua vez, devolve a tradição à tradição: desreprimindo o desejo. “Cantador pra cantar beira mar comigo / tem que saber bem do oceano”, canta do sujeito de “Beira Mar” após o sujeito de “Marujo antigo” ter dito “além de poeta sou marujo antigo / conheço esses mares por dentro e por fora (...) sou filho das águas convivo com elas /

¹⁹⁸ Estou dialogando aqui com os estudos de David Graeber para o livro *Debt* (2011).

cantando galope na beira do mar”. O encontro amalgamista dos dois poetas – do “marujo antigo” com o “beira mar”; daquilo que é dito com o modo como é dito – revela a tradição em movimento: “lírica viagem de brisa e luar”. O que ouvimos não chega a ser um desafio no sentido clássico do termo, mas um diálogo com a atemporalidade das sabedorias populares. Algo só possível na eficácia do gesto devorador do sujeito cancional criado pelo Cabruêra.

A globalização¹⁹⁹, iniciada nas relações pelo mar, e a ideia de desterritorialização levam-nos a complexificar a pergunta: “onde está o indivíduo?”, ou ainda: “a que lugar pertence o sujeito?”. Assim, a relativização e a artificialização do mundo (macroesfera) passam a ser temas que afetam as microesferas (canções) criadas pelo sujeito, posto na roda viva. A “perda do local” provoca mudanças nas paisagens (sempre ficcionais) internas e externas do ser. O exterior não é mais acolhedor. Surgem as “ilhas desertas” de alma.

O sujeito de “Eu não sou da sua rua” [115] (*Mais*, 1990), um *flâneur* que passa (transita) pela rua (experimenta o risco da rua), canta a impossibilidade das comunicações interpessoais. As aliterações do título da canção iconizam o farfalhar (plainar) do sujeito pela cidade e suas ruas. Talvez em busca de algo que possa chamar de seu, reflexo do desejo de segurança, diante do risco de caminhar. Sempre estrangeiro, o sujeito tenta contato com o ouvinte – o outro sempre estranho. Mas, ora, se emissor e receptor não falam a mesma língua, como pode haver comunicação? Exatamente pela vivência solidária de desraizamento de ambos. Não é fácil sair do “local” (mesmo que o outro lugar se revele como promessa de felicidade), precisa-se das construções afetivas frágeis (falsas aparências de proximidade), porém vitais. E a interpretação de Marisa Monte, acompanhada pela percussão de Naná Vasconcelos, cria um espaço onírico, mas, ao mesmo tempo, material (paradoxal), com referências ao movimento da máquina de um trem (das cores) que não pode parar, e muito menos se fixar: “ir, ir indo”.

No livro *Produção de presença*, Hans Ulrich Gumbrecht, sugere que devemos estar atentos para o impacto que os objetos “presentes” exercem sobre nossos corpos. Mas vai além quando observa que as novas tecnologias avançam no objetivo de satisfazer nosso desejo (humano) de presença. O que são, portanto, E-mail, Skype, Messenger... senão tentativas de burlar o processo gradual de abandono e esquecimento da presença no mundo contemporâneo e presentificar o(s) outros(s): a alteridade-espelho? Noutra perspectiva, presentificar algo, ou

¹⁹⁹ Lucia Santaella (2007) considera que para Sloterdijk “a globalização já começou com os gregos, na geometrização do céu e na representação do universo por meio da imagem da esfera” (p, 22).

alguém, é poesia: produções de sentido – tornar presente o que jamais esteve ausente de nós, mas que pelo automatismo cotidiano perdeu a graça e a intensidade. Presentificar é dar calor ao comum, reconhecer que “não há um sentido ‘imaterial’ desconectado de um ‘significante material’” (GUMBRECHT, 2010, p. 51-52). E Gumbrecht chama atenção para o sacramento da eucaristia, “isto é, a produção da Verdadeira Presença de Deus na Terra entre os vivos”. Para o autor, “a palavra ‘presente’ aqui não se refere apenas, nem principalmente, a uma ordem temporal. Ela quer dizer, antes, que o sangue de Cristo e o corpo de Cristo se tornariam tangíveis, como substâncias, nas ‘formas’ de pão e de vinho” (p. 51).

Penso nisso enquanto ouço o sujeito da canção “Aumenta o volume” [116], de Felipe S. e Chiquinho, dizendo: “Aumenta o volume e vai / tão certo de ir / desafeto não faz bem / e porém / espero ser muito mais”. Há aqui um desejo metapoético: anterior, talvez à produção de sentidos. Ou pós tudo isso. Um impulso afirmativo da existência. Claro está que as tecnologias têm ajudado sobremaneira às nossas necessidades de canto. Equipamentos e técnicas de reprodução novas tendem a facilitar isso. Exemplo simples, mas definidores do contexto atual: Se antes era preciso parar tudo para virar o lado do LP (com sua capacidade limitada de canções), hoje o espaço digital acumula uma quantidade imensa (e muitas vezes impossíveis de serem, de fato, ouvidas) de sensações e sentidos sonoros.

Se, como já registrei, para Adriana Cavarero (2011), “nenhum pintor soube olhar para o destino milenar da sereia mais que Magritte” (p. 134), nesta tela-grafite dos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, OsGêmeos, a tradução imagética perfeita da neo-sereia sempre à disposição do indivíduo: ainda em seu *habitat* natural – águas de ondas sonoras – mas fisgada pelo anzol das tecnologias – acessível ao toque.

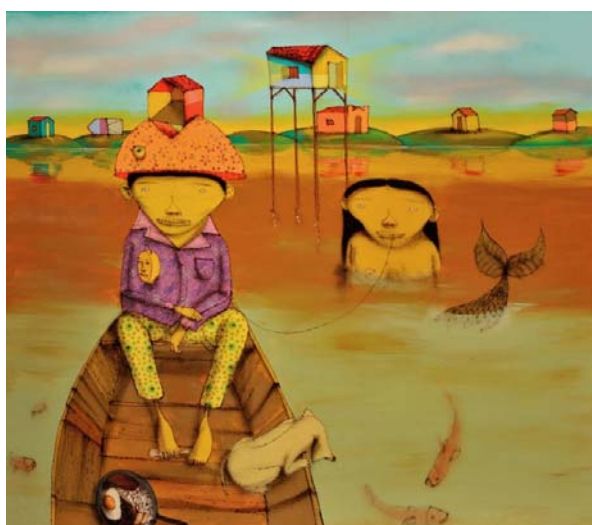


Imagem 24 – Tela-grafite de OsGêmeos.

Ou seja, a voz exerce uma força material tamanha sobre nós. Quantas vezes ouvimos alguém dizer que a primeira coisa que faz quando chega em casa – este espaço tomado por nós como sistema imunológico – é ligar a TV ou o rádio para assim ter a sensação de não estar sozinho em casa? “Aumenta o volume” (*Amigo do tempo*, 2010) é convite para que a presença da voz se intensifique e invada nosso corpo de ouvinte: para que o corpo de quem canta possa tocar nossos sentidos: para além da pele. “Esquece o impossível / desperte o infinito / em seu olhar”, diz o sujeito brincando sinestesticamente com o ouvinte destinatário da mensagem da canção: todos nós. Para o sujeito, mais difícil que explicar é ouvir: estar atento e forte às presenças todas que se manifestam na voz mecanicamente reproduzida pelo aparelho. Maior o volume, maior a imersão nas ondas sonoras (naquilo que não pode ser descrito, mas cantado): eis a experiência de sentir a vida pelo corpo todo – tal e qual como sentíamos no útero materno: nossa primeira e paradisíaca (porque infinitamente cantante: abundante) caixa acústica. As experiências cancionais tentam restituir tal paisagem. E assim como a Eucaristia promete aos cristãos católicos a reprodução infinita da presença do mesmo Cristo, as tecnologias tem nos oferecido a oportunidade de ouvir (presentificar), cada vez mais customizada e individualmente, as vozes necessárias à nossa afirmação no mundo: os cantos de reconhecimento: tão diversos e mutantes quanto nossos desejos, humores e vontades.

A certa altura Gumbrecht pergunta: “Como é possível que ansiemos por esses momentos de intensidade, se eles não nos dão conteúdos nem efeitos edificantes?” (GUMBRECHT, 2010, p. 127). Eis o *mistério da fé* na vida que a canção traduz.

3.3 Espelho que ressoa

Los primeros seres humanos, como hacen todavía la mayoría de los de hoy,
no quieren aparecer como algo, sino sonar como algo
(SLOTTERDIJK, 2003, p. 445).

O sujeito de “Devolva-me” [117], de Renato Barros e Lilian Knapp, pede que o outro devolva o sujeito a si mesmo. Ele quer se libertar da imagem fixada ao outro. Quer, sozinho, viver em paz. Afinal, ser amado, em geral, é ter que corresponder às expectativas do outro. O sujeito quer voltar à errância da pré-relação com o outro. Retomar as rédeas da própria vida: desconectadas de alguém. Para tanto, pede que as cartas (de amor?) sejam rasgadas e que o retrato seja devolvido.

Somos, em grande parte, aquilo que escrevemos. Como o provérbio latino sugere “as palavras voam, mas a escrita permanece”. O sujeito de “Devolva-me”, parece ser consciente disso e, tendo as cartas rasgadas (a escrita dos acontecimentos e dos sentimentos), deseja zerar

um tempo/espço. Só existe aquilo que está registrado: ele quer apagar o que não tem mais governo. Para, assim, devolver-se a si mesmo. Como se não bastasse o rasgar das palavras, o sujeito pede (de volta) o retrato que ele deu ao outro: ele quer restituir para si a imagem (de si) dada ao destinatário da mensagem da canção. Apagando os rastros do afeto que lhe fez se perder. A questão é que o sujeito, matreira e perversamente, deixa uma “maldição” no outro: chama-o de “meu bem”. O outro, deste modo, deixa de ser ele para ser o “meu bem” do sujeito. Ou seja, perde-se, como outrora era o sujeito quem estava perdido. Este jogo (psicológico e humano) persuade o outro a entregar aquilo que o sujeito pede. Ao mesmo tempo o sujeito aponta para algo que mina e sobre o qual ele não tem domínio: a vida. Vaza, sobra e contamina a canção (o canto do sujeito) certo incômodo com o fim da relação.

Gravada por Adriana Calcanhotto (*Público*, 2000), “Devolva-me” recebeu moldura de voz e violão investindo e iluminando a mensagem da canção: o pedido da voz que canta. Apagando o passado comum o sujeito deixa apenas o canto do fim: ou de um começar de novo.

Somos a seleção e a edição daquilo que captamos no mundo. Se à primeira vista esta sentença deixa minar certa passividade, noutra olhar ela evoca a competência que cada um de nós tem ao arranjar (montar, produzir) a própria vida. Nesta perspectiva, a nossa originalidade viria da capacidade (maior ou menor – dentro de um raio infinito de possibilidades) de produzir sentidos: de ser e estar no lugar da indistinção entre produção e consumo; original e cópia. Não somos aquilo que já foi dito (cantado), mas desejamos o desejo que o cantor teve ao cantar. Ou melhor, constituímos-nos na interpretação que damos ao desejo que o cantor tem ao cantar. E tudo isso se dá em um processo circular de sensações, prazeres e erotismos.

Quando o sujeito da canção “Arranjo” [118], de Zélia Duncan e Isabella Taviani (*Meu coração não quer viver batendo devagar*, 2009) pede que o outro lhe escale, note, harmonize, cante, escreva, improvise, está desejando a invenção-de-si: a distinção perante a massa sonora universal. Como Francisco Bosco anotou em seu texto de *O globo* (25/05/2011): “Sim, os artistas são nossos irmãos desconhecidos. E são nossos irmãos porque nos apresenta ao que, em nós mesmos, desconhecemos, e assim, nos elevam à altura da vida, livrando-nos do vazio e do nada”. Ao ser cantado²⁰⁰ pelo outro, apresentado àquilo que desconhecemos em nós, tomamos lugar no mundo. Mas a canção é e sempre será canção. Por nossa vez, nós nem sempre somos “a frase cantada”, nem “a pausa longa”, nem “o acorde afinado”, e sim o

²⁰⁰ “Quien escucha su himno ha triunfado. Para los no cantados sigue la lucha, aunque haga mucho tiempo que Troya ha caído” (SLOTTERDIJK, 2003, p. 445).

arranjo que damos a tudo isso. Somos a resposta à nossa necessidade de palavra cantada, de melodia que embala sensações e de voz que, “solamente uma vez”, com seu efeito de presença, torna-nos presentes no mundo. O artifício metacancional utilizado na letra da canção “Arranjo” tematiza as técnicas de imitação, a necessidade de reconhecimento e a contribuição do novo à tradição (ao cantado). O sujeito aqui é a resposta possível ao canto do outro: a invenção que se realiza aprendendo o “ritmo moderado com ímpeto” do outro. O sujeito é transcanção.

Por um recalque tipicamente latino-americano, talvez especificamente brasileiro, temos pânico de assumir nossa não-história: forjamos uma tradição (essência, pureza) que não nos pertence. Indivíduos latino-americanos, temos à nossa disposição aquilo que os outros (outrora colonizadores) já cantaram. Estamos à frente, quando entendemos como isso se processa em nós. Eis a contribuição (bela e/ou fera) que oferecemos ao pensamento do humano. Somos a materialidade da independência identitária (sempre anacrônica, porque atravessada por diversas vozes do passado) gestada nos signos e símbolos da dependência do canto alheio. Dito de outro modo, tornamo-nos Ser-no-mundo, autores de nossas vidas, quando aceitamos (conscientes ou não) ser o arranjo (e aqui a letra da canção é sublime por trabalhar apenas com instrumentais do universo sonoro) que, em eterno retorno, engendramos. Somos a “carnação da canção”; o ponto em que a imaterialidade de uma canção de presentifica; a tensão permanente entre ser um simples eu-cancional (cantado) e uma transcanção (cantante: transvalorização do cantado). Somos o arranjo²⁰¹.

A sereia com seu convite ao ouvinte pelo reconhecimento de si remete-nos ao aforismo 372 de *A gaia ciência* quando Nietzsche, ao criticar o idealismo dos filósofos, faz um elogio aos sentidos e ao tratamento das coisas *concretas* da vida. Em Nietzsche a música é a vida, portanto, faz-se necessário mergulhar nela, pois é nesse mergulho que se realiza o conhecimento de si, do humano, e não no contrário, na postura de tapar os ouvidos com cera: de desligar o rádio. Por nossa vez, a canção é espelho, canta-nos, sustenta-nos na vida. Sem a cera nos ouvidos – deixando a canção cantar, longe de predeterminações teóricas e/ou filosóficas – ensaiamos no mundo. Paradoxalmente: ela engana-nos, é nefasta, mas promove o ensaio daquilo que poderemos ser e somos, embora, e talvez por isso, jamais atinjamos tal ponto de nitidez figurativa. A canção sustenta a ficção em nós: aquilo que, de fato, somos.

²⁰¹ No ensaio “Oswald de Andrade ou: o elogio da tolerância racial, publicado no *Ideais – Ensaio do Jornal do Brasil* (09/09/1990), Silviano Santiago escreve que “a cultura brasileira não reside na exterioridade dos valores autóctones da nossa nacionalidade”.

3.3.1 Eis o sujeito! Ei-la!

(...) tudo pode ser estória tudo depende da hora tudo depende / da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada / de nada de nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas / e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e / nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro (...).

Acredito que não há melhor tradução poético-verbal para aquilo que tenho chamado aqui de sujeito cancional do que este conjunto de palavras extraído da primeira página do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Sendo um ponto luminoso no turbilhão plano/opaco do cotidiano, o sujeito cancional surge no estado de similaridade entre o sujeito da canção (a voz que “fala” de dentro da canção) e o ouvinte: tudo, nada, agora, nunca – eco que vai de um para o outro. O sujeito cancional é o tempo-espaço de intimidade²⁰² concreta entre a voz que sai da boca de alguém-cantor (ou das caixas acústicas, mediadoras da voz humana) e o entendimento que entra pelos ouvidos de outro alguém-ouvinte. Um depende do outro, como a mãe depende do filho para ser mãe e o filho depende da mãe para ser ninado. E é nesta relação complexa que a gaia ciência se nutre.

Não há objetivos específicos no cantar, ou um estado final a ser alcançado, a não ser o simples, natural e humano êxtase do gesto de cantar e ser cantado. Canção (estar em estado-de-canção) é a não calma, é o naufrágio prazeroso em mar aberto sem cais. E, imediatamente cômputo ao estado anteriormente descrito, a canção é o cais sem cais: enquanto ela durar, enquanto o ouvinte se sentir mimado, íntimo do sujeito da canção em sua certeza da fragilidade de existir, o ouvinte se fortalece e segue. Encontro um exemplo primoroso deste movimento na canção “Quando a canção acabar” [119], de Luiz Tatit. O cancionista cria uma personagem-cantora que tem o agora (já) e o mar no nome: Jacimara – sereia indígena do “eterno presente”, da lua boa para a guerra, do estado-presente das mensagens das canções. Ao mesmo tempo em que o “jaci” sugere algo que passou, *já se* foi enquanto está passando, sendo: presente-do-futuro-do-pretérito. Eis o tempo das canções: “tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro”, anota o narrador-cantor de *Galáxias*. “Quando é neste momento / E neste lugar (...) Já é”, diz o sujeito da canção de Tatit.

Mas, contrapondo-se à personagem Jacimara, “a rainha da farra / para ela o verão / é tocar guitarra / parece a cigarra”, surge Jaqueline: aquela que virá “quando o inverno chegar /

²⁰² “Es como se voz y oído estuvieran disueltos en un plasma común sonoro: la voz, plenamente afinada en tonos de reclamo, saludo y cordial envoltura; el oído, completamente movilizado para salir al encuentro del sonido y para fundirse vivificamente en él” (SLOTEDIJK, 2003, p. 461).

quando a canção acabar”. Ou seja, a canção não morre nunca, pois com uma (Jaqueline) rendendo a outra (Jacimara) sempre haverá canção – sempre haverá o já-cantável porque sempre há o humano – representado pelos nomes de mulheres – necessitando cantar e ser cantado. Claro está que não é à toa que Luiz Tatit utiliza a narrativa da cigarra e da formiga para criar “Quando a canção acabar” (*Sem destino*, 2010). O que fica sugerido é a continuidade do cantar, mesmo através da formiga, que, como sabemos, é mais compositora do que cantora. “E se toda a cultura / Periclitar / E se o canto mais simples / Silenciar / É sublime encontrar / Quem se anime a cantar / Jaqueline [formiga] fará”. As metáforas aqui abrem a compreensão do ouvinte à finalidade sem fim da canção.

Semelhante à voz de Jacó, sua contrapartida masculina no nome, a voz de Jaqueline – gêmea da voz de Jacimara, embora nascida depois – substituirá Jacimara e cantará a vida. Porém, diferente do conto javista, Jaqueline não precisará enganar ninguém, a substituição virá no eterno retorno da existência: este caminhar por onde verso e reverso se intercambiam. “A voz é a voz de Jacó”, dirá Isaac diante do ardiloso filho e esperando ouvir a voz de Esaú. Este detalhe para nós serve como destaque da diferença: a voz de Jacimara difere da voz de Jaqueline e isso marca a mudança de ciclo, a evolução, a troca de turno, o fim da (para o começo de outra) canção. É deste modo que, sensível às questões humanas, a narrativa ficcional criada por Tatit, a partir de outras narrativas ficcionais, finda por narrar (ficcionalizar) o real: a necessidade humana de narrativas, de canto, de canção. Portanto, usar o modo narrativo para tematizar a narrativa acaba sendo um artifício estético sofisticado e complexo: canção dentro de canção; real dentro do real – voz que se desdobra. E aqui a gestualidade vocal (entoativa) do cancionista, sua dicção sempre muito perto da naturalidade da fala, reitera o caráter narrativo da canção, da história das personagens, ou melhor, do desejo de colocar as personagens dentro de uma história. Tudo sendo auxiliado pela melodia samba-de-roda-quase-baião, remetendo o ouvinte a extratos básicos (puros?) do impulso de cantar, pois, como sabemos, o samba e o baião são duas matrizes brasileiras do fazer cancional mais utilizadas pela canção popular.

Há, portanto, em “Quando a canção acabar”, todo o requinte artístico no traduzir aquilo que é dito (e no modo como é dito) na melodia e vice-versa. “Quando a canção acabar” é um libelo aos momentos de transição da linguagem cancional: de quando a cigarra dá lugar à formiga para que a canção não acabe de fato, mas seus meios de ser possam *evoluir*: mudar para permanecer. Basta observar que ao passar de uma personagem (Jacimara) a outra (Jaqueline) o acompanhamento melódico continua o mesmo. A esperança na vinda de Jaqueline confirma isso.

“A canção vem de situações muito primárias. A mãe embalando o filho, a cozinheira mexendo sua panela no fogão, o lavrador e sua foice pra lá e pra cá, o cara em cima do trator, a colhedeira colhendo trigo, o cara na linha de montagem, você no chuveiro. O homem canta. Sempre haverá canções. Em Marte, no futuro, eu já não estarei vivo, mas imagino um astronauta fazendo um dueto com um robô”, disse Gilberto Gil, em entrevista para a revista *Voe Gol* (maio, 2012). É nisso que o sujeito da canção de Luiz Tatit parece acreditar também: no cuidado eterno que a canção imprime sobre o ouvinte. E é este ouvinte grávido do desejo de canção, daquilo que dá vigor e o sustenta na vida, em contato com este sujeito da canção (a voz da mensagem da canção: o eu-lírico-poético), que promove o surgimento do sujeito cancional no instante-já de quando dura a canção. Eterno retorno do sabiá-cigarra-sereia. Posto que, intuitivamente o ouvinte sabe, tal e qual o sujeito da canção também sabe, que o fim da canção equivale ao apagamento da ferida acesa que é a raça humana.

CONCLUSÃO

Não acreditamos em sereias, mas gostamos de ouvir-lhes o canto.
Carlos Drummond de Andrade

Apenas a nós, que trocamos tal fluxo pelas finas modulações da voz, que entre todas as matérias internas e externas, entre todos os sólidos, os musgos e as mucosas, entre o que voa e o que afunda, entre o que plana e o que nasce do apodrecimento, selecionamos apenas a voz e o vento, organizados em acordes, para tomar por mundo, apenas a nós é dada a labuta das expressões faciais e dos gestos, apenas a nós a dor parece alhear-se numa *expressão*, facial ou linguística. (RAMOS, 2008, p 21).

Mesmo seguindo o deslocamento teórico das diferentes interpretações dadas às sereias, que, por vezes, mais condensam do que permitem à canção cantar, interessou-me a defesa da sereia enquanto dispositivo estético-operatório decisivo à interpretação das poéticas vocais na era da mobilidade e da reprodutibilidade técnicas, sem que isso promova a defasagem do mito. O empenho esteve focado em tornar a sereia um recurso possível à compreensão pertinente daquilo que chamamos canção, em especial à canção *feita* no mar sonoro latino-americano, especificamente brasileiro. Salvo engano, por aqui, é na canção que o Brasil ensaia, insinua-se. Inventamos uma tradição – as tentativas de *salvar* os chamados “samba de raiz” e o “forró pé-de-serra”, por exemplo, não me deixam mentir. A canção nos realiza porque nela não precisamos existir e somos levados a crer que no Brasil, com nossa reveladora múltipla sonoridade isso é mais acentuado. No Brasil a canção é o espaço privilegiado do pensamento de si. Por outro lado, propus restituir à palavra cantada, dessa que ouvimos no rádio nos momentos mais variados do dia, uma potência estética desviada ao longo do tempo exclusivamente para a palavra escrita; devolver a canção a ela mesma, eis a meta. E a utilização da sereia como figura, claro está, reside na infinidade de versões de verdades – de subjetividades – que sua voz entoar; no potente restaurador de forças que sua figura espalha.

Afinal, para que serve uma canção? Eis o mote de “Uma canção é para isso” [120], de Samuel Rosa e Chico Amaral (*Carrossel*, 2006). Uma rede de significantes é lançada no mar da melodia e das palavras com o objetivo de físgar a sereia que dirá, enfim, porque canta. A canção, por unir narrativa e música: dois elementos fundamentais à formação do “eu”, tem a função de afirmar a vida ao indivíduo que o escuta. A canção acende, por dentro, via memória afetiva, as belezas da vida e afasta o terror da morte: a tristeza. Muito embora, por vezes, instaure a melancolia. Deste modo, “Uma canção é para isso” é uma ode alegre; é só para dizer o diz: cantar é ter o coração daquilo: da vida. A canção aquece dias tristes, sem precisar

de fogo; sublinha paixões (é trilha sonora), sem ter persona. Ou seja, a canção parte de algo que não começa e vai em direção à incompletude toda-humana.

Com seu jogos lógicos de linguagem, a canção dá os meios para criarmos nossos palcos e cenários, para que assim possamos viver: transitar pela vida. A canção nos mostra tudo, sem precisar mostrar nada, “apenas” pela manipulação (consentida) de nossa imaginação. A ficção cria a realidade. E assim vivemos sem saber o que é a vida, acalentados pelo canto que nos impulsiona. A canção eficaz busca intimidade com a existência de quem a ouve. Daí a sereia mitológica, da qual os cancionistas herdaram a pulsão de soprar o verbo em nós, ouvintes, recuperando o passado pelo ato que tem de nos contar. Cria-se assim um lastro necessário à situação do indivíduo, no presente.

A vida se aquece, o mundo se anima, quando “canto” alguém. A canção realiza a vida porque ela está ali (na canção), não precisa nem existir. A arte, portanto, é a *justavida*: somos sempre de fora – sou quando me sinto sendo. A canção celebra, une – afinal somos diferentes, mas expostos à (quase) mesma necessidade primária de vida e de viver – e nos descreve ao inscrever, em nós, verdades e mentiras. Mas daí, também, vem a importância e a valorização da multiplicidade de ritmos, estilos e gostos, pois cada indivíduo tem necessidades pessoais: e os cancionistas, atentos a isso, oferecem diversas possibilidades de canto.

O sujeito da metacanção “Uma canção é pra isso”, generoso, descreve o processo criativo: tenta implicá-lo ao ritmo próprio da vida: “Uma canção me veio sem querer”. Por vício, ou por profissão, mas sempre por aquilo que nos (ouvintes) forma, uma canção lhe chega e precisa ser cantada: reunir “a zona norte à zona sul”. Por fim, uma canção, ciclicamente, faz o sol nascer, de novo e de novo.

A canção “Autotune autoerótico” [121], de Caetano Veloso, é síntese (e antítese) do disco *Recanto* (2011), de Gal Costa. O verso que abre a canção – “Roço a minha voz no meu cabelo” – dá visualidade sonora à capa do disco: o rosto de Gal Costa em close-up e sua voz (assim, meio de lado) *fotografada* no instante exato em que roça o cabelo da cantora. Notas (vocais) e fios (de cabelo) elétricos a serviço do cantar. Aliás, com *Recanto*, Gal Costa se recoloca no posto da cantora que corre riscos, experimenta, cria – faz da técnica vocal ruminada pela experiência um aparelho à disposição do cantar. Gal mostra que não basta incorporar ruídos artificiais à canção para fazê-la ter ar contemporâneo. Para andar, o canto necessita das vivências e das lembranças do dono da voz. Como os arranhados (reminiscências de um tempo vivido) – ajustados eletronicamente – da agulha no vinil acompanhando a canção “Recanto escuro”, por exemplo.

E é aqui que Gal Costa se redimensiona como intérprete cuja voz tépida (tons mais baixos dos que emitidos nos anos de 1970 e 1980) agora não luta mais (não precisa mais lutar, pois já sabemos que seu nome é Gal) eroticamente contra a estridência da guitarra elétrica, e sim contra a *frieza* de um equipamento eletrônico que ameaça distorcer (e distorce) sua voz. São os versos “Não, o autotune não basta pra fazer o canto andar / pelos caminhos que levam à grande beleza” que melhor representam a tese sustentada no disco. E, em consonância, com a tese que defendo aqui, estimulado pela análise do processo de descarte da voz perpetrado tanto pela filosofia, quanto, supostamente, pelo autotune. “É com nosso sopro que nos dirigimos a tudo, com a voz que o frágil fole da garganta emite, com o hálito que carrega nossas enzimas, é com o pequeno vento de nossa língua que chamamos o vento verdadeiro”, escreve o narrador de *Ó* (RAMOS, 2008, p. 20).

Processador que corrige as performances vocais e instrumentais, o autotune tem servido para disfarçar erros e limitações. No entanto, como “belezas são coisas acesas por dentro” (Mautner), o autotune, de viés, revela que só o cantor – e seus botões de carne e osso – é capaz de pensar que nada “dá socorro no caminho inevitável para a morte” (Gil). Obviamente, a intenção do sujeito de “Autotune autoerótico” não é execrar o equipamento. Pelo contrário, dizendo quem é o dono de quem, o sujeito faz da máquina um cúmplice na tentativa de significar (dar sentido a) o absurdo da vida. Sem a voz o autotune não se basta para satisfazer a urgência humana de belezas. Por sua vez, sem o autotune a voz (humana, orgânica) não chegaria aos resultados estéticos esperados.

Em “Autotune autoerótico” temos o perfeito equilíbrio entre forma e *conteúdo*. Tudo aquilo que é cantado por Gal Costa é mostrado sonoramente pela sua voz distorcida, através do uso do equipamento eletrônico. É deste modo que um verso como “desço a nota até o sol do plexo” pode ser percebido em sua materialidade pelo ouvinte, já que a voz de Gal desce até o ponto mais grave das notas, localizando-se na altura da região do plexo solar, onde está o diafragma: equipamento (autotune) orgânico de sustentação e motor dos ajustes vocais. O efeito autotune e o efeito orgânico se misturam fundando o efeito especial do ato de cantar. O cantar é o maior dos seus instrumentos, fura bloqueios e “coisas sagradas permanecem / nem o Demo as pode abalar”. Manipulada, ou não, é a voz quem indicia a existência de um indivíduo-cantor.

Borrando fronteiras, ficção e realidade se misturam posto que, como é sabido, a jovem Maria da Graça exercitava a voz nas panelas da mãe, dona Mariah. Autoeroticamente (alter inclusive), o sujeito da canção diz: “Americana global, minha voz na panela lá / Uma lembrança secreta de plena certeza”. Só lembra quem pensa. E vice-versa. O sujeito é Gal, é

eu, sou eu, é nós. É na voz vinda de um recanto (relance e renasce eternos) escuro que se alimenta o gesto vocal de Gal Costa: o humano acima (ou junto) dos artificialismos. Ou seja, a voz orgânica (quente) e a voz fria (eletrônica) levam à *mesma-plural* Gal Costa – “instintos e sentidos” – frente ao infindo.

Não sabemos onde termina a voz do sujeito da canção e onde começa a voz (biográfica?) de Gal: “O menino é eu, o menino sou eu”. Elas se misturam, se autoerotizam e, respondendo à pergunta feita pela voz *autotunizada* da cantora Cher – “Do you believe in life after love?” –, Gal Costa, com voz também modificada e acompanhada por uma base eletrônica grave e áspera, parece querer dizer que sim, que “as coisas findas, / muito mais que lindas, / essas ficarão” (Drummond), sempre que houver alguém cantando, trazendo a vida na voz e não permitindo que o amor (à vida) se perca. A voz – “esta voz que o cantar me deu é uma festa paz em mim” – de Gal Costa joga/luta eroticamente – atrás, na frente, em cima, em baixo, entre vozes – com as intervenções do autotune a fim de afirmar que “a lembrança secreta de plena beleza” só é possível porque há Gal Costa sustentando tudo, na voz. É nela que tudo dói e canta: e é gozo vital.

As dimensões verbal e musical não fornecem a energia de uma canção. Tal energia não se escreve, apesar de poder ser sugerida. É na forma da voz, na performance vocal que a canção se faz; se apresenta. O intérprete é também o autor empírico. Ao mesmo tempo em que, gravada, a voz preserva a possibilidade de acesso ao passado (“brilha no tempo a voz vitoriosa”): ao instante da execução, de fato, da canção. As várias mídias trabalham, assim, para fazerem de cada audição uma nova e singular presença (física) da voz. Não há como negar os gestos autorais de cada intérprete: sua *assinatura* aparece do lugar onde coloca a voz, daqui dependerá a reverberação da canção no ouvinte. É a voz (suas sinuosidades) que sugere caminhos; faz aquilo que é dito ter algum sentido; é o motor dos estímulos somáticos. Deste modo, faz-se imprescindível atentar para a melodia da entoação de cada cancionista; para o aproveitamento dos recursos coloquiais.

Quando Maria Bethânia canta – suas ênfases, pausas, alongamentos, timbre – presentifica o sujeito da canção: a voz que fala (interesse pelo que é dito) dentro da voz que canta (interesse por como é dito). Ela reforça seu projeto entoativo e cria o acontecimento. Guardada no disco *Álibi* (1978), “A voz de uma pessoa vitoriosa” [122], de Caetano Veloso e Waly Salomão, canta a presença daquela voz por traz da superfície dos versos. De tal voz, quando aparece cantando gloriosa, quem ouve nunca mais se esquece. Quando Bethânia, em

entrevista à revista *Bravo!*, afirma que a voz não é dela mas das sereias, demonstra a consciência com que exerce seu ofício. Através dela (personificada em sereia) os seres sonoro-encantadores – barcos sobre os mares – transparecem “uma vitoriosa forma de ser e viver”.

A voz que canta não pode fazer mal algum, ao contrário ela quer encantar, acalantar e ninar. Mas, ao mesmo tempo, faz isso singularizando o ouvinte, ou seja, desassossegando-o diante da existência vazia de sentidos. Ouvir a voz vitoriosa – das sereias: do canto sobre o canto – é ter um *consolo* dual: acalanto e motor de mobilidades. O “assim” – “a voz de uma pessoa assim vitoriosa” – chama a atenção do ouvinte para a voz de quem está cantando: “assim como eu – vitoriosa”. Eis um recurso metacancional que dispara a importância do indivíduo enunciador: do intérprete, também cancionista. Tudo isso, dito da forma risonha e feliz com que Bethânia o faz, como extensão do próprio corpo, enche a canção de sentidos e faz o ouvinte se contagiar a querer ser e estar para além das quinquilharias do dia-a-dia: entre a escuridão e a claridade; pois sabe que aí “coração arrebenta, entretanto o canto aguenta”.

Essa é pra acabar I

Qual é a função da crítica de arte? Essa pergunta inquieta a nossa história deste sempre. A princípio, a crítica serve para (re)apresentar um obra artística: traduzi-la, inventá-la em palavras para o público em geral, interpretá-la e fazer um convite à apreciação. Ao crítico cabe imprimir a pertinência de uma obra no seio da cultura. Por princípio, toda crítica deve ser isenta do gosto pessoal do crítico e fazer uso de mecanismos objetivos, para que o leitor possa sentir-se convidado. Criticar é ouvir, ler, ver a obra de modo *des-instrumentalizado*. Mas, ao mesmo tempo, estar sempre aberto às sonoridades, gramáticas, sintaxes, morfologias internas da obra que se apresenta nova. A crítica é um acontecimento estético: linguagem que critica linguagem. Como podemos ver, a função do crítico não é tarefa fácil de ser desempenhada: nem juiz, nem fã, o crítico de canção ainda precisa lidar em um campo nebuloso da cultura: ser *des-especialista* onde todos se sentem credenciados a criticar, onde o que pesa é o frenesi da quantidade de visitas que o vídeo do artista recebeu na internet. Ser “O hype dos ringstone / O mega hit no youtube”.

Parafraseando Gilberto Gil, na canção tudonada cabe: Ciências Sociais, Linguística, Semiótica, Musicologia, Filosofia, História, Antropologia, Comunicação, Letras. Por seu caráter transdisciplinar – não é (só) literatura, não é (só) música, não é (só) técnica vocal – a canção ainda não achou seu lugar dentro da universidade, não é uma disciplina. Apesar dos

trabalhos e dos empenhos seminais de bravos pesquisadores. Penso no convívio frutífero, na colaboração dos pensamentos para se investigar teoricamente as poéticas e as estéticas da canção. No entanto, quem tem a autoridade para criticar canção? De todos e de ninguém, aliada à forte penetração no cotidiano, a (linguagem) canção vive e sofre à mercê do gosto de quem lhe comenta, resenha, critica. E nem podemos dizer que, diferente do que acontece com a literatura, haja uma querela entre crítica acadêmica e crítica de periódicos e blogs. Em canção, há uma ensurdecidora ausência de espírito crítico. Pior para a canção.

Claro, graças às musas e às sereias, temos cancionistas que através de procedimentos críticos, inflamam uma discussão ou outra, mas sempre fadada a ser repercutida mais na “cultura das celebridades” do que no debate cultural, do conhecimento. Foi observando esses cancionistas-críticos, ou melhor, o cancionista como intelectual da cultura, que a pesquisadora Santuza Cambraia Naves (2010) chegou à “canção crítica”. Ou seja, há canções que desenvolvem “um componente crítico” (p. 19). Ainda segundo a autora:

Principalmente após a bossa nova, a canção popular tornou-se um espaço crítico em relação ao seu meio de produção, consumo e circulação. (...) Não se trata de uma crítica que se restringe à participação do intelectual na vida pública, como de fato ocorre, mas também de operar com o pensamento crítico no próprio processo criativo, lidando com procedimentos intertextuais e metalinguísticos (idem, p. 19-25).

Em tempos de download rápido, da emergência necessária dos cancionistas independentes, da multiplicação de vozes e de suas críticas impressionistas e celebratórias, da democratização promovida pela internet, urge uma crítica que aponte as noções de seus mecanismos de investigação, para além do mero comercial. E, conseqüentemente, pensar que a cultura cancional está implodida na disseminação sem controle de seu objeto, via internet. O problema é que uma crítica especializada, mesmo baseada em critérios de análise justos, por vezes é recebida como ataque pessoal. Ainda é comum confundir criticar com “falar mal”. O crítico, quando está exercendo sua função, não é fã deste ou daquele cancionista. A visão contrária, o embate teórico, do pensamento, só faz o *objeto* – no caso, a canção – enriquecer. Hoje vivemos uma contradição terrível: se por um lado há a emergência de várias vozes, por outro lado há uma busca infrutífera e fatal por UMA verdade.

Além disso, a confusão metodológica com que alguns críticos trabalham faz o leitor desacreditar da crítica. Intuição (paixão) e raciocínio (lucidez) devem estar tensionadas na mesma medida em toda crítica que se quer honesta, pós-colonialista, além do furo-de-reportagem, trans-dialética entre o bom e o mau gosto. E como é na ousadia que a nossa herança cultural se mostra mais coerente, eis que surge uma canção como “Mamãe no face” [123], de Zeca Baleiro (*O disco do ano*, 2012). Aqui, Baleiro canta um olhar crítico não só de

fora do objeto, mas também de fora da crítica. E causa mal estar ao elencar nomes de pessoas e entidades responsáveis por engendrar consagrações na área da canção.

Para ficar apenas em um dos citados, um cancionista-crítico, Caetano Veloso deu razão a Lobão quando este cantou, em “Para o mano Caetano” (2001: *Uma Odisséia no Universo Paralelo*): “Chega de verdade!”. Uma crítica tanto ao título do livro *Verdade tropical*, publicado em 1997 quanto à confessada “ânsia permanente de manter a transparência, uma honestidade pública”, nas palavras de Caetano. À época, em entrevista à revista *Trip* (#91), Lobão declarou: “Eu queria mesmo sacanear o Caetano”. Ao que o outro respondeu: “Achei isso tão profundo, tão certo pra mim e bem pensado! (...) Diz muito a respeito da minha biografia pessoal e artística. (...) Achei um conselho vindo de alguém que está me vendo sinceramente”. Em 2009, Caetano retribuiria a canção com “Lobão tem razão” (*Zii e zie*). “Mamãe no face” se desassemelha de “Paratodos”, de Chico Buarque, “Pra ninguém”, de Caetano Veloso e “Todas elas juntas num só ser”, de Lenine e Carlos Rennó, por exemplo, apenas pelo fato de que, enquanto estas são elogios do gosto de cada cancionista, aquela mira na crítica da crítica. Porém, todas indiciam sujeitos amantes de canção, do fazer cancional.

É bom lembrar também que não é a primeira vez que a língua de Zeca Baleiro causa dissonância. Em “Bienal” (*Vô imbolá*, 1999), ele focou na artes plásticas para criticar o tom apoteótico e incensado da crítica de arte: “Pra entender um trabalho tão moderno / É preciso ler o segundo caderno, / Calcular o produto bruto interno, / Multiplicar pelo valor das contas de água, luz e telefone, / Rodopiando na fúria do ciclone, / Reinvento o céu e o inferno”, cantou. E evocou a mãe: “Minha mãe certa vez disse-me um dia, / Vendo minha obra exposta na galeria, / ‘Meu filho, isso é mais estranho que o cu da jia / E muito mais feio que um hipopótamo insone””.

“Mamãe, não sou mainstream, nem sou cool / Eu sou assim vapt vupt / Caiu na boca do povo // Mamãe, é bom ser experiente / Ainda mais independente / Não ser nem velho nem novo // Mamãe, o fato é que eu tô na moda / Mamãe, fiz um disco foda / Faz um download / Ouve aí”, canta agora Zeca Baleiro. É deste lugar pós-nacional, amalgamado, de fluxos, crítico que ele fala. E é a partir daí que deve ser ouvido. Ao artista cabe sair (ou não) da sombra dos antecessores e desestabilizar a verdade, as certezas. Assim fizeram os tropicalistas. E é isso que, de modo enviesado, o sujeito que canta em “Mamãe no face” faz: desacomoda para acomodar-se – “Mamãe, eu fiz o disco do ano”. A autoreferencialidade, evocando a mãe, talvez sua única ouvinte certa diante da profusão de “novos” cantores (“as cantoras que há de sobra”), faz do sujeito de “Mamãe no face” um malicioso e lúcido

pensador de seu tempo, das polêmicas requeitadas e das mornas rebeldias. “Mamãe no face” é uma canção crítica do canône e das estratégias de consagração.

“Mamãe no face” é uma crítica à cultura cancional. Com isso quem ganha é a própria cultura. Enquanto fãs de Zeca e de Caetano brigam, quem ganha com o espírito crítico do primeiro, importa dizer, herdado, de viés, do segundo de tempos tropicalistas, é a canção. O pensamento da canção. Homenagem ou puro sarcasmo, pouco importa. “Mamãe no face” mexe com os afetos (agradados e desagradados) da crítica cancional. E isso é muito bom. Melhor para a canção.

“Minha missão” [124], de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, trata da criação e resignificação da vida pela canção, pelo canto, no cantar. O sujeito canta a própria dor que carrega “o mundo e há falta de felicidade”: “Quando eu canto / É para aliviar meu pranto / E o pranto de quem já / Tanto sofreu”, entoia Mariene de Castro (*Ser de luz*, 2013). O cantar é apresentado, então, como uma garrafada de ervas maceradas – cantar sutura, mais que terapêutico, é tonificante: “Canto para anunciar o dia / Canto para amenizar a noite / Canto pra denunciar o açoite / Canto também contra a tirania / Canto porque numa melodia / Acendo no coração do povo / A esperança de um mundo novo / E a luta para se viver em paz”, canta Mariene de Castro com a melancólica vitalidade de quem vivencia as dores do sujeito da canção. Dor que rima com entrega à vida. Dor consciente dos prazeres e dos infortúnios de viver. Tudo isso gira na voz quente e épica de Mariene de Castro.

Na canção “Minha missão” o sujeito sugere amor ao destino: “Do poder da criação / Sou continuação / E quero agradecer / Foi ouvida minha súplica / Mensageiro sou da música / O meu canto é uma missão / Tem força de oração / E eu cumpro o meu dever / Aos que vivem a chorar / Eu vivo pra cantar / E canto pra viver”. Estas determinações, nada deterministas, ao contrário, tomadas mesmo como signos do viver, engendram o fazer cancional, por movimentar, organizar e re-apresentar sabedorias coletivas e comuns inerentes ao humano. “Quando eu canto, a morte me percorre / E eu solto um canto da garganta / Que a cigarra quando canta morre / E a madeira quando morre, canta”, diz Clara Nunes. Cantar é, portanto, interferir da dicotomia vida e morte.

“O meu canto é a minha solidão / É a minha salvação”, canta Cazuzza. São destes materiais – solidão, silêncio, ruídos, fatalidades – que as canções são feitas. A fim de proporcionar *salvação*, que aqui interpreto como o re-ajustar do ser no mundo. Por sua vez, escrevendo sobre os parentescos entre música e o horror da guerra, Pascal Quignard, em *Ódio à música*, observa:

A música foi a única, entre todas as artes, que colaborou com o extermínio dos judeus organizado pelos alemães de 1933 a 1945. Ela foi a única arte que foi requisitada como tal pela administração dos Konzentrationslager. É preciso sublinhar, em detrimento dessa arte, que ela foi a única arte que pôde se arranjar com a organização dos campos, da fome, do despojamento, do trabalho, da dor, da humilhação e da morte” (1999, p. 119).

Quignard rechaça a música como consolo e ensaia um “desencantar”, um “subtrair ao poder do canto” (p. 152). Para o autor, “amplificada de uma maneira subitamente infinita pela invenção da eletricidade e pela multiplicação de sua tecnologia, [a música] se tornou incessante, agredindo tanto de dia como de noite” (p. 120) agravando memórias e sentimentos dos ouvintes na iminência da morte. “A música atrai para si os corpos humanos. É ainda a sereia no conto de Homero. (...) A música é uma isca que agarra as almas e as leva à morte” (idem). Quignard lembra que “é o canto do galo que faz são Pedro subitamente explodir em soluços” (p. 125). Canção é avivamento dos sentidos. É o nosso instinto caraíba que leva-nos a fazer da canção popular uma manifestação da gaia ciência onde o indivíduo reconhece coletivamente. Sem ter a pretensão de defender teses, ou seja, sem provar objetivamente aquilo que tematiza, mas por estar em sintonia com as urgências do humano, a canção popular no Brasil, através do “modo de dizer” de seus cancionistas, mobilizando não apenas o intelecto, mas outras faculdades e sentidos, contém saber; parecem ser o espaço onde o Brasil ensaia – onde Macabéas e seus narradores-autores se forjam.

Pelo prazer, e aqui sim podemos identificar o encanto, a isca, a canção popular no Brasil redimensiona dúvidas, ajuda o ouvinte a entender questões internas. Quantas vezes reouvimos uma canção com o propósito de *re*-posicionar uma memória, um sentimento? No canto coletivo de uma canção como “Minha missão” suspendemos temporariamente a individuação, posto que reconhecemos as conexões que nos une. Em outras palavras, porque feita na *in*-certeza, a canção solapa a dor, a finitude e a transitoriedade.

Deste modo, Quignard parece movido pelas mesmas impressões que horrorizaram Adorno e Benjamin, ao escrever que:

A música multiplicada ao infinito, como a pintura reproduzida em livros, revistas, cartões-postais, filmes, CD-ROM, arrancaram-se de sua unicidade. Tendo sido arrancados à sua unicidade, foram arrancados à sua realidade. Isto feito, eles se despojaram de sua verdade. A multiplicação lhes tirou de sua aparição. Tirando-os de sua aparição, ela os tirou de seu fascínio original, de sua beleza (p. 153).

Adorno, Benjamin e Quignard escrevem preocupados, entre outras questões, com a ação do capitalismo sobre a cultura. Assim como Mário de Andrade e Ariano Suassuna e seus projetos de Brasil. Importa a estes pensadores o impacto do mercado nas “fontes” de saber popular. E aqui cabe destacar que segundo Rodrigo Duarte, no livro *Teoria crítica da*

indústria cultural, “no Brasil, ainda podemos, felizmente, diferenciar – pelo menos em termos parciais – a cultura popular mais enraizada, daquela totalmente fabricada para o consumo, ainda que tenha raízes supostamente popular” (2003, p. 192). Diferente da indistinção norte-americana entre “música de massa” e “música popular”, o que reforça a crítica dialética em Adorno.

Outrossim, por exemplo, temos no Brasil as chamadas “canções de protesto”, canções que tematizam nas letras, melodias e/ou gestualidades vocoperformáticas dos cancionistas a crítica à ideologia hegemônica. O que também diferencia a nossa realidade do *corpus* analisado por Adorno. Definir o que é “folclore”, “tradição”, “autenticidade”, “popular”, “de raiz”, “original”, no Brasil, requer complexidade teórico-prática sobre os efeitos culturais e políticos da canção. Penso que acreditar que apenas a tradição, como se esta não dependesse da traição a si mesma – da inovação – para se reinventar e *permanecer* como tal, contém o núcleo luminoso da identidade nacional, é deixar de entender para que se canta: “para anunciar o dia / para amenizar a noite / pra denunciar o açoite / também contra a tirania”. E as mídias de reprodução têm servido de aliadas da preservação e da afirmação de identidades e culturas, ao revelar e disseminar continuamente o tupi e o alaúde, mitos e essências de brasilidades. “Quando eu canto / Estou sentindo a luz de um santo / Estou ajoelhando / Aos pés de Deus”, canta Mariene.

O cancionista – a neo-sereia, porque midiaticizada – é o médium, a mediação orgânica, das sereias, musas, dos santos, orixás, mitos em complexo signo de rotação, no Brasil. Mariene de Castro apresenta uma voz de timbração forte, de mulher guerreira, sensual e nossa, brasileira, entre a sala e o terreiro, quente. A dicção está cheia de vigor e na própria entoação verificamos uma afirmativa “certeza da beleza” repleta de fulgor e encanto. A vida pulsa aqui, na voz de quem sabe para que canta: para remelexer a estrutura do nosso instinto caraíba.

Essa é pra acabar II

Para Paul Zumthor, “articulada no acontecimento, a canção política o imita figurativamente na performance: seja para provocar, por identificação, no ouvinte, uma reação de entusiasmo ou de revolta, seja para lhe impor a distância da ironia ou da ternura, que suscitarão, ao fim, os mesmos efeitos” (2010, p. 306). O que caracteriza uma “canção de protesto” é a mirada politizada em atenção aos apelos contextuais externos: políticos, sociais, culturais. Nela a experiência individual do sujeito da canção se identifica de forma

potencializada a mais não poder com o que a sociedade quer no momento. E assim a especificação do indivíduo adquire participação no/com o universal. E vice-versa.

Dito isso, penso que a “canção de protesto” serve para mobilizar as multidões e não as massas. Para distinguir uma categoria da outra (“multidão” *versus* “massa”), evoco aqui a diferenciação básica apontada por Michael Hardt e Antonio Negri já nas primeiras páginas do livro *Multidão* (2005):

A essência das massas é a indiferença: todas as diferenças são submersas e afogadas nas massas. Todas as cores da população reduzem-se ao cinza. Essas massas só são capazes de mover-se em uníssono porque constituem um conglomerado indistinto e uniforme. Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferença (p. 13).

A “canção de protesto” vista por essa perspectiva, já que ela pode ser interpretada a partir de outros aspectos, daí porque uso a expressão “canção de protesto” entre aspas, ou seja, para marcar um modo de uso, entre outros, é fundamental em momentos de “crise da representação”. Ao preservar as especificidades micro-coletivas internas à multidão, este aglomerado de identidades²⁰³, a “canção de protesto” dá vigor à diversidade macro-coletiva. Dito de outro modo, o imediatismo contextual – que parece ser a gênese e a tônica da “canção de protesto” – não pode nivelar, reduzir, “tornar cinza” a multiplicidade, a polifonia dos apelos contextuais. O sujeito da “canção de protesto”, ao ser cúmplice dos ouvintes múltiplos, plurais, diversos, precisa não se opor às vibrações da palheta de cores que lhe orienta, mas autenticar a unimultiplicidade. Por isso, nesse tipo de “canção de protesto”, em que a canção é crítica política, não cabem palavras-de-ordem generalizantes, tais como: “o gigante acordou”, “vem pra rua”, “chega”, “viva a revolução”.

Vejamos o exemplo de “Povo novo” [125], de Tom Zé e Marcelo Segreto, canção feita ao calor das manifestações que tomam as ruas das cidades do Brasil neste junho de 2013. Atento ao que grita a menina e o menino, o querer do sujeito da canção está em “gritar na rua / próxima esquina”. “A minha dor está na rua / Ainda crua / Em ato um tanto beato, mas / Calar a boca, nunca mais! / O povo novo quer muito mais / Do que desfile pela paz / Mas / Quer muito mais”, canta Tom Zé acompanhado de seu “violão de guerra”.

²⁰³ “Implícito no relato da inclusão é o projeto de tendencialmente substituir o discurso da ciência e da política por uma perspectiva mais autêntica, autoproduzida, dotada de uma verdade a que os discursos mediados não podem – nem querem – almejar. A distância que separa a voz não mediada e a mediação científica é a distância entre o dado empírico e sua elevação à abstração universal” (PENNA, 2013, p. 279).

“A musa não se medusa: / contra o caos / faz música”, escreve Haroldo de Campos²⁰⁴. O sujeito da canção de Tom Zé sabe que sua voz representa a maximização dos protestos de lutas sociais que atravessam o país desde sempre. Portanto, para ele, “o gigante não acordou”, pois sempre esteve vigilante: “A minha dor está na rua / Ainda crua”, diz. O sujeito criado por Tom Zé sabe que as ruas estão franqueadas, e alerta: “Olha menino, que a direita / Já se azeita, / Querendo entrar na receita, mas / De gororoba, nunca mais”. Com a mesma verve de quem escreveu: “O ar que cada geração respira, em certa idade, é a REBELDIA”; questionando: “Ditadura, democracia, parlamentarismo, que nome daremos à nossa escravidão comum?” (*O Estado de São Paulo*, 07/11/1987); Tom Zé canta: “Já me deu azia, me deu gastura / Essa politicaradura / Dura, / Que rapadura!”²⁰⁵.

Tom Zé capta o “lixo lógico” armazenado no córtex das vozes das ruas, enquanto os jornalões investem na fetichização e encaminhamento conservador como seus “kits manifestações”. “Quem não estiver confuso não está bem informado”, anotou o poeta Carlito Azevedo. É a este sujeito confuso, olhando os gritos da menina e do menino, a quem Tom Zé dá voz. Confessadamente orientado pelo pensamento da socióloga Marília Moscou (Marília Moschkovich), Tom Zé reflete sobre os acontecimentos. E é nos versos “A minha dor está na rua / ainda crua” que Tom Zé condensa a crítica ao caráter perigosamente difuso das manifestações: “ato um tanto beato” versus “calar a boca, nunca mais”.

Com “Povo novo”, Tom Zé insurge como bússola e confirmação da desorientação do momento. Ele vai além da superficialidade das canções de circunstância, tal como “Chega” (2013), de Seu Jorge, Gabriel Moura e Pretinho da Serrinha – em que, tirando o clipe cujas imagens foram captadas nas ruas durante os protestos, nada, ou quase nada, resta além das palavras de “basta” cotidianas feitas para embalar festas: “Brasil, pinta a sua cara / Brasil, é uma chance rara (...) Brasil, tá na tua hora / Brasil, tem que ser agora”. Ou ainda “O Gigante” (2013), de Latino – em que, frases pseudo ufanistas tiradas dos cartazes dos manifestantes se aglutinam ao som do que parece ser uma batucada em estádio de futebol a servirem de pretenso convite ao levante público: “O gigante acordou / Está disposto a lutar (...) Salve o hino da vitória / Salve o povo lutador”. Sem contar os versos sedutores de “Viva a revolução” (2013), de Capital inicial: “Vai ser uma comoção internacional / Faça a sua parte / Nesses dias de glória / Atravesse o espelho / Desligue a televisão / Então, vamos todos para a rua / Onde

²⁰⁴ In: CAMPOS, Haroldo de. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 65.

²⁰⁵ “Para o adepto das luzes, o termo e o conceito ‘povo’ sempre conservam qualquer traço de arcaico, inspirador de apreensões, e ele sabe que basta apostrofar a multidão de ‘povo’ para induzi-la à maldade reacionária. Quanta coisa não aconteceu diante de nossos olhos, em nome do povo, e que em nome de Deus, da Humanidade ou do direito nunca se deveria ter consumado!”, escreveu o narrador Serenus Zeitblom (MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 55).

todos cantarão / Viva a revolução”. Entre outros, estes três exemplos mostram claramente suas diferenças tanto no campo das intenções (interesses), quanto no campo da crítica, em relação à “canção de protesto” que quer estar em frequência simultânea com os movimentos de resistência política e cultural, sobrevivente à massificação ideológica. Obviamente, tudo depende do “modo de usar”, do uso feito de cada canção por cada ouvinte-cidadão, mas não podemos deixar de apontar tais distinções semânticas, semiológicas e intelectuais.

“Los seres humanos son habitantes de esferas y, en ese específico sentido, seres vivos abocados a compartir mundo interior” (SLOTERDIJK, 2003, p. 468). O *conteúdo* lírico da canção de Tom Zé encapsula a pele social: o sujeito se concilia com a multidão²⁰⁶ na clave do político, da politização de seu olhar: “Olha menino, que a direita / Já se azeita, / Querendo entrar na receita”. O sujeito de “Povo novo”, ao saber que “o novo sempre vem” se preocupa e participa. Deste modo, ao apontar as especificidades internas (preocupações individuais), o sujeito da canção de Tom Zé dá vigor à diversidade macro-coletiva que caracteriza os movimentos de agora. Elege uma “outra cosmovisão: pensar é pão”.

Entramos nos usos feitos por Nietzsche para os conceitos de “imanência” e “transcendência”. Bem como na definição de “comum” utilizada por Antonio Negri. É quando o indivíduo dispensa a transcendência do canto emitido às massas, “para todos” e transforma, por apropriação corporal, a canção em cartaz subjetivo que se comprova que os elementos imanentes só precisam da excitação dos sentidos para se mostrar. Quando o “canto comum” agrega subjetividades por fazer do espaço estético uma “vivência comum”, entramos no “espaço real” significado pelo singular.

É sobre esses “cartazes singulares”, enquanto elementos de composição da multidão, que Barbara Szaniecki disserta no livro *Estética da multidão* (2007). Partindo da problemática da representação da corte de Felipe IV, da Espanha, até as manifestações globais contemporâneas, a autora enfrenta o complexo trabalho de verificar as características dos cartazes nos campos sociológico, político e ontológico, a fim de instaurar uma reflexão sobre as “manifestações de potência na democracia da multidão”. Szaniecki capta a tensão entre “imagens que agem” (de poder) e as “imagens que reagem” (de potência) e anota que: “A noção de potência vai além do conceito de resistência, no sentido de que não se limita a uma reação negativa (posterior) a uma ação positiva (anterior). Além de positiva, a potência

²⁰⁶ “A partir de agora se trata não mais de subsumir ou ‘suspender’ o particular ao universal ou de ‘render’ um pelo outro, mas de deixar o particular ser ou falar, sem o aparelhamento da universalização. (...) A recusa da mediação ou a proposta de novas mediações assume a forma de uma recusa da representação, implícita em injunções tornadas senso comum em nossa época de enunciação própria, em seus próprios termos: ‘que as minorias falem por si mesmas’, ‘que tal grupo social represente a si mesmo’ etc.” (PENNA, 2013, p. 280-281).

enquanto poder constituinte implica movimento, enquanto o poder constituído ou institucionalizado provoca necessariamente o retorno à inércia” (p. 15).

As investigações de Szaniecki nos ajudam a aprofundar a ideia que defendemos de que é quando o indivíduo tenta *resolver* a canção massificante, apropriando-se, traduzindo e incorporando ela na vivência pessoal, ele se mobiliza em direção à potência do desejo. Quando o cantor deixa de ser um mero representante do transcendente (do mercado) e canta o ouvinte, cooperando com este na sua expressão imanente, ambos, cúmplices, fundam uma “estética constituinte” – liberadora, horizontal, sem soberania, fraterna. E é exatamente a recusa à soberania transcendental, ou, melhor, o duelo entre transcendência e imanência aquilo que encontramos em “Duetto” [126], de Chico Buarque. Gravada pelo próprio compositor em parceria com Nara Leão, para a peça *O Rei de Ramos* (1979), de Dias Gomes, a canção recebeu uma regravação de Izabel Padovani e Renato Braz (*Desassossego*, 2006).

A crise na representação se configura da seguinte forma: 1- O sujeito da canção aponta as “imagens de poder” (transcendência): “Consta nos astros / Nos signos / Nos búzios / Tá lá no evangelho / Garantem os orixás / Nos autos / Nas bulas / Nos dogmas”; 2- O sujeito afirma o desejo: “Serás o meu amor / Serás a minha paz”; 3- O sujeito rompe com as “imagens de poder”, caso estas contrariem o desejo: “Danem-se os astros / Os autos / Os signos / Os dogmas / Os búzios / As bulas”; 4- A crise de representação é instaurada e uma nova afirmativa é posta: “Consta na pauta / No karma / Na carne / Passou na novela / Está no seguro / Pixaram no muro / Mandei fazer um cartaz”; e 5- A imanência é exaltada: “Consta nos mapas / Nos lábios / Nos lápis”. Tudo-nada depende deles, dos amantes, da disposição do corpo-alma deles.

O sujeito canta sua posição diante da crise entre a representação transcendente (de fora, institucionalizada, burocrática, ordenadora) e a manifestação da potência imanente (de dentro, inacabada, experimental, de carne, osso e memória). O sujeito é mais que um expectador do “destino”. E ergue cartaz próprio para afirmar isso: “Serás o meu amor / Serás a minha paz”. O gesto de erguer um cartaz, contrariando todas as representações que o limitavam, leva o sujeito da canção a se aproximar fraternalmente do ouvinte também desejoso de seguir os próprios desejos. Erguer o cartaz, cantar o desejo é aquilo que de “comum” existe entre sujeito cancional e ouvinte. Este se sente traduzido, “representado” por aquele, mas não transcendentalmente, e sim de forma horizontal, porque não há distância entre aquilo que os dois sentem, ao contrário, há um “arranjo interno” que os aproxima. Portanto, o aporte que Barbara Szaniecki traz à nossa discussão, alicerçada nas leituras de Bakhtin, Foucault e, principalmente, Antonio Negri, aprofundam as questões que defendemos

aqui. A multiplicidade da potência, geradora de cartazes, alimenta e é alimentada por aquilo que chamei de neo-sereia: o ser estético que age no cancionista humano. A eficácia do cartaz-canção está na imediata sintonia acesa entre cantor e ouvinte. Nenhum dos dois perde a identidade, eles se comunicam no canto de potências assemelhadas.

É por esta perspectiva que entendemos o sujeito de “Minha tribo sou eu”, de Zeca Baleiro. Quando o sujeito “diz”: “Eu não sou cristão / eu não sou ateu / Não sou japa não sou chicano / Não sou europeu / Eu não sou negão / Eu não sou judeu / Não sou do samba nem sou do rock / Minha tribo sou eu”, mais do que negar todas essas bandeiras generalizantes, ou impor a exacerbação do individualismo, ele está reivindicando o direito à íntima subjetividade que não se vê representada nem com isso nem com aquilo que o sujeito elenca.

Segundo Szaniecki, “Em termos políticos, e possivelmente estéticos, o conceito de ‘povo’ – corpo social representado de forma transcendente – seria superado pelo conceito de ‘multidão’ – cooperação social expressa de forma imanente. Passamos de uma unidade representacional e transcendental abstrata para uma multiplicidade cooperativa e imanente concreta” (p. 110). Seguindo esta linha de pensamento, os sujeitos das canções de Chico Buarque e Zeca Baleiro são este “ser da multidão”, que não se apaga na massa, ao contrário, distingue-se e comunga com outros, também distintos e comuns, ao se misturar. Eis a demonstração do “desejo de uma vida comum”, estudada por Antonio Negri. Para o autor, em *5 lições sobre império* (2003): “A multidão não é nem encontro da identidade, nem pura exaltação das diferenças, mas é o reconhecimento de que, por trás das identidades e diferenças, pode existir ‘algo comum’” (p. 148). Ao que Barbara Szaniecki complementa: “A cooperação, comunicação e criação da multidão seria a materialização desse ‘algo comum’” (p. 112).

Produto da indústria cultural, de massa, a canção popular não tem um “dono efetivo”. Obviamente, não estou tratando aqui de direitos autorais, mas da potência comunicativa da canção. Ao cantar (traduzir em canção) aquilo que o ouvinte “quer” ouvir, o cantor é neo-sereia que mobiliza e inflama o desejo. Enquanto expressão de potência, o cancionista coopera produtivamente na vida do ouvinte-expressão-de-potência. E este ouvinte se “organiza” e se manifesta no ato da audição. É o ouvinte na multidão quem transforma o verso cancional em potência.

“Trata-se de uma velha superstição filosófica, a de que toda música é música de sereias” (NIETZSCHE, 2001, p. 275). Nietzsche critica o idealismo dos filósofos, a desconfiança com relação aos sentidos, a postura de não tratar das coisas concretas da vida, e sim de pensamentos abstratos metafísicos. De ouvidos atentos ao filósofo, identifico a canção

popular à vida, sem fugir do ilusório canto das sereias. É preciso escutar a vida via neo-sereias, e não se deixar arrastar para fora dela. Esta tese quis dizer: está nas performances neo-sirênicas o acesso à mitopoética, ao instinto caraíba e à gaia ciência da canção – esta peça feita para encaixar, mas não encaixa – popular brasileira.

REFERÊNCIAS

- AB'SABER, Tales A. M. *A música do tempo infinito*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os pensadores).
- _____. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os pensadores).
- _____. Sobre a música popular. In: _____. *Sociologia*. Trad. Flávio R. Kothe et al. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Ed. 70, 2012.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. O fim do pensamento. Trad. Alberto Pucheu. *Terceira margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 11, 2004.
- AGUALUSA, José Eduardo. *Milagrário pessoal*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- AGUIAR, Werner. Música e hermenêutica no horizonte do mito. In: CASTRO, Manuel Antonio (Org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da imagem e do som: rastros de memória*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- _____. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- _____. *MPB: a história de um século*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Fábio M. Alberti. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- AMADO, Jorge. *Tenda dos milagres*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Mar morto*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ANDRADE, Mário. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ANDERSEN, Hans Christian. A Pequena Sereia. In: _____. *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada/ edição, introdução e notas Maria Tatar; tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

ANDRADE, Oswald. *Trechos escolhidos*. Organizado por Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

_____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. Org. João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: companhia das letras, 2005.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não*: música popular cafonha e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARRIGUCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas*: poesia entre outras artes. São Paulo: Ed. 34, 2000.

AUERBACH, Ereich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BACAL, Tatiana. *Música, máquinas e humanas*: os DJs no cenário da música eletrônica. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes*: MPB anos 70 – 30 anos depois. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

BAKHTIN, Mikhael. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010a.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. *Aula*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004b.

_____. *O grão da voz*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

_____. A escuta. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste místico branco e preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. São Paulo: Relógio D'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. São Paulo: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

BENJAMIM, Walter. O narrador. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIM, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. A imagem de Proust. Experiência e pobreza. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eiliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- _____. *O Espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Vera Cirne Lima. Porto Alegre: Globo, 1981.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURRI. SAUD, Nicolas. Como habitar a cultura global (A estética depois do mp3). In: _____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- BRESSANE, Ronaldo (Org.). *Essa história esta diferente: dez contos para canções de Chico Buarque*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. São Paulo: G. Ermakoff, 2007.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CABRERA, Lydia. *Iemanjá e Oxum*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: EdUSP, 2004.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALASSO, Roberto. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- CALVINO, Ítalo. As Odisseias na Odisseia. In: _____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Um rei à escuta. In: _____. *Sob o sol-jaguar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. *Diário Popular*, 22 dez. 1956. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc_entre.htm>. Acesso em: 20 jan. 2013.
- _____. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978a.
- _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978b.

_____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas*. Trad. Diogo Henriques. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2009. v.2, p. 11-42.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1965.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. Rupturas dos gêneros na Literatura Latino-americana. In: MORENO, C. F. (Org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.

_____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora da USP, 2000.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Entremilênios*. Organização de Carmen de P. Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández (Org.). *Americana latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CAPUCHO, Luís. *Rato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Mamãe me adora*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

CARMO JR. José Roberto. A voz: entre a palavra e a melodia. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 4/5, 2003.

_____. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume, 2005.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espeaço e Tempo: Metal Leve, 1988.

CASTARÈDE, Marie-France. *A voz e seus sortilégios*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

CASTRO, Igor Garcia de. *O lado B: a produção fonográfica independente brasileira*. São Paulo: Annablume, 2010.

CASTRO, Rui. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CAVELL, Stanley. *En busca de lo ordinario: líneas del escepticismo y romanticismo*. Trad. Diego Ribes. Valência: Frónesis, Cátedra Universitat de Valência, 2002.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHEVALIER, Scarlet Moon de. *Areias escaldantes: inventário de uma praia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998. (Col. Estudos; v. 158).

CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. Poesia e preguiça. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: elogio à preguiça*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012. p. 326-327.

CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

COELHO, Frederico; COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.

COHEN, Arnaldo et al. *Ilha deserta: discos*. São Paulo: Publifolha, 2003.

COHN, Sergio (Org.). *Jorge Mautner*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005.

COTTEREL, Arthur. *Enciclopédia de mitologia: clássica, celta, nórdica*. Lisboa: Livros e Livros, 1998.

CRUZ, Edson (Org.). *O que é poesia?* Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2009.

CYNTRÃO, Sylvia Helena; CHAVES, Xico. *Da pauliceia à centopeia desvairada: as vanguardas e a MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DAHER, Andrea. *A oralidade perdida: ensaios de história das práticas letradas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DAGHLIAN, Carlos (Org.) *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. A imanência: uma vida.... Trad. Alberto Pucheu e Caio Meira. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n. 11, 2004.

_____. *A ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995-1997. v. 1-5.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Discurso Editorial, 2005.

_____. *Nietzsche, a vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

DINIZ, Júlio. Na clave do moderno (algumas considerações sobre música e cultura). In: BERARDINELLI, C.; MARGATO, I.; GOMES, R. C. *Semear*. Rio de Janeiro: NAU, 2000.

_____. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. Música popular – leituras e desleituras. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

_____. O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DUARTE, Rogério. *Tropicaios*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

DUFRENNE, Mikel. Poesia e música. In: _____. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ECO, Umberto. A canção de consumo. In: _____. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. A música da poesia. In: _____. *De poesia e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 25-37; 38-55.

EURÍPIDES. Alceste. In: _____. *A tragédia grega*. Trad. e apresentação Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. v.6.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FARES, Cláudia. *O arco da conversa: um ensaio sobre a solidão*. Niterói, RJ: Casa Jorge Editorial, 1996.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERNANDES, Frederico (Org.). *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: EDUEL, 2003.

FERNANDES, Frederico; LEITE, Eudes Fernando (Org.). *Oralidade e literatura 2: práticas culturais, históricas e da voz*. Londrina: EDUEL, 2007.

FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

FERRAZ, Eucanaã. A palavra na canção. In: _____. *Vinicius de Moraes*. São Paulo: Publifolha, 2006.

FERREIRA, Eduardo Diniz. A herança das ancestrais e a via-crúcis de uma sereia. *Revista Mafuá*, Santa Catarina n. 5, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.mafua.ufsc.br/eduardodiniz.html>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

FERREIRA, Evandro Affonso. *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. São Paulo: Record, 2010.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FINLEY, M. I. (Coord.). *O legado da Grécia*. Brasília: Editora da UnB, 1998.

_____. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1965.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *A escrita: há futuro para a escrita?* Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. *Reviste Serrote*, Rio de Janeiro, n. 6, nov. 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo; Nietzsche, Freud e Marx; Theatrum philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2005.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GÉLIS, Jacques. O corpo, a Igreja e o sagrado. Trad. Lúcia M. E. Orth. In: VIGARELLO, Georges. (Org.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2010.

GONÇALVES, Ana Teresa M.; SOUZA, Marcelo Miguel de. Música e poesia na obra de Homero: Novas perspectivas na análise da *Ilíada* e da *Odisseia*. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 48/49, 2008.

GRAVES, Robert. *Os mitos gregos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. v.3.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1993.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma Nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

HAVELOCK, E. *A tradição da escrita na Grécia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HERSCHMANN, Micael. *Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. José Antonio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOISEL, Evelina. *Supercaos; os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poetica; EdUSP, 1992.

_____. *Odisseia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

- HOMERO. *Hinos homéricos*. Trad. Jair Gramacho (Org.). Brasília: Editora UNB, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2.
- IWASHITA, Pedro. *Maria e Iemanjá: análise de um sincretismo*. São Paulo: Paulinas, 1991.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.
- JEUDY, Henru-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- JOHAN, Huizinga. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: _____. *Narrativas de espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KEHL, Maria Rita. Civilizar – a fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. *Cultura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2006.
- _____. *O cão e o tempo: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KOTHE, Flávio Rene. *Ensaio de semiótica da cultura*. Brasília: Editora da UNB, 2011.
- KRAUSZ, Luis Sérgio. *As musas: poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: EdUSP, 2007.
- LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de. *Ondina: uma história de fadas da mitologia alemã*. São Paulo: Landy, 2005.

- LAO, Meri. *Las sirenas: historia de un símbolo*. México: Era, 1999.
- LEMOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre, 2002.
- LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- LEONI. *Manual de sobrevivência no mundo digital*. Rio de Janeiro: Prestígio, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Olhar escutar ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LEVITIN, Daniel J. *A música no seu cérebro*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. O paradoxo em Kafka. O silêncio das sereias. In: _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália: arte e cultura na “idade da pedrada”*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LINS, Vera. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LOPES, Denilson. Terceiro manifesto camp. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som*. Campinas: Pontes, 1999.
- MACHADO, Irene (Org.). *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003.
- _____. *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulistana*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MAFFESOLI, Michel. *Du nomadismo: vagabondages iniciatiques*. LGF, Livre de Poche, 1997.

MAGNANI, Sergio. Elementos morfológicos da linguagem: a sintaxe sonora – melodia. In: _____. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MASSENO, André; BARROS, Tiago (Org.). *Para ouvir uma canção*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2011.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia, canção e mídia: os especialistas em Letras e a poesia que está no ar. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 12, 2002.

_____. Literatura e performance. In: CARREIRA, André Luiz Antunes N. et al (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

_____. Canção popular e performance vocal. *Cultura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, nov. 2006.

_____. A face oculta do artista: o compositor e o intérprete de canções. In: VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007.

_____. Vanguarda poéticas e tecnológicas sonoras da voz: poesia é risco. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, n. 27, 2010.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MATOS, Olgária. A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias. In: CARDOSO, Sergio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MAUTNER, Jorge. A amálgama do Brasil universal. In: MASSENO, André; BARROS, Tiago (Org.). *Filosofia e cultura brasileira*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural, 2012.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora da UNB, 1990.

McLUHAN, Marschall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do sensível: rock, rebeldia e MPB pós-68*. João Pessoa: Manufatura, 2004.

MELLO, Zuza Home de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 3, 2003.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.

MIELIETINSKI, Eleazar. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOISES, Carlos Felipe. *Poesia e utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. Rio de Janeiro: Escrituras, 2007.

MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MORAES, Vinícius de. *Samba falado*. Organização de Jost Miguel. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Arrogantes, anônimos, subversivos*. São Paulo: Mercado das Letras, 2000.

MOREL, Leo. *Música e tecnologia*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MORICONI, Ítalo. Tentando captar o homem-ilha. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 2/3, mar./dez. 1987.

_____. Sublime da estética, corpo da cultura. In: ANTELO, Raul et al. *Declínio da arte, ascensão da cultura*. São Paulo: Letras contemporâneas; ABRALIC, 1998.

_____. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1983.

MOUTINHO, Marcelo. *A palavra ausente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MUTARELLI, Lourenço. *O natimorto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação*. São Paulo: Contexto, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia Naves; DUARTE, Paulo Sergio (Org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia; GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valadão (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaçando a canção: Paulinho da Viola e outros escritos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre império*. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

NESTROVSKI, Nestor (Org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Outras notas musicais: da Idade Média a música popular*. São Paulo: Publifolha, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Cartas a Peter Gast*. Nice, 15 de janeiro de 1888.

_____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

_____. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

_____. *Ecce homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

NUNEZ, Carlinda Fragale Pate. Música e poesia na pauta das musas. In: FAGUNDES, Igor (Org.). *Manuel Antônio de Castro: o silêncio do pensador*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011. p.140-166.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLINTO, Antonio. *A casa da água*. Rio de Janeiro: DIFEL; Brasília: INL, 1978.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008.

OLIVEIRA, Leonardo Davino. *Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2012.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: EPUC, 1985.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PARAIZO, Mariângela de Andrade. De sereias, cidades ou sirenes. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PARÈS, Annie Lermant. As sereias na Antigüidade. In: DICIONÁRIO de mitos literários. Direção de Pierre Brunel. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e Post-scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Celia. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2011.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

PERDIGÃO, Paulo. *No ar: PRK-30! O mais famoso programa de humor da era do rádio*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PETILLO, Alexandre (Org.). *Noite passada um disco salvou minha vida: 70 álbuns para a ilha deserta*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *O que é comunicação poética*. 9. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PIMENTAL, Heyk (Org.). *Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLAZA, Julio. *Tradução inter-semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PLUTARCO. Sobre a música. In: _____. *Obras morais: sobre o afecto aos filhos; sobre a música*. Trad., introd. e notas de Roosevelt Rocha. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en America Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007.

RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange, Ribeiro de et al (Org.). *Literatura e música*. São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003.

RHODES, Apollonius of. *Jason and the Golden Fleece: the Argonautica*. Translated, with introduction and explanatory notes by Richard Hunter. New York: Oxford University Press, 1998.

RIBEIRO NETO, Amador (Org.). *Muitos: outras leituras de Caetano Veloso*. Montes Claros: Orobó Edições, 2010.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

RONCARI, Luiz. A canção de Siruiz/Ziuris. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 4/5, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SÁ, Jussara Bittencourt. *Cazuza no vídeo o tempo não pára*. Tubarão; Ed. Unisul, 2006.

SÁ, Simone Pereira de (Org.). *Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SALLMANN, Jean-Michel. Feiticeira. In: _____. *História das mulheres no Ocidente: do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1994. v.3.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

_____. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

_____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibernética*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *Comunicação e semiótica*. São Paulo: Hacker, 2004.

_____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. O hibridismo semiótico da tropicália. In: DE CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Brocchetto (Org.). *Tropicália. Gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. Caxias do Sul: EDUCS, 2008. p. 22-33.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.) *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 161-178. (Col. Estudos, v. 52).

_____. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Ligia Chiaprini M. Leite e Lúcia Teixeira. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Obra completa*. Edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl (Coord.). Madrid; Barcelona; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX, 1999.

SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SELJAN, Zora A. O. *Iemanjá mãe dos orixás*. São Paulo: Ed. Afro-Brasileira, 1973.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*: v. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*: v. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SIBILA, Paula. *O homem pós-orgânico*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora da UNESP, 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SCLIAR, Esther. *Elementos de teoria musical*. São Paulo: Novas metas, 1986.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro de. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVEIRA, Ronie A. T.; SCHAEFER, Sérgio. *Caetano e a filosofia*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC; Salvador: EDUFBA, 2010.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a crise da poesia como topos da modernidade*. São Paulo: UNICAMP, 2010.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *O desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

- SLOTTERDIJK, Peter. *Esferas I: Burbujas*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2003.
- _____. *Esferas II: Globos*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004.
- _____. *Esferas III: Espumas*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2006.
- SOPEÑA, Federico. *Música e literatura*. Trad. Cláudia A. Schiling. São Paulo: Nerman, 1989.
- SORROCE, Danilo Sérgio. *Domingo no parque: canção e poética de Gilberto Gil*. Campinas: Editora Komedi, 2005.
- SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. *O cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.
- _____. Ego trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- TAGLIAFERRI, Marcela. *Exílio*. Rio de Janeiro: Ímã, 2012.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. *Semiótica da canção: música e letra*. São Paulo: Escuta, 1995.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- _____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 2011.
- TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TELES, José. *Do frevo ao maguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: os sons que vem da rua*. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art Editora, 1986.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: 34 Letras, 1997.

_____. *As origens da canção urbana*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TÓIBÍN, Colm. *O testamento de Maria*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *Música e filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

TRESIDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

TROTTA, Felipe da Costa (Org.). *Operação forrock*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

ULHÔA, Martha; OCHOA, (Org.). *Música popular na América Latina*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte (Org.). *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Via Lettera/FAPESP, 2007.

VALÉRY, P. La crise de l'esprit. In: _____. *Variété: oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1943. v. 1.

_____. Discurso sobre a estética. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

- VALLADO, Armando. *Iemanjá, a grande mãe do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *O mundo não é chato*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. São Paulo: Corrupio, 1981.
- VERNANT, Jean-Pierre. Do mito à razão. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____. *Mito e religião na Grécia antiga*. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- _____. Nascimento de imagens. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- VIDAL-NAQUET, P. *O Mundo de Homero*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VOGT, Carlos; FRY, Peter. *Cafundó: a África no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1996.
- VOLPE, Maria Alice (Org.). *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.
- WARNER, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WELLBERY, David E. O processo de dissimulação: 'O silêncio das sereias', de Kafka. In: *Neo-retórica e desconstrução*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WISNIK, José Miguel. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, Sergio et al. *Sentidos da paixão*. São Paulo: FUNARTE/Companhia das Letras, 1987.
- _____. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- _____. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

WULF, Christoph. O ouvido. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, n. 9, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh9/artigo.php?dir=artigos&id=WulfPort>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. Consumo e cidadania? In: _____. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

ZÉ. Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: PubliFolha, 2009.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e W. Beividas. São Paulo: Ateliê Cultural, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Cultural, 2005.

_____. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Ponhat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

APÊNDICE – Questionário

Alice Caymmi

- O que é canção para você?

É emoção em forma de vibrações que modificam a matéria atingida.

- De onde vem a canção?

Do inconsciente.

- Para que cantar?

Para poder sobreviver.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho.

Bjork, Caetano, Dorival Caymmi.

Ana Cláudia Lomelino

- O que é canção para você?

Para mim canção é qualquer música que se possa produzir e/ou reproduzir.

- De onde vem a canção?

A música-canção é uma espécie de deus bastante íntimo do ser humano, vem justamente desta junção do não-ser com o ser, do não-fazer com o fazer, do virtual com o atual, ânima e animus, portanto um belo molde do reencantamento do concreto.

- Para que cantar?

Cantar é ser ar, ser som que sobe ao céu, é deixar-se ir de uma forma divina, é crer na audiência invisível e eterna do agora, é tocar o todo.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Xuxa, ouvi e dancei muitos discos ao longo dos meus primeiros 10 anos como um ato de independência e de relação com a vitrola e as caixas de som e com a solidão (por opção). Caetano Veloso, uma voz desde a infância também, que seguiu um caminho mitológico na minha vida inteira, trazendo principalmente um exemplo belíssimo de liberdade. Domenico Lancellotti, quero sê-lo. Exemplo mais próximo, escada linda na vizinhança.

Arthur Nogueira

- O que é a canção?

É o malabarismo, como diz Luiz Tatit, entre melodia, harmonia e letra.

- De onde vem a canção?

Do embate individual e concreto do artista com tudo aquilo que o distingue enquanto ser. Portanto, a canção em minha vida surge da minha vontade, do meu trabalho (o que João

Cabral chamava de “transpiração”) e de acontecimentos, lugares, paixões, sensações, livros e de diálogos com artistas que admiro.

- Para que cantar?

Para estar em comunicação com os outros e comigo mesmo. Considero que as canções, tanto aquelas em que escrevi a letra quanto as outras, em que tomo para mim um poema ou uma letra de outra pessoa, são a minha melhor forma de expressão. Consequentemente, o processo de criação é uma poderosa forma de autoconhecimento, que me estimula como nenhuma outra atividade.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Caetano Veloso, Jards Macalé e Adriana Calcanhotto, porque me abriram as portas para a poesia desde muito cedo. E porque fizeram, respectivamente, Cajuína, Sem Essa (em parceria com Duda Machado) e Inverno (em parceria com Antonio Cicero).

Arthur Pessoa

- O que é canção para você?

É a ferramenta que uso para parar a beleza.

- De onde vem a canção?

Da inspiração que vem pelo ar sem ter hora nem lugar.

- Para que cantar?

Para tornar o mundo um lugar melhor para se viver.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Tom Zé pela universalidade, Jackson do Pandeiro pela nordestinidade e João Nogueira pela poesia urbana.

Barbara Eugênia

- O que é canção para você?

Eu acredito que canção é o som que te emociona. Que te toca e te leva para outros lugares, te faz conectar com algo. E acontece uma identificação do ouvinte com a música.

- De onde vem a canção?

Vem do coração, vem da alma...

- Para que cantar?

Como não cantar? Demorei muito para começar, foi com 28 anos, mas sempre gostei de cantar em casa apesar da vergonha. Não consigo pensar a vida sem cantar. É algo que faz parte como qualquer outra ação de funcionamento do meu corpo.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Tom Zé: sempre fazendo coisa nova, sempre fazendo coisas, nunca parado. Sem medo de ser feliz, sem dedos para agradar ninguém. Ele simplesmente é aquilo que eu queria ser quando crescesse, sabe?

Radiohead: é a banda que mais gosto, mais me identifico. Apesar de toda a melancolia que não faz muito parte do meu trabalho. O som desses caras me faz chorar, fala comigo de um jeito único.

Beatles: meio óbvio, mas é isso. Ouvi desde que estava na barriga da minha mãe, me acompanhou esses anos todos e continuarei ouvindo, reouvindo, redescobrimdo... É muita coisa, muita história, uma evolução de som impressionante. Eram cancioneiros da mais alta qualidade!

Bruno Cosentino

- O que é canção para você?

É dizer com ritmo e melodia palavras que façam sentido ou não, mas que o todo sonoro – que é a junção de sons, performance,

timbres, ruídos, ritmos, harmonia, estados subjetivos do cantor e do ouvinte, os astros etc. - resulte esteticamente significativa.

- De onde vem a canção?

A canção é a cristalização da fala em ritmo e melodia e a canção vem das falas e melodias que estão no ar e de todas as pessoas que vivem ou já viveram no mundo e vem também da batida do coração, que dita o ritmo da vida em todos nós e a partir do qual todos os ritmos se originam.

- Para que cantar?

Cantar é o extravasamento de um estado de espírito (seja ele qual for: alegria, tristeza, melancolia, medo, excitação etc.). Quando cantamos por profissão, devemos reviver os sentimentos primeiros que deram forma ao canto.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Dorival Caymmi, graça, ritmo, leveza, saúde, imagens, cores, atmosferas, plasticidade; João Gilberto, perfeição, balanço, estranhamento, restaurador da individualidade singular em todos nós; Milton Nascimento, timbre, emoção, deus.

China

- O que é canção para você?

É o que me põe de pé, me derruba, me ama, me odeia, dar vida e morte. é onde eu sangro.

- De onde vem a canção?

De qualquer lugar. Não existe regra. Tudo é música para quem quer ouvi-la

- Para que cantar?

Para imitar os pássaros, o vento, os carros. Cada um canta a sua maneira.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?
Tom Jobim, Iggy Pop, Roberto Carlos.

Dan Nakagawa

- O que é canção para você?

Canção é uma maneira muito especial de ver o mundo e falar sobre ele. É uma terceira entidade que nasce da junção de música e poesia, por isso especial.

- De onde vem a canção?

A minha canção vem de uma portinha psicótica para o meu universo paralelo que eu abro só de vez em quando, senão ele me consome demais.

- Para que cantar?

Não sei.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

3 artistas seria muito pouco. Mas no presente momento estou muito conectado a Nina Simone e Paulinho da Viola.

Os dois tem a arte em si, num *ilimite* que me assusta e me fascina. São artistas transcendentais, geniais, enigmáticos. Você ouve e assiste mil vezes e quer sempre mais. O que explica isso? Nada.

Déa Trancoso

- O que é canção para você?

A canção é uma espécie de milagre permitido pelo som. Uma equação delicada e sofisticadíssima entre o som e a palavra (que também tem som). Nessa equação, o som, cavalheiro elegante, passa o comando para a palavra. Para mim, quem conduz a canção é a palavra. A palavra pulsa a canção. É o seu coração. O som na canção é água de rio: corre por entre, por sobre e dos lados da palavra.

- De onde vem a canção?

Vem pela nuca. Vem da vontade intrínseca do homem em compreender o Caminho. A poesia é uma estrada privilegiada diante da nossa condição humana: somos desconhecidos de nós mesmos. Não sabemos aonde isso vai dar e se vai dar em algo. A poesia nos salva. A canção é talvez o mais rico exercício poético. Junta a linguagem, que nos especifica, com a música, que nos transcende. Então, a canção é um dos mais poderosos combustíveis para o grande veículo da encarnação que é para mim a Consciência.

- Para que cantar?

Cantar melhora tudo. O canto é um mestre. Mostra que eu não sou aquilo que penso que sou. Quando canto toco aquilo que não tem nome. Cantar me salva de mim mesma.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Cássia Eller. Ná Ozzetti. Clementina de Jesus. Cássia Eller tinha um canto poderoso, homogêneo, que lançava ondas sonoras que se tivessem sido medidas a gente veria que a frase saía de sua boca com uma força e chegava ao nosso ouvido com a mesma força. Não perdia nada no meio do caminho. Era uma qualidade de seu canto, de sua natureza de cantora e da plataforma que ela escolheu para se expressar que foi o rock. O seu canto tinha uma "certeza" que desafiava paradoxalmente o seu ser. Sempre achei que quando ela cantava entrava em contato com sua estrela e quando não estava cantando era puro conflito. Eu a observei muito durante sua estadia no planeta e a vi ao vivo uma vez num show em Belo Horizonte. Para mim, uma das mais verdadeiras artistas do Brasil. Ná Ozzetti tem um dos cantos mais inteligentes que já ouvi. A liberdade absoluta na emissão e na pronúncia das palavras dentro da musicalidade da canção é invejável e se esse pioneirismo ainda não foi devidamente creditado a ela em vida, um dia será. Isso sem falar nos mistérios de seu timbre. Ela usa com uma consciência absurda esses mistérios e o resto de seus atributos artísticos. Ouço desde sempre. Clementina de Jesus é um espelho. Eu olho para mim e a vejo. A rusticidade do timbre, a irregularidade da emissão e uma doçura extrema criam um conjunto intrigante e singularíssimo. É como se o canto fosse a arena escolhida para a serenidade. Uma natureza guerreira que se suaviza no canto. Assim me sinto. Assim foi Clementina.

Domenico Lancellotti

- O que é canção para você?

A canção pra mim é o paradeiro. É o pai. As canções de meu pai eram gravadas por grandes nomes. Suas melodias contém um sentimento que atravessou o Atlântico e em Vila Isabel se misturou ao samba. Quando fiz minha primeira canção, antes de saber tocar instrumento, entendi que estava dando continuidade a um modo antigo. A urgência em registrar a ideia pra depois desenvolvê-la e mostrar aos outros é visceral. O nascimento de uma canção nova é um ponto alto da vida.

- De onde vem a canção?

Acredito que o que hoje chamamos de canção é (assim como o teatro) um patrimônio do mundo ocidental e veio do encontro da música erudita com a cultura popular que no século vinte acabaram chegando (por caminhos diferentes) num ponto comum. E além da coisa musical, a canção muitas vezes é veículo para a poesia. O livro Música de invenção de Augusto de Campos começa falando da proeza da união da palavra e música nas canções provençais do século treze, dando a entender quão distante é nossa fonte. O meu trabalho com música as vezes parte da canção, mas tento dar um tratamento não convencional, usando outros estímulos sonoros que vieram do jazz, da música contemporânea da música antiga, ruídos e levadas.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Como estamos falando de canção vou citar em primeiro lugar Dorival Caymmi como representante máximo da cultura popular com o impressionismo francês. Tom Jobim, Cartola. É cruel escolher três, sem falar dos americanos. Ô século!

Felipe Cordeiro

- O que é canção para você?

Canção, no caso de estarmos falando de canção popular no Brasil, é a simbiose entre letra e música. Neste caso, uma coisa existe em função da outra, sendo rigorosamente equivocada, na minha opinião, a análise que desmembra arbitrariamente a letra da música.

- De onde vem a canção?

A canção, no caso brasileiro, vem da mestiça tradição que une basicamente as "cantigas" portuguesas com os refrões africanos e o sentimento telúrico indígena.

- Para que cantar?

Pra espantar todo mal.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Chico Science, Alípio Martins, Caetano Veloso.

Juçara Marçal

- O que é canção para você? De onde vem a canção? Para que cantar?

Juro que tentei, mas não tenho respostas pras suas perguntas. Pra todas elas só me vem o verbo VIVER. É pouco e é tudo o que tenho pra dizer sobre isso aqui.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

A das referências é a mais difícil de todas. São muitas. Música brasileira, música africana, música norte-americana, música latina... E por aí vai. Referência é algo que nos alimenta artisticamente e tudo que me chega de todos os lados serve de referência pra mim. Citar alguém reduziria o caminho, reduziria a própria referência, portanto, é tudo isso aí e mais um pouco.

Kiko Dinucci

- O que é você para você?

Canção é uma linguagem única, não é poesia cantada, nem prosa, nem música puramente, tem imagens, mas não é cinema, nem pintura, nem quadrinho. Uma canção tem o poder de unir todas essas coisas e ainda te deixar sensações e impressões diversas. Eu não sei explicar a grandeza da canção.

- De onde vem a canção?

Creio que a canção vem muito da fala, de como a acentuação natural dialoga com as melodias. Mas não é só isso. A fala talvez seja a primeira exteriorização da canção. Ela pode vir de uma sensação, de uma vontade, de várias matrizes de ideias.

- Para que cantar?

Pra espantar os males. O homem canta desde que nasce, a fala é um canto, tem características melódicas, o primeiro choro de um bebê também é um canto. O homem vive cantando, muitas vezes nem percebe. Essa concepção está na canção Canto Em Qualquer Canto, de Ná Ozzetti e Itamar Assumpção.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Itamar Assumpção, Paulo Vanzolini, Noel Rosa. Me influencio por eles pelo modo com que criaram o seu próprio jeito de fazer canção, um estilo, uma manifestação original personificada.

Leo Tomassini

- O que é canção para você?

Sempre que penso em canção me vem à cabeça a ideia da terceira margem do rio.

É muito comum considerar a canção como a junção de música e letra. Canção é música com poesia, poesia musicada. Não gosto desta ideia de união de duas partes. A canção é um todo indivisível, uma síntese que se dá. Muitas vezes o processo se dá exatamente como um casamento de partes, muitas vezes suas partes podem ter vida independente da outra, mas a canção, pra mim, é a terceira margem do rio. Quando estudamos poesia nos encontramos com o gênero lírico, representado por uma lira, lá na origem a poesia surgiu colada à música, já era canção. O que chegou pra gente foram só as palavras, a letra.

Engraçado nisso tudo é pensar no mito de Hermes, como diz Chico, "O deus sonso e ladrão Fez das tripas a primeira lira que animou todos os sons".

Guinga me disse que Tom numa conversa com Chico sentenciou: Chico, mau compositor imita, bom compositor rouba.

É curioso pensar que um dos maiores da canção do mundo se filie tanto aos princípios do deus ladrão que trouxe ao mundo a música. O Mito de Hermes, por sinal, é sensacional, o melhor de tudo é que quem fica com a fama é o Bonitão Apolo. Quem carrega a Lira é Apolo! A forma canção até hoje é muito bem compreendida e amada pelo povo de todo mundo, no entanto, quando pensada por músicos e poetas muitas vezes encontra incompreensões absurdas. Canso de ouvir de músicos que canção é uma manifestação menor da música, e ao mesmo tempo, poetas dizem que letra é uma manifestação menor da poesia (desmemoriados da origem dessa história toda!). Essas duas visões equivocadas, a meu ver, se ancoram na ideia de que a canção é o casamento de duas partes. A canção é feita de música e poesia, mas é mais do que isso, tem uma amálgama, uma terceira margem que rompe e faz surgir uma outra coisa.

No filme Coração Vagabundo de Fernando Grostein Andrade há uma passagem em que Caetano é confrontado com uma consideração de Hermeto Pascoal sobre sua obra tropicalista:

- Caetano como poeta é um grande poeta, como músico é um musiquinho!

Seguindo a linha de raciocínio do músico genial Hermeto a obra de Dorival Caymmi seria taxada de que? Naif e primitiva?

Há tantas canções de letras simples, ou até mesmo simplórias, que são absolutamente geniais, há tantas letras densas, rebuscadas, incríveis que são canções horríveis. Há tanto músico fera que não tem o menor talento pra fazer o formato canção. Enfim, esse exemplos só nos mostram a especificidade dessa forma que arrasta multidões pelo mundo.

- De onde vem a canção?

A canção vem da tristeza que encontra um jeito de balançar. O grande poder transformador. Vem quando bate uma saudade triste.

Acho que para a grande maioria dos cancionistas a canção vem de uma resposta para driblar a dor, a solidão, a nostalgia. O samba é filho da dor, o grande poder transformador. Mas há

outros caminhos, Jorge Ben Jor é a afirmação da alegria, da felicidade, de uma força contagiante e dançante.

Do meu pequeno ponto eu posso dizer que minhas canções vieram dessa vontade de driblar a dor. Comecei a compor tardiamente, aos 34 anos de idade depois do fim de meu casamento. Todas as minhas canções foram absolutamente imprescindíveis para mim e minha vida. Sem elas eu não sei onde estaria.

Fico pensando nos grandes sambas de carnaval dos anos 30 e 40 e acho muita graça. "Agora é cinza", por exemplo, a letra é tão triste, mas a música é de uma felicidade contagiante. É um gesto contundente de afirmação da vida, de zombar da dor. É lindo.

- Para que cantar?

Cantar bem é uma das melhores formas de ser feliz. O difícil é conseguir cantar bem, esse desejo de superação às vezes atrapalha bastante e faz do cantar muitas vezes uma coisa sofrida. Mas quando você consegue acertar na veia é uma felicidade suprema. E é muito melhor ser alegre que ser triste.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

João Gilberto. Pra quem acompanha a história do canto popular do Brasil e do mundo, o velho baiano é uma referência, um divisor de águas. Um gesto que até hoje ecoa, uma luz que ainda vai brilhar por muitos séculos.

Paulinho da Viola. Uma das vozes mais bonitas do mundo. Eu sou Paulinho da Viola Futebol Clube.

Caetano Veloso. O maior artista da música do Brasil. Há grande compositores como ele, grande intérpretes como ele, grandes palcos como o dele, grandes pensadores da música com ele, mas ninguém no Brasil conseguiu ser tudo isso tão bem. Mas não é só isso, o gesto estético original depois da Bossa Nova tem em Caetano uma de suas maiores representações.

Letícia Novaes

- O que é canção para você?

Canção pra mim é poesia musicada. Ultimamente tenho sido mais atenciosa aos arranjos, à outras percepções, mas quando a canção chega, ela primeiramente é uma letra, uma melodia. Isso antes, sempre.

- De onde vem a canção?

Do corpo inteiro, coração, cérebro, pulmão, garganta. O corpo comporta a canção. Cria, dá forma, passa na manteiga, no alho, e quando ele não aguenta mais, ele faz o parto da música. Começar a cantar é um ato de muita coragem e entrega.

- Para que cantar?

Porque faz sentido. Música é a coisa mais linda do universo. Ajuda, perturba, conforta, alucina, anima. Cantar no chuveiro ou em roda de amigos, ou num palco mesmo, tem um poder muito sagrado, você pode se comunicar de maneira enigmática através de uma canção, e isso é muito poderoso.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

1- Janis Joplin – foi meu primeiro grande choque na vida. Rasgou meu coração, e depois me ajudou a costurar. A voz dela vinha de uma zona abissal muito forte e chegava pra desestruturar qualquer julgamento.

2- Maria Bethânia – eu ouvi a Bethânia antes da Janis Joplin, meus pais sempre amaram, e eu também, mas a catarse de ouvi-la só veio depois da infância mesmo. Costumo admirar mais artistas autorais, mas a Bethânia tem uma capacidade impressionante de se apoderar das músicas que interpreta. Uma força da natureza. Não tem vez que eu não chore, entrega total. Bonito de ver.

3- PJ Harvey – Gosto da cabeça dela, do jeito dela, de como ela cria as músicas, produz, talentosa pra dedéu, se arrisca, se posiciona. Poderosa.

Marcia Castro

- O que é canção para você?

Pra mim, canção é um tipo de composição musical popular destinada ao canto e cujos elementos evocam esse canto, a partir do momento que criam uma espécie de reconhecimento no interlocutor.

- De onde vem a canção?

A canção vem da necessidade de comunicar de modo abrangente sentimentos nossos que são comuns a várias pessoas, daí o seu caráter popular.

- Para que cantar?

Cantar para existir no mundo, com nossas sensações, nossos pertencimentos e desencaixes, de modo que encontremos os interlocutores que tenham afinidade com o nosso universo e criem reverberações. Música é um modo de existir.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

GILBERTO GIL: por traduzir em canção, de modo tão singelo, sentimentos tão complexos, tão incomuns. E ainda trazendo para sua música uma experiência de corpo, chegando de modo certo nas diversas subjetividades. TOM ZÉ: pelo experimentalismo constante em sua obra, filosofando a vida através da música. GAL COSTA: pelo canto. A voz fluida, o timbre perfeito, as divisões rítmicas complexas e intuitivas. Um lugar a se chegar.

Mariano Marovatto

- O que é canção para você?

Canção ainda é, desde o século passado, a forma de arte mais efetiva criada pelo homem.

- De onde vem a canção?

A canção vem da Linguagem humana. Inventar uma melodia é a forma mais prazerosa de testar, posso dizer, faticamente, segundo Jakobson, o aparato vocal com o qual viemos de fábrica. A letra diz respeito a nossa vontade de contar e repassar uma história e também da vontade de saciar o lirismo pessoal e intransferível de cada um. Mesmo que universal cada canção serve a um propósito específico para o lirismo de cada indivíduo, seja ela ouvinte, seja ele compositor.

- Para que cantar?

Cantar para contar seus segredos de um jeito especial. Ouvir o canto para criar novos segredos só seus.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Para mim toda a estrutura do mundo da canção está baseada em três pilares, tão óbvios de tão importantes: Paul McCartney, John Lennon e Caetano Veloso. John e Paul estabeleceram uma espécie de marco zero ideológico, estético e técnico da canção. Com eles a canção ficou atrelada para sempre ao seu processo de gravação, penso que esse é um dos maiores ensinamentos dos Beatles, entre tantos. Caetano, você sabe muito bem porque é o catalisador, personagem, antena e multiplicador principal da canção brasileira dos últimos 50 anos.

Mauro Aguiar

- O que é canção para você?

Tipo de arte híbrida que faz com que o fio da fala flua sem freio dentro do finito como se fora infinito. Onde o poético cabe no coloquial. Canção é parente de cartaz, ópera, cinema, ilustração. Canção de verdade é coração saindo pela boca.

- De onde vem a canção?

Trovadores? Menestréis? Idade Média? Ou foi forjada como canção industrial, radiofônica, já no século passado? Não sei...

- Para que cantar?

Para afinar o mundo. Para dizer o indizível. Para ter voz própria. Canção é sotaque cardíaco.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho.

Chico Buarque, Cacaso, Aldir Blanc.

Por que estes? Chico, pela polissemia, pelo humor, pela palavra-valise, pela poesia dentro da fala, da locução. Cacaso pelo misticismo cotidiano, pela língua brasileira, pelo sonho de vida e morte. Aldir, pela loucura, pelo subúrbio, pelo sarcasmo.

Michel Melamed

- O que é canção para você?

Palavra fora da boca.

- De onde vem a canção?

Para onde vai.

- Para que cantar?

Falar é cantar.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Depende do trabalho.

**

Roberta campos

- O que é canção para você?

São músicas carregadas de emoção, feitas para descrever os sentimentos da forma mais simples e direta possível. Sem buscar ser nada além de uma canção.

- De onde vem a canção?

Da alma.

- Para que cantar?

Pra compartilhar os sentimentos, elevar o espírito e compartilhar emoções!

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Milton Nascimento, Paulinho Moska e Nando Reis! Porque eles fazem canções!

Sandra Ximenez

- O que é canção para você? De onde vem a canção?

A gênese da canção pra mim seria aquela época primitiva em que fala e canto fossem a mesma coisa... em que brincar com sons, inventar palavras, entoá-las ludicamente, não tinham nome de fala ou canto. Isso parece que o coro grego tentou recuperar e o que eles faziam, por registros (ficaram partituras) e estudos antropológicos, etc. Dizem que era isso, cantofala, falacanto, um só. Daí a canção seguiu nesses ambientes da mistura, do povo, da poesia e da música popular. Hoje eu acho que ela é muito ampla, com várias facetas, não me alinho totalmente com a visão do Tatit e cia (apesar de que gosto das canções do Tatit), e da própria grande MPB, de que ela é a letra sobretudo, poesia em primeiro lugar. Acho que nem saber do que se trata a letra também é um jeito de fruir canção, dançar é outro jeito, e o meu jeito de construir e fruir canções é bem sensorial: música é sensação, e também o que me vem de letra, de sentido, fica nesse âmbito do "um elemento a mais" pra me fazer viajar. Se eu não entendo a língua em que se está cantando a própria palavra-som já me é suficiente pra curtir.

- Para que cantar?

Acho que cantar é humano, todos sempre cantaram em seus rituais, seus trabalhos, seus afagos e cuidados, e o mundo urbano foi nos distanciando disso. Então agora não são todos os humanos que cantam. Sou professora de canto há mais de 20 anos, e pela minha experiência todo mundo quer cantar, e pode cantar. Mas tem aqueles que escolhem isso como profissão. E no meu caso tem a ver com a vibração e transformação que o canto traz ao meu corpo, e também tem a ver com comunicação de algumas estéticas que eu faço por meio da música.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

A Bjork, os provençais, e as trobairitz. A Bjork não dá nem pra falar o porquê, é por tudo. Radiohead é pelo canto do Tom Yorke e a sensibilidade dele nas harmonias, adoro as composições, e as 3 guitarras são completamente sedutoras pra mim. Nem sei quem escolher em terceiro lugar. São muitos artistas que gosto, mas esses dois se destacam de forma muito clara e especial. Se fosse falar de mais alguém teria que falar de mais uns 30.

Simone Mazzer

- O que é canção para você?

A canção é o que sustenta o ritmo da minha vida.

- De onde vem a canção?

A canção vem de onde nossos sentidos permitem. É preciso estar aberto, ouvidos livres para saber ouvir.

- Para que cantar?

O cantar pra mim é um complemento vital. É o meu jeito de me comunicar com o mundo.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Ângela Maria, pela persistência e fé na música. Billie Holiday, pelo amor que ela sentia pela música. Elis Regina, pela forma que se colocou na vida, na música, pela música.

Tatá Aeroplano

- O que é canção para você?

Desde pequeno sempre me liguei nas canções. Ouvia as músicas no rádio, no toca discos dos meus pais e ficava conectado, escutando aquelas canções do Roberto Carlos, dos Novos Baianos, do Raul Seixas, do Elvis, Beatles, Sinhô. As canções me embalavam e aos seis anos de idade eu fiz minha primeira canção e eu me dei conta que meu dom era o de fazer canções, o que faço até hoje.

- De onde vem a canção?

A canção vem de todos os lugares e rincões possíveis. Basta estar com a cabeça boa, conectado e sintonizado com o mundo, com a natureza e com as pessoas. Eu faço músicas compulsivamente e creio que isso se deve por que eu me mantendo conectado com tudo o que acontece ao meu redor.

- Para que cantar?

É uma necessidade natural, gosto de cantar e botar pra fora as canções, é um lance que mexe muito comigo. Me comunico com as pessoas através das canções! Isso pra mim é uma honra imensa!

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Tom Zé. Foi quando eu tive contato com a obra do Tom Zé, tive certeza de que estava no caminho certo! Tom Zé é DEMAIS! Sérgio Sampaio. Com Sérgio Sampaio aprendi a cantar sem medo e a chorar Júpiter Maçã. Amigo e mestre. Com Jupiter aprendi que o mundo é muito mais que o planeta terra ... a música vem também do céu, das estrelas, de outros universos e galáxias. Caetano Veloso. Compositor genial. Caetano tem uma das obras mais incríveis.

As Referências são muitas. Gil, Itamar Assumpção, Bob Dylan, Serge Gainsbourg, Leonard Cohen, Helio Flanders, Peri Pane, Gustavo Galo... São muito mais que 3!

Thiago Petit

- O que é canção para você?

Canção é toda a composição musical que tenha como ingredientes principais, a voz e a história a ser cantada.

- De onde vem a canção?

Ela é filha da poesia com a prosa, mas a contemporânea é bastarda.

- Para que cantar? Para quem, essa é a pergunta principal. A comunicação e a identificação são as paixões da canção e do cantor.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho. Por que estes?

Nora Ney, por cantar as fossas mais lindas. Tom Waits por narrar as histórias mais horríveis em canções de ninar. E Patti Smith por transformar a voz da canção em grito e a narrativa em protesto estético.

Wado

- O que é a canção?

Canção é uma manifestação humana das mais antigas, cantar e entrar em transe vem de períodos pré-históricos, é de antes da cisão da poesia e da música.

- De onde vem a canção?

Considero canção algo pouco racional, em seu âmago, lógico que pode se sofisticar ela, mas não é, por natureza, um território da razão.

- Para que cantar?

Cantar por necessidade da espécie, cantar é quase tão necessário quanto comer.

- Cite 3 artistas que são referências para o seu trabalho.

Lucas Santtana, Cícero, Camelo.

ANEXO – Letras das canções

01. Maldito rádio

(Adriana Calcanhotto)

Não, de novo não
 Não quero ouvir não
 Agora não

Maldito rádio
 Agora que parecia que eu ia
 Deixar o falso amor lá na memória
 Agora que parecia que eu ia ser agora

Não é momento
 De machucar meu coração com melodias
 Maldito radio não me faça pensar nela
 Volte pras notícias
 Para o hit da nova novela

Maldito rádio
 Não, de novo não
 Não quero ouvir não
 Agora não

Maldito rádio
 Agora que parecia que eu ia
 Mudar de vez o curso dessa história
 Agora que parecia que eu ia ser agora

Não é momento
 De revisar emoções que são só minhas
 Maldito radio não me faça pensar nela
 Volte pros anúncios
 Para para o hit da nova novela

02. Musa da música

(Dante Ozzetti / Luiz Tatit)

Conta
 Que desponta
 Que está pronta
 Que é capaz

Canta
 Não adianta
 Mal levanta
 Canta mais

Tenta
 Experimenta
 Movimenta
 Não tem paz

Sente
 De repente
 Que é urgente
 Corre atrás

Mostra
Pra quem gosta
Que aposta
Na canção

Zela
Por aquela
Que protela
A extinção

Troca
A que sufoca
E não lhe toca
O coração

Grita
Que é bonita
A que excita
E dá tesão

Musa da música
Mãe das Américas
Filha da África-fê
Musa da música
Mãe das Américas
Filha da África fê
Na poética pós
Na genética pré

03. Sem saída

(Augusto de Campos / Cid Campos)

A estrada é muito comprida
O caminho é sem saída
Curvas enganam o olhar
Não posso ir mais adiante
Não posso voltar atrás
Levei toda a minha vida
Nunca saí do lugar

04. Canções velhas para embrulhar peixes

(Peri Pane)

Canções velhas para embrulhar peixes
Doidas varridas pra debaixo dos tapetes

Canções antes confetes, serpentinas
Hoje embalam as traças entre as naftalinas

Canções no escuro de hds, gavetas
Versos calados, surdos, cegos de muletas

Canções rotas, rasgadas, cifras em revistas
A espera laça os futuros escafandristas

05. Futuros amantes

(Chico Buarque)

Não se afobe, não
Que nada é pra já

O amor não tem pressa
 Ele pode esperar em silêncio
 Num fundo de armário
 Na posta-restante
 Milênios, milênios
 No ar

E quem sabe, então
 O Rio será
 Alguma cidade submersa
 Os escafandristas virão
 Explorar sua casa
 Seu quarto, suas coisas
 Sua alma, desvãos

Sábios em vão
 Tentarão decifrar
 O eco de antigas palavras
 Fragmentos de cartas, poemas
 Mentiras, retratos
 Vestígios de estranha civilização

Não se afobe, não
 Que nada é pra já
 Amores serão sempre amáveis
 Futuros amantes, quiçá
 Se amarão sem saber
 Com o amor que eu um dia
 Deixei pra você

06. Quem vai ficar no gol

(Roberto Carlos / Erasmo Carlos)

Paulo gravou um disco que não tocou em nenhum lugar
 se o povo não escuta, não cai no gosto e não vai comprar
 é que o rádio só toca o que o povo quer escutar
 e o povo só compra o que ouviu o rádio tocar
 me avisa, quem vai ficar no gol?

Quando o salário aumenta, a voz do povo quer festejar
 é mais uma graninha no fim do mês pra poder gastar
 só que pra ter o aumento o dinheiro sai de algum lugar
 e seja de onde for, é o próprio povo quem vai pagar
 me avisa quem vai ficar no gol?
 Quem vai ficar no gol?
 Quem vai ficar no gol?

Pagou uma nota preta por um sapato italiano
 grife das mais famosas, seus pés na moda era o seu plano
 examinando o bicho, ficou com cara de imbecil
 em baixo da palmilha estava escrito "made in brazil"
 me avisa quem vai ficar no gol?

João fez aniversário e convidou uma multidão
 num restaurante caro comemorou com muita emoção
 todos comeram muito e beberam mais do que já se viu
 quando chegou a conta o garçom gritou "seu João sumiu!"
 me avisa quem vai ficar no gol?
 Quem vai ficar no gol?
 Quem vai ficar no gol?

Rosa namoradeira amava antônio e sebastião
 só que eles eram gêmeos e ela curtia a situação
 entre seus dois amores um belo dia ela se distrai
 quando nasceu o filho, os irmãos disseram: "é a cara do pai"
 põe a rede na baliza, e me avisa
 me avisa quem vai ficar no gol?
 Quem vai ficar no gol?
 Quem vai ficar no gol?

07. Dois lados da canção

(José Luis Braga / Luiz Gabriel Lopes)

quando eu ouço as canções que eu fiz pra você
 o tempo vem dizer
 o que o tempo deve ser
 o espaço em que agora o meu passo chegar
 vai dizer: - amanhã já é outro lugar

eu juro que é melhor, enfim
 eu juro vai ser melhor assim

eu já não ligo mais para você
 hoje não canto
 não falo, não saio, não durmo bem
 os tênues fios que me ligam a você estão hoje em prantos
 e no entanto arriscamos tanto nos envolver

desligo você
 nus, deslizamos
 pra que te esquecer
 se o amor é tanto?
 existo em você
 por louco engano

08. Itapuana

(Arnaldo Antunes / César Mendes)

Quando o dia vem varando a alvorada
 Antes mesmo de nascer a luz do sol
 A beleza nunca é desperdiçada
 Existe
 Sozinha

Quando a água morna molha nossas pernas
 E a areia massageia nossos pés
 A beleza sempre é compartilhada
 É sua
 É minha

Nas manhãs de Itapuã que o vento varre
 Os coqueiros já conhecem as canções
 Repetidas ou
 Repentinas vêm
 Consolar o meu coração
 As vontades vêm
 As saudades vão
 Amanhece mais um verão

No calor do sol o céu da boca salga

E o mar na alma acalma o caminhar
 Pra que haja areia sal e água e alga
 As ondas
 Não voltam

Cada dia uma nova eternidade
 Para sempre aquela pedra roncará
 A aurora se transforma em fim de tarde
 De novo
 De novo

Quantos risos misturei ao som das águas
 Quantas lágrimas de amor molhei no mar
 No mais íntimo
 Dos mais íntimos
 Dos lugares desse lugar
 Lugar público
 Colo e útero
 Amoroso de Yemanjá

09. A novidade

(Gilberto Gil / Bi Ribeiro / Herbert Vianna / João Barone)

A novidade veio dar à praia
 Na qualidade rara de sereia
 Metade, o busto de uma deusa maia
 Metade, um grande rabo de baleia

A novidade era o máximo
 Do paradoxo estendido na areia
 Alguns a desejar seus beijos de deusa
 Outros a desejar seu rabo pra ceia

Ó, mundo tão desigual
 Tudo é tão desigual
 Ó, de um lado este carnaval
 Do outro a fome total

E a novidade que seria um sonho
 O milagre risonho da sereia
 Virava um pesadelo tão medonho
 Ali naquela praia, ali na areia

A novidade era a guerra
 Entre o feliz poeta e o esfomeado
 Estraçalhando uma sereia bonita
 Despedaçando o sonho pra cada lado

10. Canto praieiro

(Dori Caymmi / Paulo César Pinheiro)

Foi com pincel de relento
 e tinta de maresia
 que a mão do meu pensamento
 no chão da praia vazia
 riscou um verso de vento
 pro mar levar pra Maria

Foi com violão de coqueiro
 e cordas de ventania

que com meu dom de violeiro
e ao som da onda vadia
eu fiz meu canto praieiro
pro mar cantar pra Maria

Foi com clarão de poesia
que eu esculpi de paixão
com a ponta da estrela guia
numa palmeira do chão
o coração de Maria
junto com meu coração

11. Gandaia das ondas – Pedra e areia

(Lenine / Dudu Falcão)

É bonito se ver na beira da praia
A gandaia das ondas que o barco balança
Batendo na areia, molhando os cocares dos coqueiros
Como guerreiros na dança
Oh, quem não viu vá ver
A onda do mar crescer

Olha que brisa é essa
Que atravessa a imensidão do mar
Rezo, paguei promessa
E fui a pé daqui até Dakar

Praia, pedra e areia
Boto e sereia
Os olhos de Iemanjá
Água, mágoa do mundo
Por um segundo
Achei que estava lá

Eu tava na beira da praia
Ouvindo as pancadas das ondas do mar
Não vá, oh, morena
Morena lá
Que no mar tem areia

Iemanjá, sai do mar
Vem buscar sua iaô

Ó santa de azul, ó santa do mar
Vem ver seus filhos, Iemanjá

Odô odô odô odô odoiá

12. Formiga bossa nova

(Alexandre O’Nell / Alain Oulman)

Minuciosa formiga
não tem que se lhe diga:
leva a sua palhinha
asinha, asinha.

Assim devera eu ser
e não esta cigarra
que se põe a cantar
e me deita a perder.

Assim devera eu ser:
de patinhas no chão,
formiguinha ao trabalho
e ao tostão.

Assim devera eu ser
se não fora
não querer.

13. Cigarra

(Milton Nascimento / Ronaldo Bastos)

Porque você pediu
Uma canção para cantar
Como a cigarra
Arrebenta de tanta luz
E enche de som o ar

Porque a formiga é
A melhor amiga da cigarra
Raízes da mesma fábula
Que ela arranha, tece
E espalha no ar

Porque ainda é inverno
Em nosso coração
Essa canção é para cantar
Como a cigarra acende o verão
E ilumina o ar

Zi zi zi zi zi zi

14. Musa cabocla

(Gilberto Gil / Waly Salomão)

Uirapuru canta no seio da mata
Papagaio nenhum solta um pio
Sereia canta sentada na pedra
Marinheiro tonto medra pelo mar

Sou pau de resposta, gibóia sou eu, canela
Sereia eu sou, uma tela sou eu, sou ela

Coração pipoca na chapa do braseiro
Sou baunilha, sou lenha que queima
Que queima na porta do formigueiro
E ouriça o pelo do tamanduá

Mãe matriz da fogosa palavra cantada
Geratriz da canção popular desvairada
Nota mágica no tom mais alto, afinada

15. Meu canário

(Jayme Silva)

Pela primeira vez, eu chorei
Porque fui desprezado pelo meu amor
O meu barraco agora ficou desarrumado
O meu canário já não canta, com certeza se desgostou

Piu-piu, piu-piu, piu-piu
Canta, meu canarinho, para amenizar a minha dor

Quando é noite de lua, eu saio pra rua para meditar
O meu pinho faz tudo pra ver meu canário cantar
No soluçar do vento
No sussurro das folhagens
No gemido dos coqueiros
Pede a ele pra criar coragem

Nem assim, o meu canário canta
E da minha garganta, um triste gemido sai
Ui-ui, ai-ai
Ui-ui, ai-ai

16. Mamãe sereia

(Mário Mukeka / André Mury)

Ê mamãe sereia
Transforme a areia em estrelas do mar
Ê mamãe sereia
Suas conchinas eu boto linha e faço um colar

Bota esse menino pra nascer
Bota esse menino pra correr
Bota esse menino no mundo que é pra ele ver

Ouvir o canto da sereia
Andar no véu de Iemanjá
Ver o ouro de Oxum lá no fundo do mar

17. Acauã

(Zé Dantas)

Acauã, acauã vive cantando
Durante o tempo do verão
No silêncio das tardes agourando
Chamando a seca pro sertão
Chamando a seca pro sertão

Acauã, acauã
Teu canto é penoso e faz medo
Te cala acauã
Que é pra chuva voltar cedo
Que é pra chuva voltar cedo

Toda noite no sertão
Canta o João Corta-Pau
A coruja, mãe da lua
A peitica e o bacurau

Na alegria do inverno
Canta sapo, gí e rã
Mas na tristeza da seca
Só se ouve acauã
Só se ouve acauã
Acauã, Acauã

18. A deusa dos orixás

(Toninho / Romildo)

Yansã? Cadê Ogum? Foi pro mar
 Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar

Yansã penteia os seus cabelos macios
 Quando a luz da lua cheia clareia as águas do rio
 Ogum sonhava com a filha de Nanã
 E pensava que as estrelas eram os olhos de Yansã

Na terra dos Orixás, o amor se dividia
 Entre um deus que era de paz
 E outro deus que combatia
 Como a luta só termina quando existe um vencedor
 Yansã virou rainha da coroa de Xangô

19. Beijo de Iara

(Kiko Dicucci)

Ouvi no beira-rio
 um canto ecoar
 é a mãe d'água
 pra me encantar

Rema rema remador
 Iara quer te namorar
 quem provar dos beijos seus
 com a morte vai se casar

Sinhá sereia chegou
 beldade maior
 nunca se viu

Deixa eu banhar você
 lavar teus cabelos
 nas águas do rio

20. Sereia

(Céu)

Sereia do mar
 Me conta o teu segredo
 Do teu canto tão bonito
 Prometo não espalhar
 Sereia do mar
 Também sou fruto d'água
 Vim do rio doce aprender
 O tal do canto que traz
 Pra bem perto nosso bem-querer

21. Yemanjá rainha do mar

(Pedro Amorim / Paulo César Pinheiro)

Quanto nome tem a Rainha do Mar?
 Quanto nome tem a Rainha do Mar?

Dandalunda, Janaína,

Marabô, Princesa de Aiocá,
Inaê, Sereia, Mucunã,
Maria, Dona Iemanjá

Onde ela vive?
Onde ela mora?

Nas águas,
Na loca de pedra,
Num palácio encantado,
No fundo do mar

O que ela gosta?
O que ela adora?

Perfume,
Flor, espelho e pente
Toda sorte de presente
Pra ela se enfeitar

Como se saúda a Rainha do Mar?
Como se saúda a Rainha do Mar?

Alodê, Odofiaba,
Minha-mãe, Mãe-d'água,
Odojá!

Qual é seu dia,
Nossa Senhora?

É dia dois de fevereiro
Quando na beira da praia
Eu vou me abençoar

O que ela canta?
Por que ela chora?

Só canta cantiga bonita
Chora quando fica aflita
Se você chorar

Quem é que já viu a Rainha do Mar?
Quem é que já viu a Rainha do Mar?

Pescador e marinheiro
que escuta a sereia cantar
é com o povo que é praiero
que dona Iemanjá quer se casar

22. Dom de iludir

(Caetano Veloso)

Não me venha falar
Na malícia de toda mulher
Cada um sabe a dor
E a delícia de ser o que é

Não me olhe como se a polícia
Andasse atrás de mim
Cale a boca

E não cale na boca
Notícia ruim

Você sabe explicar
Você sabe entender
Tudo bem
Você está, você é
Você faz, você quer
Você tem
Você diz a verdade
A verdade é seu dom de iludir

Como pode querer que a mulher
Vá viver sem mentir?

23. Pra que mentir

(Noel Rosa / Vadico)

Pra que mentir se tu ainda não tens
Esse dom de saber iludir?
Pra quê?! Pra que mentir
Se não há necessidade de me trair?
Pra que mentir, se tu ainda não tens
A malícia de toda mulher?
Pra que mentir
se eu sei que gostas de outro
Que te diz que não te quer?
Pra que mentir
Tanto assim
Se tu sabes que eu sei
Que tu não gostas de mim?!
Se tu sabes que eu te quero
Apesar de ser traído
Pelo teu ódio sincero
Ou por teu amor fingido?!

24. Entre o amor e o mar

(Ná Ozzetti / Luiz Tatit)

Eu que inventei este lugar
entre o amor e o mar
Como se fosse um lar
pra eu me instalar

Eu que inventei esta ocasião
de contemplar o mar
até a espuma brilhar
e a visão embaralhar

Antes da gota pingar
meu jeito de amar o mar
modulando o olhar ondulando
deixando o corpo molhar

Quem vê meus olhos a marejar
sabe que vejo iemanjá
que estou ouvindo a voz do mar
e que estou indo já

25. Verdade, uma ilusão

(Carlinhos Brown / Marisa Monte / Arnaldo Antunes)

Eu posso te fazer feliz
 Feliz me sentir também
 Eu posso te fazer tão bem
 Eu sei que isso eu faço bem
 Roubar-te um beijo num salão
 Girar sem perder o chão
 Não vou deixar você cair
 Cintura
 Leve a minha mão
 Verdade
 Uma ilusão
 Vinda do coração
 Verdade
 Seu nome é mentira

Eu posso te fazer ouvir
 Milhões de sinos ao redor
 Eu posso te fazer canções
 O amor soa em minha voz
 Eu posso te fazer sorrir
 Meus olhos brilham para ti
 E os pés já sabem aonde ir
 Ninguém precisa decidir
 Verdade
 Uma ilusão
 Digo de coração
 Verdade
 Seu nome é mentira

26. O doce mistério da vida

(Victor Herbert - Versão: Alberto Ribeiro)

Minha vida que parece muito calma
 Tem segredos que eu não posso revelar
 Escondidos bem no fundo de minh'alma
 Não transparecem nem sequer em um olhar
 Vive sempre conversando à sós comigo
 Uma voz que eu escuto com fervor
 Escolheu meu coração pra seu abrigo
 E dele fez um roseiral em flor

27. 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 quem venta
 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
Pr'onde ela vai
Quando tudo silencia
Depois do som consumado
Onde ela existiria

28. Para se fazer uma canção

(Moska / Gilberto Gil / Zélia Duncan
Nando Reis / Toni Garrido / Mart'Nália
Otto / George Israel)

Para se fazer uma canção (Moska)
Desfaço as malas do meu coração (Vander Lee)
Eu sobrevôo minha solidão (Pedro Luis)
E encontro o fim de um deserto (Celso Fonseca)

Para se fazer uma canção (Frejat)
Um som, um céu sem direção (Zé Renato)
Como eu não previ, como eu nunca sei (Leoni)
O amor que dei (André Abujamra)
Acho a luz no fim da escuridão (Jorge Vercilo)
E ascendo a imaginação (Joyce)
Olá, você ai (Gilberto Gil)
Que bom te ouvir (Toni Garrido)
E eu não preciso de mais nada (Mart'nália)
Por isso corro nas calçadas, corro nos seus pensamentos (Otto)
Alentos pra solidão (Zélia Duncan)
Passaporte pra dentro da alma (George Israel)
E você que vem com pressa, calma (Oswaldo Montenegro)
Dor adeus, Deus perdão (Zeca Baleiro)
Dois, amor, doeu? (Nando Reis)
Mas como é bom! Mas como é bom! (Jorge Mautner)
E quando é bom é tudo seu (Lenine)
E eu sou teu, você e eu (Sergio Dias)
Na imensidão a sós (Flavio Venturine)
Essa é minha voz (Isabella Taviani)
Que é a sua voz também (Vitor Ramil)
E a canção é de ninguém (Chico César)

29. Canção necessária

(Guinga / José Miguel Wisnik)

Já sei que vacilei
mil vezes relutei
em te dizer o quanto
cantarolei baixinho
frases sibilinas
quase irreais

Lancei meias palavras
em que eu evitava
o que queria tanto
mas no que eu sussurrava

havia fogo e lava
 prometendo mais
 querendo muito mais

Querendo o teu regaço
 que num minuto sem igual
 você me lesse
 não me esquecesse
 adivinhasse enfim
 não desistisse mais de mim
 e ouvisse no meu canto
 as tontas entrelinhas
 que silencieei
 por ti

Não pense que gastei
 as horas que levei
 a costurar o vento
 queimeei tantos rastilhos
 que só explodiam
 lá no nunca mais

Arrepiei caminhos
 que me levariam
 mais que o pensamento
 fiquei vendo navios
 vivos e esquivos
 num imenso cais
 o mais imenso cais

Querendo o teu regaço
 que num minuto virtual
 você me lesse
 não me esquecesse
 adivinhasse enfim
 não desistisse mais de mim
 e ouvisse no meu canto
 as tontas entrelinhas
 que silencieei
 por ti

Prometo rios de leite
 com seus afluentes
 uma foz e o mar
 aceno com presentes
 que só o próprio tempo
 pode adivinhar

Se acaso eu te sentir
 a ponto de fugir
 definitivamente
 no último segundo
 eu grito: pára o mundo
 que eu só sei te amar

30. Nossa canção

(Zé Miguel Wisnik / Mauro Aguiar)

Nossa canção
 guarda canções

diversas
 minha ilusão
 tua emoção
 mil dimensões
 imersas

Outras virão
 buscando a luz
 de cais em cais
 naus sobre naus
 espessas
 pois as canções
 só são canções
 quando não são
 promessas

Nessa canção
 cabem canções
 dispersas
 minha razão
 teu coração
 mil sensações
 avessas

Outras virão
 de encontro a nós
 de voz em voz
 de par em par
 esparsas
 pois as canções
 só são canções
 quando não são
 mais nossas

31. Filosofia

(Noel Rosa / André Filho)

O mundo me condena, e ninguém tem pena
 Falando sempre mal do meu nome
 Deixando de saber se eu vou morrer de sede
 Ou se vou morrer de fome
 Mas a filosofia hoje me auxilia
 A viver indiferente assim
 Nesta prontidão sem fim
 Vou fingindo que sou rico
 Pra ninguém zombar de mim
 Não me incomode que você me diga
 Que a sociedade é minha inimiga
 Pois cantando neste mundo
 Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo
 Quanto a você da aristocracia
 Que tem dinheiro, mas não compra alegria
 Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente
 Que cultiva hipocrisia

32. Rainha das cabeças

(Douglas Germano / Kiko Dinucci)

Awoió ori dori re
 Iyemanjá cuidou

Ade, ala, beijou
E encheu o ori de mar

Iya orori
Mojuba Olodumaré

Ela é filha de Olokun
É iya kekerê

Iya orori
Mojuba Olodumaré

Carregou uma cabeça
Sobre o adirê
Iya orori
Mojuba Olodumaré
Iya orori

33. É doce morrer no mar

(Dorival Caymmi / Jorge Amado)

É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar
É doce morrer no mar
Nas ondas verdes do mar

A noite que ele não veio foi
Foi de tristeza pra mim
Saveiro voltou sozinho
Triste noite foi pra mim

Saveiro partiu de noite foi
Madrugada não voltou
O marinheiro bonito
Sereia do mar levou

Nas ondas verdes do mar meu bem
Ele se foi afogar
Fez sua cama de noivo
No colo de Iemanjá

34. Minha voz

(Déa Trancoso)

Minha voz quando sai quer cantar
Minha voz sempre está
pronta pra festejar, florescer
dentro da melodia

Minha quando vem me aquecer
minha voz sobe ao sol
brilho agudo ilumina meu ser
ajusta harmonia

É cordeira de Deus no reinado do chão
vem abrindo encantaria
minha voz é um rio lá no meio do mar
silencia

Tem ofício de céu, minha voz

solidão sem luar
 passarinho no ar, minha voz
 arisca, fugidia

Tem ofício de luz no meu brêu
 corda solta no mundo
 meu tambor de raiz, chão fecundo
 baiana luz do dia

35. A canção

(Rodrigo Bittencourt)

A canção cansou de dizer coração
 A canção cansou de sofrer por paixão
 A canção cansou de chorar no refrão
 A canção não quer mais tocar
 Cansou de não ter o que falar

A canção cansou de se oprimir
 de resmungar
 A canção cansou de não se ouvir
 de gaguejar
 A canção nem quer mais cantar
 ela quer se abrir e experimentar

Engole verso pra sorrir coração
 estufa o peito pra gritar

Preciso me ouvir
 Preciso sonhar

36. Pra te acalmar

(Marcelo Camelo)

Passo essa canção pra te acalmar
 esteja morena você aonde for
 você sabe bem onde fica toda dor, morena
 a chuva e um tanto de tempo pra molhar
 o vento que bate pra gente se secar

Passo essa canção pra te acalmar
 esteja morena você onde estiver
 achada no peito de um outro protetor ou solta
 que a gente na foi feita pra voar

37. Máquina de ritmo

(Gilberto Gil)

Máquina de ritmo
 Tão prática, tão fácil de ligar
 Nada além de um bom botão
 Sob a leve pressão do polegar

Poderei legar um dicionário
 De compassos pra você
 No futuro você vai tocar
 Meu samba duro sem querer

Máquina de ritmo
 Quem dança nessa dança digital

Será, por exemplo, que meu surdo
Ficará mudo afinal

Pendurado como o dinossauro
No museu do carnaval?
Se você aposta que a resposta é sim
Por Deus, mande um sinal

Máquina de ritmo
Programação de sons sequenciais
Mais de cem milhões de bandas
De escolas de samba virtuais

Virtuais virtuosas vertentes
De variações sem fim
Daí por diante, samba avante
Já sem precisar de mim

Máquina de Ritmo
Quem sabe um bom pó de pirlim pim pim
Possa deletar a dor de quem
Deixou de lado o tamborim

Apesar do seu computador
Ter samba bom, samba ruim
Se aperto o botão meu coração
Vai me dizer que é samba sim

Máquina de Ritmo
Processo de algoritmos padões
Múltiplos binários e ternários
Quartenários sem paixões

Colcheias, semi-colcheias
Fusas, semi-fusas sensações
Nos salões das noites cariocas
Novas tecnoilusões

Máquina de Ritmo
Que os pós eternos vão silenciar
Novos anjos do inferno vão por
Qualquer coisa em seu lugar

Quem sabe irão lhe trocar
Por um tal surdo-mudo dumzil
E os bandos da lua irão se encontrar
Numa praia toda lua cheia

Pra lembrar você e eu
Moreno, Domenico, Cassim
Meus filhos, filhos seus
E bandos da lua virão se encontrar
Numa praia toda a lua cheia
Pra lembrar

Só pra lembrar
Só pra cantar
Só pra tocar
Só pra lembrar
Você e eu

38. Iemanjá carioca

(DJ MAM / Aleh)

Filha de Tamoios com a África dos Yorubás
A nossa Iemanjá

Negra, índia, em casa portuguesa
A nossa Iemanjá d' Akari oka

Céu aberto, da Floresta da Tijuca, ela vem
Cosme Velho, lá de cima, você pode ver também

Laranjeiras, o Machado de Xangô vai apontar
Pro Catete ou Flamengo, Glória a esse orixá

O Rio encontra seu Lar
No ventre de Olokum

Beira do Aterro, no mar
Vive mamãe Iemanjá

Oguntê, Iamassê, Euá
Olossá, Ya, Assabá,
Iemowô, Assessu, Yemojá

39. Roupa prateada

(Zé Rodrix)

Desde pequeno que eu tinha vontade de chegar aqui
E ficar na frente de uma banda como essa e cantar assim
E tudo o que eu fiz eu só fiz porque eu queria chegar no lugar onde estou
Pra poder usar as roupas prateadas e o cabelo comprido

Eu só preciso dizer pra vocês que eu não ofereço perigo
O que eu tenho pra lhes dizer é somente aquilo que eu digo
E o que eu preciso dizer pra vocês vai acabar ficando só entre nós
Vocês só vão entender quando chegar em casa muito tempo depois
E vocês vão voltar,
e vão escutar outra vez,
mas por enquanto eu só quero usar a roupa prateada e cantar pra vocês

40. Aquela velha canção

(Carlinho Brown / Marisa Monte)

Quando eu te ligar cantando aquela velha canção
Não diga que estou enganado, estou resolvido
Vou dar férias pro meu coração
Confesso que fiquei zangado, eu fiquei magoado,
Mas agora passou, esqueci
Não vou te mandar pro inferno porque eu não quero
E porque fica muito longe daqui

Quando eu te ligar cantando aquela canção
Pra te desnoitear, te ferir com carinho
É pra fazer doer no seu ouvido a nota melhor do nosso amor

Quando eu te ligar cantando aquela canção
Não diga que não sente nada
É pra fazer doer no seu ouvido a nota melhor do nosso amor

Alô, a lua, alô, a lua, alô, a lua, alô, a lua, amor

41. Choro bandido

(Edu Lobo / Chico Buarque)

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
 Serão bonitas, não importa
 São bonitas as canções
 Mesmo miseráveis os poetas
 Os seus versos serão bons
 Mesmo porque as notas eram surdas
 Quando um deus sonso e ladrão
 Fez das tripas a primeira lira
 Que animou todos os sons
 E daí nasceram as baladas
 E os arroubos de bandidos como eu
 Cantando assim:
 Você nasceu para mim
 Você nasceu para mim

Mesmo que você feche os ouvidos
 E as janelas do vestido
 Minha musa vai cair em tentação
 Mesmo porque estou falando grego
 Com sua imaginação
 Mesmo que você fuja de mim
 Por labirintos e alçapões
 Saiba que os poetas como os cegos
 Podem ver na escuridão
 E eis que, menos sábios do que antes
 Os seus lábios ofegantes
 Hão de se entregar assim:
 Me leve até o fim
 Me leve até o fim

42. À meia voz

(Marina Lima / Antonio Cícero)

Me diz o que é que foi
 Pra você se magoar assim
 Confessa aqui pra mim
 Me diz onde é que dói
 Será que ainda vou ser
 Seu ninho de prazer?
 Melhor pagar pra ver

Me diz o que é que eu fiz
 Pra te fazer infeliz assim
 Soletra aqui pra mim
 Me diz à meia-voz
 Prometo não contar
 Promessas não dão mais
 Confessa e sela a paz

Meu bem não lhe darei
 Um céu sem dor nem lei
 Mas aceite esta canção
 Que fiz pra te alegrar
 Debaixo desse véu

Assim à meia-luz
Só há você e eu

43. Chuva suor e cerveja

(Caetano Veloso)

Não se perca de mim
Não se esqueça de mim
Não desapareça
Que a chuva tá caindo
E quando a chuva começa
Eu acabo perdendo a cabeça

Não saia do meu lado
Segure o meu pierrot molhado
E vamos embolar ladeira abaixo
Acho que a chuva a gente a se ver
Venha veja deixa beija seja
O que Deus quiser

A gente se embala se embola se embola
Só pára na porta da igreja
A gente se olha se beija se molha
De chuva suor e cerveja

44. Exagerado

(Cazuza / Ezequiel Neves / Leoni)

Amor da minha vida
Daqui até a eternidade
Nossos destinos foram traçados
Na maternidade

Paixão cruel desenfreada
Te trago mil rosas roubadas
Pra desculpar minhas mentiras
Minhas mancadas

Por você eu largo tudo
Vou mendigar, roubar, matar
Até nas coisas mais banais
Pra mim é tudo ou nunca mais

Eu nunca mais vou respirar
Se você não me notar
Eu posso até morrer de fome
Se você não me amar

Por você eu largo tudo
Vou mendigar, roubar, matar
Até nas coisas mais banais
Pra mim é tudo ou nunca mais

Exagerado
Jogado aos teus pés
Eu sou mesmo exagerado
Adoro um amor inventado

45. Dindi

(Antonio Carlos Jobim / Aloysio de Oliveira / Ray Gilbert)

Céu, tão grande é o céu
 E bandos de nuvens que passam ligeiras
 Prá onde elas vão
 Ah, eu não sei, não sei
 E o vento que fala nas folhas
 Contando as histórias
 Que são de ninguém
 Mas que são minhas
 E de você também

Ah, Dindi
 Se soubesses do bem que eu te quero
 O mundo seria, Dindi, tudo, Dindi
 Lindo Dindi

Ah, Dindi
 Se um dia você for embora me leva contigo, Dindi
 Fica, Dindi, olha Dindi

E as águas deste rio aonde vão eu não sei
 A minha vida inteira esperei, esperei
 Por você, Dindi
 Que é a coisa mais linda que existe
 Você não existe, Dindi
 Olha, Dindi
 Adivinha, Dindi
 Deixa, Dindi
 Que eu te adore, Dindi

46. Disfarça e chora

(Cartola / Dalmo Castelo)

Chora, disfarça e chora
 Aproveita a voz do lamento
 Que já vem a aurora
 A pessoa que tanto queria
 Antes mesmo de raiar o dia
 Deixou o ensaio por outro
 Oh, triste senhora
 Disfarça e chora
 Todo o pranto tem hora
 E eu vejo seu pranto cair
 No momento mais certo
 Olhar, gostar só de longe
 Não faz ninguém chegar perto
 E o seu pranto
 oh, triste senhora
 Vai molhar o deserto

47. Meu rádio e meu mulato

(Herivelto Martins)

Comprei um rádio muito bom a prestação
 Levei-o para o morro
 E instalei-o no meu próprio barracão
 E toda tardinha, quando eu chego pra jantar

Logo ponho o rádio pra tocar
 E a vizinhança pouco a pouco vai chegando
 E vai se aglomerando o povaréu lá no portão
 Mas quem eu queria não vem nunca
 Por não gostar de música
 E não ter coração

Acabo é perdendo à paciência
 Estou cansada, cansada de esperar
 Eu vou vender meu rádio a qualquer um
 Por qualquer preço, só pra não me amofinar
 Eu nunca vi maldade assim
 Tanto zombar, zombar de mim
 Disse o poeta, que do amor era descrente
 Quase sempre a gente gosta
 De quem não gosta da gente

48. Borboleta

(Marcelo Jeneci/ Zélia Duncan / Arnaldo Antunes / Alice Ruiz)

Música é que nem borboleta
 Ela voa pra onde quer
 Ela pousa em quem quiser
 Não é homem e nem mulher
 Música que sai da gaveta
 Se traveste na voz de alguém
 Quando entra dentro da cabeça
 Não é sua nem ninguém

Te invade, te assalta e te faz refém
 Se a rima não vem já sabe
 Bater palma com a mão
 E quando chegar o refrão
 Bater com os pés no chão

Se não decorar a letra
 Pode cantar ola e larala
 A melodia pode assoviar
 Pode até dar um berro pode berrar

Às vezes ela é como um ladrão
 Ou como um convidado trapalhão
 Depois que entra não quer mais sair
 Quer repetir, repetir, repetir

Verde, branca, azul ou vermelha
 Também tem música de toda cor
 De acalanto, de baile de amor
 De restaurante, de elevador
 Música é que nem borboleta
 Sai do casulo do alto-falante
 Do carrossel e da roda gigante
 Pra que você e todo mundo cante

49. Palavras ao vento

(Marisa Monte / Moraes Moreira)

Ando por aí querendo te encontrar
 Em cada esquina paro em cada olhar
 Deixo a tristeza e trago a esperança

Em seu lugar
 Que o nosso amor pra sempre viva
 Minha dádiva
 Quero poer jurar que essa paixão jamais será
 Palavras apenas
 Palavras pequenas
 Palavras momento

Palavras, palavras
 Palavras, palavras
 Palavras ao vento

50. Música

(Blubell)

Eu só quero te agradar
 Você reclama pra parar
 Você fica em suas lamúrias

Eu
 Eu dispenso a fúria

Então
 Saia do sofá e se toca
 Porque nós somos a música

I do all the things I do to you
 You complain and it's dejavú

What, what did I, did I do?
 Is it me, or is it just you?

So get off the couch and please
 Cut off the crap
 'Cause we have music, and we're not deaf

51. O objeto

(Felipe S. / Vicente / Marcelo Campelo / Rica Amabis / Dengue / Pupillo)

Pude então
 Estar aqui
 Sem recordações
 Do que vivi
 Só no pensamento

Timidamente eu ouvia sua música
 E sentia os estalos do seu caminhar
 Eu queria ter minha foto estampada em sua blusa
 Minha carne em sua unha
 Dentro e fora de você

Molhando a minha língua
 Abrindo a cortina
 Iniciando a rotina
 Ativando os calafrios
 Sinto a pele esquentar

O espelho e as verdades
 O objeto das vontades

O espelho e as vontades
O objeto da verdade

Deita-te comigo
Sem tu mesmo estar aqui
Dance nos meus sonhos e me implore a pedir
Para que eu abra os olhos

52. Fotografia

(Tom Jobim)

Eu, você, nós dois
Aqui neste terraço à beira-mar
O sol já vai caindo e o seu olhar
Parece acompanhar a cor do mar
Você tem que ir embora
A tarde cai
Em cores se desfaz,
Escureceu
O sol caiu no mar
E aquela luz
Lá em baixo se acendeu

Você e eu

Eu, você, nós dois
Sozinhos neste bar à meia-luz
E uma grande lua saiu do mar
Parece que este bar já vai fechar
E há sempre uma canção
Para contar
Aquela velha história
De um desejo
Que todas as canções
Têm pra contar
E veio aquele beijo
Aquele beijo
Aquele beijo

53. Eu não existo sem você

(Tom Jobim / Vinícius de Moraes)

Eu sei e você sabe, já que a vida quis assim
Que nada nesse mundo levará você de mim
Eu sei e você sabe que a distância não existe
Que todo grande amor
Só é bem grande se for triste
Por isso, meu amor
Não tenha medo de sofrer
Que todos os caminhos me encaminham pra você

Assim como o oceano
Só é belo com luar
Assim como a canção
Só tem razão se se cantar
Assim como uma nuvem
Só acontece se chover
Assim como o poeta
Só é grande se sofrer
Assim como viver

Sem ter amor não é viver
 Não há você sem mim
 E eu não existo sem você

54. Duas namoradas

(Itamar Assumpção / Alice Ruiz)

Tenho duas namoradas
 A música e a poesia
 Que ocupam minhas noites
 Que acabam com meus dias

Uma fala sem parar
 A outra nunca desliga
 Não consigo separar
 Duvido d o dó que alguém consiga

Cantar é saber juntar
 Melodia, ritmo e harmonia
 Se eu tivesse que optar
 Não sei qual eu escolheria

Tem vez que o caso é comigo
 Tem vez que sou só sentinela
 Xifópagas, caso antigo,
 Tem vez que é só entre elas

Nenhum instante se deixam
 Grudadas pelas costelas
 Nenhum segundo me largam
 Também eu não largo delas

55. Enquanto engoma a calça

(Ednardo / Climério)

Arrepare não
 mas enquanto engoma a calça eu vou lhe contar
 Uma história bem curtinha fácil de cantar

Porque cantar parece com não morrer
 É igual a não se esquecer
 Que a vida é que tem razão

Esse voar maneiro foi ninguém que me ensinou não foi passarinho
 foi olhar do meu amor me arrepiou todinho e me eletrizou assim
 quando olhou meu coração

Ai, mais como é triste
 essa nossa vida de artista
 Depois de perder Vilma prá São Paulo
 perder Maria Helena pro dentista

56. Oriki de iemanjá

(Sandra Ximenez / Antônio Risério)

Mar, dono do mundo, que sara qualquer pessoa.
 Velha dona do mar.
 Fêmea-flauta acorda em acordes na casa do rei.
 Descansa qualquer um em qualquer terra.
 Cá na terra, cala – à flor d'água, fala.

(Cada tua filha, uma ilha
Pétala n'água salgada
Lágrima cristalizada.)

57. Alguém cantando

(Caetano Veloso)

Alguém cantando longe daqui
Alguém cantando longe, longe
Alguém cantando muito
Alguém cantando bem
Alguém cantando é bom de se ouvir

Alguém cantando alguma canção
A voz de alguém nessa imensidão
A voz de alguém que canta
A voz de um certo alguém
Que canta como que pra ninguém

A voz de alguém quando vem do coração
De quem mantém toda a pureza
Da natureza
Onde não há pecado nem perdão

58. Mãe

(Caetano Veloso)

Palavras, calas, nada fiz
Estou tão infeliz

Falasses, desses, visses não
Imensa solidão

Eu sou um rei que não tem fim
E brilhas dentro aqui

Guitarras, salas, vento, chão
Que dor no coração

Cidades, mares, povo, rio
Ninguém me tem amor

Cigarra, camas, colos, ninhos
Um pouco de calor

Eu sou um homem tão sozinho
Mas brilhas no que sou

E o meu caminho e o teu caminho
É um nem vais nem vou

Meninos, ondas, becos, mãe
E só porque não estais

És para mim que nada mais
Na boca das manhãs

Sou triste, quase um bicho triste
E brilhas mesmo assim

Eu canto, grito, corro, rio
e nunca chego a ti

59. O meu guri

(Chico Buarque)

Quando, seu moço, nasceu meu rebento
Não era o momento dele rebentar
Já foi nascendo com cara de fome
E eu não tinha nem nome pra lhe dar
Como fui levando não sei lhe explicar
Fui assim levando ele a me levar
E na sua meninice ele um dia me disse
Que chegava lá, olha aí, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri, e ele chega

Chega suado e veloz do batente
Traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço,
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá
Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri, e ele chega

Chega no morro com carregamento
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador,
Rezo até ele chegar cá no alto
Essa onda de assaltos tá um horror
Eu consolo ele, ele me consola
Boto ele no colo pra ele me ninar
De repente acordo, olho pro lado
E o danado já foi trabalhar, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri, e ele chega

Chega estampado, manchete, retrato
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
Eu não entendo essa gente, seu moço
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá rindo
Acho que tá lindo de papo pro ar
Desde o começo eu não disse, seu moço?
Ele disse que chegava lá,
Olha aí, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri

60. Poeira de estrelas

(Lula Queiroga)

Foi quando você dormiu
Profundo
E eu passei a vigiar
Seu mundo
Fiz essa canção

Que é só pra mim
 Naquela hora
 Um jeito assim de não deixar
 O tempo
 Ir embora

Foi quando seu olho abriu
 Bom dia
 Que eu achei que o sol queria chegar
 E aquela canção
 Fugiu de mim
 Nem lembro agora
 Foi com as estrelas
 Na pequena noite
 Sem fim

61. Pelo amor de amar

(José Toledo / Jean Manzon)

Quero a luz do sol
 Quero o azul do céu a cair no mar
 Quero o mar sem fim
 Para não ter fim este mal de amar

Como a flor feliz que ver nascer a flor
 Só nasci para viver no solo vento
 Quem me quer amor
 Tem de amar também meu amor de amar

O coração do mundo canta no meu coração
 Meus pés seguem sozinhos a dançar
 Eu não conheço em mim a grande dor da solidão
 Se em tudo eu encontro o dom de amar

Pelo amor de amar
 Quero ser a luz que sorrir na flor
 Pelo dom de amar
 Quero ser a flor que se deu de amor

62. A voz do coração

(Celso Fonseca / Ronaldo Bastos)

Quem poderá em vão calar
 a voz do coração?
 Se o amor quiser partir num dia de manhã
 sem avisar

A voz me dita o que fazer
 tingir de outra cor a cor da solidão
 Fazer dessa manhã amor em paz

Meu mundo não caiu preciso lhe falar
 eu gosto de voce demais

Preciso lhe dizer de todo o coração
 a falta que voce me faz

Quem poderá em vão calar seu coração?

63. Uma canção desnaturada

(Chico Buarque)

Por que creceste, curuminha
 Assim depressa, e estabanada
 Saíste maquiada
 Dentro do meu vestido
 Se fosse permitido
 Eu revertia o tempo
 Para viver a tempo
 De poder

Te ver as pernas bambas, curuminha
 Batendo com a moleira
 Te emporcalhando inteira
 E eu te negar meu colo
 Recuperar as noites, curuminha
 Que atravesssei em claro
 Ignorar teu choro
 E só cuidar de mim

Deixar-te arder em febre, curuminha
 Cinquenta graus, tossir, bater o queixo
 Vestir-te com desleixo
 Tratar uma ama-seca
 Quebrar tua boneca, curuminha
 Raspar os teus cabelos
 E ir te exibindo pelos
 Botequins

Tornar azeite o leite
 Do peito que mirraste
 No chão que engatinhaste, salpicar
 Mil cacos de vidro
 Pelo cordão perdido
 Te recolher pra sempre
 À escuridão do ventre, curuminha
 De onde não deverias
 Nunca ter saído

64. Músico

(Herbert Vianna / Bì Ribeiro / Tom Zé)

Ligue-se o Éden
 Som e maçã
 Serpentes eternas
 Sobem por nossas pernas

Desatam presilhas
 De estrelas e sóis
 A milhões de milhas
 Dentro de nós

Cadeia de gens
 Somos um trem, Ô-Ô
 Um trem que tem que tem que tem
 A ignição de ser pó-
 lem porque além disso do-
 mina, insemína e se co-o-o-ze em

Semem, semem
Semem, semem

65. Debaixo dos caracóis dos seus cabelos

(Roberto Carlos / Erasmo Carlos)

Um dia a areia branca seus pés irão tocar
E vai molhar seus cabelos a água azul do mar
Janelas e portas vão se abrir pra ver você chegar
E ao se sentir em casa sorrindo vai chorar

Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Uma história pra contar de um mundo tão distante
Debaixo dos caracóis dos seus cabelos
Um soluço e a vontade de ficar mais um instante

As luzes e o colorido que você vê agora
Nas ruas por onde anda, na casa onde mora
Você olha tudo e nada lhe faz ficar contente
Você só deseja agora voltar pra sua gente

Você anda pela tarde e o seu olhar tristonho
Deixa sangrar no peito uma saudade, um sonho
Um dia vou ver você chegando num sorriso
Pisando a areia branca que é seu paraíso

66. Sou seu sabiá

(Caetano Veloso)

Se o mundo for desabar sobre a sua cama
E o medo se aconchegar sob o seu lençol
E se você sem dormir
Treme ao nascer do sol
Escute a voz de quem ama
Ela chega aí

Você pode estar tristíssimo no seu quarto
Que eu sempre terei meu jeito de consolar
É só ter alma de ouvir
E coração de escutar
Eu nunca me canso do unísono com a vida

Eu sou
Sou seu sabiá
Não importa onde for
Vou te catar
Te vou cantar
Te vou, te vou, te vou, te dar

Eu sou
Sou seu sabiá
O que eu tenho eu te dou
Que tenho a dar?
Só tenho a voz
Cantar, cantar, cantar, cantar

67. If you hold a stone

(Caetano Veloso)

If you hold a stone

Hold it in your hand
 If you feel the weight
 You'll never be late
 To understand

Mas eu não sou daqui
 Eu não tenho amor

68. Sangue, água e sal

(Alice Caymmi / Paulo César Pinheiro)

À luz do luar
 flores de Yemanjá
 cobrem o altar do meu amor

Sangue, água e sal
 o amor não tem dó
 de quem não tem medo de amar

Pode se afogar, desaparecer
 quem nunca temeu Yemanjá
 Mergulhar no mar, não saber voltar
 se deixar levar pela maré

69. Bamba querê

(Mário de Andrade / Iara Rennó)

Bamba querê
 Sai Aruê
 Mongi gongo
 Sai Orobô
 Êh!

Ôh mungunzá
 Bom acaçá
 Vancê nhamanja
 De pai Guenguê
 Êh!

Ôh Olorung
 Ô Boto Tucuchi
 Ô Iemanjá
 Anamburucu
 Ochum
 três Mães-d'água
 Vamo saravá

70. Canto de Iemanjá

(Vinicius de Moraes / Baden Powell)

Iemanjá, Iemanjá
 Iemanjá é dona Janaína que vem
 Iemanjá, Iemanjá
 Iemanjá é muita tristeza que vem

Vem do luar no céu
 Vem do luar
 No mar coberto de flor, meu bem
 De Iemanjá
 De Iemanjá a cantar o amor

E a se mirar
 Na lua triste no céu, meu bem
 Triste no mar

Se você quiser amar
 Se você quiser amor
 Vem comigo a Salvador
 Para ouvir lemanjá

A cantar, na maré que vai
 E na maré que vem
 Do fim, mais do fim, do mar
 Bem mais além
 Bem mais além do que o fim do mar
 Bem mais além

71. No mundo do lua

(Gilberto Gil)

Se o milagre acontecesse de eu voltar
 E o meu vulto aparecesse no sertão
 E o povo me pedisse pra cantar
 E na hora me faltasse o vozeirão

Se o milagre acontecesse de eu voltar
 Sem poder sair cantando por aí
 Juro que eu pedia a Deus pra me polpar
 De um milagre assim tão besta, tão chinfrim

Afinal de contas se ainda sou rei
 É que aí na terra tudo é tão real
 E o povo canta o canto que eu cantei
 Não importa o certo e o errado, o bem e o mal

Que vocês ainda possam me escutar
 Através das minhas velhas gravações
 É sinal que o mundo vai continuar
 A viver de mitos, sonhos e paixões

72. Lanterna dos afogados

(Herbert Vianna)

Quando tá escuro
 E ninguém te ouve
 Quando chega a noite
 E você pode chorar
 Há uma luz no túnel
 Dos desesperados
 Há um cais de porto
 Pra quem precisa chegar

Eu tô na Lanterna dos Afogados
 Eu tô te esperando
 Vê se não vai demorar

Uma noite longa
 Pra uma vida curta
 Mas já não me importa
 Basta poder te ajudar
 E são tantas marcas

Que já fazem parte
Do que sou agora
Mas ainda sei me virar

73. Onde eu nasci passa um rio

(Caetano Veloso)

Onde eu nasci passa um rio
Que passa no igual sem fim
Igual, sem fim, minha terra
Passava dentro de mim

Passava como se o tempo
Nada pudesse mudar
Passava como se o rio
Não desaguasse no mar

O rio deságua no mar
Já tanta coisa aprendi
Mas o que é mais meu cantar
É isso que eu canto aqui

Hoje eu sei que o mundo é grande
E o mar de ondas se faz
Mas nasceu junto com o rio
O canto que eu canto mais

O rio só chega no mar
Depois de andar pelo chão
O rio da minha terra
Deságua em meu coração

74. Força estranha

(Caetano Veloso)

Eu vi um menino correndo
eu vi o tempo brincando ao redor
do caminho daquele menino,
eu pus os meus pés no riacho
E acho que nunca os tirei
O sol ainda brilha na estrada que eu nunca passei

Eu vi a mulher preparando outra pessoa
O tempo parou pra eu olhar para aquela barriga
A vida é amiga da arte
É a parte que o sol me ensinou
O sol que atravessa essa estrada que nunca passou
Por isso uma força me leva a cantar,
por isso essa força estranha no ar
Por isso é que eu canto, não posso parar
Por isso essa voz tamanha

Eu vi muitos cabelos brancos na frente do artista
o tempo não pára no entanto ele nunca envelhece
Aquele que conhece o jogo, o jogo das coisas que são
É o sol, é o tempo, é a estrada, é o pé e é o chão

Eu vi muitos homens brigando. Ouvi seus gritos
Estive no fundo de cada vontade encoberta,
E a coisa mais certa de todas as coisas

Não vale um caminho sob o sol
 É o sol sobre a estrada, é o sol sobre a estrada, é o sol
 Por isso uma força me leva a cantar,
 por isso essa força estranha no ar
 Por isso é que eu canto, não posso parar
 Por isso essa voz tamanha

75. Mansidão

(Caetano Veloso)

Vasto céu, diminuta luz estelar brilha entre as nuvens
 Esta voz que o cantar me deu é uma festa paz em mim
 Violão deita em minha mão, acordar algumas notas
 Colocar com exatidão na sombra o clarão sem fim

Um amor que já me fez chorar agora não fará, não sofro mais assim
 Pois está tudo onde deve estar, nada será ruim
 Mansidão, luminosa paz, minha voz e aquela estrela
 Vasto chão, sensação feliz, seda, linho, lã, cetim

76. Chuva ácida

(Erasmus Carlos / Nelson Motta)

Chuva ácida
 dia frio sem sol
 nossa história
 chega ao fim do fim

foi tão longe
 foi tão fundo
 mas agora
 é hora de dar bye, bye

Sei, que tudo que se quer do amor
 tudo que há de bom na vida
 se você souber perder
 vai saber ganhar
 receber
 sem chorar
 sem nada pedir

Canções de amor
 servem pra chorar as mágoas
 e esquecer a dor

pra te esquecer
 eu faço uma canção de amor
 que vai tocar pra sempre
 dentro do seu coração
 e que nem o tempo apaga
 como um hit popular

tocando
 lembrando
 de nós

77. Cantar

(Teresa Cristina)

Cantar

Desnudar-se diante da vida
 Cantar é vestir-se com a voz que se tem
 Achar o tom da alegria perdida
 E não ter que explicar pra ninguém
 A razão desta tal melodia
 Encharcada de sorriso e pranto
 No cantar a lembrança se cria
 E envelhece de repente
 Vai solta no ar
 Por isso eu canto

Canto para amenizar
 Grande dor que me traz
 O sorriso de alguém
 Se a minha escola querida
 Cruzar a avenida
 Eu canto também
 No canto
 Vou jogando a minha vida pra você
 Por isso, fecho os olhos pra não ver

78. Dos prazeres, das canções

(Péricles Cavalcanti)

Eu sou aquele
 Que o tempo não mudou
 Embora outro, eu sou o mesmo
 Eu sou um mero sucessor
 A minha estirpe
 Sempre esteve ao seu dispor
 Me dê ouvidos que eu lhe digo quem eu sou

Sou Herivelto, sou Caymmi
 Eu sou Sinhô
 Eu sou Valente, eu sou Batista
 Eu sou Noel, eu sou Heitor
 Dos prazeres, das canções
 Eu sou doutor
 Nos sentimentos de alegria e
 de dor, dô, dô o que você quiser

Tô, tô, tô
 Pro que der e vier

79. Canção bonita

(Luiz Tatit)

Ele fez uma canção bonita
 Pra amiga dele
 E disse tudo que você pode
 Dizer pra uma amiga
 Na hora do desespero
 Só que não pôde gravar
 E era um recado urgente
 E ele não conseguiu
 Sensibilizar o homem da gravadora
 E uma canção dessa
 Não se pode mandar por carta
 Pois fica faltando a melodia
 E ele explicou isso pro homem:

“Olha, fica faltando a melodia”

E era uma canção bonita
Pra amiga dele
Dizendo tudo que se pode dizer
Pra uma amiga
Na hora do desespero
Dá pra imaginar como ele ficou, né?
Com seu violão:

Leva o seu canto
E reproduz com uma fidelidade incrível
Não deixa escapar uma entoação da memória
Sua amiga é ligada em homenagem
E não se pode viver sem uma canção assim
Que diga uma porção de coisas do jeito dela

Então ele mobiliza o pessoal todo
Pra aprender cantar sua música
E poder cantar pro outro
E este então pra mais um outro
Até chegar na amiga.

80. Hoje eu quero sair só

(Lenine / Mu Chebabi / Caxa Aragão)

Se você quer me seguir
Não é seguro
Você não quer me trancar
Num quarto escuro
Às vezes parece até
Que a gente deu um nó
Hoje eu quero sair só

Você não vai me acertar
À queima-roupa
Vem cá, me deixa fugir
Me beija a bôca
Às vezes parece até
Que a gente deu um nó
Hoje eu quero sair só

Não demora eu tô de volta
Tchau
Vai ver se eu tô lá na esquina
Devo estar
Tchau
Já deu minha hora
E eu não posso ficar
Tchau
A lua me chama
Eu tenho que ir pra rua

81. Carta de amor

(Paulo César Pinheiro / Maria Bethânia)

Não mexe comigo
Que eu não ando só
Eu não ando só
Que eu não ando só (não mexe não)

Não mexe comigo
 Que eu não ando só
 Eu não ando só
 Que eu não ando só

Eu tenho Zumbi, Besouro o chefe dos Tupis
 Sou Tupinambá. Tenho os erês, caboclo Boiadeiro
 Mãos de cura, morubixabas, cocares, arco-íris
 Zarabatanas, curare, flechas e altares

A velocidade da luz
 O escuro da mata escura
 O breu, o silêncio, a espera

Eu tenho Jesus, Maria e José,
 Todos os pajés em minha companhia
 O menino-Deus brinca e dorme nos meus sonhos
 O poeta me contou

Não misturo, não me dobro
 A rainha do mar anda de mãos dadas comigo
 Me ensina o baile das ondas e canta, canta, canta pra mim
 É do ouro de Oxum que é feita a armadura guarda o meu corpo
 Garante meu sangue, minha garganta
 O veneno do mal não acha passagem
 Em meu coração, Maria acende sua luz
 E me aponta o caminho

Me sumo no vento
 Cavalgo no raio de Iansã
 Giro o mundo, viro, reviro
 Tô no Recôncavo, tô em Fès

Vôo entre as estrelas, brinco de ser uma
 Traço o Cruzeiro do Sul com a tocha da fogueira de João menino

Rezo com as Três Marias
 Vou além, me recolho no esplendor das nebulosas
 Descanso nos vales, montanhas
 Durmo na forja de Ogum
 Mergulho no calor da lava dos vulcões, corpo vivo de Xangô

Não ando no breu
 Nem ando na treva
 Não ando no breu
 Nem ando na treva
 É por onde eu vou, que o santo me leva

Medo não me alcança
 No deserto me acho
 Faço cobra morder o rabo
 Escorpião virar pirilampo

Meus pés recebem bálsamos
 Unguento suave das mãos de Maria, irmã de Marta e Lázaro
 No oásis de Bethânia

Pensou que eu ando só
 Atente ao tempo
 Não começa nem termina, é nunca é sempre

É tempo de reparar
 Na balança de nobre cobre que o rei equilibra
 Fulmina o injusto, deixa nua a justiça

Eu não provo do teu féu
 Eu não piso no teu chão
 E pra onde você for
 Não leva o meu nome, não

Onde vai valente, você secou
 Seus olhos insones secaram
 Não vêem brotar a relva que cresce livre, verde
 Longe da tua cegueira
 Seus ouvidos se fecharam a qualquer música, qualquer som

Nem o bem, nem o mal, pensam em ti
 Ninguém te escolhe
 Você pisa na terra mas não a sente, apenas pisa
 Apenas vaga sobre o planeta
 E já nem ouve as teclas do teu piano

Você está tão mirrado que nem o Diabo te ambiciona
 Não tem alma
 Você é o oco, do oco, do oco, do sem fim do mundo

O que é teu já tá guardado
 Não sou eu que vou lhe dar
 Não sou eu que vou lhe dar
 Não sou eu que vou lhe dar

Eu posso engolir você
 Só pra cuspir depois
 Minha fome é matéria que você não alcança
 Desde o leite do peito de minha mãe
 Até o sem fim dos versos, versos, versos...
 Que brotam do poeta em toda a poesia
 Sob a luz da lua que deita na palma da inspiração de Caymmi

Se choro, quando choro, e minha lágrima cai
 É pra regar o capim que alimenta a vida
 Chorando eu refaço as nascentes que você secou

Se desejo, o meu desejo faz subir marés de sal e sortilégio
 Vivo de cara para o vento, na chuva
 E quero me molhar

O terço de Fátima e o cordão de Gandhi cruzam o meu peito
 Sou como a haste fina que qualquer brisa verga
 Mas nenhuma espada corta

82. Apenas um rapaz latino-americano

(Belchior)

Eu sou apenas um rapaz latino americano sem dinheiro no banco
 Sem parentes importantes e vindo do interior

Mas trago na cabeça uma canção do rádio
 Em que um antigo compositor baiano me dizia
 Tudo é divino, tudo é maravilhoso

Tenho ouvido muitos discos, conversando com pessoas
 Caminhado o meu caminho, papo o som dentro da noite
 E não tenho um amigo sequer que ainda acredite nisso não
 Tudo muda, e com toda a razão

Mas sei que tudo é proibido, aliás, eu queria dizer que tudo é permitido
 Até beijar você no escuro do cinema quando ninguém nos vê

Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve
 Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
 Som, palavras são navalhas e eu não posso cantar como convém
 Sem querer ferir ninguém

Mas não se preocupe, meu amigo com os horrores que eu lhe digo
 Isso é somente uma canção
 A vida realmente é diferente quer dizer, ao vivo é muito pior

Eu sou apenas um rapaz latino americano, sem dinheiro no banco
 Por favor não saque a arma no saloon, eu sou apenas um cantor

Mas se depois de cantar você ainda quiser me atirar
 Mate-me logo à tarde, às três que à noite eu tenho compromisso
 E não posso faltar por causa de você

Mas sei, sei que nada é divino
 Nada, nada é maravilhoso
 Nada, nada é secreto
 Nada, nada é misterioso não

83. O silêncio de Iara

(Guinga / Luis Felipe Gama)

Iara ierê, Iara ierê

Iara, me leva
 Agora, Iara
 Que a vida levaste em tuas asas
 Se deitas, Iara, no fundo das horas
 Que faço pra te encontrar?
 Se ao menos, Iara, teus lábios parados
 Soprassem aonde estás, meu bem
 Eu ia, Iara, eu ia pra sempre
 Eu ia, pra onde vais
 Calada, na sombra dos dias, Iara
 Querida, não durmas não
 Se ao menos, Iara, teus lábios parados
 Soprassem aonde estás, meu bem
 Eu ia, Iara, eu ia pra sempre
 Eu ia pra onde vais
 Calada, na sombra dos dias, Iara
 Querida, não durmas não

84. Canção desnecessária

Canção desnecessária
 (Guinga / Mauro Aguiar)

Enlace o meu silêncio
 E valse a valsa avessa
 Que te fiz em pranto

É valsa em si contrária
Só pisando em falso
Se presente o chão

A música ilusória
Quase te atravessa
Sem você dar conta

E tanta antimatéria
Sem querer se apossa
Do seu coração

Esqueça o tempo então
E valse um sentimento
Por dentro a valsa esquece o som
Extemporânea
Imaginária
Etérea como o amor
Até quem sabe o Grande Amor
Amor que vem na valsa
Mas que só se confessa
Quando a valsa cessa
Amor

Abrace o precipício
E valse a valsa imersa
Num silêncio insano

É valsa involuntária
mansa em seu ofício
de soar em vão

Canção desnecessária
Quase sempre acessa
Seu fundo oceano

Se você perde o senso
Nasce na memória
Súbito salão

Esqueça o tempo então
(...)

A sorte está lançada
A valsa está cansada
Logo vai cessar

No próximo compasso
Vai sumir no espaço
Vai se dissipar

Enlace o universo
E valse a valsa imensa
Que te fiz sonhando

Por mais que não pareça
nessa valsa avessa
Pulsa um coração

85. Sucrilhos

(Criolo)

Calçada pra favela, avenida pra carro,
 céu pra avião e pro morro descaso,
 cientista social, casas bahia e tragédia,
 gostar de favelado mais que nutella
 quanto mais ópio você vai querer,
 uns prefere morrer ao ver o preto vencer,
 é papel alumínio todo amassado
 esquenta não mãe se é cabeça de alho,
 cartola vira que eu vi, tão lindo forte e belo como Muhammad Ali,
 canta rap nunca foi pra homem fraco saber a hora de parar é pra homem sabio,
 rico quer levar com nois cê que sabe,
 quero ver paga de loco lá em Abu Dhabi.
 Eu sou nota 5 e sem provoca alarde,
 nota 10 é dina di dj primo e sabotage.

pode colar mais sem arrastar,
 se arrastar favela vai cobrar,
 acostumado com sucrilhos no prato,
 morango só é bom com a preta de lado.

O planeta jazz e a trombeta do satanas,
 Usain Bolt se não correr fica pra traz,
 querer tapar o sol com a peneira é feio demais,
 e Cocaína desgraça a vida de um bom rapaz,
 Trilha Sonora do Gueto Rappin Hood e Facção,
 fazem o povo cantar com emoção,
 Zona Sul haja coração,
 dez mil pessoas numa favela na quermesse do Campão
 Di Cavalcanti, Oiticica, Frida Kahlo
 tem o mesmo valor que a benzedeira do bairro,
 disse que não ali o recém formado entende,
 vou espera voce fica doente,
 canta rap nunca foi pra homem fraco,
 saber a hora de parar é pra homem sabio,
 vacilo no jeb é Fio é lona,
 Criolo Doido não é guarapa
 a ideia é rapida mais soma.

pode colar mais sem arrastar,
 se arrastar favela vai cobrar
 acostumado com sucrilhos no prato
 morango só é bom com a preta de lado

Eu tenho orgulho da minha cor
 do meu cabelo e do meu nariz
 sou assim, sou feliz
 índio, caboclo, cafuzo, crioulo
 sou brasileiro

86. Sargaço mar

(Dorival Caymmi)

Quando se for esse fim de som
 Doida canção
 Que não fui eu que fiz
 Verde luz; verde cor de arrebentação

Sargaço mar, sargaço ar
 Deusa do amor, deusa do mar
 Vou me atirar, beber o mar
 Alucinado; desesperar
 Querer morrer para viver com Iemanjá

Iemanjá, Odoiá, Iemanjá, Odoiá

87. Voz mais triste

(Nuno Ramos)

Não faz mal
 Estava escrito no céu ou nas mãos
 Como uma chuva que não chega ao chão
 Ou carnaval
 Feito de cinzas, solidão
 Quem como eu
 Perdeu o coração
 Pode cantar por nós
 Nós que choramos porque a morte existe
 Nós que cantamos com a voz mais triste
 No final
 Depois do sonho e da alegria
 A minha voz sem companhia pode cantar

88. Flor da noite

(Celso Fonseca / Ronaldo Bastos)

Dorme, tudo dorme
 Sobre o mundo cai o véu
 Veste o infinito
 Véu da noite, cai do céu

Se outro alguém te lembrar de nós dois
 Não diz pra esse alguém
 O que passou e ficou pra depois
 Seja o que for
 Além de mim
 Ninguém
 Assim

Sonha, tudo sonha
 O universo vai ao léu
 Verso do meu sonho
 Flor da noite, carrossel

89. Não sei o que dá

(Zélia Duncan / Ana Costa / Mart'nália)

Sei lá, é um vazio que dá
 Um vôo sem asa pra voar
 Uma voz sem boca pra cantar
 Não sei, não sei, não sei o que é que dá
 Sei não, é um vazio
 Um arrepio sem fogueira pra esquentar
 É gostar da vida
 Sem vida pra segurar, não sei o que é que dá
 É o amor, sem gesto pra expressar
 Como sereia metade anseia, metade é mar

É feito um prazer
 Sem ter como desfrutar
 Falta alguma coisa
 Alguma peça nessa engrenagem
 Miragem de amor, sei lá
 Tava aqui pensando
 Tenho pão, tenho teto
 Mas é incerto porque falta você voltar
 É o amor, sem gesto pra expressar
 Como sereia metade anseia, metade é mar

90. Nu com minha música

(Caetano Veloso)

Penso em ficar quieto um pouquinho
 Lá no meio do som
 Peço salamaleikum, carinho, bênção, axé, shalom
 Passo devagarinho o caminho
 Que vai de tom a tom
 Posso ficar pensando no que é bom

Vejo uma trilha clara pro meu Brasil, apesar da dor
 Vertigem visionária que não carece de seguidor
 Nu com a minha música, afora isso somente amor
 Vislumbro certas coisas de onde estou

Nu com meu violão, madrugada
 Nesse quarto de hotel
 Logo mais sai o ônibus pela estrada, embaixo do céu
 O estado de São Paulo é bonito
 Penso em você e eu
 Cheio dessa esperança que Deus deu

Quando eu cantar pra turba de Araçatuba, verei você
 Já em Barretos eu só via os operários do ABC
 Quando chegar em Americana, não sei o que vai ser
 Às vezes é solitário viver

Deixo fluir tranquilo
 Naquilo tudo que não tem fim
 Eu que existindo tudo comigo, depende só de mim
 Vaca, manacá, nuvem, saudade
 Cana, café, capim
 Coragem grande é poder dizer sim

91. Bastidores

(Chico Buarque)

Chorei, chorei
 Até ficar com dó de mim
 E me tranquei no camarim
 Tomei o calmante, o excitante
 E um bocado de gim

Amaldiçoei
 O dia em que te conheci
 Com muitos brilhos me vesti
 Depois me pinte, me pinte
 Me pinte, me pinte

Cantei, cantei
 Como é cruel cantar assim
 E num instante de ilusão
 Te vi pelo salão
 A caçoar de mim

Não me troquei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que tu nunca mais vais voltar
 Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
 Nem sei como eu cantava assim
 Só sei que todo o cabaré
 Me aplaudiu de pé
 Quando cheguei ao fim

Mas não bisei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que tu nunca mais vais voltar
 Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
 Jamais cantei tão lindo assim
 E os homens lá pedindo bis
 Bêbados e febris
 A se rasgar por mim

Chorei, chorei
 Até ficar com dó de mim

92. Dentro de mim mora um anjo

(Sueli Costa / Cacaso)

Quem me vê assim cantando
 não sabe nada de mim
 Dentro de mim mora um anjo
 que tem a boca pintada
 que tem as unhas pintadas
 que tem as asas pintadas
 que passa horas à fio
 no espelho do tocador
 Dentro de mim mora um anjo
 que me sufoca de amor
 Dentro de mim mora um anjo
 montado sobre um cavalo
 que ele sangra de espora
 Ele é meu lado de dentro
 eu sou seu lado de fora

Quem me vê assim cantando
 não sabe nada de mim
 Dentro de mim mora um anjo
 que arrasta suas medalhas
 e que batuca pandeiro
 que me prendeu em seus laços
 mas que é meu prisioneiro
 Acho que é colombina

Acho que é bailarina
Acho que é brasileiro

Quem me vê assim cantando
não sabe nada de mim

93. Ouro de tolo

(Raul Seixas)

Eu devia estar contente
Porque eu tenho um emprego
Sou um dito cidadão respeitável
E ganho quatro mil cruzeiros
Por mês

Eu devia agradecer ao Senhor
Por ter tido sucesso
Na vida como artista
Eu devia estar feliz
Porque consegui comprar
Um Corcel 73

Eu devia estar alegre
E satisfeito
Por morar em Ipanema
Depois de ter passado
Fome por dois anos
Aqui na Cidade Maravilhosa

Eu devia estar sorrindo
E orgulhoso
Por ter finalmente vencido na vida
Mas eu acho isso uma grande piada
E um tanto quanto perigosa

Eu devia estar contente
Por ter conseguido
Tudo o que eu quis
Mas confesso abestalhado
Que eu estou decepcionado

Porque foi tão fácil conseguir
E agora eu me pergunto "e daí?"
Eu tenho uma porção
De coisas grandes prá conquistar
E eu não posso ficar aí parado

Eu devia estar feliz pelo Senhor
Ter me concedido o domingo
Prá ir com a família
No Jardim Zoológico
Dar pipoca aos macacos

Mas que sujeito chato sou eu
Que não acha nada engraçado
Macaco, praia, carro
Jornal, tobogã
Eu acho tudo isso um saco

É você olhar no espelho

Se sentir
 Um grandessíssimo idiota
 Saber que é humano
 Ridículo, limitado
 Que só usa dez por cento
 De sua cabeça animal

E você ainda acredita
 Que é um doutor
 Padre ou policial
 Que está contribuindo
 Com sua parte
 Para o nosso belo
 Quadro social

Eu que não me sento
 No trono de um apartamento
 Com a boca escancarada
 Cheia de dentes
 Esperando a morte chegar

Porque longe das cercas
 Embaideiradas
 Que separam quintais
 No cume calmo
 Do meu olho que vê
 Assenta a sombra sonora
 De um disco voador

94. Quando eu estiver cantando

(Cazuza / João Rebouças)

Tem gente que recebe Deus quando canta
 Tem gente que canta procurando Deus
 Eu sou assim com a minha voz desafinada
 Peço a Deus que me perdoe no camarim

Eu sou assim
 Canto pra me mostrar
 De besta
 Ah, de besta

Quando eu estiver cantando
 Não se aproxime
 Quando eu estiver cantando
 Fique em silêncio
 Quando eu estiver cantando
 Não cante comigo

Porque eu só canto só
 E o meu canto é a minha solidão
 É a minha salvação

Porque o meu canto redime o meu lado mau
 Porque o meu canto é pra quem me ama
 Me ama, me ama

Quando eu estiver cantando
 Não se aproxime
 Quando eu estiver cantando

Fique em silêncio
Quando eu estiver cantando
Não cante comigo

Quando eu estiver cantando
Fique em silêncio

Porque o meu canto é a minha solidão
É a minha salvação
Porque o meu canto é o que me mantém vivo
E o que me mantém vivo

95. O nome da cidade

(Caetano Veloso)

Ôôôôôô ô boi! ô bus!

Onde será que isso começa
A correnteza sem paragem
O viajar de uma viagem
A outra viagem que não cessa

Ceguei ao nome da cidade
Não à cidade mesma, espessa
Rio que não é rio: imagens
Essa cidade me atravessa

Ôôôôôô ô boi! ô bus!

Será que tudo me interessa?
Cada coisa é demais e tantas
Quais eram minhas esperanças?
O que é ameaça e o que é promessa?

Ruas voando sobre ruas
Letras demais, tudo mentindo
O Redentor, que horror! Que lindo!
Meninos maus, mulheres nuas

Ôôôôôô ô boi! ô bus!

A gente chega sem chegar
Não há meada, é só o fio
Será que pra meu próprio rio
Este rio é mais mar que o mar?

Ôôôôôô ô boi! ô bus!
Sertão, sertão! ô mar!

96. Ele me lê

(Ana Cláudia Lomelino)

Ele me lê ele me lê ele me lê
Ele te lê ele te lê

Ele te lê

97. Folhetim

(Chico Buarque)

Se acaso me quiseres
 Sou dessas mulheres
 Que só dizem sim
 Por uma coisa à toa
 Uma noitada boa
 Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda
 Aceito uma prenda
 Qualquer coisa assim
 Como uma pedra falsa
 Um sonho de valsa
 Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
 Direi meias verdades
 Sempre à meia luz
 E te farei, vaidoso, supor
 Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte
 Não conta até vinte
 Te afasta de mim
 Pois já não vales nada
 És página virada
 Descartada do meu folhetim

98. Peso e medida

(Alceu Maia / Zé Katimba)

O nosso amor é coisa tão bonita
 Canto de sereia em alto mar
 Uma canção que faz a gente se entregar
 Luzes que se espalham pelo ar
 É brisa leve, é calor que espanta o frio
 É sonhar

É peso e medida
 Beco sem saída
 É fome é comida
 Jeito de perdão
 É cumplicidade
 A nossa verdade
 É felicidade em forma de canção

99. Minha voz, minha vida

(Caetano Veloso)

Minha voz, minha vida
 Meu segredo e minha revelação
 Minha luz escondida
 Minha bússola e minha desorientação

Se o amor escraviza
 Mas é a única libertação
 Minha voz é precisa

Vida que não é menos minha que da canção

Por ser feliz, por sofrer
 Por esperar, eu canto
 Pra ser feliz, pra sofrer
 Para esperar eu canto

Meu amor, acredite
 Que se pode crescer assim pra nós
 Uma flor sem limite
 É somente por que eu trago a vida aqui na voz

100. Canção que não morre no ar

(China)

Sintonize o seu rádio
 procure em alguma estação
 se eu entrar nos seus ouvidos
 acelero seu coração

Mas não esqueça de mim
 agora eu corro com o vento
 você não pode me ver
 me guarde no pensamento

Minha voz vai se espalhar no ar
 cada verso que eu cantar
 os falantes te lembrarão
 minha voz é canção que não morre no ar

Nunca mais vou te deixar
 pois agora sou uma canção

101. Mais um samba popular

(Noel Rosa / Vadico)

Fiz um poema pra te dar
 Cheio de rimas que acabei de musicar
 Se por capricho
 Não quiseres aceitar
 Tenho que jogar no lixo
 Mais um samba popular

Eu bem sei que tu condenas
 O estilo popular
 Sendo as notas sete apenas
 Mais eu não posso inventar

Se acaso não gostares
 Eu me mato de paixão
 Apesar de teus pesares
 Meu samba merece aprovação

Por motivos bem diversos
 Escrevi meu samba assim
 Fiz o coro após os versos
 E a introdução eu fiz no fim

102. A volta da asa branca

(Zé dantas / Luiz Gonzaga)

Já faz três noites
 Que pro norte relampeia
 A asa branca
 Ouvindo o ronco do trovão
 Já bateu asas
 E voltou pro meu sertão
 Ai, ai eu vou me embora
 Vou cuidar da prantação

A seca fez eu desertar da minha terra
 Mas felizmente Deus agora se alembrou
 De mandar chuva
 Pr'esse sertão sofredor
 Sertão das muié séria
 Dos homes trabaiaador

Rios correndo
 As cachoeira tão zoando
 Terra moiada
 Mato verde, que riqueza
 E a asa branca
 Tarde canta, que beleza
 Ai, ai, o povo alegre
 Mais alegre a natureza

Sentindo a chuva
 Eu me arrescordo de Rosinha
 A linda flor
 Do meu sertão pernambucano
 E se a safra
 Não atrapaiá meus pranos
 Que que há, o seu vigário
 Vou casar no fim do ano

103. A dor e o poeta

(Moraes Moreira)

A dor atinge
 O peito do poeta
 Mas ele finge
 Que nada sente
 e até se delicia
 Mas ele mente
 A dor é tanta
 No seu limiar
 Mas ele canta
 É de partir
 O coração
 Mas ele ri

A dor é fria
 Se não se transforma
 Em poesia
 Sofreguidão
 Se não compõe os versos
 De uma canção

A dor invade
 E o poeta diz
 Que saudade
 É solidão
 E ele dá outro nome:
 Inspiração

A dor é fina
 O aço de um punhal
 Não há morfina
 Que traga alívio
 Em sua permanência
 Em seu convívio
 A dor é tal
 Mas o poeta faz
 Um carnaval
 Deixa doer
 Até o fim
 Ao bel prazer

A dor insana
 Vai forjando as cenas
 De um drama
 E sobre o tema
 Ergue a estrutura
 Do seu poema

A dor destrói
 Mas o poeta em si
 É um herói
 Diz que é feliz
 E a plateia aplaude
 E pede bis

104. Eu navegava canções

(Tom Zé)

Longe, sozinho,
 Ventos marinhos,
 Eu navegava canções,

Ia na dança,
 Na confiança,
 Das cardeais direções.
 Eu navegava canções.

O fado ministrava meu noivado
 Com duetos, minuetos,
 Corais, corais.
 Uma gavota me guiou
 Ao porto dos bordões,
 Onde botam ovos as canções.
 Canções, canções.

Ô ô canção

105. Não tenho medo da morte

(Gilberto Gil)

não tenho medo da morte

mas sim medo de morrer
 qual seria a diferença
 você há de perguntar
 é que a morte já é depois
 que eu deixar de respirar
 morrer ainda é aqui
 na vida, no sol, no ar
 ainda pode haver dor
 ou vontade de mijar

a morte já é depois
 já não haverá ninguém
 como eu aqui agora
 pensando sobre o além
 já não haverá o além
 o além já será então
 não terei pé nem cabeça
 nem fígado, nem pulmão
 como poderei ter medo
 se não terei coração?

não tenho medo da morte
 mas medo de morrer, sim
 a morte é depois de mim
 mas quem vai morrer sou eu
 o derradeiro ato meu
 e eu terei de estar presente
 assim como um presidente
 dando posse ao sucessor
 terei que morrer vivendo
 sabendo que já me vou

então nesse instante sim
 sofrerei quem sabe um choque
 um piripaque, ou um baque
 um calafrio ou um toque
 coisas naturais da vida
 como comer, caminhar
 morrer de morte matada
 morrer de morte morrida
 quem sabe eu sinta saudade
 como em qualquer despedida

106. Não tenho medo da vida

(Gilberto Gil)

Não tenho medo da vida, mas, sim, medo de viver
 Eis a loucura assumida, você há de imaginar
 É que a vida atou-se a mim desde o dia em que eu nasci
 Viver tornou-se, outrossim, o modo de desatar
 Viver tornou-se o dever de me desembaraçar

A vida é somente um dom independente de quem
 Seja capaz de gritar seu nome, alto e bom som
 A vida seria um tom, uma altura a se atingir
 Viver é saber subir, alcançar a nota lá
 Lá no ponto de ferir, se preciso, até sangrar

Não tenho medo da vida, mas medo de viver, sim
 A vida é um dado em si, mas viver é que é o nó

Toda vez que vejo um nó, sempre me assalta o temor
 Saberei como afrouxá-lo, desatá-lo eu saberei?
 A vida é simples, eu sei, mas viver traz tanta dor

A dor na carne e na alma, a calma a se propagar
 A durar dia após dia, a varar noite, a dormir
 A ver o amor a vir a ser, a ter e a tornar
 A amanhecer de novo e de novo um novo dia
 Isso às vezes me agonia, às vezes me faz chorar

107. Canção para você viver mais

(John Ulhoa)

Nunca pensei um dia chegar
 E te ouvir dizer:
 Não é por mal
 Mas vou te fazer chorar
 Hoje vou te fazer chorar

Não tenho muito tempo
 Tenho medo de ser um só
 Tenho medo de ser só um
 Alguém pra se lembrar
 Alguém pra se lembrar
 Alguém pra se lembrar

Faz um tempo eu quis
 Fazer uma canção
 Pra você viver mais

Deixei que tudo desaparecesse
 E perto do fim
 Não pude mais encontrar
 O amor ainda estava lá
 O amor ainda estava lá

108. Xirley

(Zé Cafófinho / Original DJ Copy / Chiquinho / Marcelo Machado / Hugo Gila)

Saia vermelha, camisa preta
 Chegou pra abalar
 Quando tu for na casa dela, lhe buscar, ela vai preparar
 Café coado na calcinha, só pra te enfeitiçar

E se tu for na aparelhagem
 Tu vai ver só o que ela vai aprontar

Eu vou samplear, eu vou te roubar
 Eu vou samplear, eu vou te roubar
 Eu vou samplear, eu vou te roubar

109. Dreamworld: Marco de Canaveses

(David Byrne / Caetano Veloso)

Tem
 Quem não tem
 Ela tem
 Diz que tem
 Mas também
 Nem precisa dizer

And if it is real
 Wanna touch
 Wanna feel
 She can dance
 She belongs
 She believes

Marco de Canaveses
 o nome da terra
 Onde Iara Oxum nasceu
 And the taste of each flower is sweet
 So why do they say she's a bad girl

She lives in the dark
 Breathing in
 Breathing out
 It is wild
 It is real
 It is good

Mãos
 Pés e mãos
 Contramãos
 Sins e não
 Olhos são
 De rolar e de ver

She's living in a dreamworld
 Like regular people
 And she's caught by the tail

Filha de um mestre cafuso
 Deusa do céu
 Como tu e eu

Ela veio
 Ela vem
 Vem trazer encanto ao mundo

She's living in a dreamworld
 Like regular people
 And she's caught by the tail
 And the taste of each flower is sweet
 So why do they say she's a bad girl

Em 1980 que ela veio ao mundo
 Com os olhos azuis
 E na testa as estrelas da cruz

Ela agora moça
 Agora ela
 Agora faz
 E na pele castanha ela traz uma luz de cajus

Marco de Canaveses
 o nome da terra
 Onde Iara Oxum nasceu

Filha de um mestre cafuso

Deusa do céu
como tu e eu

Take away, take away
Take away that hurting feeling
Ela veio, ela vem
Vem trazer encanto ao mundo
Wash away, wash away
Wash away that hurting feeling
Ela veio, ela vem
Vem trazer encanto ao mundo

110. Resistiré

(Carlos Toro / Manuel de La Calva)

Cuando pierda todas las partidas
Cuando duerma con la soledad
Cuando se me cierren las salidas
Y la noche no me deje en paz

Cuando sienta miedo del silencio
Cuando cueste mantenerse en pie
Cuando se rebelen los recuerdos
Y me pongan contra la pared

Resistiré, erguido frente a todo
Me volveré de hierro para endurecer la piel
Y aunque los vientos de la vida soplen fuerte

Soy como el junco que se dobla,
Pero siempre sigue en pie
Resistiré, para seguir viviendo
Soportaré los golpes y jamás me rendiré
Y aunque los sueños se me rompan en pedazos

Resistiré, resistiré

Cuando el mundo pierda toda magia
Cuando mi enemigo sea yo
Cuando me apuñale la nostalgia
Y no reconozca ni mi voz

Cuando me amenace la locura
Cuando en mi moneda salga cruz
Cuando el diablo pase la factura
O si alguna vez me faltas tu.

Resistiré, erguido frente a todo
Me volveré de hierro para endurecer la piel
Y aunque los vientos de la vida soplen fuerte
soy como el junco que se dobla
pero siempre sigue en pié.

Resistiré, para seguir viviendo
Soportaré los golpes y jamas me rendiré
Y aunque los sueños se me rompan en pedazos

Resistiré, Resistiré

111. Sangrando

(Gonzaguinha)

Quando eu soltar a minha voz
 Por favor entenda
 Que palavra por palavra
 Eis aqui uma pessoa se entregando

Coração na boca
 Peito aberto
 Vou sangrando
 São as lutas dessa nossa vida
 Que eu estou cantando

Quando eu abrir minha garganta
 Essa força tanta
 Tudo que você ouvir
 Esteja certa
 Que estarei vivendo

Veja o brilho dos meus olhos
 E o tremor nas minhas mãos
 E o meu corpo tão suado
 Transbordando toda a raça e emoção

E se eu chorar
 E o sal molhar o meu sorriso
 Não se espante, cante
 Que o teu canto é a minha força
 Pra cantar

Quando eu soltar a minha voz
 Por favor, entenda
 É apenas o meu jeito de viver
 O que é amar

112. Blues

(Péricles Cavalcanti)

Tem muito azul em torno dele
 Azul no céu azul no mar
 Azul no sangue à flor da pele
 Os pés de lótus de Krishna

Tem muito azul em torno dela
 Azul no céu azul no mar
 Azul no sangue à flor da pele
 As mãos de rosa de Iemanjá

Os pés da Índia e a mão da África
 Os pés no céu e a mão no mar

113. Beira mar

(Alberto Marsicano / Arthur Pessoa / Pablo Ramires / Edy Gonzaga / Leo Marinho)

Cantador pra cantar beira mar comigo
 Tem que saber bem do oceano
 Dos seus movimentos não terão engano
 A fim de livrar-se de qualquer perigo

Além de poeta sou marujo antigo
 Conheço galope na beira do mar

114. Marujo antigo

(Oliveira de Panelas)

Além de poeta sou marujo antigo
 Conheço esses mares pode dentro e por fora
 Dos raios poentes à luz da aurora
 O ritmo das águas viajam comigo
 Sereias de sonhos entendem o que eu digo
 Na lírica viagem de brisa e luar
 O mar nordestino é meu reino é meu lar
 Não vejo fronteiras nas suas procelas
 Sou filho das águas convivo com elas
 Cantando galope na beira do mar

115. Eu não sou da sua rua

(Arnaldo Antunes / Branco Mello)

Eu não sou da sua rua,
 Eu não sou o seu vizinho,
 Eu moro muito longe, sozinho

Estou aqui de passagem

Eu não sou da sua rua,
 Eu não falo a sua língua,
 Minha vida é diferente da sua

Estou aqui de passagem

Esse mundo não é meu,
 Esse mundo não é seu

116. Aumenta o volume

(Felipe S. / Chiquinho)

Aumenta o volume e vai
 Tão certo de ir
 Desafeto não faz bem
 E porém
 Espero ser muito mais

Sem ter que pisar em ninguém
 Em ninguém

Esquece o impossível
 Desperte o infinito
 Em seu olhar

O mais difícil seja ouvir
 E ainda mais que explicar

117. Devolva-me

(Renato Barros / Lilian Knapp)

Rasque as minhas cartas
 e não me procure mais

assim será melhor meu bem

O retrato que eu te dei
se ainda tens não sei
mas se tiver devolva-me
Deixe-me sozinho
porque assim eu viverei em paz
quero que seja bem feliz
junto do seu novo rapaz

O retrato que eu te dei
se ainda tens não sei
mas se tiver devolva-me

118. Arranjo

(Zélia Duncan / Isabella Taviani)

Me escala, me nota, me harmoniza
Me canta, me escreve, me improvisa
Sou frase sua, me continua
Faz o contra-ponto
Cifra o caminho onde eu te encontro

Aprendo seu ritmo moderado com ímpeto
Me afino em acordes alterados
Pela manhã peço uma pausa longa
De longo efeito
E te beijo em silêncio

Me orquestra, me sola
"Solamente una vez"
Nessa canção que você fez

119. Quando a canção acabar

(Luiz Tatit)

Jacimara
A rainha da farra
Pra ela o verão
É tocar a guitarra
Parece a cigarra
Nasceu pra cantar
Sua vida
É um eterno presente
Pois canta o que sente
E não pensa na frente
Se o tempo anda quente
Sua voz vai soar
Nem precisa chamar
Já tá aqui pra cantar
Jacimara é pra já

Quando a mãe natureza
Vai se expressar
Quando é neste momento
E neste lugar
Já se ouve seu som
Já se sabe que é bom
Jacimara já é
Um luau

Assim natural
Já é

Jaqueline
Compõe noite e dia
São tantas cantigas
Que às vezes intriga
Parece a formiga
Só quer trabalhar
Sua vida
É um cuidado eterno
Pois passa o verão
A compor pro inverno
E guarda as canções
Pra se um dia faltar
Quando o inverno chegar
Quando a canção acabar
Jaqueline virá

E se toda a cultura
Periclitir
E se o canto mais simples
Silenciar
É sublime encontrar
Quem se anime a cantar
Jaqueline fará
Seu sarau
Será o final
Será?

120. Uma canção é para isso

(Samuel Rosa / Chico Amaral)

Uma canção é pra acender o sol
No coração da pessoa
Pra fazer brilhar como um farol
O som depois que ressoa
Uma canção é pra trazer calor
Deixar a vida mais quente
Pra puxar o fio da paixão
No labirinto da gente
Pra consertar, pra defender a cidadela
Pra celebrar, pra reunir o bairro e favela
Uma canção me veio sem querer
Naquela hora difícil
Joguei-a logo nesse iê iê iê
Por profissão ou por vício
Pra clarear a escuridão que o mundo encerra
Pra balançar, pra reunir o céu e a terra
Uma canção é pra fazer o sol
Nascer de novo
Pra cantar o que nos encantou
Na companhia do povo

121. Autotune autoerótico

(Caetano Veloso)

Roço a minha voz no meu cabelo
Desço a nota até o sol do plexo
Ai, meu amor, me dá, que calor, me beija

Ah, por favor, não vá, por favor, me deixa

Não, o autotune não basta pra fazer o canto andar
Pelos caminhos que levam à grande beleza
Americana global, minha voz na panela lá
Uma lembrança secreta de plena certeza

122. A voz de uma pessoa vitoriosa

(Caetano Veloso / Waly Salomão)

Sua cuca batuca
Eterno zig-zag
Entre a escuridão e a claridade
Coração arrebenta
Entretanto o canto aguenta
Brilha no tempo a voz vitoriosa
Sol de alto monte, estrela luminosa
Sobre a cidade maravilhosa

E eu gosto dela ser assim vitoriosa
A voz de uma pessoa assim vitoriosa
Que não pode fazer mal
Não pode fazer mal nenhum
Nem a mim, nem a ninguém, nem a nada
E quando ela aparece
Cantando gloriosa
Quem ouve nunca mais dela se esquece
Barcos sobre os mares
Voz que transparece
Uma vitoriosa forma de ser e viver

123. Mamãe no face

(Zeca Baleiro)

Mamãe, eu fiz o disco do ano
E até mesmo o Caetano parece que aprovou
Mamãe, eu sigo na minha rota
Veja só o Nelson Mota disse que o disco é show

Só falta que a Folha de São Paulo
Comece a incensá-lo
Dizer que eu sou o cara
Ou então, que os rapazes da Veja
Me chamem pra uma cerveja
Veja só que coisa rara

Mamãe, não sou mainstream, nem sou cool
Eu sou assim vapt vupt
Caiu na boca do povo

Mamãe, é bom ser experiente
Ainda mais independente
Não ser nem velho nem novo

Só falta ser capa da Rolling Stone
O hype dos ringstone
O mega hit no youtube
E as cantoras que há de sobra
Festejarão minha obra
Não saiu mais desse clube

Mamãe, eu fiz o disco do ano
Parece até que o Hermano falou bem na Piauí

Mamãe, o fato é que eu tô na moda
Mamãe, fiz um disco foda
Faz um download
Ouve aí

124. Minha missão

(Paulo César Pinheiro / João Nogueira)

Quando eu canto
É para aliviar meu pranto
E o pranto de quem já
Tanto sofreu
Quando eu canto
Estou sentindo a luz de um santo
Estou ajoelhando
Aos pés de Deus
Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite
Canto também contra a tirania
Canto porque numa melodia
Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo
E a luta para se viver em paz

Do poder da criação
Sou continuação
E quero agradecer
Foi ouvida minha súplica
Mensageiro sou da música
O meu canto é uma missão
Tem força de oração
E eu cumpro o meu dever
Aos que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver

125. Povo novo

(Tom Zé / Marcelo Segreto)

Quero gritar na
Próxima esquina
Olha a menina
O que gritar ah, oh

A minha dor está na rua
Ainda crua
Em ato um tanto beato, mas
Calar a boca, nunca mais! (bis)
O povo novo quer muito mais
Do que desfile pela paz
Mas
Quer muito mais

Quero gritar na
Próxima esquina

Olha a menina
O que gritar ah, oh

Olha menino, que a direita
Já se azeita,
Querendo entrar na receita, mas
De gororoba, nunca mais (bis)
Já me deu azia, me deu gastura
Essa politicaradura
Dura,
Que rapadura!

126. Dueto

(Chico Buarque)

Ela: Consta nos astros
Nos signos
Nos búzios
Eu li num anúncio
Eu vi no espelho
Tá lá no evangelho
Garantem os orixás
Serás o meu amor
Serás a minha paz

Ele: Consta nos autos
Nas bulas
Nos dogmas
Eu fiz uma tese
Eu li num tratado
Está computado
Nos dados oficiais
Serás o meu amor
Serás a minha paz

Ela: Mas se a ciência provar o contrário
Ele: E se o calendário nos contrariar

Os dois: Mas se o destino insistir
Em nos separar
Danem-se

Ela: Os astros
Ele: Os autos
Ela: Os signos
Ele: Os dogmas
Ela: Os búzios
Ele: As bulas
Ela: Anúncios
Ele: Tratados
Ela: Ciganas
Ele: Projetos
Ela: Profetas
Ele: Sinopses
Ela: Espelhos
Ele: Conselhos

Os dois: Se dane o evangelho
E todos os orixás
Serás o meu amor

Serás, amor, a minha paz

Ele: Consta na pauta

Ela: No karma

Ele: Na carne

Ela: Passou na novela

Ela: Está no seguro

Ele: Pixaram no muro

Ele: Mandei fazer um cartaz

Os dois: Serás o meu amor

Serás a minha paz

Ele: Consta nos mapas

Ela: Nos lábios

Ele: Nos lápis

Ela: Consta nos Ovnis

Ele: No Pravda

Ela: Na vodca