

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

JOSEMAR VIDAL DE OLIVEIRA JÚNIOR

**LEMINSKI LÍRICO:
Um estudo sobre as canções do poeta Paulo**

**FLORIANÓPOLIS
2013**

JOSEMAR VIDAL DE OLIVEIRA JÚNIOR

**LEMINSKI LÍRICO:
Um estudo sobre as canções do poeta Paulo**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção de Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca

FLORIANÓPOLIS
2013

JOSEMAR VIDAL DE OLIVEIRA JÚNIOR

**LEMINSKI LÍRICO:
Um estudo sobre as canções do poeta Paulo**

Esta Dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Teoria da Literatura, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Prof.^a. Dr.^a. Susana Scramim
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Orlando Fraga
Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Prof. Dr. Stélio Furlan
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Nara Marques
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. José Ernesto de Vargas
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, abril de 2013.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os familiares e amigos que me ajudaram de alguma forma na construção deste trabalho. Ajudaram e suportaram, compreendendo as minhas ausências e, quando juntos, compreendendo a minha tendência em rodar sempre o mesmo lado do disco (embora eu tenha tomado cuidado para não incomodá-los muito com os meus assuntos). Agradeço à Fernando Aguera, que me ajudou com algumas dúvidas com o idioma inglês. À Gustavo Bali, percussionista experiente, que me mostrou a diferença entre maracatu e ijexá (eu insistia no maracatu). Ao meu orientador Jair da Fonseca, indicando-me os caminhos na hora certa. Agradeço, por fim, especialmente, à Salma Ferraz e Kirlan Ferraz, que me receberam em Florianópolis e me ajudaram em TUDO que precisei, incondicionalmente. Sem eles, realmente, esse trabalho não existiria.

“Uma canção é um composto. Uma mensagem codificada duas vezes. Um H₂O em que o hidrogênio da palavra precisa do oxigênio da música, para virar água, viver.”

(Paulo Leminski)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo estudar a obra cancional de Paulo Leminski. Para tal, serão utilizados os métodos de análise da canção formulados nos trabalhos de Luiz Tatit, que têm como objetivo examinar a articulação entre melodia e texto. Tatit identifica três mecanismos construtivos básicos da canção, os chamados “modelos de compatibilidade” entre melodia e texto, a saber: *figurativização*, *passionalização* e *tematização*. Não obstante o foco dado à análise das canções, fez-se também necessário contextualizá-las dentro do projeto artístico do poeta curitibano. Sendo assim, são identificados momentos importantes da trajetória do artista que o levaram a estabelecer uma ligação mais intensa com o *rock and roll*, a Música Popular Brasileira e com a música em geral. Através desses fatos, pôde-se perceber como Leminski iniciou-se na *praxis* musical (o estudo do violão, as primeiras composições), aspirando, ele próprio, a uma carreira como cancionista. A relação dele com a música também se faz presente enquanto agente cultural, atuando, seja como criador ativo ou estudioso, em movimentos artístico-musicais como o Tropicalismo e a Vanguarda Paulistana. Além da contextualização, também estudou-se as relações entre a música e a poesia estritamente textual de Leminski. É evidente, nesse sentido, que a sua poética passou a impregnar-se gradativamente de elementos construtivos das letras de canção, deslocando-se de uma poesia ligada ao espaço para uma ligada ao tempo.

Palavras-chave: Paulo Leminski. Luiz Tatit. Canção. Poesia. Análise.

ABSTRACT

The present work aims to study the songs composed by the Brazilian poet Paulo Leminski. For this purpose, we used the analytic approach of song elaborated by Luiz Tatit, in which he looks into the articulation between melody and lyrics. In spite of the focus being the analysis of the songs of Paulo Leminski, it was necessary to put these songs in the context of the artistic project of the Brazilian poet. In this sense, we identified important moments in his life that led him to establish a stronger link with the rock and roll, the Brazilian Popular Music and with music in general. These facts made Leminski to wish to be himself a songwriter, beginning a musical praxis. His connection with music also makes presence as a cultural promoter (either as an active creator or as a critic) in artistic/musical movements such as Tropicalismo or Vanguarda Paulistana. In addition to the contextualization, we also studied the relationships between music and Leminski's strictly textual poetry. It is evident, seen in these terms, that his poetry gradually began to be saturated of constructive elements of song lyrics, going from a poetry more linked to the space into a poetry linked to the time.

Keywords: Paulo Leminski. Luiz Tatit. Song. Poetry. Analysis.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 POLACO NOS PALCOS	27
2.1 POLACO NAS PARADAS	46
3 MÚSICA, LITERATURA: CANÇÃO	59
3.1 LEMINSKI E A CANÇÃO.....	72
3.2 DA ANÁLISE DA CANÇÃO	84
4 CANÇÕES DE LEMINSKI	93
5 ESTILEMA: LEMINSKI?	113
REFERÊNCIAS	119
APÊNDICES	125
APÊNDICE A – Lista de Canções.....	126
APÊNDICE B – Cronologia Musical.....	133
APÊNDICE C – Textos	135
APÊNDICE D – Cifras	146

1 INTRODUÇÃO

Paulo Leminski, *Jornal Correio de Notícias*, onze de março de 1987, “Em causa própria – para reavivar a memória de Aramis Millarch”.

Em seu último (ou mais recente?) número, o prestimoso tablóide “Raiz”, da Secretaria de Cultura e Esporte, abordou a música popular paranaense, esse objeto de ficção, tema da literatura fantástica, como as esfinges, as sereias e a hidra de Lerna.

Nele, nosso Aramis Millarch, impávida memória da raça, num artigo editorial que se pretende abrangente sobre à MPB, comete algumas amnésias que me apresso em preencher.

Esquecimento, é uma coisa.

Até a memória do Aramis deve falhar, às vezes...

Injustiça é outra coisa.

O repórter termina sua matéria com a frase bombástica:

“No Paraná, responda rápido, quantos discos de artistas paranaenses foram gravados nos últimos dez anos? E quem conseguiu, realmente, uma projeção, não digo nem nacional, mas ao menos regional?”

Não tenho pretensões a projeções, o que me parece ambição própria de foguete da NASA ou míssil balístico intercontinental.

Mas tenho dado minhas cacetadas, como diria o Didi dos Trapalhões.

De 1981 (“Verdura”, gravada por Caetano Veloso), entre músicas e letras só minhas, e letras com parceiros, estou presente em dezesseis LPs gravados, não independentes, por gravadoras do eixo Rio-S. Paulo.

Ei-las, já que ninguém teve o trabalho ou a decência de lembrá-las, nesta aldeia ingrata, pântano de rancor, inveja e maledicência, vila madrasta que nos condena a todos, onde todos

nos condenamos à mediocridade e ao silêncio.

CANÇÕES SÓ MINHAS

(letra e música)

Verdura, interpretada por Caetano Veloso, no LP “Outras Palavras”, Philips,

1981. Verdura, cantada por Caetano, é tema musical do filme “O Rei da Vela”, de Zé Celso Martinez e Noilton, filmagem da peça de Oswald de Andrade.

Mudança de Estação, pela Cor do Som, no LP de mesmo nome, 1981, Odeon. Com A Cor do Som a música foi cantada no Fantástico, na Globo.

Valeu, interpretada por Paulinho Boca de Cantor, no LP de mesmo nome, JQN discos, 1981.

Razão, pela Cor do Som, no LP “Magia Tropical”, 1983, Odeon.

Se Houver Céu, por Paulinho Boca de Cantor, no LP “Prazer de Viver”, Polygram, 1982.

PARCERIAS

(como letrista e músico)

Oração de um Suicida (com Pedro Leminski), Sou Legal, Eu Sei, Não Posso Ver, Palavras, Hoje, Marinheiro, Quanto Tempo Mais, com Ivo Rodrigues, no LP “Blindagem”, 1981, Continental.

Xixi nas estrelas, Circo Pirado, Milonguera, Cadê Vocês?, Frevo Palhaço, o Prazer do Poder, Viva a Vitamina, no LP Pirlimpimpim, 1984, Sigla/Som Livre. Esse LP, que eu fiz com Guilherme Arantes, foi a trilha sonora de um musical infantil da Globo, que saiu numa Sexta Super. Xixi nas estrelas, que tocou no Brasil inteiro, foi o nome do Show de Guilherme Arantes, no Canecão e no Maksoud Plaza, em São Paulo.

Vamos Nessa, por Itamar Assunção, no LP “Sampa Midnight”, 1986.

COM MORAES MOREIRA

Decote Pronunciado, Pernambuco Meu e Baile no Meu Coração, no LP “Coisa Acesa”, 1982, Ariola. Baile no Meu Coração também foi

gravada pelo MPB4, no LP “Caminhos Livres”, 1983, Ariola. E foi gravada em Portugal pelo conjunto Os Trovantes.

Teu Cabelo, Oxalá, no LP “Pintando o Oito”, 1983, Ariola.

Mancha de Dendê não sai, no LP de mesmo nome, 1984, CBS.

Alma de Guitarra, no LP “Instrumentos de Deus”, 1985, CBS.

Morena Absoluta, Desejos Manifestos, no LP “Mestiço é isso”, 1986, CBS.

Sempre Ângela, no LP “Sempre Ângela”, de Ângela Maria, 1984, Odeon.

Promessas Demais, no LP “Mato Grosso”, de Ney Matogrosso, 1982, Ariola, tema da novela “Paraíso”, da Globo.

E aí, meu caro Aramis Millarch, como é que fica? Ou você só tem ouvidos para Airton Moreira e Flora Purim?

Vamos e venhamos, meu amigo. É muita ignorância e amnésia para quem é considerado a memória absoluta do jornalismo cultural de Curitiba.

Ou será que seria outra coisa?

Dois anos antes de Leminski falecer este texto foi publicado. Muitas músicas já feitas, a intenção de ainda produzir mais. Percebe-se certa mágoa do escritor, ninguém ainda havia “se dado ao trabalho” de enumerar as canções feitas por ele, menosprezando sua obra musical. Pois bem, o objeto de estudo deste trabalho é justamente o cancioneiro de Paulo Leminski.

Antes de explicar quais objetivos serão trabalhados com este objeto, convém antes situar o leitor do montante com o qual se está lidando. Desde já é importante ressaltar que no anexo I da dissertação existe uma lista com todas as músicas de Leminski que foram catalogadas até agora. Elas estão distribuídas em ordem cronológica, onde há informações sobre o nome do disco em que a canção foi lançada, nome da canção, ano, os compositores e, no caso de poemas musicados, o livro em que o mesmo foi originalmente publicado.

Percebe-se, no texto de Leminski, que muitas são as canções feitas por ele, apontando que a sua produção cancionista não é pequena, como muitos imaginam. Na verdade, até o momento, foram

contabilizadas 108 canções. Aqui incluímos todas as lançadas oficialmente. E aí surge uma dificuldade. Diante de um repertório extenso, a primeira necessidade para analisá-lo é a compartimentação, estipulando categorias para melhor entender a sua totalidade.

Ricardo Aleixo, em “No Corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski”¹, sugere uma categorização bastante sensata. Ele divide as canções da seguinte maneira: 1) as que o poeta compôs sozinho, tanto a letra quanto a música; 2) as parcerias: canções feitas em colaboração com demais músicos; 3) poemas musicados por outros compositores, lançados enquanto o poeta ainda estava vivo; 4) as “parcerias” (poemas musicados) póstumas.

A primeira categoria sugerida por Aleixo é a que vai interessar mais a este estudo. Ora, se a canção é a mescla do suporte musical com o textual, é nas composições “solitárias” da primeira categoria que se pode analisar também, com toda a certeza, os dotes musicais do “cachorrolouco”. Portanto, é primordial fixar a atenção nelas que, neste caso, o número não é tão grande assim.

Até a publicação deste trabalho foram contabilizadas 12 canções, são elas: *Mudança de Estação*, *Verdura*, *Valeu*, *Razão*, *Se Houver Céu*, *Filho de Santa Maria*, *Mãos Ao Alto*, *Freguês Distinto*, *Luzes*, *Caixa Furada*, *Flor de Cheiro*, *Quem Faz Amor Faz Barulho*. É preciso atentar para o fato de que essas são as que possuem uma gravação oficial. Na bibliografia do poeta, nas cartas a Régis Bonvicino, em depoimentos de familiares, há menções de muitas outras. Há, inclusive, alguns registros não oficiais que com muita pesquisa (e sorte) foi possível encontrar. É o exemplo de *Homem do sul*, música que Leminski canta acompanhando-se ao violão, como parte de um bate-papo registrado por Aramis Millarch. Assim como outras, *Homem do sul* permanece inédita, sem gravação de estúdio, sem sistema de divulgação, etc.

Desta primeira categoria, as de autoria única, um dos destaques é *Verdura*², que tanto deu alegria a Leminski, tendo um ídolo seu, Caetano

¹ CALIXTO, Fabiano; DICK, André (Orgs.). **A linha que nunca termina**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, p. 294.

² A letra da música: “De repente/me lembro do verde/da cor verde/a mais verde que existe/a cor mais alegre/a cor mais triste/o verde que vestes/o verde que vestiste/o dia em que te vi/o dia em que me viste/De repente/vendi meus filhos/a uma família americana/eles têm carro/eles têm grana/eles têm casa/e a grama é bacana/só assim eles podem voltar/e pegar um sol em/Copacabana.”

Veloso, agora também seu fã, gravando sua música. Toninho Vaz³ conta que essa canção foi concluída a partir de uma notícia de jornal sobre o tráfico de crianças na Colômbia. Conta ainda que, tecnicamente, Ivo Rodrigues deveria entrar como parceiro, pois teve participação na criação da harmonia. Na contracapa do livro *Caprichos e Relaxos*⁴, Caetano Veloso faz uma aguçada observação, descrevendo *Verdura* como um haikai da formação cultural brasileira, além de declarar sua admiração pelo poeta curitibano.

Esse livro de poemas é uma maravilha, porque os poemas do Leminski são muito sintéticos, muito concisos, muito rápidos, muito inspirados.

Ele é um sujeito gozado. É um personagem muito único, no panorama da curtição de literatura no Brasil. Eu acho um barato.

Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik. Que é muito legal. “Verdura” é um sonho. É genial. É um haikai da formação cultural brasileira.

Outras canções em destaque desta primeira categoria são *Mudança de Estação* e *Flor de Cheiro*.

Flor de Cheiro desperta o interesse, pois é tida como a primeira composição de Leminski. Este samba-canção, no entanto, foi gravado apenas em 2004, num disco de Marinho Gallera, e por isso não está na lista feita pelo “poeta de província” do texto introdutório. Esta canção será analisada com mais detalhes no quarto capítulo deste trabalho.

Mudança de Estação foi lançada em 1981, na mesma leva de *Verdura*, *Valeu*, e do LP da banda Blindagem, que contém várias parcerias. Está no LP de mesmo nome do grupo A Cor Do Som, o quinto disco do conjunto. Leminski conta ter inscrito *Mudança de Estação* num “festival de música caipira”⁵, mas que não pôde ir defendê-la na data

³ Todas as referências a Toninho Vaz são retiradas da biografia do poeta, salvo quando indicado o contrário. VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: O Bandido de Sabia Latim**. Rio de Janeiro Record, 2001.

⁴ LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & Relaxos**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁵ Na verdade trata-se do 1º Festival de Música Junina, promovido em São José dos Pinhais.

estipulada, pois seu filho Miguel não passava bem. Apesar de não ter ido defender a música, ela era uma das favoritas entre as quinze finalistas. Aramis Millarch, a quem paradoxalmente Leminski critica no artigo “Em causa própria”, faz um comentário muito oportuno, no jornal Estado do Paraná, observando as boas ondas que recaem sobre Leminski no ano de 1981. Lembra também a trajetória de *Mudança de Estação*, fsgada pelo grupo A Cor do Som.

Este ano está sendo, definitivamente, o ano de sorte de Paulo Leminski. Depois que Caetano Veloso gravou seu "Verdura" (no LP "Outras Palavras", Polygram) e Paulinho Boca de Cantor escolheu "Valeu" como música-título de seu LP independente, na última sexta-feira, quando cumpria seu expediente na Múltipla, o autor de "Catatau" recebeu o telefonema de Mu, do grupo A Cor do Som, lhe dando a boa nova: "Mudança de Estação", outra de suas músicas, será o tema-título do próximo LP deste elétrico grupo, que na próxima semana vem a Curitiba. Originalmente, Leminski compôs "Mudança de Estação" para disputar o 1º Festival de Música Junina, promovido há quase 3 anos, em São José dos Pinhais. Problemas pessoais o impediram de participar, sendo premiado naquele evento uma música de Celso Loch/Braulio Prado. A música ficou esquecida, até que Leminski a mostrou a Gilberto Gil - outro de seus grandes amigos, que se entusiasmou e acabou cantando em shows que fez em Curitiba e em Londrina. Pretendia gravá-la, mas os rapazes da Cor do Som ouviram e passaram a perna no baiano: a mesma estará no próximo LP do conjunto.⁶

Como dito, corrigindo Millarch, Leminski conta que participou do festival, chegando a inscrever a música, o que ocorreu é que ele não pôde ir defendê-la. Nas cartas a Régis Bonvicino⁷, a “besta dos

⁶ Aramis Millarch, O Estado do Paraná, 02 out. 1981.

⁷ Todas as menções às cartas, salvo quando indicado o contrário, se referem à edição de uma coletânea de cartas enviada por Leminski a Régis Bonvicino. LEMINSKI, Paulo. **Envie meu dicionário**: Cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

pinheirais” confirma a informação de Millarch, contando que Gil “gamou” em *Mudança de Estação* e que tinha a intenção de gravá-la. Levou a música registrada em uma fita após uma de suas visitas a Curitiba - era a “jóia mais preciosa” que levava da cidade.

Após as canções de autoria única, seguindo a classificação emprestada de Ricardo Aleixo, estão as canções feitas em parceria. Agora, tem-se um número muito maior de obras. Na lista que elaboramos, estão relacionadas até o momento 44 canções.

Destas, certamente destacam-se as parcerias com Moraes Moreira e as parcerias com Ivo Rodrigues, vocalista da banda A Chave (posteriormente da banda Blindagem).

O primeiro disco da banda Blindagem é também o primeiro lançado com uma grande quantidade de canções de Leminski que, neste caso, tinha uma participação sobretudo como letrista. Sete das nove faixas do LP de 1981, possuem parcerias de Leminski. Há também, de 1981, a canção *Me Provoque Pra Ver*, lançada num compacto.

Da parceria com Moraes Moreira existem 12 canções. Muitas delas, inclusive, foram regravadas ou lançadas em discos ao vivo e em coletâneas, como é o caso de *Lêda* e *Mancha de dendê não sai*.

Há também as parcerias com Guilherme Arantes, que renderam um LP com temas de um musical da rede Globo de Televisão. A colaboração, no entanto, não teve continuidade, nem Leminski ficou satisfeito com o resultado final do trabalho, alegando “falta de química” entre os dois. Itamar Assumpção, Arnaldo Antunes, José Miguel Wisnik (com quem Leminski fez *Subir Mais* em uma ponte Curitiba-São Paulo, via telefone) são outros parceiros, cuja produção, no entanto, foi bem mais modesta.

Por fim, dentro das categorias, existem os poemas musicados por outros artistas, seja ainda em vida do poeta ou póstumos. Aí a situação se complexifica ainda mais. Seria uma tarefa quase impossível ter em conta com exatidão o número com o qual se está lidando. Qualquer pessoa pode musicar um poema, basta conhecê-lo, independe da presença ativa do poeta, necessária nas parcerias. Desta forma, a lista não para. Vez em outra encontramos CDs antigos com canções feitas a partir de poemas de Leminski e, hodiernamente, as notícias sempre trazem novos trabalhos. Agora, em fevereiro de 2013, por exemplo, Rodrigo Garcia Lopes lançou um poema de Leminski que musicou, *Adeus*, no disco *Canções de Estúdio Realidade*.

Neste trabalho, o objetivo principal com as canções de Leminski foi a análise. Contudo, outras aproximações também foram feitas, mostrando-se inevitável e imprescindível um direcionamento de energia

à catalogação. Seria muito simples baixar meia dúzia de músicas na internet e analisá-las individualmente. Mas, se assim feito, estaria perdida a oportunidade de estudá-las pensando em uma totalidade. Estaria perdida a oportunidade de analisar as características especiais das canções feitas com determinado parceiro, como percebe-se nas diferenças entre as parcerias com Moraes Moreira e com a banda Blindagem. Estaria perdida a oportunidade de perceber como a música entra na vida do poeta que “veio sem ser chamado”; como cada canção gravada se encadeia em sua carreira artística.

Um importante teórico que será utilizado para a análise das canções é o professor, escritor, músico, compositor Luiz Tatit. O escritor elabora um sistema de análise cujo objetivo é estudar a articulação entre música e letra, entre melodia e texto, numa abordagem concomitante das duas linguagens. Busca-se, com isso, entender até que ponto e através de quais recursos, a canção atinge uma melhor eficácia. Tatit identifica nas canções, portanto, três mecanismos básicos, são os chamados "modelos de compatibilidade" entre melodia e texto, a saber: *figurativização*, *tematização* e *passionalização*. No terceiro capítulo deste trabalho, que será dedicada à forma canção, estudaremos esses conceitos com mais detalhes. A partir da análise de três canções de Leminski, feita no capítulo quatro, esses conceitos também surgem frequentemente e são esmiuçados. Assim como na música há a chamada análise schenkeriana, fundamentada pelo musicólogo Heinrich Schenker, nossa análise, conseqüentemente, poderá ser chamada de uma análise tatitiana.

A canção aqui, é bom que se diga, está sendo encarada como uma forma musico-literária que agrega em si ambos os suportes. É o que vai mais se aproximar da forma musical do *lied* alemão, do período romântico, por exemplo, consolidado nas obras de Schubert. É a canção no sentido da música popular, lançada em discos (não em livros) a partir do início da industrialização do Brasil, na década de 1930. É a canção no sentido do termo italiano “canzone”, derivado do latim *cantio* (ato de cantar) em oposição a *lectio* (ato de ler). *Canzone*, nas palavras de Dante Alighieri, literalmente falando, são “palavras postas em música”⁸. Então, quando fala-se em “cancioneiro” de Leminski, é este o sentido

⁸ “[...] parece claro que a *canzone* não passa da ação de alguém que, conjuntamente, escreve palavras harmoniosas para serem postas em música”. In: ALIGHIERI, Dante. **De Vulgari Eloquentia**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 71. A tradução em inglês: “And so it seems clear that the *canzone* is nothing else than the self-contained action of one who writes harmonious words to be set to music.”

que se quer dar, as canções como parceria entre música e texto. É importante que essa denominação seja explicada, pois os termos musicais e literários muitas vezes se confundem. O segundo livro de Mário Quintana, por exemplo, é intitulado “Canções”, mas não se trata, neste caso, da canção no sentido do *lied*. Na verdade, são poemas que simulam, ou que se impregnam das características formais das letras de canção: linguagem popular, refrão, redondilha maior, etc.

Como dito anteriormente, além da análise tatitiana das canções de Leminski, fez-se necessária uma série de outras abordagens. Na verdade, no andar dos estudos sobre Leminski e a música, percebeu-se que muitas seriam as possibilidade neste campo. Pode-se analisar a influência da música na sua obra poética estritamente textual; analisar a presença da música na sua vida; ou, ainda, identificar como se conjugou a carreira musical de Leminski, quais momentos são considerados mais marcantes, etc. Finalmente, houve a confirmação de que um vasto campo de estudo se abria, uma matéria que poderia ser intitulada de “Música e Leminski”. Segue abaixo um quadro elaborado, a título de organização mental, dividindo a matéria por tópicos.

1) **Canções:** só dele (*Luzes, Razão, Valeu*, etc.); com parceiros (com Moraes Moreira, com Guilherme Arantes, com Blindagem/Ivo Rodrigues, etc.), poemas musicados (*Lêda, Dor Elegante, Tudo a mil*, etc.).

2) **Música na obra:** citação de músicas, erudita ou popular, na obra escrita (*Agora é que são elas*, romance para ser lido ao som de Ella Fitzgerald, como informa o prefácio; na biografia *Cruz e Sousa – o negro branco*, há várias referências ao *blues*; citações esparsas); citação de músicos (Rita Lee, Gilberto Gil, Caetano Veloso, etc.); alusão a letras de música (*Strawberry Fields Forever; It's Only Rock 'n Roll, But I Like It; La Vie En Rose*); letras, cifras ou partitura de canções publicadas em livro (*Verdura, Luzes, Cesta Cheia de Sexta*); textos teóricos que “esbarram” na música (Nossa expressão, em publicações *Leite Quente; Subversive Rock; Quem ama Deus, ama música*), influências da música na obra poética textual (mudança da poesia do *espaço* para o *tempo*).

3) **Obra (escrita) na música:** apresentação de LPs (*Intercontinental*, Itamar Assumpção; *Onze Cantos*, Paulo Vítola e Marinho Gallera); *releases* e resenhas (*release* de imprensa de *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, dos Titãs); citações dele ou de textos seus em músicas (o poema *Acordei bemol, tudo estava suspenso*, é título do disco de Flora Almeida, 1998; a canção *Pesquisa de Mercado I*, de Itamar Assumpção, cita Leminski; a canção *Prezadíssimos ouvintes*, de Itamar Assumpção, usa uma frase de Leminski, “microfones jamais

falharão”).

4) **Vida:** carreira musical (canto gregoriano; Jefferson Airplane, o “primeiro desbunde”; irmão Pedro, violão; MAPA – Movimento Atuação Paiol; gravações a partir de 1981; poemas musicados); contatos com música e músicos; estudo e apreciação musical; iconografia (fotos de apresentações, fotos com violão, com músicos); músicas em homenagem a ele (*Arigatô Leminski*, Bocato; *Lema Leminski*, Tony Bonfá; *Perhappiness Forever*, Darwinson e José Miguel Wisnik);

5) **Fortuna crítica sobre a obra cancional:** Marcelo Sandmann, Ricardo Santhiago, Ricardo Aleixo.

Com o foco da pesquisa bem específico, voltado à música, a dificuldade de se encontrar material foi marcante, mas também teve vantagens. Textos não muito conhecidos de Leminski, pouco ou nunca comentados, foram levantados e tiveram grande importância no entendimento do contato do poeta com a música. É o caso de “Subversive Rock” e “Como era boa a nossa banda”.⁹

O trabalho, resumindo, foi dividido em cinco capítulos, já incluindo esta introdução. No capítulo dois, na primeira seção (Polaco nos Palcos), foi feito um apanhado sobre a carreira musical de Leminski: principais momentos, influências, contatos, formação, serão alguns pontos abordados. Na segunda seção do capítulo dois (Polaco nas Paradas), foram estudadas as possíveis impregnações da música na poética textual de Leminski. No terceiro capítulo (Música, Literatura: Canção), dividido em mais dois subcapítulos, a canção será o foco principal: a forma, dificuldades de análise, modelos de análise, serão temas estudados. O que culminará no quarto capítulo (Canções de Leminski), em que se faz uma análise “tatitiana” de três canções “by Leminski”. Finalizando, no capítulo cinco (Estilema: Leminski?), com uma análise buscando um possível estilema, características, “dicções”, que marcam a produção cancional do “poeta de província”. É neste capítulo também em que são feitas as considerações finais do trabalho.

⁹

Ver Apêndice C.

2 POLACO NOS PALCOS

acordei bemol
tudo estava sustentado
sol fazia
só não fazia sentido¹⁰

Difícil é falar em influências, quando o assunto é Leminski. Se em literatura ele chega a afirmar que suas influências são “a literatura ocidental inteira e parte da oriental”¹¹, com as influências musicais a situação não parece ser diferente. Na biografia dele, percebe-se que possuía uma cultura musical bastante abrangente, ouviu desde Canto Gregoriano a Sex Pistols, de Frank Zappa a John Cage. Difícil seria, portanto, identificar todos os músicos (ou as músicas) que “fizeram a cabeça” do poeta, sendo vasto o repertório enquanto apreciador de música. Como ele mesmo afirmava: “me interessam todos os ritmos. De Cartola a Walter Franco. Do bolero ao baião, do tango ao mambo, até o silêncio”.¹²

No entanto, há, sem dúvida, alguns artistas que aparecem com mais frequência na sua vida, seja na obra, em entrevistas ou no epistolário. Leminski demonstra especial apreço pelos movimentos contraculturais norte-americanos, pela subversão do *rock and roll*, pelo desbunde tropicalista (confluindo o erudito e o popular) e pelas qualidades poéticas das letras de MPB. O fato de Augusto de Campos ter se aproximado da música popular, algo que já merecia uma crítica mais aprofundada, e que estava trabalhando em movimentos genuinamente de vanguarda, também deve ter balançado as ideias de Leminski. Era um de seus padrinhos poéticos, desde os dezoito anos, escrevendo sobre música popular, bossa nova, tropicalismo, no seu famoso livro *Balanço da Bossa*, uma coletânea de ensaios.

É a partir de tais influências, que o compositor de *Verdura* passou a manifestar o desejo de não apenas participar passivamente do mundo dos sons, como consumidor, mas partir também para a *praxis*, como letrista e compositor. Estudou violão e fez as próprias canções (gravadas inicialmente em fitas caseiras), fez contatos com músicos, com os

¹⁰ LEMINSKI, 1987, op. cit.

¹¹ Em entrevista concedida a Almir Feijó, em 1978, publicada em: LEMINSKI, Paulo. **Um escritor na biblioteca**. Curitiba: BPP/SECE, 1985, p. 15.

¹² LEMINSKI, 1999, op. cit., p. 211.

tropicalistas Caetano e Gil, escreveu letras de *rock and roll*, até ver muitas dessas serem gravadas. Então, por que não comentar sobre a carreira musical dele?

A primeira referência a ser salientada do contato de Leminski com a música é o canto gregoriano, que aprendeu no mosteiro de São Bento, em São Paulo, aos 12 anos de idade. Quando Leminski, já na década de 1980, começa a despontar como compositor, com músicas suas gravadas por Caetano Veloso, A Cor do Som e Paulinho Boca de Cantor, lembra do período no mosteiro como o início de sua formação musical. Lá aprenderia, portando, a manejar a cadência da fala, o deslizar da melodia.

Daí, de repente, com 12 ou 13 anos eu entrei numa de ser monge. Eu fui ser monge no mosteiro de São Bento, em São Paulo, fui oblato lá mais ou menos dos 12 anos até os 14. Eu fui monge beneditino. Foi onde inclusive eu me tornei músico, porque eu sou um cara que, inclusive, o lance do canto gregoriano é um troço que eu saco, é um dos vícios que eu cultivo até agora.¹³

E a biografia do poeta não deixa mentir. Diante do “vício”, quando Leminski passa a ter condições de comprar seus primeiros discos, trabalhando como professor em cursinhos pré-vestibulares, em 1965, as primeiras aquisições foram justamente discos de música medieval e de cantos gregorianos. Toninho Vaz observa que os cantos impressionaram muito Leminski pelo caráter metafísico, quase místico. No mosteiro, então,

Conheceu e se dedicou a entender a semiologia musical do Canto Gregoriano, um gênero difundido entre os monges e frequentemente entoado pelo coral durante as cerimônias oficiais. É fato, também, que ficou visivelmente impressionado quando soube que na Idade Média os monges compuseram os Cantos Gregorianos acreditando ser a música cantada por anjos e santos, no Céu, diante do Senhor. Na terra, os

¹³ Transcrição do áudio de entrevista coordenada por Aramis Millarch, realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012

monges “recebiam” uma graça momentânea e compunham estes cantos, identificados por Leminski como “o verdadeiro som celestial”.¹⁴

Mas não só de canto gregoriano é que se sustenta uma família. Na casa onde Leminski vivia, em Curitiba, então casado com Neiva Maria de Souza, logo em seguida vieram os discos de música pop: Elvis Presley, The Beatles, The Mamas And The Papas. Diziam que música brasileira se ouvia no rádio.

É dessa época, já para o final dos anos 1960, que Leminski narra o que chama de “primeiro desbunde”. A “descida” para a música popular não foi, assim, tão rápida - o poeta gostava muito dos cantos e de música clássica, mas até a música pop, confessa que teve uma certa suspeição. Foi com o amigo Ivan da Costa, o qual lhe apresentou grandes músicos do jazz, como John Coltrane, Ornette Coleman, Sun Ra, quem também lhe iniciou nos artistas ligados à contracultura dos anos 1960. É o caso da banda de rock psicodélico Jefferson Airplane, esta, sim, o primeiro desbunde.

Então eu me lembro que o primeiro desbunde que eu tive foi com o Jefferson Airplane. Um dia o Ivan chegou e disse assim, “escuta só isso aqui”, devia ser lá pelos idos de 68, e botou o Jefferson Airplane, aquele *Bathing at Baxter's*, sabe, aquela com a Grace Slick cantando, eu fiquei louco.¹⁵

A partir daí percebe-se que o contato com a música começa a ficar cada vez mais “sério” na vida de Leminski, inclusive já tendo a ideia de atuar como músico.

Difícil dizer exatamente a data em que Leminski começou a por realmente a “mão na massa”, ou seja, começou a tocar violão. Uma referência importante é uma entrevista concedida à Régis Bonvicino, onde “a besta dos pinheiras” diz ter chegado tarde na festa, começou a tocar violão aos 26 anos. Se for assim, data-se a prática entre 1970 e 1971. No entanto, em entrevista a Aramis Millarch, Leminski afirma ter começado a estudar o instrumento por volta do ano 1967, 1968, o poeta teria então entre 23 e 24 anos. Essa, cremos, é a melhor opção. Leminski

¹⁴ VAZ, op. cit., p. 37.

¹⁵ Entrevista realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012

começou a estudar violão com o auxílio de seu irmão, Pedro Leminski, que era ligado à música *folk*, fã de Bob Dylan, e também apreciador da música caipira brasileira¹⁶. É dessa época, como narra Toninho Vaz, que surgiu *Flor de Cheiro*, o que seria a primeira composição, em dezembro de 1969, enquanto Paulo tocava violão com seu irmão. Leminski conta que desenvolveu, desde então, uma tremenda fascinação pelo instrumento:

Depois o violão que eu comecei a transar no final dos anos 1960, 67, 68, que eu comecei a cutucar, “ahh, isso é lá menor, isso é não sei o que”. Dai eu peguei um fanatismo nos anos 70, assim, mais ou menos de 70 até 78, eu treinava violão, assim, quatro, cinco horas por dia, sabe, a minha mão esquerda é uma mão esquerda “fudida”, sabe, em termos de violão.¹⁷

Foi em sua estada no Rio de Janeiro, em 1970, que Leminski foi presenteado com um violão, pelo jornalista José Louzeiro. O fato se deu após Leminski ter composto, voltando da cobertura de um crime no subúrbio, a canção *Mãos Ao Alto*, sem auxílio do violão, apenas batendo o ritmo com as mãos. Com o violão em punho, providenciou o método de Paulinho Nogueira, um método para aprender acordes, basicamente, o qual estudava diariamente, evidenciando o aprendizado automático. Toninho Vaz conta que Leminski

Trabalhava exaustivamente para tirar no violão as músicas de que mais gostava. E tirou. Logo se faria acompanhar em qualquer clássico da bossa nova ou em suas próprias canções. Seu desempenho durante os ensaios era simplesmente infernal. Ficava horas tocando a mesma nota musical, batendo com tal força nas cordas que os dedos começavam a sangrar. Mas ele não parava e o sangue esguichava pelo quarto. À custa do sofrimento de todos, incluindo os vizinhos, ele aprenderia a tocar violão em poucos meses. Ou, como preferia, “o suficiente para me

¹⁶ Quando da morte de Pedro Leminski, Paulo escreveu um texto afirmando que o irmão fora seu único professor de violão.

¹⁷ Entrevista realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012

acompanhar”.¹⁸

E após tanto esforço, a recompensa. O próprio Leminski confessa, numa das cartas a Régis Bonvicino, datada de 27 de setembro de 1979, em letras maiúsculas: “COMO É BOM SABER TOCAR UM INSTRUMENTO!”¹⁹

Assim como o ano de 1969 marca o ano da primeira composição, 1975 também será uma data marcante: é quando Leminski sobe pela primeira vez nos palcos, cantando músicas suas. A apresentação foi parte da programação do MAPA – Movimento Atuação Paiol.

Este movimento, idealizado por Paulo Vítola, tinha o intuito de divulgar a música paranaense, seus compositores, colocando em evidência a produção musical local daquele momento. A partir de 1973, passaram a realizar reuniões semanais no Teatro Paiol, em Curitiba, que tem este nome por ser um extinto paiol de pólvora adaptado a teatro. As reuniões funcionavam como um laboratório, onde todos trocavam ideias, discutiam o papel da música na cidade e compunham coletivamente. Leminski, que na ocasião trabalhava com Paulo Vítola na agência de publicidade P.A.Z., teve participação na escolha do nome do projeto. Como conta Paulo Vítola:

Eu disse para o Paulo “Eu gostaria que se chamasse MAPA esse movimento, porque seria um modo de a gente colocar Curitiba no mapa da música brasileira”. É uma palavra expressiva, para mostrar o que a gente, na verdade, quer que aconteça. E daí ele disse “Ah, então vamos por um 'atuação' aí, um 'ação', uma coisa assim”. Então ficou “Movimento Atuação Paiol” e a sigla MAPA surgiu dessa maneira.²⁰

Como narra Paulo Leminski, em entrevista a Aramis Millarch, antes da participação como letrista da banda A Chave, este movimento teve grande importância para a sua formação musical. Trouxe-lhe mais segurança enquanto músico e compositor, afirmando o potencial dele como músico.

¹⁸ VAZ, op. cit., p. 123.

¹⁹ Clara lembrança da canção *Tigresa*, de Caetano Veloso, que se encerra assim: “Como é bom poder tocar um um instrumento”.

²⁰ Depoimento publicado em: CARVALHO, Deborah Agulham. **Teatro do Paiol: 35 anos de aplausos**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2008, p. 35.

Essa entrevista, é bom que se diga, foi realizada em 1982, ano em que Leminski estava verdadeiramente despontando como compositor, já com músicas suas gravadas. As atenções estavam todas dirigidas a ele, e grande parte dos questionamentos giram em torno da música na sua vida. Todos queriam saber como tinha se dado a “passagem” dele para a MPB.

Mas antes da Chave, aqui em Curitiba, tem uma outra coisa que pra mim é a coisa decisiva, que é uma pessoa, uma pessoa fantástica, sabe, um dos maiores poetas que eu jamais conheci, que se chama Paulo Vítola. Sem Paulo Vítola nada disso tinha acontecido. O Vítola foi o primeiro cara que me pegou e disse assim “você vai”. Ele já me conhecia, assim, de me ver cantar, de violão em casa. Daí ele bolou o lance do MAPA, e tal, pra juntar os compositores locais e fazer um movimento, projetar, assim, juntar forças, né, tipo raio laser. Aí o Vítola me apresentando o projeto disse assim “você vai abrir o programa”, eu digo “é, tudo bem, e quem vai cantar?”, o Vítola disse “você vai cantar”, eu digo “tu tá maluco?”. Sabe, eu cantava pra amigos, assim, jamais tinha cantado em público, *spotlight* na cara, e dar o *time* certo, sabe, depois, assim, de repente, o MAPA I abria eu cantando a minha música *Luzes*, a minha música chamada *Luzes*.²¹

O movimento seguiu e em 1975 foram programados três grandes shows. Provavelmente Leminski se refere ao primeiro, quanto diz ter tocado *Luzes* no “MAPA I”. Sob a supervisão de Marinho Gallera, o terceiro espetáculo, “terceiro movimento”, como aparecia nos jornais, teve textos de Paulo Leminski. Em 1976 foi lançado um disco pela Fundação Cultural de Curitiba, terceiro disco do selo “Edições Paiol”, intitulado MAPA – Movimento Atuação Paiol, reunindo parte da produção desses três anos de atividades. No LP, a faixa *Festa-feira* é assinada por Celso Loch e Paulo Leminski, primeira gravação lançada de uma música com participação do compositor de *Mudança de Estação*.

²¹ Entrevista realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012

Após o movimento MAPA, o próximo fato marcante que acontecerá na carreira musical de Leminski será o contato com uma banda de *rock and roll* curitibana. Em novembro de 1971, Paulo Leminski foi apresentado pelo fotógrafo Haraton Maravilhas aos integrantes do grupo A Chave.

Este foi um conjunto criado em 1969 pelo baterista português Orlando Azevedo e pelo guitarrista Paulo Teixeira. O vocal ficava a cargo de Ivo Rodrigues. O repertório da banda era o que havia de melhor do *rock and roll* da época, *standards* como Rolling Stones, Procol Harum, Iron Butterfly, Os Mutantes, sendo que em dado momento, em 1971, mais precisamente, A Chave era o conjunto de maior sucesso em Curitiba. O grupo tinha uma ideologia, seguindo um conceito assumido por Orlando, de não ser apenas uma banda de rock para animar bailes, mas ser um ponto de movimentação cultural, interagindo com outras artes e outras áreas. Alugaram, então, uma casa no bairro Mercês, em Curitiba, que seria ao mesmo tempo morada, estúdio e laboratório cultural. Leminski, por aqueles tempos, também morava no bairro Mercês e foi na casa do grupo, a “Casa Branca da Chave”, que todos se conheceram. Sobre o contato com A Chave, Leminski comenta, enaltecendo as qualidades dos músicos Ivo Rodrigues e Paulo Teixeira:

Eu cheguei um dia - a gente morava no bairro das Mercês, eles tinham a Casa Branca ali na Padre Agostinho, que era nas Mercês - eu cheguei através de amigos comuns. Aí souberam que eu era poeta, vieram me pedir letras e ficou meio assim. E tinham umas outras doideiras no meio que nos aproximavam, coisas dos anos 1960 né, umas zuadeiras, assim, muito específicas. Então, de repente, eu cheguei lá um dia, na Casa Branca, eles me convidaram lá pra ouvir um som. Eu saquei que o português era o líder intelectual daquela jogada toda, eu peguei e escrevi num papel “por que não fazer sua própria coisa” e joguei. Foi assim que as coisas começaram, eles tocavam coisa dos outros, até eu chegar eles tinham uma música, daí a gente começou a trabalhar junto. E depois A Chave tinha dois músicos extraordinários, dos melhores músicos dessa área pop, que são os dois que estão em

atividade, a saber, o Ivo e o Paulinho.²²

Como afirma Leminski em seu depoimento, A Chave não trabalhava com músicas próprias. Ele então incentivaria a banda a trabalhar com músicas autorais, seguindo o desejo de criar um rock brasileiro e que se adaptasse ao idioma português. Rapidamente Leminski criaria o projeto que intitulou “Em Prol de Um Português Elétrico”, defendendo a pesquisa de adequação do idioma brasileiro ao *rock and roll*. O título também brinca com um dos fundadores da banda, Orlando Azevedo, de origem portuguesa. As diretrizes do movimento foram publicadas no Jornal o Estado do Paraná, em 1972:

A meta é atingir uma estética através de uma tecnologia. Assim, o projeto visa a: (a) libertar a música pop da imagem do inglês, reputado como veículo ideal para esse som; (b) contribuir para a criação de uma música BRASILEIRA (ao contrário dos reacionários folclóricos e saudosistas que tentam em vão incompatibilizar a cultura brasileira com a nova realidade industrial e eletrônica, que veio para ficar), ELÉTRICA E INDUSTRIAL.²³

A partir do encontro na “Casa Branca da Chave”, nasce também uma forte amizade, fruto de muitas parcerias, entre Leminski e o cantor Ivo Rodrigues. Os dois seriam vistos muitas vezes juntos, figuras conhecidas na cidade, que se visitavam com frequência. Dentre as várias parcerias, muitas delas sem registro até hoje, duas canções foram lançadas, em 1977, em um compacto, são elas *Buraco No Coração* e *Me Provoque Pra Ver*. O texto de imprensa fica a cargo do poeta, que esboça novamente o desejo de ver o rock cantado em português, reforçando as ideias do projeto “Em Prol de Um Português Elétrico”. No texto a grafia de rock é propositalmente aporuguesada para “roque”.

Enquanto o compacto do conjunto “A Chave”, de Curitiba, ainda está quente no forno, algumas considerações sobre esses músicos que, há 6 bons anos, no mínimo, vêm mantendo aceso o sonho de um som elétrico em Português, nesta região tão

²² Entrevista realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012

²³ VAZ, op. cit., p. 143.

distante do eixo Rio-São Paulo, onde as coisas acontecem.

“A Chave” (Orlando, Ivo, Paulinho e Carlão) é mais um conjunto de roque nacional? “A Chave” não é apenas mais um conjunto de roque nacional. É mais um porque usam o clássico voz-guitarra-baixo-bateria que, desde Beatles e Stones, são os ingredientes desse prato de alta voltagem. Não é apenas mais um conjunto de roque porque seu compromisso é com a produção de um som em português. Ligado à realidade brasileira. Refletindo e criticando a sociedade de consumo que aí esta, em suas contradições, ridículos, mitos e neuroses.

Humor. Violência. Sarcasmo. Brutalidade.

O 1º compacto (depois de anos de luta e espera) traz “Me provoque pra ver” e “Buraco no coração” (letras minhas).

É claro que perante um produto cultural-industrial como esse, sempre a gente vai colocar a questão da legitimidade do roque como manifestação autenticamente brasileira.

Mas essa discussão nasce sempre viciada por esquemas artesanais, pré-industriais, nostálgicos. Como se a cultura brasileira fosse um objeto de substância rara que tivesse que ser preservado de influências estrangeiras e de ataques de corsários franceses, holandeses, ingleses, fenícios...

Mas “A Chave” tenta a difícil antropofagia (no sentido de Oswald de Andrade): assimilação crítica, grossa e debochada do aporte exterior. Se isso não basta, então, não basta.

Mas procurem ouvir o disco.

É, como dizem por aí, um barato.²⁴

Uma ressalva aqui deve ser feita. Leminski era, importante lembrar, uma figura muito culta. O rock, a música popular, aparecem na vida dele depois de uma longa absorção da cultura erudita, livresca mesmo. Quando conhece A Chave, já tinha lido muito de Homero e Horácio, lendo-os no original, grego e latim. Já tinha estudado idiomas: hebraico, francês, inglês (no mosteiro lia a Enciclopédia Britânica em

²⁴ Folha de Londrina, 22 nov. 1977 “A Chave: O sonho do som elétrico.”

inglês). Já tinha uma cultura de toda a poesia brasileira, seus movimentos, etc. Os laços com os poetas concretos também já haviam sido estreitados. Ora, seria natural que surgissem dúvidas quanto aos trilhos os quais estava traçando. Por conta de tudo isso, a aproximação do rock, enquanto letrista, se deu, não sem alguma resistência. Leminski, numa das cartas a Régis Bonvicino, confidencia:

estou transando vários códigos/suportes
com investidas kamikase no campo pragmático...

então às vezes meu ego mandarínico de letrado
escriba
me pergunta se eu não estou me atolando demais
na “mediocridade” das massmídias

a cultura pop beira a bobagem (?)

quem sabe em vez de estar fazendo letrinhas
para uns roquinhos fuleiros
eu devia estar preparando ensaios
pesados como a responsabilidade de criar 10
filhos²⁵

Apesar das incertezas, as parcerias continuariam brotando, e aí entra em cena uma outra banda: a Blindagem. O lançamento do compacto da Chave marcou também o desmantelamento do grupo. Ivo Rodrigues e Paulo Teixeira passam, então, a integrar o grupo Blindagem, “uma banda de gatos brabos de terreno baldio”, que se anima com as parcerias de Ivo e Leminski. É, portanto, com a banda Blindagem que, de fato, uma grande leva de músicas de Leminski seriam gravadas (e difundidas). São um total de 7 canções, lançadas no disco de 1981. Na verdade seriam oito músicas, mas uma delas, *Que Loucura*, foi vetada pela censura: havia um verso que dizia “e traga os bandidos”. Um relativo sucesso é alcançado com o disco, sendo a faixa *Marinheiro* amplamente veiculada nas rádios.

Leminski, na carta nº 66, de abril de 1981, diz ter feito o “textocontracapa” do disco. No entanto, na capa do disco que foi comercializado, em si, não há nenhum texto. Por dedução, imaginamos que o poeta tenha se referido a um texto que vem numa folha avulsa, dentro da capa junto com o LP, mas sem assinatura. Interessante pensar

²⁵

LEMINSKI, 1999, op. cit., p. 46-47.

que o texto se fixa muito no conteúdo das canções, então fica como se Leminski estivesse falando de si mesmo, pois a maioria das músicas do disco são coautorias suas.

Neste texto, considerando que o texto seja de Leminski (lembra muito o estilo) a banda é apresentada em tom contraditório de uma “agressividade suave”. Isso lembra muito uma das declarações de Leminski, que aparece numa entrevista posterior, de 1985, afirmando que na poesia existem dois verbos que se transmutam e agem sobre o leitor: “agradar ou agredir”.

Apresentando o grupo, lembra ainda a canção, para a qual fez a segunda parte, *Oração de um Suicida*. A música, iniciada pelo irmão Pedro Leminski, teve sua temática abrandada, que seria de um suicídio propriamente dito, para fazer uma reflexão sobre o perigo de uma possível extinção do planeta Terra por meio de intervenções nucleares. No texto *release*, destaca também a temática “verde”, trazendo à tona assuntos que apareceram na década de 1960 e 1970, como o meio ambiente e economias sustentáveis. Todos temas afeitos ao movimento hippie, e que aparecem também nos poemas dele, especialmente nos haikais²⁶. Como diz a letra de *Quanto tempo mais*: “mais uma estrada asfaltada/sem flores não leva a nada/prá se ouvir cantar o galo/quanto tempo mais, cair do cavalo.”

Ou num trecho de *Oração de Um Suicida*:

quando a terra se acabar, você vai chorar, não
adianta mais
vendo essa terra não compensa, rezando na
presença de um gigante cogumelo]
teu retrato é poeira, luminosa, nebulosa, brilha
tanto e ninguém vê
era um mundo tão bonito, caprichado de milagres,
Deus gostava de florir

Ou, ainda, a canção *Cheiro do Mato*, não uma parceria de Leminski, mas que retrata bem a vida *on the road*, da caminhada sem fim pela natureza:

²⁶ Dois poemas de *Caprichos & Relaxos*: “pity/pity/the bird/to/the/city”; “a palmeira estremece/palmas para ela/que ela merece.” Ou, ainda, um poema de seu primeiro livro de poesia, *40 clics em Curitiba*, lançado em 1976, uma parceria com o fotógrafo Jack Pires: “Gente que mantém/pássaros na gaiola/tem bom coração./Os pássaros estão a salvo/de qualquer salvação.”

quando me lembro do cheiro do mato
 da beira da estrada
 de comer pinhão
 me lembro do amor de uma árvore
 sem esperar pra ver nascer a flor
 e vou seguindo
 caminhando
 me espalhando
 tirando a poeira do meu coração
 eu vou, eu vou sem olhar pra trás
 eu quero ir embora antes de parar

Segue o texto de apresentação do disco:

Mesmo que o nome do conjunto assuste um pouco, você ficará curioso para saber de quem se trata e, conhecendo-o, compreenderá que é algo novo, jovem, dinâmico, enfim, bem parecido com a melhor porção de sua personalidade. Blindagem agradará aos amantes da natureza através de seu grito de alerta perante “o gigante cogumelo” e seus similares. O conjunto dá às músicas uma agressividade suave que traz uma mensagem forte, inadiável, obrigatória mesmo. Seu complexo de sons desenha uma visão multicolorida do mundo que não deve deixar ninguém indiferente. É a contribuição de Blindagem para uma tomada de posição definida em defesa do “verde”, transcendendo os limites das nacionalidades, irmanando todos nessa tarefa maior. Junte-se a eles.

Junto com os movimentos contraculturais estrangeiros há, também, um movimento ocorrido no Brasil, no final da década de 1960, que exercerá grande influência sobre Paulo Leminski: o Tropicalismo. Mistura, desbunde, neo-anthropofagia, novos suportes, alegoria e alegria, são algumas das caracterizações deste movimento. Numa atitude também contracultural, rompendo com o *establishment* em voga, busca, conjuntamente, agregar à música brasileira as inovações industriais de seu tempo. Eram as guitarras elétricas e as novas técnicas de gravação sonora entrando em jogo. Segundo Celso Favaretto:

Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas - musical, literária, sociológica, política.²⁷

Como marco histórico desta corrente, é considerada a apresentação de *Alegria, Alegria*, música de Caetano Veloso e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, no festival de música da TV Record, em 1967. Sob influências, o grupo tinha o artista plástico Hélio Oiticida, a peça teatral de Oswald de Andrade, intitulada *O Rei da Vela*, representada por José Celso Martinez e o Cinema Novo, de Glauber Rocha.

Toninho Vaz conta que numa festa, na casa de Leminski, em 1968, ouviu-se toda a noite o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, disco que consolida o Tropicalismo. Leminski é, dessa maneira, desde o começo influenciado pelos tropicalistas.

Se, quando em contato com banda A Chave, cria o “Movimento em Prol de Um Português Elétrico”, está de certa maneira corroborando e reinventando algumas das práticas tropicalistas. O movimento encabeçado por Caetano Veloso comprou a briga pela guitarra elétrica (e pelo *rock and roll*). Gilberto Gil incluiria a banda Mutantes no arranjo instrumental de *Domingo no Parque*, apresentada no festival de 1967. Assimilar as novas tecnologias e não simplesmente ignorar o que se passava mundo afora, incluindo a música brasileira dentro desse novo mundo, foram aspirações da Tropicália, primeiramente, e do “Em Prol de Um Português Elétrico”, mais adiante.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, conseqüentemente, entram na lista dos especiais, figuras frequentes em cartas e entrevistas de Leminski. Reciprocamente Caetano também manifesta apoio ao poeta de Curitiba, prefaciando algumas de suas obras, sempre com palavra positivas. Leminski assim fala sobre Caetano, numa carta a Régis Bonvicino, datada de setembro de 1978, em que critica (negativamente) um trabalho recente de Walter Franco, com algumas parcerias de Bonvicino:

²⁷ FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegria Alegria**. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 25.

deus meu!
 eu estou aqui c/ o “muito” do caetano ouvindo o
 dia inteiro
 só “terra” “sampa” e “cá já” são o maior show de
 beleza poesia/som
 q vi por esses tempos
 uma coisa linda verdadeira alegre inventiva²⁸

E mais adiante:

as coisas estéticas do caetano são muito estéticas e
 muito bonitas
 porque são verdadeiras
 estão a serviço de uma mente cheia de ideias
 originais
 e um coração faminto por coisas reais e
 verdadeiras²⁹

Nas cartas é possível perceber também a inquietude/excitação de Leminski quando das visitas dos tropicalistas à sua casa, no Pilarzinho. Entre os que lhe visitaram, além de Caetano e Gil, estão Jorge Mautner, Tom Zé, entre outros. Toninho Vaz narra a primeira visita de Caetano Veloso à casa de Leminski, que na época morava ainda na casa do bairro Mercês. O ano é 1974, Caetano chegara sem avisar, junto com Gal Costa - havia ouvido falar de um certo poeta maldito de Curitiba e lido alguns trechos do seu *Catatau*, através de Augusto de Campos. A reação de Leminski não podia ser diferente, o espanto: “Foi um traumatismo na minha vida. O Caetano era o meu ídolo e chegou sem avisar, de surpresa. E, para não deixar barato, veio com a Gal, divina-maravilhosa, simplesmente fatal.” Na noite, a conversa transcorreu fluida e esse seria o início de uma série de muitos outros encontros.

É a partir dessas visitas que Caetano iria levar fitas com gravações caseiras de músicas de Leminski, com o intuito de gravar alguma delas. Como se sabe, isso realmente aconteceu, foi gravada a canção *Verdura*, em 1981 “síntese de tropicalismos”, nas palavras de Régis Bonvicino.

no último dia, Caetano e músicos foram num

²⁸ LEMINSKI, 1999, op. cit., p. 90.

²⁹ Ibidem, p. 91.

jantar na casa do Helinho, garoto nosso daqui.
De tarde, estive aqui em casa onde cantei as últimas.
Ele, enfim, pediu uma fita!!! Que dei de qualquer jeito...
Perguntou se Walter ia mesmo gravar “Verdura”, eu expliquei que não, e ele:
- Ótimo! Porque eu vou gravar!

Disse que nesse LP não dava mais. Mas que ele ia cantar no show “Cinema Transcendental”, a seguir. Terminamos a noite de manhã, Caetano e todo mundo Cantando “Verdura”, várias vezes...

Estou até tonto com tanto...
É um sonho paranóico de 10 anos come true!³⁰

Um pouco antes da visita de Caetano, Gil e trupe, logo após a eclosão do movimento tropicalista, Paulo Leminski, juntamente com colega Paulo Hilário, propõem um movimento no mínimo curioso. Em busca de novas perspectivas para a música brasileira, vislumbram o que seria a suplantação dos tropicalistas, um projeto intitulado “post-tropicalista”. Vale a pena ver a reportagem na íntegra, cujo título era “No ano 2000, o mundo será embalado pela música brasileira.”

Depois de muitas pesquisas e de muito trabalho, Paulo Leminski e Paulo Hilário preparam-se para o lançamento do que chamam “Movimento Post Tropicalista”. Falando sete idiomas³¹ (inglês, francês, italiano, latim, grego, hebraico) com uma forte bagagem cultural, tendo já pronto para publicação o texto de vanguarda “O Catatau”, abordando temas revolucionários dentro de nossa literatura, Leminski é o responsável pelas letras que dentro em breve estarão divulgando o “Movimento Post Tropicalista”. Paulo Hilário fará a música. Depois de ter passado por diversos conjuntos, hoje êle é líder do “Músika S.A.”, após ter liderado por muito tempo o grupo “Os Metralhas”. Foi em seu programa na RG que

³⁰ Ibidem, p. 155.

³¹ O texto só cita seis, talvez o sétimo seja o próprio português.

Paulo Leminski pôde contar o que será o movimento, cuja idéia está aqui sintetizada: “A música popular brasileira é a mais rica do mundo. Não há dúvida que no ano 2.000, mundialmente, música popular será sinônimo de música brasileira. Duas provas disso estão na bossa nova (de João Gilberto) e na música tropicalista baiana. A própria música internacional da juventude foi transformada entre nós em “ié-ié-ié”, isto é, numa manifestação autônoma com características inconfundíveis. Caetano e Gil incorporaram à nossa música a beleza de letras sem precedentes ao lado de ritmos populares tradicionais com ousadias de arranjo instrumental e novas técnicas. A partida de Caetano e Gil para a Europa deixou um vácuo incômodo, Jorge Ben ou Jorge Mal preenchido. Mas eles é que representaram o passo mais avançado de nossa música popular até agora.” Assim o grupo liderado pelo Paulo Leminski e Paulo Hilário, êste à frente do conjunto “Músika S.A”, vai dar o que falar. As composições já estão prontas e logo estarão sendo divulgadas. As letras são inteligentes, a melodia gostosa e já tem gente, no meio da gente, falando em música popular brasileira “post-tropicalista”. Por isso a turma do Paraná vai dar o que falar.³²

A parceria com Paulo Hilário não seguiu em frente e o projeto, pelo visto, parou nesse artigo. Nem a predição se concretizou, em 2000, diferentemente das décadas de 1960 e 1970, a expressão da música brasileira não foi tão grande assim. Na verdade, nesse período, mais importou gêneros como o *rap* norte-americano, as bandas de pop rock, e a música pop dos grupos musicais, muitas vezes mais ligados à coreografia do que a música em si, sempre com visas ao público infantojuvenil.

Analisando a trajetória de Paulo Leminski, é possível identificar que o mesmo participou, direta ou indiretamente, de praticamente todos os movimentos e tribos da época em que viveu. Na literatura, sua relação mais próxima foi inicialmente com os concretistas. Travou contato com o grupo em 1963 (então com 18 anos), na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, com os quais manteve

32

Jornal O Estado do Paraná, 26 fev. 1970.

contato por toda a vida. Enquadrado também na chamada poesia marginal fez, além de poesia, contos, romances, traduções, biografias, ensaios, artigos de jornal. Sem falar nas literaturas mais *undergrounds*, como o gibi e o *grafitti*³³.

Assim como na literatura participou de diversas correntes - fez livros “difíceis” como o *Catatau*, escreveu enredos de história em quadrinho - as suas raízes musicais também se ramificaram por dentre vários climas e solos. Participou, por exemplo, da Vanguarda Paulistana, com as parcerias com Itamar Assumpção e José Miguel Wisnik. Fez parte da turma da MPB, mais ligada ao samba e à música afro-brasileira, com as parcerias com Marinho Gallera e Moraes Moreira. Era fascinado pelo gênero que carinhosamente dizia ser “uma música feita pelos incompetentes para os inconformados”, o *rock and roll*. Como roqueiro atuou sobretudo junto à banda A Chave (posteriormente com a Blindagem) e não ignorou o renascimento do rock na década de 1980, com bandas como Titãs, Legião Urbana, Nenhum de Nós³⁴.

Arnaldo Antunes, em depoimento, assumindo influências, resume bem essa mistura que foi o poeta Paulo Leminski, erudito e popular³⁵, herói e vilão.

³³ “O torto tem/direito”; “Sentado não/tem sentido.” Numa palestra, na Universidade Federal do Paraná, Leminski confessa ter deixado esses dois textos em muros de Curitiba. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

³⁴ Depoimento de Leminski sobre o seu contato com o rock: “O rock me interessou quando me interessei por contracultura. É colonizado, massificado, comercial, alienante e alienado. Por isso, acho que no rock as contradições do capitalismo saltam aos ouvidos. Rock é chicletes. É modess. É lanchonete. É barato. É consciência elétrica. Indústria. Big business. Em inglês. Quando entrei em contato mais íntimo com o planeta A CHAVE já compunha. Juntamos repertórios e muitos rocks nasceram.”

³⁵ Paul Zumthor em seu livro *A Letra e a Voz*, que analisa as relações entre a poesia falada e a poesia escrita do medievo, descreve-nos o conceito de “erudito e popular” da seguinte maneira: “Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas. *Popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior dos costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada.” In: ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. São Paulo: Companhia da Letras, 1993, p. 119. Nesse jogo de

Tem essas diferentes vertentes que no caso de muitas pessoas se opõem, mas na minha formação elas se conjugaram e se atritaram de modo a criar curtos-circuitos que para mim são férteis. Um poeta que talvez fosse claro nesse sentido foi o Paulo Leminski, que chegava à minha casa de casaco de couro para ouvir um disco de rock do The Clash, mas era um sujeito que tinha uma cultura dos clássicos enorme. Era leitor de Homero, Dante, Camões, tinha um conhecimento da cultura oriental impressionante, dos poetas da antiguidade chinesa, dos haikais, da tradição da cultura Zen, ao mesmo tempo em que era faixa preta de judô. Ao mesmo tempo essa cultura clássica convivia e excitava nele o convívio com toda a contracultura, com toda a atitude comportamental irreverente, com a paixão pelo rock e tudo que cercava o universo do *rock and roll*. Eu me sinto muito identificado com ele, nesse sentido.³⁶

Leminski faleceu em 1989, mas a obra dele não parou de crescer. Na literatura foram publicados três livros póstumos de poesia: *La Vie En Close*, *Ex-estranho* e *Winterverno*. Também postumamente, foi publicada uma coletânea de contos, *Gozo fabuloso*, além da prosa/ensaio *Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego*. Mais recentemente foi publicado o livro *Toda Poesia*, pela Companhia das Letras, obra que reúne todos os seus livros de poesia. Na reunião também constam alguns poemas “quase-inéditos”, poemas que foram publicados nos primeiros livros, *Polonaises* e *Não fosse isso e era menos – Não fosse tanto e era*

polarizações, entre erudito e popular, analisando a obra global de Leminski, poderíamos situar a música popular como o cerne do polo “popular” e no seu romance *Catatau* como o contrapondo no polo “erudito”. Em entrevista a Aramis Millarch Leminski comenta: “é que eu comecei, cara, fechado, assim, eu comecei com o leque fechado, daí eu abri o leque, essa coisa da música popular, pra mim, é a abertura quase máxima do leque, porra, eu tô na novela das seis da globo, agora”. *Catatau* seria esse começo, o leque fechado, a música popular a abertura (máxima) do leque.

³⁶ Depoimento retirado do youtube, “Arnaldo Antunes – músico e poeta – parte 4”. Disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=ix4Mho07AkM&feature=relmfu>.

Acesso em: 25 set. 2012.

quase, mas que não foram inclusos na coletânea *Caprichos & Relaxos*.

Na música, a situação não é diferente. Parcerias antigas têm sido gravadas (é o caso de *Fios Brancos*, parceria de Leminski e José Oliva, lançada no disco *Agora Paré*) e muitos poemas têm sido musicados.

Em agosto de 1989, um mês após o seu falecimento (7 de junho), quando o poeta completaria 45 anos, inicia-se o projeto intitulado “Perhapinnes”. Esse título vem de um poema visual publicado no livro *Caprichos & Relaxos*. O projeto visava organizar e divulgar a obra de Leminski, e seguiu acontecendo por mais de 15 anos, como um festival dedicado à literatura, com enfoque à poesia. A abertura do evento foi marcada pela inauguração da Pedreira Paulo Leminski, transformando a antiga pedreira do Pilarzinho num espaço cultural importantíssimo para a cidade de Curitiba desde então. Destinada a grandes shows e eventos culturais, a Pedreira Paulo Leminski já recebeu atrações como as bandas Ramones e AC/CD e o ex-Beatle Paul McCartney. Para “batizar” o espaço foi organizado um espetáculo, no dia 22 de agosto de 1989, um grande show para mais de 30 mil pessoas. No evento confirmaram presença vários artistas, todos ligados a Leminski, sendo a maioria deles parceiros em canções: Fortuna, Moraes Moreira, José Miguel Wisnik, os grupos Clínica e Blindagem, Arnaldo Antunes, Grafite, Marinho Galera, Celso Loch, Paulinho Boca de Cantor, Zé Roberto Oliva, Baitola (Edvaldo Santana), Lúcia Turnbull, Carlos Careqa, Itamar Assumpção, A cor do Som, Jorge Mautner e Jacobina. Segundo Toninho Vaz, Caetano Veloso e Gilberto Gil tinham compromissos inadiáveis e não puderam comparecer.

Leminski mestiço, polaco do lado do pai, negro pelo lado da mãe, “polaco baiano convertido”, irradiou-se também, culturalmente, em coloridos matizes. A música marca, mais uma vez, dessa maneira, o caráter múltiplo de Leminski, que soube colocar no centro de sua vida diversas linguagens e diversas culturas.

Figura 1: Grafite e Leminski, teatro 13 de Maio, Curitiba.



Fonte: Leminski, 2004.

2.1 POLACO NAS PARADAS

A obra de Leminski está recheada de referências musicais. Seja nos ensaios, nos romances, contos³⁷, biografias, na poesia, ou até mesmo nos posfácios das traduções, são encontradas alusões à música. São trechos de canções, trocadilhos com títulos, citações de músicos e dedicatórias. Diante de tal diversidade, no entanto, é possível identificar alguns momentos-chave, onde o papel da música seria mais constante, evidente ou até mesmo decisivo, em certo sentido.

No romance *Agora é que são elas*, por exemplo, Ella Fitzgerald entra como trilha sonora do livro³⁸. A biografia de Cruz e Sousa, além de biografia, é praticamente um ensaio sobre a cultura africana, com

³⁷ No conto “Sintomas”, por exemplo, um paciente que “sofre” de poesia pede para cantar ao “doutor” uma canção, antes de encerrar a consulta. No caso, uma de sua própria lavra, *Se Houver Céu*.

³⁸ No início de *Agora é que são Elas*, Leminski comenta: “As duas músicas cantadas neste romance-fuga são *What Happens*, de Le Grand e Gimbel, e *A House Is A Not Home*, de Bacharach e David. Devem ser imaginadas na voz de Ella Fitzgerald, e tal como Ella as imortalizou em duas insuperáveis performances.” “Romance-fuga” é uma alusão à forma musical *fuga*. Contrapontística e razoavelmente estruturada, essa forma consiste basicamente no entrelaçamento de um motivo melódico (chamado sujeito ou tema), que é introduzido em imitação por diversas vezes, ou partes.

extensos momentos dedicados ao ritmo do *blues*.

A música desempenha ainda um importante papel estético na poética de Leminski, que migra do “espaço” para o “tempo”. É a passagem de uma poesia fortemente ligada ao concretismo, o que seria a fase do espaço, para uma poesia com influência predominante da música popular, a fase do tempo. Não podemos esquecer também, e talvez esse seja um fator decisivo, do valor da música – pensando em Leminski como compositor – para a divulgação da sua obra como um todo. Com suas canções nas paradas de sucesso, inevitavelmente, um público maior era atingido. Seu nome viajava agora em ondas de rádio, longas e velozes.

Neste capítulo, serão analisados alguns desses pontos, buscando as citações e referências musicais dentro da obra escrita de Leminski, principalmente nos livros de poesia. Não será mencionada aqui toda e qualquer referência musical, é claro, mas sim aquelas que tiverem peso maior ou as que não sejam tão diretas (as que estão um pouco mais “escondidas”). Se todas as citações entrassem, o texto ficaria muito longo e também isso não faria muito sentido. Também existem muitas referências à música espalhadas por todo o corpo deste trabalho e que, por já citadas, não entrarão nesse capítulo.

Já no segundo livro de poesias de Leminski, *Não Fosse Isso e Era Menos - Não Fosse Tanto e Era Quase*, encontram-se alguns textos relevantes.

Entre eles um poema muito interessante que antecipa um certo cansaço de Leminski, um esgotamento da arte “erudita”. É bom lembrar que Leminski publicou *Não fosse isso...*, cinco anos após a publicação de seu romance experimental *Catatau*, um romance escrito para uma classe seleta de literatos, e que lhe custou oito anos de trabalho árduo até ser completado.

cansei da frase polida
por anjos de cara pálida
palmeiras batendo palmas
ao passarem paradas
agora eu quero a pedrada
chuva de pedras palavras
distribuindo pauladas³⁹

Possivelmente esse poema, em a “frase polida por anjos de cara

³⁹

LEMINSKI, 1987, op. cit., p. 72.

pálida”, se refira a essa sua prática textual que lhe exigiu um extremo polimento para chegar ao estágio final, imerso em um gabinete. Seria o perfeccionismo do escultor que não pode largar a lima, enquanto não atinge a perfeição: *ut pictora poesis*. Leminski provavelmente já estava à época da feitura do poema ligado ao grupo A Chave, grupo de *rock and roll* de jovens irreverentes e “agressivos”. “Pauladas”, aqui, não seriam mais que as letras de canção de *rock and roll*, feitas por um poeta Paulo. O poema também é uma nítida referência ao trio Duas Pauladas e Uma Pedrada, formado por Paulo Leminski, Pedro Leminski e Paulo Bahr. O grupo, que atuou por pouco tempo em Curitiba, trabalhava com composições próprias e se apresentava em bares da cidade.

Outro poema onde se assoma essa reviravolta estética, sua ligação ao *rock and roll* e a MPB, é um que cremos fazer referência às camisetas de bandas de rock. Não seria mais nos livros que seu nome estaria escrito, mas nas próprias vestimentas de seus fãs.

já fui coisa
escrita na lousa
hoje sem musa
apenas meu nome
escrito na blusa

É bastante conhecida a ascendência polonesa de Leminski, que, carinhosamente, denominava-se como polaco, um “polaco loco paca”. O seu terceiro livro, *Polonaise*, é uma homenagem a cultura polonesa, expressa no título como uma homenagem também ao compositor polonês Frédéric Chopin.

Polonaise é uma dança de origem polonesa de compasso ternário. Como acontece com frequência, danças costumam ter o seu correspondente musical, como uma forma musical definida, e que já não respondem, necessariamente, ao objetivo de acompanhar os movimentos de uma dança. *Polonaise*, portando, funciona como forma musical e Chopin, por sua vez, é o compositor mais cogitado, quando se pensa nela.

Há um poema do livro que lembra o estilo de vida romântico-burguês dos encontros nos salões para se ouvir e dançar música ao som do teclado. Ao som da dança polaca, é de se imaginar.

Dança da Chuva

senhorita chuva

me conceda a honra
 desta contradança
 e vamos sair
 por esses campos
 ao som desta chuva
 que cai sobre teclado⁴⁰

O poema-epígrafe de *Polonaises* é uma tradução de um poema de Adam Micéiewicz, escritor polonês, contemporâneo de Chopin. Foi musicado posteriormente por José Miguel Wisnik que, assim como Leminski, também possui ascendência polonesa.

Após *Polonaise* e *Não fosse isso...*, é publicado o livro *Caprichos & Relaxos*, em 1983, uma coletânea de poemas que inclui, parcialmente, além de inéditos, os dois livros anteriormente citados. O livro está dividido em sete partes, que abarcam desde o haikai, poemas-piada, até uma seção concreta, “Sol-te”. Nesta seção a arte ficou a cargo de artistas plásticos como Retamozzo, consagrados no meio publicitário em Curitiba. Embora ainda com grande exigência da imagem, na apresentação do livro há um alerta aos leitores de que ali poderiam também encontrar letras de canções (*lyrics*): “Aqui, poemas para lerem, em silêncio, o olho, o coração e a inteligência. Poemas para dizer, em voz alta. E poemas, letras, lyrics, para cantar. Quais, quais, é com você, parceiro.”

Na verdade, alguns poemas do livro foram literalmente feitos para cantar, pois se tratam de letras de música. O poema intitulado *cesta feira*, é, de fato, a letra da canção *Oxalá (Cesta Cheia da Sexta)*, parceria de Leminski com Moraes Moreira, gravada pelo músico baiano⁴¹. A letra de *Verdura*, gravada por Caetano Veloso, foi incluída na seção *Não Fosse Isso E Era Menos - Não Fosse Tanto e Era Quase*, e já tinha sido publicada em livro, quando este fora lançado individualmente, em 1980.

⁴⁰ LEMINSKI, 1987, op. cit., p. 146.

⁴¹ *Oxalá (Cesta Cheia de Sexta)* foi também foi gravada por Gilberto Gil e lançada no disco *To Be Alive Is Good (anos 80)*, em 2002. O registro, porém, é bem mais antigo que o seu lançamento. Como explica o texto do encarte do CD: “Composta por Moraes Moreira e Paulo Leminski, foi oferecida primeiramente a Gil para seu álbum de 1982 – quando ele voltou dos Estados Unidos e começou a gravar novas bases. O disco foi totalmente reformulado após um intervalo, quando Gil fundou sua Banda Um e recomeçou os trabalhos. Descartada, 'Cesta Cheia de Sexta' acabou sendo gravada pelo próprio Moraes em seu LP “Pintando o Oito” (Ariola, 1983).”

Em *Caprichos & Relaxos* há um poema muito interessante, que faz menção à duas canções do repertório do *rock and roll*, quase como uma colagem. Leminski, sempre com acurada erudição, lembra *Strawberry Fields Forever*, da banda inglesa The Beatles, e *Too Much Monkey Business*, de Chuck Berry:

business man
 make as many business
 as you can
 you will never know
 who i am

your mother
 says no
 your father
 says never

you'll never know
 how the strawberry fields
 it will be forever⁴²

Leminski faz, de certa forma, um diálogo entre as duas canções. A canção de Chuck Berry é uma crítica ao “homem de negócios” (*business man*). No fundo, é uma crítica à comportamentos preestabelecidos e automatizados, que acabam embotando certas estâncias mais livres e líricas da vida. O trabalho, a escola, o exército, o comércio, são algumas instituições mencionadas. Já na música dos Beatles, há um eu lírico exatamente oposto. Comprometido com o desprendimento, para ele não importa se não consegue “ser alguém” na vida, ele já não tem mais nada para se preocupar e está indo para os “eternos campos de morango”. Aqui os campos entram como uma representação imagética de algum lugar paradisíaco. Leminski, em seu poema, lembra, portanto, que é justamente esse tipo de homem de negócios da canção de Berry, limitado pela repreensão das autoridades (*your mother says no...*), quem não poderá entender (*you'll never know*) os campos de morando da canção dos Beatles. E ainda, é esse mesmo homem de negócios, imerso em seus afazeres burocráticos, quem nunca conhecerá a poesia (*you will never know/who i am*).

O quarto livro de poesias de Leminski é o livro em que os poemas talvez estejam mais arraigados à fala, ao som da voz. *Distraídos*

42

LEMINSKI, 1987, op. cit., p. 27.

Venceremos pode ser considerado o mais musical de todos os livros dele. É onde abundam-se as rimas (aliás, muitas rimas pobres, em infinitivo⁴³), os refrões, a métrica marcada. Dedicado aos músicos Antonio Cícero, Arnaldo Antunes e Itamar Assumpção, parece também entrar no clima da música. Na verdade, assim como muitos romancistas e contistas hoje escrevem já pensando em uma adaptação de seu trabalho para o cinema, Leminski, em *Distraídos Venceremos*, parece ter deixado seus poemas prontos para serem musicados.

Nesse sentido, há um caso especial que merece ser citado, o poema *Leda*. Há uma nota ao final da página incitando leitores a musicá-lo: “Esse poema já foi musicado duas vezes. Uma por Moraes Moreira, outra por Itamar Assumpção. Que tal você?”. O poema, que lembra muito a estrutura de uma cantiga, está todo feito em versos de sete sílabas, a chamada redondilha maior:

para que leda me leia
precisa papel de seda
precisa pedra e areia
para que leia me leda

precisa lenda e certeza
precisa ser e sereia
para que apenas me veja

pena que seja leda
quem quer você que me leia⁴⁴

A versão de Moraes Moreira foi lançada no disco *Cidadão*, de 1991. Há também uma gravação de Moraes no disco *50 Carnavais*, sob o título de *A Grande Ciranda*. Nessa segunda versão, observa-se um arranjo bem mais orquestral, com viva presença de instrumentos de sopro. O ritmo agora é uma marchinha, diferentemente da primeira versão, em compasso ternário. A versão de Itamar Assumpção, até onde

⁴³ É o caso do poema *Último Aviso*: “caso alguma coisa me acontecer,/informem a família,/foi assim, assim tinha que ser/tinha que ser dor e dor/esse processo de crescer/tinha que vir dobrado/esse medo de não ser/tinha que ser mistério/esse meu modo de desaparecer/um poema, por exemplo,/ caso alguma coisa me suceder,/vá que seja um indício/quem sabe ainda não acabei de escrever.”

⁴⁴ LEMINSKI, Paulo. **Distraídos Venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p 62.

se sabe, não foi gravada, ou pelo menos não foi lançada. Ainda há uma outra versão desse poema feita por Reynaldo Bessa, lançada no disco *Com os Dentes*, de 2007.

Cremos, portando, que o convite à música não está apenas em *Leda*, mas em praticamente todo o livro, pelo modo como os poemas foram elaborados. Não por acaso, é o livro com o maior número de versos musicados. Foram listadas quatorze canções feitas a partir de poemas do livro, sendo alguns textos, como *Leda* e *A lua foi ao cinema*, musicados por diferentes artistas.

É necessário comentar, ainda, o livro póstumo *La Vie En Close*. Também bastante “musical”, é o segundo em número de poemas musicados, somando um total de nove poemas. No título, uma brincadeira com aquela que seja talvez a canção francesa mais conhecida de todos os tempos. Trata-se de *La Vie En Rose* (Edith Piaf e Louiguy), imortalizada na voz de Edith Piaf.

Analisando os livros de poesia de Leminski, vê-se claramente uma “fuga” estética do movimento concretista. No começo, a poesia leminskiana se preocupava frequentemente com as palavras na página, em sua distribuição, com o *layout*. Depois, com o contato de Leminski mais direto com a música popular, sua poesia passou a se preocupar com o traço das palavras no ar. Sendo assim, pensando em termos poundianos,⁴⁵ pode-se dizer que houve uma passagem da fanopeia para a melopeia.

Analisando a obra poética de Leminski por esse ângulo, não é difícil observar o seguinte: o salto de uma poesia que, num certo sentido, coloca em evidência a *fanopeia* (porque privilegiando os aspectos visuais, imagéticos, imagem aqui num sentido amplo), em *Caprichos e Relaxos*, para uma outra, a partir dos livros seguintes (*Distraídos Venceremos*, *La vie en close* e *O estranho*) em que é ressaltada a *melopeia*.⁴⁶

⁴⁵ Erza Pound, ao analisar a estrutura da poesia, serve-se de três conceitos que definem o uso verbal na linguagem poética: *fanopeia*, *melopeia* e *logopeia*. Na *fanopeia* o que predomina no texto é a imagem (a metáfora, a forma, a disposição na página etc.; na *melopeia* quem se destaca é o som das palavras (a musicalidade, a prosódia, o ritmo); e na *logopeia* as próprias palavras é que têm mais impacto, engendrando um jogo de associação de ideias.

⁴⁶ MARQUES, Fabrício. **Aço em Flor**: a poesia de Paulo Leminski. Belo Horizonte: Autentica, 2001. p. 97.

Essa passagem, mudança de foco, da letra para a voz, não foi apenas detectada por analistas. O próprio Leminski observa tal mudança. Na realidade, isso tornou-se um tema recorrente em seu discurso, aparecendo em várias entrevistas e textos, que contrapõem a sua fase mais ligada ao concretismo (espaço) à sua fase mais próxima à canção popular (tempo):

Em matéria de poesia, eu estava muito ligado ao espaço. Escrevia no espaço. Hoje, estou escrevendo no tempo. Cumpri meu serviço militar na poesia concreta. Então, a minha poesia pesava na página, as palavras procuravam o espaço da página. Era o valor espaço que me dirigia. Depois, com o meu contato cada vez maior com a música popular, com o fato de ter me transformado em músico, letrista, comecei a escrever no tempo, e não mais no espaço. Quer dizer, comecei a escrever na cadência da fala. A minha poesia se tornou um pouco mais caudalosa. Eu fazia poesia com menos palavras na época em que era espacial, mas hoje sou temporal. O próprio compromisso de massas que eu assumi, com a coluna de um jornal que circula em mais de 300 cidades do interior do Paraná, como é o Correio de Notícias, na qual ocasionalmente publico também poesia, fez com que eu tenha mudado de página, vamos dizer assim. Agora escrevo mais para o gravador do que para a página. A minha poesia está sendo escrita no tempo, e não mais no espaço.⁴⁷

Essa mesma trajetória da sua poesia é desenvolvida num poema de *La vie en close*:

SINTONIA PARA PRESSA E PRESSÁGIO

Escrevia no espaço.
 Hoje, grafo no tempo,
 na pele, na palma, na pétala,
 luz do momento.
 São na dúvida que separa
 O silêncio de quem grita

⁴⁷

LEMISNKI, 1985, p. 18.

do escândalo que cala,
 no tempo, distância, praça,
 que a pausa, asa, leva
 para ir do percalço ao espasmo.
 Eis a voz, eis o deus, eis a fala,
 eis que a luz se acendeu na casa
 e não cabe mais na sala.⁴⁸

Em mais um texto, ainda sobre o tema, Leminski faz uma retrospectiva de sua trajetória poética. Analisando-a passo a passo, como numa linha do tempo, constata a mutação para a música popular, além de salientar suas principais influências poéticas, com marcantes presenças musicais:

Um avô poeta como exemplo, faço poesia, sem interrupção, desde que me conheço por gente. Nunca quis ser outra coisa. Aos 34 acho que tenho direito a algumas opiniões. Minha poesia aventureira tem um passado de freira e de puta. No ponto de origem, a empolgação pelo legado heleno-latino: Horácio, Ovídio, Catulo. Clareza e saúde mediterrânea. A descoberta do haiku. Síntese e vazio zen. O encontro com a poesia concreta, a vanguarda, o espaço, o ideograma, as linguagens industriais. O impacto de Maiakovski. Caetano, Gil, Tropicália. A mutação para a letra de música popular. O coloquial. O cantabile. Humor/cartum [...] João Gilberto é um dos nomes tutelares da minha poesia. Uma poesia básica. Elementar como um abc ou uma tabuada.^{49,50}

Como citado, a música está presente em toda a obra de Leminski.

⁴⁸ LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 18.

⁴⁹ Revista Escrita nº 28, p. 5.

⁵⁰ E essa mesma ideia é ainda expressa em outra entrevista, publicada na *Revista Livre*, em 1985: “Durante muito tempo, escrevi no espaço, no espaço branco da página, a página do livro, da revista, a página do pôster. Agora eu poeto no tempo, na substância fugaz da voz, na música, na cadeia de sons da vida. Sobretudo no corpo da voz, essa coisa quente que sai de dentro do corpo humano, para o beijo ou para o grito de guerra. Meus poemas, agora, são para serem ditos. Para isso, tive que recuperar números, cadências, embalos. Não me interessa que nome isso tenha [...]” In: CALIXTO; DICK, op. cit., p. 290-291.

Um livro que se destaca nesse quesito é a biografia de Cruz e Sousa. Nela, o poeta catarinense é constantemente comparado a artistas ligados ao ritmo do *blues*: “Fosse negro norte-americano, Cruz e Sousa tinha inventado o *blues*. Brasileiro, só lhe restou o verso, o soneto e a literatura para construir a expressão da sua pena.”⁵¹ No decorrer da biografia, são encontradas ainda amplas reflexões sobre esse movimento norte-americano originado em Mississipi.

Leminski explica que, antes de mais nada, o *blues* era um sentimento, uma grande tristeza, que posteriormente se tornou um estilo musical. Compara o *blues* (sentimento) a outras formas específicas do sentir que também tiveram um papel artístico-literário importante. Cita o *sabishisa* sino-japonês, ligado ao budismo, e o *spleen* romântico-burguês europeu. Leminski reserva duas páginas para contar a história do *blues* norte-americano, como surgiu e se desenvolveu.

Presença marcante no livro têm também o cancionista Gilberto Gil, que está presente em nove dos treze capítulos, nos textos das epígrafes. Nada mais natural, pois Gil é músico e negro, como quase todo *bluesman*: “brilho do terceiro mundo, mimo de todos os orixás”⁵². Além de Gil, também há epígrafes de Bob Marley e Jorge Ben Jor. Leminski mostra nesse trabalho grande erudição musical, sobretudo da parte do próprio *blues*, da música negra e da MPB.

Outra relação acentuada com a música, na obra, é a relação comentada entre movimentos artísticos e a música. O poeta lembra que o movimento expressionista, com origem na pintura, também tem o seu correlato na música, no movimento que foi chamado de Segunda Escola de Viena. Como exemplo, cita o compositor Arnold Schoenberg, que participou do movimento. Também aponta a importância que os poetas simbolistas deram à música, ou a musicalidade das palavras:

Mas – sobretudo – a palavra enquanto música.
Ora, sob certos aspectos, palavra e música se
opõem, absolutamente. Palavra e sentido. A
música é o não-sentido: todos os sentidos.
Os simbolista quiseram aproximá-las.
Daí a grandeza da aventura do Símbolo.⁵³

Muito interessante também o capítulo “Cruz e Sousa e sua

⁵¹ LEMINSKI, Paulo. **Cruz e Sousa**: o negro branco. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 11.

⁵² Trecho da dedicatória da biografia, dedicada a Gilberto Gil.

⁵³ LEMINSKI, 1983, p. 60.

Orquestra” em que Leminski traça a transformação da poesia, que se desvencilhou da música a partir da invenção da imprensa.

Mas a maior importância da música, vale lembrar, talvez resida no seu desempenho, de maneira geral, em aumentar a notoriedade desse poeta que “chegou sem ser notado”. A música popular teve um papel fundamental na divulgação da obra de Leminski, pois foi através dela, em determinado momento, que o compositor de *Verdura* foi apresentado ao grande público. Novamente, sempre com consciência clara dos caminhos de sua obra, é o próprio Leminski que reconhece a função da música na carreira dele. Quando indagado sobre quando havia iniciado sua grande guinada em popularidade, o poeta responde: “eu sei lá, começou a história com essa coisa de música popular, que daí começaram a prestar a atenção em mim”.⁵⁴

Leminski aparecerá num amplo artigo da revista *Veja*, talvez o primeiro nesse porte e em circulação nacional, cujo foco foi justamente a ligação dele com a MPB. Sob o título de “Um Brillhante Maldito: O agressivo Paulo Leminski sai do anonimato literário e invade as rádios com boas canções”, lemos:

Desde que Caetano Veloso gravou a faixa “Verdura” em seu vitorioso último LP, o poeta paranaense Paulo Leminski, autor da canção, transformou-se numa das citações indispensáveis da temporada entre a juventude de São Paulo e do Rio de Janeiro. Através de uma melodia forte, combinando rock e samba de roda, e de uma letra de saboroso humor negro, Leminski surgiu como uma das raras e boas surpresas da música brasileira, uma novidade a se discutir e nela apostar, confirmada pela gravação de sua belíssima “Valeu”, no LP de Paulinho Boca de Cantor. Agora, com duas canções entre as mais executadas nas rádios FM do país — ‘Mudança de estação’, com a Cor do Som e ‘Chapéu de marinheiro’, com o grupo Blindagem —, ele conquista uma popularidade tão justa quanto avessa à sua personalidade.⁵⁵

Régis Bonvicino, em seus textos críticos sobre a obra poética

⁵⁴ Entrevista realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012

⁵⁵ Revista *Veja*, 13 de agosto de 1982.

leminskiana, também lembra, com certa recorrência, o desempenho dos laços musicais do compositor de *Valeu* na divulgação de sua imagem, não apenas como músico, mas como homem das letras: “Leminski estourou para o grande público no início dos anos 80, quando Caetano Veloso gravou a canção “Verdura”⁵⁶. Leminski, para Régis, é um verdadeiro best-seller da poesia. Régis lembra que *Caprichos & Relaxos e Distraídos Venceremos* ultrapassaram a casa das cinco edições, o que não é pouco para poesia. Mais recentemente, pode-se acrescentar, como exemplo de fenômeno em vendas, o livro *Toda Poesia*, que conseguiu tirar da primeira colocação alguns “pop” *best-sellers* atuais, como *50 tons de cinza*.

Há que se dizer, reiterando, que neste capítulo são ressaltadas algumas referências mais relevantes, sobretudo dentro da obra poética de Leminski. Nos seus ensaios, por exemplo, sempre há uma ou outra referência musical e novamente (sempre presentes) alusões a Caetano Veloso e a Gilberto Gil. Além do que, há muitos textos esparsos a se considerar, não publicados em livro. No Apêndice C deste trabalho estão compilados alguns desses textos que tangenciam a música - ou mesmo acertam em cheio - e que não entraram no corpo da dissertação. No próximo capítulo do trabalho, também citaremos alguns textos de Leminski que se aproximam da música, que vão corroborar para o nosso exame das discussões relativas à canção, especificamente.

Figura 2: Caetano Veloso, Paulo Leminski e Moraes Moreira.

⁵⁶

LEMINSKI, 1999, op. cit., p. 212.



Fonte: Leminski, 2004.

3 MÚSICA, LITERATURA: CANÇÃO

de som a som
 ensino o silêncio
 a ser sibilino
 de sino em sino
 o silêncio ao som
 ensino
 (p. leminski)⁵⁷

Várias são as relações que podem ser feitas entre música e literatura. Na apresentação do livro *Poesia e música*, Antonio Manoel tece uma rede de relações⁵⁸. A primeira delas, bastante óbvia, mas talvez não tão visível, diz respeito à própria função da música e da poesia, ou seja, são duas linguagens com as quais se pode produzir arte.

Múltiplas e complexas são as correspondências da poesia (ou da literatura) e da música. Várias se devem a uma comunidade constitutiva; ambas, apesar das qualidades sensíveis específicas, participam, em suma, da Arte.⁵⁹

Outra aproximação entre as artes é o fato de ambas trabalharem a sonoridade.

Concorrendo para a existência dessas correspondências e tornando possíveis outras mais, há o fato muito simples – embora complicador do ponto de vista estético – de que ambas as artes têm como base material a sonoridade.⁶⁰

Um intercâmbio também muito comum é aproximação entre as

⁵⁷ LEMINSKI, 1987, op. cit., p. 131.

⁵⁸ Os estudos comparativos entre música e literatura são muitos, e a disciplina chama-se Melopoética. Aconselhamos, para informações mais pormenorizadas, o livro de OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Perspectiva, 2002, que faz um extenso apanhado sobre a matéria.

⁵⁹ DAGHLIAN, Carlos (Org.). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 9 (Apresentação de Antonio Manoel)

⁶⁰ *Ibidem*, p. 9.

formas musicais e textuais, que, em sua gênese, compartilham nomenclaturas:

Diversas formas específicas, que hoje se caracterizam como literariamente autônomas, definiam-se em sua origem como composições vinculadas à música – e às vezes também à dança – as baladas (líricas ou narrativas), as barcarolas, as canções trovadorescas em seus diferentes tipos, os hinos, os salmos, as liras, as odes, os madrigais, as cantigas, as cantatas, os solaus, as pastorelas, as albas, os rondós, os vilhancicos etc. Formas musicais, como o *poema sinfônico*, se inventaram para se imitar o espírito de textos literários; o inverso parece ter acontecido com o *noturno*, aproveitado por poetas hispano-americanos que, assim, se inspiraram em peças românticas de música descritiva.⁶¹

Outra relação apresentada é a extensa gama de obras literárias inspiradas em obras musicais ou vice e versa.

Sobre a influência da literatura sobre a música, Manoel identifica que:

A convivência de músicos e poetas, a reflexiva (mútua) colaboração e até identificação, metaforizadas na Arcádia e, na cultura clássica antiga, concretizadas em grandes mitos, também constituem fatos históricos comprovados. Franz Schubert gostava de se valer de poemas de Goethe, Schumann preferia os de Heine. As várias formas de música de programa (poema sinfônico, sinfonia de programa, música incidental e abertura) do romantismo levaram ao diálogo artístico e, nuns casos, atemporal, Tchaikóvski e Shakespeare, também inspirador de Mendelssohn e Verdi, Liszt e Dante e Goethe e Lamartine, Bizet e Alphonse Daudet, etc. *A sinfonia Coral* de Beethoven coroa-se exemplarmente com uma ode de Schiller.⁶²

⁶¹ Ibidem, p. 10.

⁶² Ibidem, p. 11-12.

Segue-se uma série de citações agora no que tange à música moderna, de músicos inspirados por escritores.

Já sobre a influência da música sobre a literatura, Manoel escreve:

Do lado da literatura, é quase infinita a lista de obras que tomam a música como simples referência, predicação metafórica e motivo subsidiário. De certo modo ela desempenha função importante, senão central, em narrativas antológicas: “Cantigas de Esponsais” e “Um Homem Célebre”, de Machado de Assis; “O Recado do Morro” e “Cara-de-Bronze”, de João Guimarães Rosa; “O Perseguidor”, de Julio Cortázar; *Doktor Faustus*, de Thomas Mann; *Concerto Barroco*, de Alejo Carpentier. Títulos de poemas e de livros de poesia nos remetem à arte com que a literatura, de uns tempos para cá, com ou sem regressão estética, tem preferido irmanar-se: *Lira Paulistana*, de Mário de Andrade; *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão*, de Oswald de Andrade; *Vaga Música e Cancioneiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles; *Opus 10 e Lira dos Cinquent’Anos*, de Manuel Bandeira; e *Viola de Bolso*, de Carlos Drummond de Andrade. E paremos nesses nomes mais conhecidos.⁶³

Como se vê, as relações entre música e literatura se estendem por um terreno vasto. Antonio Manoel, em seu texto, de maneira geral, buscou encontrar tais relações isoladamente, onde as artes se influenciam, mas não chegam a trabalhar juntas, necessariamente. E é bem aqui onde se quer chegar. Não obstante as múltiplas relações, é bem possível que seja na canção em que as duas linguagens se encontram mais próximas, formam um corpo só, numa relação simbiótica. É onde existe a parceria absoluta entre música e literatura, entre som e palavra.

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, faz uma observação muito interessante acerca da música oral. Remetendo a um conceito de Paul Valéry, que pensa na poesia enquanto uma “linguagem dentro da linguagem”⁶⁴, Bosi lembra que a música oral não deixa de ser outra

⁶³ Ibidem, p. 12-13.

⁶⁴ Para Valéry o primeiro impulso poético, a intuição, por si só, não bastam à feitura de um poema. É necessário que se trabalhe essa linguagem das

coisa senão também linguagem dentro da linguagem. Ou seja, na música oral (na canção popular, foco do trabalho) existe a interação constante entre a linguagem textual e a linguagem musical.

Surgem daí, dessa fusão de linguagens na canção, alguns pontos polêmicos que trazem à tona uma série de discussões. Um deles faz menção à possível existência de uma hierarquia de importância entre música e letra. A música teria mais importância, ou chamaria mais a atenção, *a priori*, por ser uma manifestação mais direta, não verbal, ou a letra é que teria o destaque? Em termos das etapas de composição, a música deveria imitar a letra, tanto no aspecto semântico quanto no aspecto da entonação e da prosódia, ou a letra deveria seguir os melismas da melodia? Lembrando a definição de poesia de Paul Valéry, agora aplicada à canção, a música contém o texto ou o texto contém a música?

No decorrer dos estudos, foram encontrados alguns autores e algumas correntes teóricas que tendem, por vezes de maneira não tão clara, ora para a música (melodia), ora para a poesia (texto). Serão comentadas nesse capítulo algumas dessas situações, mas não se pretende chegar a uma verdade absoluta, e sim mostrar como o assunto é polêmico e vem despertando interesse ao longo da história. Mesmo porque, as assertivas vão variar bastante com relação à época, ao gênero textual e à região.

Como exemplo dos que apelam para a primazia da letra, estão alguns teóricos que discorreram sobre a música vocal do período da Renascença. Como é sabido, a Renascença foi uma época de busca dos valores da Antiguidade clássica; a influência dos autores greco-romanos se deu em todas as áreas artísticas e no campo da música não foi diferente. Os teóricos e os artistas se baseavam em textos clássicos para formularem ideias e obras. A criação da ópera, por exemplo, que comumente tem a peça *Orfeu*, de Monteverdi, como marco histórico inicial, não deixa de ser uma tentativa de se recriar as práticas da tragédia grega.

No campo teórico, falando especificamente na música vocal, tal primazia da letra sobre a música é, em grande parte, devida à influência de Aristóteles, seguindo a ideia de que a arte imita a vida. Outra

ideias, transformando-a em discurso poético através do manejo consciente das palavras. Seria necessário um certo domínio técnico. Linguagem dentro da linguagem são, por assim dizer, as ideias (“intuição”) dentro das palavras (linguagem poética). Ver o texto “Poesia e pensamento abstrato”. In: VALÉRY, Paul. **Varietades**. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 208.

referência importantíssima para os teóricos renascentistas são as declarações de Platão, presentes no livro III da *República*. O filósofo afirma que “[...] certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras (□κολουθε□ν δε□ τ□ λόγ□)”^{65;66}

Platão, na busca pela sociedade perfeita, excluiria alguns modos que trouxessem sentimentos lamentosos, como o mixolídio e sintolídio, e também os modos “moles” e os de banquete, jônio e lídio. Tais modos não conviriam, em um discurso, com a formação de um guerreiro, restando apenas, para tal objetivo, o dório e o frígio. Mas o que isso tem a ver com a harmonia seguir as palavras? Ora, só teriam importância os modos (a harmonia) que pudessem filiar-se a um discurso compatível com os objetivos de Platão. Não importaria perder alguns modos, desde que o texto cumprisse o seu objetivo. Seguindo a análise da canção (*melos*), o filósofo, após a análise da melodia (*harmonia*), vai tratar do ritmo, sendo que não era necessário buscar uma variedade deles, mas apenas os que correspondessem a uma vida ordenada e corajosa. “Depois de os distinguir [os ritmos], devem forçar-se os pés e a melodia a seguirem as palavras, e não estas aqueles”⁶⁷.

Os teóricos renascentistas se apropriaram de tais informações para elaborar as suas ideias. A função da música seria resumida, pois, sem mais propósitos, em auxiliar ou acentuar o conteúdo do discurso. Daí, são encontradas declarações como esta: “a música é escrita para as palavras com nenhum outro propósito senão o de expressar a ideia [conchetto], as paixões [passioni] e as afecções [effetti] dessas palavras por meio da harmonia”⁶⁸. O que chama mais a atenção nessa afirmação de Nicola Vicentino é o “nenhum outro propósito”, resumindo, peremptoriamente, a função da música.

⁶⁵ PLATÃO. **A república**. São Paulo: Martin Claret, 2003, p. 90.

⁶⁶ Chamou-me a atenção as diferentes traduções encontradas da frase, a saber: “*follow the speech, follow the sense of the words*, acompanhar as palavras”. O □κολουθε□ν δε□ τ□ λόγ□ (*akolouthein dei toi logoi*) resolve a questão. Apesar de *logos* ser uma palavra bastante polissêmica, pelo contexto, percebe-se que se trata aqui mais do significado das palavras (raciocínio, argumento) do que do aspecto físico delas (entonação, prosódia).

⁶⁷ PLATÃO, op. cit., p. 92.

⁶⁸ VICENTINO, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555, apud WARREN, Charles. **Word-painting**. The Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980, v. 20, p. 529. (Tradução minha); Texto da tradução em inglês: “music is written for words for no other purpose than to express the idea [*conchetto*], the passions [*passioni*] and the affections [*effetti*] of these words by means of harmony”.

Já Gioseffo Zarlino, outro teórico renascentista, autor de *Istitutione Harmoniche*, assim traduz as declarações de Platão.

No capítulo 12 da Parte II eu declarei, de acordo com a opinião de Platão, que *melos* é um composto de palavras, harmonia e ritmo. Embora pareça que em tal combinação nenhuma das coisas assumam prioridade umas sobre as outras, o fato é que Platão coloca as palavras antes dos outros componentes como a coisa principal, e considera os outros dois componentes subservientes a elas. Pois após ter mostrado o todo por meio das partes, ele nos diz que a harmonia e o ritmo devem seguir as palavras e não as palavras seguir o ritmo e a harmonia. E assim o deveria ser. Pois se um texto, quando por meio de uma narrativa ou imitação, lida com assuntos que são alegres ou tristes, graves ou sem gravidade, e modestos ou lascivos, a escolha de uma harmonia e de um ritmo deve ser feita de acordo com a natureza do assunto contido no texto, de maneira que esses elementos, combinados com proporção, possam resultar em uma música que seja apropriada ao propósito.⁶⁹

Não tão taxativo quanto à função da música, o pensamento de Zarlino vai se assemelhar, em alguns pontos, com a ideia de Luiz Tatit sobre a adequação entre melodia e texto, que será vista mais adiante.

⁶⁹ ZARLINO, Gioseffo. **On the modes**: Part four of *Le Istitutione Harmoniche*, 1558. Tradução Vered Cohen. New Haven: Yale University Press, 1983, p. 94. (Tradução minha). Texto original: “In chapter 12 of Part II I declared, in accordance with Plato's opinion, that *melos* is a compound of words, harmony, and rhythm. Although it seems that in such a combination none of these things takes priority over another, the fact is that Plato places the words before the other components as the principal thing, and considers the other two components to be subservient to it. For after he has shown the whole by means of the parts, he says that harmony and rhythm should follow the words and not the words follow the rhythm or harmony. And so it should be. For if a text, whether by way of narrative or imitation, deals with subjects that are cheerful or sad, grave or without gravity, and modest or lascivious, a choice of harmony and rhythm must be made in accordance with the nature of the subject matter contained in the text, in order that these things, combined with proportion, may result in music that is suited to the purpose.”

O fato é que, com tal suporte teórico, a música vocal na Renascença daria, então, uma importância especial à letra.⁷⁰ Muitas composições eram elaboradas utilizando-se de técnicas imitativas, como a *word-painting*⁷¹.

Agora, um exemplo contrário, de autores que acreditam na predominância da música sobre o texto. Seria a música, portanto, o ingrediente primeiro e principal da canção, e é nela que residirá a sua maior importância.

Friedrich Nietzsche, em *A origem da tragédia*, descreve a canção como o *perpetuum vestigium* da união dos dois impulsos da natureza – o apolíneo e o dionísio – amplamente estudados em seu livro. Ela seria, portanto, o “espelho musical do mundo, como melodia primigênia, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia”. Aqui, Nietzsche leva uma atenção especial à melodia que daria, de si mesma, luz à poesia. Mais adiante, o filósofo escreve:

Na poesia da canção popular⁷² vemos, portanto, a linguagem empenhada ao máximo em *imitar a música*: daí começar com Arquiloco um novo universo da poesia, que contradiz o homérico em sua raiz mais profunda. Com isso assinalamos a única relação possível entre poesia e música, palavra e som: a palavra, a imagem, o conceito buscam uma expressão análoga à música e sofrem agora em si mesmos o poder da música.⁷³

E, encerrando o capítulo sobre a canção lírica, Nietzsche comenta um pouco mais sobre a relação entre os sons e as palavras:

A poesia do lírico não pode exprimir nada que já não se encontre, com a mais prodigiosa generalidade e onivalidade, na música que o

⁷⁰ Sobre a música na Renascença, ver a entrada *Renaissance*, em *The Grove Dictionary of Music and Musicians*.

⁷¹ Segundo o Dicionário Grove, *word-painting* é “a representação musical, numa peça vocal, do significado de uma palavra ou de uma ideia associada a ela, por exemplo, uma passagem ascendente para “exaltado”, uma dissonância em “dor” (Tradução Minha). apud WARREN, op. cit., p. 529.

⁷² *Volklied*.

⁷³ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 46.

obrigou ao discurso imagístico. Justamente por isso é impossível, com a linguagem, alcançar por completo o simbolismo universal da música, porque ela se refere simbolicamente à contradição e à dor, primordiais no coração do Uno-primigênio, simbolizando em consequência uma esfera que está acima e antes de toda a aparência. Diante dela, toda aparência é antes meramente símile: daí porque a *linguagem*, como órgão e símbolo das aparências, nunca e em parte nenhuma é capaz de volver para fora o imo da música, mas permanece sempre, tão logo se põe a imitá-la, apenas em contato externo com ela, enquanto o sentido mais profundo da música não pode, mesmo com a maior eloquência lírica, ser aproximado de nós um passo sequer.⁷⁴

Seguem-se outras análises do tipo, salientando que o texto é que deveria seguir a música. Tal postura de Nietzsche não parece improvável, uma vez que ele, juntamente com Kierkegaard, nas palavras de George Steiner “viram na música o modo da energia e do significado superiores”⁷⁵. Uma das coisas que chamam mais a atenção nos excertos acima é a menção clara da “canção popular”, na qual a linguagem se empenharia em imitar a música. Também é de se observar o texto determinante de Nietzsche (“a única relação possível”), categórico, assim como Vicentino, mas do lado oposto.

Solange Ribeiro, em *Literatura e música*, ao mencionar o conceito de “aparição primária”, elaborado pela filósofa Susanne Langer, comenta sobre outro princípio geral, no que diz respeito à unidade das artes, que é a “assimilação obrigatória de uma por outra, quando combinadas na mesma obra”. Nessa assimilação, dentro de uma canção, a música absorveria o texto, que teria, portanto, um valor secundário, na visão de Langer :

A escultura, reflete a filósofa [Susanne Langer], assimila a pintura: uma estátua não deixa de ser estátua se for pintada. A dança absorve a música, tal como a música absorve a poesia, cuja importância torna-se secundária numa canção. Por

⁷⁴ Ibidem, p. 48.

⁷⁵ STEINER, George. **No Castelo do Barba Azul**: algumas notas para a redefinição de cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 135.

isso a mediocridade da letra – caso de certos poemas de Müller, musicados em algumas canções de Schubert – não prejudica a beleza da canção.⁷⁶

Cabe ressaltar, ainda, a existência de outros autores que concordam com a visão de Langer, como Lawrence Kramer, que atribui o “poder epifânico” do poema lírico à ininteligibilidade da letra:

a imaginação do poeta é inicialmente despertada pelo impulso de inserir suas próprias palavras na fenda linguística encontrada na melodia. Uma vez inseridas, as palavras gradativamente se dissolvem como a própria canção, deixando o poeta mudo e transfigurado, usualmente numa postura de intensa audição.⁷⁷

Vemos, então, um contraste. O pensamento nietzschiano sobre a canção, por exemplo, é justamente oposto ao das corrente majoritárias da Renascença. Se, por um lado, Nietzsche aposta no valor superior da música em relação ao texto, os renascentistas se esforçavam ao máximo para que, através da música, o valor da letra é que fosse realçado.

Seguindo ainda na discussão sobre a junção de linguagens da canção, existem os autores que acreditam na unidade absoluta entre melodia e letra. Ambas devem trabalhar juntas, numa influência mútua, construindo um único aporte, numa nova linguagem. Segundo Luiz Tatit:

A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico. Arranjos e gravações trabalhadas podem não só intensificar a compatibilidade entre os componentes, como também podem criar outros graus de adequação e outros espaços de compatibilidade, o que aumentaria, por certo, a eficácia da canção.⁷⁸

⁷⁶ OLIVEIRA, op.cit., p. 31.

⁷⁷ KRAMER. *Music and Poetry: The Nineteenth: Century and After*. In: *Ibidem*, p. 31.

⁷⁸ TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986, p.

Chico Buarque, certamente um dos cancionistas mais importantes do País, em texto de seu primeiro LP, já demonstrava plena consciência de como construir suas canções, manifestando a ideia de que melodia e letra devem caminhar juntas.

É preciso confessar que à experiência com a música de “Morte e vida severina”, devo muito do que aí está. Aquêlê trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo. Assim foi que, procurei frear o orgulho das melodias, casando-as, por exemplo, ao fraseado e repetição de “Pedro Pedreiro”, saudosismo e expectativa de “Olê Olá”, angústia e ironia de “Ela e sua janela”, alegria e ingenuidade de “A banda”, etc. Por outro lado a experiência em partes musicais (sem letra) para teatro e cinema, provou-me a importância do estudo e da pesquisa musical, nunca como ostentação e afastamento do “popular”, mas sim como contribuição ao mesmo.⁷⁹

Apenas fazendo um parêntese, é curioso o fato de que Chico Buarque e Paulo Leminski são exatamente da mesma geração, ambos nasceram em 1944. O primeiro iniciou sua carreira como cancionista por excelência e depois passou a flertar mais “a sério” com a literatura e o teatro. Já Paulo Leminski começou predominantemente na cultura letrada, na poesia do livro propriamente dita, e depois iniciou suas incursões na canção popular, fascinado pela ideia de atingir as massas.⁸⁰ Chico Buarque exerceu grande influência sobre Paulo Leminski, que acreditava que com “Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o polo da poesia, do suporte livro pro suporte disco.”⁸¹

3.

79

Contracapa do primeiro disco de Chico Buarque, de 1966.

80

Leminski encerra assim uma carta dirigida à Régis Bonvicino, na qual narra as suas relações com artistas ligados à MPB, Caetano Veloso, Gilberto Gil: “minha passagem para a MPB está para se completar: operação mass-mídia”. In: LEMINSKI, op. cit., p. 156.

81

LEMINSKI, Paulo. **Leminski**: Série Paranaenses. Curitiba: Editora UFPR, 1994b, p. 28. Sobre Chico Buarque e Caetano Veloso também encontramos uma declaração que vai classificá-los segundo parâmetros criados por Ezra Pound, que no seu *ABC da literatura* divide os criadores da literatura

Cabe relativizar, porém, o conceito de simbiose, de parceria entre música e texto. Ora, se um poema é musicado, poderá funcionar perfeitamente enquanto canção, mas isso não fará com que sua “eficácia” enquanto poema puramente textual seja diminuída. Da mesma forma, uma melodia de choro, por exemplo, que é uma música instrumental fundada basicamente em melodias acompanhadas, pode perfeitamente receber uma letra, tornar-se uma canção, mas ainda continuará funcionando como música estritamente.

A relação entre música e texto dentro da canção, ou a importância dada a um ou outro elemento, pode variar também conforme o estilo ou mesmo conforme cada autor.

Mário de Andrade faz um interessante comentário dentro dessa questão de se atribuir maior importância ou maior destaque à música (melodia) ou à letra, dentro da música vocal, apontando o estilo como fator determinante. Ao analisar a transição do cantochão para a música vocal renascentista, já com uma tendência bem mais monódica (monodia acompanhada), restringindo os excessos da polifonia medieval, o autor aponta a perda da naturalidade prosódica nas melodias da renascença em detrimento à dificuldade de compreensão do sentido do texto no cantochão.

Com a Melodia Acompanhada, impõe-se de novo o problema da união da palavra e da música, que praticamente deixara de existir na barafunda de textos e ritmos da polifonia. Porém, entre a união de palavra e música de agora e a realizada dez séculos antes pelo gregoriano, existe uma

nas seguintes classes: *inventores, mestres e diluidores*: “[...] eu acho o seguinte, o Chico é o grande mestre da música popular brasileira, né, e Caetano é o grande inventor, eles são os dois maiores poetas da minha geração, da nossa geração, e pra mim eles são os dois maiores poetas vivos do país, escritos ou não, [...]” Transcrição do áudio de entrevista coordenada por Aramis Millarch, realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012. Essa categorização é uma nítida influência de Augusto de Campos, que usa o formato poundiano para comparar Chico, Caetano e Gil: “Se formos aplicar a classificação de Pound (“inventores”, “mestres”, “diluidores” etc.), restritamente, ao quadro atual da música popular brasileira, é possível que a Chico Buarque de Hollanda caiba o título de um jovem “mestre”. Mas o risco e a coragem da aventura [...], estes pertencem a Caetano e Gil, “inventores”, como pertenceram antes a Tom e a João.” In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 159-160.

diferença vasta. No cantochão a música efetivava o destino intelectual da palavra, lhe acentuava a rítmica oral e, predispondo sentimentalmente o ouvinte, facilitava a eficiência moral do texto. Mas deixava a palavra falar. Agora, apesar de afirmarem todos que a música é escrava da palavra, ela se tornou uma escrava despótica, prejudicando a rítmica oratória por meio de sons que não se desenvolvem no movimento oral da frase, mas são medidos em tempo musical. E não deixa mais a palavra falar por si. Quer sublinhar o sentido dela por meio dos intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias e timbres. No cantochão a música é *efetivadora fisiológica* do texto. Na melodia acompanhada ela é a *comentadora psicológica* do texto.⁸²

Na polifonia, o discurso textual por vezes beirava o ininteligível, chegando a extremos como obras cantadas em mais de um idioma simultaneamente ou com muitas vozes. A compreensão do texto, dessa forma, acaba sendo prejudicada, que que é usado, sobretudo, para auxiliar andamento e a emissão das melodias. Já na renascença o sentido do texto é exaltado, mas perde-se, através da métrica estritamente musical, a naturalidade prosódica.

Muito se tem discutido também, no que tange à canção popular, ou, mais especificamente, à letra da canção, se ela deve ou não ser considerada como literatura.

Nelson Ascher, em texto publicado no jornal *Folha de São Paulo*, coloca a seguinte questão em pauta: “Letra de música é ou não é, enfim, poesia?”. Para o articulista, primeiramente é necessário relativizar o lugar (país ou região); em determinados países, a resposta tenderia a ser negativa, como na França e nos Estados Unidos. Nem mesmo as canções de George Brassens, ou Bob Dylan (*Blowing in the Wind*), por exemplo, seriam consideradas poesia, pois pertenceriam a uma esfera demasiadamente mercantil e consumista. Já para os hispânicos, se a canção for de protesto, seus autores poderiam ser chamados de poetas. No Brasil, a discussão se afunilaria em duas vertentes: os vanguardistas, que apoiam os trabalhos de Chico Buarque e Caetano Veloso como poesia; e alguns escritores e críticos

82

ANDRADE, Mário. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 75.

“poeticamente conservadores”, que acham a ideia “escandalosa”.

No final, chega-se à conclusão de que tudo depende. Se a letra de canção é poesia, isso vai depender muito dos limites que são dados à poesia. Até onde a poesia vai? Tudo dependerá também de *como*, *onde*, *quando* e *por que* a letra de canção foi feita.

Tais relativizações se assemelham muito às feitas por Terry Eagleton, na tentativa de elucidar a própria definição de literatura. O conceito de literatura vai variar, por exemplo, conforme o povo (onde?), o tempo (quando?), as razões (por quê?).

O ponto é se é possível falar de ‘teoria literária’ sem perpetuar a ilusão de que a literatura existe como um distinto, específico objeto do conhecimento, ou se não é preferível deduzirmos as consequências práticas do fato de que a literatura pode ocupar-se tanto de Bob Dylan, como de John Milton. Minha visão pessoal é de que é mais útil ver a ‘literatura’ como um nome com que as pessoas dão, de tempos em tempos, por diferentes razões, a certo tipo de escritos, dentro de todo um campo, o qual Michel Foucault chamou ‘práticas discursivas’, e que se algo deve ser objeto de estudo é todo esse campo de práticas, ao invés de apenas esses, por vezes obscurecidamente rotulados ‘literatura’.⁸³

É de se observar a citação de Bob Dylan, um dos mais aclamados *songwriters* norte-americanos. A teoria literária pode lidar com a obra dele, o que faz pensar que, por consequência, dependendo do contexto, suas letras podem, sim, ser consideradas poesia, literatura⁸⁴.

83 EAGLETON, Terry. **Literary theory**: an introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 204. (Tradução minha). Texto original: “The point is whether it is possible to speak of ‘literary theory’ without perpetuating the illusion that literature exists as a distinct, bounded object of knowledge, or whether it is not preferable to draw the practical consequences of the fact that literary theory can handle Bob Dylan just as well as John Milton. My own view is that it is most useful to see ‘literature’ as a name which people give from time to time for different reasons to certain kinds of writing within a whole field of what Michel Foucault has called ‘discursive practices’, and that if anything is to be an object of study it is this whole field of practices rather than just those sometimes rather obscurely labelled ‘literature’.”

⁸⁴ Leminski apreciava muito o trabalho de Bob Dylan e chegou a utilizar

Ambos os componentes de uma canção mantêm o próprio valor individual. Logo, uma canção pode ser inovadora, perspicaz, tanto musicalmente quanto textualmente. Pode-se fazer “boa” música, bem como “boa” poesia, dentro de uma canção, resguardadas possíveis limitações impostas pelo gênero, é claro, e pela necessidade de se compatibilizar os elementos. Não se vai compor uma canção de ninar, por exemplo, com muitos acordes por compasso, dando vazão a melodias muito complicadas ou ritmos demasiadamente acelerados.

Música e letra podem ser trabalhadas individualmente (mas sem perder de vista o resultado do todo final), e também usar a combinação de voz, arranjo, harmonia, performance, numa canção, para buscar novos níveis de compatibilidade. Isto é, a relação entre música e letra pode ser usada para “carregar” a canção de significado, essa linguagem composta, fusão de linguagens. O que faz lembrar de Ezra Pound, na sua formulação de que “Literatura é linguagem carregada de significado”⁸⁵. A canção, por sua vez, também pode ser “carregada”.

Um bom exemplo é a canção *Beatriz*, música de Edu Lobo e letra de Chico Buarque, na qual a tessitura é utilizada para “amarrar” ainda mais a letra à música. Na nota mais aguda da canção temos a palavra “céu” e na mais grave a palavra “chão”. Esse é um exemplo bastante claro da técnica do *word-painting*. Outro exemplo é a canção *Silêncio Tamborim*, interpretada por Candeia, em que a orquestração é trabalhada criando-se um diálogo entre música e texto. Quando a letra impera “silêncio tamborim”, o instrumento literalmente cessa as suas pulsações. Ou como em *Heroin*, interpretada pela banda Velvet Underground, na qual o andamento e a dinâmica são usados para descrever os efeitos da heroína. A velocidade e o volume se alternam, crescendo e decrescendo, para simular a euforia e agitação iniciais (o chamado “rush”) e a sonolência e relaxamento posteriores (“high”). A letra, por sua vez, descreve o consumo da droga e suas decorrências.

3.1 LEMINSKI E A CANÇÃO

Existem poucos textos de Leminski que abordam especificamente a música, e menos ainda os que levam atenção especial à canção. A

Blowin' in the Wind quando dava aulas em cursinho, não especificamente para lecionar literatura, mas história, ao explicar os movimentos cíclicos da humanidade.

⁸⁵ POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 11. ed. São Paulo, Cultrix, 2006, p. 32.

maioria das informações que existem vem de trechos de entrevistas, cartas, de sua própria obra literária, ou pequenas passagens de textos teóricos. Nessa seção buscou-se condensar o máximo de informações possível para chegar à compreensão sobre qual o pensamento crítico do poeta para as questões relativas à música, à canção e à MPB, fazendo relações com as problemáticas apresentadas acima.

Conforme citado anteriormente, são muitas as relações encontradas entre a música e a literatura. Há músicas que são inspiradas em poesias (poema sinfônico), há poemas que se inspiram em músicas, e por aí vai. Leminski, por sua vez, também detectou tais paralelos e comentou, em alguns momentos, mais especificamente no âmbito da poesia, sobre a pluralidade de códigos e a sua proximidade com a fala:

Poesia, aliás, é território limítrofe entre o verbo e outras artes. Ficção é literatura. Poesia, não. Um poeta, embora use palavras, está mais próximo de músicos e plásticos do que ficcionistas e usam, aparentemente, as mesmas palavras que ele. E mais próximo da fonte da fala. Os signos com que falamos pertencem a uma família de signos completamente distinta da família dos signos com que escrevemos. Falamos com ícones, escrevemos símbolos. A fala tem valores de entonação, cadência, melodia: é icônica, como o desenho, a foto, o cartum, a dança, o judô. A escrita é simbólica, arbitrária, esquizofrênica, repressiva. O negócio da poesia é ficar brincando nas fronteiras.⁸⁶

Em outro momento: “Cada compasso que você tenha com outra área já é enriquecedor. A poesia já é uma área que reúne dois códigos: o da linguagem e o plástico (quando se faz poesia no espaço), ou o musical (quando se faz poesia no tempo)”.⁸⁷

A relação da poesia com outras áreas, para Leminski, como se pode ver, é latente. Sendo assim, para ele, fica claro que se há a possibilidade de expandir o conhecimento em outra área, isso será realmente favorável ao ofício de poeta.

Nesse sentido, a abertura para outra área, no caso do poeta curitibano, chegou a tomar maiores dimensões. Como visto, nasceu daí

⁸⁶ Revista Escrita, nº 28, p. 56.

⁸⁷ LEMISNKI, 1985, op. cit., p. 23.

o desejo de tornar-se realmente um músico, passando para o lado da *praxis* musical. A canção popular, portanto, não apenas influencia a obra escrita de Leminski (mudança do “espaço” para o “tempo”), mas funciona também quando ele cria suas próprias canções, como uma maneira a mais de vivenciar a poesia: “pra mim uma *song*, uma canção, é uma poesia, é um modo da minha poesia se manifestar”⁸⁸. Os limites, no entanto, acabam se confundindo, e ao mesmo tempo em que a canção será uma manifestação da sua poesia, Leminski não quer ver diminuídas qualidades suas como músico.

sabe, eu sou um músico, é isso que eu tava tentando dizer agora há pouco, só que a minha poesia se expressa através disso, eu precisei me tornar um músico pra minha poesia poder se expressar, mas isso não quer dizer que eu não seja um músico.⁸⁹

Embora Leminski não tenha uma formação musical aprofundada, considera algumas qualidades suas como músico fundamentais. Sobre seu trabalho em música, Leminski atribui à linha melódica o ponto mais forte:

eu tenho esse dom, sabe, esse é o meu forte, o Caetano falou isso, o Moraes também falou isso, eu tenho essa sensibilidade, eu tenho uma inspiração melódica. Hoje a minha poesia, ela faz uma melodia, ela sai cantada, e não é uma melodia, assim, esculhambada [...] Arrigo também acha e curte [...] Eu acho que o trabalho que eu faço, musicalmente, é um trabalho bem feito, é um trabalho, sabe, não é “o mais”. Claro que o Arrigo faz um trabalho que tem 10 mil, milhões de horas na minha frente, sabe, mas a minha linha melódica ele para e fica olhando, sabe, eu joga uma música na parada de sucesso e ele, Arrigo⁹⁰, não joga, não joga, sabe, eu joga

⁸⁸ Transcrição do áudio de entrevista coordenada por Atamis Millarch, realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Leminski se refere a Arrigo Barnabé, compositor londrinense. Seu trabalho é voltado a experiências de vanguarda, como atonalismo, música

Mudança de Estação, você ouve mudança de estação quando ligar o rádio, todo mundo, liga em qualquer ambiente, no Brasil inteiro. Cara, *Mudança de Estação*, a melodia é minha.⁹¹

Régis Bonvicino comenta que tal trajetória, do livro para o disco, lembra os caminhos traçados pelo poeta Vinícius de Moraes, que também, após se consolidar como poeta “tradicional”, do livro, passou a flertar com a MPB, participando como pioneiro do movimento revolucionário que foi a Bossa Nova.

Uma semelhança que deve ser anotada é a do percurso de Leminski com o de Vinícius de Moraes, com todas as diferenças evidentes: Vinícius era diplomata de carreira, Leminski vivia de bicos; Vinícius foi católico por um bom tempo, Leminski zen-anarquista. Mas os dois, progressivamente, se cansaram dos “intelectualismos” da poesia e buscaram, em música popular e num certo existencialismo sartriano, a vida. Os versos de Leminski, “quando chove / eu chovo / faz sol / eu faço / de noite / anoiteço [...]” não deixam de ser uma resposta aos versos seguintes de Vinícius: “De manhã escureço / de dia tardo / de tarde anoiteço / de noite ardo [...]”⁹²

Agora, mudando o foco, pode-se pensar na relação entre música e letra numa canção. Há uma carta muito interessante enviada à *Folha de São Paulo*, assinada por Paulo Leminski, que retrata, bem especificamente, o que o poeta pensava sobre a canção popular. Mas,

dodecafônica, séries modulares, misturando tais vertentes ao cancionero popular. Com letras bastante imagéticas, é certamente um dos primeiros compositores a pensar em música para gibi. Seu álbum *Clara Crocodilo*, o primeiro e mais difundido disco, é uma espécie de musical em que se narra uma história ao estilo de uma história em quadrinhos. Infelizmente, apesar de ter certa popularidade, seu trabalho, extremamente particular, não embarcou a fundo no meio comercial.

⁹¹ Transcrição do áudio de entrevista coordenada por Aramis Millarch, realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012.

⁹² LEMINSKI, 1999, op. cit., p. 218.

antes, cabe aqui contextualizar um pouco as circunstâncias em que a carta foi publicada.

Nessa carta, Leminski faz referência a uma entrevista concedida pelo cartunista Henfil e publicada no *Folhetim* de 28 de outubro de 1979. O título da entrevista era “Patrulha Odara”, e fazia um apanhado sobre a MPB da década de 1970. “Patrulha Odara” foi um termo cunhado por Henfil, em resposta a alguns artistas, como Cacá Diegues, Caetano Veloso e Gilberto Gil que, sob críticas de estarem sendo alienados em suas obras, acusaram os críticos de “Patrulha Ideológica”. “Patrulha Odara” é, pois, uma resposta direta a esses artistas, que usa, como trocadilho, o nome da canção *Odara*, de Caetano Veloso. Na entrevista, Henfil faz alguns comentários ácidos, tais como: “Caetano e Gil foram os grandes fracassos dessa década” e, de maneira geral, critica uma parcela da MPB preocupada estritamente com valores estéticos, de liberdade de criação, mas que acaba caindo em um tipo de cegueira, não atentando para o momento crítico em que a política nacional se encontrava e não se empenhando em mudar tal situação.

Leminski, por sua vez, critica Henfil em sua carta-resposta, defendendo que a arte não deve, necessariamente, estar a serviço político, e que pode ser o quão “difícil” possa ser, mesmo que isso implique uma arte “não-engajada” e para poucos.

Segue a reprodução integral da carta, cujo título é “Ordem Unida Musicada”:

O Folhetim nº 145 prova: depois de milico, quem mais gosta de ordem unida nesse País é a esquerda classe média, quando trata de arte. Para que atender a complexidade de um produto cultural, em sua especialidade e em sua dinâmica própria? É muito mais fácil reduzi-lo a um “plano quinquenal “conteudístico”. O importante na MPB dos anos 70 foi a resistência. Pronto. Quem não couber nessa bitola expurga-se. Desolador ver alguém como Henfil incompreendendo Gil e Caetano daquele jeito. Reduzindo a riqueza da canção a palavras apenas. Falando em “metáfora”, “resistência da metáfora”, como se a canção fosse apenas palavras, lambusadas (*sic*) com uma musiquinha qualquer. E reduzindo a riqueza das palavras apenas ao seu conteúdo explícito. Nessa situação, um oportunista como Ivan Lins, berrando slogans e lugares-comuns

“progressistas”, sai melhor na fotografia do que um fino poeta como Caetano, cuja poesia tem o supremo defeito de não ser a diluição dos slogans mais em moda. Tenho pra mim que a visão de uma sociedade mais justa não é incompatível com uma arte complexa, sutil e de interpretação mais aguda. Uma arte que tenha sua tônica na originalidade e na força de sua surpresa.⁹³

Pois bem, o que chama mais a atenção nesta carta, como foi dito, e o que a fez entrar nesse capítulo, não é exatamente Caetano e Gil, mas o que nela diz respeito à união entre melodia e texto. Nesse desabafo, numa passagem muito rápida, pode-se observar a consciência clara de Leminski de que a canção é composta por música e texto, e que não se deve negligenciar um ou outro; ou seja, a música também deve ser visualizada como um dos elementos a serem trabalhados. Ela tem importância não apenas no que tange à adequação entre melodia e texto, mas em seu próprio valor estético. Pois não se pode “reduzir a riqueza da canção a palavras apenas”, tornando-a “apenas palavras, lambusadas com uma musiquinha qualquer.” Um erro muito fácil de incorrer, é o de imaginar que Leminski, por ser poeta, ao migrar para a canção, fizesse apenas uma espécie de poesia entoada, descuidando completamente da música.

Outro texto muito interessante, ainda sobre a duplicidade de códigos da canção, está no encarte no CD-ROM *Leminski Multimídia*. O texto tem como título “Folha”, e provavelmente foi ou seria publicado

⁹³ Folhetim, 4 nov. 1979. Sobre Caetano e Gil, e as suas inovações dentro da música popular, Leminski ainda faz comentários em outras oportunidades. No trecho a seguir, comenta justamente a respeito dos momentos de complexidade e simplicidade das obras dos dois artistas: “Ele [Caetano Veloso] vai do luxo ao lixo, do reles ao ralo, em segundos. E isso é próprio dele, assim como do Gil. Mas, de repente, você faz uma canção que só meia dúzia de pessoas vai entender. Dificilmente, alguém teria o projeto de se manter durante muito tempo na marginalidade, na qual você estaria produzindo no limite do incompreensível. Estaria correndo graves riscos, entre outros o de ninguém entender.” In: LEMINSKI, 1985, op. cit., p. 33-34; E aqui vemos, mais uma vez, a “crítica da crítica”, ao setor “politizado”: “O que a gente vê é uma intolerância monolítica dos setores mais politizados e progressistas (pelo menos, da boca pra fora) em relação aos criadores mais independentes e dissonantes, como Caetano e Gil.” In: LEMINSKI. Sobre poesia e conto, Revista *Escrita*, n° 28, p. 56.

no jornal *Folha de São Paulo* (infelizmente, se realmente foi publicado, não encontramos):

Uma letra se sustenta sozinha, como poema. Ou não? Não interessa. Uma canção é um composto. Uma mensagem codificada duas vezes. Um H₂O em que o hidrogênio da palavra precisa do oxigênio da música, para virar água, viver. E o resultado é a água. Um elemento. Uma coisa só. Pensavam os antigos. Você toma um copo d'água. E não distingue, ao beber, o que é H e o que é Oxigênio. A canção é como a água.

Aqui há que se lembrar de Luiz Tatit, quando aponta que a eficácia da canção dependerá da adequação entre música e texto. Segundo Leminski, um elemento depende necessariamente do outro para formar algo novo, numa bela analogia com as reações químicas. Oxigênio e hidrogênio são interdependentes na origem da molécula da água, assim como música e letra são interdependentes para formar uma canção.

Como comentado na seção anterior, uma discussão também comum sobre a canção questiona a classificação das letras, se elas devem ou não se enquadrar no campo da literatura. Existem, sobre esse aspecto, várias reflexões de Leminski que conduzem ao sentido de mudança de mídia. A poesia teria migrado, a partir da bossa nova, culminando na Tropicália, Chico Buarque e outros compositores, do papel, estritamente, para o cartum e para a canção popular. Alguns desses comentários se tornaram praticamente um lugar comum nas declarações do “bandido que sabia latim”.

Em entrevista concedida a Almir Feijó, em 1978, Leminski deixa bem clara a opinião dele e ainda faz um aviso aos novos poetas. A poesia estaria mudando de polo:

[...] na nossa geração o centro da poesia se deslocou do livro pra música popular. Com a geração que produziu Caetano e Chico Buarque, viu se deslocar o polo da poesia, do suporte livro pro suporte disco. De repente os dois poetas da nova geração não estão editando livros. São músicos que fazem letras e estão gravando discos. Realmente, não existe nenhum poeta escrito que

você possa contrapor a Caetano e Chico na música popular. Com Caetano e Chico aconteceu uma coisa na música brasileira. Uma coisa muito grande, uma mudança de códigos. E isso prosseguiu. A associação entre poesia e música tende a se tornar cada vez maior em termos de Brasil. Os poetas mais bem dotados, mais talentosos vêm, pelo menos, prestando muita atenção na poesia dos letristas da música popular.⁹⁴

E, em outra entrevista, acrescentando Gil:

Os três grandes poetas que a minha geração (tenho 40 anos agora) produziu são pra mim Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque de Hollanda. Quer dizer, eles não publicam livros, mas gravam discos. Eu não conheço ninguém dessa época que tenha na poesia escrita uma qualidade que consiga competir com a desses três.⁹⁵

Marcelo Sandmann, comentando sobre os dois textos, observa que as declarações não dão conta de toda a complexidade da questão, mas têm, na verdade, a intenção de chocar:

As formulações do escritor Curitibano têm, portanto, muito de frase de efeito, muito de provocação, e antes de elidir, de fato, as fronteiras entre os gêneros “canção e “poesia”, parecem indicar a existência de trocas várias entre eles, e, mais do que isso, reconhecer o papel referencial da música popular àquela altura para os autores mais estritamente ligados ao universo literário.⁹⁶

Mas não são apenas Caetano, Chico e Gil lembrados como

⁹⁴ LEMINSKI, 1994b, op. cit., p. 28.

⁹⁵ LEMINSKI, 1985, op. cit., p. 23.

⁹⁶ SANDMANN. “Na cadeia de sons nada vida”: literatura e música popular na obra de Paulo Leminski. In: SANDMANN, Marcelo (Org.). **A pau, a pedra, a fogo, a pique**: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 2010, p. 204-205.

grandes poetas da canção. Em outro texto, publicado agora na *Revista Escrita* nº 14, de 1976, Leminski acrescenta mais artistas como expoentes da poesia brasileira à época. Entre eles, além de Caetano, Gil, Chico, já anteriormente citados, estão Waly Salomão (Saylormoon), Duda Machado (Duda), Jorge Mautner e Torquato Neto, que, além de poetas do papel, também fazem canções ou letras de música.

Escritores tendem ao que chamo de paroquialismo do código verbal.

Ao texto como totem. Como fetiche.

Eles pensam (os jovens, principalmente, infelizmente) que o código verbal é O código.

A palavra (o verbo, as línguas naturais), realmente, desfruta de um estatuto privilegiado por ser o código meta-linguístico por excelência, o código da crítica, do falar sobre.

Poesia?

Caetano. Gil. Chico Buarque. Saylormoon. Duda. Mautner. Torquato.

Os que inventam meios como Bell.

Ou os concretos.

Ou qualquer cartunista.⁹⁷

Mas com todos os poetas migrando para a música, como sugerido, o que será da literatura? Em carta enviada a Antônio Risério, Leminski coloca a música popular brasileira, especialmente o movimento tropicalista, no centro do que supõe ser uma tendência na cultura brasileira, a “post-literatura”. Seria um ponto limite, extremo (mais uma provocação?), no qual a própria literatura estaria perdendo força, como que encerrando o seu ciclo de atividade.

[...] muito interessado nisso que parece ser a post-literatura entre nós: textos/semioses, malditos a todos os títulos.

traços: estrutura concreta + pirações psicodélicas + desvarios tropicais + sei lá o quê.

localização: entre São Paulo e/&/ Bahia

característica: música no centro.

o trabalho de gil, caetano, gal, macalé, duda, capinan, waly (não esquecer o roque

⁹⁷

LEMINSKI. A Cultura letrada está morrendo. In: *Revista Escrita*, nº 14, p. 35.

Mutantes/Rita Lee, via Duprat, mais um casamento sul/norte, eletrônica/Amaralina, Rita: “Serginho e Arnaldo deram dicas de guita para Gil e aprendemos com os baianos a musicalidade da língua portuguesa”).
muito interessado nisso de post-literatura [...].⁹⁸

E, em outro momento, mais uma vez Leminski cita a mudança de mídia, a poesia atuando na música popular e no cartum. Dessa vez, acrescenta um histórico da própria origem da poesia que, em sua gênese, não fazia distinção entre o texto e o canto - os dois elementos já nasciam em comunhão.

Nós podíamos dizer que em termos de cultura brasileira, num determinado momento, os melhores poetas, de repente, não são escritores escrevendo livros, são cartunistas e músicos da música popular. Para colocar a coisa em termos brutais, eu acho que a minha poesia é uma poesia que começa tomando consciência disso, desse fato, dessas duas viradas. A poesia de um lado estava ligada aos códigos visuais do *cartum*, desenho, ilustração, fotografia e tal. Por outro lado, ligada à música popular. Quer dizer, a dois códigos não verbais. E assim a poesia volta às suas origens porque a poesia no início era canção. Tanto que a palavra soneto quer dizer em italiano, sonzinho. Agora, de novo, a poesia canção. O ser da poesia só se explica, geneticamente, pela sua origem como letra de música porque ela estava ligada com a esfera musical.⁹⁹

Seriam, portanto, dois gêneros *pop* os donos da vez, tomando para si o “mercado” criativo, e levando muito dos talentos que antes se encaminhariam pelas sendas da poesia escrita.

eu digo, olha, as duas maiores influências sobre a poesia hoje, são, respectivamente, a música popular e o humor, quer dizer, são dois gêneros pop, quer dizer, dois gêneros, digamos assim, populares, de massa [...] eu acho, por exemplo,

⁹⁸ CALIXTO, op. cit., p. 363.

⁹⁹ LEMINSKI, 1994b, op. cit., p. 28.

que os maiores talentos poéticos que iriam para a poesia escrita, digamos, duas gerações atrás, uma geração atrás, hoje estão indo pro humor, estão indo pra música popular, eles são letristas, eles são cartunistas.¹⁰⁰

A despeito dos numerosos comentários acerca da poesia estar mudando de foco, de mídia, ora para o cartum e ora para as letras de canção, existem comentários de Leminski que relativizam, de certa forma, essa posição. Apesar de considerar as letras de canção poesia, acredita que a sua transmissão deve manter-se através do canto. Veicular uma letra apartada de seus componentes musicais pode ser perigoso. Em resenha do livro do poeta Cacaso, *Mar de mineiro*, Leminski escreve:

Navegando por canoas de flash-poemas existenciais, ao mineiro mar de Cacaso, singramo as caravelas das letras de música, que pertencem a outro oceano. Cacaso é um dos letristas mais bem sucedidos da atual música popular brasileira.

Basta dizer que seus versos ganharam música de gente como Jobim, Edu Lobo, Francis Hime, Macalé, Sivuca, Sueli Costa e outros menos sufragados.

Mas publicá-los, num volume de poemas escritos, parece um erro. Uma letra de música pode ser poesia genial, se devidamente cantada e gravada, em sua ecologia musical (arranjo, orquestração, interpretação). Publicada no papel, pode virar, na pior das hipóteses, uma bobagem. Poucas letras de música se sustentam de pé, no silêncio do livro impresso.¹⁰¹

Augusto de Campos, no seu *Balanço da Bossa*, em texto sobre Torquato Neto, também comenta a respeito da poesia da canção, assemelhando-se muito ao comentário de Leminski. Quando escrita, uma letra pode beirar o banal, cantada, a concepção se altera e as palavras ganham força¹⁰².

¹⁰⁰ Transcrição do áudio de entrevista coordenada por Aramis Millarch, realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012.

¹⁰¹ Revista *Veja*, 8 dez. 1982.

¹⁰² Vale lembrar que, apesar das críticas ao livro de Cacaso com letras de

[...] estou pensando
 no mistério das letras de música
 tão frágeis quando escritas
 tão fortes quando cantadas
 por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir)
 parece banal escrita
 mas é visceral cantada
 a palavra cantada
 não é a palavra falada
 nem a palavra escrita
 a altura a intensidade a duração a posição
 da palavra no espaço musical
 a voz e o mood mudam tudo
 a palavra-canto
 é outra coisa [...]¹⁰³

Há, ainda, uma contradição do pensamento de Leminski sobre as letras de canção popular. É uma dicotomia expressa pelo “difícil” *versus* “fácil”.

Por um lado ele se diz estar comprometido com o difícil, com a novidade, defende Caetano e Gil no direito de fazer uma arte que “tenha sua tônica na originalidade e na força de sua surpresa”:

[...] tudo bem, eu acho que é muito importante que exista, e inevitavelmente existirá, uma arte prum maior número de pessoas. Eu quero defender o direito da existência de uma arte prum número pequeno de pessoas, uma arte requintada, sofisticada, exigente [...] então não vamos subestimar, sabe, a coisa difícil, eu estou engajado no difícil se você tiver no fácil tudo bem, eu vou te curtir, te olhar, eu gosto de música popular, que é o fácil, é o terreno do fácil, eu sou o difícil que esta no fácil [...]¹⁰⁴

música, o próprio Leminski publicou letras de suas canções, *Verdura, Luzes e Oxalá*, mais precisamente.

¹⁰³ CAMPOS, op. cit., p. 309.

¹⁰⁴ Transcrição do áudio de entrevista coordenada por Aramis Millarch, realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012.

Por outro vai trabalhar justamente com a canção popular, “terreno do fácil”, como ele mesmo afirma. Há até um texto que afirma que a canção deve ser “inculta”¹⁰⁵. Aí realmente a contradição desponta. Está comprometido com o difícil, mas compõe canções “fáceis”? Defende a arte dissonante e original de Caetano e Gil, que é canção, e crê ser bom que esta forma seja inculta?

Indagado por Aramis Millarch sobre estar sendo contraditório no que faz, Leminski responde: “Não, que nada, é isso aí mesmo, eu sou o difícil que tá no fácil, sabe, tô querendo ir pro fácil, porque daí eu quero achar o difícil do fácil, o fácil do difícil, enfim, a dialética toda”.^{106,107}

Difícil ou fácil, o fato é que a música popular interessou muito a Leminski. Entre ensaios, traduções e catatais, o violão sempre debaixo do braço. Além de produzir músicas também se debruçou a analisá-las e discuti-las, nunca negando seu valor estético e sempre atento a sua intensa presença cultural.

3.2 DA ANÁLISE DA CANÇÃO

Muitas são as dificuldades ao se abordar a canção popular. A primeira, e talvez a mais importante, é definir a metodologia utilizada. Como são diversos os elementos embutidos numa canção, convém, primeiramente, escolher uma metodologia de base para que as observações girem em torno de um centro comum. Definir se será feita uma análise cultural, uma análise formal das letras, ou das relações entre melodia e texto, por exemplo. Claro que a escolha de uma base não implica negação automática de outras abordagens.

Tereza Virgínia de Almeida, em texto intitulado “O corpo do som: notas sobre a canção”, encadeia e pormenoriza os vários desafios os quais o analista da canção terá de enfrentar.

O primeiro deles remete à problemática da “linguagem dentro da linguagem”, pois “a canção configura-se como artefato cultural a partir da articulação entre duas formas distintas de convenções, as linguísticas

¹⁰⁵ “Poesia da música popular pode ser inculta (até é bom que seja). Poesia no papel tem que ser informada.” In: Revista Escrita nº 28, p. 56.

¹⁰⁶ Transcrição do áudio de entrevista coordenada por Aramis Millarch, realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012.

¹⁰⁷ Em outra ocasião Leminski também traz à tona essa dialética fácil X difícil: “Tem um difícil que é fácil. E um fácil que é muito difícil. Prefiro este.” In: Revista Escrita nº 28, p. 55.

e as musicais.”¹⁰⁸ Dessa forma, as abordagens podem ser tão amplas que, muitas vezes, atingem os seus extremos. É possível, por exemplo, fazer uma profunda análise sobre o aparato harmônico de uma canção, concentrando-se estritamente nos valores musicais, obliterando o texto. Ou, ainda, pode-se fazer uma análise temática das letras das canções. O que vai importar, nesse caso, é especificamente o texto e seu conteúdo e o aspecto musical terá pouca relevância.

Seguindo a encadeação de desafios da abordagem da canção de Tereza Virgínia, tem-se a harmonia, uma consequência direta, uma vez que é trabalhado o aspecto melódico. Percebe-se então que

[...] as articulações entre texto e música, através do desenho melódico, se complexificam em suas possibilidades interpretativas, quando se leva em consideração tudo aquilo que se coloca em jogo através da base harmônica com a qual dialoga uma melodia dentro do sistema tonal.¹⁰⁹

O caráter do texto também exerce influência sobre a harmonia. Nas canções de caráter comunal, como as canções de protesto, por exemplo, a harmonia tenderá a ser mais simples. Isso é uma tendência de ordem prática, pois a complexidade harmônica cria muitas quebras rítmicas e também dá suporte para melodias mais complexas, fatos que dificultariam a entonação da canção em conjunto. Muito difícil é imaginar um estádio entoando em grupo *Desafinado*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, mas seria muito lógico no caso de *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré.

Outro fator importante a se considerar é o da apreciação, já que a canção é destinada ao canto e à escuta.

Daí mesmo deriva uma outra especificidade, e esta bastante ambivalente no que diz respeito à sua forma de transmissão: a canção filia-se às formas de oralidade, ao transmitir-se através da voz e, neste sentido, ativa um conjunto infinito de questões relativas ao corpo e à performance.¹¹⁰

¹⁰⁸ MATOS, Cláudia Neiva de (Org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 317.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 318.

¹¹⁰ Ibidem, p. 319.

A partir da apreciação advêm questões não apenas da *performance* ao vivo, mas também do aparato tecnológico da gravação em estúdio. A letra de uma canção pode ser realçada se colocada em um plano muito mais elevado que o dos outros instrumentos. Ou, por exemplo, pode-se intensificar alguma situação de desespero, angústia, colocando a voz num plano igual ao de outros instrumentos, fazendo uma *mimesis* do sentido do texto da canção através da relação “apertada” entre voz e acompanhamento.

Outro aspecto que Tereza Virgínia menciona são os agentes e ações sociais em jogo. O que remete, por exemplo, às complexificações do conceito de autoria:

A canção está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores. Nestes, leitura e autoria se bifurcam: intérpretes e arranjadores são leitores da canção, mas leitores produtivos que se tornam renovados pontos de referência.¹¹¹

Celso Favaretto, em *Tropicália – Alegoria Alegria*, também determina as dificuldades pelas quais o analista da canção deve passar:

Por ser inseparavelmente musical e verbal, é difícil tanto compor a canção como analisá-la. Ela remete a diferentes códigos e, ao mesmo tempo, apresenta uma unidade que os ultrapassa: como não é um poema musicado, o texto não pode ser examinado em si, independentemente da melodia – se isso for feito, pode-se ter, quando muito, uma análise temática. A música, por sua vez, é refratária a uma análise de tipo linguístico, pois a melodia não apresenta unidades significativas, semânticas. Além disso, a canção comporta o arranjo, o ritmo e a interpretação vocal, que se inserem em gêneros, estilos e modas, dificultando a definição de uma unidade. A mudança de um desses elementos por si só pode configurar a passagem de um estilo, ou mesmo gênero, a outro.¹¹²

¹¹¹ Ibidem, p. 320.

¹¹² FAVARETTO, op. cit., p. 32-33.

Nesta pesquisa, tomar-se-á como base metodológica de análise o sistema concebido por Luiz Tatit. Em seus trabalhos, o autor cria um modelo de análise em que são abordados os aspectos melódicos e textuais conjuntamente. Por meio da comparação entre a adequação do texto às diferentes alturas e durações das melodias, chega-se a algumas formas reincidentes com que comumente as duas linguagens têm sido trabalhadas pelos compositores. Busca-se entender o êxito da comunicação entre o “destinador” (locutor, cantor) e o “destinatário” (ouvinte).

Tatit traduz a interação entre destinador e destinatário utilizando-se de alguns processos de persuasão, os quais a semiótica chama de “sobremodalização”.

Todos nós temos relações modais com aquilo que fazemos. Essas relações podem ser designadas por quatro verbos principais: /querer/, /dever/, /saber/ e /poder/. Não faço algo que eu não quero, não devo, não sei ou não posso. Portanto, todo “fazer” pressupõe alguns desses verbos.¹¹³

Numa relação entre destinador e destinatário existem dois “fazeres”, um do locutor (cantor) e outro do ouvinte. Para que haja uma comunicação bem sucedida entre “destinador locutor” e “destinatário ouvinte”, o primeiro precisa fazer com que o segundo deseje ouvir determinada canção. Assim, o destinador terá de “saber fazer” (saber construir uma canção), e o destinatário precisará “querer fazer” (querer ouvir a canção).

Nesta sobremodalização, o ouvinte não apenas gosta da canção como se sente tomado por ela física e/ou psicologicamente, de maneira tão intensa, que não pode deixar de ouvi-la. Em geral, nesses extremos, há outros fatores de ordem mítica interferindo na relação destinador/destinatário. Mas não deixa de ser apenas uma exacerbação dos processos normais de persuasão desencadeados em toda comunicação neste campo.¹¹⁴

O objetivo será, então, dentro dessa sobremodalização entre o

¹¹³ TATIT, 1986, op. cit., p. 3.

¹¹⁴ Ibidem, p. 4.

destinador (/saber fazer/) e o destinatário (/querer fazer/), analisar os modelos de compatibilidade entre melodia e texto, buscando encontrar de que maneira esses modelos atingem uma melhor eficácia de comunicação.

Luiz Tatit divide a canção em três modelos de compatibilidade básicos: persuasão figurativa (figurativização), persuasão passional (passionalização) e persuasão decantatória (tematização). Será apresentado, por ora, um panorama geral das três classes de canções, sendo que outras características serão expostas mais detalhadamente na análise das canções de Leminski feitas no próximo capítulo.

Na *figurativização* há melodias muito próximas à entonação da fala. O destinador (compositor da canção) persuade o ouvinte ao fazer com que uma situação de comunicação se aproxime da fala do dia a dia, dando a ideia de que o fato narrado na canção é algo verossímil.

Figurativizar aqui quer dizer fazer parecer uma situação de comunicação do dia a dia. No momento em que a voz começa a flexionar o texto com uma determinada melodia, já nos preparamos para reconhecer, por hábito de linguagem coloquial, os traços da entonação.¹¹⁵

São canções que criam especialmente uma situação locutiva.

Assim sendo, se o compositor incorpora características entoativas (irregularidade e dependência do texto) em sua melodia de canção, dá margem a que o ouvinte reconheça seu próprio discurso oral nas entrelinhas do tratamento estético musical.¹¹⁶

Para se criar essa situação de locução, na figurativização, os compositores utilizam determinados recursos. Um deles é a própria criação do que Tatit chama de “simulacro de locução”. Um exemplo clássico seria a *Saudosa Maloca*, de Adoniran Barbosa, que presentifica uma situação de locução (alguém está se dirigindo ao “senhor”). Um belo exemplo de figurativização é o samba-de-breque *Decote pronunciado*, uma parceria de Leminski com Moraes Moreira, em que a

¹¹⁵ Ibidem, p. 7.

¹¹⁶ Ibidem, p. 7.

frase final perde quase totalmente a especificidade de altura melódica, parecendo mais “falada” que “cantada”.¹¹⁷

Nesse sentido, o da criação de situações de locução, um recurso muito utilizado é a criação de diálogos dentro da canção, por exemplo, em *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola, e *Tereza da Praia*, de Tom Jobim e Billy Blanco .

Outro recurso seria a acomodação da melodia ao texto: “Nesta classe de canções, as acentuações melódicas sempre se conformam às acentuações do texto, de modo a não prejudicar a sua inteligibilidade”.¹¹⁸ Mais um recurso, ainda, é a utilização dos dêiticos no discurso textual da canção.

Na *passionalização*, tem-se melodias que tendem a ser mais longas, seguindo movimentos em reciprocidade com a letra, de disjunção (desejo da “persona”) e conjunção (satisfação, conquista).

Podemos observar que o centro de tensão emocional de uma canção se constitui em função de um estado juntivo qualquer. Há sempre um actante em disjunção com outro actante, provocando com isso um desequilíbrio narrativo e uma necessidade de recobrança do equilíbrio, através de um novo estado de conjunção.¹¹⁹

Enquadra-se nessa classe uma série de canções românticas, como *Carinhoso*, *Detalhes* e *Preciso aprender a ser só*.

A *tematização* é feita através de melodias que se reiteram, sobretudo ritmicamente, atingindo o ouvinte por simpatia, numa espécie de somatização. Tem-se melodias muito mais “musicais”, que tendem a fugir da prosódia da fala. Um exemplo clássico é *Samba de Uma Nota Só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. De Leminski, *Razão*, gravada pelo grupo A Cor do Som, enquadra-se perfeitamente nesse modelo de compatibilidade.

Vale ressaltar, como o próprio Tatit aponta, que tais divisões geralmente se aglutinam e interligam dentro de uma mesma canção, não

¹¹⁷ O desfecho da canção, “[...] tem um final que é impróprio e eu não digo”, é uma clara alusão a canção *O rei do gatilho*, interpretada por Moreira da Silva, famoso pelos seus sambas-de-breque. *O rei do gatilho* termina assim: “Tem um final, mas o final é impróprio e eu não digo [...]”.

¹¹⁸ TATIT, 1986, op. cit., p. 11.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 26.

sendo sempre possível que se tenha uma visão tão simplificada e linear. Mas também não se pode negar que algumas canções podem ser bastante didáticas.

Há, sem dúvida, os protótipos de canção que desenvolvem um modelo predominante de persuasão [...]. Mas, normalmente, cada canção desencadeia os três processos e com tal simultaneidade que, por vezes, não conseguimos identificar a persuasão predominante.¹²⁰

É claro que a eficácia da canção não vai depender exclusivamente dos padrões demonstrados anteriormente, está bem longe disso. O parâmetro definido pelas pessoas, conscientemente ou não, na escolha das canções de que gostam ou não é extremamente amplo e diverso. Fatores culturais aqui devem ser lembrados. Existem pessoas, por exemplo, que simplesmente não gostam de música vocal. Esse seria um caso extremo em que a canção, por mais elaborada, por mais adequada que esteja, não vai atingir sua eficácia. Pessoas com uma ligação mais forte com a música têm uma tendência a evitar canções que tenham um aporte musical menos elaborado, muito embora a sua construção seja coerente e elas atinjam e encantem muitas pessoas. Como toda linguagem, antes precisa ser dominada, para ser compreendida. É um pensamento expresso por Rousseau, em *Ensaio Sobre a Origem das Línguas*.

Todos os homens do universo terão prazer em escutar belos sons; porém, se tal prazer não for animado por inflexões melodiosas que lhes sejam familiares, ele absolutamente não será delicioso, absolutamente não se transformará em volúpia. Os mais belos cantos, em nossa opinião, tocarão sempre de forma medíocre um ouvido que a eles não estiver acostumado; é uma língua da qual é preciso possuir o dicionário.¹²¹

Contudo, o trabalho de Luiz Tatit tem extrema importância para a análise da canção no sentido formal. Tatit elucidou, ou pelo menos sistematizou, um grupo de usos, de maneiras de se construir a canção,

¹²⁰ Ibidem, p. 60.

¹²¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. 3. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2008, p. 153.

que são extremamente reincidentes. São os ditos modelos de compatibilidade (figurativização, tematização, passionalização). Com isso, é possível fugir um pouco da tradicional análise da canção que tem se dado, muitas vezes, ou no sentido poético – em termos de forma poética (verso, estrofe, rima etc.) – ou em termos temáticos (canções de protesto, canções no feminino, canções da década tal)¹²². Ambas as análises “tradicionais” são extremamente ricas e de grande valia, é possível citar excelentes trabalhos nesse sentido, mas não dão conta (e não é mesmo o objetivo) da complexidade da canção enquanto mistura de linguagens, enquanto simbiose música-texto.

¹²² “Esta articulação torna problemática, ao meu ver, algo bastante comum nos trabalhos na área de Literatura: a abordagem da letra da canção a partir dos mesmo procedimentos aplicados ao poema”. In: ALMEIDA. O Corpo do Som, p. 317. “[...] como não é um poema musicado, o texto não pode ser examinado em si, independentemente da melodia – se isso for feito, pode-se ter, quando muito, uma análise temática.” In: FAVARETTO, op. cit., p. 33.

4 CANÇÕES DE LEMINSKI

Palavra Letra
 Poems Lyrics
 Polaco Loco
 Paulo Leminski¹²³
 (p. *leminski*)

Difícil foi a seleção de quais músicas analisar. Para a escolha das que seguem, alguns critérios foram utilizados, e, entre eles, buscou-se encontrar um consenso. O primeiro objetivo era trabalhar com canções de autoria única de Paulo Leminski. Caso se optasse por uma canção em parceria, seriam privilegiadas canções compostas até 1989, antes da morte do autor. Mas também não seria justo perder de foco a análise em si. Então, um dos parâmetros de escolha foi a adequação aos modelos de compatibilidade. Por fim, chegou-se a três canções (*Luzes*, *Flor de Cheiro* e *Pernambuco “Meu”*) que se mostraram bastante didáticas quanto aos três modelos de compatibilidade de Luiz Tatit. Estas atendem também às duas prerrogativas anteriores, a autoria única (exceto *Pernambuco “Meu”*) e a data da composição anterior a 1989.

Luzes

Acenda a lâmpada às seis horas da tarde
 Acenda a luz dos lampiões
 Inflame a chama dos salões
 Fogos de línguas de dragões
 Vaga-lumes, numa nuvem de poeira de neon
 Tudo claro, tudo claro
 A noite assim que é bom
 A luz acesa na janela lá de casa
 O fogo, o foco lá no beco, o farol
 Essa noite, essa noite vai ter sol
 Essa noite, essa noite vai ter sol

Luzes é o título de uma canção para a qual Leminski fez tanto a letra quanto a melodia. A primeira gravação foi lançada no disco de Suzana Salles, em 1994. Há ainda uma gravação de Arnaldo Antunes, no disco *Paradeiro*, de 2001.

Alice Ruiz relata que após uma madrugada boêmia, em março de

¹²³

Poema extraído do encarte do CD-ROM *Leminski multimídia*.

1971, Leminski chegou em casa cantarolando a música, que tinha acabado de compor¹²⁴. Leminski conta que a partir de suas relações com Paulo Vítola e suas incursões na música popular, chegou a abrir o MAPA I, *show* que reunia artistas curitibanos no Teatro Paiol, cantando *Luzes*.

A trajetória dessa canção, até chegar ao lançamento em CD, é bastante curiosa. José Miguel Wisnik conheceu a canção quando veio para Curitiba, participando como músico e compositor da peça *As boas*, uma adaptação feita por José Celso Martinez de *As criadas*, de Jean Genet. Zé Celso, na ocasião, pediu a Miguel Wisnik que incluísse algo de Paulo Leminski ao repertório da peça. Telefonou-se então para Alice Ruiz, solicitando alguma música do poeta curitibano. Alice cantarolou a canção numa secretária eletrônica para Wisnik ouvir, *a capella*. Wisnik deduziu uma harmonia e *Luzes* foi tocada no espetáculo, de onde Suzana Salles a conheceu e a gravou posteriormente. Recentemente a canção foi título de um *show* do qual participaram a filha de Paulo Leminski, Estrela Leminski, e José Miguel Wisnik.¹²⁵ A poesia/letra (*lyric*) de *Luzes* foi publicada no livro *Não Fosse Isso e Era Menos - Não Fosse Tanto e Era Quase*, mas não consta na coletânea *Caprichos & Relaxos*.

A gravação que será tomada como base para a análise neste trabalho será a de Suzana Salles.

Essa canção tem um caráter lento, etéreo, podendo ser considerada como uma espécie de seresta. A letra encadeia vários elementos que possam trazer luz à noite, sendo que, dessa união de elementos, surgirá o sol, a luz maior. Como predica o refrão, “essa noite vai ter sol”.

Um autor que com frequência contrapõe, em seus poemas, luz e escuridão, dia e noite, é o poeta mexicano Octávio Paz. Eis um poema que, assim como *Luzes*, também encadeia “tudo que brilha na noite”.

Todo lo que brilla em la noche,
colares, ojos, astros,
serpentinadas de fuegos de colores,
brilla em tus brazos de río que se curva,
em tu cuello de día que despierta.
La hoguera que encienden em la selva,

¹²⁴ VAZ, op. cit., p. 134.

¹²⁵ Colhemos as informações sobre a trajetória da canção diretamente com José Miguel Wisnik e Estrela Leminski, na série *Bate-Papo Musical*, no Conservatório de MPB de Curitiba, ocorrida em 18 de novembro de 2011.

el faro de cuello de jirafa,
el ojo, girasol del insomnio [...] ¹²⁶

Se no poema de Octávio Paz os objetos incandescentes noturnos culminam nos olhos do insone, na canção de Leminski o ponto alto será o sol. É com a entrada do astro-rei que também se estabelece uma grande contradição, o sol da noite.

Tal oximoro, “essa noite vai ter sol”, funciona como uma metáfora e muitas podem ser as interpretações. Pode-se pensar, por exemplo, que essa será uma noite de encontro amoroso, em que alguém encontrará a sua amada. Ou ainda, pensando nas referências a “neon”, “salões”, “beco”, é possível imaginar que haverá uma noite boêmia, rica, vivaz, como a luz do sol. Sejam quais foram as conjecturas, uma coisa parece evidente: contrapõe-se algo positivo (sol e afins) a algo negativo (noite), podendo significar “essa noite vai ser alegre” ou “nessa noite acontecerão coisas boas”.

Ao analisar a canção segundo os paradigmas de Luiz Tatit, encontra-se uma predominância da figurativização. Poucas são as alterações de acentuação natural das palavras, que ocorre apenas na palavra “fogos”, em que a acentuação é trocada da primeira para a segunda sílaba. Seguindo-se a acentuação natural das palavras, em conformidade com a acentuação melódica, obtém-se maior proximidade com os movimentos da própria entonação da fala.

O uso abundante dos dêiticos também faz com que o discurso da letra tenda a representar uma situação de locução.

Segundo Luiz Tatit,

Os dêiticos são todos os elementos linguísticos que servem para caracterizar uma situação de locução. Estes elementos como que mostram o lugar e o momento em que o destinador locutor e o destinatário ouvinte estão se comunicando através da canção. Eles presentificam a cena, dando-nos a impressão de sua ocorrência naquele exato momento. Portanto, quando o texto apresenta seus dêiticos, a fusão com a melodia se torna simbiótica, pois esta já é, em si, um elemento de presentificação de situação locutiva. Afinal, só no discurso oral (na fala) há

¹²⁶

PAZ, Octavio. **Poemas (1935-1975)**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981, p. 129-128. Excerto do poema “A la orilla”.

entonação.¹²⁷

Analisando a letra de *Luzes*, portanto, são observados dêiticos espaciais: “na janela **lá de casa**”; monstrativos: “**essa** noite vai ter sol”; e, principalmente, pois trazem mais à tona uma situação de diálogo, de troca, os dêiticos imperativos: “**acenda**”, “**inflame**”.

Na acomodação entre melodia e texto, verificam-se alguns momentos especiais. Na passagem “inflame as chamas dos salões, fogos de línguas de dragões” (Ex. 1), a melodia se mantém no registro agudo, não retornando ao grave. Isso cria uma situação de tensão, de não relaxamento. Luiz Tatit explica que a descendência em finais de frase (tonemas), segundo os estudos entoativos:

É considerada distensão melódica: anatomicamente, as cordas vocais se distendem quando nos encaminhamos para o grave. Daí a impressão de repouso e, conseqüentemente, de finalização. Esse traço favorece uma certa universalidade de interpretação cultural da descendência melódico-entoativa. Segundo diversos autores, entre eles, Tomás, Buysens, Rossi e Leon, todas as culturas cujas entoações já foram estudadas, utilizam o tonema descendente para asseverar ou concluir uma ideia.¹²⁸

Outro fato que produz um efeito de tensão, além da permanência no registro agudo, é a alteração constante entre segundas maiores, pois isso sugere a necessidade de uma resolução. Lembrando, ainda, que esse é o segundo dêitico imperativo (“inflame”) que surge na canção e vem imediatamente após o primeiro (“acenda”). Em música, aprende-se que se deve evitar repetir uma mesma frase musical da mesma maneira, buscando-se alternativas (mudança de timbre, dinâmica, ornamento, articulação) para dar um novo colorido à frase. Isso é feito com a intenção de manter a atenção do expectador ativa ou de dar movimento ao discurso musical. Aqui a intenção do imperativo foi maximizada, alterando-se a melodia que, se nos dois primeiros versos é mais branda (“acenda”), no terceiro verso é bem mais contundente. Resumindo, o terceiro verso baseia-se em permanência melódica, dissonância

¹²⁷ TATIT, 1986, op. cit., p. 15.

¹²⁸ Ibidem, p. 33.

(segundas maiores) e variação ritmo-melódica para reforçar o imperativo.

Ex. 1

(Obs.: Utilizamos o mesmo sistema de transcrição melódica utilizado por Luiz Tatit. Cada linha corresponde a um semitom. As linhas espessas demarcam os limites de tessitura da canção, o nível mais agudo e o mais grave).

No quinto verso é possível observar mais um comportamento melódico-textual muito interessante. No trecho “poeira de neon” (Ex. 2), há uma aproximação entre melodia e texto. É nítida a mudança da melodia, que vinha antes estreita em intervalos de segunda maior e que agora se espalha, estende-se em movimento descendente, como que simulando a poeira espalhando-se pelo ar.

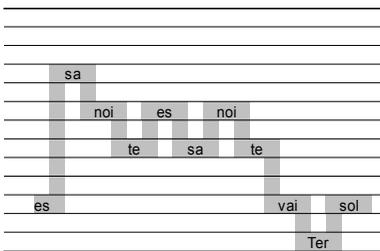
Ex. 2

No final do texto chega-se, então, à afirmação de que “essa noite vai ter sol” (Ex. 3a). Nesse trecho fica clara a compatibilidade entre texto e melodia, pois como se trata de uma afirmação categórica e de finalização, há uma curva melódica descendente, o que Tatit chama de “descendência asseverativa”. Como visto, o registro grave denota relaxamento, conclusão. Embora a melodia não perfaça um desenho perfeito ao grave, é nítida a mudança de registro em direção a ele. Outro

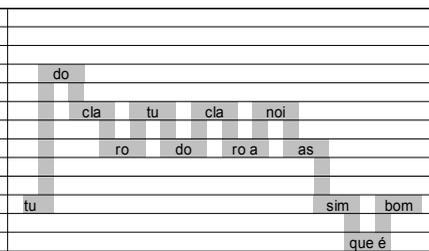
fato que acentua a asseveração é que a harmonia está se dirigindo para a tônica (si bemol maior), que é atingida justamente no final da frase, na palavra “sol”. Pode-se perceber também como na repetição das palavras “essa noite” a melodia é alterada, partindo de uma curva melódica ampla para uma bem menor, tornando-se mais pungente, como duas “marteladas” no agudo.

Essa curva, a dos dois últimos versos, é muito semelhante à curva do sexto verso, “tudo claro, tudo claro, a noite assim que é bom”, em que também desemboca-se na tônica. Aqui existe ainda um recurso muito utilizado para não se perder a inteligibilidade do texto, que é preservar a acentuação das palavras em detrimento da melodia. Esta é alterada, variando-se a velocidade rítmica, que aumenta ou diminui, à medida em que aumenta ou diminui o número de palavras. Na primeira vez em que a melodia aparece (Ex. 3b) tem-se uma frase com 13 sílabas; na segunda (Ex. 3a), uma frase com 11 sílabas; o segmento melódico se acomoda, então, à diminuição silábica do texto. Como salienta Tatit, “o simples fato de haver uma acomodação da melodia ao texto, visando o bom entendimento das unidades linguísticas, já indica um impulso de figurativização.”¹²⁹

Ex. 3a



Ex. 3b



Com relação à harmonia (ver cifra, Apêndice D), existe a predominância de acordes com nona, o que sustenta o caráter etéreo, lúdico da canção. Na primeira parte, o ritmo harmônico é bastante livre, longo, como numa sucessão de fermatas. Já na segunda, quando há a repetição de toda a letra, a marcação rítmica é bem mais acentuada e rígida, o que traz uma sensação mais física, mais “pé-no-chão”, relacionada ao caminhar, à dança, à marcha, aumentando, assim, a convicção, a segurança de que “essa noite vai ter sol”.

A sustentação dos acordes se dá através de uma instrumentação

129

Ibidem, p. 15.

mínima, apenas um suave teclado e um baixo. Há também uma percussão leve que só aparece nos últimos momentos da música. O teclado, de timbre bastante suave, possibilita que se mantenham notas longas, como é feito na primeira parte, o que sustenta, por sua vez, a sensação de suspensão. O baixo, a seu turno, é cuidadosamente inserido a partir do primeiro “essa noite vai ter sol”. Isso desperta mais uma vez a atenção do ouvinte, justamente onde se apresenta uma ideia nova (semanticamente), que é o mote da canção. A partir daí tecerá contrapontos com a harmonia do teclado de maneira um tanto dissonante, permanecendo em notas de passagem mais “perigosas”.

Ainda com relação à harmonia, recorre-se a um recurso muito interessante: a canção acaba com uma “terça de picardia”. A “terça de picardia” ocorre quando um acorde perfeito maior é utilizado no final de uma música em tom menor. No caso de *Luzes*, a canção está toda construída em si bemol menor e apenas no último acorde aparece um acorde de si bemol maior. A terça da picardia pode ser pensada como um final brilhante, “alegre”, para a finalização de uma música em tom menor. Obviamente essas questões de tom maior (alegre) e tom menor (triste) são extremamente contraditórias, e variam muito conforme a cultura. Em todo caso também é inegável que exista um certo consenso e lugar comum a esse respeito. Reside aí uma boa metáfora. É possível pensar na terça da picardia como um singular no todo, pois onde tudo são trevas e tristezas (si bemol menor), ela funciona como a luz, o sol da noite (si bemol maior).

Pensando em mais um poema de Octávio Paz, a luz seria a vida, em meio a um mundo em trevas.

[...] Los huesos son relámpagos
em la noche del cuerpo.
Oh mundo, todo es noche
y la vida es relámpago.¹³⁰

Flor de Cheiro

Você tem o cheiro de uma flor
Que eu não me lembro mais
Lilás, jasmim, incenso, amor-perfeito e sassafrás
Flores de muito tempo atrás
Vi você à sombra de uma flor
Com outra flor na mão

¹³⁰

PAZ, 1982, op. cit., p. 52. Excerto do poema “Vida Entrevista”.

Flor em compensação
 Você tem o cheiro de uma flor
 Que eu não me lembro mais

Flor de cheiro é um samba-canção gravado no CD *Fazia poesia*, de Marinho Gallera, e interpretado por Paulo Cezar Bottas. Trata-se de um disco dedicado a canções de Paulo Leminski em parceria com Marinho Gallera, mas também constam algumas apenas de Leminski, como é o caso de *Flor de cheiro*, e outras compostas com outros parceiros, como *Live with me*, poema de Shakespeare musicado por Leminski, e *Nóis fumo*, parceria dele com Alice Ruiz. Toninho Vaz comenta que Leminski compôs *Flor de cheiro* enquanto tocava violão com seu irmão Pedro, no final da década de 1960, sendo considerada a primeira composição do poeta. Transcreve-se um breve depoimento de Alice Ruiz sobre a canção, publicado no encarte do CD *Fazia poesia*:

Flor de Cheiro nasceu em 1970, no susto. A primeira música que o Paulo fez foi uma surpresa. Principalmente para ele mesmo, até então só chegado nas letras. O primeiro impulso foi comprar um violão. O segundo passo foi tocante, tocar até tirar sangue dos dedos. E já em 71 surge o Marinho, colorindo as canções do Paulo nas cordas do seu violão.

Nessa canção é encontrada a predominância da passionalização. Nesse tipo de canção, o texto estará ligado a sentimentos de conjunção e disjunção de uma figura passional. No caso de *Flor de cheiro*, temos um eu lírico distante temporal e fisicamente de outrem. Embora a canção mencione que o eu lírico vê tal pessoa, que estaria distante, o que conduz a pensar na conjunção, mais uma vez se repete o verso “você tem cheiro de uma flor/que eu não me lembro mais”. Isso reafirma novamente a sensação de disjunção, da impossibilidade da lembrança. O “cheiro” e a pessoa, por conseguinte, estão distantes. Sobre essa categoria de canção, temos que a:

[...] busca de uma identidade mais satisfatória no âmbito da melodia repercute nas letras em termos de desencontros amorosos e de disjunção entre personagens. Trata-se sempre de um sujeito que necessita do “outro” para compor a própria identidade: sente-se ligado a esse outro no plano

temporal (recorda-se de alguém ou de algo do passado ou mantém a esperança de um encontro futuro), mas reconhece que dele se encontra afastado no plano espacial. Daí decorre o conflito subjetivo e a tensão tipicamente *passional*: a relação entre o eu e o outro é simultaneamente conjuntiva e disjuntiva.¹³¹

Encontram-se na letra, portanto, as características da passionalização. Seja pelo afastamento e aproximação da figura querida; pela tensão da incerteza (lilás, jasmim, incenso, amor-perfeito ou sassafrás?); ou pela impossibilidade de ação, pois não se pode “lembrar do cheiro”, numa configuração que denota um “não” /saber fazer/, pensando em modalizações.

Muitas características da passionalização, em *Flor de Cheiro*, vão também reverberar no tratamento melódico. Segundo Luiz Tatit, a passionalização caracteriza-se pelo:

[...] investimento tensivo do próprio contorno em termos de ampliação do campo de tessitura melódica, das durações vocálicas e das próprias pausas entre as frases. Surge, conseqüentemente, uma tendência para grandes saltos intervalares e para a exploração da região aguda, onde as cordas vocais manifestam fisicamente a tensividade. O prolongamento das durações, por sua vez, tem como corolário a desaceleração rítmica e o abrandamento da pulsação substituindo os efeitos somáticos por efeitos psíquicos geralmente ligados a conteúdos afetivos.¹³²

Nesta canção, percebe-se, logo de início, um grande salto intervalar (Ex.4), um intervalo de uma oitava. Isso acentua a tensão melódica, não somente pelo fato do direcionamento à região aguda, mas também pelo desafio do salto em si. Logo após o salto, a melodia tende a permanecer no agudo. Os prolongamentos vocálicos são bastante acentuados e estão presentes em toda a canção, inclusive após os saltos

¹³¹ TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 185.

¹³² TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**: ensaios. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1997, p. 121.

intervalares, o que diminui o andamento musical e propicia a introspecção.

Os tonemas têm bastante relevância nessa categoria de canção. Explicitando melhor o conceito, tonemas são

[...] inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte.¹³³

Se pensado em todo o contorno melódico dos dois primeiros versos (Ex. 4), há uma variação grande de tessitura em curto espaço de tempo. O segundo verso perfaz um movimento ascendente e na última sílaba decai. Apesar de se encerrar em movimento descendente, a sensação de relaxamento, de finalização, não se dá por completo, por dois motivos: a curva, se tomada como um todo, é em direção ao agudo; a região é muito aguda e, em comparação com a curva anterior, está um tom acima. A criação de tensão deixa o fato de “não lembrar-se do cheiro” acentuado.

Já no terceiro verso a situação se torna mais complexa. A curva melódica, no final da frase (na palavra “sassafrás”), desenha uma linha de permanência, de suspensão, reiterando o conteúdo textual do discurso, em que existe a dúvida (tensão) sobre qual flor de cheiro está se buscando na memória.

¹³³ TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 1996, p. 21-22.

Ex. 4

Musical notation for Ex. 4. The melody is written on a five-line staff. The lyrics are: cê tem o chei ro de u o ma me mais lás mim a mor frás jas in per sa flor não que feito e sas vo li.

Somente no quarto verso é que ocorrerá uma sensação de finalização (Ex. 5). A melodia vai repousar num ponto mais grave, bem mais próximo da nota inicial. Essa nota será atingida apenas em dois momentos na música, na palavra “atrás”, do quarto verso e na última sílaba da palavra “compensação”, no sétimo verso. Esse momento, no quarto verso, pode ser imaginado como um momento de resignação: assevera-se, melodicamente, ao mesmo tempo em que se aceita e se reconhece que a união entre os dois personagens se deu já há muito tempo e uma aproximação agora já não é mais possível.

Ex. 5

Musical notation for Ex. 5. The melody is written on a five-line staff. The lyrics are: lás mim a mor frás muito tempo a jas in per sa de res flo trás e sas.

Há ainda um comportamento interessante da melodia nos dois últimos versos, que são a repetição, textualmente, dos dois primeiros. Nesse encerramento, ao invés da melodia fazer uma curva descendente, como tinha feito antes (Ex. 6a), ela permanece na mesma nota musical (Ex. 6b). Finaliza-se a música, portanto, sem uma sensação de asseveração, de relaxamento, o que corrobora com a letra, reafirmando a tensão de todo o discurso.

Ex. 6a

chei
ro de u
lembro
o ma me mais
flor não
que

Ex. 6b

chei
ro de u
lembro mais
o ma me
flor não
que

Outro aspecto interessante nessa canção é a interpretação. O estilo de cantar de Paulo Cezar Bottas se assemelha ao de cantores das décadas de 1940 e 1950, uma fase ainda anterior à bossa nova de João Gilberto. Sua voz, então, é mais robusta, encorpada, faz uso dos vibratos, o que nos remete a cantores como Dick Farney, Lúcio Alves, Pery Ribeiro ou até os mais antigos, como Orlando Silva e Francisco Alves.

Luiz Tatit lembra que o samba-canção fazia parte das chamadas canções do “meio de ano”, mais voltadas para a temática passional, tendendo a andamentos mais lentos que, a partir dos anos 1920 e 1930, faziam um contraponto às canções do “começo de ano”, como as marchinhas, por exemplo, canções mais agitadas, ligadas à dança, ao carnaval.

A forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo de tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em direções que sugerem a busca. Esses traços que já compuseram o *êthos* das serestas e das modinhas migraram nos anos vinte e trinta para o samba-canção para cobrir as letras que amargavam o sentimento de falta e ainda descreviam as trajetórias do desencontro.¹³⁴

A instrumentação é bastante simples, apenas um acompanhamento feito ao violão com um contraponto melódico feito pelo clarone. O violão tem já uma tradição em sambas-canções desde seu início.

134

TATIT, 2004, op. cit., p. 41-42.

Pernambuco “Meu”

Estrofe A	{	Um frevo em <i>ré</i> , pra deixar você fora de <i>si</i> , não tenho Frevo de <i>fê</i> , como lá, feito lá em Recife, ninguém Cidade velha e bonita, assim, já nem há
Refrão A	{	Já tá pra lá, vem pra lá, vem maduro o araçá O que é que há, meu bem O que haverá, não sei Essa é a lei Virá, virá
Estrofe A'	{	Repouso em <i>ré</i> , nessa pauta e por falta de assunto, escrevo Oh, minha Dora me adora, Dorinha, rainha do frevo Um frevo em <i>fã</i> , bem falado pra ser chamuscado ao <i>sol</i>
Refrão A'	{	Não tenha <i>dó</i> , natural, sustentido ou bemol Não tenha <i>dó</i> de mim Vai ser pior assim Não tenha <i>dó</i> Vai ser pior
Refrão B	{	Pernambuco, eu te quero Não me deixe maluco Pernambuco, eu espero Que eu nunca fique caduco

Pernambuco “Meu” é uma parceria de Moraes Moreira e Paulo Leminski, gravada no LP *Coisa Acesa*, de 1982. À época de seu lançamento, o disco recebeu críticas favoráveis por parte da imprensa. Na revista *Isto É*, de 29 de setembro de 1982, uma resenha aponta para a continuidade do bom trabalho de Moraes Moreira, porém, sem grandes mudanças. Salienta-se ainda a “simbiose perfeita” entre letra e música:

Este LP é uma versão 82 de toda a séria brincadeira de Moraes. No balanço de sua carreira, talvez não se transforme num disco divisor de qualquer coisa. Pelo contrário, é a afirmação de um propósito que ganhou personalidade no LP de 1980, *Bazar Brasileiro*. [...] Agora, não esperem sustos neste novo disco. Ele tem o mérito de registrar, nas sutilezas de um trabalho em fase de fortificação, uma simbiose

perfeita de letra e música. Escrever para a música de Moraes Moreira requer muito mais conhecimento de ritmo do que de poesia. Com Fausto Nilo (*Coisa Acesa, Sereno*) e Paulo Leminski (*Baile No Meu Coração, Decote Pronunciado, Pernambuco "Meu"*) estabeleceu parcerias interessantes. [...] Num ano de grandes lançamentos, o novo disco de Moraes Moreira talvez não provoque convulsões. Mas é certo que não se perderá no meio deles.

Já na revista *Veja*, de 06 de outubro de 1982, a resenha crítica é bem mais calorosa, com análises mais abrangentes, sobretudo a respeito de *Pernambuco "Meu"*, comentando-se sobre a recente parceria de Leminski e Moraes Moreira:

FREVO ROMÂNTICO – Em seu novo LP, COISA ACESA, Moraes Moreira prova que sua caixa de surpresas continua sortida. Descobrimo uma súbita empatia entre sua música e o trabalho do poeta paranaense Paulo Leminski – que depois de livros controvertidos, como *Catatau*, tornou-se letrista habitual nos LPs de Caetano Veloso e do grupo A Cor do Som¹³⁵ -, entabulou uma explosiva parceria que rendeu mais de uma dezena de canções em esparsos encontros, gerou o novo sucesso de Ney Matogrosso, *Promessas Demais*, tema da novela *Paraíso*, e três das faixas do novo disco. Na melhor delas, *Pernambuco "Meu"*, fica evidente que a combinação entre a música leve e ensolarada de Moraes e a elaborada poesia de Leminski, forte em temperos concretistas, é uma achado original. "Foi Paixão à primeira vista", diverte-se Leminski, que dedicou ainda um bonito poema ao parceiro. "Logo que o conheci, senti que a amizade ia acabar em música", responde Moraes. Musicalmente, *Pernambuco "Meu"* é também uma espécie de

¹³⁵ Na verdade, Leminski não é "habitual" nos discos de Caetano, nem letrista. A única canção dele presente em discos do compositor baiano é *Verdura*, sendo a música e a letra de sua autoria. Leminski também não é "letrista" do grupo A Cor do Som. As canções que o conjunto gravou (*Razão* e *Mudança de Estação*) são de autoria única de Leminski.

resumo das idéias contidas no disco. Ainda fascinado pelo frevo, mas disposto a não repetir fórmulas por simples conveniência, Moraes trocou o clima apoteótico de *Festa do Interior* pelo chamado "frevo-canção" – de andamento mais lento, rico em tons menores e, portanto, mais dolente – e por canções de um romantismo hoje pouco frequente em sua obra.

Nessa canção é feita uma construção exemplar da tematização, pois ela atende muitas das premissas desse modelo de compatibilidade. Na tematização é onde a melodia foge mais da entonação da fala, sendo muito mais “musical”, com muitas reiteraões e pulsação marcante. Em termos gerais, Luiz Tatit assim define este modelo de compatibilidade:

[...] diz respeito a um processo geral de periodicidade rítmico-melódica que favorece a produção de motivos reincidentes em forma de encadeamento. Esse tipo de progressão de elementos quase idênticos tende a demarcar uma regularidade de pulsação e de tempo forte. A importância atribuída aos ataques rítmicos repercute na escolha dos componentes fonológicos da face linguística, dando prioridade às consonantes que funcionam como interruptoras de sonoridade. A concentração de tensividade no parâmetro duração corresponde, neste caso, a uma redução da permanência vocálica, efeito produzido pela disseminação ágil dos acentos e, conseqüentemente, a uma valorização das células rítmicas como portadoras de pulsação e estímulos somáticos. Quanto mais dinâmico o andamento dessas células, mais sintonia adquire com relação aos movimentos regulares do nosso corpo (batimento cardíaco e inspiração/expiração, por ex.). A esse processo geral de reiteração, aceleração e regularização da pulsação rítmica, engendrando motivos bem definidos, chamaremos tematização de expressão. Geralmente, a tematização conduz a um tipo de instrumentação já comprometida com gêneros conhecidos como o samba, o *rock*, o bolero etc., mas nada impede que sejam fundados novos gêneros a partir de

O primeiro comentário que se pode fazer diz respeito à movimentação melódica, extremamente reiterativa nesta canção. É através da reiteração melódica, apresentando muitas vezes os mesmos elementos, que se evidenciam e definem os “temas”. Os temas se configuram, sobretudo, por dois parâmetros musicais: a duração (o ritmo da melodia) e o perfil melódico (ascendente, descendente, ondulante, pontilhado, etc.). Em *Pernambuco “Meu”* são identificados, nitidamente, três motivos melódicos que se repetem constantemente.

O primeiro (Ex. 7) constrói a, aqui chamada, Estrofe A, bem como a Estrofe A', que tem aparência igual à Estrofe A, salvo algumas pequenas alterações. Ele é apresentado já no primeiro verso da Estrofe A, e se repetirá nos demais.

Ex. 7

Ex. 7 shows a musical staff with a melodic line and lyrics. The lyrics are: ré, pra, vo em, fre, um, xar, vo del, de, não, ra, si, tem, fé, co, mo, lá, fei, to, em, re, lá, ci, fe, guém [...], vo, fre.

O segundo tema, que se inicia no quinto verso, constrói o chamado Refrão A e Refrão A' (Ex. 8):

Ex. 8

Ex. 8 shows a musical staff with a melodic line and lyrics. The lyrics are: o, que é, que, há, bem, meu, o, que há, ve, rá, sei, não, es, sa é, a, lei, rá, vi, rá, vi.

E o terceiro tema constrói o chamado Refrão B (Ex. 9), que não é repetido na ordenação interna da canção, sendo apenas exposto ao final.
Ex. 9

O processo de formação de temas aparece em toda canção popular, mas na tematização, assume uma dimensão “quase obsessiva”. Interessante observar, neste processo, que o valor do gênero pode também assumir níveis acentuados. Em *Pernambuco “Meu”* o grande mote da canção é justamente o frevo que, embora o interlocutor (personagem que fala na canção) não o possua, é exaltado e possui poderes inebriantes sobre o interlocutário (a quem o interlocutor se dirige):

O ritmo e as acentuações do componente melódico fundam os gêneros que estamos acostumados a ouvir: samba, roque, bolero, baião, marcha etc. Os arranjos instrumentais extraem sua pulsação, seu balanço e seus motivos melódicos dos temas fornecidos pela melodia da canção. Na melodia está a gênese do acompanhamento. Assim sendo, o processo intensivo de tematização conduz a uma supervalorização do gênero. Por isso, não raro, a tematização cobre um texto exaltando o próprio gênero.¹³⁷

Luiz Tatit afirma que um correspondente textual da tematização é a exaltação. Em consequência disso, a construção dos temas melódicos vai coincidir com a construção de actantes.

¹³⁷

TATIT, 1986, op. cit., p. 49.

A exaltação do actante (ou investimento actancial) consiste no arrolamento de atributos que compõe a figura do actante. No limite, o actante não é mais que este elenco de atributos associados a seu *ser* e a seu *fazer*. Tudo o que o actante *é* e tudo que o actante *faz* corresponde à sua própria definição.¹³⁸

Sendo que muitas vezes o actante construído é um elemento inanimado (o “samba”, o “Brasil, a “dança” etc.), nesta canção, portanto, o frevo está funcionando como actante, ricamente desenhado. Observa-se, pois, uma série de atributos relacionados a ele. Existem os atributos ligados ao verbo “*ser*”: “frevo em *ré*”, “frevo de *fê*”, o frevo cuja rainha é Dora, “um frevo em *fá*”, frevo “bem falado pra ser chamuscado ao *sol*”, frevo sem “*dó*, natural suspenso ou bemol”; e também atributos ligados ao verbo “*fazer*”: frevo “prá deixar você fora de *si*”. Cabe pensar também, como outro actante, a própria cidade de Pernambuco, citada no Refrão B.

Com relação ao texto, além da tendência à tematização narrativa - construindo actantes - em conjunção com a tematização melódica, temos um afastamento maior da entonação natural da fala. Na tematização, existem canções que

[...] dentro do mesmo processo de reiteração melódica, diluem a construção actancial em função de um trabalho especial com a expressão (significante) sonora. Neste caso, a canção atinge o maior distanciamento possível da linguagem oral (fala cotidiana), concentrando seus recursos na busca da musicalização. Dizemos “musicalização” porque o texto passa a obedecer às mesmas leis que governam a melodia. Do mesmo modo que os temas se reiteram para garantir a significação melódica, os fonemas de aliteram (formando rimas e ressonâncias), garantindo uma significação de expressão linguística.¹³⁹

Se buscadas as semelhanças sonoras, já de início, na Estrofe A,

¹³⁸ Ibidem, p. 50.

¹³⁹ Ibidem, p. 58.

são encontradas uma série de aproximações. No primeiro dístico há a aliteração em /f/: “frevo”, “você” (labiodental sonora), “fê”, “feito”, “Recife”. E assonâncias, como em “ré” e “fê” e em “s” e “Recife”. No quarto verso existe a aliteração em /r/: “pra”, “maduro”, “araçá”.

Nesta canção, a construção de temas é feita de maneira em que os temas textuais e melódicos coincidam exatamente. Nas Estrofes A e A', há um tema melódico recorrente, como mostrado, que coincide com o tema do frevo, que é o que predomina. Ou seja, nessas estrofes é onde arrolam-se as atribuições do actante, “frevo em ré”, “de fê” etc. Nos Refrões A e A', tem-se a inserção da figura de “meu bem”, onde haverá sempre o diálogo entre interlocutor e interlocutário. É onde o interlocutor comenta sobre a ausência do frevo, sem saber o que vai acontecer a partir desse fato (“o que haverá, não sei”), pedindo ao interlocutário para que não se apiede por isso (“não tenha dó de mim”). E no Refrão B tem-se a exaltação à Pernambuco, sempre com a mesma letra.

Com relação à harmonia (ver cifra no Apêndice D), há também uma interação bastante singular dela com a letra. A tonalidade da música é ré menor e o primeiro atributo do frevo é justamente ser um “frevo em ré”. A partir daí vão se seguir, mas nem sempre coincidindo, a relação do acorde em que a música está no momento, com a tonalidade mencionada na letra. Em “como lá, feito lá em Recife”, a harmonia está no acorde lá com sétima, em “frevo em fã” o acorde é fã maior.

Na segunda estrofe, há uma interessante descrição de um processo harmônico que está ocorrendo naquele instante. É a relação entre tônica e dominante. No tonalismo, quando se está na dominante, que tem uma função instável, tensiva (no caso um acorde de lá com sétima), é comum que se retorne à tônica (ré menor) para atingir o relaxamento, o repouso. Sendo assim, quando a letra diz “repouso em ré” é porque, harmonicamente, a canção desembocou na tônica, ré menor.

O Refrão B é o único que se repete sempre da mesma maneira, mesma letra e melodia, e é também onde a tonalidade da música se altera, muda para ré maior. Essa tonalidade maior, deixa o refrão mais “pra cima”, aproximando a canção do clima “apoteótico”, citado pelo crítico na revista *Veja*.

5 ESTILEMA: LEMINSKI?

Leminski sempre mostrou amoldar-se muito bem à mídia ou ao gênero no qual estava trabalhando. Em *Guerra dentro da gente*, por exemplo, utiliza-se de uma linguagem simples, comedida no vocabulário, uma vez que se trata de um livro dedicado ao público infantil. Já no seu *Catatau* (prosa experimental) abusa e experimenta das formas, palavras-valise, quebra da narratividade linear, etc. Um livro feito para intelectuais, para a academia, como ele mesmo afirma, cuja intenção é realmente a quebra de paradigmas dentro do romance.¹⁴⁰

Com relação à canção, nota-se que também existe uma adequação aos estilos de seus parceiros, embora muitas vezes não se possa saber com exatidão que parte da letra é ideia de Leminski ou de seu parceiro. No entanto, há, certamente, nas parcerias, a perspicácia do poeta curitibano que, atento a seu meio, investe na ambientação de letras que se adaptam perfeitamente ao seu contexto musical e cultural. É evidente, portanto, a mudança de “climas”, quando comparadas as letras das parcerias de Leminski com Moraes Moreira e dele com a Banda Blindagem, que são as duas parcerias mais prolíficas.

Quando compõe com Moraes Moreira assimila o frevo, o baião, o samba, a cultura afro-brasileira, o carnaval, o que se reflete no conteúdo e no estilo do texto. Em *Pernambuco “Meu”*, o frevo é ricamente desenhado através de imagens locais, como Recife, araçá, “dora, dorinha, rainha do frevo” (alusão à canção *Dora*, de Dorival Caymmi). No ijexá *Oxalá (Cesta Cheia de Sexta)*, descrevem-se as “roupas brancas de sexta”. Muito bem colocado, pois Oxalá é justamente o Orixá ao qual se atribui a cor branca e a sexta-feira.

Em suas parcerias com a banda Blindagem, vale-se do inglês, da gíria, em que a atitude rebelde do próprio estilo é estendida às letras. Em *Sou legal*, percebe-se, por exemplo, a contestação a opiniões hegemônicas, pois o personagem sabe e pensa coisas sobre si, mas encontra dificuldades em convencer as autoridades e nem mesmo sabe se vão lhe “deixar dizer”. Em *Marinheiro*, manifesta o repúdio a padrões sociais, encarnando o sentimento de *not-belonging*. O boné do marinheiro, o uniforme do escoteiro, o martelo do pedreiro, são itens

¹⁴⁰ Leminski assim explica, sobre *Catatau*: “ Eu pretendi provocar um desvio, eu pretendi provocar um desastre no trânsito, eu pretendi fazer uma infração, eu quis cometer um crime, um crime literário, romper os sagrados cânones da ficção.” Entrevista realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012

que trazem um igualamento social, os quais o eu lírico da canção não aceita para si. Há que se lembrar ainda suas parcerias com Marinho Gallera, que se traduzem em temas lúdicos e românticos da MPB. É o caso do bolero *Garganta*¹⁴¹ e do samba-canção *Enquanto*, para citar dois exemplos.

Embora sejam muito poucas as canções em autoria única de Leminski conhecidas, seria possível traçar características comuns entre elas para a definição de algum tipo de estilema? Que tipo de dicção Leminski, “punk parnasiano”, usa em suas canções?

Que existe uma tendência, por exemplo, à simplicidade harmônica das canções, é inegável. É possível perceber isso nas próprias gravações das músicas, pelos poucos registros conhecidos de Leminski tocando violão, e pela iconografia, que retrata sempre os acordes mais simples. Talvez isso se dê pelo fato de uma falta de especialização no instrumento, embora seja notável certo domínio técnico por parte do poeta. Na grande entrevista concedida a Aramis Millarch, Leminski empunha o violão e demonstra uma destreza bastante razoável. Chega até a tocar o que diz ser a música incidental (instrumental, apenas) de um novo filme de Silvio Back.

Talvez a simplificação esteja mais relacionada à crença na canção popular como veículo de massa. Simplificar a harmonia seria facilitar a sua absorção. Esse é um pensamento que se expressa em alguns pontos das cartas de Leminski a Régis Bonvicino:

com catatau, passei a limpo essa coisa de informação fechada, intratável. quero ser agora um útil operário do signo. falar de coisas que interessam às pessoas (importar é o que importa...), importar no sentido de “ter importância para os outros” [...] ¹⁴²

Resumindo, Leminski não era, de fato, um grande *virtuose* e suas canções, incontestavelmente, têm harmonias simples, sem grande voos. Segundo Toninho Vaz, e talvez contrariando o músico que Leminski buscava em si, a exigência do violão era que ele “pudesse oferecer

¹⁴¹ A letra da canção: “Tudo que o amor comporta/Cabe na tua garganta/Que gargalha, gargalha/Gargalha, gargalha/Enquanto eu bato em tua porta/E o meu peito canta/Tudo isso em nosso leito/Anda e canta/Enquanto me canta na voz, na voz/A voz da tua garganta.”

¹⁴² LEMINSKI, 1999, op. cit., p. 143.

suporte rítmico a certos poemas.”¹⁴³ De qualquer maneira, todos sabem que para fazer canções a técnica instrumental não é imprescindível, um mínimo é necessário, claro, mas saber trabalhar texto e melodia é o que importa, e isso Leminski sabia. Além do que, há muito músico/compositor que só faz isso, e que não tem a técnica que ele tinha (e que além de tocar violão, também era tradutor, ensaísta, romancista, lia em vários idiomas, etc.)

Outro fator que é comum entre as canções é a tendência lírica. Em nenhuma dessas canções são encontrados traços narrativos avantajados, “miniépicas”, como em muitas canções de outros compositores. É o caso, por exemplo, de *Geni e o Zepelim* e *A volta do malandro*, de Chico Buarque; ou de *Eduardo e Mônica* e *Faroeste caboclo*, da Legião Urbana, pegando já agora uma linha do rock. Fato este que se aproxima da sua poética estritamente textual, na qual também não encontramos poesias de maior extensão, como são muitas as de Manuel Bandeira ou Carlos Drummond de Andrade, para citar dois.

Apesar da música ter ajudado muito na divulgação de Leminski, não há dúvida de que a poesia do livro tenha tido maior destaque, pensando em sua obra total. Não há como se comparar, por exemplo, a produção cancional de Leminski com a de Chico Buarque ou Caetano Veloso. Estes são cancionistas por excelência, iniciaram suas carreiras na canção, e por ela seguiram. Há algumas poucas incursões de Caetano Veloso na literatura. Já Chico Buarque têm se dedicado com mais afinco ao teatro e ao romance, mas a crítica, de maneira geral, não parece mostrar-se favorável, sempre dando maior destaque à obra cancional do compositor.

Muitos são os motivos para que o cancionista de Leminski tenha sido menos expressivo. Um deles é apontado pelo próprio poeta: “Em matéria de música popular, cheguei tarde na festa. Aprendi violão aos 26 anos. A máquina estava toda em andamento. Mas ainda deu pra compor um pouco.”¹⁴⁴ Enquanto Leminski começou a aprender violão por volta dos 26 anos, Chico Buarque ganhou o II Festival De Música Popular Brasileira aos 22 anos, com *A banda*; Caetano Veloso teve sua primeira música gravada, *É de manhã*, aos 23 anos, em 1965, por Wilson Simonal (já cantor renomado) e Maria Bethânia.

Não bastasse o fato de “ter chegado tarde” à canção, no início de sua carreira artística, o poeta estava extremamente arraigado à cultura do

¹⁴³ Vaz, op. cit., p. 16.

¹⁴⁴ LEMINSKI, 1999, op. cit., p. 210.

livro, à tradição clássica. O próprio Leminski admite que, de início, seu interesse por música popular era menor:

porque eu era muito letrado, eu tive um caminho que eu fui, assim, de uma cultura de alta definição, uma cultura de extrema elite, sabe, eu fui indo em direção à uma cultura pop [...] O meu irmão tinha uma linha meio *folk*, meio Bob Dylan, assim, e coisas de música caipira brasileira, ele tinha umas músicas e tal. Naquela época eu tava, assim, muito fascista, tava assim muito elitista e tal, em termos de cultura letrada. Eu não dava a mínima, pô, eu tava lendo Homero no original, cara, eu ia dar bola? E daí devagar, sabe, eu fui indo do Homero pro original, de repente pra ver o lance do “eu tinha um companheiro pelo nome de Ferreirinha/nóis lidava com boiada desde nós dois rapaizinho”, sabe, chegar no Tião Carreiro e Pardinho, sabe, chegar e de repente você descobrir que Homero tá aqui, cara, que Homero é aquele ali, Homero pode ser o Zé Rico [Milionário e José Rico]. Mas não demorou muito também, nem foi doloroso o processo. Olha, eu acho que foi uma coisa fácil, sabe, e hoje pra mim tá isso, pra mim tá isso.¹⁴⁵

Já quando Leminski estava atuando dentro da música, cabe lembrar ainda alguns problemas práticos, que atrapalhariam um pouco a sua carreira musical. A distância do eixo Rio-São Paulo dificultava a situação à época, pois em Curitiba não havia toda a infraestrutura de produção e divulgação, já bem estabelecida nos grandes centros. “A distância das gravadoras e do aparato promocional das TVs nacionais dificulta a continuidade do trabalho dos músicos curitibanos, apesar do grande número de teatros e bares de música ao vivo.”¹⁴⁶

Leminski morreu ainda muito jovem, aos 44 anos, e não chegou a construir uma carreira como cantor, como outros cancionistas. Embora se tenha cogitado sobre a possibilidade de ele próprio gravar as suas músicas, fato mencionado em entrevista coordenada por Aramis

¹⁴⁵ Entrevista realizada em 11 out. 1982. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012

¹⁴⁶ LEMINSKI, Paulo. **Nossa Linguagem**. Edições Leite Quente, Curitiba, ano I, nº 1, março de 1989, p. 14-15.

Millarch, isso não se concretizou. Como aponta Régis Bonvicino, a passagem de Leminski da “alta literatura” para a poesia das canções, o que ele almejava, talvez seja um fato que “não se realizou plenamente”.

Como comentado, suas incursões mais significativas na área musical, mais produtivas e abrangentes, são as parcerias com Moraes Moreira e com a Banda Blindagem. No primeiro texto deste trabalho, “Em Causa Própria”, o próprio Leminski faz uma espécie de divisão, citando suas produções musicais a partir dos parceiros. Com Moraes é que ele tem mais parcerias, são 12 canções, todas gravadas. A banda Blindagem até hoje mantém acesas suas letras no repertório e qualquer apresentação do grupo é um motivo para se lembrar de Leminski.

Sua produção cancional está hoje toda dispersa em discos de diferentes intérpretes. Tal dispersão acaba trazendo dificuldades à análise, pois para se ter um volume completo da obra, ou pelo menos o mais abrangente possível, é necessário coletar as canções em cada um desses LPs. Um material que é por vezes de difícil acesso, há muito tempo já fora de catálogo e sem lançamento em CD, e que contém, não raro, apenas uma canção do poeta.

Este trabalho buscou analisar, portanto, essa obra ainda pouco conhecida de Leminski, mesmo pelos fãs. Eu mesmo, que sempre gostei de seus poemas, e, no início, mais da vida que da própria obra, antes de estudar o tema, não imaginava o tamanho da produção de canções que havia. Foi preciso um show de José Miguel Wisnik para me dar uma luz - foi na Oficina de Música de Curitiba, em 2008. Entre o repertório Wisnik apresentou a bela canção *Luzes*, cantada ao piano. A partir daí iniciou-se o meu interesse pelas cantorias (urros?) do cachorro-louco. Conhecida ou não, grande ou pequena, o fato é que a produção cancional de Leminski está aí, é rica e possui excelentes canções. Longe de ser uma aventura diletante, fazia parte de um projeto artístico de Leminski que, “múltiplo”, “multimídia”, não resistiria à tentação de cantar. Afinal de contas, na visão dele, o suporte do livro estava se esgotando. A canção era uma forma de manter viva a sua poesia.

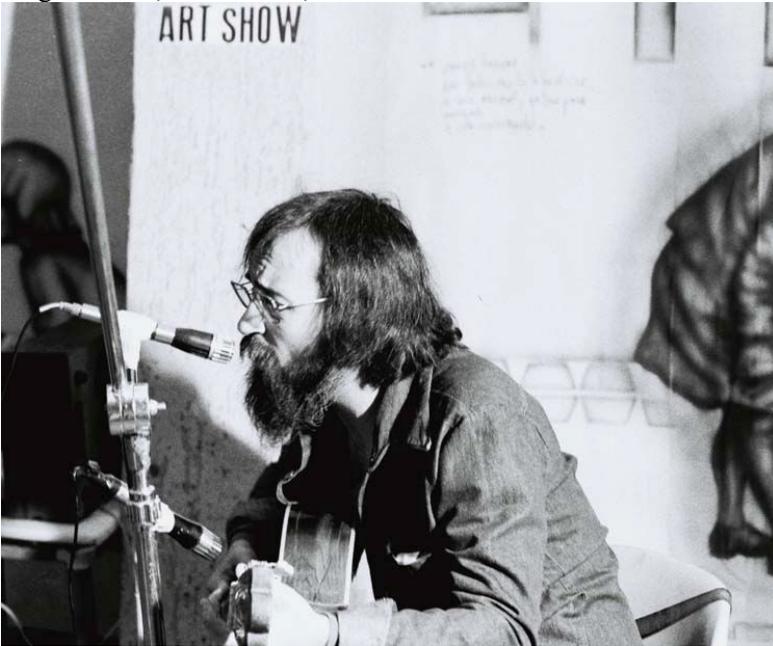
Mas tudo isso não sem um frio na barriga e algumas suspeições:

Desde que Caetano Veloso gravou uma composição sua, “Verdura”, Leminski se entusiasmou: “estou vivendo (minha poesia está) uma aventura de massas, via MPB. A gravação de Caetano e a de Paulinho Boca de Cantor ('valeu', já ouviu?), súbitas, me atiraram de repente no

meio da rua, eu e minha poesia fomos despejados
do palácio das letras, for good. or for bad.¹⁴⁷

For good, Paul! For good!!

Figura 3: Leminski no evento *Art Show*, idealizado e realizado por Sérgio Moura, em Curitiba, 1978.



Fonte: aartedesergiomoura.wordpress.com.

¹⁴⁷ Retirado do texto “*Flashes*” de uma trajetória, de Carlos Ávila. In: LEMINSKI, 1999, op. cit., p, 243-244. O trecho em aspas é uma carta de Leminski enviada ao autor, em 5 de maio de 1981.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim. **A Poesia da Canção**. São Paulo: Scipione, 1993.
- ALEIXO, Ricardo. No corpo da voz: a poesia-música de Paulo Leminski. In: CALIXTO, Fabiano; DICK, André (Orgs.). **A linha que nunca termina**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- ALIGHIERI, Dante. **De Vulgari Eloquentia**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- ANDRADE, Mário. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BARCELOS, Hilton. **Além das pérolas**. Curitiba: ed. do autor, 2007.
- _____. **Música feita do Paraná**. Curitiba: Edição do autor, 2006.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.
- CALIXTO, Fabiano; DICK, André (Orgs.). **A linha que nunca termina**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CARVALHO, Deborah Agulham. **Teatro do Paiol**: 35 anos de aplausos. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2008.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/>.

- CHAGAS, Luiz; TARANTINO, Mônica. **Pretobrás, porque eu não pensei nisso antes?** O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção. São Paulo: Ediouro, 2006.
- CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (Orgs.). **Razões e sensibilidades:** a semiótica em foco. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.
- DAGHLIAN, Carlos (Org.). **Poesia e música.** São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock:** O rock brasileiro dos anos 80. 5 Ed. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DICIONÁRIO DE MÚSICA ZAHAR. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORE S.A., 1985.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim:** A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009.
- EAGLETON, Terry. **Literary theory:** an introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular erudita e folclórica. São Paulo: Editora Publifolha, 1998.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália:** Alegoria Alegria. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- GIL, Gilberto; RENNÓ, Carlos (Orgs.). **Todas as letras.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos.** São Paulo: Ática, 1985.
- JOSÉ DE MELO, Marcelo. **LEMINSKI E A CIDADE:** poesia, urbanização, e identidade cultural. (Monografia) Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1996.
- KRAUSCHE, Valter. **Música popular brasileira:** da cultura de roda à musica de massa. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEMINSKI, Paulo. **Agora é que são elas**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Caprichos & Relaxos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. **Catatau**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

_____. **Cruz e Sousa: o negro branco**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Envie meu dicionário**: Cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Ensaio e anseios crípticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

_____. **Ensaio e anseios crípticos**. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.

_____. **Gozo Fabuloso**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

_____. **La vie en close**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **Leminski: Série Paranaenses**. Curitiba: Editora UFPR, 1994b.

_____. **Leminski Falando Sobre Graffiti**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

_____. **Nossa Linguagem**. Edições Leite Quente, Curitiba, ano I, nº 1, março de 1989.

_____. **O Ex-estranho**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. **Quarenta cliques em Curitiba**: Poesia e fotografia, com o fotógrafo Jack Pires. 2. ed. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Um escritor na biblioteca.** Curitiba: BPP/SECE, 1985.

LEMINSKI, Paulo; SUPPLICY, João. **Winterverno.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

LENNON, John. **Um atrapalho no trabalho.** Trad. de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MACHADO, Regina. **A voz na canção popular brasileira:** um estudo sobre a Vanguarda Paulista. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira:** Erudita, Folclórica e Popular. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARQUES, Fabrício. **Aço em Flor:** a poesia de Paulo Leminski. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARQUES, Pedro. **Manuel Bandeira e a Música:** com três poemas visitados. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MATOS, Cláudia Neiva de (Org.). **Palavra cantada:** ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MILLARCH, Aramis. Disponível em: <<http://www.millarch.org>>. Acesso em: 4 set. 2012

MOREIRA, Moraes. **Instrumentos de Deus:** um livro que toca. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

NETO, Manoel J. de Souza (Org.). **A [des]Construção da música na cultura paranaense.** Curitiba: Ed. Aos quatro ventos, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música:** modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira.** México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1973.

_____. **Poemas (1935-1975)**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 11. ed. São Paulo, Cultrix, 2006.

QUINTANA, Mário. **Canções**. São Paulo: Globo, 2005.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura do Brasil. In: RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M.; KEHL, Maria Rita et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

RISÉRIO, Antonio. **Leminski e as vanguardas**. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/poesia.htm>>. Acesso em: set. 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. 3. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

SANDMANN, Marcelo (Org.). **A pau, a pedra, a fogo, a pique**: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 2010.

_____. Algumas canções em Curitiba. **Revista Letras**, n. 45. Curitiba: Editora da UFPR, 1996

_____. Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino. **Revista Letras**, n. 52. Curitiba: Editora da UFPR, 1999.

SANTHIAGO, Ricardo. **“Hoje grafo no tempo”**: a produção cancional de Paulo Leminski. Disponível em: <www.repom.ufsc.br>. Acesso em: 12 out. 2009.

STEIN, Zélia. **O sintoma do Caetano**: Memórias da Cultura Brasileira.

Disponível em:

<<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/nindex.htm>>.

Acesso em: 17 de outubro de 2008.

STEINER, George. **No Castelo do Barba Azul**: algumas notas para a redefinição de cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

_____. **Musicando a semiótica**: ensaios. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 1996.

_____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Semiótica da canção**. São Paulo: Editora Escuta, 1984.

TROTTA, Felipe Mende. **Titânicos Caminhos**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

VALÉRY, Paul. **Variiedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: o bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VÍTOLA, Paulo. **Chucrute & Abacaxi com Vinavuste**: Paulo Vítola, um jeito curitibano de cantar. Curitiba: E. A. De Castro, 2007.

WARREN, Charles. **Word-painting**. The Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZARLINO, Gioseffo. **On the modes**: Part four of Le Istitutione Harmoniche, 1558. Tradução Vered Cohen. New Haven: Yale University Press, 1983.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Lista de Canções

A seguir, temos a lista de canções de Leminski. Tomamos como fonte primária a lista de canções do site Kamiquase, criado e mantido por Elson Frões, a lista contida na biografia *O Bandido Que Sabia Latim*, bem como a lista do CD-ROM *Leminski Multimídia*. A partir daí outras canções foram surgindo e algumas referências foram corrigidas. Há, antes, que se fazer algumas considerações.

Tentamos condensar o máximo de canções do poeta, tanto as de autoria única quanto as elaboradas com parceiros, mas apenas as com um lançamento oficial. Para facilitar o acompanhamento, criou-se siglas de autores, agrupando, dessa forma, tais informações num espaço mais reduzido. Na coluna “LP/ CD/ DVD/ Filme/ Livro/ Periódico” fizemos uma diferenciação de cores, para identificar em qual mídia a canção se encontra (se foi lançada em CD, em LP, em livro etc.). Nos casos em que a canção se trata de um poema musicado, o livro em que o poema foi publicado está referido na coluna “livro”. Obviamente a lista não se esgota aqui. Essas são as canções que se conseguiu coletar até o momento, mas é certo que algumas peças tenham escapado ao nosso conhecimento. Além do que, há as canções inéditas. Estrela Leminski, a filha do poeta, tem feito atualmente um trabalho de pesquisa de acervo deixado pelo pai, e diz haver muitas canções inéditas. Toninho Vaz, em depoimento na Biblioteca Pública Estadual do Estado do Rio de Janeiro, também afirma ter material inédito de canções de Paulo Leminski¹⁴⁸. As parcerias também vêm se somando, uma vez que muitos músicos têm se utilizado de poemas de Leminski para elaborar suas canções.

¹⁴⁸ “Eu tenho na minha cabeça pelo menos cinco músicas do Paulo que ninguém conhece, eu já até 'botei' algumas no papel, mas toda hora eu perco, eu 'boto' no meu computador e digo: 'quando é que alguém vai querer isso aí?'. Já tem vinte anos que ele morreu, quase, e eu continuo ainda com músicas que ele cantava ali comigo, tocando violão”. Depoimento feito em 20 ago. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=ImPte6ICSg&NR=1>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

LISTA DE SIGLAS DE AUTORES

A.As.	Ademir Assunção	J.M.W.	José Miguel Wisnik
A.R.	Alice Ruiz	M.C.	Marcelo Calderazzo
A.Tl.	Anna Toledo	M.G.	Marinho Gallera
A.Tv.	Adriano Távora	M.M.	Moraes Moreira
B.M.	Black Maria	M.P.	Madalena Petzl
B.P.	Bernardo Pellegrini	M.S.	Marta Strauch
A.At.	Arnaldo Antunes	N.M.	Natália Mallo
A.M.	Adem Michiowics	N.P.	Neuza Pinheiro
C.C.	Cid Campos	O.A.	Orlando Azevedo
C.E.	Chico Evangelista	O.R.	Oswaldo Rios
C.G.	Carlos Gaertner	P.B.C.	Paulinho Boca de Cantor
C.L.	Celso Loch	P.C.C.	Paulo César Cascão
C.Q.	Carlos Careqa	P.G.	Pepeu Gomes
C.R.	Clóvis Ribeiro	P.L.	Paulo Leminski
E.S.	Edvaldo Santana	P.T.	Paulo Teixeira
E.R.	Eliakin Rufino	Pe.L.	Pedro Leminski
F.D.	Fernando Delmonte	R.B.	Reynaldo Bessa
F.G.	Fred Góes	R.G.	Reinaldo Godinho
G.A.	Guilherme Arantes	R.G.L.	Rodrigo Garcia Lopes
H.B.	Hilton Barcelos	V.L.	Volker Ludwig
H.C.	Henrique de Curitiba	V.M.	Vange Milliet
I.A.	Itamar Assumpção	V.R.	Vitor Ramil
I.R.	Ivo Rodrigues	W.C.	Wagner Castro
J.Z.	Jaime Zenamon	W.S.	William Shakespeare
J.O.	José Oliva	Z.Bl.	Zeca Baleiro
J.B.	João Bandeira	Z.Br.	Zeca Barreto

LEGENDA DE CORES DA COLUNA “LP/ CD/ DVD/ Filme/ Livro/ Periódico”

Azul – LPs

Vermelho – CDs

Roxo – LPs também lançados em CD

Marrom – Material impresso (partitura, cifra ou letra de música impressa)

Preto – Filmes

Verde – DVDs

LISTA DE SIGLAS DE LIVROS

NFIEEM - Não fosse isso e era menos – não fosse tanto e era quase;

P - Polonaise;

CR - Caprichos & Relaxos;

DV - Distraídos Venceremos;

LVEC - La Vie En Close;

LISTA DE CANÇÕES

<i>Artista</i>	<i>LP/CD/DVD/Filme/Livro/ Periódico</i>	<i>Canção</i>	<i>Ano</i>	<i>Autoria</i>	<i>Livro</i>
Diversos	MAPA - Movimento Atuação Paiol	Festa-Feira	1976	P.L./C.L.	
A Chave	(cps)	Buraco no Coração	1977	P.L./O.A./I.R./P.T/C.G	
A Chave	(cps)	Me Provoque Pra Ver	1977	P.L./O.A./I.R./P.T/C.G	
A Cor do Som	Mudança de Estação	Mudança de Estação	1981	P.L.	
Blindagem	Blindagem	Hoje	1981	P.L./I.R.	
Blindagem	Blindagem	Marinheiro	1981	P.L./I.R.	
Blindagem	Blindagem	Palavras	1981	P.L./I.R.	
Blindagem	Blindagem	Quanto Tempo Mais	1981	P.L./I.R.	
Blindagem	Blindagem	Sou Legal, Eu Sei	1981	P.L./I.R.	
Blindagem	(cps)	Oração de Um Suicida	1981	P.L./Pe.L.	
Blindagem	Blindagem	Oração de Um Suicida	1981	P.L./Pe.L.	
Blindagem	Blindagem	Não Posso Ver	1981	P.L./I.R.	
Caetano Veloso	Outras Palavras	Verdura	1981	P.L.	
Paulinho Boca de Cantor	Valeu	Valeu	1981	P.L.	
A Cor do Som	Magia Tropical	Razão	1982	P.L.	
Moraes Moreira	Coisa Acesa	Baile No Meu Coração	1982	P.L./M.M.	
Moraes Moreira	Coisa Acesa	Pernambuco "Meu"	1982	P.L./M.M.	
Moraes Moreira	Coisa Acesa	Decote Pronunciado	1982	P.L./M.M./P.G.	
Ney Matogrosso	Mato Grosso	Promessas Demais	1982	P.L./M.M./Z.Br.	
Ney Matogrosso	Paraíso - Trilha Sonora da Novela de R.G.	Promessas Demais	1982	P.L./M.M./Z.Br.	
Paulinho Boca de Cantor	Prazer de Viver	Se Houver Céu	1982	P.L.	
Zé Celso Martinez/Noilton Nunes	O Rei da Vela	Verdura	1982	P.L.	
Ângela Maria	Sempre Ângela	Sempre Ângela	1983	P.L./M.M./F.G.	
Blindagem	(EP)	Me Provoque Pra Ver	1983	P.L./O.A./I.R./P.T/C.G	
Moraes Moreira	Pintando o Oito	Oxalá (Cesta Cheia da Sexta)	1983	P.L./M.M.	
Moraes Moreira	Pintando o Oito	Teu Cabelo	1983	P.L./M.M.	
MPB-4	Caminhos Livres	Baile No Meu Coração	1983	P.L./M.M.	
Trovante	(cps)	(Baião de Dois)	1983	P.L./M.M.	
Diversos	Pirlimpimpim 2	Cadê Você	1984	P.L./G.A.	
Diversos	Pirlimpimpim 2	Circo Pirado	1984	P.L./G.A.	
Diversos	Pirlimpimpim 2	Coração de Vidro	1984	P.L./G.A.	
Diversos	Pirlimpimpim 2	Frevo Palhaço	1984	P.L./G.A.	
Diversos	Pirlimpimpim 2	Milongueira da Sierra Pelada	1984	P.L./G.A.	
Diversos	Pirlimpimpim 2	O Prazer Do Poder	1984	P.L./G.A.	
Diversos	Pirlimpimpim 2	Viva a Vitamina	1984	P.L./G.A.	
Diversos	Festa das Crianças	Xixi Nas Estrelas	1984	P.L./G.A.	
Diversos	Pirlimpimpim 2	Xixi Nas Estrelas	1984	P.L./G.A.	
Diversos	Êta Nós!	Moto Contínuo	1984	P.L./M.S	NFIEEM
Moraes Moreira	Mancha de Dendê Não Sai	Mancha de Dendê Não Sai	1984	P.L./M.M.	
Paulinho Boca de Cantor	Cantor Popular	Quanto Mais Quente Melhor	1984	P.L./P.B.C/C.E.	
Moraes Moreira	Tocando a Vida	Alma de Guitarra	1985	P.L./M.M.	
Itamar Assumpção	Sampa Midnight - Isso Não Vai Ficar Assim	Vamos Nessa	1986	P.L./I.A.	
Moraes Moreira	Instrumentos de Deus	Alma de Guitarra	1986	P.L./M.M.	
Moraes Moreira	Mestiço é Isso	Morena Absoluta	1986	P.L./M.M.	
Moraes Moreira	Mestiço é Isso	Desejos Manifestos	1986	P.L./M.M./Z.Br.	
Detrito Federal	Vítimas do Milagre	Adolescência	1987	P.L./P.C.C.	CR

Clinica	Clínica	UTI	1988	P.L./A.At.	
Diversos	Aos Baixinhos Com Carinho	Xixi Nas Estrelas	1988	P.L./G.A.	
Guilherme Arantes	Grandes Sucessos de Guilherme Arantes	Xixi Nas Estrelas	1988	P.L./G.A.	
Itamar Assunção	Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!	Filho de Santa Maria	1988	P.L.	
Denise Assunção	Denise Assunção	Hard Feeling	1989	P.L./I.A.	DV
Wilson Bueno (editor)	Nicolau, ano III, nº 25, p.8	Transluminuras	1989	P.L./J.B.	DV
Blindagem	Blindagem	Se Houver Céu	1990	P.L.	
Blindagem	Blindagem	Verdura	1990	P.L.	
Moraes Moreira	O Melhor de Moraes Moreira	Decote Pronunciado	1990	P.L./M.M.	
Diversos	Optimun in Habbeas Coppus	Morena Absoluta	1991	P.L./M.M.	
Moraes Moreira	Cidadão	Lêda	1991	P.L./M.M.	DV
A Cor do Som	Geração Pop - A Cor do Som	Mudança de Estação	1992	P.L.	
Diversos	Super Especial Infantil	Xixi Nas Estrelas	1992	P.L./G.A.	
Henrique de Curitiba	A Obra Coral de H. de C. (Livro)	Curitiba, de Lemisnki	1992	P.L./H.C.	
José Miguel Wisnik	José Miguel Wisnik	Polonaise	1992	P.L./A.M./J.M.W.	P
José Miguel Wisnik	José Miguel Wisnik	Subir Mais	1992	P.L./J.M.W.	
Carlos Careqa	Os Homens São Todos				
Edvaldo Santana	Iguais	Alles Plastik	1993	P.L./C.Q./A.Tv./M.P./V.L.	
Edvaldo Santana	Lobo Solitário	Mãos ao Alto	1993	P.L.	
Edvaldo Santana	Lobo Solitário	Freguês Distinto	1993	P.L./E.S.	
Itamar Assunção	Bicho de 7 Cabeças Vol. I	Custa Nada Sonhar	1993	P.L./I.A.	
Ney Matogrosso	Minha História - Ney Matogrosso	Promessas Demais	1993	P.L./M.M./Z.Br.	
Wagner Castro	Ambiguidades	Meio a Meio	1993	P.L./W.C.	?
Moraes Moreira	O Brasil tem Concerto	Baile No Meu Coração	1994	P.L./M.M.	
Reynaldo Bessa	Outros Sóis	Vai Vir o Dia	1994	P.L./R.B./C.R.	P
Suzana Salles/Aquilo					
Del Nisso	Suzana Salles	Luzes	1994	P.L.	
Beijo AA Froça	Sem Suingue	Amarga Mágua	1995	P.L.	LVEC
Edvaldo Santana	Tá Assustado?	O Deus	1995	P.L./E.S./A.As.	
Marcelo Solla	Um Dia, Mais Dias, Bem Mais...	Ode X	1995	P.L./F.D.	
A Cor do Som	Ao Vivo No Circo	Mudança de Estação	1996	P.L.	
Alain Fresnot	Ed Mort	Polonaise	1996	P.L./A.M./J.M.W.	P
Gilberto Gil, org.					
Carlos Rennó	Todas as Letras	Oxalá	1996	P.L./M.M.	
Guilherme Arantes	Pop Brasil	Xixi Nas Estrelas	1996	P.L./G.A.	
Zizi Possi e Marcos					
Suzano	Mais Simples	Filho de Santa Maria	1996	P.L./I.A.	
Arrigo Barnabé	Ed Mort - Trilha Sonora do Filme	Polonaise	1997	P.L./A.M./J.M.W.	P
Beco	Beco	Peso da Lua	1997	P.L./?	DV
Beco	Beco	V. de Viagem	1997	P.L./?	DV
Beco	Beco	Filho de Santa Maria	1997	P.L./I.A.	
Bernardo Pellegrini e o Bando do Cão Sem Dono	Quero Seu Endereço	Parece Que Foi Ontem	1997	P.L./B.P.	DV
Bernardo Pellegrini e o Bando do Cão Sem Dono	Quero Seu Endereço	Filho de Santa Maria	1997	P.L./I.A.	
Blindagem	Dias Incertos	Legião Dos Anjos	1997	P.L./I.R.	
Blindagem	Dias Incertos	Rapidamente	1997	P.L./I.R.	
Moraes Moreira	50 Carnavais	A Grande Ciranda	1997	P.L./M.M.	DV

Moraes Moreira	50 Carnavais	Mancha de Dendê Não Sai	1997	P.L./M.M.	
Sansara	Sansara	Lua no Cinema	1997	P.L./E.R.	DV
Vânia Abreu	Pra Mim	Além Alma	1997	P.L./A.At.	DV
Antônio Augusto Freitas	Bar Babel	Perdendo Tempo	1998		CR
Arnaldo Antunes	Um Som	Além Alma	1998	P.L./A.At.	DV
Celso Piratta	Verfremdungseffekt Blues	Coisas	1998	P.L./C.L.	
Itamar Assunção	Pretobrás - Poque Não Pensei Nisso Antes Trilha do Filme "Bar Babel"	Dor Elegante	1998	P.L./I.A.	LVEC
Maxixe Machine		Perdendo Tempo	1999		CR
Soma	Hoje Cedo	Todo susto sob a forma de um súbito arbusto	1999	P.L./M.C.	P
Edvaldo Santana	Edvaldo Santana	Dor Elegante	2000	P.L./I.A.	LVEC
Fernando Perillo	Páginas Abertas Pérolas - Guilherme	Páginas Abertas	2000	P.L./F.P.	
Guilherme Arantes	Arantes	Xixi Nas Estrelas	2000	P.L./G.A.	
Miriam Maria	Rosa Fervida em Mel	Reza	2000	P.L./Z.Bl.	LVEC
Moraes Moreira	Bis - Moraes Moreira	Mancha de Dendê Não Sai	2000	P.L./M.M.	
Reinaldo Godinho	Semente Bendita	O Disco Voará	2000	P.L./R.G.	
Titane	Sá Rainha	Reza	2000	P.L./Z.Bl.	LVEC
Vitor Ramil	Tambong	O Velho Leon e Natália Coyoacán	2000	P.L./V.R.	P
Anna Toledo	Viva!	Polonaise 2	2001	P.L./A.Tl.	P
Arnaldo Antunes	Paradeiro	Luzes	2001	P.L.	
Beto Carminatti	Agora é que são elas	Brincadeira Tem Hora	2001	P.L./C.I.	
Gilberto Gil	To Be Alive Is Good Superfantástico - Quando Eu Era Pequeno...	Oxalá (Cesta Cheia de Sexta)	2002	P.L./M.M.	
Jair Oliveira	Tudo em Mim Anda a Mil	Xixi Nas Estrelas	2002	P.L./G.A.	
Vange Milliet	Explosão Rock – Quatro Elementos da nova música do Paraná (Fogo)	Tudo a Mil	2002	P.L./V.M.	DV
Diversos (Black Maria)		A Lua Foi ao Cinema	2003	P.L./B.M.	DV
Eveline Hecker	Ponte Aérea	Polonaise	2003	P.L./A.M./J.M.W.	P
Oswaldo Rios	Retrovisor	Sem Budismo	2003	P.L./O.R.	DV
Black Maria	Treze Vinte	A Lua No Cinema	2004	P.L./B.M.	DV
Carlos Careqa	Não Sou Filho de Ninguém	Verdura (na faixa "Issi")	2004	P.L.	
Carlos Careqa	Não Sou Filho de Ninguém	Isto	2004	P.L./C.Q.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Caixa Furada	2004	P.L.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Flor de Cheiro	2004	P.L.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Quem Faz Amor Faz Barulho	2004	P.L.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Nóis Fumo	2004	P.L./A.R.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	A Chave	2004	P.L./M.G.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Adolescência	2004	P.L./M.G.	CR
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Comportamento	2004	P.L./M.G.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Divisa Dona	2004	P.L./M.G.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Enquanto	2004	P.L./M.G.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Fazia Poesia	2004	P.L./M.G.	NFIEEM
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Garganta	2004	P.L./M.G.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Gracias Graciano	2004	P.L./M.G.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Os Incomodados Que se Mudem	2004	P.L./M.G.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Tarde Calor/O Coração da Meninas	2004	P.L./M.G.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Zum-zum-zum	2004	P.L./M.G.	
Marinho Gallera	Fazia Poesia	Live With Me	2004	P.L./W.S	
João Lopes	Bicho do Paraná Acústico	Verdura	2005	P.L.	
Paulinho Boca de Cantor	Gerasons	Se Houver Céu	2005	P.L.	
Paulinho Boca de Cantor	Gerasons	Valeu	2005	P.L.	

Zélia Duncan	Pré-Pós-Tudo-Bossa-Band	Dor Elegante	2005	P.L./I.A.	LVEC
Casca de Nós	Tudo Tem Recheio	Não Mexa Comigo	2006	P.L.	
Estrela Leminski e Teo Ruiz	Música de Ruiz	Ímpar ou Ímpar	2006	P.L./E.L.	LVEC
Grupo Viola Quebrada	Noites do Sertão	Valeu	2006	P.L.	
	Preterirás: Por Que Que Eu Não Pensei Nisso Antes? - O Livro de Canções e Histórias de Itamar Assumpção				
Itamar Assumpção	Assumpção	Filho de Santa Maria	2006	P.L.	
	PretoBrás: Por Que Que Eu Não Pensei Nisso Antes? - O Livro de Canções e Histórias de Itamar Assumpção				
Itamar Assumpção	Assumpção	Custa Nada Sonhar	2006	P.L./I.A.	
	PretoBrás: Por Que Que Eu Não Pensei Nisso Antes? - O Livro de Canções e Histórias de Itamar Assumpção				
Itamar Assumpção	Assumpção	Dor Elegante	2006	P.L./I.A.	LVEC
	PretoBrás: Por Que Que Eu Não Pensei Nisso Antes? - O Livro de Canções e Histórias de Itamar Assumpção				
Itamar Assumpção	Assumpção	Vamos Nessa	2006	P.L./I.A.	
Luciana Souza	Tide	Chuva	2006		LVEC
Quarteto Repercussão	Som Mestiço	Filho de Santa Maria	2006	P.L./I.A.	
Zé Guilherme	Tempo ao Tempo	Reza	2006	P.L./Z.BI.	LVEC
Ana Cascardo	Essa Noite Vai Ter Sol	Luzes	2007	P.L.	
Arnaldo Antunes	Arnaldo Antunes - Ao Vivo no Estúdio	Luzes	2007	P.L.	
Arnaldo Antunes	Arnaldo Antunes - Ao Vivo no Estúdio	Luzes	2007	P.L.	
Blindagem	Blindagem + Orquestra Sinfônica do Paraná	Marinheiro	2007	P.L./I.R.	
Blindagem	Blindagem + Orquestra Sinfônica do Paraná	Não Posso Ver	2007	P.L./I.R.	
Blindagem	Blindagem + Orquestra Sinfônica do Paraná	Oração de Um Suicida	2007	P.L./I.R.	
Blindagem	Blindagem + Orquestra Sinfônica do Paraná	Sou Legal, Eu Sei	2007	P.L./I.R.	
Neuza Pinheiro	Olodando	Cabeça Cortada	2007	P.L./N.P.	CR
Reynaldo Bessa	Com os Dentes...	Leda	2007	P.L./R.B.	DV
Luciano Coelho	Música Subterrânea	Estou Vivo	2008	P.L./H.B.	
Natália Mallo	Qualquer Lugar	Adeus	2008	P.L./N.M.	DV
Cid Campos	Crianças Crianças	A Lua No Cinema	2009	P.L./C.C.	DV
Hilton Barcelos	Além das Pérolas	Estou Vivo	2009	P.L./H.B.	
Hilton Barcelos	Nas Trilhas do Tempo	Estou Vivo	2009	P.L./H.B.	
Máisa Moura	Moira	Ímpar ou Ímpar	2009	P.L./E.L.	LVEC
Jaime Zenamon/Denise Sartori	Minha Memória Evapore	L'être avant la lettre	2012	P.L./J.Z	LVEC
Jaime Zenamon/Denise Sartori	Minha Memória Evapore	Minha Memória (Evapore)	2012	P.L./J.Z	LVEC
Jaime Zenamon/Denise Sartori	Minha Memória Evapore	Profissão de febre	2012	P.L./J.Z	LVEC
Jaime Zenamon/Denise Sartori	Minha Memória Evapore	Um bom poema	2012	P.L./J.Z	LVEC

José Oliva	“Agora Paré” Canções do estúdio	Fios Brancos	2012	P.L./J.O.	
Rodrigo Garcia Lopes	realidade	Adeus	2013	P.L./R.G.L.	DV

APÊNDICE B – Cronologia Musical

CRONOLOGIA MUSICAL:

1958 - Fevereiro, entrada no mosteiro de São Bento, contato com canto gregoriano, "o verdadeiro som celestial".

1968 - "idos de 68", primeiro "desbunde" com *After Bathing at Baxter's*, terceiro álbum da banda Jefferson Airplane, lançado em 1967; Marca também seu interesse pela contracultura.

1968-69 - Começa a tocar violão, final do anos 1960, sob influência do irmão Pedro Leminski.

1969 - Dezembro, surge a que é considerada a primeira composição, *Flor de Cheiro*.

1971 - Novembro, é apresentado pelo fotógrafo Haraton Maravalhas aos integrantes do grupo A Chave.

1975 - Abre o show de MAPA - Movimento Atuação Paiol, cantando *Luzes*.

1976 - Primeira gravação conhecida de uma composição de Leminski, *Festa-Feira*, parceria dele com Celso Loch, lançada no disco *MAPA - Movimento Atuação Paiol*. Conhece Moraes Moreira em festa de aniversário de Moreno Veloso, filho de Caetano Veloso.

1977 - Duas parcerias saem em compacto do grupo A Chave, *Buraco no coração* e *Me provoque pra ver*.

1980 - Janeiro, reencontra Moraes Moreira, em Salvador, início de amizade e das parcerias.

1981 - "Ano de sorte". São lançados 4 LPs com músicas suas: *Outra Palavras*, de Caetano Veloso, com a canção *Verdura*; *Mudança de Estação*, do grupo A Cor do Som, com canção de mesmo nome do disco; *Valeu*, de Paulinho Boca de Cantor, com canção que dá nome ao disco; e o disco *Blindagem*, da banda Blindagem, com sete músicas carregando versos leminskianos. *Verdura*, gravada por Caetano Veloso, possui ainda mais duas gravações posteriores, por João Lopes e pela banda Blindagem.

1982 - É lançado o disco *Matogrosso*, de Ney Matogrosso, com a canção *Promessas demais*, parceria de Leminski, Moraes Moreira e Zeca Barreto. Música de grande importância pela sua visibilidade, sendo o tema de abertura da novela *Paraíso*, da Rede Globo; Ampla matéria é publicada na revista *Veja*, exaltando as qualidades de Leminski como compositor: "O agressivo Paulo Leminski sai do anonimato literário e invade as rádios com boas canções". A partir deste ano consolida-se a

amizade e a parceria com Moraes Moreira, que renderá muitos frutos.

1984 - Lançado o disco *Pirlimpimpim 2*, contando com 8 parcerias com Guilherme Arantes, entre elas *Xixi nas estrelas*, que teve grande projeção à época, com direito a vídeo-clipe. O disco *Pirlimpimpim 2* é trilha sonora de um musical de mesmo nome da TV Rede Globo.

1989 - 7 de junho, falece o poeta curitibano Paulo Leminski. Em agosto, como parte (inauguração) do projeto *perhappiness*, acontece um grande show na, agora intitulada, Pedreira Paulo Leminski, com a presença de quase todos os parceiros do poeta.

1994 - Suzana Salles lança o disco com a canção *Luzes*, composição do início da carreira do poeta, feita em março de 1971.

2000 - Miriam Maria lança *Reza*, no disco *Rosa Fervida em Mel*, parceria de Leminski com Zeca Baleiro (Baleiro musicou um poema de *La Vie en close*). O nome do disco, *Rosa Fervida em Mel*, é um trecho da referida canção, que possui ainda mais dois registros posteriores.

2001 - Arnaldo Antunes lança *Luzes*, no disco *Paradeiro*.

2012 - É lançado o disco *Minha Memória Evapora*, do violonista e compositor Jaime Zenamon e da cantora Denise Sartori. No repertório constam quatro poemas de Leminski musicados por Zenamon.

APÊNDICE C – Textos

POR AMOR A GIL¹⁴⁹

Por amor a Gil, contrariando meus hábitos eremíticos e notívagos, vou estar no auditório da Folha hoje, às cinco horas da tarde, participando da série de papos sobre MPB, parte dos festejos comemorativos dos vinte anos de vida artística (pública) de Gilberto Gil.

Na efeméride, pretendo apresentar um número especial que preparei, uma tradução dos sons da sanfona (primeiro instrumento que Gil praticou) para montagens "joyceanas" e de ideogramas concretistas (minha homenagem a São Paulo). Espero, dessa forma, agradar a gregos e baianos, granjeando, assim, simpatias, quiçá adesões, para o partido que decidi anunciar na ocasião, o coração partido.

Não estarei sozinho. Levo comigo minhas convicções democráticas e a Fratura Exposta, minha banda "regae-new wave", que fará um "happening" dedicado a John Cage, enquanto eu recito, de cor, a lista telefônica de São João Del Rey, em memória de Tancredo Neves.

Não contente com isso, planejo discutir, à luz do mais puro "marxismo-leninismo", a proposta do encontro, que é "um bonde chamado desbunde".¹⁵⁰ Na ocasião vou levantar a discussão da oportunidade de estarmos ali debatendo um tema tão vago, quando podíamos estar, alegremente, participando da assembleia-geral de algumas das greves que hoje, em S. Paulo, já estão se transformando em verdadeiras atrações turísticas.

Eu vou entrar com as luzes todas apagadas. Vou acender um cigarro e, nesse momento, as luzes todas se acendem e iluminam a plateia, com um brilho cegante. A equipe da Rede Globo tem ordens para começar a filmar exatamente nesse ponto, iniciando por uma panorâmica do auditório, onde já se pode vislumbrar Fernando Henrique Cardoso, Christiane Torloni, Luis Melodia, d. Evaristo Arns, Lula,

¹⁴⁹ Publicado no jornal Folha de S. Paulo, em 13 de novembro de 1985. Este texto, uma espécie de conto fantástico, tem seu pé na realidade. O evento ao qual Leminski se refere realmente aconteceu, foi o "Gil 20 Anos Luz", em comemoração aos 20 anos da carreira do compositor baiano. Na programação consta um debate com participação de Leminski intitulado "Música de Massa – Brasil e Modernidade", previsto para o dia 15 de novembro. O evento todo ia de 12 a 17 de novembro de 1985.

¹⁵⁰ Título de um debate do evento. Entre os debatedores, Jorge Mautner e Tárík de Souza.

Gaiarsa, Maguila, você, você e você.

Na mesa, o público vai começar a identificar alguns dos seus ídolos.

Deste momento em diante, o roteiro é um pouco livre, liberdade que eu faço questão que seja dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa.

Passado o frêmito inaugural, serenados os ânimos da massa enlouquecida, começa o verdadeiro espetáculo, misto de teatro "kabuki" e "missa negra", baile de formatura e decisão do campeonato carioca.

Desnecessário dizer que o Glauco vai estar lá, acompanhado pelo Geraldão e pela mãe (do Geraldão, não do Glauco, é claro).

A seguir, vai ser entregue ao poeta Antônio Risério o diploma do título de "Cidadão Honorário" de Salvador, uma bobagem, claro, já que Risério é de Salvador, mas o Zé Celso insistiu, e eu achei melhor não discutir Shakespeare com alguém que já tinha dirigido "O Rei da Vela".

Risério deverá chorar durante um minuto, dizer que não tem palavras para agradecer aquela homenagem e, comovido, passar o microfone para o outro Antônio, Bivar, que vai contar a história do desbunde, desde o paleolítico até a ilha de Wight, e apresentar sua teoria de que o "Homo Sapiens" já foi substituído pelo "Homo desbundans".

Quando o Bivar falar "é isso daí, bicho", entram os comerciais. Um grupo "punk" de Vila Mariana irrompe em cena, batendo uns nos outros e entoando palavras de ordem "Krishna". Rogério Duarte, o único de nós que arranha um pouco de sânscrito, vai começar a explicar o sentido da palavra "sat-cit-ananda", quando já se ouvem os relâmpagos dos Stones, em "Undercover of the Night", anunciando a entrada de Ezequiel Neves.

Nosso Zeca Jagger deverá levar meia hora explicando as razões que levaram o Cazuza a se afastar do Barão Vermelho, deixando ao Frejat a espinhosa tarefa de levar, sozinho, a "bandeira vermelha" do Barão até o primeiro lugar na lista do "hit parade".

Não há, realmente, o que a gente não faça por amor a Gil. Nesse exato instante, irrompe no recinto o Matinas Suzuki que, armado de uma espada samurai, tenta cortar o fio do microfone, no que será impedido por uma voz dizendo:

- Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária.

Matinas hesita, olha em volta, e sai intempestivamente, deixando atrás de si um rastro de murmúrios.

Claro que vivemos em tempos "pós-tudo", de indeterminação pré-apocalíptica, "cageana", tudo sujeito aos arbítrios do "I-Ching".

Não quer dizer que as coisas vão se passar exatamente assim.

A arte moderna, vocês sabem, comporta uma dimensão muito grande de acaso, de improvisação, de criação momentânea.

No final, alguém oferecerá o microfone ao poeta Waly Salomão. Coisa perfeitamente dispensável, uma vez que o dito, como uma cimitarra, já está nas mãos do bardo arábico há mais de meia hora.

Quem tiver alguma coisa melhor para fazer, pode dizer abertamente, que a gente não liga. Nós já estamos acostumados com ingratidão.

Quem não tiver, pode aparecer.

O traje é esporte, a entrada é franca, a saída é pela esquerda, a vida é curta, o diálogo é fundamental, a praça é do povo, o céu é do condor, a reforma agrária vem aí, a censura acabou, a gente faz o que pode, a vitória é nossa, a noite é uma criança, a viagem é longa, a carne é fraca, o rei da brincadeira é José, o rei da confusão é João, Deus é mais.

Não vai ser um barato?

POROROCA¹⁵¹

O acontecimento mais importante da cultura brasileira, nos últimos dez anos, corre o perigo de passar despercebido.

Os conformistas continuam falando que continuamos vivendo num “deserto de idéias”, ignorando que debaixo de seus próprios pés se agitam incontáveis lençóis petrolíferos, capazes, como nos ensinam os noticiários recentes, de alterar os destinos do mundo. Ou do caldo de cultura onde, como diz São Paulo de seu Deus, “nos movemos, atuamos e somos”.

Me refiro à pororoca, nome que dou ao choque entre a onda paulista e a onda baiana. Paulistas: os poetas concretos. Baianos: a tropicália. Os nomes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Assim como o encontro entre o rio Amazonas e o oceano Atlântico provoca uma comoção singularíssima, a ponte São Paulo-Bahia deverá nortear e desnortear os destinos da cultura brasileira nos próximos decênios.

Nessa comparação com a pororoca amazônica, os concretos

¹⁵¹ Publicado no jornal Diário do Paraná, em 17 jun. 1977. “Pororoca” é o encontro do rio Amazonas com o Oceano Atlântico. Leminski usa o fenômeno como alegoria ao encontro do concretismo com o tropicalismo, que seria a união entre o europeu e o tropical.

paulistas exercem o papel do mar. São a abertura para o exterior.

O rio é a tropicália baiana: a excepcionalidade do menino maior, Caetano, que reduziu a alegria à sua equação elementar. Alegria = alegria. O “trobar clus” de Gilberto Gil (trobar clus = “compor fechado” era a escola dos trovadores provençais que compunham difícil, em contraposição aos que facilitavam no “trobar léu” = compor leve). O objeto mal e mal identificado. O violão bem afinado, o disco bem gravado: o nome no mercado, o empresário bem cotado. Esse buraco onde caiu o negro gato de Roberto Carlos, Macalé chamado e jazzista nato: filho de francês e crioulo, como só acontece em New Orleans (Macalé cantou num desses Woodstocks caboclos e “eu sou um NEGRO GATO de arrepiar” de Roberto Carlos, engatando porém na palavra buraco, pelo menos 20 vezes. Me disse ele: “pra fazer um buraco na cabeça de quem ouvia”. Poesia, me disse Pedro Leminski, é a arte de dar um branco da cuca de quem lê. Ou escuta, acrescento eu.) A sublime loucura de Sailor-moon, outrora Wally Salomão. Segurando as pontas para dar um troço. O judeu errante, Mautner, convertido à Bahia, sem medo da selva africana graças à cancha que adquiriu na concha acústica de Copacabana: beat, banjo & crazy pop rock. O fantasma de Torquato Neto, “suicide beau”, irmão em solução final de Maiakovski, exímio na arte, exato, dando uma de ausência – como Hendrix. O glamour de Gal, da Graça ou dos estados de graça, musa feita estrela. Bethânia, a betoneira, digerindo sentimentos como quem começa a dar pancada nas paredes industriais do mundo de mercado: sintamos, irmãos. São sintomas. Bahia: antes, trivial variado do samba enredo; agora, lugar comum do turismo. Ao fundo, João Gilberto (o único João, o João máximo, tão joão que resgatou do anonimato onomástico essa banalidade de chamar-se João, o joão gostoso, o joão dissonância: this is what bossanova is all about).

Graças tropicais & industriais, de um, de repente e de todos.

PAUSA

Enfim veio a pororoca. O encontro do mar com o rio.

O “know-how” de 20 e tantos anos da poesia concreta paulista trazia a marca dos grandes produtos industriais do sul. O acento gringo. O irlandês dos Brown (Augusto e Haroldo são BROWN de Campos). O osasquês de Décio, bárbaro bizantino, operário do ABC, filho de pignataro = “oleiro”. O jingle filarmônico de Rogério Duprat. O plano piloto da Poesia Concreta, gêmeo do de Brasília. Marketing e informação em dia.

O lugar ao sol de séculos de Bahia – África, revelado, num

momento de festival e vaias, (via Duprat, arranjador mor da Tropicália), fazendo trocadilho, mudando os Mutantes, brincando palavras, botando pudim de abacaxi na formiga dos tamanduás nacionais (os acéfalos que meteram no olho da rua o júri que premiava “Cabeça”, de Walter Franco. Caetano “Salvador é uma cidade de muita personalidade”. Triste Bahia, de Gregório de Matos. Transas. Os números cabalísticos: 2222. Na terra onde inventam instrumentos, viver é “luxe, calme et volupté” (Baudelaire): lá até os deuses têm pedigree (black power). É onde não se lançam os dados, mas os búzios. Onde se dizem palavras novas: babalorixá, amaralina, acarajé, o-ba-lalá, calmarja, anticomputador sentimental.

O encontro do rio com o mar – não físico mas químico, ou melhor, alquímico – só poderia dar um resultado comparável à conjugação do salitre, carvão e enxofre: pólvora. O influxo do novo mundo verbal e semiótico dos concretos paulistas sobre os geniais compositores baianos: o sangue e o suíngue novo dos baianos nas geniais equações da paulicéia estruturada.

Caetano teve a macheza jagunça de quebrar a cara numa gravação experimental como “Araça Azul” (O Azur de Mallarmé), pelado, muitas vezes pelado, em sinal de grande pureza, como disse Lígia, ao interpretar certo a má versão que eu estava dando da capa da bolacha (eu falava em contraste/contradição entre a capa naturista e o disco – erudito).

Paulistics, dirão os baianistas autênticos. Não tem nada: a pororoca esta aí para isso mesmo. Para Augusto de Campos sair em vôos Lupicínios, por terrenos sonados e dissonados pelo Mestre João. Os quais já eram da intimidade de Zé-Lino Grünwald, enrustido naquela de grande crítico de cinema quando a sua magnitude está em todas.

Zé-Lino: o que preferiu dar a impressão de ficar para trás porque pretendia chegar antes. Nostalgia, cafonália. Ruy Castro entendia e a gente se atrapalhava.

Pororoca: São Paulo + Bahia. A indústria, o folclore. Os internacionais e a região, incrível, não acham?

FATOS

Augusto de Campos, de longe o mais notável crítico da música popular brasileira, empatou todo o seu prestígio intelectual em Caetano, quando o Brasil inteiro se dedicava meticulosamente em apedrejar o menino de Santo Amaro.

Pensou bem e escreveu: “É proibido proibir os Baianos”. “A explosão de Alegria-Alegria”, quando era moda permanente achar que

aquilo tudo era moda passageira.

Os tempos por vir falaram mais alto. Diriam que Caetano e Gil eram mesmo os legítimos inventores da nova música popular brasileira, aberta, avessa a xenofobias míopes, ciosa do seu futuro.

O assunto do primeiro papo entre Augusto e Caetano foi uma tara comum: Lupicínio Rodrigues. O Lupicínio do Acaso: o acaso de “se acaso você chegasse”. Seria o mesmo acaso cibernético de Mallarmé, objeto de uma poema ortogonal de Augusto de Campos (le Hasard)? O acaso que aproximou Augusto e Caetano?

COMO ERA BOA A NOSSA BANDA¹⁵²

O mais velho da banda era o baterista que tinha um nome complicado, alguma coisa como Xerox, Clets, Ptyx, uma coisa dessas.

Já tinha passado por tudo.

Era um dos sobreviventes do Festival da Ilha de Wight, onde quem não foi eletrocutado pelos barridos elefantinos da guitarra de Jimmi Hendrix, afundou numa lâmina de ketchup e cocaína ou virou personagem do livro do Bivar.

Tinha voltado para a América do Sul numa leva de ex-exilados, cada um com seu livro de memórias guerrilheiras debaixo do braço, hoje, todos candidatos a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, a firma brasileira de móveis que fabrica as cadeiras mais duráveis, tão duráveis que alguns dizem que são imortais.

Xerox já chegava com uma larga bagagem musical na mochila. Tinha tocado berimbau na gravação do primeiro compacto do grupo inglês The Crazy Doctors and The Moneymakers, que fez muito sucesso naquela semana na Holanda, onde parece que qualquer coisa faz sucesso.

Tinha, além disso, substituído o baixista dos Debil Mentals of the Outer-World, no show em Chicago, onde foi aplaudido de pé por todas as oito pessoas presentes, entre as quais se destacava a mãe do vocalista, dona Shelley Cockintheass, entusiasmada como sempre com os agudos do Júnior.

Às vezes, a gente tinha a impressão que Xerox já tinha estado em toda a parte. E ao mesmo tempo, o que é mais grave.

Nos deu toques incríveis. Foi com ele que aprendemos a

¹⁵²

Publicado originalmente no jornal Folha de S. Paulo, em 23 out. 1985. Texto retrospectivo que é, curiosamente foi republicado no jornal Folha de Londrina, em 07 de abril de 1989, dois meses antes da morte de Leminski.

diferença entre um saxofone e uma bicicleta. Quem jamais preparou um frango xadrez como ele? Sem ele, não teríamos chegado a este lugar no “hit-parade”.

Os baixistas são gente diferente. Jóquei era assim, solene, sóbrio, como todos os baixistas. Acho que é influência daquele tum-tum profundo do baixo, aquilo muda as pessoas, pelo menos, os baixistas. O problema é que era quem mais bebia na banda. Tinha bolado um baixo oco, com espaço para encher de vodca. Uma noite, numa gravação com os Motherfuckers, estava tão bêbado que passou a noite inteira tocando uma só nota, e foi aplaudido como se fosse Jobim tocando o samba de uma nota só.

Barato mesmo era nosso guitarrista. Guitarrista, vocês sabem, são a coqueluche das meninas. Ele fica ali com a guitarra fazendo umas coisas que parecem outras coisas, e elas adoram. Nosso guitarrista era o máximo, o gato mais lindo que jamais babou sobre as cordas de uma “fender”. Nunca tinha tocado guitarra. Só soubemos disso depois do estouro do nosso segundo compacto. Aí, já era tarde. O compacto já tinha vendido 100.000 cópias.

O vocal, às vezes, ficava por conta do guitarrista. Às vezes, por conta de todos. Às vezes por conta do próprio público, que cantava nossas canções, enquanto procurávamos nos entender no palco. Às vezes a gente conseguia.

Além do baterista, tínhamos também um percussionista, “boleteiro” como ele só. Justiça seja feita, nunca vi ninguém bater igual a ele. Não contente em bater em bongôs, atabaques e pandeiros, batia na mulher, na mulher dele, na mulher dos outros, o tipo do cara que batia em todo o mundo. Um dia ele bateu tanto num espelho, na hora que acordou, que ficou com as mãos inutilizadas para sempre. Mas, enfim, o mundo está cheio de percussionistas. E não tardamos a descobrir Mongol, o verdugo das baquetas, que ficou conosco até o fim.

Robby não tocava nada. Em compensação era na casa da mãe dele que a gente guardava os instrumentos. Assim, o nome dele aparece na ficha técnica dos nossos três compactos.

Que tempos pessoal!

Só a gente sabia. Mas era a maior banda que jamais houve no mundo.

SUBVERSIVE ROCK¹⁵³

Titãs. Ultraje a Rigor. Legião Urbana. Ira! RPM. Paralamas do Sucesso. Lobão. Cazuza. Subversão, teu nome é "rock-and-roll".

Vamos lá, moçada. Vamos mostrar que era pouco, muito pouco, o que Geraldo "Caminhando" Vandré¹⁵⁴, Chico Buarque, Sérgio Ricardo e Gonzaguinha nos apresentaram como jeitos de dizer "eu não quero", "não estou nessa", "o rei está nu".

Vamos dizer o que eles não podiam dizer. Bichos, saiam dos lixos¹⁵⁵. Nós vamos invadir sua praia¹⁵⁶. Me chamam de bicha, vagabundo e maconheiro, mas transformaram este país num puteiro¹⁵⁷. Vai lá, Arnaldo, e berra, "Jesus não tem dentes no país dos banguelas"¹⁵⁸. Filho de quê? Filho de quê? Nome de mãe não vale, Roger, do Ultraje?¹⁵⁹ Quem não deixa dizer? Brasil escroto das mil bandas das garagens de periferia, você pensa que a moçada ia ficar quieta? Não seja idiota, Brasil. Isso que fizeram com você não se perdoa. A gente grita, a gente agita, a gente sua. Tua vez, Cazuza, herói e mártir das revoluções invisíveis, as terríveis mutações que ninguém previa. O monstro, a maravilha, o fantasma da ópera, Frankenstein de

¹⁵³ Publicado no jornal Folha de Londrina, em 14 de abril de 1989. O texto se inicia com uma colagem de letras de músicas de bandas de *rock and roll* que surgiram como uma retomada do gênero na década de 1980, cuja ideologia subversiva atentava, em grande parte, para questões sociais. Vamos indicando algumas dessas referências durante o texto.

¹⁵⁴ Geraldo Vandré ganhou evidência pela música apresentada no Festival Internacional da Canção de 1968, *Pra não dizer que não falei das flores*. Embora o autor não goste da "etiqueta", ficou estigmatizado, através dessa música, como um compositor de canções de protesto, que na década de 1970, fizeram resistência ao regime militar implantado no Brasil. Todos os outros compositores desse parágrafo também fizeram composição de conteúdo crítico à ditadura e a questões sociais como um todo.

¹⁵⁵ "Bichos, saiam dos lixos", excerto da canção *Bichos Escrotos*, da banda Titãs, lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, 1986.

¹⁵⁶ *Nós vamos invadir sua praia* é a faixa-título do disco da banda Ultraje a Rigor, lançado em 1985.

¹⁵⁷ O período alude à canção *O Tempo Não Para*, do compositor Cazuza, lançada em 1989, em disco de mesmo nome.

¹⁵⁸ *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* é a sétima faixa de disco de mesmo nome da banda de rock Titãs.

¹⁵⁹ Referência à segunda faixa, *Filha da Puta*, do disco *Crescendo*, da banda Ultraje a Rigor, lançado em 1989.

acrílico, os Inocentes do Leblon, lá vai um Beijo à Força¹⁶⁰ e um jato de cuspe de ácido sulfúrico dentro do olho, Buñuel cão andaluz.

Entenderam? Não? Não interessa. Vamos ao que interessa. Estado violência, Estado hipocrisia. Toma vergonha na cara, Brasil. Brasil, você, Brasil, eu, Brasil, nós, Brasil, até transformar essa vergonha em nação. Polícia, para quem precisa de polícia¹⁶¹. Está precisando de alguma coisa? Sim, realmente, esta cidade está se tornando inabitável. Sim, eu disse inabitável. Não adianta mudar. Dentro de cinco anos, o paraíso vai estar como este lugar aqui. Bares em chamas, bares cheios, escolas vazias, todo mundo buscando um endereço dentro da explosão. Som? Passaremos a cavalo sobre os plácidos prados de Mozart, cossacos shiitas trucidando todas as ordens. E haja Jimmi Hendrix. E haja Janis Joplin. E haja gritos e ranger de dentes para você (EU DISSE VOCÊ!) que pensa que tudo não passa de alguma coisa que passa enquanto você não nota que tudo passa, como passa você. Você que não sabia (no fundo, você sabia) que alguma coisa monstruosa (UMA COISA MONSTRUOSA) ia acontecer no seu rádio, na sua vitrola, no seu vídeo, na sua videovida, sim, vai, está acontecendo. Você finge que não vê, não ouve, não sente. Isso é coisa de pedra, não é coisa de gente. Você está sentindo. Dói fundo. Dói tanto em você quanto em todo mundo. Essa dor vai longe. Você vai ver. Não existe bomba atômica que faça o "rock-and-roll" desaparecer. Sinto no ar um vazamento de usina nuclear. Respiro fundo. Explodir tudo é a melhor coisa deste mundo.

Não se iludam senhores. Arnaldo Antunes vai morrer. Renato Russo vai. Cazuza esta morto. Pelo menos, temos alguma coisa em comum. Essa mania de correr atrás de dinheiro. Esse desprezo pela miséria de ter nascido brasileiro. Essas coisas que a gente conhece pelo cheiro. Essa vida falsa, essas cenas que se reprisam, esse dia-a-dia que nos anestesia. Rock, a gente encontra em toda a parte, em Londres, em Tóquio, em Marte. Agora, também em Moscou. Moscou, Moscou, "rock-and-roll", Lênin e Trótski, o vento levou. Quem diz o que rola agora? Raul, seixas o que fostes outrora! Pau na mula, pé na tábuca, Nova York é logo ali. Força, moçada! Mais um pouco, e a gente já não nasceu no Brasil.

Calma, calma, não há razões pra pânico. O teatro está em chamas mas o décimo sétimo batalhão de bombeiros está a postos para resgatar

¹⁶⁰ *Beijo AA Força* é o nome de uma banda de punk rock fundada em Curitiba, na década de 1980.

¹⁶¹ Referência a canção *Polícia*, lançada no álbum *Cabeça Dinossauro*, da banda Titãs, 1986.

as vítimas de primeiro, segundo e terceiro grau. Enquanto os feridos são socorridos, olhos e ouvidos atentos para os nossos patrocinadores.

BRILHA O COMETA CAETANO¹⁶²

Simples, sofisticado: o “show” de Cae que estreou em Curitiba

CORES, NOMES

Se São Paulo já foi chamada de tûmulo do samba, Curitiba, de certa forma a principal cidade do interior de São Paulo, era até a pouco a pirâmide com ar condicionado de todas as artes, onde jazia, impávido colosso, o sarcófago do vampiro daltônico (de Dalton Trevisan, por favor).

Todavia ventos mais cálidos começam a soprar entre os ipês da única capital do Brasil que, uma vez na vida, vê neve.

A ponto de Caetano Veloso dar partida na *tournee* nacional do seu *show Cores, Nomes* no burgo de Jayme Lerner, quando uma experiência de urbanismo social-democrata, quase européia, orquestrada pelo própria burgomestre, está substituindo o (raro) calor atmosférico pela tepidez humana do convívio e do encontro.

Pasmo foi ver Caetano substituir uma ojeriza antiga, conforme ele mesmo conta, por uma paixão inesperada.

“Gosto das coisas que dão certo.”

E exemplificou:

“A Rede Globo, Curitiba...”

Quem lotou o Guairão nos três dias de *Cores, Nomes* foi uma Curitiba especializada. Os caetanistas são gente especial. Os muito jovens, os não tão jovens, um tanto ou quanto contraculturais, artistas, artistas da vida ou em idade de arte. Para eles, em Curitiba Caetano apresentou, em *première* nacional, seu *show* mais simples e mais sofisticado. Algumas cores. Alguns nomes. Momentos de estesia. De beleza pura, terreno no qual Caetano é imbatível. Afinal, que mistério tem Clarice?

Ao longo de quase trinta músicas, o mago de Santo Amaro vai entremecendo antigos sucessos com as canções do seu mais recente LP, um meandro caprichoso, que tem seus orgasmos na caetaníssima *Sina*, de Djavan, a mais nova paixão musical do “Cavaleiro de Jorge”.

Esta, aliás, a música com que começa a cavalgada das tropicais

¹⁶²

Publicado na revista *Isto É*, em 12 de maio de 1982.

valquírias de *Cores, Nomes*.

Daí, Caetano salta para *Cajuína, Menina do Anel de Lua e Estrela, Badaué*, do LP anterior, para desembocar em *Ilê Ayê*, deste LP, com letra do seu filho Moreno.

De repente, Caetano se lembra de Subaé e da urgência de purificá-lo, dando a esse riacho que atravessa sua terra a grandeza de um símbolo ecológico.

Cores, Nomes, vibram os políticos, traz um Caetano explicitamente preocupado como os problemas da tribo e da espécie. Lá está *E Ele Me Deu um Beijo na Boca* que não me deixa mentir. Esse beijo-provocação, de homem para homem.

Com sua movimentação roqueira, jaggeriana, Caetano toma o *Trem das Cores*, como se sabe, um veículo que só pára em todas as amizades coloridas de que este final de século é capaz.

Billy-hollydayana a interpretação de *Meu Bem, Meu Mal*.

E, no final, Caetano ainda se *Queixa*, pondo para fora, com o público, tudo o que um homem pode ter contra uma mulher.

Nesse *show, by the way*, Caetano continua o mesmo. O mesmo conjunto. O mesmo estilo de se apresentar. O mesmo nível de sempre do maior poeta-cantor da música popular brasileira.

O último a chegar é fã de Fagner.

APÊNDICE D – Cifras

Luzes

(Paulo Leminski, 1978)

Cifra: Josemar Vidal Jr.

Bbm(9)

Acenda a lâmpada às seis horas da tarde

Ab9 Bbm(9)

Acenda a luz dos lâmpadões

Inflame a chama dos salões

Ab9

Fogos de línguas de dragões

Gb9 Fm7 Bbm(9)

Vaga-lumes, numa nuvem de poeira de neon

Ebm(9) Ab9

Tudo claro, tudo claro

Bbm(9)

A noite assim que é bom

A luz acesa na janela lá de casa

Ab9 Gb(9)

O fogo, o foco lá no beco, o farol

Ebm(9) Ab9

2x { Essa noite, essa noite
Bbm(9)
 Vai ter sol

(da capo e tudo)

Ebm(9) Ab9

Esta noite, esta noite

Bbm(9)

Vai ter sol

Ebm(9) Ab9

Esta noite, esta noite

Bb4 Bb

Vai ter sol

Flor de cheiro

(Paulo Leminski, 1970)

Cifra: Josemar Vidal Jr.

Cm6(9) Eb7/Bb Ab6 G(13b.9#) Cm6(9) C#(5b) Ab7/Eb
 Você tem o cheiro de uma flor

G7/D Cm7 Eb7/Bb Ab6/Eb G7/D

Que eu não me lembro mais

Cm6(9) Bbm6 Ab6 G(13b.9#) Cm6 Ab6/Eb G7/D
 Lilás jasmim incenso amor perfeito e sassafrás

G7(13b)/B G/F G7/D Cm7 Fm7 Ab7(13) G7/B

Flores de muito tempo atrás

Cm6(9) Bbm6 Ab6 G(13b.9#) Cm6(9) Bbm6 Ab6
 Vi você à sombra de uma flor

G7 Cm7 Ab7 G7(13b)

Com outra flor na mão

G/F Cm6 G7/B Eb7/Bb Ab6

Flor em compensação

Cm6(9) Eb7/Bb Ab6 G(13b.9#) Cm6(9) Eb7/Bb
 Você tem o cheiro de uma flor

Ab6/Eb G7/D Cm6(9) Eb7/Bb Ab6 G(13b.9#)

Que eu não me lembro mais

Pernambuco “Meu”

(Moraes Moreira e P. Leminski, 1982)

Cifra: Josemar Vidal Jr.

Intr.: 4/4 A7(9) | D6.9 :|| (3x) 4/4 A7(9) | Dm7 ||

Dm7 Gm7
 Um frevo em *ré*, pra deixar você fora de *si* não tenho
Em7(b5) A7(b9) Dm7 C7(11)
 Frevo de fé, como lá, feito lá em Recife, ninguém
F F#° Gm7 C7(9)
 Cidade velha e bonita, assim já nem há
Gm7 C7(b9) F

Já tá pra lá, vem pra lá, vem maduro o araçá

A7

2X { O que é que há, meu bem

Dm7

O que haverá não sei

A7 Dm7

Essa é a lei, virá, virá

Dm Dm7M Dm7 Dm6 Gm7 A7(b9)

Repouso em *ré* nessa pauta e por falta de assunto escrevo

Gm6/Bb A7(b9) Dm7 C7(11)

Oh, minha Dora me adora, Dorinha, rainha do frevo

F F#° Gm7 C7(9)

Um frevo em fá, bem falado pra ser chamuscado ao sol

Gm7 C7(b9) F

Não tenha dó, natural, sustenido ou bemol

A7 Dm7

Não tenha dó de mim, vai ser pior assim

A7 Dm7

Não tenha dó, vai ser pior

A7 Dm7

Não tenha dó de mim, vai ser pior assim

A7 Bb7 A7 D6

Não tenha dó, vai ser pior

A7 D6

Pernambuco, eu te quero, não me deixe maluco

A7 D6

Pernambuco, eu espero, que eu nunca fique caduco

A7 D6

Pernambuco, eu te quero, não me deixe maluco

A7 4/4 D6 | Dm7 ||

Pernambuco, eu espero que eu nunca fique caduco