

TUDO O QUE A CANÇÃO PODIA SER: UMA ESCUTA PARA LER, OUTRA LEITURA PARA ESCUTAR

Adner de Almeida Sena¹

RESUMO: No artigo “Nada ficou como antes”, de Ivan Vilela, nos são apresentadas 12 inovações ou novidades no fazer cancional brasileiro por parte do movimento denominado Clube da Esquina em relação aos movimentos predecessores, tais como a Bossa Nova, o Tropicalismo, etc. Apesar do grande reconhecimento internacional da musicalidade singular de cada um de seus integrantes (Milton Nascimento, Toninho Horta, Tavinho Moura e muitos outros) e de sintetizar, no disco *Clube da Esquina I*, os procedimentos de criação cancional dos movimentos precedentes, tais novidades e inovações até então não haviam sido creditadas a eles. Dentre todas estas inovações, interessa-nos principalmente uma que se relaciona e se integra diretamente com os demais procedimentos e diz respeito ao que aqui chamaremos de *narratividade*. É a partir dos anos 80 que o mundo acadêmico se dedica, pela primeira vez, a desenvolver uma metodologia para abordar aquela que é uma importante (quicá a maior) expressão da nossa cultura: a canção popular. Os estudos de Luiz Tatit em torno daquilo que ele próprio denomina *semiótica da canção* inauguram uma busca por uma metodologia baseada na relação entre letra/melodia ou ainda na composição a partir da prosódia da fala. Desde então, outros autores, numa mesma busca metodológica, passaram a observar e a enfatizar outras materialidades, tais como a voz, a performance, o arranjo, a não expansão, etc. A proposta deste trabalho é observar como a configuração singular do disco *Clube da Esquina I* acaba por exigir destas metodologias uma redefinição de seu objeto e seus limites.

PALAVRAS-CHAVE: Clube da Esquina; Canção Popular Brasileira; Crítica; Limites; Literatura.

1 Introdução

A música popular brasileira, hoje aclamada por músicos, pesquisadores, críticos e apreciadores do mundo inteiro, ocupa um lugar de destaque dentre as expressões de nossa cultura. Com uma geografia sonora riquíssima, o Brasil das festas populares, do folclore, da música popular rural e urbana, dos litorais e sertões, dos registros fonográficos, exhibe uma variedade de ritmos e sotaques quase “incatalogável”. Esta musicalidade, que é formada, desde os primórdios da colonização portuguesa e seu encontro com os povos originários e das inúmeras diásporas subsequentes, a partir da fusão e “miscigenação” de elementos sonoros de diversas culturas, inspirou e inspira a pesquisa e a obra de grandes nomes de nossa gente, como Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, Egberto Gismonti, Marco Pereira e tantos outros. O país de maior expressão em cultura popular do mundo teve na segunda metade do século XX a marca de inúmeros movimentos: Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália, as canções de protesto na figura central de Geraldo Vandré e o Quarteto Novo, a Vanguarda Paulistana, o Clube da Esquina, enfim, um cenário musical e cancional plural e raro.

¹ UFSC / CNPQ.

Entretanto, é somente a partir dos anos 80 que o mundo acadêmico se dedica, pela primeira vez, a desenvolver uma metodologia para abordar aquela que é uma importante (quicá a maior ao lado da nossa literatura) expressão da nossa cultura: a canção popular. Os estudos de Luiz Tatit em torno daquilo que ele próprio denomina *semiótica da canção*, baseado na semiótica tensiva de Claude Zilberberg, inauguram uma busca por uma metodologia baseada na relação entre letra/melodia ou, ainda, na composição a partir da prosódia da fala. Desde então, outros autores, numa mesma busca metodológica, passaram a observar e a enfatizar outras materialidades, tais como a performance, a voz, o arranjo, a resistência a expansão, as técnicas de gravação de estúdio, etc.

Muitas destas materialidades da canção foram abordadas de forma pontual em um livro intitulado *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*, publicado em 2008, fruto do II Encontro de Estudos da Palavra Cantada, em 2006 no Rio de Janeiro, em que reúne ensaios de diversos autores que nos permitem uma visão sobre as inúmeras perspectivas disponíveis para o entendimento da canção e seu universo. Um traço que distingue a leitura que proponho das demais se deve ao fato de que em todo estudo sobre canção até então se escolhem canções de diversas fontes, separadas ou mesmo sem levar em conta a “obra” em que aparecem. Neste sentido, creio que o pensamento literário pode colaborar para uma *visão* mais clara do objeto em questão e suas dimensões. Porém, neste caminho, não se deve de modo algum subsumir a canção em suas particularidades fundamentais em detrimento de uma *visão* ou *leitura* que não leve na mais alta consideração a *escuta*. Ou melhor, antes que qualquer interpretação conduza uma experiência de escuta, deve-se permitir que a própria escuta, na sua dimensão mais corpórea e selvagem, atravesse, modifique e transforme nosso olhar e nossa interpretação que, inevitavelmente, se voltam à escuta e, da mesma forma, a atravessam, modificam e transformam e assim indefinidamente.

A abordagem aqui proposta não visa apenas a uma escuta/leitura de canções isoladas do disco *Clube da Esquina I*, mas também, e principalmente, a importância da sequência e da ordem “cronológica” em que as canções aparecem no disco. O que podemos escutar em seu *devir*? Partiremos do pressuposto de uma certa crítica literária que sentencia que a análise não pode descuidar daquilo que faz a obra “uma progressão criadora, avanço irreversível de uma ordem em devir”, evitando tratá-la como uma “extensão homogênea, imóvel, como algo que sempre está certo, cuja significação, procurada independente do sentido de seu movimento, descuida em particular do

movimento pelo qual foi realizada a obra” (BLANCHOT, 1990, p. 108). Esta sentença, que remete ao universo estritamente literário, se mostra de grande valia na abordagem aqui proposta, pois como menciona Ivan Vilela, no seu trabalho intitulado *Nada ficou como antes*: “Ronaldo Bastos falava muito de um disco onde as músicas se transformassem umas nas outras, ou seja, a passagem de uma faixa a outra tivesse um porquê. Assim, o disco flui como se a costura que liga uma música a outra fosse feita por pontos invisíveis”(VILELA, 2010, p.22) . Esta é a única menção a respeito daquilo que chamaremos *narratividade* presente no *Clube da Esquina I* em toda a literatura que se dedicou a comentar o disco. E esta é apenas 1 das 12 inovações ou novidades trazidas por este movimento artístico. Vamos nos ater, devido à escassez quase absoluta de referência a este aspecto, exclusivamente a esta dimensão.

O que aqui chamamos de *narratividade* se distingue daquilo que poderíamos entender por *narrativa*. Não se trata aqui de uma estória, ou um enredo, mas sim de um devir que se constrói sem descuidar da sequência de suas etapas. Para penetrarmos nestes ares é primeiramente necessário compreender a obra como um sistema regido por regras próprias na construção e no desvelar-se do seu sentido. É preciso, pois, assumir e confiar na *cronologia* desse devir. Devemos nos perguntar: Como as canções são encadeadas? Quais elementos orientam e estruturam seu devir? Quais regras determinam o lugar *cronológico* de cada canção? Nosso objetivo com esta proposta é tornar visíveis estes pontos até então invisíveis, procurando demonstrar como uma canção modifica o sentido da outra. Isto exige, silenciosamente, a atenção ao movimento que se dá por cima dos significados momentâneos de cada canção e impõe, também silenciosamente, uma experiência que transborda os limites da canção através de uma radicalidade rumo à liberdade, ao novo, à superação do medo e ao infinito.

Disco I

A obra se organiza como um devir do título da primeira canção. *Tudo o que você podia ser* insiste repetida e obsessivamente em dizer algo que não quer ser ouvido e cujo medo provocou o esquecimento e a interdição das vontades e potências: “Sei um segredo/ você tem medo”; “tudo o que você devia ser sem medo”; “você não quis deixar que eu falasse de tudo/ tudo o que você podia ser”. Já “Sol e chuva”, “a porta” e “o anel de Zapata” se referem àquilo que é interdito, ou seja, o desejo de viver as paisagens e suas incertezas, o sonho, a aventura e a revolução social. A canção se inicia trazendo imagens

da natureza, o que é recorrente ao longo de todo o disco, mas que posteriormente apresentará uma função muito distinta da simples composição de cenários ou paisagens naturais.

A segunda canção, *Cais*, dividida em duas partes, tem seu sentido construído a partir da oposição e relação entre ambas. Na primeira parte, com letra, ouve-se a voz, em primeira pessoa, de um sujeito inventando um mundo em que possa sonhar e ser feliz. Todo o significado em torno da relação letra/melodia, suas repetições que soam como as ondas de um mar triste, necessariamente inventado, dizem de desejos e sonhos interditados, incorporando o efeito do medo que paralisa o corpo, mas que se movimenta na imaginação e nas angústias que tal interdição provoca: “Para quem que se soltar, invento um cais/ Invento mais que a solidão me dá/ Invento lua nova a clarear”; “Eu queria ser feliz, invento o mar/ Invento em mim o sonhador”; “Para quem quer me seguir, eu quero mais/ Tenho o caminho do que sempre quis/ E um saveiro pronto pra partir/ Invento o cais e sei a vez/ De me lançar”. A segunda parte é um corte que interrompe o pulso inseguro das ondulações e repetições do violão e efeitos de percussão da primeira parte, impondo um ritmo bem marcado ao piano solo, que por sua vez conduz para a gradativa entrada de uma voz que acompanha o piano e que se torna, progressivamente, repetitivo e distante. Este corte provoca o efeito de “lançar”. As repetições que marcam a primeira parte nos sugerem uma inércia angustiada típica dos desejos castrados e da morte. A melodia sem letra que se segue nos *lança* para fora das palavras, porém para dentro do canto e o que dele é indizível.

Cais, juntamente com *Um Gosto de Sol* (também presente neste disco) e *Que Bom, Amigo*, foram estudadas de forma específica por um cantautor/pesquisador de uma geração recente de compositores mineiros, Kristoff Silva, em um trabalho intitulado *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento*. Neste trabalho, que foi co-orientado por Luiz Tatit, há, ainda que de forma bastante discreta, a sugestão de uma ampliação do princípio de análise baseado na relação letra/melodia proposta pelo co-orientador.

Nossa intenção foi a de investigar por quais recursos o pensamento musical atua na configuração e ampliação do sentido cancional, observando os deslizamentos de sentido que o arranjo provoca numa composição, ao acentuar um ou outro dos diversos aspectos envolvidos na relação letra/melodia. (SILVA, 2011, p. VI)

O autor, grosso modo, observa que o tema instrumental, que é a segunda parte da música, “configura” o sentido geral da canção. A minha escuta não se opõe a escuta de Kristoff Silva, muito pelo contrário. Porém, procuro evitar uma intoxicação conceitual no que tange à definição de canção. O autor nos diz que seu “principal objetivo foi aplicar os mesmos conceitos que estão na base da Semiótica da Canção ao estudo dos elementos do arranjo” e ainda afirma que estas “são canções que apresentam no arranjo a mesma passagem melódico/harmônica, interpretada com instrumentações diferentes e de diferentes maneiras, integrando a estrutura da canção” (SILVA, 2011, p. VI). Ao compreender a canção como constituída fundamentalmente pela relação letra/melodia, tal como previsto pela Semiótica da Canção de Tati, ele enxerga a parte B da música como uma passagem melódico/harmônica que constitui o arranjo e se integra, como uma estrutura externa, à canção (letra/melodia). Minha escuta supõe que a parte B da música constitui não só o arranjo, mas a própria canção nesta performance. Ela não se “integra” à canção, mas sim é elemento constitutivo dela. Minha escuta não se opõe à de Kristoff Silva quando ele assinala um “deslizamento” que esta passagem provoca. Porém, ele associa o deslize ao arranjo (como se fosse um elemento externo que se acopla à canção) e eu escuto o próprio deslize como construção fundamental desta canção: o lançar-se, ou o querer lançar-se, para fora si, para fora do significado de interdição que a letra e a melodia da primeira parte constroem.

Já em *Trem azul*, com uma introdução realizada por uma guitarra que imita o cantar do vento, uma “onomatopeia instrumental”, tem-se uma estrofe cantada onde novamente vemos a tematização de uma interdição e onde já é possível sublinhar o papel que as imagens da natureza (vento/sol) passam gradativamente a desempenhar na construção do sentido e movimento das canções: “Coisas que a gente se esquece de dizer/ Frases que o vento vem às vezes me lembrar/ Coisas que ficaram muito tempo por dizer/ Na canção do vento não se cansa de voar”. A canção do vento, espaço de livre fluxo das lembranças esquecidas, se contrapõe àquilo que “a gente se esquece de dizer” ou “ficaram por dizer”, provocados pelo medo, proibições, normas, que são os pilares daquilo que denominamos *cultura*. A dicotomia ou contraste entre cultura/natureza, homem/animal, civilizado/selvagem, percorre, ainda que em variadas e diferentes nuanças, o chamado pensamento ocidental desde seus primórdios com Platão e Aristóteles, até os pensadores como Descartes, Freud, Levi-Strauss, etc. O refrão explicita um traço marcadamente psicodélico e com certo clima “surrealista”, através tanto da instrumentação com

guitarras e efeitos, como das sequências elípticas que alternam o sujeito nas frases e desestabilizam semanticamente seu significado através de ambiguidades que se acumulam nos versos: “Você pega o trem azul/ O sol na cabeça/ O sol pega o trem azul/ Você na cabeça/ O sol na cabeça”. As imagens do trem, da estrada, do rio, do caminho aparecem e reaparecem obstinadamente no decorrer do disco. Nesta canção se nota uma tendência, ou um desejo, à fusão ou à profunda identificação com a força do sol e a liberdade do vento.

Eis que então surge, pela primeira vez, a vinheta Saídas e Bandeiras nº1, que aparecerá também noutro momento e que acentuará a dimensão da *narratividade* da obra e a importância cronológica das canções. Com o compasso de 5 tempos, raríssimo na música popular brasileira, seu título remete diretamente aos grupos que colonizaram os sertões do Brasil interiorano em busca das riquezas minerais e da expansão do território, seguindo sempre o curso dos grandes rios. A letra nos apresenta, mais uma vez, a temática da interdição, porém anuncia uma reação a ela ao indagar: “O que vocês fariam dessa coisa que não dá mais pé/ O que vocês fariam pra sair dessa maré/ O que era sonho vira terra/ Quem vai ser o primeiro a me responder?”. A voz então nos responde, agora em primeira pessoa, em sua segunda estrofe: “Sair dessa cidade, ter a vida onde ela é/ Subir novas montanhas, diamantes procurar/ No fim da estrada e da poeira/ Um rio com seus frutos me alimentar”. Este trecho contrasta a cidade e o sertão e prevê, na estrada da sua aventura e coragem, novas paisagens e a nutrição com a natureza das águas. O Rio, Caminho/Natureza, nutre o Homem/Caminhada. O homem se transforma naquilo que o alimenta.

Depois de Saídas e Bandeiras, que se refere aos movimentos de expansão territorial do nosso passado colonial e à aventura do homem colonizador em paisagens selvagens, as imagens ou elementos da natureza tomam a voz na canção Nuvem Cigana: “O meu nome é nuvem, ventania, flor de vento”. A gradativa incorporação destas imagens que vão se tornando as motivações de cada passo nesta estrada rumo à libertação do medo e da paralisia, encontra aqui um ponto alto. Tudo é possível de se ver no contorno das nuvens. Tudo é passageiro e irreversível. Não haveria melhor metáfora para designar a própria obra, singularmente rica no uso das mais diversas fontes e gêneros musicais, tanto e tão excessivamente que, ao mesmo tempo em que podemos ouvir e distinguir muitas delas, o disco soa como algo novo e completamente distinto de suas fontes. O adjetivo “cigana”, para classificar esta nuvem, realça este mesmo sentido. Uma nuvem “filha do

vento”. Uma indomável força que a tudo atravessa, apropria, contorna, contrasta e dança, indefinidamente. A voz desta natureza convida para essa estrada rumo ao desconhecido e ao novo, dando como única condição deixar o coração bater sem medo. Trata-se da simultaneidade de ser estrada e quem nela caminha.

O devir do disco revela progressivamente os movimentos e as forças da natureza como uma possível “cura” para um mal estar civilizatório. Estes mesmos movimentos e forças motivam os temas obstinadamente rumo a uma libertação das interdições do corpo em estado de inércia, de um tempo de longa espera e com movimento semelhante à morte. Por meio de uma personificação ou animismo, escutamos a humanidade das forças da natureza convidando, sensualmente, o homem adoecido de civilização para a libertação de seus medos, suas interdições pessoais, sociais e políticas, seu mal estar.

Esta relação humanidade/natureza se aproxima mais do perspectivismo ameríndio, ou multinaturalismo, do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (em que a humanidade é a natureza ou substância comum entre todas as coisas que existem) do que dos pensamentos que ocupam a vasta prateleira da estante da cultura ocidental a este respeito. Entretanto, cabe uma diferenciação: enquanto os ameríndios enxergam a identificação do homem com a humanidade de outra espécie ou natureza como algo de grande risco, reservado apenas aos Pajés ou Xamãs, ou mesmo uma doença para o homem comum, no Clube da Esquina I, a humanidade das coisas inanimadas e a gradativa identificação com elas é a cura para um corpo interditado, conquistado pelo medo. Porém, devemos mencionar também que o princípio que rege este devir e a trama destas forças se dá pelo princípio de *alteridade*, assim como os ameríndios, em detrimento da *identidade*. Isto se dá desde o uso das inúmeras fontes musicais e artísticas apropriadas sem que haja uma identificação absoluta em relação a elas, como na própria trama temática deste progressivo processo de cura.

Em *Cravo e Canela*, estas forças e imagens da natureza encarnam na figura de uma mulher cigana, que tempera não com cravo ou canela, mas o próprio “cheiro do cravo”, “a cor de canela”, assim como “a lua morena”, “a dança dos rios”, “o mel do cacau” e “o sol da manhã”. A gradação destas motivações pelas imagens ou forças da natureza é também um gradativo processo de descolonização da linguagem e do pensamento, mas sobretudo da voz e do corpo.

Não arbitrariamente, a canção que abre o lado B do disco 1, bolero do compositor espanhol Carmelo Larrea, nos remete às nossas heranças ibéricas, que muito

influenciaram a música mineira. A rearmonização feita por Milton Nascimento no violão e a forma de acentuar no dedilhado e nas batidas imprimem um forte caráter de mineiridade, bem distinta das inúmeras interpretações desta canção. A voz, o violão e os efeitos constroem uma atmosfera sombria junto a uma musicalidade que remete às músicas ciganas, que nos conduzem, por sua vez, a um passado distante e além mar. Este amor não consumado dos versos “Estan clavadas dos cruces/ En el monte del olvido/ Por dos amores que han muerto/ Sin haberse comprendido” faz retornar o tema do esquecimento e da impossibilidade de realização de um desejo que logo será contrastado pela canção subsequente *Um girassol da cor de seu cabelo*.

Com uma letra bastante incomum na música popular brasileira de então, esta canção apresenta um caráter fortemente psicodélico. A construção da letra se dá por um processo chocantemente surrealista: “Vento solar/ Estrelas do mar/ terra azul/ seu vestido/ Bom dia! Como vai você?/ Verde vento solar “. Lembro muito de uma máxima surrealista (que na verdade é de Lautréamont): “O encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda chuva”. Os elementos da letra são aparentemente desconexos, mas tem uma direção para um sentido totalizante tal como um sonho: “O meu pensamento tem a cor de seu vestido/ Ou um girassol que tem a cor de teu cabelo”. Não há uma organização lógica das imagens dos versos e sua sequência de eventos. Porém, ao escutarmos sabemos que se trata do tema amoroso. Os versos, radicalmente incomuns, parecem se orientar sobretudo por aliterações e assonâncias que, juntamente com seu caráter psicodélico, constroem uma “viagem” que remete aos estados de consciência alterada pelo uso de psicoativos. Esta viagem pinta o pensamento e o desejo com as cores de uma natureza indomável, necessariamente distorcida, surreal.

San Vicente traz de volta o caráter raiz latino americano. Sugestivamente inicia com os versos: “Coração americano/ Acordei de um sonho estranho”. Ao lembrar o sonho diz: “Um gosto, vidro e corte/ um sabor de chocolate/ no corpo e na cidade/ .../ Coração americano/ Um sabor de vidro e corte”. Ao mesmo tempo em que fica claro o caráter regionalista, San Vicente é nome de diversas cidades, vilas e lugarejos por toda América Latina, como no Brasil, Argentina, El Salvador, etc, o que indetermina e atribui uma dimensão “universal” a um cenário marcadamente regional.

Dos Cruces, Um Girassol Da Cor De Seu Cabelo, San Vicente, Estrelas e Clube da Esquina n°2 compõem o Lado B. O disco se organiza por uma lógica de alternância, tanto dos temas, como de andamentos, texturas e estilos: rock/raiz;

memória/esquecimento; real/sonho; noite/dia; lento/rápido. Essa alternância se dá por contraste, como sugestivamente está impresso na capa do disco na figura das duas crianças, uma branca e outra preta, agachadas sob um fio de arame farpado, juntos ao verde das plantas e ao amarelo da estrada.

A canção que fecha o Lado B do Disco I é *Clube da Esquina n^o2*. Esta canção merece uma atenção especial nesta perspectiva que venho esboçando. A letra foi censurada pela ditadura militar, mas mesmo assim foi gravada por Milton Nascimento com a voz e o violão dobrando a melodia. A ausência de letra e a permanência da canção causa um problema central de definição. Como devemos “ler” uma canção sem palavras?

Adriana Cavarero, filósofa italiana contemporânea, em seu livro *Vozes Plurais*, nos apresenta um caminho fortuito para esta questão. Para ela, de Platão a Derrida, “o grande elenco de filósofos vai aos poucos se configurando como uma esquadra surpreendentemente bem treinada e comprometida com que a autora classifica de ‘surdez’ da filosofia” (CAVARERO, 2011, p.10). Isto se configura desde a afirmação de um logos contra os riscos que a poesia oral e cantada, carregada de “sonoridades perturbadoras”, oferecia à República. Já Aristóteles definia a linguagem em função de sua dimensão semântica ao estabelecer a fronteira entre o homem e o animal, em que o primeiro possui linguagem (phoné semantiké), enquanto para o segundo restaria apenas a voz (phoné). Cavarero propõe esta como a razão principal para a conhecida expulsão do poeta da cidade de Platão, visto que para o filósofo não foi a forma da poesia em particular que oferecia tais riscos, mas sim a “indistinção hierárquica entre voz e palavra, típica do trabalho poético-musical” (CAVARERO, 2011, p.12). Em suma, o *logocentrismo*, pilar central da chamada cultura ocidental, pressupõe a voz destinada à palavra, diferentemente das muitas culturas não ocidentais cuja própria voz, independente da linguagem, é quem ocupa o centro de seu universo cultural. “A voz é som, não palavra” (CAVARERO, 2011, p.28). A voz excede a palavra. Para ela, a “filosofia se tornou incapaz de perceber que, como som, a voz provém de uma garganta e, nessa condição, vincula irremediavelmente palavra e corpo” (CAVARERO, 2011, p.29). Esta surdez da filosofia se estende aos “pós-modernos”, incluindo Derrida, ácido crítico da cultura ocidental, que fora “homenageado em um apêndice bastante polêmico em que é discutida a famosa equivalência entre logocentrismo e fonocentrismo” (CAVARERO, 2011, p.10).

Voltemos à questão. Como “ler” uma canção sem palavras nesta perspectiva que viemos esboçando? A partir da nossa leitura podemos dizer que se trata da resistência do

corpo (Voz) contra a legislação da linguagem que interdita as palavras (Lei, Ordem, Estado).

Adriana Cavarero recorre também a Julia Kristeva e Hélène Cixous que, ao tratar da *chora semiótica* e da dimensão feminina da linguagem, esboça em termos psicanalíticos suas dimensões. Segundo a primeira:

“De profunda raiz corpórea e ligada à totalidade indistinta de mãe e criança, ela precede o sistema *simbólico* da linguagem, esfera do semântico que reina a sintaxe e ao conceito, isto é, a ordem paterna da separação entre o *si* e o *outro*, entre a criança e a mãe, entre o significante e o significado”. (CAVARERO, 2011, p. 161)

Para ela, estas autoras chamariam a atenção para o enfoque no “registro libidinal da vocalidade” (160), que remete ao período pré-edipiano quando a criança não se distingue da mãe e, assim sendo, o cantar materno e o leite se confundem no mesmo prazer, no mesmo corpo. Resumamos este caso particular nos termos acima: o Pai (a Lei, a Ideia, o simbólico, a ordem), castra e cala o Filho (materialidade da palavra), mas não cala a voz do corpo, Mãe das palavras e da própria lei.

Esta forma de ler a dimensão vocálica, torna-se ainda mais extrema e interessante ao escutarmos a canção *Lilia*, no Lado B do Disco 2. Se na canção *Clube da Esquina n° 2* ainda existe uma dimensão da prosódia, visto que se mantém com fidelidade a melodia que sustenta a letra censurada, em *Lilia*, que também é nome da mãe adotiva de Milton Nascimento, não houve censura, pois originalmente não há letra. A segunda parte desta canção se resume a grunhidos, gemidos, gritos, que estariam além e aquém da musicalidade das palavras. Segundo o compositor, esta canção em homenagem à sua mãe não possui letra pois ele próprio “não têm palavras para dizer do amor que sente por ela”. Nesta mesma canção, em sua primeira parte há ainda outro aspecto importante. O final da frase melódica recupera o tema de *Cravo e Canela*, canção que encerra o Lado B do Disco 1.

Disco 2

O Disco 2 recupera tanto os temas musicais (como acontece na canção *Um Gosto de Sol* em relação à *Cais*), como a temática das letras, tal como a vinheta *Saidas e Bandeiras n°2*. A canção *Me deixa em paz*, única voz feminina da obra, mais que um lamento puramente amoroso, nos soa agora como uma resposta ao slogan: Brasil: ame-o ou deixe-o. *Os Povos* recupera a temática colonialista e suas interdições: “Portão de ouro,

aldeia morta, solidão/ E eu reconquistado, vou caminhando/ Caminhando e morrer/ A cordilheira de sonhos que a noite apagou/ Meu povo, meu povo, pela cidade a morrer só”. *Nada será como antes* surge como impulso irreversível de botar o pé na estrada: “Resistindo na boca da noite um gosto de sol”. E a última canção, *Ao que vai nascer*, sintetiza e coroa toda a obra, recuperando todos os temas e etapas deste tempo de longa espera e interdição: “Memória de tanta espera/ Teu corpo crescendo, salta do chão/ E eu já vejo meu corpo descer/ Um dia te encontro no meio da sala ou da rua/ Não sei o que vou contar// Respostas virão do tempo/ Um rosto claro e sereno me diz/ E eu caminho com pedras na mão/ Na franja dos dias esqueço o que é velho/ O que é manco e é como te encontrar/ Corro a te encontrar/ Um espelho feria meu olho e na beira da tarde/ Uma moça me vê/ Queria falar de uma terra com praias no norte e vinhos no sul/ A praia era suja e o vinho vermelho/ Vermelho, secou/ Acabo a festa, guardo a voz e o violão/ Ou saio por aí/ Raspando as cores para o mofo aparecer //Responde por mim o corpo/ De rugas que um dia a dor indicou/ E eu caminho com pedras na mão/ Na franja dos dias esqueço o que é velho/ O que é manco/ E é como te encontrar/ Corro a te encontrar”

Entretanto, esta síntese e coroamento da obra são ambíguos, pois ao acelerar e correr para o encontro ao novo, se lançar para dentro dele e encerrar o disco, a obra encontra seu começo. A última música se conecta com a primeira até mesmo na tonalidade. Os elementos de uma canção são expandidos em outras.

Tal dinâmica pressupõe ruptura e retomada. As imagens e temas (musicais e poéticos) sempre retornam, porém modificados. Tudo repete sem repetir. Por outro lado, a obra é um desvelar-se gradativo. Isso acontece em níveis distintos, tanto no tocante às canções em si, como na narratividade do disco. Esta repetição de processos se alterna em níveis e funções distintas, gerando um jogo de espelhamento que provoca o efeito *mise en abyme*. O destino da voz e do corpo descolonizado é o próprio canto, não as palavras. Podemos então percorrer seu movimento. Os temas e motivos são circulares (por alternância), entretanto, esses temas e motivos mudam de níveis e deslocam seu centro. Este centro por sua vez é deslocado por uma força que impulsiona seu devir, que *lança* a voz para fora das palavras e pra dentro de si mesma. O dentro da voz é fora. Ao percorrer a estrada, torna-se a estrada. Sentido que começa e termina em si mesmo. Mas não só. A mecânica deste movimento que busca e desloca seu centro sugere algo similar à natureza do *redemoinho* (haveria nele um Diabo?): sempre circular, mas que a cada giro ganha um novo eixo e um centro distinto, devido a uma força propulsora que é resultante do

contraste de dois ventos. A própria materialidade do disco de vinil é sugestiva, pois a agulha busca o centro que é invertido ao trocar de lado e depois deslocado ao trocar de disco e assim por diante. Essa dinâmica gradual, que parte do *fraco* para o *forte* e se lança, existe tanto no interior de algumas canções como na narratividade da obra. Há também outro fato. A voz de Milton, que ao finalizar a obra encontra a própria obra, seu recomeço, lança-se também para fora: *O Milagre dos Peixes* (1973), *Minas* (1975), *Geraes* (1976), *Clube da Esquina II* (1978), etc. A imagem que este movimento cria é a do infinito. Para cada limite encontrado nesta estrada, seja o medo, o velho, a canção ou a própria obra, uma nova travessia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont y Sade*. México: Breviarios, 1990.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SILVA, Kristoff. *Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento* – 2011.
- TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1999.
- VILELA, Ivan. *Nada ficou como antes*. Revista USP, São Paulo, n. 87, p. 15-27, 2010.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio*. *Mana*, 2(2): 1993.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.