

## **LENINE:**

# **MÚSICA E POESIA EM RITMO POPULAR BRASILEIRO**

**Luizete Guimarães Barros<sup>1</sup>**

luizete@cce.ufsc.br

**RESUMO:** Ainda que Lenine não se caracterize como letrista, pois se une a conhecidos nomes da Música Popular Brasileira, como Paulo César Pinheiro, Bráulio Tavares, Carlos Rennó, para compor suas canções, nossa proposta consiste em analisar aspectos sonoros de uma de suas composições "Meu amanhã (Intuindo o til)", no sentido de inseri-la no contexto do repertório de seus três CDs – O dia em que faremos contato (1997), Na pressão (1999) e Falange canibal (2002), e de discutir a tradição popular e a integração de sua obra a outros movimentos culturais. Como a rima constitui a repetição do maior número possível de segmentos sonoros, o par mínimo, por sua quase total identidade de unidades sonoras, se mostra como recurso útil da elaboração poética. O ritmo da música "A ponte" é tratado em relação à fusão de palavras de diferentes línguas – português e inglês – em alusão ao sincretismo brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música; Fonologia segmental; Ritmo.

A idéia que suscita este trabalho nasce do fato de que, como professora de línguas, com formação em fonologia – encontro passagens em canções de Lenine que parecem sair das páginas de livros didáticos. E me explico: a fonologia estrutural da língua portuguesa, na sua intenção de descrever as unidades sonoras que compõem o português, costuma combinar palavras em pares, tais como: “graus/grãos”, “mau/mão”, “pau/pão” em associação que só parece ter cabida na especificidade deste universo de estudo, que dispõe sobre os fonemas da língua por meio de oposições distintivas. Qual não é minha admiração quando tais pares de palavras, - que antes pareciam compor apenas o rol de exemplos do livro *Fonética e fonologia do português*, de T. Cristóvão Silva - formam a rima de uma das composições de Lenine – “*Meu amanhã*”. Tal música costuma ser anunciada nas rádios com este título único, completado no CD por “*(intuindo o til)*”. Com este complemento ao título, o autor anuncia a base formal de seus versos: a oposição entre fonemas orais e nasais é controvertido assunto da

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

lingüística do português, e alguns gramáticos consideram unidades diferentes, tais com: Bechara (1975: p. 35), Rocha Lima (1972: p. 31-32), em assunto resumido por Vandresen (1975: p. 90). Esta característica deste poema em específico, e outras questões de rima e ritmo são assuntos deste trabalho.

Fonologia:

Esta comunicação vê o universo da poesia imbricado ao domínio da fonologia porque certas noções de métrica e versificação têm surgido, em parte, graças às observações sobre a substância sonora da linguagem – área de domínio da lingüística, e “mais particularmente da fonologia”, segundo O. Ducrot e T. Todorov (1976: p.230).

A exploração de pares mínimos – recurso proposto pela lingüística estrutural para determinar as unidades fonológicas de uma língua que consiste em contrapor palavras cuja diferença reside em um único elemento sonoro – explica a rima de versos como no estribilho: “*minha diva, meu divã/ minha manha, meu amanhã*”.

Este refrão não só apresenta a oposição em termos de nasalização, como também em termos dos gêneros gramaticais que se alternam em feminino e masculino no mesmo verso, a que Ducrot-Todorov chamam de “rima gramatical”, pois interferem aí o elemento sonoro e a oposição morfológica. Tal combinação aparece também em dois dos versos seguintes: “*Meu fá, minha fã/ a massa e a maçã (...) Meu lá, minha lã*”, completado pelo verso em que o feminino se repete em: “*minha paga, minha pagã*”, fechando a última estrofe desta poesia dedicada à Anninha: eixo formal e temático da composição.

Um artigo em inglês, disponível na internet, diz que “*Meu amanhã (intuindo o til)*”, a *slow balance in wich Lenine plays with words in unusual rimes*”. O contraste de palavras através do traço de nasalidade é recurso explorado na contraposição de ditongos dos versos finais: “*O sal e o são / o que é certo, o que é sertão / Meu Tao, meu tã/ Nau de Nassau, minha nação*”, onde convém assinalar que copio tal estrofe do encarte que acompanha o CD, pois caso confiasse apenas no meu ouvido, transcreveria “meu Tao” - referente ao “Tao” da China - como “Meu tal”, em homofonia possível no português de certas regiões do Brasil.

Em versos anteriores a esses, a nasalidade parece mostrar-se o único elemento opositivo, já que a diferença entre o número de sílabas entre os substantivos de “*meu velar, minha avelã*” se desfaz na crase da pronúncia que une as vogais de “minha

avelã”, e a supressão do “r” final de palavras como “velar, cantar” compõe um paralelismo de mesma natureza que os anteriores.

Além dos pares mínimos, Lenine se vale de um tipo de rima especial – aquela cuja repetição se dá pela retomada do elemento anterior, acrescido uma sílaba. A similaridade se dá porque uma palavra inclui a outra já proferida, como é o caso dos dois primeiros versos do estribilho de “Meu amanhã”, que diz: “*Minha meta, minha metade/ Minha seta, minha saudade*”.

A precisão de uma definição em fonética não aceitaria, suponho, o reducionismo desta explicação, visto que “metade” não contém o mesmo segmento sonoro que “meta”, dado que o “e” das duas palavras se opõem pela ligeira alteração de timbre. São fonemas distintos em português, apesar de que a diferença de abertura não invalida a percepção auditiva de similaridade sonora. O foneticista completaria esta impressão, explicando que a diferença de abertura entre os segmentos destas palavras é equidistante, e inversamente proporcional. Isto é, a vogal “e” de “meta” é mais aberta que a vogal “e” de “metade”, pois há fechamento entre os “e” da primeira para o da segunda palavra. No verso seguinte, há abertura das vogais da primeira para a segunda palavra. Resumindo de outra forma, o fonólogo diria que a altura entre o “e” de “meta” está para “metade” de maneira inversa a que a altura da vogal de “seta” está para a inicial do ditongo de “saudade”. Neste caso, o efeito de rima se consegue porque uma das palavras parece estar repetida na subsequente, com alteração na abertura vocálica.

O ouvido nos faz reconhecer a semelhança sonora entre estes segmentos que se escrevem da mesma forma: nos referimos a “meta” e “metade”, que se classifica como “rima visual”, segundo o *Dicionário das ciências da linguagem*, de Ducrot e Todorov (p. 234). Estes autores estabelecem, portanto, que se trata de rima visual palavras que se aproximam pela grafia, ainda que com diferente pronúncia. Embora tal rima seja perfeita do ponto de vista ortográfico, isso invalidaria a percepção de tal fragmento como rima?

Para responder tal indagação, um exame do texto em sua extensão faz com que atente para outra passagem: verso cuja rima interna se enquadra na categoria visual – “*Amor em Roma, aroma de romã*”. Nele as palavras escritas pela mesma letra não correspondem à pronúncia idêntica, segundo lingüistas como Mattoso Câmara para quem o “r” de “Roma” é diferente do “r” de “amor” ou de “aroma”. Nesse caso, não há repetição perfeita por dois motivos: porque o mesmo grafema “r” não corresponde ao mesmo fonema, e porque as consoantes internas representadas por “m” e “r” se repetem

no fragmento seguinte em posição alterada. Isto faz com que “amor em Roma” seja seguido pelos mesmos segmentos em ordem invertida em “aroma de romã”. Qual imagem no espelho, o nome da musa inspiradora, motivo da declaração - “Ana” – se caracteriza pelo fato de ler-se da mesma forma, não importa em que direção se dê a leitura: da direita para a esquerda, ou da esquerda para a direita.

Vale destacar que Ducrot–Todorov (1976: p. 233) recordam que Saussure estabelece que: “a repetição dos sons na poesia (...) obedece ao princípio dos anagramas: os sons ou as letras que compõem um nome próprio encontram-se disseminados no conjunto do poema.” Tal citação talvez explique a disseminação de “a”s e de “ã”s nesta canção de amor destinada a Anninha – conforme esclarece a capa do CD **Na pressão**.

Este CD apresenta “*Meu amanhã*” como a quarta faixa, e após a última faixa, o disco encerra, depois de longo silêncio, com o grito derradeiro: “*Meu mal, minha mão,/ o que é nau, e o que é não/ Meu pau, meu pão,/ Santo Graal e meu grão.*”, em que a oposição volta a ser a tônica do disco. Os ditongos aqui relacionados, que me pareciam matéria exclusiva de livros de fonologia do português, formam a razão desta obra, escolhida como a faixa representativa do CD. Isso comprova o conhecimento que o autor tem a respeito da língua que utiliza, pois o segundo título proposto à mesma canção – “Intuindo o til” – explica a consciência do fenômeno propulsor da criação. O encarte esclarece que este epílogo se transcreve com as homófonas que corrige a transcrição anterior: “*Meu Mao, minha mão,(...)/ o que é now, e o que é não*”. Isto é, outra vez Lenine remete a um nome próprio chinês - “Mao” - aonde nossa intuição aponta para outra terminação possível: “meu mal”.

Se não consultamos a letra não atentaríamos para os vocábulos do chinês ou do inglês inseridos no texto em português. Outra vez nosso ouvido registra “nau”, aonde existe “now” e Lenine termina o CD rimando vocábulos do inglês e do português – línguas imbricadas, e característica do movimento popular, conhecido como “mangue beat”, que tem em Chico Science, um de seus expoentes. No nome do líder, a qualidade do hibridismo de mesclar elementos brasileiro e estrangeiro.

Ritmo:

A combinação de línguas é explorada também numa das músicas mais tocadas do primeiro CD. Uma das preferidas pelas rádios brasileiras e Prêmio Sharp de Melhor

Canção – “*A ponte*”, de Lenine e Lula Queiroga, primeira faixa do CD **O dia em que faremos contato** - traz palavras em inglês rimadas com português. Nela, por exemplo, o vocábulo “Nagô” abrevia “Na Golden Gate”, que rima “ajeite / aceite / cantei-te” com “Empire State”, nesta “ponte” que une idiomas, possibilitando transpor terras por meio do transcurso percorrido pela imaginação.

Cabe apontar que a abreviação em “Nagô” para “Na Golden Gate” não atende a princípios nem do inglês, nem do português. Há uma classificação fonológica que divide as línguas de acordo com o ritmo em: silábica e acentual. Línguas silábicas são aquelas em que as sílabas são pronunciadas com a mesma duração, cuja comparação possível com a música permite associá-las ao ritmo *staccato* que permite a identificação das pausas entre os elementos silábicos segmentais – acrescento que instrumentos como o cravo, por exemplo, emite notas por separado, assim como o ser humano ao tocar o instrumento de línguas de ritmo fortemente silábico. Por outro lado, línguas acentuais se definem por intervalos que comportam diferente número de sílabas, comparável ao ritmo *andante*, cuja ligação entre os segmentos dificulta a identificação dos limites entre as partes, sendo que notas ligadas, provenientes de um órgão eletrônico, por exemplo, serviria de paralelo a essa entonação. (Chacon, 1998: p. 72)

O inglês é classificado como língua acentual, em oposição ao português – e mais especificamente ao espanhol, línguas tidas como silábicas. Apesar deste recorte didático que facilita a compreensão destas categorias, devo completar que mesmo as línguas silábicas podem ter características acentuais, da mesma forma que um piano pode executar os dois tipos de ritmos. Digo isso para dizer que não reconheço como característica rítmica do inglês nem do português a abreviação de “Na Golden Gate” em “Nagô”, como faz a gravação em estudo, porque as duas línguas consideram “golden” como palavra de duas sílabas, cuja primeira é “gol”. O inglês considera o caso do “n” silábico para a constituição da segunda sílaba, e o português, por sua vez, reduziria a palavra dissílaba em “gol”, ou alteraria a velocidade de pronúncia da segunda sílaba “den”. Mas nenhuma destas divisões é ouvida na gravação em exame. A fragmentação pelo corte na segunda sílaba cria uma terceira palavra – “Nagô” - que evoca outra língua, derivada da conjunção das culturas em questão. O hibridismo sonoro aponta “*a link between two points (...) the junction, in a same sign, of these two universes – the craftsmanship (...) and the cybernetic*” que torna compreensível a afirmação de Lenine: “*Cheguei à conclusão que sou um artista bissexto, pois antes de ser intérprete, sou compositor. E só gravo 30% da minha produção. Eu me considero um operário da*

canção.(...) *sou um artesão no meio tecnológico.*” (“Lenine: um canibal universal guiado pelo instinto”, p. 2 –Tom Cardoso – 3/10/2000- consultado em 15/7/2004 – em [http://www.cliquemusic.com.br/br/Servicos/ParaImprimir.asp?Nu\\_Materia=3545](http://www.cliquemusic.com.br/br/Servicos/ParaImprimir.asp?Nu_Materia=3545) –

Rima gramatical:

No último CD de Lenine – **Falange canibal** - aparece uma composição com letra de Lula Queiroga, um de seus parceiros em outras canções, que se pauta na oposição entre os gêneros gramaticais – uma motivação morfológica. Trata-se de “*Rosedub (O verbo e a verba)*” – faixa 11 – de Lenine e Lula Queiroga, em que o título traz a oposição masculino/feminino que resume o tema da poesia. A diferença gramatical traz na diferença léxica o confronto dos significados, e cria uma narrativa bem humorada. Incluído como uma das faixas de um CD preparado por Bono Vox – um dos componentes da banda de rock U2 – contra a dívida externa - pelo projeto *Drop the Debt: A Recording for the Canceling of the Third World Debt* – que reúne artistas de vários países em desenvolvimento, segundo notícia de Marco Antonio Barbosa, de 18/11/2002, lido em 15/7/2004, em:

[http://www.cliquemusic.com.br/br/Cybernotas/Cybernotas.asp?Nu\\_Materia=3832](http://www.cliquemusic.com.br/br/Cybernotas/Cybernotas.asp?Nu_Materia=3832)

Neste caso, a oposição não cria só o tipo de rima, mas constrói o esqueleto da história – o verbo sai para bater papo num bar e a verba paga a conta. “*O verbo gastou saliva / de tanto falar para o nada / a verba era fria e calada*”: assim são definidos os personagens desta comédia melodramática.

Em ritmo caribenho, palavras se repetem qual anagrama, no engraçado conflito vivido pelo casal “verbo e verba”, e pelo outro casal “Dolores e dólares”, que participam do estribilho final que diz: “*Dolores/dólares/ Ay que dolor me dan los dólares*”. No primeiro casal, cabe ao elemento masculino gastar, sendo que no segundo, o papel de gastadeira cabe à mulher – Dolores – num jogo de palavras que brinca com os papéis sociais.

Ortografia e pronúncia:

A letra de uma música traz a grafia que representa a maneira de falar característica do lugar: “*Relampiano*”, expressão nordestina para “relampejando”. Esta canção de

Lenine e Paulo Moska, faixa 8 do CD **Na pressão**, traz na simplificação da fala não só o retrato da família brasileira – em “*Mãe passando roupa para o pai de agora/ de um outro caçula que ainda vai chegar*” – como o retrato das esquinas da cidade com o “*neném vendendo drops no sinal pra alguém*”. Não sei se é proposital o resultado auditivo que tive nas primeiras vezes que escutei tal canção – pensava ouvir “vendendo drogas”, dado à rapidez da pronúncia de “drops”, às interferências da percussão, ou ao efeito buscado propositalmente pelo autor.

O caráter sincrético da poesia Paulo Moska faz alusão ao universo discursivo latino-americano na simbiose castelhano português de “*Hai que endurecer um coração tão fraco*” que reconstitui a frase do Che.

Há poucas letras de autoria de Osvaldo Lenine Macedo Pimentel, filho de pai comunista e mãe professora. Vários letristas são seus parceiros na composição: Lula Queiroga, Paulo Moska, Carlos Rennó, Bráulio Tavares, Paulo César Pinheiro, são alguns deles. Mas outro exemplo de canção exclusiva de sua autoria é “*Jack soul brasileiro*” – primeira faixa do CD **Na pressão** – em que os sons das línguas inglês e português se fundem, em música que recria parte da tradição musical do Brasil. Jackson do Pandeiro é lembrado aqui através da homofonia “Já que sou”, e a moeda do século XXI atualiza a “canção do sapo” em que o preço pago é “quinhentos reais”, nesta que é a faixa mais onomatopéica de todo o CD.

Mangue beat:

Zé Celso Martinez Correa em **Roda Viva** – dia 29 de abril de 2004 – na TV Cultura diz que o golpe de 1964 reprimiu os movimentos culturais brasileiros, e principalmente o de Pernambuco que só renasce com Chico Science e o pessoal do **mangue beat**.

O material encontrado sobre a produção musical de Lenine, nascido em 2 de fevereiro de 1959, costuma associá-lo ao movimento **mangue beat**, junto a nomes como: Chico Science & Nação Zumbi, Pedro Luís e a Parede, Carlinhos Brown. O texto em inglês agrega outros: Antonio Nóbrega, Mestre Ambrósio e Maracatu Nação Pernambuco. Eu acrescento a estes o nome de Fernanda Abreu, com quem Lenine comparte a acentuada batida hip-hop, e alguns músicos que acompanham a ambos, como o percussionista Marco Suzano, por exemplo.

Antonio Nóbrega, no programa **Roda Viva**, da TV Cultura de 12 de abril de 2004, declara que não conhece bem o pessoal do **mangue beat**, apesar de os espectadores pensarem na associação entre eles. Nóbrega, ligado ao movimento de Ariano Suassuna, vê a arte popular como o pulmão do mundo, um *“manancial diversificado como a biodiversidade da flora brasileira”*. Com metáforas ecológicas, Antonio Nóbrega fala da arte popular como a volta às origens. O texto em inglês diz que foram necessários anos para que o maracatu – dança de origem africana – pudesse ser aceito no país inteiro e que o *“Recife fosse visto como o novo berço da criação musical brasileira”*, graças ao trabalho dos músicos já citados.

*“Lenine always knew that ‘maracatu’ was pop and the only way to make a Brazilian pop was to make a radical MPB (Brazilian Popular Music), going deeply into the roots.”* Para que o pop seja popular é necessário que o popular se reconheça no pop, esta parece ser a fórmula que faz de Lenine um dos pioneiros do pop, ainda que em entrevista Lenine diz nunca pensar no pop para compor.

E o mesmo texto que traduz **“O dia em que faremos contato”** por *“The day we are going to get in touch”* afirma que título deveria ser revisto e adaptado para *“The day we got in touch”* – **“O dia em que fizemos contato”**. Esta proposta se baseia na idéia de que esta música de Lenine e Bráulio Tavares evoca heranças ontológicas do samba, como: *“Ave Maria do morro”*, revivido em *“quem mora lá no morro/vive perto do espaço sideral”*, que no original correspondia a *“quem mora lá no morro/ vive pertinho do céu”*, e outro samba de Zé Keti *“se derem vez ao morro/ todo o universo vai sambar”*. O tom e a melodia são recuperados nestas passagens em que poucas palavras originais são modificadas dos textos do passado. Nesta música, no entanto, Lenine recria um mundo de foguetes e espaço sideral que se imiscui no cotidiano da favela. O imaginário fantasioso do passado se transfere para um mundo mítico que está para existir – razão de não concordarmos com a revisão do título, proposto em inglês.

Sobre sua vida pessoal, Lenine esclarece: *“O meu nome foi dado em homenagem ao Lênin (revolucionário e estadista russo). Meu pai era um ferrenho defensor do regime comunista.”*, em reportagem a Tom Cardoso, de 3/10/2000. Nesta página também se anuncia que Lenine grava um disco junto com um quinteto de música erudita em Moscou. Ele diz que não sabe nem pronunciar o nome dos músicos, nem do quinteto, mas reconhece na interpretação do grupo russo similaridades com a música de Dorival Caymmi.

A projeção internacional de Lenine faz com que ele seja posto como uma ligação evolutiva de gente como: Chico Science, Fernanda Abreu, Chelipa Ferro – grupo de artistas plásticos e percussionistas que fizeram uma inscurião propondo fazer percussão quebrando um carro a marteladas. O resultado é desastroso porque o público invade o local e continua a depredação do carro e é preciso intervir para conter a fúria da multidão. Chelipa Ferro também teve Chico Neves, o mesmo produtor de “**O dia em que faremos contato**”, como o produtor de seus discos.

E com essas reflexões finalizo este artigo que tem a intenção de introduzir o tema da música popular brasileira ao ambiente acadêmico, fazendo que os sons da linguagem produzidos por rádio, televisão, e demais meios de comunicação também sejam temas considerados no universo universitário, assim como a métrica, rima e ritmo das línguas são assuntos concernentes à fonologia.

#### **REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS:**

1. BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.
2. CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita – uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
3. DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Dom Quixote, 1976.
4. *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977, 2 v..
5. ROCHA LIMA, Carlos Henrique. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1972.
6. SILVA, Thaís Cristófar. *Fonética e fonologia do português – roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 1999.
7. VANDRESEN, Paulino. O vocalismo em português: implicações teóricas. *Revista Brasileira de Lingüística*. p. 80- 103., 1975.

## REFERÊNCIA FONOGRAFICAS:

CDs de Lenine:

*O dia em que faremos contato* (1997),

*Na pressão* (1999),

*Falange canibal* (2002).

## REFERÊNCIAS DE INTERNET

[http://www.cotonete.iol.pt/quiosque/artistas\\_home.asp?id=1501](http://www.cotonete.iol.pt/quiosque/artistas_home.asp?id=1501)

[http://www.cliquemusic.com.br/br/Servicos/ParaImprimir.asp?Nu\\_Materia=3545](http://www.cliquemusic.com.br/br/Servicos/ParaImprimir.asp?Nu_Materia=3545) –

[http://www.cliquemusic.com.br/br/Cybernotas/Cybernotas.asp?Nu\\_Materia=3832](http://www.cliquemusic.com.br/br/Cybernotas/Cybernotas.asp?Nu_Materia=3832)

[http://www.cliquemusic.com.br/br/Cybernotas/Cybernotas.asp?Nu\\_Materia=843](http://www.cliquemusic.com.br/br/Cybernotas/Cybernotas.asp?Nu_Materia=843)

<http://www.lenine.hpg.ig.com.br/> [http://geraldofreire.uol.com.br/biografia\\_lenine.htm](http://geraldofreire.uol.com.br/biografia_lenine.htm)

**RESUMO:** Ainda que Lenine não se caracterize como letrista, pois se une a conhecidos nomes da Música Popular Brasileira, como Paulo César Pinheiro, Bráulio Tavares, Carlos Rennó, para compor suas canções, nossa proposta consiste em analisar aspectos sonoros de uma de suas composições "Meu amanhã (Intuindo o til)", no sentido de inseri-la no contexto do repertório de seus três CDs – *O dia em que faremos contato* (1997), *Na pressão* (1999) e *Falange canibal* (2002), e de discutir a tradição popular e a integração de sua obra a outros movimentos culturais. Como a rima constitui a repetição do maior número possível de segmentos sonoros, o par mínimo, por sua quase total identidade de unidades sonoras, se mostra como recurso útil da elaboração poética. O ritmo da música "A ponte" é tratado em relação à fusão de palavras de diferentes línguas – português e inglês – em alusão ao sincretismo brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música; Fonologia segmental; Ritmo.

**ABSTRACT:** Although Lenine does not characterize as a lyricist, since he works together with renown Brazilian Popular Music names, such as Paulo César Pinheiro, Bráulio Tavares, Carlos Rennó, to write his songs, our proposal consists in analyzing sound aspects of one of his compositions "Meu amanhã (intuindo o til)", in order to insert it into the context of his three record repertoire - *O dia em que faremos contato* (1997), *Na Pressão* (1999) and *Falange Canibal* (2002), and to discuss popular tradition and the adjoining of his work into other cultural movements. Since the rhyme consists in the repetition of the largest possible number of sound segments, the minimal pair, for its almost complete identity of sound units, reveals itself as a useful resource in the fusion of words from varied languages – Portuguese and English – in alluding to Brazilian syncretism.

**KEYWORDS:** Music; Segmental phonology; Rhythm.