

# VENDO O MUNDO PASSAR: ANÁLISE DA CANÇÃO “MINHA CASA” DE ZECA BALEIRO

Marcus Vinícius Marvila das Neves  
Especialista em Estudos Literários/Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Análise de canção, utilizando o fonograma “Minha casa”, do compositor Zeca Baleiro, como objeto de pesquisa.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira – Crítica e interpretação; Literatura e Música Popular Brasileira; Música Popular Brasileira (Zeca Baleiro); Zeca Baleiro (“Minha casa”).

Abstract: Analysis of song. For this purpose, we use the recording “Minha Casa”, by Zeca Baleiro, as subject to research.

Key words: Brazilian Popular Music – Criticism and interpretation; Literature and Brazilian Popular Music/MPB; Brazilian Popular Music/MPB (Zeca Baleiro); Zeca Baleiro (“Minha casa”).

O texto a seguir pretende percorrer os nexos harmônicos entre literatura e música através da investigação da canção. Deve-se à leitura dos escritos de José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Alfredo Bosi, Marcos Napolitano e Antonio Candido a possibilidade de pensar a canção através de variados caminhos, cujos fluxos direcionam-se sempre para uma análise poético-musical. O que aqui se pretendeu foi flunar por e flertar com todas as abordagens, para, por fim, termos uma leitura deveras atenta, mas não presunçosa, do fonograma sob o título de “Minha casa”, do compositor maranhense Zeca Baleiro, tentando, na medida do possível, ouvir (d)os auto-falantes, som e sentido.

Para facilitar o acompanhamento da análise, produzimos um esboço da curva melódica, através da formatação gráfica proposta por Tatit (2002) que se encontra no Anexo I. Soma-se a essa ferramenta um enfoque analítico norteado pelos parâmetros poéticos e musicais sugeridos por Napolitano (2005, p. 96-99). Tais parâmetros ajudam não somente a evidenciar um enfoque na letra da música ou na melodia

[...] este recorte, por mais justificado que seja, traz em si alguns problemas: além de reduzir o sentido global da canção, desconsidera os aspectos estruturais fundamentais da composição deste sentido, como o arranjo, a melodia, o ritmo e o gênero. Muitas vezes o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo (NAPOLITANO, 2005, p. 96).

A letra encontra-se no anexo II e mantivemos sua disposição como no encarte do CD. No entanto, as quatro estrofes apresentadas ao leitor-ouvinte foram reagrupadas em apenas três partes para nortear nosso trabalho, mais adiante veremos o porquê de tal. As duas primeiras estrofes são chamadas de *A* (verso 1-15), a terceira de *B* (verso 16-20) e a quarta de *Final* ou *A'* (verso 21-26).

## 1. A Canção

A música pertence ao CD *Líricas*, lançado em 2000. Ela abre uma obra que, pelo nome, já nos dá o tom das canções ali presentes. Voz e violão são matérias-primas de toda compilação, e os arranjos, centrados principalmente em naipes de cordas e percussão, ratificam o teor lírico que as letras ganham no todo.

Já de antemão falaremos sobre o rearranjo da letra para uma melhor leitura. Apesar das quatro estrofes dispostas no encarte, justificamos chamar as duas primeiras partes de *A*, sendo a primeira *A1* e a segunda *A2*, assim como chamar as outras de *B* e *Final* ou *A'*, através da observação das semelhanças rítmicas, melódicas e harmônicas nas duas primeiras.

É possível perceber que o fonograma “Minha casa”, para o próprio autor, é uma “canção de estrada. Apesar do aparente desencanto, é, aos meus olhos (e ouvidos), uma canção de esperança” (BALEIRO, 2000). A expressão “canção de estrada” de Baleiro pode ser interpretada pelo menos de duas formas, a primeira, referindo-se à forma como foi composta, ou seja, durante um momento de viagem, talvez entre um show e outro, na observância das paisagens que cruzam o olhar de quem viaja. Está em movimento em relação ao observado. A segunda pode referir-se às próprias canções de beira de estrada. Aqui, diferente da primeira leitura, canta quem está parado desde sempre à beira da

estrada, observa a circunvolução mundana ante sua fixidez. Sem se estender muito a este respeito, fato é que, ao lermos a canção, percebemos que o eu lírico se encontra sentado, imóvel, mas o processo de composição do autor pode ter sido em estado de movimento se ele a compusera viajando.

## 2. “É mais fácil cultuar os mortos que os vivos”

A canção em versos livres apresenta uma voz que fala consigo, na estrofe A reflete, escolhe e direciona o seu **querer** através do processo de comparação, valoração e negação. Em A1, o processo de reflexão do eu lírico se dá metaforicamente através da comparação de ações – todas elas em um campo irracional –, que, de acordo com a construção dos versos e o procedimento anafórico (“mais fácil”) e valorativo (“mais fácil... que”), demonstra certa conformidade com o presente, baseando-se em alegorias que remetem ao passado (“cultuar os mortos, viver de sombras, mimeografar o passado”). Mortos *versus* vivos, sombras *versus* sóis, passado *versus* futuro, são micro-confrontos que nos encaminham para um macro: a certeza (o passado, o que já está sedimentado) *versus* a incerteza (o futuro, o que poderá vir a ser), no campo subjetivo de um eu lírico que se encontra no presente e imóvel (v. 24). Para isso, vale-se de uma construção poética onde o verbo ser (“é”) enfatiza o instante, e os verbos, no infinitivo, a imobilidade. Até agora, fica claro que o tom poético inicia-se sombrio e desesperançado, pois a construção dos versos faz com que os elementos negativos apareçam primeiro e mais valorizados em relação aos elementos positivos.

Na construção musical de toda parte A, a métrica da voz é desenvolvida em uma quase-fala (v. 3-4, 6-7, 9-10, 20-21) através de quiálteras<sup>1</sup> ou de síncope<sup>2</sup> (v. 12 e 14). Tais procedimentos provocam no ouvinte uma sensação de “descompasso” entre a voz e a parte instrumental. Através da melodia simples, somente formada por notas pertencentes ao tom de sol maior da música e conduzida por graus conjuntos, é perceptível uma variação de altura no tratamento das frases que iniciam em uma região<sup>3</sup> média, passando para aguda, médio-grave, aguda novamente até decair ao extremo grave na nota sol, limite da tessitura utilizada pelo compositor para a voz. Essa exploração de alturas soa como uma luta interior conduzida pela comparação através de metáforas (A1) que privilegia a negatividade para o início de uma negação (A2) da imobilidade e da

desesperança, tudo também mediado por alusões metafóricas que nos remetem de forma irônica ao comportamento humano costumeiro, cotidiano, estanque (v. 6-7, 9-11, 13).

O arranjo anafórico (não/nem quero ser) e valorativo (não ou nem, quero ser... como), da mesma forma como em A1, são reutilizados em A2. Porém, a reutilização tem uma perspectiva diferenciada, agora essa forma de construção dos versos enfatiza a mudança, pois os estados de tristeza, alegria ou estancamento são negados em prol da experimentação<sup>4</sup>. Querer tatear cego no escuro é desejar estar onde **todas as coisas** não se definem, imersas no breu (a cegueira), estas são indistinguíveis na escuridão, tornam-se **uma coisa só**, indiferentes no campo visual, mesmo que preservando sua “forma” original ao ascender das luzes. Tatear a incerteza do que o cerca (“estrelas distraídas”) passa a ser um **querer experimentar** ao acaso, perder-se nas coisas e não fixar-se nos estados emocionais ironicamente exemplificados nos versos. Resumindo, a relutância de A1 dá lugar à **vontade de experiência** em A2, com isso a imobilidade associada ao tempo infinitivo dos verbos da primeira estrofe é substituída pela mobilidade que o verbo “ser” em seu estado fundamental sugere. Já o verbo querer, agora moldado no tempo presente e gradativamente revertido na estrofe (não quero, nem quero para quero), mostra o percurso do pensamento rumo a uma nova perspectiva.

O processo harmônico adotado na parte A aponta igualmente para um processo de reflexão neste momento, pois ele serve de “cama” para a melodia, funcionando de forma circular entre os graus I, IV e V do campo harmônico de sol maior. Por outro lado, é através da harmonia e do arranjo que se faz uma ponte entre a parte A e a parte B. A partir do décimo verso, o súbito aparecimento de uma frase em contracanto à voz, executada pela gaita, reforça a passagem para um momento de novas possibilidades e vislumbres esperançosos. A aparição do acorde de lá maior sobre o verso doze já é uma antecipação da mudança do clima da canção; já o término da melodia na nota mais grave da tessitura (sol 1) lembra o ouvinte que toda esta dialética do pensar repousa sobre um centro, seja no repouso sobre frequência fundamental da melodia (sol), seja, na figura do homem sentado na porta de sua casa.

### 3. “Mesmo que não venha o trem não posso parar”

Inicia-se em B a consolidação da esperança por meio de um caminho ainda mais fanopéia, vide que toda a composição tem um caráter imagético fortíssimo.

Musicalmente, é a primeira vez que a melodia atinge o ponto máximo da tessitura (lá 2), nos versos 16 e 17, que estruturalmente seguem configurados por síncofes, mas diferentemente de A, a voz ganha contornos mais desenvoltos. A melodia, com notas comuns ao tom e conduzida por graus conjuntos, transita entre a região aguda e a médio-aguda. Na letra, “amoras silvestres” e “amores secretos”, além da semelhança fônica, apresentam-se como representações do incomum (e não mais do irracional!), alegorias que contrastam respectivamente com “passeio público” e “guarda-chuvas”<sup>5</sup>.

Nos próximos versos (v.18-20), a palavra “tempestade” corta ao meio a estrofe e instaura-se como empecilho àqueles desprovidos de “para-raios”, mas a essa altura, tateando no escuro, assumir não ter proteção nem condução (“mesmo que não venha o trem”) é novamente afirmar a **vontade de experiência** que já não pode parar. Desejos silvestres e secretos agora são metas, instaura-se uma esperança que nasce na cegueira e ganha corpo em meio à tempestuosidade. A melodia progressivamente sai da região média para a grave, novamente atingindo o limite mínimo de registro (sol 1) na palavra “parar”, este retorno freqüente ao final das partes à nota principal nos sugere a reiteração de que a mobilidade do pensamento se passa na mente do homem sentado. Assim, a melodia é construída dentro dos limites máximos da tessitura, tempestade de notas: “não posso parar” (há uma inversão aqui, pois a melodia simula uma parada através de um **ralentando**, enquanto o sentido da letra nega tal atitude). Como ocorre com as anáforas e os verbos em A, o advérbio de negação desvirtua-se de sua acepção primeira, pois o “não” que refutava (“não quero ser”) agora sugere o caminho (“não posso parar”).

O acorde de lá maior, que já aparece uma única vez na parte A2, agora é fundamental nos dois primeiros versos da parte B. Ele é também a representação do incomum, primeiro por dar suporte a “amoras silvestres” e “amores secretos”, e segundo por estar fora do campo harmônico de sol maior. Necessariamente, se respeitássemos as delimitações do tom, deveríamos ter um acorde de lá menor, porém o compositor

escolhe o seu homônimo cuja função nada mais é do que forjar um modalismo na harmonia. Ainda em B, temos no arranjo todos os instrumentos atuando, além da voz e do violão, a gaita, o ganzá e principalmente o quarteto de cordas complementam a massa sonora (ou tempestade sonora?) que evidencia as novas questões do eu lírico. Assim, como no final da parte A, em B, a transição para a parte A' se dá pela harmonia que é antecipada ainda nos versos (18-20) e pela gaita que conecta as duas partes.

#### 4. “Pergunto onde estão teus tamborins”

Chegamos ao momento em que a visão literalmente sobressalta (“vejo o mundo passar”) e mostra agora um eu-lírico que retoma a consciência e se situa (v. 24-26). Visão esta que pela cegueira renovou a perspectiva do olhar. São pelas assonâncias (a, o) e pelas aliterações nasais (m, n) e fricativas (s) junto ao movimento rítmico sincopado que os versos 21 e 22 simulam a passagem do mundo na alegoria de uma escola de samba pelos olhos do cantador. A alusão pode ser vista de duas formas: a primeira, associando a escola de samba à organização técnica e rítmica que esta demanda para atravessar a passarela sem perder a harmonia; e a segunda, se pensarmos numa alusão à festa do carnaval.

Considerando ser uma escola de samba sem tamborins (v. 23), enfatizada pela repetição do verso, a primeira alusão nos parece mais pertinente. Sendo o tamborim um dos principais instrumentos rítmicos das agremiações de samba – aquele que “costura” a cadência rítmica –, sua falta demonstra que algo no mundo daquele que está sentado na porta de sua casa, onde sempre morou, está ausente. Daí que a **vontade de experiência** iniciada no final de A e revigorada por B permitiu ao cantador enxergar o que antes não lhe era possível. A negatividade, o “estranhismo” e a preferência pelo passado de A1 são substituídas por um vislumbre do mundo, detectar a ausência do tamborim é perceber o mundo, questionar onde estão é mostrar consciência da falta que eles proporcionam, a costura do mundo. Encerra-se então um ciclo de abstrações que partem do mais alto grau (o irracional) ventilado na parte A e passa pelo incomum em B até aportar na consciência do final da canção. Um caminho que vai de um sentimento retrógrado para uma vontade de experiência retornando à (in)sensatez da condição que

lhe cabe, mas agora renovado pela esperança: ser ele, firmada pela aparição única do pronome **eu** no último verso, e estar imobilizado na sua condição.

A parte Final tem relação muito próxima com a parte A em sua estrutura musical, é o retorno do mesmo, voltam as bases, mas muda o discurso. A métrica e a melodia são reafirmadas e outra vez culmina na nota mais grave da tessitura, juntamente com a sílaba “rei” do verbo morar no passado simples. Mais uma vez som e sentido fixam o lugar da voz da canção: morar, que remete a casa, simbolizando o ponto fixo em que se estabelece o sujeito reflexivo da canção reforçado pelo pronome possessivo “minha”. É o seu espaço de segurança.

Voltando à melodia, a repetição da última frase sofre uma transposição, na qual ela é oitavada - quando ultrapassa a tessitura utilizada até aquele momento - e nos parece soar como uma tentativa de libertação da fixidez do sol 1. Mesmo que seja a mesma nota final, ela está numa região médio-grave, o que pode ser mais agradável ao ouvinte. Somente na harmonia (v. 23-26) é que há um acréscimo de acordes que apenas enriquecem a cadência final, mas coincidentemente “tamborins” e “casa” são erguidos sobre esse enriquecimento – os acordes de mi menor e si menor –, talvez podendo aludir ao sentido que essas palavras ganham no corpo da letra. O mais interessante nos parece ser o diálogo entre o quarteto de cordas e a voz, o naipe provoca uma dialética entre a consciência do cantor e o devaneio da parte B.

##### 5. “Sentado na porta de minha casa”

Pomos fim à análise sabidos da impossibilidade de esgotamento deste objeto aqui. Tentamos explorar a canção sem tomar correntes ou falas peculiares de certos moldes analíticos. Apenas baseamo-nos nas ferramentas disponíveis para discursar sobre o que o ouvido leu.

Entre negações, comparações e valorações, o que nos fica claro em “Minha casa” é a luta do eu lírico contra si mesmo. Uma tentativa de vislumbrar uma realidade que não esteja subordinada ao cotidiano. Viver o incomum, aos nossos ouvidos, parece ser a vontade do cantador, é a esperança que fala Baleiro no encarte, sai do estágio

desesperançado inicial para aflorar em forma de consciência. Vários jogos de duplos foram encontrados tanto nas articulações usadas para a construção da letra, quanto para a construção dos aspectos musicais. Dentre todos, destaca-se a relação mobilidade versus imobilidade. É uma luta entre o fluxo de pensamentos pautados em metáforas que parte do irracional para o incomum para o racional (estágio consciente) e a imobilidade da voz que canta. Estar parado não é cultuar mortos, viver de sombras, mimeografar o passado ou engessar o pensar, mas pode representar um estado de reflexão e descoberta da consciência, e principalmente: da vida.

#### Referências:

BALEIRO, Zeca. Minha casa. In: BALEIRO, Zeca. *Líricas*. São Paulo: MZA Music, 2000. 1 CD, faixa 1.

BOSI, Alfredo. Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2002.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução e posfácio de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SCHONBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2001.

TATIT, Luiz A. M. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 2002.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

---

<sup>1</sup> Divisão alterada da métrica da música.

<sup>2</sup> Deslocamento dos acentos rítmicos do tempo forte para outros de tempo fraco.

<sup>3</sup> Toda vez que nos referimos às regiões da voz – aguda, médio-aguda, grave, por exemplo – tomamos como parâmetro a tessitura vocal apresentada na canção.

<sup>4</sup> Abrimos um breve parêntese para lembrar da citação ao poeta russo Vladimir Maiakóvski (1893-1930) no verso 7. Toda a construção da parte A é muito semelhante ao poema “Para casa” do escritor, datado de 1930. Jakobson em *A geração que esbanjou seus poetas* diz: “O admirável poema ‘Para casa’ é dedicado

---

à antinomia entre o racional e o irracional. É um sonho de fusão de ambos os elementos de uma racionalização do real” (2006, p. 22-23). Na música, apesar da semelhante construção, não há um sonho de fusão, mas antinomia entre o irracional e o racional se dá no percorrer da composição como veremos mais adiante, onde o primeiro cede lugar ao segundo. Bem, deixemos Maiakóvski na loja de conveniências.

<sup>5</sup> Ao observarmos tais versos, perceber que amores secretos não se escondem – nem cabem – debaixo de guarda-chuvas foi mais rápido do que pensar que amoras silvestres são raras em passeios públicos. Explicamos: mesmo morando em uma cidade um tanto quanto conturbada pelo trânsito e pelo comércio, no quintal estão, há anos, dois pés de amoras que, para nós, são tão comuns quanto qualquer outro elemento urbano.

## ANEXO I

### PARTE A1

	G	C/G	G	C/G	G	C
A						
G#						
G					é	fá mi- -o- -far sa- que im-pri-mir
F#					mais	-cil -me- -gra- o pas- do
F						
E						o
D#						
D	É mais fá-cil cul-tuar os mor-			mais fá-cil vi-ver de som-		
C#						
C		tos		-bras que		
B		os vi-vos		de sóis		
A#						
A						
G#						
G						

### PARTE A2

	G	D/F#	C/E	D/F#	G	D/F#
A						
G#						
G						
F#	fu-					
F						
E	-tu-					
D#						
D	-ro	não			ni-	nem que-
C#						
C	que-	ser	o e- queen- -lhe- len- maiakó- na lo- de ve- ên- ro a-			
B		ro tris-	mo po- ta ve ce do vski ja con- cia ser le-			
A#						

A	te co-								gre
G#									
G									
	C/E		D/F#	G	A		C		G
A									
G#									
G					nem que-	ser		quem	trói tra- e
F#					ro es-		mo	cons-	es- das não
F									
E								tan(que) co-	
D#									
D					de				
C#									
C	cão	sai pas-	ar	o do-	le-	sobre o sol	domin-		
B	mo um	que a	se-	com seu	noa-	gre			
A#									
A	co						go		
G#									
G									

**PARTE B**

		D/F#		C/E		D/F#	G	A		C	G	A		C
A										no				de-
G#														
G								a-	ras	ves-	pas-		a-	res cre-
F#								mo-	sil-		seio	bli-	mo-	se-
F														
E	an-									tres		(io) pú-		tos
D#														
D	da que-												co	
C#														
C		ro es-			ce-	ta-	ar	tre-						
B		no cu-		mo um	go	te-	es-	las	tra-					



A#							
A							
G#							
G							
	C	Em	D/F#	G	( Em	D/F#	G)
C					sa	de	pre
B					a ca-	on-	sem- mo-
A#							
A						eu	
G#							
G							rei
F#	a mes-	ma e	ú-				
F							
E		ni-	ca-				
D#							
D	sa		ca				
C#							
C		sa	sa	de		pre	
B		a ca-	on-	sem-		mo-	
A#							
A						eu	
G#							
G							rei

Anexo II  
Minha casa

A1

- 1 É mais fácil cultuar os mortos que os vivos
- 2 Mais fácil viver de sombras que de sóis
- 3 É mais fácil mimeografar o passado
- 4 Que imprimir o futuro

A2

- 5 Não quero ser triste
- 6 Como um poeta que envelhece
- 7 Lendo maiakóvski na loja de conveniência
- 8 Não quero ser alegre
- 9 Como um cão que sai a passear
- 10 Com o seu dono alegre
- 11 Sob o sol de domingo
- 12 Nem quero ser estanque
- 13 Como quem constrói estradas e não anda
- 14 Quero no escuro
- 15 Como um cego tatear estrelas distraídas

B

- 16 Amoras silvestres no passeio público
- 17 Amores secretos debaixo dos guarda-chuvas
- 18 Tempestades que não param
- 19 Pára-raios quem não tem
- 20 Mesmo que não venha o trem não posso parar

A'

- 21 Vejo o mundo passar como passa
- 22 Uma escola de samba que atravessa
- 23 Pergunto onde estão teus tamborins
- 24 Sentado na porta de minha casa
- 25 A mesma e única casa
- 26 A casa onde eu sempre morei

(para vitória e manuel)

Zeca Baleiro = voz + ganzá

Tuco Marcondes = violão aço + dobro

Flávio Guimarães = gaita

Bernardo Bessler = violino

José Alves da Silva = violino

Christine Springuel = viola

Márcio Mallard = cello

Eduardo Souto Neto = arranjo + regência para quarteto de cordas