

LITERATURA & CANÇÃO

*Tradição, performance,
identidade e (auto)biografia*

Organizado pelo Programa
de Pós-graduação em
Letras (PPGL) da
Universidade Federal do
Espírito Santo (Ufes).



LITERATURA E CANÇÃO

TRADIÇÃO, PERFORMANCE, IDENTIDADE E (AUTO)BIOGRAFIA

Andressa Zoi Nathanailidis
Mónica Vermes
Nelson Martinelli Filho
(Org.)

Letras-Ufes
Vitória, 2022

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Paulo Sérgio de Paula Vargas

Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação

Pró-Reitor: Valdemar Lacerda Júnior

Centro de Ciências Humanas e Naturais

Diretora: Edinete Maria Rosa

Programa de Pós-graduação em Letras

Coordenadora: Mônica Vermes

Coordenador Adjunto: Robson Loureiro

Revisão

Os autores

Projeto gráfico e editoração eletrônica

Os organizadores

Comitê científico

Alan Caldas Simões, Andressa Zoi Nathanailidis, Heloísa Valente, Jorge Verly, Mônica Vermes, Nelson Martinelli Filho, Ricardo Ramos Costa

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

L776 Literatura e canção [recurso eletrônico] : tradição, performance, identidade (auto)biografia / Andressa Zoi Nathanailidis, Mônica Vermes, Nelson Martinelli Filho, organizadores. – Vitória, ES : Letras-Ufes, 2022.

392 p. : il.

ISBN: 978-65-88916-02-5.

Modo de acesso: <<http://letras.ufes.br>>.

1. Música e literatura. 2. Performance (Arte). 3. Identidade. 4. Influência (Lierária, artística, etc.). I. Nathanailidis, Andressa Zoi, 1980-. II. Vermes, Mônica. III. Martinelli Filho, Nelson, 1988-.

CDU: 82:78

Elaborado por Saulo de Jesus Peres – CRB-6 ES-000676/O



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO _____	05
A (IN)DISCIPLINA DO SAMBA OU QUANDO CORPO E A LETRA DANÇAM Giovanna Dealtry _____	07
Ancestralidade e tradição de África e dos povos originários na canção brasileira	
<hr/>	
BOA ESPERANÇA E CASA-GRANDE & SENZALA: TRADUÇÕES IDENTITÁRIAS DO DESASSOSSEGO Ana Paola Laeber _____	27
LUNDU IMPERFEITO: O POEMA-CANÇÃO “UMA ORQUESTRA” DE LUIZ GAMA Arthur Katrein Mora _____	52
“O BATUQUE DAS ONDAS NAS NOITES MAIS LONGAS” - A NARRATIVA DE UMA EXTENSA TRAVESSIA EM “YÁYÁ MASSEMBA” Estefânia de Francis Lopes _____	73
ROCKONGO: A FUSÃO DA ANCESTRALIDADE DO CONGO CAPIXABA E O ROCK DA BANDA MANIMAL Paula Maria Lima Galama _____	101
Poesia e canção: performance e tradução intersemiótica	
<hr/>	
WALDEMAR HENRIQUE E A CANÇÃO JURITÍ, UMA REPRESENTAÇÃO FIGURATIVA DE ELEMENTOS DA REGIÃO AMAZÔNICA Afonso Eder Portela de Messias Maria Bernardete Castelan Póvoas _____	120
RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM “PORTRAIT OF GERTRUDE” Ana Luiza Martins _____	138

A FORMA MUSICAL DE UM POEMA: RAIMUNDO
FAGNER E CECÍLIA MEIRELES
Carolina Camargo Soares Figueiredo
Pedro Marques Neto _____ 152

ARNALDO ANTUNES - SÓ OS SONS SÃO
Jorge Fernando Barbosa do Amaral _____ 187

CAETANO VELOSO CANTOR DE POETAS:
SOUSÂNDRADE
Leonardo Davino de Oliveira _____ 168

Canção e identidade, juventude e cenas urbanas

O AMOR CONTEMPORÂNEO NAS CANÇÕES
GAROTOS E GAROTOS II- O OUTRO LADO, DE LEONI
Aline Teixeira da Silva Lima _____ 207

CONTRA O PRECONCEITO E A “LÍRICA ATROZ E SEM
SENTIDO”: LIMA BARRETO, AS CANÇÕES POPULARES
E O CARNAVAL CARIOCA NO ÍNICIO DO SÉCULO XX
Fernando Pisoni Zanaga _____ 224

O BONDE DAS DIVAS: A MPB VAI AO BAILE FUNK
COM GAL, MARINA E ADRIANA
Mayra Moreyra Carvalho
Daniel Carlos Santos da Silva _____ 244

IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES AFRICANAS
EM CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS
Valci Vieira dos Santos _____ 272

**A canção como espaço autobiográfico: cenas, histórias,
pessoalidades e memórias na composição popular brasileira**

PALAVRAS QUE (EN)CANTAM NA
POÍESIS CECILIANA
Emiliane Santana Gomes _____ 289

<i>TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENSIS: CAETANO VELOSO E A REVOLUÇÃO ESTÉTICA BRASILEIRA “À ESQUERDA DA ESQUERDA”</i> Filipe Marinho de Oliveira _____	320
<i>IDENTIDADE PARA BELELÉU: ITAMAR ASSUMPÇÃO E A AUTOBIOGRAFIA ATRAVÉS DO ALTER-EGO</i> Gabriel Caio Correa Borges _____	338
<i>NASCIMENTOS E MORTES DE TOM ZÉ DURANTE SEU “OSTRACISMO”</i> Leilor Miranda Soares _____	357
<i>AUTOCITAÇÃO E ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO EM ESSA GENTE DE CHICO BUARQUE</i> Maristella Petti _____	378

APRESENTAÇÃO

A canção tem sido objeto de estudos nos mais variados campos de saber. Inscrita no tempo e no espaço, traduz em partituras e performances multissígnicas a natureza humana, dialógica e fragmentária em identidades e vivências. Da intersemiose estabelecida entre letras e sons, emergem representações que nos conduzem à tentativa de compreender o sujeito social em sua dinâmica e fluxos, no entremeio histórico, filosófico e societário das tradições e inovações, dos afetos e desafetos, das crenças e convicções, da fruição e do engajamento pela arte, aspectos presentes em cada civilização. Lembramos, nesse sentido, o que nos aponta Fischer acerca da experiência de um compositor: “nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras” (1984, p. 207).

Esta obra reúne artigos de autoria de pesquisadores brasileiros que se debruçam sobre a interpretação crítica da canção popular em suas diversas formas. Gêneros musicais como o samba, o rock, o congo e o rap ditam o “tom” das reflexões, provocadoras da historiografia tradicional à medida que se prestam a compreender o sentido e o papel exercido pela arte cancionista em diversos contextos.

Os debates aqui presentes transitam, basicamente, entre quatro eixos-temáticos: “Ancestralidade e tradição na canção brasileira”, “Poesia e canção: performance e tradução intersemiótica”, “Canção e identidade, juventude e cenas urbanas” e “A canção como espaço autobiográfico”.

Desejamos a todos uma excelente leitura!

Andressa Zoi Nathanailidis
Mónica Vermes
Nelson Martinelli Filho
(Organizadores)

A (IN)DISCIPLINA DO SAMBA OU QUANDO CORPO E A LETRA DANÇAM

Giovanna Dealtry

Início este ensaio conversando com Noel Rosa. Em particular, com o samba “O X do problema” (1936), consagrado na voz de Aracy de Almeida. Mesmo em um samba de encomenda para uma revista musical, Noel consegue exercitar a polissemia, assinatura de sua obra.

O eu cancional feminino assim se apresenta: nascida no Estácio, educada na roda de bamba, diplomada na escola de samba, diretora da escola Estácio de Sá. A mistura de território e vivência formativa no samba culminam num sujeito "independente, conforme se vê." Do lado de lá, vemos o espaço simbólico de Copacabana, representado por palácios, cinemas, banquetes, o casamento. A vida moderna e burguesa. Disciplinada. A mulher responde ao interlocutor que tenta tirá-la do Estácio. "Não posso mudar minha massa de sangue", afirma a sambista. A independência construída no território geográfico e afetivo do samba vale muito mais do que os papéis seguros do casamento burguês ou o convite para ser estrela do cinema brasileiro. Como conclui a dama: “Ser estrela é bem fácil/Sair do Estácio/É que é o “X” do problema.”

Do ponto de vista histórico, verso e composição remetem à higienização imposta por Getúlio Vargas, nos anos 30, a certos bairros como Estácio, Mangue e Lapa, culminando na transferência da vida noturna para Copacabana, sob o signo da modernização americanizada criticada em outros momentos por Noel Rosa, como na composição “Não tem tradução” (1933):

O cinema falado é o grande culpado da transformação
Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez
Lá no morro, seu eu fizer uma falseta
A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês

Nos dois casos, opõem-se territórios geográficos e simbólicos, envolvendo sentidos de identidade – samba, Estácio, morro – e o convite disciplinador sob a capa da modernidade – Copacabana, cinema, casamento. Ora, em um sentido

contemporâneo, é possível incluir nessa perspectiva disciplinar a chamada intelectualidade mediadora, num sentido amplo, participativa ou não do universo acadêmica. Uma das chaves de leitura mais utilizadas por nós, pesquisadores, é a análise da mediação na compreensão do samba à ascensão de gênero nacional.

Antes de avançar, é preciso explicitar que compreendo o samba dos anos 1930 como um signo em disputa, no qual dança, corpo, voz, miscigenação cultural, religiosidade de matrizes africana e os territórios pelos quais seus representantes transitam – do morro, as festas às rádios - são intercambiáveis.

Para além das classificações dos “gêneros musicais” ligados às primeiras décadas do século XX, como maxixe, lundu, partido-alto, samba amaxiado, interesse-me por me aproximar desse modo de “ser sambista” como uma prática cotidiana e urbana, cujo elemento mais visível é a composição final.

Como dito, o conceito de mediação cultural, me é caro. O termo é amplo e merece ser melhor definido. Por um lado, a mediação pode ser entendida como intermediação, uma prática diária de sociabilidade envolvendo grupos diversos em termos de religiosidade, origem, aproximações afetivas. A Praça Onze, por exemplo, torna-se ponto de contato obrigatório entre judeus, negros baianos ou dos morros em volta, ciganos, trabalhadores braçais e do pequeno comércio. Essa pequena rede multicultural implica na negociação constante com o outro, além do desenvolvimento de estratégias de enfrentamento ou deslizamento, malandragem, frente à vigilância do Estado. Essas negociações, para nos atermos aos moradores da chamada Pequena África, são instáveis e implicam em formação de alianças ou separações e novas articulações.

As mediações podem também ocorrer com sujeitos e instituições não pertencentes a esses núcleos territoriais e de sociabilidades. Sejam representantes da polícia, dramatizados em diversos sambas; donos de casas fonográficas; lugares, como cafés e restaurantes, por onde transitam as camadas ricas da sociedade de então; intérpretes brancos, mais bem recebidos pela sociedade racista; teatros de revistas; jornais ou rádios. A complexidade dessas redes envolve a diversidade dos indivíduos, grupos representativos, novas tecnologias

de gravação e difusão, espaços públicos e privados, interesses que englobam desde o lucro das gravadoras às discussões raciais sobre a presença de negros na música nacional. Para abarcar esse outro sentido de mediação, cito Jesús Martin-Barbero: “O eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais”. (2009, p.258)

A perspectiva de Martin-Barbero não ignora os dispositivos de poder do Estado, mas compreende a dispersão da recepção das informações provindas da cultura de massas. Não é possível, portanto, ignorarmos essa condição quando pensamos o samba como o gênero musical que atravessa o século XX, mesmo sofrendo diversos momentos de adversidade. Por esse caminho, o samba não se limita a ser um produto final, sinônimo de composição e gravação; mas não pode ser entendido de uma estruturação social, cultural, religiosa que desagua nas relações entre coletivo e autoria, nas gravações e na popularização do gênero.

Nomes de diversas áreas, como Hermano Vianna (1995), Maria Clementina Pereira Cunha (2001), André Gardel (1996), Marcos Napolitano (2007), Nei Lopes (2005), Luiz Antonio Simas (2019), Monica Pimenta Velloso (1996) Claudia Mattos (1982), entre os quais me incluo (2013), vão abarcar a complexidade das redes de contato e mediações envolvendo os sambistas, o povo na rua, literatos, jornalistas etc. Para alguns pesquisadores, a disciplinarização do samba advém da vigilância do Estado sobre os corpos negros e os discursos enaltecendores da vadiagem, bem como pelo próprio mercado fonográfico da época. Samba e sambistas precisariam ser “disciplinados” – em especial, o samba malandro – para serem elevados a símbolo de uma nacionalidade unificadora durante o Estado Novo.

O “X do problema” acontece quando essas mediações entre diferentes grupos passam a privilegiar a ótica do intelectual nesses contatos, de certa forma emudecendo seus agentes ou empregando uma escuta parcial. Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, parte do encontro entre Pixinguinha, Patrício e Donga com a “elite intelectual”, assim denominada pelo antropólogo, composta por

Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, Villa Lobos e Prudente de Moraes Neto, em 1926. Essa grande noitada de violão, serviria como alegoria da “invenção da tradição” do samba, tomado como síntese do Brasil mestiço, que tanto interessava aos modernistas. O problema é que essa visão de mediação prioriza o olhar do intelectual sobre as chamadas “classes populares”.

Vianna dedica páginas a Afonso Arinos de Mello Franco, um capítulo a Gilberto Freyre, debruça-se sobre a importância do poeta francês Blaise Cendrars na revelação do samba moderno aos próprios artistas modernistas, entre outros eventos. O autor parte do “paradigma mestiço”, da “mediação” como hibridismo, no rastro de Nestor Garcia Canclini (1989), para entender como o samba torna-se o gênero nacional por excelência. É notável, porém, que a escuta dos sambistas e dos próprios sambas não parece ser de relevância nesse projeto, a menos quando estes referem-se aos mediadores da nomeada “elite intelectual”. Cito Vianna em sua conclusão,

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (“o morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, poetas...) participaram com maior ou menor tenacidade de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. (1995, p. 151)

10

Essa afirmação elipsa os diferentes papéis, lugares e interesses de cada um desses grupos na cena dos anos 30 e tende a equacionar a ideia de fixação do samba como gênero musical e a relação com sua nacionalização. Se Vianna defende que os pactos entre os grupos nunca eram eternos e podiam ser negociáveis, visão com a qual concordo, ao mesmo tempo parece se contradizer ao afirmar que

outro ponto importante a ser ressaltado é a ausência de uma coordenação e de uma centralização desses processos (de transformar o samba em música nacional e fixar o gênero), o fato que alguns grupos terem mais “poder” do que outros não é relevante em qualquer situação. (ibidem)

Ora, é justamente o poder – sem aspas – como o das gravadoras e das rádios e o interesse de Vargas em unificar o país a partir do signo do “popular”, que determina a eleição do samba em gênero nacional, considerando aqui

elementos como a urbanidade da capital, em contraponto aos gêneros populares “folclóricos”, e o interesse por parte de Vargas, como dos modernistas, como Gilberto Freyre, na conceituação da miscigenação como forma de negação do racismo brasileiro. É por meio do investimento financeiro e da difusão pelo restante do Brasil, e até mesmo para fora do país, que o samba avança para outros territórios além do centro e dos morros cariocas. Essa afirmação não desqualifica o sucesso alcançado pelos compositores, mas sublinha a impossibilidade de separar o samba dos anos 30 dos interesses políticos e econômicos da época.

Da mesma forma é relevante analisar como esse “poder” constrói tensões entre os sambistas e outros grupos, antes mesmo do período varguista. A Festa da Penha e o futebol, por exemplo, foram espaços brancos conquistados pelos negros. Mas isso não significa que haja uma equação de forças. A presença da polícia e a condenação pelos jornais da Festa da Penha acontece justamente quando negros e músicos passam a ocupar esse espaço.

A “invenção da tradição” do samba como música nacional pouco contribui para a diminuição do racismo, a ascensão social de compositores admirados pelas “elites intelectuais”, ou mesmo para ampla circulação desses homens e mulheres pela cidade. Wilson Batista morreu no esquecimento e na miséria. Outros, como Cartola e Clementina, precisaram ser “descobertos” para o grande público, por mediadores vindos da classe média intelectualizada, respectivamente Sérgio Porto e Hermínio Bello de Carvalho.

Interessa-me defender uma escuta ativa do “ser sambista”, não como “informante” ou testemunha crível em todos os momentos. Isso seria inverter a lógica e propor uma solução maniqueísta. Mas como sujeitos com agendas próprias, coletivas ou individuais; – a quantidade e qualidade dos metasambas já demonstra essa prática intelectual – e construtores da própria identidade – sempre semovente e não necessariamente comprometida com a verdade dos fatos – por intermédio de entrevistas, composições, parcerias, locais onde moravam ou frequentavam etc.

O samba, em sua forma amaxixada, de roda, ou na versão moderna do Estácio, é o primeiro discurso estabelecido por homens e mulheres negros livres

em sentido coletivo, em espaço urbano estabelecido de forma comunitária. Envolve letra, ritmo, corpo, religião, cotidiano e contribui para o estabelecimento da própria identidade do grupo e de novas subjetividades urbanas, que até então pareciam exclusivas dos sujeitos brancos. Teóricos como Muniz Sodré, Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, cada um à sua maneira, irão valer-se das relações entre o samba e a cultura banta, yorubá, jeje, contrabandeada nos navios negreiros como também das formas de ajustes e negociação desses grupos com a “cidade oficial”.

Luiz Antonio Simas ao discorrer sobre as relações entre enredo e bateria nas escolas de samba oferece um exemplo preciso.

Quem apenas conhece a gramática das letras vai escutar um samba da Mocidade [Independente de Padre Miguel] e identificar o enredo proposto. Quem aprendeu o tambor escutará a louvação aos orixás caçadores sintetizados nos mitos de Oxóssi e no toque do aguerê. Enquanto as fantasias, alegorias e a letra do samba evocam uma história qualquer, a bateria evoca a astúcia do caçador que conhece os atalhos da floresta. (2019, p. 31-2)

Conta-se uma história por baixo da história oficial. Em simultaneidade enredo e bateria podem até contradizer um ao outro. Algo de difícil compreensão se ainda nos utilizamos de um modelo diacrônico de história. No exemplo dado por Simas, há uma simultaneidade entre a história oficial, disciplinarizada, afinal, é um desfile, e o contrabando dos tambores, o que escapa aos não iniciados na gramática transgressiva aos ouvidos coloniais.

Por essa vereda, nos deparamos sempre com uma falta, uma lacuna nos estudos sobre o samba. Aceitar o espaço vazio, da incompreensão, vai contra uma concepção da “ciência” na sua modulação assertiva, e mesmo na concepção disciplinadora de Foucault.

A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2002, p. 119)

Ora, as estratégias de malandragem (DEALTRY, 2013) unificam poder e corpo. Para poder existir, o malandro precisa valer-se da não-fixação, da não

identificação como um tipo reconhecível, disciplinarizado, para continuar a valer-se da lãbia e outros estratagemas. O discurso malandro exige a constante modificação em contraponto com o “ideal de malandro” definido por muitos sambas e pela própria academia. Armadilha para o sambista dos anos 30: ao ser fixado como malandro pode promover seus sambas cantados por Francisco Alves ou Mário Reis, ambos brancos. Ao ser fixado como malandro torna-se alvo fácil da polícia, como já anunciava Noel Rosa em “Rapaz Folgado”: “Com chapéu de lado deste rata/da polícia quero que escapes.”

Discurso e corpo malandro subvertem essa lógica da disciplinarização ao provocar o embate com o outro. Violência, sedução, vazio, ausência de uma lógica ocidentalizada sobredeterminante. O samba - letra e melodia - nem sempre em acordo, convocam o corpo e voz, o erótico - e não, por acaso, o maxixe e o samba eram condenados - como mediador. Dentro dessa lógica, o corpo que dança, que recebe orixás e entidades, é anti-ocidental. E agora sou eu que trago pra cena um corpo estranho.

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: o corpo certo. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes) (BARTHES, 2013, p. 24-5)

Presenciamos esse embate entre o corpo fruidor e um suposto “eu” centrado no logos. “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias - pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.” (idem, p. 26)

O corpo ainda é um estranho dentro do saber ocidental, o embate com o texto, no sentido amplo do termo, promove esse gozo, essa fruição na qual o próprio “eu” logos desaparece, mesmo que temporariamente. O corpo negro, sambista, livre, o corpo incorporado, ele próprio meio, é uma ameaça à organização formal do Estado e mesmo do desfile de escola de samba se

pensarmos no papel determinante do enredo e da visualidade sobre outros elementos. Um corpo, mesmo na sombra, indócil, indisciplinar.

A aproximação com os itans sobre Exu corrobora essa hipótese. Sendo Exu o orixá do movimento, a boca do mundo, a comunicação entre homens e orixás não pode acontecer sem que este seja primeiramente saudado. Oxalá concedeu a Exu à encruzilhada. Esse é seu território. Ninguém chega até Oxalá ou a outros orixás sem fazer uma oferenda primeiro a Bará. Cabe-lhe abrir e fechar as portas. E, dentre todos os orixás, que compartilham características humanas, como a raiva, o ciúme, Exu é também o trapaceiro, o que engana a partir de desejos e interesses próprios, de um senso moral que vai do engano à empatia. Como diz um dos itans de Exu, recolhidas por Reginaldo Prandi.

São muitas as tramoias de Exu,
Exu pode fazer contra,
Exu pode fazer a favor.
Exu faz o que quer, é o que é. (PRANDI, 2001, p. 70)

Exus, malandros, pombas-gira, ciganas em uma visão preconceituosa e maniqueísta, ligada ao cristianismo, em geral, são vistos como entidades próximas ao mal por atravessarem as fronteiras entre o corpo subjugado, para se tornarem erotizados e potentes. Em outras palavras, não é possível domesticar esses sujeitos. Os corpos produzem discursos próprios, pela ginga, voz, dança, luta, numa clara oposição com os corpos dóceis, conforme definidos por Foucault.

A relação entre indivíduo e sagrado é um tema recorrente desde as primeiras gerações de músicos até nossos dias. Esse atravessamento sugere, ao contrário de uma perspectiva diacrônica, uma sincronia com base na ancestralidade e na religação com o que paira entre a materialidade e o invisível, conceito desconhecido para os participantes das religiões judaico-cristãs.

Em “Canta, canta, minha gente” (1974), Martinho da Vila nos convoca a ecoar desde a faixa título, como numa carta de intenções, num prefácio às outras canções. Ouvimos, no ritmo malemolente do canto de Martinho, assinatura do intérprete,

Cantem o samba de roda
O samba-canção e o samba rasgado
Cantem o samba de breque
O samba moderno e o samba quadrado

O passeio continua por sambinhas lentos, a regravação da icônica “Patrão, prenda seu gado”, de Pixinguinha, João da Bahiana e Donga, (1932), para recomeçar, numa unidade circular próprio dos saberes não ocidentais, com “Festa de Umbanda”, uma junção de diversos pontos para seu Tranca-Rua, Seu Sete Flechas, entre outras entidades, secundados pelo canto das pastoras e ritmados por atabaques.

Começando pelo convite comunitário ao canto e terminando com a celebração das entidades de Umbanda forma-se um ciclo, uma roda de samba, dança e religião, que também atravessa os séculos, entre ancestrais históricos, como Pixinguinha e espirituais, como os caboclos da Jurema.

É importante não esquecer que o primeiro significado de “samba” estava ligado à festa, à dança e não ao gênero musical. O corpo que dança, que ginga, passando da umbigada, ao jongo, ao lundu, ao maxixe, ao samba de gafieira, à aparente desorganização do corpo que dança livremente, estabelece uma narrativa própria na junção entre musicalidade e território.

Volto agora algumas décadas para ouvir Geraldo Pereira e Elpídio Viana. Em “Pisei num despacho” (1947), o eu cancional narra suas agruras desde o dia em que, inadvertidamente, pisou num ebó em uma esquina. Esquinas, encruzilhas, são os territórios das oferendas próprias dos espaços urbanos. Exu, como dissemos, é seu guardião. Ao profanar esse *locus* simultaneamente público e sagrado, o corpo do sambista passa a sofrer as consequências.

Entro no samba e meu corpo 'tá duro
Bem que eu procuro
A cadência e não acho

Meu samba, meu verso apesar do sucesso
Há sempre um porém
Vou à gafieira fico a noite inteira
No fim não dou sorte com ninguém

O corpo do sambista desencantou-se, perdeu ginga, sedução, ritmo. Quebra-se um pacto entre o sagrado e a materialidade, mediado pelo corpo do sujeito. Esse dado remonta igualmente à condição secular dos sujeitos negros alijados dos processos de inclusão social. O despertencimento foi um programa estabelecido pelo tráfico negreiro, catequizadores, senhores de escravos, e que perdura mesmo depois da abolição. Tentativas de apagamento dos nomes, das memórias; formas de separação e dominação do indivíduo por meio da criminalização, do controle dos territórios, intolerância religiosa e cultural são apenas algumas das múltiplas formas do racismo em nossa sociedade. Nesse sentido, o único elemento estável é o próprio corpo. Daí, o paradoxo do sambista, do próprio samba malandro: para perdurar é precisar mover-se constantemente.

Pisar num despacho pode ser lido como um brincadeira bem-humorada, mas é também uma forma do sambista se lembrar de sua origem. O caminho de religar o presente à ancestralidade é refazer o em(canto). Canto dos encantados, dos lugares, da própria voz.

Mas eu vou num canto
 Vou num pai de santo
 Pedir qualquer dia
 Que me dê uns passes
 Um banho de erva e uma guia

Da capoeiragem ao batuque; das formas de brincar o carnaval ao canto, passando pelo malandro, o corpo é uno e polissêmico simultaneamente, resultando nessa união indisciplinar, abraçando o paradoxo. União porque os elementos se articulam no corpo. Indisciplinar porque o corpo é tangenciado pelo improvisado, pela ginga, pela disputa com o outro. Como diz Wilson Batista, travestido de malandro em *Lenço no Pescoço* (1933), “eu passo gingando/ provo e desafio/ eu tenho orgulho em ser tão vadio”. A provocação e o desafio interpelam a “invenção da tradição” do samba como elemento unificador da nação. Antes de Getúlio, antes de alguns modernistas de 20, o samba já era elemento de interesse dos jornalistas cariocas. Nomes inesperados, como Olavo Bilac, vão tentar fazer do samba o espaço da reconciliação das diferenças populares.

Em 1906, a Revista Klaxon publica “A dança no Rio de Janeiro”, crônica de Olavo Bilac, sob o pseudônimo de Fantasio e ilustrada pelo caricaturista K.Lixto. O jornalista transita por entre bairros da Zona Sul ao Centro e estabelece uma ligação entre danças e localidade. Diz o cronista a respeito do samba.

Na Saúde, a dança é uma fusão de danças, é o samba – uma mistura de jongo e dos batuques africanos, do connaverde (cana verde) dos portugueses e da poracê do índios. As três raças fundem-se no samba, como num cadinho. O samba é a apoplexia do cortiço, a féerica da Estalagem. Nele o reinol pesado conquista a leve mameluca. Nele desaparece o conflito das raças. Nele se absorvem os ódios de cor. O samba é – se me permitis a expressão – uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café-com-leite. (BILAC, 1906, s/p)

Bem antes dos modernos anos 20, Bilac elege o samba como a síntese do hibridismo cultural com base no mito da democracia racial. Os ódios raciais, reconhecidos pelo jornalista, desapareciam nesse interlúdio de ritmos e corpos miscigenados. Aqui, o corpo mestiço, erotizado, não desafia, não provoca o estabelecido, mas reforça um imaginário de pacificação pós-abolição. A imagem do Brasil republicano, de homens e mulheres livres e apresentados como iguais, localizado, estrategicamente, junto à Pedra do Sal, ao porto que trouxe africanos e princesas europeias.

No bule cultural de Bilac, as diferenças entram, mas desaparecem na homogeneidade da felicidade “apoplética” da pobreza, tantas vezes, enaltecida ou romantizada como sinal de felicidade genuína, por intelectuais e, transformada em motivo por diversos sambistas. Durval Malta e Assis Valente, o mais melancólico dos nossos bambas, souberam traduzir essa condição nos versos de “Alegria”, de 1937.

Minha gente, era triste, amargurada
Inventou a batucada
Pra deixar de padecer
Salve o prazer, salve o prazer

Da tristeza não quero saber
A tristeza me faz padecer
Vou deixar a cruel nostalgia
Vou fazer batucada
De noite e de dia vou cantar.

Martinho da Vila parece ecoar Assis Valente. Ou Valente parece beber nas águas futuros de Martinho da Vila. As ordens temporais quebram-se quando ambos convocam “minha gente”, negros, sambistas, arraia miúda das esquinas, na defesa do samba como resistência à tristeza. Movimento que nada tem de alienado. Como afirma o filósofo Clemment Rosset, “A alegria deve ser buscada não na harmonia, mas na dissonância!” (2000, p. 73)

A alegria não é um ponto de chegada, um aparar de arestas das diferenças, das dissonâncias, para chegar ao senso comum: a medíocre felicidade burguesa. A alegria, no sentido de Rosset, bebendo em Nietzsche, é a evidência do imperfeito, da prevalência do efêmero sobre o estável.

Por isso, a defesa de entender o samba para além da crônica de costumes ou da experiência que se restringe aos compositores, músicos e intérpretes como sinal de uma resistência negra. O samba é produto de existência, e a gravação final, a ponta mais visível e última desse longo processo. Volto a Assis Valente, com o samba “Minha embaixada chegou” (1934), imortalizado na interpretação de Carmem Miranda.

Minha embaixada chegou
Deixa o meu povo passar
Meu povo pede licença
Pra na batucada desacatar.

Vem vadiar no meu cordão
Cai na folia meu amor
Vem esquecer tua tristeza
Mentindo a natureza
Sorrindo a tua dor.

Eu vi o nome da favela
Na luxuosa academia,
Mas a favela pro doutô,
É morada de malandro
E não tem nenhum valor.

Vem vadiar no meu cordão...

Não tem doutores na favela
Mas na favela tem doutores
O professor se chama bamba
Medicina na macumba
Cirurgia lá é samba.

Vem vadiar no meu cordão...

Já não se ouve a batucada
A serenata, não há mais
E o violão deixou o morro
E ficou pela cidade
Onde o samba não se faz.

O clássico de Assis Valente caminha nessa trilha da alegria dissonante e se alinha a outros “samba de desacato”, como os nomeio. Sambas de enfrentamento do estatuto oficial, seja por meio do humor, como “Pra que discutir com madame”, de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, de 1945, ou pela valentia malandra. Cabe lembrar que o referido samba se refere à crítica de música Magdala da Gama de Oliveira, que escrevia no Diário de Notícias.

No caso de “Minha embaixada”, encontramos duas linhas distintas em fricção: a letra e a melodia e harmonia. Enquanto a melodia e a harmonia nos levam para brincar o carnaval, vadiar no cordão, a letra, aos poucos, vai nos apresentando uma outra realidade em contraste com a alegria da música. “Vem esquecer tua tristeza/mentindo a natureza/sorrindo a tua dor.”

Este é um princípio sofisticado do “ser sambista” que podemos alinhar com a história da presença de africanos e negros no Brasil. A letra é construída pelo jogo de territórios, identidades e valores em oposição. Favela/Academia; malandro/doutô; tristeza/sorriso. Com esses signos em mãos, Assis Valente os embaralha para promover uma nova rede de saberes exclusiva do morro. Os doutores são os valentes, mandigueiros, sambistas. Porém, a última estrofe aponta para um morro que também começa a desaparecer. Batucada, serenata, violão, onde estão? Mas a cidade, lugar da academia, dos doutores como nós, não se faz samba.

A letra evidencia a necessidade de esquecer a melancolia, de fingir o riso, afinal, para isso inventou-se a batucada, como se vê em “Alegria”, passível de ser lida em conjunto com “Minha embaixada chegou”. Salve o prazer. Mas o prazer guarda em si também sua contraface, a consciência da exclusão por parte da “cidade”.

A alegria em dissonância - termo inclusive próprio às harmonias ou acordes consideradas instáveis - o desacato em forma de canto e corpo, vão atrair

um dos nossos grandes intelectuais e artista. É a partir do convívio com o morro da Mangueira, com os passistas, que Hélio Oiticica elabora experimentos como os parangolés. Estandartes, tendas, capas, criadas para serem vestidas pelo espectador ao mesmo tempo em que estes dançam, gesticulam, ocupam o tempo-espaço de maneira única.

Diz Oiticica,

Quero fazer voltar o Parangolé ao gênio anônimo coletivo de onde surgiu e, com isso jogar fora os probleminhas de estética que ainda assolam nossa vanguarda (...). Nas Escolas de samba ninguém sabe quem fez isso ou aquilo, o importante é o todo onde cada um dá tudo o que tem. Minha experiência como passista da Mangueira é fundamental para que eu me lembre disto: cada qual cria seu samba com improviso, segundo seu modo e não segundo modelos; os que fazem seguindo modelos não sabem o que significa o samba ou sambar. (OITICICA, Hélio. Entrevista a Mário Barata, "Hélio Oiticica: A vanguarda deve jogar fora o esteticismo", *Jornal do Commercio* 16/07/1967 apud JACQUES, 2011, p. 32)

A pesquisadora Paola Berenstein Jacques esclarece que para Oiticica o corpo do espectador não era suporte das capas, " se tratava mais de uma incorporação". "Incorporação do corpo na obra e da obra no corpo, que se realizava através da dança, ou melhor, na e pela estrutura da dança." (JACQUES, 2011, p. 36)

20

Improvisação e incorporação são termos que remetem ao que venho nomeando como indisciplina do samba. Improvisação por não haver um modelo único, fixo a ser seguido nessa dobradura entre música, corpo, letra. Incorporação porque aqui, de fato, seja nos parangolés ou cavalo aberto a orixás e entidades, o corpo é meio. O "eu", que deveria ser fixado por forças coercitivas, termina por apagar-se, mesmo temporariamente, para que uma terceira coisa possa nascer.

Paulo Ramos conheceu Hélio Oiticica na quadra da Mangueira, nos anos 70, quando o artista participava da ala dos passistas. O depoimento de Ramos é revelador da visão de mundo do artista sobre as relações entre corpo e território.

Quando eu estava subindo o morro com ele [Oiticica], meu carro não subia até minha casa, tinha que subir uma parte à pé, bem íngreme, eu começa a sacar as expressões do Hélio, a sacada dele. (...) Tudo para ele era motivo de visão artística, no fundo, era uma pessoa subindo com uma lata d'água, era uma pessoa subindo com uma balança d'água (...), era as "quebrada" do morro, dos barracos, para passar de um lugar para o outro, a pessoa tinha que jogar o corpo para cá, jogar para lá.

Depois, de uma certa maturidade vendo isso tudo, eu saquei que a forma que o Hélio fez a criação dos parangolés.¹

O parangolé, como o samba, unifica a forma corpo-território-musicalidade, num jogo intercambiável que as primeiras expressões estéticas negras e urbanas já entendiam como forma de conhecimento. Essa forma de exercício do ser sambista (e nessa perspectiva todo sambista é malandro), de ser parangolé, não é compreendido com facilidade pelas formas disciplinarizadas que encontramos a priori na academia, ainda que os avanços nos últimos tempos sejam notáveis.

Retomo a (não) definição do malandro e sua substituição pelo termo “estratégias de malandragem”, desenvolvidas previamente (2013), para corroborar a ideia que defendo de uma mediação que abarque o contraditório, o polissêmico na abordagem do samba e do ser sambista. Ao tentarmos aprisionar em definições precisas, características paradigmáticas, quem é, afinal, esse personagem tão comum às ruas e ao imaginário do Rio de Janeiro e do samba, esquecemos que o malandro escapa às conceituações estáveis. Perdemos, na ânsia metodológica, a capacidade plástica da palavra. A cristalização em torno de conceitos precisos, ignora a capacidade metafórica. Rompemos com a linguagem desejanter, pela própria natureza, de novos significados. Surge daí uma zona de tensão; a linguagem necessita de uma zona comum, de conceitos gerais, para a expressão e o compartilhamento de determinadas analogias. Em paralelo, é preciso não acreditar que tal forma aproximativa configura “a coisa em si”.

Ao substituir a figura estável do malandro pelas estratégias de malandragem, lido também com essa capacidade móvel, polissêmica da incorporação dos parangolés, impossíveis de serem criados sem a observação interessada dos corpos em movimento, da escuta do samba igualmente pela via corpórea na irmanação com o *logos*.

¹ Entrevista do engenheiro Paulo Ramos concedida ao Itaú Cultural para o projeto Ocupação Hélio Oiticica. https://www.youtube.com/watch?v=dZ3zSLIMABM&ab_channel=Ita%C3%BACultural

De forma semelhante, a aproximação de uma escuta e percepção interessada do samba necessita abraçar a impossibilidade de dar conta do campo móvel constituído pelo samba - letra e música -, compositores, intérpretes, veiculação, temáticas, corpo, territórios, filiações, coletividade e autoria, aproximações e afastamentos com outros grupos, religiosidade etc.

Os inúmeros sambas que incluem a figuras de “doutores”, delegados ou bacharéis, ou metasambas refletem os interesses desses compositores e intérpretes de ir além de uma visão simplificada do lirismo ou da crônica do cotidiano. Todo samba, nesse sentido, é desacato à ordem estabelecida. O imaginário criado pelos sambistas alinhava-se com base no diálogo em uma forma inédita em outras expressões musicais e artísticas, como nos mostra o clássico “O samba é meu dom”, de Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro.

O samba é meu dom
Aprendi bater samba ao compasso do meu coração
De quadra, de enredo, de roda, na palma da mão
De breque, de partido alto e o samba-canção

O samba é meu dom
Aprendi dançar samba vendo um samba de pé no chão
No Império Serrano, a escola da minha paixão
No terreiro, na rua, no bar, gafieira e salão

O samba é meu dom
Aprendi cantar samba com quem dele fez profissão
Mário Reis, Vassourinha, Ataulfo, Ismael, Jamelão
Com Roberto Silva, Sinhô, Donga, Ciro e João Gilberto

O samba é meu dom
Aprendi muito samba
Com quem sempre fez samba bom
Silas, Zico, Aniceto, Anescar, Cachinê, Jaguarão
Zé com Fome, Herivelto, Marçal, Mirabô, Henricão

O samba é meu dom
É no samba que eu vivo
Do samba é que eu ganho o meu pão
E é no samba que eu quero morrer
De baqueta na mão
Pois quem é de samba
Meu nome não esquece mais não

O eu cancional de “O samba é meu dom” se desdobra na figura real de Wilson das Neves ao unir a primeira estrofe - “aprendi bater samba no compasso do meu coração” - à última, “E é no samba que eu quero morrer/De

baqueta na mão”. O som, o dom desdobra-se por territórios – a quadra, o terreiro, a rua etc – passa pelas variações do samba, como partido-alto e de enredo, e deságua na nomeação de compositores e intérpretes mais ou menos conhecidos do grande público. Dessa forma, não se valoriza apenas uma linhagem de sambas e sambistas, mas esse grande corpo com diversas ramificações, lembradas a partir da simultaneidade e não de uma perspectiva diacrônica, como é comum ao trabalho de alguns estudiosos da historiografia da música.

A escuta interessada dos sambistas ajuda a desmitificar essa visão tradicionalista, no sentido de estabelecimento de uma origem única, rompimentos classificatórios - como a ordenação de samba-amaxiado da Praça Onze, seguindo para o modelo canonizado do Estácio, o rompimento da Bossa-Nova, o pagode etc – para consagrar esse viés de simultaneidade, mesmo do contraditório, na elaboração desse imaginário.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. (trad. J. Guinsburg) São Paulo: Perspectiva, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga** – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011

BILAC, Olavo (Fantasio). “A dança no Rio de Janeiro”. In. **Revista Klaxon**. Rio de Janeiro, 1906.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas** – Estratégias para entrar e sair da modernidade. (Trad. Ana Regina Lessa; Heloisa Perra Cintrão; Genese Andrade). São Paulo: EdUSP, 1989.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DEALTRY, Giovanna. **O fio da navalha** – malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. (trad. Raquel Ramallete) Petrópolis: Vozes, 2002.

GARDEL, André. **O encontro entre Manuel Bandeira e Sinhô**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1996.

LOPES, Nei. **Partido alto** – samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MARTIN-BARBERO, Jésus. **Dos meios às mediações** – comunicação, cultura e hegemonia. (trad. Ronaldo Polito e Sergio Alcides) Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MATOS, Claudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Petrópolis: Paz e Terra, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROSSET, Clement. **Alegria** – a força maior. (trad. Eloisa Araújo Ribeiro). Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

SIMAS, Luiz Antonio. “Qual é o povo que não bate o seu tambor?” . In. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Samba – o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

24

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

SAMBAS

ALMEIDA, Aracy. O X do problema. **Noel Rosa pela primeira vez**. Vol. 5. CD 10. Velas, 2000

ALVES, Francisco. Não tem tradução. **Noel Rosa pela primeira vez**. Vol. 4. CD 7. Velas, 2000

CÉLIA. Minha embaixada chegou. (Assis Valente) - CD **MPB Compositores – Assis Valente**. Editora Globo, 1996.

FRANCO, Tadeu. Alegria. (Assis Valente – Durval Malta) CD **MPB Compositores – Assis Valente**. Editora Globo, 1996.

NEVES, Wilson das. O samba é meu dom (Wilson Moreira – Paulo César Pinheiro). CD **O som sagrado de Wilson das Neves**. CID, 1996.

PANDEIRO, Jackson. Pisei num despacho (Geraldo Pereira – Elpídio Vianna). CD **MPB Compositores**. Editora Globo, 1997.

VEIGA, Jorge. Lenço no pescoço (Wilson Batista) LP **Polêmica**. Odeon, 1956.

VILA, Martinho da. Canta, canta, minha gente. LP **Martinho da Vila**. BMG, 1974.

_____. Festa de Umbanda (Seu Tranca-Rua/Filho de Zambi/Sete Flechas/Vestimentas de Caboclo). LP **Martinho da Vila**. BMG, 1974.

**ANCESTRALIDADE E TRADIÇÃO DE ÁFRICA E DOS POVOS
ORIGINÁRIOS NA CANÇÃO BRASILEIRA**

BOA ESPERANÇA E CASA-GRANDE & SENZALA:
TRADUÇÕES IDENTITÁRIAS DO DESASSOSSEGO

BOA ESPERANÇA AND CASA-GRANDE & SENZALA:
IDENTITY TRANSLATIONS OF UNREST

Ana Paola Laeber¹

INTRODUÇÃO

Com um discurso afiado e certo, o *Rap* provoca o *status quo* de uma sociedade que é vista e entendida como aquela que não quer ser deslegitimada e/ou incomodada por uma cultura que tem, como intenção, transmitir experiências de indignação. É neste contexto que tratamos de um traço da cultura Hip-Hop² que vem marcando terreno e saindo das margens. Vozes que foram e estavam deixadas de lado, fazem, agora, parte de um novo cenário urbano e político. Esse movimento, por meio dos Estudos Culturais, pode ser entendido como as fissuras que provocam inquietações em regimes hegemônicos. Contudo, tanto as vozes dos rappers quanto os Estudos Culturais ainda se encontram em um estado fronteiro. De acordo com Renato Ortiz (2004, p. 121), esse movimento dos Estudos Culturais “se faz pelas bordas, ou seja, para utilizar uma expressão de Bourdieu, na periferia do campo hierarquizado das ciências sociais”.

Dentro do contexto dos Estudos Culturais³, para a socióloga Adelia Miglievich-Ribeiro (2017, p. 56), “lidar com os aspectos da vida em sociedade

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/UFES). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/UFES). E-mail: ana.laeber@ifes.edu.br

² O *rap*, dentro do movimento *hip-hop*, chegou no Brasil na década de 80, notadamente na periferia. Com as canções, muitos rappers adotaram o movimento como modo de denunciar as desigualdades sofridas por aqueles que estão na considerada “margem da sociedade” (SUSIN, 2015).

³ A origem dos Estudos Culturais surge através do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), da Universidade de Birmingham, Inglaterra, em 1964. Entre os nomes que figuram na criação deste campo de pesquisa, em sua origem, estão Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson, e, posteriormente, Stuart Hall. De acordo com Ana Carolina Escoteguy (2010), em sua cartografia dos Estudos Culturais, as obras desses autores contribuíram para expor outros modos de pensar a cultura, ao indicar a relação entre hierarquias culturais,

nomeados “cultura” constitui-se, crescentemente nas últimas décadas, um desafio às teorias sociais ou sociológicas”. Acompanhando Miglievich-Ribeiro quanto a posição da cultura nos Estudos Culturais, temos a seguinte posição:

Se a análise da cultura somaria ao propósito de alargar nossa capacidade de cognição, cabe dizer, contudo, que esta não conformou, até hoje, uma perspectiva epistemológica. Em geral, está presente na literatura, na apreciação de sua dimensão estética; na antropologia, sobretudo quando voltadas às sociedades indígenas, ao folclore, à cultura popular; na história, é encontrada nas reflexões acerca das civilizações, mormente, a partir da globalização. Com exceção da antropologia culturalista norte-americana, era assim mais recorrente recortar a cultura segundo temas e disciplinas do que elucidá-la como uma “totalidade”. (RIBEIRO, 2017, p. 56)

Essa “análise da cultura”, conforme Miglievich-Ribeiro (2017, p. 56), começa a ser reinterpretada em um contexto de descolonização, provocando, nessa perspectiva, um desassossego epistemológico. O *RAP*, por sua vez, uma das emersões essas novas culturas, tem por objetivo, apropriando-se de Fanon (2006, p.26), em “Os Condenados da Terra”, “liberar o homem de cor (o homem colonizado) de si próprio”.

No entanto, seria necessário ignorar toda essa experiência colonial vivida antes dessa disposição histórica chamada Modernidade? Até que ponto esse (im)possível apagamento vivenciado na colonização contesta todo o processo de alteridade (do ser o outro), a execução escancarada da violência e a nivelação dos povos, a contar que, esse substantivo “raça” nunca desatualizou? São reflexões acerca da descolonização em que, mais uma vez, transformando em pergunta, recorremos a Fanon (2006, p. 51), é necessário “substituir uma ‘espécie’ de homens por outra ‘espécie’ de homens”? Dessemado, podemos pensar também acerca da identidade no tempo pós-moderno. Existem somente identidades únicas e típicas ou podemos perceber que as identidades são múltiplas e estão fragmentadas? Stuart Hall (2006, p. 13) conceitualiza a identidade do sujeito como uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em

reforçar a ideia de resistência cultural e promover a valorização das culturas de margem ou excluídos. (ESCOSTEGUY, 2010)

relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

O possível, então, nesta vivência globalizada, é mudar a forma como elaboramos e praticamos o conhecimento no e do mundo. Lutar ainda é opor-se a toda forma de colonialidade do ser, do poder e do saber (QUIJANO, 2007). Emicida, *rapper* paulista, considera o *hip hop* como um movimento questionador. Observa-se que sua intenção é causar estranhamento, tanto que, em um de seus versos no *rap* “Triunfo” (2008), o incômodo aparece: “*Uns rima por ter talento, eu rimo porque eu tenho uma missão. Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido. Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido*”.

Tendo como mote o *rap*⁴ “Boa Esperança”⁵ de Emicida, enunciador que faz de suas produções literárias uma prática de intervenção nas questões urbanas e sociais, intentaremos, neste trabalho, refletir sobre as múltiplas identidades que se fazem vozes nessa canção e a tradução intersemiótica presente nesse *rap*. Para tanto, utilizaremos o arcabouço teórico dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, os estudiosos, Stuart Hall (2006), Homi Bhabha (1998) e Frantz Fanon (2006). E, ainda sob os vieses de Roman Jakobson (1969) e Julio Plaza (2001), abordaremos a tradução intersemiótica existente nesse *rap*.

IDENTIDADE E CULTURA EM TEMPO PÓS-COLONIAL

Podemos dizer que tanto Stuart Hall, acadêmico jamaicano e diaspórico, que introduz a crítica pós-colonial nos estudos da cultura na Inglaterra, e Emicida, *rapper* paulista, são os tipos de sujeitos, cuja principal característica seria o fato de possuir a sensação íntima de que seus valores não correspondem(iam) aos da sociedade dos mesmos. Descontente com os caminhos tradicionais

⁴ O *rap* – estilo musical nascido nos E.U.A, em meados das décadas de 80 e 90 – tem a denominação proveniente da expressão inglesa *Rythm and Poetry* (ritmo e poesia), pois consistia em rimar palavras sobre uma batida eletrônica.

⁵ O interesse em delinear estudos sobre o *rap* “Boa Esperança” do *rapper* Emicida partiu do encontro das turmas dos cursos técnicos integrado ao Ensino Médio no IFES Campus Itapina (Colatina-ES) na Semana da Consciência Negra promovido pelo NEABI (Núcleo de Estudos Afro-brasileiro e Indígenas).

estabelecidos, esses sujeitos tentariam, não sem riscos, construir seus próprios caminhos de forma criativa em seus diferentes lugares de enunciação, Emicida produzindo arte poética e Hall conceitos e ideias pouco usuais. Portanto, ousamos dizer que o professor de Birmingham e o rapper são ambos *outsiders*.

Embora não há uma tradução literal possível para o português, há muitas possibilidades de tradução aproximada, mas tomemos a alternativa poética de utilizar a expressão "Desviante". A palavra possui, na língua portuguesa, uma riqueza de significados e ajusta-se ao tema com perfeição: é aquele ou aquilo que se desvia do caminho "usual", que diverge do comportamento majoritário". O intelectual palestino-estadunidense Edward Said (2005) refletiu sobre as representações, as funções e o papel do intelectual na sociedade. Ele defendeu que o intelectual deve ser um "*outsider*", perturbador do *status quo*, enfatizava que as características necessitavam ser desconcertadas, como a autonomia e a solidão, naqueles que não têm "escritórios seguros" nem "território para consolidar e defender".

Pensar a cultura em tempos contemporâneos é percebê-la como Adélia Miglievich-Ribeiro (2017, p.67) nos explica, que "a cultura é um processo social total, lócus da luta, espaço da hegemonia e da contra-hegemonia, na incessante produção de práticas e significados que (re)organizam a sociedade". Diante disso, Stuart Hall nos convidou a estarmos atentos aos vários processos de identificação cultural que ocorrem e ainda estão ocorrendo na contemporaneidade. Hall (2003) explicita a respeito desse processo que, de forma gradativa, o

aspecto da identidade cultural moderna que é formado através do pertencimento a uma cultura 'nacional' e como os processos de mudança – uma mudança que efetua um deslocamento – compreendidos no conceito de "globalização" estão afetando isso". (HALL, 2003, p. 22)

Assim, a identidade enquanto manifestação cultural seria pertencente a grupos considerados hegemônicos e começou a se romper atingindo lugares periféricos. A cultura, por assim dizer, deixa de refletir um poder estruturado, não atendendo mais aquele caráter de sistema fechado de significados, mas com possibilidades de novas significações. Esse movimento coloca o termo "cultura"

em conflito e o “popular” entra no quesito da reinvenção, deixando de ser ofuscado para ser embutido em novas circunstâncias. Sob a perspectiva crítica dos Estudos Culturais, essa relação deslocada da cultura e do popular, Stuart Hall nos explica:

O termo “popular” guarda relações muito complexas com o termo “classe”. Sabemos disso, mas sempre fazemos o possível para nos esquecermos. (...) O termo “popular” indica esse relacionamento um tanto deslocado entre cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete. E o lado oposto a isso – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é “povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco de poder. O povo versus o bloco do poder. (HALL, 2003, p. 245)

Pensar a subjetividade, no caso, a composição do rapper Emicida como *corpus* de pesquisa, e a identidade cultural, é pensar de acordo com o que Stuart Hall (2015) propõe acerca de um sujeito unificado, decorrente da concepção moderna de sujeito, com uma identidade estável, e, como, a mesma identidade foi ressignificada por várias correntes de pensamentos e movimentos políticos e intelectuais. Hall (2009, p. 108) assinala o conceito de identidade como “conceito estratégico e posicional”. Posto isso, Hall afirma que:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2009, p.108)

Conforme já dissemos, Hall considera a identidade como celebração móvel em tempos pós-modernos. Traçamos aqui um paralelo com o pós-colonial indiano, Homi Bhabha, que pensa o sistema de transformação e formação, que forja a identidade cultural, a partir da categoria hibridismo, com a capacidade de traduzir e reelaborar o mundo. Esse processo de reinvenção, de identificação se mostra desordenado, como se estivéssemos todos habitando um entre-lugar, um

terceiro espaço. Homi Bhabha, sobre esse processo, explica-nos da seguinte maneira:

Uma perspectiva “híbrida” não tolera mitos de hegemonia nacionalista ou imperialista usados para justificar a dominação ou a discriminação cultural. Estas ideias justificam práticas oportunistas de expansão política e territorial... A hibrididade não é menos crítica quando se trata de grupos e comunidades que reclamam a sua própria autoridade social ou espiritual com os argumentos de que seus valores são fundacionais – verdadeiros para todos os tempos e lugares – e de que as suas crenças são fundamentais – não passíveis de interpretação e intolerantes para com o diálogo e a dissensão. (BHABHA, 2007, p. 31).

Nessa conjuntura em que a cultura e a identidade são marcadas pelo hibridismo e pela ambiguidade, o modelo binário torna-se instável e excludente. Assim, essa ruptura da estabilização daquilo que era considerado como fixo, formará em articulação representações de culturas heterogêneas. O *rap*, gênero que compõe a cultura popular negra, foi criada primeiramente por negros americanos e imigrantes caribenhos, e recorre aos dispositivos retóricos, o ritmo e a poesia. Essa prática do bem dizer afiado é percebido através de:

Sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção a fala: em suas inflexões vernaculares e locais, em sua rica produção de contranarrativas; e sobretudo, em uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2006, p. 324)

Atrelado ao pensamento da diferença e nessa troca cultural entre os sujeitos, o que pode ser entendido como interculturalidade, é necessário perceber o valor da identidade como narrativa. Sendo assim, a identidade é concebida e instituída em cada ato do discurso e, o *rap*, como instrumento discursivo para tal

ato, narra representações de si “feitos no interior dos discursos da cultura e da história”. (HALL, 1996, p. 70)

O HIP HOP DE EMICIDA: UMA PONTE ENTRE PASSADO E PRESENTE

O negro não é. Nem tampouco o branco⁶.
(Frantz Fanon)

Em 17 de agosto de 1985, nasce na zona norte de São Paulo, Leandro Roque de Oliveira, natural da periferia do bairro de Cachoeira. Leandro tornou-se conhecido pela sua fluidez nas batalhas das rimas improvisadas. Na verdade, essa habilidade do improvisado na arte do *hip hop* lhe deu o codinome Emicida, fusão das palavras “MC” e “homicida⁷”. Logo depois, Emicida cria uma sigla para seu próprio codinome: Enquanto Minha Imaginação Compuser Insanidades Domino a Arte (E.M.I.C.I.D.A). Entre os latino-americanos, os jamaicanos e os afro-americanos da cidade de Nova York surge o *Hip-Hop* nos anos de 1970 que consideram esse gênero musical como um movimento cultural. Para o criador deste movimento, Afrika Bombataa, o *Hip-Hop* invoca “Paz, União e Diversão”. No dia 12 de novembro de 1973, Afrika funda a *Zulu Nation*⁸ fazem deste dia como o nascimento do *Hip-Hop*.

No Brasil, esse movimento surge aos poucos. Como afirma Bentes (2007, p. 124), “o *break*⁹ vem como o primeiro item a ser agraciado pelos brasileiros”, e com isso aparece os *break boys* e suas respectivas gangues, que dos bailes iam às

⁶ FANON, F. **Black Skin, White Masks**. London: Pluto, 1986. p. 231.

⁷ Por causa de suas constantes vitórias nas batalhas de improvisação, seus amigos começaram a falar que Leandro era um “assassino”, e que “matava” os adversários através das rimas. (Disponível em: <<https://cartografias.catedra.puc-rio.br/wp/2018/12/13/emicida/>>. Acesso em: 19/02/2021)

⁸[...] Bombataa, ex-membro da Black Spades - gangue do South Bronx -, teve a iniciativa de articular as expressões presentes nas festas de rua - DJ, MC, break e grafite - num movimento mais amplo, o *hip hop*.

⁹A dança *Break* é a arte corporal da cultura *Hip-Hop* e o *breaker* é o artista que dá vida à dança *Break*. O *Break* anuncia que sua função, enquanto linguagem artístico-corporal, é mostrar o discurso do corpo, na sua relação consigo mesmo e nas relações que se estabelecem entre o corpo e o real. (ALVES, 2004)

ruas. O *break* ganhava espaço na grande São Paulo, da mesma forma como o grafite se manifestava como arte e rebeldia. Assim para a autora,

[...] não é apenas como um gênero musical que o hip-hop se manifesta e pode ser definido. Sua linguagem poética é variada e apresenta uma mescla de grafite (com desenhos de protesto ou de marca de territórios de gangues ou ainda com frases de impacto), com a moda (caracterizada pelo estilo próprio de se vestir: camisetas longas, calças folgadas e bonés) e o verso ácido (identificado pelas redondilhas de rimas irregulares na voz de quem acompanha a batida ou pelo verso de improviso feito na disputa de freestyle) (BENTES, 2007, p. 125).

Tatit também nos explica que o *rap* se constitui também como canção:

Um dos equívocos dos nossos dias é justamente dizer que a canção tende a acabar porque vem perdendo terreno para o rap! Equivale a dizer que ela perde terreno para si própria, pois nada é mais radical como canção do que uma fala explícita que neutraliza as oscilações “românticas” da melodia e conserva a entoação crua, sua matéria-prima. A existência do rap e outros gêneros atuais só confirma a vitalidade da canção. Ou seja, canção não é gênero, mas sim uma classe de linguagem que coexiste com a música, a literatura, as artes plásticas, a história em quadrinhos, a dança etc. É tudo aquilo que se canta com inflexão melódica (ou entoativa) e letra. Não importa a configuração que a moda lhe atribua ao longo do tempo. (TATIT, acesso em 20fev. 2021).

Na cultura *hip hop*, o *rap*, em seu viés político, tem como característica transmitir a experiência e indignação dos negros perante a opressão. Esse gênero musical transformou-se, ao longo do tempo, em poderoso veículo de expressão política (KELLNER, 2001). O *rap* “Boa Esperança¹⁰” faz parte do disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” (2015), que foi produzido no período que Emicida esteve em uma viagem a Angola e Cabo Verde. Antes de este disco ser divulgado, “Boa Esperança”¹¹, com sete minutos de duração de

¹⁰ Essa música, transformada primeiramente em vídeo e composta por Emicida (letra), J Ghetto (refrão) e Nave (*beat*), foi batizada com o nome de um navio negreiro no livro “A Rainha Ginga”, do angolano José Eduardo Agualusa.

¹¹ “Pois em março de 2015, ano em que Emicida celebra sua primeira década de carreira, ano em que países da África lusófona celebram 40 anos de independência, tudo conspirou, incluindo a seleção do projeto pelo programa Natura Musical, para que o músico conseguisse, ao lado do produtor do álbum, Xuxa Levy, desembarcar em Cabo Verde e Angola, e não à toa ele escolheu países de língua portuguesa. Feita a conexão com instrumentistas locais, foi com eles para o estúdio, e de lá saiu com “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” (Laboratório Fantasma/Natura Musical). O título, aliás, sintetiza a essência dessa viagem que rendeu não só mais um disco, mas também um encontro com suas raízes e uma transformação em sua vida”. (Disponível em: <<http://www.labfantasma.com/sobre-criancas-quadris-pesadelos-e-licoes-de-casa/>>. Acesso em: 17/12/2020)

vídeo, foi a primeira música que ganhou um clipe. Foi dirigido por Katia Lund e João Wainer, lançado no *Youtube* no dia 30 de junho de 2015 e com quase três milhões de visualizações.

No Brasil, percebe-se que ainda existe uma inquietação acerca da cultura popular ser aceita com menos preconceito diante de uma cultura dominante. Muniz Sodré apresenta esse processo como algo que é peculiar em nossa nação, a saber:

A primeira coisa a ser dita é que a formação social brasileira é o caso patente, palpável, de coexistência e interpenetração multissecular de duas ordens culturais, a branca e a negra, funcionando esta última como uma fonte permanente de resistência a dispositivos de dominação, e como mantenedora do equilíbrio efetivo do elemento negro no Brasil. (SODRÉ, 1983, p. 123)

Dessa maneira, para retratar essa relação à cultura dominante e à cultura popular, o negro e o branco, a trama do videoclipe do *rap* “Boa Esperança” (2015) recria a linha “Casa Grande & Senzala”, obra do sociólogo Gilberto Freyre, publicada primeiramente em 1933 e que apresenta a formação da sociedade brasileira: dominadores (brancos e ricos) são servidos pelos dominados (negros e pobres). Esses vivenciando o desprezo e o resto de uma sociedade massacrante. A partir dessa releitura da trama do vídeo, interessa-nos perceber como um *rap* pode ser “traduzido” em vídeo.

Rap, a poética da palavra cantada e tradução

Tatit (acesso em 10 fev. 2021) contribui para que a canção seja, em tempos digitais, estudada significativamente e que a mesma está conectada estreitamente ao discurso poético e à práxis humana (palavra cantada e performance).

Não nos preocupemos com a canção. Ela tem a idade das culturas humanas e certamente sobreviverá a todos nós. Impregnada nas línguas modernas, do ocidente e do oriente, a canção é mais antiga que o latim, o grego e o sânscrito. Onde houve língua e vida comunitária, houve canção. Enquanto houver seres falantes, haverá cancionistas

convertendo suas falas em canto. Diante disso, adaptar-se à era digital é apenas um detalhe. (TATIT, acesso em 10 fev. 2021).

Assim, a poética¹² é entendida como “o estudo da prosódia (metro, versificação), crítica literária relativa à poesia, ou como o “tratado da poesia” (SHAW, 1982, p. 360). Percebe-se que nos princípios estéticos e poéticos estudados até os nossos dias, com Aristóteles, por exemplo, em sua “Poética”, a preocupação em prescrever normas, conselhos e valores na arte e no engenho são orientados tanto para a produção poética quanto para sua própria recepção. A arte poética, na palavra cantada, enfatiza a forma da canção nos vários momentos em que a *performance* acontece. Paul Zumthor, considerado principalmente como filólogo medievalista, ao dar “ciência a voz” (1998, p. 11) percebe a performance como “a materialização (a “concretização”, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais” [...] (ZUMTHOR, 2005, p.5-6).

À vista disso, a escrita poética é percebida como literatura através da oralidade e foi por intermédio dessa voz, dessa palavra cantada, que muitas obras são ouvidas primeiro e o acesso à leitura dessa produção poética ocorre depois. O *rap*, por exemplo, segue esse critério, cuja característica principal é a improvisação. Essa recuperação da oralidade neste período contemporâneo e sob o viés da concepção medieval, o autor suíço Paul Zumthor (2005) continua definindo o que é a *performance*

[...]nosso velho corpus poético medieval só tem “forma” nesse sentido; sua forma é alguma coisa que está se fazendo pela mediação de um corpo humano; esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde ele se coloca, está em vias de realizar as sugestões contidas no “texto”. (ZUMTHOR, 2005, p. 55-6)

Emicida materializa sua produção poética quando a executa, ao colocar toda a sua presença em sua *performance*. O *rapper* paulista ao fazer uso, conforme Tatit (1997, p. 103), dos “recursos utilizados para presentificar a relação eu/tu

¹² O verbete poético refere, de acordo com Antonio Houaiss – “1. parte dos estudos literários que se propõe a investigar os processos que dizem respeito às normas versificatórias dos textos, os componentes teóricos de que se revestem, bem como os compêndios de poética que, desde Aristóteles até os nossos dias, abordaram o assunto” (HOUAISS, 2001, p. 2246).

(enunciador/enunciatário) num aqui/agora” corrobora “a construção do gesto oral do cancionista” (TATIT, 1997, p. 103).

Ao estudar sobre a aplicação do entendimento sobre significados, Roman Jakobson, linguista russo, em seu artigo “Aspectos linguísticos da tradução”, foi o primeiro a distinguir e delinear sobre os tipos de tradução/adaptação. A saber,

- 1) A tradução intralingual ou **reformulação** (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou **tradução propriamente dita** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou **transmutação** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p.64-65, grifo do autor).

Em relação ao estudo da tradução/adaptação, Linda Hutcheon propõe que da mesma forma que a “tradução” promove mudanças, as adaptações ultrapassam as reelaborações das obras:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, por as mudanças geralmente ocorre entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. Neste livro, teorizo sobre o tipo de passagem “transcultural” que ocorre quando uma outras mídias, isto é, quando ela é “indigenizada” num novo contexto cultural, adquirindo, pois, significados necessariamente diferentes. (HUTCHEON, 2011, p. 9)

Quanto à leitura de videoclipes, outra proposta acerca do que é a tradução intersemiótica, utilizaremos o conceito de que Andressa Zoi Nathanailidis (2014) assevera:

A tradução intersemiótica consiste em um processo relacionado à transformação. [...] Quando diante do desafio de empreender uma tradução intersemiótica, o pesquisador deverá, portanto, estender o raio de suas preocupações, para além da palavra oralizada ou escrita. Na tradução intersemiótica são levados em conta, também, outros elementos - texturas sonoras, imagens, cores, edição, etc. -, que assim como o conteúdo verbal também comunicam. (NATHANAILIDIS, 2014, p. 236)

Em razão deste *rap* em análise ser uma releitura da obra de Freyre (2006), interessa-nos a tradução intersemiótica por interpretar signos verbais para outros

sistemas de signos, por exemplo, “da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1969, p. 62). Assim sendo, o *rapper* ao propor essa recodificação da letra desse *rap* coaduna com que Jakobson “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo” (JAKOBSON, 1969, p. 64). Emicida faz uso do *rap*, enquanto texto literário, e do vídeo clipe, como texto fílmico da obra “Casa Grande & Senzala” (FREYRE, 2006) e, esses dois textos que se apresentam como “icônicos um do outro são signos numa mesma cadeia semiótica” (DINIZ, 1999, p. 1002).

Embora o *rap* produzido em território brasileiro surge, conforme proposto por Acauam Silvério de Oliveira, “em certa medida desligado dessa tradição estético-cultural da música brasileira” (2017, p. 5), quando se discute sobre identidade, Oliveira preconiza

O *rap* brasileiro aposta na construção de uma identidade a partir de uma ruptura, da afirmação de uma comunidade negra que se desvincula do projeto da nação mestiça tal como concebida até então. Ele irá se reconhecer enquanto um gênero cantado por negros que reivindicam uma tradição cultural negra por meio de um discurso de demarcação de fronteiras que denuncia o aspecto de violência e dominação contido no modelo cordial de valorização da mestiçagem. O que o *rap* vai revelar é a existência de outro movimento, mais velado e não celebrado, no interior mesmo do processo de valorização da miscigenação. Seu projeto civilizatório pressupõe a construção de um lugar de fala para a comunidade negra periférica, a se construir, que por sua vez só pode existir a partir do desenvolvimento de um mecanismo formal radicalmente distinto. (OLIVEIRA, 2017, p. 5)

Dessa forma, ao assistir o vídeo clipe do *rap* “Boa Esperança”, obra contemporânea, o receptor entenderá que o objetivo do *rapper* Emicida é a tradução, por meio fílmico, de uma obra produzida em 1933. Em uma definição mais detalhada acerca do conceito de tradução intersemiótica como tradução de signos diferentes, Julio Plaza nos esclarece que

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da

história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2001, p. 14)

Na compreensão de Julio Plaza (2001, p.30), sobre tradução intersemiótica, há uma propensão que os signos formem “novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela suaprópria característica diferencial, tendem a se desvincular do original”. Dessa forma, para inserir as representações da identidade e cultura nesse contexto pós-colonial, Emicida utiliza o cinema periférico, em outros termos, o *rapper* expõe temas que se encontram na cultura periférica, na cultura popular e converge assuntos daqueles que ainda são e estão desprovidos através da rima e do vídeo. Assim, Emicida usufrui de estratégias discursivas engendrando sua posição de sujeito na sociedade contemporânea. Nessa luta do ato do discurso se valer, Homi Bhabha assinala

Quando o mundo se torna sombrio por causa das opiniões contraditórias e ambivalentes, a Estética – a ficção, a arte, a poesia, a teoria, a metáfora – vem iluminar a nossa difícil situação cultural e política. No centro da experiência estética reside a voz interlocutória da expressão cultural que baseia a criatividade humana e a democracia política. (BHABHA, 2007, p. 25)

Isto posto, podemos observar que a letra de “Boa Esperança” expõe diversas situações constrangedoras suportadas pelos assalariados. Tatit nos explica que “ao ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos etc., temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução” (1997, p. 103). Emicida chama a atenção do enunciatário quanto ao assédio sexual e moral sofrido, que é retratado no seguinte trecho:

Cês diz que nosso pau é grande!
 Espera até ver nosso ódio
 Por mais que você corra, irmão
 Pra sua guerra vão nem se lixar
 Esse é o xis da questão
 Já viu eles chorar pela cor do orixá

FICÇÃO DO DESASSOSSEGO: AS METÁFORAS NO RAP DE EMICIDA

Na obra *Ficções do Desassossego* de Lucia Helena (2010), a autora desenvolve reflexões sobre o “desassossego”, termo que, para ela, muitas obras

se enquadram. Em um artigo que abre seu trabalho “O desassossego da ficção”, a autora nos explica a questão da literatura que desestabiliza:

Uso a expressão ficções do desassossego, portanto, para designar as narrativas que desenvolvem, desde as três décadas finais do século XX, uma perspectiva crítica (e de crise) em contraponto com os paradigmas fundadores do romance (iluministas e românticos). Essa perspectiva remete à abertura de novos horizontes formais, temáticos, conceituais e éticos, pois tais textos, ainda não sejam “ficções de crise”, falam de um dos sentimentos fundamentais provocados sempre que essas se aprofundam de maneira dramática: o desassossego. (HELENA, 2010, p. 12)

A história de “Boa Esperança” representa, diante de um formato audiovisual, a questão do racismo abertamente. Um dos traços marcantes que há neste *rap* é o da “transtemporalidade”, que de acordo com Soares (2004), numa “negociação entre o passado e presente” (Soares, 2004, p.35) está a consonância entre o refrão da música e a sequência lógica da história narrada em “Boa Esperança” (2015):

E os camburão o que são?
 Negreiros a retrafficar
 Favela ainda é senzala, jão
 Bomba relógio prestes a estourar
 O tempero do mar foi lágrima de preto
 Papo reto como esqueletos de outro dialeto
 Só desafeto, vida de inseto, imundo
 Indenização? Fama de vagabundo

Evidencia-se nesse excerto a alusão ao tráfico de escravos no Brasil, quando os negros eram trazidos da África nos porões dos navios negreiros. O enunciador constrói uma metáfora ao dizer que os “camburão” - compartimento traseiro fechado dos carros de polícia para transporte de pessoas presas -, são os atuais navios negreiros. Sendo assim, o tráfico de escravos não acabou, pois esses “navios” continuam a “retrafficar” os negros no Brasil, que continuam nas senzalas, que são atualmente as favelas. Andressa ZoiNathanailidis, por sua vez, volta a sua pesquisa da “arte *rapper* como forma de atuação política e comunicação, ligada às questões da estrangeiridade” (2014, p.26).

No trecho “O tempero do mar foi lágrima de preto”, o enunciador parece estabelecer uma intertextualidade com o poema “Mar Português”, de Fernando

Pessoa, que em seus versos diz “Ó mar salgado, quanto do teu sal; São lágrimas de Portugal¹³” (PESSOA, 1960). Contudo, Emicida contesta. Na época o *rapper* não conhecia o poema de Pessoa quando compôs esse *rap*. Além dessa possibilidade de tradução, do “eu lírico” fazer uma crítica às grandes perdas provocadas pelas navegações portuguesas que, apesar de renderem a soberania nos mares à nação lusitana, provocaram inúmeras mortes de cidadãos portugueses em prol da ambição da conquista de novas terras. Emicida reflete que a composição desse verso é que o mar é extremamente salgado e provoca-nos o questionamento se o mar era tão salgado antes de tantas pessoas atravessarem o mar em prantos.

De maneira análoga, a canção de Emicida faz uma crítica ao tráfico de escravos que sob o argumento do desenvolvimento das colônias, destruíram inúmeras vidas e famílias. Ainda, Emicida discorda em um fato: por motivo político e de sobrevivência, Portugal entregou-se ao mar, o que foi uma escolha, uma opção. Já para a maioria dos africanos sequestrados, não houve uma escolha, houve imposição.

É possível imaginar as dores dessas pessoas que choraram tanto, que viajaram em condições desumanas, chegando ao Brasil (ou qualquer país diaspórico) com o corpo, a mente e o espírito em frangalhos? O choro dessas pessoas é a tradução intralinguística, uma paráfrase do mar salgado. Ou, talvez tenha ainda sido a escravidão muito pior, já que os africanos não eram considerados pessoas, mas “insetos”, como afirma o *rapper*, que vinham para um outro país que não os acolhia como nação. Emicida denuncia através de seus *raps* o que é viver em uma (pós)colônia, conforme Nathanailidis (2014) pontua nesse excerto:

Entende-se que há nessa vertente *rapper*, ideológica e estrangeira, um compartilhamento virtual de identidades que revela e denuncia realidades vivenciadas nacionalmente, ao mesmo tempo em que assume o grave desafio de tocar em um problema global: a pobreza

¹³PESSOA, F. Mensagem. In: Mensagem e outros poemas afins seguidos de Fernando Pessoa e ideia de Portugal. Mem Martins: Europa-América [19-]

excludente, tecida em fios herdados das práticas coloniais. (NATHANAILIDIS, 2014, p. 26)

Stuart Hall (2006), a partir do conceito de diáspora, argumenta acerca da identidade cultural. A identidade seria construída na diáspora, movimento esse que a escravidão do povo negro sob o processo de colonização se vê obrigado a distanciar-se de sua terra e reinventar sua cultura em um ambiente de domínio estrangeiro. Podemos entender também que a identidade estaria sob um processo de tradução cultural, o que também envolve a tradução de significados e signos. Assim, a identidade diaspórica encadearia às novas informações culturais não se separando de suas unidades autênticas, mas promovendo-se em uma perspectiva hibridizada.

Segundo Hall, essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o “colonizado produz o colonizador quanto vice-versa: a co-presença, interação, entrosamento das compreensões e práticas frequentemente no interior de relações de poder radicalmente assimétricas” (2006, p. 31-32). A grande intenção de um *rapper* ao elaborar seu discurso poético, compreendendo aqui, o *rapper* Emicida, é transparecer os aspectos econômicos e socioculturais da população (principalmente a negra) que vive à margem da sociedade afrontando o conceito estereotipado em que ocorre no Brasil proposto por Freyre (2006), o mito da “democracia racial¹⁴” e também podemos acrescentar a função de seus *raps* em ser como “a voz da redemocratização” (COSTA, 2017, p. 207).

Ao ouvir Emicida, no *rap* “Boa Esperança”, é possível questionar, como um processo positivo, que verdadeiros “esqueletos” falavam uma língua diferente que não era vigente no país que estavam chegando? Visto que, para o *rapper*, esse processo de destituir o negro de sua língua, do seu local de origem, no caso as línguas crioulas (Cabo Verde, Caribe, em diversos lugares do mundo),

¹⁴[...] tudo aquilo que constitui uma sincera expressão da vida... na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno... Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu demamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias debicho e de mal assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho de pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama de vento, a primeira sensação completa de homem. (FREYRE, 2006, p. 382)

a mistura de várias línguas africanas de cada povo foi roubada tentando se comunicar em uma nova língua que era a do colonizador.

O resultado foi por costurar um novo idioma, por isso, os crioulos português, inglês e francês possuem tantas palavras iguais ou próximas desses idiomas dos colonizadores. Emicida, em uma entrevista, disse que ele tem uma teoria de que o Brasil iria desenvolver seu próprio crioulo também, ou Kimbundu, ou Quicongo Angolano, ou algo em Iorubá, devido a imensa quantidade de pessoas com essa origem que vieram parar deste lado do mar.

Para Emicida, devido a existência de um disco chamado “O Canto dos Escravos” (1982) em que Geraldo Filme, Tia Doca da Portela e Clementina de Jesus cantam a herança dos escravos, seria para o *rapper* uma língua crioula brasileira ainda presente no garimpo de Minas Gerais, bem distantes do mar, do século XVIII mesclando idiomas, identidades e entidades. Arelado a esse discurso da representatividade de uma possível língua crioula brasileira como identidade cultural, Hall (2006) declara que

[...] é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos. Não há como escapar de políticas de repressão, e não podemos lidar com a ideia de “como a vida realmente é lá fora” como uma espécie de teste para medir o acerto ou o erro público de uma dada estratégia ou texto cultural. (HALL, 2006, p. 327)

Para o *ethos* discursivo do *rapper*, o projeto de desigualdade implantado no continente africano pós-colonização é percebível no excerto abaixo:

Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto
A cor de Eto'o, maioria nos gueto
Monstro sequestro, capta-tês, rapta
Violência se adapta, um dia ela volta pucêis

Esse contexto histórico se acentuou após a Conferência de Berlim¹⁵, encontro em que as nações europeias se reuniram para decidir a quem pertencia

¹⁵ Para mediar à concorrência das nações imperialistas em toda a África, Otto Von Bismarck, o chanceler alemão, propôs e convocou a Conferência de Berlim em representação de todos os interessados, os países que já possuíam colônias em África e as que almejavam possuir. A Conferência foi aberta pelo príncipe Bismarck no dia 15 de novembro de 1884 “em nome de Deus, conforme começava o ato de Berlim”. Participaram deste evento representantes dos seguintes países: Áustria-Hungria, Alemanha, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, Espanha, França, Grã-Bretanha, Itália, Países Baixos, Portugal, o Imperador de todas as Rússias, representante da Suécia

o quê na África. Para Emicida, esse foi o momento que o continente africano ganhou as linhas que conhecemos hoje. Para o *rapper* paulista, não houve respeito às etnias, reinos, tribos, línguas. Nada além da ganância e de uma crença na superioridade do homem branco que norteou essa demarcação geográfica. Esse projeto de desigualdade, para obter sucesso, carecia de uma série de fatores e, um deles, era a total separação dos sequestrados e implantação de crises políticas dentro de reinos no continente africano. “A cor do Eto’o” se tornou a cor mais comum nos guetos, principalmente nos guetos do continente americano que usufruíram bastante da mão de obra de africanos escravizados.

Assim, semelhante ao que ocorreu com a insignificância atribuída aos judeus, vítimas do holocausto, ninguém se importava com o sofrimento dessas pessoas colocadas para trabalhar a força, tendo suas vidas destruídas. O que fica claro no seguinte trecho do *rap* “Boa Esperança”:

Tipo campos de concentração, prantos em vão
 Quis vida digna, estigma, indignação
 o trabalho liberta, ou não?
 Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu -
 Extinção!

Aquele que se considerava no direito de exigir melhores condições era açoitado e, muitas vezes, morto, restando somente a indignação para ele, (para a história também) caso sobrevivesse. Nos campos de concentração onde judeus foram confinados à força na 2ª Guerra Mundial, os nazistas deixavam uma placa na entrada com os dizeres: “O trabalho liberta¹⁶”. Na verdade, ao compor esse

e da Noruega, e a representação do Império Otomano. No total, catorze países estiveram representados na Conferência (BRUNSCHWIG, 2015, p. 41-42).

¹⁶A expressão é oriunda de um romance do filólogo alemão chamado Lorenz Diefenbach, no qual os apostadores e fraudadores encontraram o caminho para virtude através do trabalho. [...] A frase "O trabalho liberta" converteu-se em símbolo da estratégia nazista para enganar suas vítimas com a falsa sensação de que eram trazidas ali para trabalhos forçados, e não para serem executadas. [...] Disponível em: <<https://www.jornaljurid.com.br/colunas/gisele-leite/quando-o-trabalho-liberta>> Acesso em: 17/12/2020

trecho, Emicida quer retratar à mentira perversa, pois, muitos dos cidadãos judeus não saíram dali com vida, trabalharam até morrer e nunca foram libertos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração as especificidades de cada signo aqui estudado, um sonoro-visual e um verbal, a nossa atenção maior foi o *hip hop* que, para Emicida, como afirmamos antes, sempre foi um movimento questionador. Para Jorge Nascimento (2011, p. 222), o *rap*, juntamente com a “Literatura Marginal”, tornou-se uma forma de expressão poética popular que proliferou e ramificou-se [...] porque são vozes que pretendem dar como aquelas que buscam “representar” categorias que foram sempre mais tidas como estatísticas nefastas fruto das desigualdades sociais, do que como agentes de processos políticos e estéticos (NASCIMENTO, 2011, p. 222). Neste estudo, ao levantar questões sobre as linguagens literárias e cinematográficas, nem sempre poderemos traduzir de forma fiel o texto original, mas é na “tradução entrediferentes sistemas de signos que as relações entre ossentidos, meios e códigostornam-se relevantes”. (PLAZA, 2001, p. 45)

Andressa Nathanailidis (2014) ressalta que o *rapé* “uma ferramenta utilizada diante de uma necessidade: a necessidade de expressão” (2014, p.68) e que “amplia sentidos e possibilita que as experiências individuais ou de pequenos grupos ecoem em outras coletividades, viabilizando a emergência de identificações decorrentes das experiências que ‘descreve’, ‘poetiza’ e ‘performa’” (2014, p.68).

Trazer ao debate não só Fanon (1986) que ajuda a pensar a “disfuncionalidade” do colonizado, negro ou negra, cujo sentimento de inferioridade é permanente, mas também teóricos como Homi Bhabha e Stuart Hall, nos ajudou a perceber que o *rap* é um motor que fomenta a autonomia intelectual do negro rompendo o lugar natural de subordinação ao colonizador.

Para Emicida, como ele disse em muitas entrevistas concedidas, grande parte de sua produção musical foi influenciada pelas grandes referências literárias como Lima Barreto e Gilberto Freyre. E é a partir do “eu” e do “outro”

que podemos perceber nos *raps* de Emicida, a presença de elementos que causam estranhamento, desconforto, desassossego, o que, para Lucia Helena (2010, p. 4), servem como “[...] uma interferência e um compromisso, que não deixa de lado nem a qualidade da escrita, [...] nem a reflexão crítica e profunda sobre os desacertos do mundo [...]”.

Em suma, buscamos salientar como as intempéries sociais traçadas neste *RAP* marcaram a trajetória do *rapper* Emicida e de todos aqueles que viveram à margem. Conforme retratado por Nascimento (2011, p. 244) que, é por meio de possibilidades interessantes de expressão e comunicação que grupos, que historicamente foram excluídos e confinados, conquistam a possibilidade de (re)criar – transformando suas experiências e indignações em uma literatura combativa, que protesta as mazelas sofridas pelas pessoas menos favorecidas, e

sob um viés militante, desabafa e denuncia os detalhes do cotidiano da sociedade, retratando também o perfil de um brasileiro marginalizado.

REFERÊNCIAS

ALVES, Flávio Soares. **A dança Break: corpos e sentidos em movimento no Hip-Hop**. Motriz, Rio Claro, v. 10, n. 1, p. 01-07, jan./abr. 2004.

BENTES, Anna Christina; FERNANDES, Frederico. A poesia oral nas bordas do mundo: identidades em movimento nos videocliques brasileiros de rap. In: **Oralidade e literatura 3: outras veredas da voz**. LEITE, Eudes Fernandes, FERNANDES, Frederico. (orgs.). Londrina: EDUEL, 2007.

BHABHA, Homi K. Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial. In: _____ et al. (Org.). **A urgência da teoria**. Lisboa: Tinta-da-China, 2007. p. 21- 44.

BRUNSCHWIG, Henri. **A partilha de África**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COSTA, Fernando Muratori. Da esperança equilibrada à sujeira para todo lado: um passeio por canções de engajamento político. – MPB e Rock (1970-1987). **ArtCultura**, v.19, n. 35, jul./dez., 2017, p. 203-219.

DINIZ, Thais. Flores Nogueira. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In: IV Congresso da ABRALIC, 1995, São Paulo. **Literatura e Diferença: IV Congresso da ABRALIC**. São Paulo: Bartira Editora Gráfica, 1999, p. 1002.

EMICIDA. **Boa Esperança**. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AauVal4ODbE>. Acesso em: 14/12/2020.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006. _____ . **Black Skin, White Masks**. London: Pluto, 1986. p. 231.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo. Global Editora. 51ª ed. 2006.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 68-75.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006; Brasília: Representação da UNESCO, 2006.

_____. **Quem precisa da identidade?** In. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais / Tomaz Tadeu da Silva(org). Petrópolis - RJ: Vozes, 2009.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HELENA, Lucia. **Ficções do Desassossego.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação.** Tradução de IzidoroBlikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia.** 1 ed., São Paulo, EDUSC, 454 p., 2001.

LAEBER, Ana Paola. **Uma leitura além da margem: diálogos entre a escrita de Lima Barreto e o hip hop de Emicida nos entornos da sala de aula.** SELL, Uberaba, MG, v. 8, n. 1, p. 34-51, 2019. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/2333>>. Acesso em: 14/12/2020.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. **Estudos culturais em tempos pioneiros.** Estudos Culturais: Legado e Apropriações. Pontes Editores. 2017.

NATHANAILIDIS, Andressa Zoi. **A canção dos deslocados: rap e (i) migração em tempos globalizados.** Tese (Departamento em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, p. 360. 2014.

NASCIMENTO, Jorge. **O Titanic afundou: poesia e cultura, rap e sociedade.** Revisa Contexto. 2011/1.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro.** Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 423, 2015.

ORTIZ, Renato. **Estudos Culturais.** Revista Tempo Social, vol.16, n.1. São Paulo, junho, 2004.

PESSOA, Fernando. Mensagem. In: **Mensagem e outros poemas afins seguidos de Fernando Pessoa e ideia de Portugal**. Mem Martins: Europa-América [19-]

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTROGÓMEZ, S.; GROSGUÉL, R. (Orgs.). **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana - Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo Del Hombre Editores, 2007. p. 93-126.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Tradução de Cardigos dos Reis. 2. Ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

SOARES, Thiago. **Videoclipe, o elogio da desarmonia**: Hibridismo, transtemporalidade e neobarroco em espaços de negociação. In: Intercom, Porto Alegre, 2004.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

SUSIN, Camila. **O rap como resistência no contexto escolar**. 2015.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Anna Blume, FAPESP, 1997.

_____. **Cancionistas Invisíveis**. Disponível em: <<http://www.luiztatit.com.br/artigos/artigo?id=29/Cancionistas-Invis%C3%ADveis.html>> Acesso em: 20/02/2021.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lucia Diniz Pochat. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. **Escritura e nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. 192p.

ANEXO 1

Letra e interpretação de Emicida, refrão de J Ghetto e beat de Nave

Boa Esperança

Por mais que você corra, irmão

Pra sua guerra vão nem se lixar
Esse é o xis da questão
Já viu eles chorar pela cor do orixá?
E os camburão o que são?
Negreiros a retrafficar
Favela ainda é senzala, Jão!
Bomba relógio prestes a estourar

O tempero do mar foi lágrima de preto
Papo reto como esqueletos de outro dialeto
Só desafeto, vida de inseto, imundo
Indenização? Fama de vagabundo
Nação sem teto, Angola, Keto, Congo, Soweto
A cor de Eto'o, maioria nos gueto
Monstro sequestro, capta-tês, rapta
Violência se adapta, um dia ela volta pucêis
Tipo campos de concentração, prantos em vão
Quis vida digna, estigma, indignação
O trabalho liberta (ou não)
Com essa frase quase que os nazi, varre os judeu – extinção

Depressão no convés
Há quanto tempo nóiz se fode e tem que rir depois
Pique Jack-ass, mistério tipo lago Ness
Sério és, tema da faculdade em que não pode por os pés
Vocês sabem, eu sei
Que até Bin Laden é made in USA
Tempo doido onde a KKK, veste Obey (é quente memo)
Pode olhar num falei?

Aê, nessa equação, chata, polícia mata – Plow!
Médico salva? Não!
Por quê? Cor de ladrão
Desacato, invenção, maldosa intenção
Cabulosa inversão, jornal distorção
Meu sangue na mão dos radical cristão
Transcendental questão, não choca opinião
Silêncio e cara no chão, conhece?
Perseguição se esquece? Tanta agressão enlouquece
Vence o Datena com luto e audiência
Cura, baixa escolaridade com auto de resistência
Pois na era Cyber, cêis vai ler
Os livro que roubou nosso passado igual alzheimer, e vai ver
Que eu faço igual burkinafaso
Nóiz quer ser dono do circo
Cansamos da vida de palhaço

É tipo Moisés e os Hebreus, pés no breu
Onde o inimigo é quem decide quando ofendeu
(Cê é loco meu!)
No veneno igual água e sódio (vai, vai, vai)
Vai vendo sem custódio
Aguarde cenas no próximo episódio
Cês diz que nosso pau é grande
Espera até ver nosso ódio

Por mais que você corra, irmão
Pra sua guerra vão nem se lixar
Esse é o xis da questão
Já viu eles chorar pela cor do orixá?
E os camburão o que são?
Negreiros a retraficar
Favela ainda é senzala, Jão
Bomba relógio prestes a estourar

LUNDU IMPERFEITO: O POEMA-CANÇÃO “UMA ORQUESTRA” DE LUIZ GAMA

FLAWED LUNDU: LUIZ GAMA'S POEM-CHANSON “UMA ORQUESTRA” BY LUIZ GAMA

Arthur Katrein Mora¹

INTRODUÇÃO

Malgrado suas origens misteriosas, ocultas nas brumas primordiais da violenta diáspora africana nas Américas, o lundu-canção – a princípio unido à dança homônima – estabeleceu-se como gênero musical e poético em meados do século XVIII, já fatalmente estilizado conforme os modelos formais árcades do período. No entanto, preservaram-se junto ao lundu, até meados do século XIX, qualidades rítmicas e temáticas legadas das tradições afro-brasileiras em amálgama no país, que sobreviveram à agressiva aculturação insinuando-se nas tendências “europeizantes” de sua nova estrutura estilística. No conforme do afastar de seu pioneiro e mais notável vate, o carioca Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), o lundu sofreu ainda constantes transformações, desde já elaborado em cançoneta de palco e danças saltitantes, mas continuamente voltado, não obstante, ao espetáculo popular; mutações que o historiador José Ramos Tinhorão (2013, p. 67) situa no ano de 1844.

Contemporâneo a este contexto de metamorfoses na natureza performática do lundu, em meados do século XIX, viveu Luiz Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882), advogado, jornalista, republicano e abolicionista intransigente, e, menos reconhecidamente, poeta. Baiano de nascença, escravizado em sua juventude e conduzido a São Paulo, Luiz Gama, tal qual o lundu cantado e dançado nos palcos e ruas das cidades, amadureceu sob os

¹ Mestre em História da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande (PPGL/FURG). Contato: arthur.kmora@gmail.com

influxos da memória e do orgulho de sua ascendência africana², e as oportunas influências de seu contato – sobretudo autodidata – com a convencionalmente denominada, à época, “cultura erudita”. Sua situação de homem negro a trafegar o quadro oficial do Império brasileiro, atento ao funcionamento das instituições e, até certo ponto, educado por elas, posiciona Luiz Gama em um *entrelugar*.

O conceito de *entrelugar* empregado neste contexto ilustra um espaço de multiplicidade do pensar oriundo de um intenso processo de intercâmbio, que provoca tensões “entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 26); espaço que tanto o lundu, quanto o poeta Luiz Gama, habitam. Conforme investigaremos no presente artigo, através de José Ramos Tinhorão e Edilson Vicente de Lima (2010), o lundu, como gênero poético-musical, é fruto de oposições e sínteses estilísticas nos quais podem-se divisar seus atributos essencialmente afro-brasileiros; e Luiz Gama, por sua vez, ao debater-se entre uma visão de mundo romântica e uma iluminista-positiva, empreende a celebração da pele negra e de símbolos genéricos de uma África idealizada em sua poesia, propondo a consciência de uma “africanidade” entre os negros brasileiros, ao mesmo tempo que procura integrá-la a uma ampla “brasilidade” mediante sua apropriação do cânone literário branco.

Como ponto de convergência entre a poética de Luiz Gama e a musicalidade do lundu, selecionamos o poema “Uma orquestra”, breve composição cômico-satírica pertencente ao volume *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859) – não apenas em função de o poema aludir ao lundu diretamente, mas por aproximar-se do gênero em seus temas e formas –, de maneira a observar o que a execução particular de Luiz Gama nos revela sobre a dimensão e o valor do lundu, os significados das variações em sua estrutura formal, a persistência de seus temas, e o interesse político-cultural que seu *entrelugar* proporciona a

² Mais especificamente, Gama, em sua famosa carta autobiográfica (2011, p. 199), atesta ser sua mãe proveniente da “Costa Mina (Nagô de Nação)”, o que corresponde à região do golfo da Guiné, atuais Gana, Togo, Benin e o sudoeste da Nigéria, dessa forma assentando-a próxima do chamado “ciclo do litoral de Mina” de tráfico de escravos, que abasteceu a Bahia por todo o século XVIII (MATTOSO, 2016, p. 45).

um poeta negro no século XIX.

O IMPÉRIO DA LIRA E A MARIMBA DE ORFEU

Não causa surpresa a vida pessoal de Luiz Gama ter ofuscado o seu pequeno e único livro de poemas; pois sua biografia, bem como outros aspectos extraliterários que cercam sua obra, constitui uma narrativa admirável por si só. Nascido livre na Bahia em 1830, Gama foi escravizado na infância e enviado a São Paulo; sua alfabetização ocorreu na adolescência e foi crucial para sua emancipação. Adulto, tornou-se referência política no Partido Republicano Paulista e conseguiu licença para advogar como provisionado após cumprir educação autodidata. Defendeu gratuitamente os interesses de escravizados que procuravam seus serviços jurídicos, a ponto de utilizar seu espaço em periódicos para atacar a atuação de juízes e a inércia política da Corte com relação à abolição do trabalho compulsório.

Havia, no entanto, uma outra competência criativa sobre a qual Luiz Gama arriscou extravasar seu inconformismo: a poesia. Em 1859 é impressa em São Paulo a primeira edição de *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, fruto dos contatos de Gama com a literatura na biblioteca da Faculdade de Direito. Apesar da tiragem limitada, a qual Ligia Ferreira (2000, p. XVII) estima não ter “ultrapassado 200 exemplares”, a boa recepção desta primeira edição possibilitou uma segunda, “correta e aumentada”, impressa no Rio de Janeiro apenas dois anos depois, em 1861.

J. Romão da Silva (1981, p. 35) credita o relativo sucesso do livro menos ao que este “representava como repositório de um punhado de rimas do ex-escravo, do que pelo que envolvia de ridicularizante e afrontoso à aristocracia e aos homens do poder na época”. A recorrência por vezes feroz da sátira, do burlesco e do caricato em *Primeiras trovas burlescas*, forjou em Gama a imagem duradoura de moralista indignado e espirituoso, abrindo-lhe espaços tanto na política quanto na imprensa.

Pode-se discernir o franco posicionamento político-social de Luiz

Gama a partir do próprio título do livro, onde o pseudônimo “Getulino” denota a afirmação resoluta da origem africana do autor, em razão do vocábulo derivar de “Getulos”, tribo berbere da Antiguidade que habitava o norte da África³. Este pseudônimo, cuja sonoridade remete aos padrões árcades, não esconde a identidade de Gama, que inclusive assina com seu nome verdadeiro o texto de apresentação de *Primeiras trovas burlescas*; também não vincula absolutamente sua poética aos idílios bucólicos dos pastores gregos e romanos. É, de fato, a enunciação engajada de uma postura política, o assumir-se negro.

Embora sustente peremptoriamente suas disposições políticas provocadoras por toda a obra, Luiz Gama demonstra ter consciência de quem compõe seu público leitor: não são os racistas brancos – que jamais lerão seus versos –, nem os negros escravizados – a quem a alfabetização é negada –, mas sim aliados progressistas, homens negros que conquistaram instrução e renda, e brancos de educação clássica, capital político e consumidores de poesia. Homens estes com os quais Gama lidava diariamente nas lojas maçônicas, nos tribunais e nos jornais.

A especificidade deste público, conquanto limitado à boa vontade de um punhado de intelectuais, faz de *Primeiras trovas burlescas* um autêntico exercício de engajamento literário. Pois que, lida pelo opressor, testemunhando a favor do oprimido contra o opressor, “fornecendo ao opressor sua própria imagem, vista de dentro e de fora, tomando, com e pelo oprimido, consciência da opressão, e contribuindo para formar uma ideologia construtiva”,⁴ a poesia de Luiz Gama abraça sua temporalidade fazendo-se acessível e falando a “língua” de seu público leitor.

³ Os “Getulos, nome dado aos verdadeiros nômades dos limites setentrionais do Saara”, tinham contato constante – e amiúde belicoso – com a República e o Império Romanos, cuja alcunha “Getúlia” designava seus territórios do norte da África. (WARMINGTON, 2010, p. 474).

⁴ O trecho expressa juízos do filósofo Jean-Paul Sartre a respeito do escritor norte-americano Richard Wright (1908-1960), cuja obra literária tematiza tensões raciais, discriminação e violência contra a população negra dos Estados Unidos no século XX. Sartre o aborda para ilustrar a importância de “saber quem nos lê, e se a conjuntura recente não relega ao rol das utopias nosso desejo de escrever para o ‘universal concreto’.” (SARTRE, 2015, p. 191-192). As similaridades de Luiz Gama para com Richard Wright, tanto na produção literária provinda de *entrelugares*, quanto nas relações com o público leitor, nos impeliu a justapor a passagem de Sartre ao contexto do poeta brasileiro.

Isto é, seus versos, contestadores e contrapostos à ideologia dominante, não são transgressivos a ponto de alienar seu público branco, daí o recurso constante ao soneto (cf. “Retrato” e “Soneto”), à intertextualidade com clássicos da literatura ocidental – que contempla Luís de Camões (cf. “O grande curador do Mal das Vinhas”), Padre António Vieira (cf. “Novo sortimento de gorras”), François Rabelais (cf. “Os glutões”) e Gregório de Matos (“A um nariz” e “Retrato de um sabichão”) –, ao conflito ideológico entre o positivismo tecnicista e a mística romântica (cf. “A um fabricante de pílulas”, “O fósforo” e “Carta do vate Muriçoca a seu prezado amigo Zebedeu”), e à estereótipos da estética branca – como no tratamento poético dado às mulheres (cf. “Farmacopeia”, “Meus amores” e “Laura”) e nas maledicências agressivas contra uma presumida “feminização” da sociedade (cf. “A uns colarinhos” e “O gamenho”).

Semelhantes concessões, amiúde severamente distorcidas em pastiches grotescos, são complementadas, por sua vez, pelo zelo poético ousado de Luiz Gama, que interpela uma tangente engajada na transformação da imagem literária do “ser negro”, exprimindo uma realidade onde os atributos físicos e culturais desta população têm espaço no imaginário da – ainda – romântica literatura brasileira. A historiadora Elciene Azevedo (1999, p. 66), biógrafa de Luiz Gama, reputa aos poemas mais “negros” de Gama a construção de uma identidade política afro-brasileira, que buscou superar as fronteiras culturais das diversas etnias africanas e seus descendentes em coexistência no Brasil Imperial. A imagem genérica da África em *Primeiras trovas burlescas*, homogeneizada por meio de símbolos erroneamente considerados ubíquos ao continente, como os instrumentos musicais – o cabaço do urucungo e a marimba –, os leões, o deserto, e a pele negra, seria o recurso poético determinante na concepção dessa “africanidade”, que poderia desta forma tornar-se referência comum a toda a população negra brasileira.

Azevedo (1999, p. 75) salienta ainda que a motivação de Gama “não era a oposição de uma ‘africanidade’ a uma ‘brasilidade’, que representava a escravidão”; ou seja, apesar da dimensão política de sua poética poder ser

associada à criação de uma identidade comum que unisse as diversas etnias africanas sob a imagem de “uma África”, essa África “seria uma das partes constitutivas da sociedade brasileira – estando na própria formação do Brasil como nação”. O emprego literário desta identidade afro-brasileira integraria, por conseguinte, o quadro maior de elaboração e afirmação cultural empreendida ao longo do Romantismo, nos moldes idealizantes e generalizantes do Indianismo.

O poema “Uma orquestra”, por sua vinculação com a musicalidade do lundu – a qual perscrutaremos em detalhe nos tópicos seguintes –, é um dos que encerra em si esse engajamento poético romântico; somam-se a ele poemas que tematizam a beleza da pele negra (cf. “Meus amores”, “Minha mãe”), o cativo da escravidão (cf. “Coleirinho”, “No cemitério de S. Benedito, da cidade de São Paulo”), a tensão das relações raciais (cf. “Quem sou eu”, popularizado como “A bodarrada”, “No álbum do meu amigo J. A. da Silva Sobral”), o uso abrangente do léxico de origem africana – sobretudo da linguagem yoruba/nagô – e o manuseio, ostentado sob uma luz positiva, de temas e símbolos afro-brasileiros.

Emblemático no usufruto destes últimos recursos literários é o poema “Lá vai verso!”, no qual a Musa que guia a transcendência do poeta não desce os montes Parnaso, Olimpo nem Hélicon, mas vem da Guiné, e é negra como uma “estátua de granito denegrado” (GAMA, 2000, pp. 10-11). Para favorecer a inspiração poética, a Musa negra oferece ao poeta a marimba e o urucungo, instrumentos que o permitem perscrutar os mistérios da candimba⁵. Tanto no léxico quanto no conteúdo simbólico a presença afro-brasileira alastra-se pelo poema, subverte a linguagem poética convencional, despreza a lira como instrumento lírico por direito, e faz de seus versos uma quimera fantástica; a substância de novos fundamentos míticos invade as formas clássicas. Trata-se de um dos momentos mais ousados da poesia de Luiz Gama, inclusive por ter sido

⁵ Lígia Ferreira (2000, p. 11) informa que na “edição de 1859 [de *Primeiras trovas burlescas*], o Autor dá o significado desta e de outras palavras deste mesmo poema em notas de rodapé (retiradas na edição seguinte): *Urucungo*: instrumento de música africano; consiste num arco de quatro a cinco palmos de comprimento, cuja besta é de arame ou fio de barbante [...]. *Candimba* é, segundo algumas nações africanas, ciência misteriosa, que só pode ser perscrutada pelos sacerdotes”.

escrito em uma época de aversão hostil a semelhantes esforços sincréticos⁶, e configura o princípio de seu mais ilustre contraponto à sociedade e à literatura do Brasil Imperial.

Trata-se, ademais, do poema que estabelece o mais célebre “sujeito lírico” de Luiz Gama – na terminologia de Dominique Combe (2010, pp. 125-6) –, o Orfeu de Carapinha. Assumindo um papel mítico universal, o Orfeu de Carapinha é a derradeira ficcionalização alegórica de Luiz Gama, na qual seu “eu empírico” é idealizado em uma figura heroica que, outra vez nas palavras de Combe, “ultrapassa o ser individual e singular” para além do alcance humano. O mito de Orfeu é obscuro em função do caos interpretativo que o cerca, mas sabemos ser ele um músico sedutor que enfeitiça deuses e homens, e uma personalidade propícia a descumprir proibições⁷. Isso faz de Orfeu a alegoria ideal para um poeta situado no entrelugar do século XIX que, entre cantos e sorrisos, se apropria de conceitos, mitos e formas poéticas do opressor para subverter sua linguagem e seus propósitos, abrindo caminho para a afirmação de uma identidade fundada em novos moldes. À vista disso, Luiz Gama, “autoalegorizado” ou “automitificado” em Orfeu de Carapinha, conduz sua procissão dionisíaca como símbolo de um renovado impulso estético.

Os efeitos da procissão dionisíaca do Orfeu de Carapinha reverberam por todo o livro, mesmo quando sob outras máscaras do processo de ficcionalização alegórica, como a do “bode”, a do próprio Getulino, e a do enunciador sático que explora a estética branca. Todas convergem para a plenitude unitária de *Primeiras trovas burlescas*, ou seja, são unidades harmônicas de um sujeito lírico abrangente, componentes do homem Luiz Gama, cuja

⁶ O historiador da literatura Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 63) recorda a opinião do crítico e tradutor Juan Valera (1824-1905), cônsul espanhol no Rio de Janeiro e estudioso da literatura brasileira, sobre a “incorporação de palavras oriundas de línguas indígenas e africanas” no português brasileiro. Em artigo intitulado “Da poesia nacional”, publicado na revista *Guanabara*, número 3, em 1856, Valera diz não ter objeções aos termos de origem indígena, mas considera que as “palavras dos dialetos africanos [não serão] jamais empregadas por pessoas instruídas e bem-educadas”.

⁷ Os talentos musicais de Orfeu conseguem convencer os deuses infernais a libertar sua mulher Eurídice, morta por uma serpente. “Mas uma condição foi imposta: que ele não a olhasse antes de ela voltar à claridade do dia.” No caminho de volta à superfície, “Orfeu se vira: Eurídice desaparece para sempre”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 662).

situação de entrelugar é refletida em seus arranjos poéticos.

Nessa conformidade, estabelecida a abordagem engajada, idealizadora e romântica da poesia de Gama para com seu contexto histórico-social, verificaremos as particularidades do entrelugar habitado pelo gênero musical-poético do lundu, antes de adentrarmos, afinal, a decisiva confluência de ambos proporcionada pelo poema “Uma orquestra”.

PENDENGA DE LUNDU

Em virtude de sua origem ancestral e anônima em terras brasileiras, a trajetória histórica do lundu é habitual alvo de especulações. Sob sua grafia mais frequente, *lundum*, o gênero remonta a fins do século XVIII, contemporâneo à modinha e, como esta, já devidamente sistematizado em sua estrutura formal, adequado à publicação como poema-cantiga e à performance como canção solista. Perdura o mistério, todavia, de sua relação com o lundu-dança, considerada por Tinhorão (2013, p. 61) a “discussão da qual os historiadores da música no Brasil têm fugido sempre”, e cujo debate envolve os esclarecimentos sobre a influência inaugural dos ritmos e coreografias da dança sobre a cantiga, e sua passagem para o texto poético e a partitura. Infelizmente, não há registros preservados de partituras do lundu-dança anteriores ao século XIX (LIMA, 2010, p. 197), não obstante possam-se elaborar hipóteses a partir dos fragmentos formais do texto poético posterior.

Antes de insinuarmos em tais minúcias formais – por sua vez indispensáveis para a devida compreensão do vínculo entre o poema “Uma orquestra” de Luiz Gama com o lundu –, cumpre determinar a orientação temática do gênero e, ademais, a contextura do seu entrelugar como expressão artística de fato negociada entre as tendências culturais de um Iluminismo árcade ibérico, impositor do clássico e do simétrico, e da pluralidade afro-brasileira, amálgama americano de ritmos e melodias articuladas por diferentes linhagens arrebatadas de nações africanas com muito distintas expressões estético-literárias.

A figura de Domingos Caldas Barbosa permite-nos ilustrar adequadamente tanto a temática, quanto o entrelugar do lundu em fins do século XVIII; em razão não apenas de o vate carioca, filho de pai português e mãe angolana, guardar na sua coletânea de versos o mais antigo registro do lundu cantado, mas por consolidar, na obra *Viola de Lereño* (1798), características duradouras do lundu-canção de seu século: “a aceitação pessoal ou indireta do caráter negro e a preocupação humorística dos temas tratados” (TINHORÃO, 2013, p. 59). Decerto, o *lundum* de Barbosa é essencialmente sensual e humano, não em um sentido denunciador e moralista – atitude mais compatível com seu contemporâneo árcade Tomás António Gonzaga (1744-1810) e com o próprio Luiz Gama meio século depois –, mas como “chulice” bem-humorada, que Edilson Vicente de Lima (2010, p. 25) constata ter aspecto dengoso, meigo, e sedutor, sem abandonar a malícia que caracteriza a sátira. Podemos testemunhá-lo nestas estrofes – a quarta e a quinta – do poema “O ser mulher faz tremer”:

Deu-me um dia um certo abraço
Em penhor do meu querer
Infalível segurança
Mas enfim sempre é mulher

Voltar-se ao mundo é mais fácil
E inda a fria zona arder
Que o meu bem mudar d’afeto
Mas enfim sempre é mulher. (BARBOSA, 1980, p. 127)

Somada a essa sensualidade quase palpável conferida ao gênero por Domingos Caldas Barbosa (cf. “Lundum de cantigas vagas”, “Doçura de amor”), os lundus do século XVIII exprimem uma materialidade cotidiana, íntima da presença no mundo e, por consequência, crítica e engajada com seu contexto histórico-social, isto é, “comprometida com o projeto civilizador que tem início com o marquês de Pombal, [em que o lundu fará] parte da disseminação de uma cultura ilustrada, laica e liberal” (LIMA, 2010, pp. 15-16). É dentro deste panorama que o lundu, já difundido em todas as classes sociais, agita-se em assimilações e contradições, dentro das quais poetas de ascendência afro-brasileira, como Domingos Caldas Barbosa, logram fazer suas contribuições

originais ao gênero influírem nos projetos da metrópole lusitana⁸.

Naturalmente, por mais que estas espontâneas “negociações” inter-relacionais de classes, culturas e ideologias operassem na constituição do lundu, a violenta barreira social do racismo e da escravidão dedicava-se a regular e limitar o alcance da hibridização. No entanto, sujeito às mesmas assimetrias de forças nas quais resistiu posteriormente Luiz Gama, os aspectos particularmente afro-brasileiros do lundu perduraram e se apropriaram de não desprezível porção de seu legado.

É nesse sentido que entendemos que o lundu não foi completamente domado pela civilidade ilustrada: se por um lado, surgiu já de uma síntese, unindo elementos do mundo negro aqui na colônia a matrizes de danças e estruturas musicais europeias; por outro lado, e mesmo vigiado nos largos das cidades e nos terreiros [...], soube manter-se não totalmente domesticado, exercitando, no paralelo, suas licenças, suas chulices, mesmo com os narizes retorcidos dos moralistas; mitigando a inoculação de uma sociabilidade ilustrada, mantendo algo diverso que, em parte, fugiu ao controle; pelo menos numa pequenina parcela da produção musical. (LIMA, 2010, p. 32)

Com efeito, embora o lundu sofresse, no decorrer do século XIX, um processo de “embranquecimento” no país, devido às suas contínuas fusões com recém-chegadas danças europeias – inclusive a polca (TINHORÃO, 2013, p. 67) –, esta “pequenina parcela” musical sobrevivente nas cidades e nos terreiros repercutiu, tanto por sua força temática satírica e sensual, quanto, como veremos, pelas propriedades formais de suas redondilhas, em um jovem poeta negro de São Paulo, que homenageou o gênero, de forma terna e sutil, no poema-canção sobre o qual nos debruçaremos.

ESTÉTICA DA IMPERFEIÇÃO: “UMA ORQUESTRA”

Dispostos de um modo que poderia ser denominado “harmonia

⁸ Este intercâmbio não se deu sem conflitos, e suscitou desavenças rancorosas. O caso mais emblemático deve-se a um soneto satírico atribuído a Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805), cuja vítima é Domingos Caldas Barbosa, por ocasião de “uma das reuniões da Nova Arcádia de Lisboa no Palácio do Pombeiro” (COSTIGAN; MORATO, 2018, p. 18), na qual o árcade português serve-se acintosamente de uma variedade obscena de insultos raciais.

caótica”, os poemas que compõem *Primeiras trovas burlescas*, com sua variedade de temas, em constante movimento, a pular da sátira para a lírica, de um “sujeito lírico” para outro, são capazes de desorientar seus leitores. “Uma orquestra” é o décimo sexto poema da coletânea, ladeado por uma sátira gregoriana a respeito do nariz humano, e um pastiche épico camoniano sobre um curandeiro charlatão. Seu total de 34 quadras em redondilha menor e rimas alternadas concebem, de maneira não estranha a muitos poemas de Luiz Gama, uma narrativa em versos, na qual o enredo inicial é diluído na perspectiva observadora de um enunciador sátiro onipresente. Atentemos às estrofes iniciais:

Por certa cidade
Sozinho vagando,
Ao mórbido corpo
Alvío buscando:

Acorde harmonia
Ao longe escutei,
E aos dúlios (*sic*) acentos
Meus passos guiei.

Além, n’uma rua,
Em casa antiquada,
Diviso ao luar
De Euterpe a morada.

A ela me chego,
Com gesto tardio
Por entre as janelas
Os olhos enfio. (GAMA, 2000, p. 64)

Servindo-se de – por vezes imperfeitas – redondilhas menores, o poema enceta sua narrativa com um enunciador anônimo vagando pela cidade e atraído por uma toada musical. A origem da melodia, uma “casa antiquada”, leva o enxerido andarilho a espiar pela janela, em cujo interior uma pequena família se diverte, cada um com seu instrumento, a tocar música. O enxerido passa então a descrever os membros da humilde orquestra, detendo-se tanto às feições quanto aos instrumentos:

Mas eis que diviso
Um velho zangão,
Zurzindo raivoso
No seu rebecão.

[...]

De venta enfunada,
Com ar de Sultão,
A dona da casa
Tocando trombão!

[...]

A filha mais velha
Do tal Corifeu,
Que em flauta d'um tubo
Tem fama d'Orfeu,

Melíflua tocava
No seu canudinho,
A menos prelúdios,
Lundu miudinho.

A outra, segunda,
Dione formosa,
Impando as bochechas,
Possante e raivosa,

[...]

Nos prantos batia,
Malhava o zabumba,
N'um moto contínuo
De *bumba-catumba!* (GAMA, 2000, pp. 66-67)

Nestes versos já é possível experienciar a enfática materialidade do ambiente, o bom-humor imoderado da caricatura e a coloquialidade musical popular, com menções diretas ao lundu e ao batuque do zabumba; índole até então alheia à chulice dengosa de Domingos Caldas Barbosa. Se espreitarmos o poema, todavia, para além destas suas propriedades manifestas, e adentrarmos seus tons e temas tendo em mente os demais poemas de *Primeiras trovas burlescas*, somado ao que sabemos sobre o perfil engajado, romântico e combativo de seu autor, nos será possível divisar outros elos que o vinculam ao lundu de maneira mais íntima.

É evidente que o “sujeito lírico” do poema não é o mítico Orfeu de Carapinha, o folião negro que, em sua procissão, montado em barões, revela a verdade do mundo pelo avesso, mediante a suspensão das hierarquias decretada por ordem carnavalesca; trata-se, em “Uma orquestra”, de um enunciador banal, um transeunte anônimo que de Orfeu só apresenta, à primeira vista, o gosto pela

zombaria. Em que pese esta última nas descrições da família de músicos, o tom do poema como um todo se mantém na jocosidade alegre que testemunhamos nas passagens acima citadas, longe do escárnio agressivo que o poeta dedica às altas figuras políticas (cf. “O rei-cidadão, dois metros de política”), às autoridades policiais (“Novidades antigas”, “A Guarda Nacional”) e à acadêmicos pedantes (“A um vate enciclopédico”) em outros cantos; e veremos como, ao final do poema, sua tonalidade resulta chula e afável à sua maneira.

Pois é justamente nessa alegria risonha transmitida pelo enunciador anônimo de “Uma orquestra” que se encontra sua afinidade com Orfeu de Carapinha, em razão de ela representar a mesma rejeição à estética branca, especialmente na forma de lidar com seus temas e tipos representados. Tamanha ternura e risos simpáticos Luiz Gama só dedica às trovas que figuram personagens populares, como em suas favoráveis encenações da pobreza audaz do malandro (cf. “O janota”), no bardo preguiçoso que vive do seu violão (cf. “Carta do vate Muriçoca a seu prezado amigo Zebedeu”), na celebração de hábitos cotidianos e objetos simples (“A pitada”, “O fósforo”), e, é claro, na pequena família da “casa antiquada” que executa lundus. Seus personagens formam uma espécie de “coro popular” cujo vocabulário coloquial, incidentalmente, não se limita a enaltecer a riqueza da expressão popular, mas dinamiza um sentimento antielitista, característico de Luiz Gama na poesia e no jornalismo, e imposto aos olhos de seus leitores mais esnobes.

Ainda que nenhum desses poemas declare um “sujeito lírico” explicitamente negro, neles figuram referências a manifestações culturais afro-brasileiras, das quais a musicalidade é elemento considerável. A aceitação do “caráter negro” nos versos de “Uma orquestra”, a preocupação humorística dos temas, e os elementos sensuais e humanos – preconizados por Tinhorão e Lima – tornam-se, desde já, manifestos; sua relação com o lundu é simultaneamente sutil e brusca.

Contudo, afora estas associações temáticas e extraliterárias, o lundu, à primeira vista, não está evidenciado na estrutura formal do poema “Uma orquestra”; afinal, sua composição contém apenas simples quadras em

redondilha menor, como qualquer balada. Diante disso, nos dedicaremos, finalmente, à apreciação formal do lundu-canção, matéria bastante flexível historicamente, mas cujos recursos métricos, sintáticos e sonoros espelham sua natureza de gênero nativo aos entrelugares.

Conforme aludimos anteriormente, o surgimento do lundu em meio ao Iluminismo, no auge de suas pretensões neoclassicizantes, e envolto por Arcádias no Brasil e em Portugal, reverberou no moldar de sua forma, ditada, em parte, pela busca do equilíbrio simétrico, harmônico e padronizado. Declaramos “em parte” por efeito das tendências discrepantes da síncope e do contrametro – anáclase – na canção, consideradas por Lima (2010, pp. 28-29) “verdadeira solução formalística advinda da cultura negra”; isto é, o recurso à síncope, tanto na música quanto no texto, somado aos esforços rítmicos simétricos da poesia árcaica europeia, confluíram no lundu como gênero híbrido.

Estabelecidos como artifícios operantes no gênero, a síncope e o contrametro, apesar de inicialmente associados apenas à melodia, conduzirão da mesma forma os arranjos poéticos da canção no século XIX. O Romantismo abusará da síncope na emenda métrica, e Luiz Gama (2000, pp. 66-68, grifos nossos), em “Uma orquestra”, a leva a extremos de troça (“As grossas *c’ravelhas*” / Ligeiro torcia”). De forma semelhante, embora o poema não tenha sido concebido para a execução musical e inexista uma partitura, alterações relativamente análogas ao contrametro sobrevieram: Luiz Gama amiúde embaralha seus versos, efetuando metáteses ou corruptelas inesperadas (“Nas largas *ventrechas* / Sorvia a pitada”), e empreende contorcionismos sintáticos no arranjo forçado de algumas rimas (“Tremendo e suando / A bola afrescava / Pitadas tomando”); isto é, as “soluções formalísticas” do lundu estão presentes no poema-canção de Gama.

Junto a “Os glutões”, o poema “Uma orquestra” se destaca como um dos mais acolhedores a esses experimentos melódicos e fonéticos, entretido na expressão sonora em proveito da intensificação do conteúdo poético. Na vigésima quinta estrofe, renuncia-se ao foco descritivo do transeunte enxerido que olha pela janela, pois os ritmos do zabumba e do lundu inspiram o sorridente

“velho zangão” a cantar. Seus versos arranham chilros aliterativos: “A todos confundo / “Com meu rebecão, / “Que ronca e rebrame, / “Qual fero trovão! // “Ferindo estas cordas / “Bezerros imito, / “Grunhido de porcos, / “Berrarr de cabrito.” (GAMA, 2000, p. 68, grifos nossos). Mesmo submetido ao fricativo dos erres, o ritmo uniformemente anfibráquico⁹ priorizado por Luiz Gama tem efeito suavizante, e é ainda na voz cantante do velho que, adiante, o poema se encerrará.

No que se refere, enfim, à elaboração estrófica e métrica do lundu, suas transformações são de grande interesse. Entre o final do século XVIII e início do XIX, as propriedades formais da versificação do lundu-canção assentam-se em quadras de redondilha maior, o heptassílabo rimado entre o segundo e quarto versos – muito estimado no gosto popular¹⁰ –, e um ocasional estribilho que, por sua vez, “é composto de uma estrofe de dez versos em redondilha menor” (LIMA, 2010, p. 57); tal encurtamento métrico promove uma aceleração rítmica que dinamiza o poema mediante sua alternância regulada. Domingos Caldas Barbosa aplica esse arranjo em diversos de seus lundus, como “Doçura de amor”:

Cuidei que o gosto de Amor
Sempre o mesmo gosto fosse,
Mas um Amor Brasileiro
Eu não sei porque é mais doce.

Gentes, como isto
Cá é temperado,
Que sempre o favor
Me sabe a salgado:
Nós lá no Brasil
A nossa ternura

⁹ Os versos pentassílabos de Luiz Gama são, em sua maioria, de ritmo anfibráquico [~ ~~], acentuados na 2ª. e 5ª. sílabas [~ ~ ~ ~ ~], e produzem um movimento ondulatório cuja cadência, segundo Manuel Said Ali (2006, p. 59), “dá mais prazer ao ouvido”, graças à separação mais espaçada das sílabas tônicas.

¹⁰ O heptassílabo, “[d]e todos os versos o mais usado e mais popular” (ALI, 2006, p. 67), deve muito de seu renome à liberdade de acentuação que sua forma permite. Sua estrutura baseada na alternância combinativa entre tônicas e átonas facilita a composição heptassilábica pelos autores, mantendo-se, não obstante, “agradável ao leitor”. O próprio Luiz Gama o emprega em abundância em *Primeiras trovas burlescas*, cujos versos, em sua maioria, observam o ritmo [~ ~ ~ ~ ~ ~ ~], com a primeira sílaba não necessariamente átona, mas soando como tal na recitação natural que liga as palavras iniciais, atenuando a primeira sílaba e reforçando a terceira; como em “A pitada”: “Não respeita velho ou moço, / Seja preto ou cor de giz; / Sai do bote para a caixa, / E da caixa p’ra o nariz.” (GAMA, 2000, p. 42).

A açúcar nos sabe,
 Tem muita doçura,
 Oh! se tem! tem.
 Tem um mel mui saboroso
 É bem bom, é bem gostoso (BARBOSA, 1972, p. 22).

Depreende-se, a partir destes atributos formais, que o poema “Uma orquestra”, desprovido de variação métrica e estrófica – mantendo apenas as rimas das quadras, todas pentassílabas – corresponde, em sua totalidade, a um longo estribilho vertiginoso de lundu-canção. Essa proposta formal de Luiz Gama em “Uma orquestra” ilustra, com efeito, as graduais mudanças e transformações sofridas pelo lundu no decorrer do século XIX, especialmente a dissociação observada entre o lundu-dança e o lundu-canção, que se converteu em uma oposição entre o lundu voltado para cançoneta e apresentações de palco e o lundu popular de terreiros e festas populares. José Ramos Tinhorão identifica os detalhes dessa ramificação do gênero entre camadas sociais do Brasil Imperial:

O lundu-dança continuou a ser cultivado pelos negros e mestiços (e até por brancos das camadas mais baixas), apoiado apenas nos estribilhos curtos, ou incluindo eventualmente a intercalação de uma ou outra chula. O lundu-canção, graças ao exotismo de sua origem popular, passou a interessar, de um lado, aos compositores cultos – que acabariam por desfigurá-lo a ponto de poder ser confundido nos fins do século XVIII com a modinha de sabor erudito – e, de outro, aos músicos de teatro, que viam no casamento de um texto engraçado com a malícia da dança uma boa atração para o público de brancos amantes das emoções eróticas. (TINHORÃO, 2013, pp. 65-66, grifos nossos)

Isto é, o lundu das variações entre quadras de redondilhas maiores e estribilhos em redondilha menor – descrito acima – expressou uma tendência do gênero na qual este, apesar de ser considerado um tanto vulgar e “exótico”, encontrou espaço em composições tidas por mais “cultas”, voltadas para o espetáculo e para a publicação escrita. Os lundus-canção do próprio Domingos Caldas Barbosa representaram uma mudança formal significativa, de apuro estético clássico europeu, em relação ao lundu popular praticado pela população negra em geral, e era oferecido sobretudo para o público português dos círculos que poeta frequentava nas arcádias de Lisboa.

Luiz Gama, por sua vez, e mediante a preservação do curto estribilho pentassílabo em “Uma orquestra”, enaltece um aspecto característico do mais

longevo lundu-dança, que continuava a ser cultivado entre grupos marginalizados. À vista dessa notável distinção formal, somado ao usufruto e valorização, por parte do poeta, das corruptelas lexicais, da coloquialidade atuante como síncope na emenda métrica, do embaralhar silábico de sua metátese, e do seu coro popular de personagens alegres, desponta um impulso estético revigorante e singular em pleno Romantismo brasileiro:

“ - Toquemos[,] meninas,
 “Faceiras Camenas,
 “Valsitas, quadrilhas
 “Nas brandas avenas.

“E todos alegres,
 “Vibrando o compasso,
 “Os nomes gravemos,
 “Na lira d’um Tasso!...” (GAMA, 2000, p. 69)

Esses versos derradeiros de “Uma orquestra” reforçam a natureza meiga, chula, e de emblemática leveza do poema-canção; evidencia-se, ademais, em Luiz Gama um talento perspicaz, indevidamente ignorado por grande parte da crítica e historiografia literárias, cujo consenso informal o considera poeta menor¹¹ e versificador desleixado. E, entretanto, é precisamente nas supostas “imperfeições” formais de muitos de seus poemas que residem os artifícios – sejam espontâneos ou deliberados – propensos a celebrar uma expressão poética marginalizada. Neste ânimo desfruta o poeta esses jubilosos versos de “Uma orquestra”, nos quais, esquecido o andarilho enxerido, a pequena família de músicos prossegue “vibrando o compasso”, eternizada em um alegre presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ENTRELUGAR ENGAJADO

Em seu artigo “*Introduction à la poésie nègre américaine*”, escrito em 1941,

¹¹ Manuel Bandeira sequer o cita em sua *Apresentação da poesia brasileira* (1946), como também o ignora Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira* (1959); Alfredo Bosi (1978, p. 125) relega Luiz Gama a uma breve nota de rodapé, considerando-o “predecessor imediato de Varela e Castro Alves” no uso poético do escravo; já Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979, p. 151), preocupado com questões de pioneirismo, menciona Gama com o fim de destacar os versos de seu contemporâneo José Bonifácio, o Moço (1827-1886), considerados por Péricles “uma das primeiras manifestações românticas sobre a escravidão”.

o poeta e ensaísta martinicano Aimé Césaire (1913-2008) revela os atributos por ele considerados elementares para a poesia negra do mundo diaspórico, dentre os quais se destaca a preferência pela intimidade do gênero lírico, que permite, mediante a aceitação íntima de um “eu” negro, atender a apelos pessoais de identificação com sua cor e sua comunidade, frente a um “sórdido” mundo real que as oprime e discrimina (*apud* BERND, 1987, p. 56). Os predicados de Césaire certamente não contêm em si a totalidade da experiência e da poética negra-americana, e, no entanto, podemos vislumbrar nesse pensamento a contingência relacional profunda que um escritor pode desenvolver junto a um gênero literário.

De fato, relacionar Luiz Gama à sátira, devido a sua reconhecida admiração por Gregório de Matos e pelo português Faustino Xavier de Novais¹² (1820-1869), é trivial, e ignora a rica variedade de *Primeiras trovas burlescas*, cujas ambições, conforme testemunhamos, são muito mais abrangentes. Seus inúmeros “sujeitos poéticos”, espalhados com destreza poética na execução de sátiras e de líricas, em formas fixas e livres, em numerosos diálogos intertextuais, no acolher do malandro, da mulher negra e da música popular como atributos temáticos positivos, no cantar lúgubre do amor e da escravidão, e em ousadas marchas carnavalescas, não são meras ficções intransitivas; são manifestações literárias de um “eu” no mundo, um “eu” negro em um contexto histórico de escravidão e violência racial, e um “eu” que se utiliza da competência da poesia para atuar nesse mundo.

A comunhão de Luiz Gama com o lundu, em “Uma orquestra”, é um de seus mais sutis exercícios de engajamento literário. Inseridos em entrelugares comuns, tentando resguardar com carinho o legado afro-brasileiro que lhes cabe contra as fervorosas investidas da estética branca – dedicada a seu apagamento –, tanto Gama quanto o lundu representam uma sobrevivência; e a relação entre

¹² “Xavier de Novaes foi autor satírico de inspiração neoclássica e teve muitos leitores no Brasil. Possivelmente a boa receptividade às suas obras tenha sido a causa de ele para cá se transferir definitivamente, o que se deu em 1858. Hoje esquecido entre nós, é referido apenas e episodicamente como o irmão da mulher de Machado de Assis, D. Carolina.” (FRANCHETTI, 1987, p. 17)

poeta e gênero se dá como vimos, na manutenção de temas queridos depreciados por seus contemporâneos, na linguagem simultaneamente provocadora, acessível e distorcida, como se pronunciada por uma boca constantemente a sorrir, e no rememorar de formas predecessoras do lundu-dança, ainda presente e viva a seu lado, mas desfavorecida perante suas variantes “embranquecidas”.

No entanto, a obra poética de Luiz Gama, escassamente editada¹³ e pouco referenciada por críticos e historiadores da literatura brasileira dos séculos XIX e XX, tem sua disponibilidade limitada para a apreciação de novos leitores. Apenas o poema “Quem sou eu?”, a mais famosa de suas criações, também popularizada com o nome de “A bodarrada”, é relativamente notório. A reprodução assídua deste único poema parece advir de Silvio Romero (1851-1914), que em sua *História da literatura brasileira* (1943[1888], p. 119) dedica algum espaço à análise do “bardo baiano”. Em que pese a inegável qualidade e importância de “A bodarrada”, o diagnóstico crítico de Romero parece ter sido o embrião de um verdadeiro vício da crítica subsequente, persistente em relacionar Gama a esta única composição poética.¹⁴

Perdem-se, ao se ignorar os demais poemas de *Primeiras trovas burlescas*, não apenas sátiras e líricas que acomodam valores poéticos fundamentais para a compreensão do Romantismo brasileiro, como também sua instigante aproximação a temas e formas oriundos da cultura popular de meados do século XIX. “Uma orquestra”, por si só, nos confia a extensão e o valor do lundu, na sua versão desprezada e compelida à marginalidade, mas que encontrou alguém capaz de registrá-lo literariamente, a reputá-lo relevante e belo em suas supostas imperfeições, e a afirmá-lo como componente idealizado de seu

¹³ Entre as duas edições publicadas em vida pelo próprio Luiz Gama, e a edição crítica organizada por Lígia Ferreira no ano 2000, *Primeiras trovas burlescas* foi reeditada somente em 1904 – Tipografia Bentley Júnior, com prefácio de Coelho Neto –, 1944 – Editora Cultura, organizada por Fernando de Góis –, 1954 – Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, com estudo biográfico-crítico de J. Romão da Silva – e em 1974 – Editora Três; totalizando sete edições, apenas uma nos últimos cinquenta anos.

¹⁴ Caso de Manuel Bandeira (1886-1968) que, sob muitas ressalvas estéticas, inclui “Quem sou eu?” em sua *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (1949); Roberto Schwarz, em uma breve introdução ao poeta negro, é outro que recorre ao poema; e mesmo histórias da literatura desembaraçadas de vínculos acadêmicos, caso de *Uma história da poesia brasileira* (2007), do poeta Alexei Bueno, valem-se somente de “A bodarrada” para ilustrar a obra de Gama.

engajamento romântico.

REFERÊNCIAS

ALI, Manoel Said. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

AZEVEDO, Elciene. **Orfeu de carapinha**: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas: Unicamp, 1999.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARBOSA, Domingos Caldas. **Poesia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 31 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**. São Paulo, USP, n. 84, p. 113-128, 2010.

COSTIGAN, Lúcia Helena; MORATO, Fernando. A Doença, de Domingos Caldas Barbosa. In: BARBOSA, Domingos Caldas. **A doença**. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

FERREIRA, Lígia F. Introdução. In: GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas & outros poemas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. XIII-LXXIII.

FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico: notas sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. **Remate de males**. Campinas, IEL/UNICAMP, n. 7, p. 7-17, 1987.

LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu**: dois clássicos nos trópicos. 248f. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – ECA/USP, São Paulo, 2010.

GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas & outros poemas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GAMA, Luiz. Carta a Lúcio de Mendonça. In: FERREIRA, Ligia F. (Org.). **Com a palavra Luiz Gama**: poemas, artigos, cartas, máximas. São Paulo: Imprensa

Oficial do Estado de São Paulo, 2011. p. 199-203.

MATTOSO, Kátia M. de Q. **Ser escravo no Brasil: séculos XVI-XIX.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2016.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do barroco ao modernismo: estudos de poesia brasileira.** 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira.** vol. IV. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Petrópolis: Vozes, 2015.

SCHWARZ, Roberto. Autobiografia de Luiz Gama. **Novos estudos.** São Paulo: CEBRAP, n. 25, p. 136-41, 1989.

SILVA, J. Romão da. **Luis Gama e suas poesias satíricas.** 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Introdução à historiografia literária brasileira.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros.** 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

WARMINGTON, B.H. O período cartaginês. In: MOKHTAR, Gamal (Org.). **História geral da África**, vol. II. 2 ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 473-501.

“O BATUQUE DAS ONDAS NAS NOITES MAIS LONGAS” – A NARRATIVA DE UMA EXTENSA TRAVESSIA EM “YÁYÁ MASSEMBA”

“THE BATUQUE OF THE WAVES IN THE LONGEST NIGHTS” – THE NARRATIVE OF AN EXTENSIVE CROSSING IN “YÁYÁ MASSEMBA”

Estefânia de Francis Lopes¹

INTRODUÇÃO

Desenvolvemos em nossa pesquisa de Doutorado a representação das quitadeiras nas literaturas e em canções angolanas e brasileiras. Para o presente artigo, o nosso enfoque é sobre a canção “Massemba”², de Roberto Mendes e Capinan, com o intuito de analisar o quanto das tradições e heranças africanas transparece em sua prosa-poética. Embora essa canção não faça parte do *corpus* central da pesquisa, contudo, ela apresenta elementos que se relacionam com o universo de uma das quitadeiras presente em nosso trabalho, Catarina, do romance *A casa da água*, de Antonio Olinto (1978), como veremos mais adiante. Desde o Mestrado procuramos revelar o quanto as letras da canção popular brasileira são ricas em prosa, condensando narrativas que retratam desde o cotidiano até acontecimentos históricos, uma vez que as letras do cancionista popular estão presentes tanto no hábito brasileiro, “meio distraído de fazer da canção o complemento natural da atividade cotidiana de viver”, segundo Heloísa Starling (2012, p. 4), quanto, citando Luiz Tatit, no “sentimento cúmplice que leva

¹ Doutoranda – PPGCELLP/USP. E-mail: estefania.lopes@usp.br

² Utilizaremos o título “Massemba” da canção, conforme identificado em gravação de Roberto Mendes para o disco *Tempos quase modernos* (2005) e em recente *live* para o Festival Boca de Brasa/Muncab, de 06 dez. 2020, em que os compositores Mendes e Capinan se referem à canção pelo título “Massemba”. Salvo no título do artigo, em que mantivemos a denominação “Yáyá massemba”, conforme o CD de Maria Bethânia, *Brasileirinho*, lançado pelo selo Biscoito Fino, em 2003. Faixa 2.

os brasileiros a adotarem canções como saliências significativas de sua história” (2008, p. 29).

Nesta senda, destacaremos os elementos estruturais da narrativa, que transparecem na letra da canção, como o espaço, o tempo e o foco narrativo, somados aos elementos sociais que revelam as referências angolanas em nossa cultura, numa interpenetração de gêneros: canção-poesia-crônica. Como também, por meio de uma análise própria da Literatura Comparada, estenderemos aspectos identificados por Antonio Candido (1993) na crônica, para a letra da canção: como a condensação e o trabalho estético da escrita, com o objetivo de salientar de que modo essas formas artísticas, por meio da elaboração do jogo de palavras, humanizam e revelam aspectos culturais por vezes ocultados.

A crônica é um gênero literário que, segundo Candido, “está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas” e, desta forma, “quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disto” (CANDIDO, 1993, p. 24). Sendo significativas essas características quanto ao período histórico ao qual a letra de “Massemba” faz referência, um período de colonização europeia e, conseqüentemente, de escravização de povos africanos, aspectos que precisam ser desmistificados e repensados de forma crítica na atualidade. Isto é, refletirmos sobre esse período de exploração de povos e territórios, não mais pela ótica europeia, mas pela ótica dos povos colonizados, como o foram Brasil e Angola, por exemplo.

Próxima da poesia “na sua forma mais direta”, a crônica “ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na forma dos seus valores próprios” (CANDIDO, 1993, p. 24), o que inclui o ritmo, a seleção lexical entre outros aspectos comuns na elaboração da estética da escrita literária e, podemos incluir, da cancional.

A Literatura Comparada pressupõe relacionar não apenas textos literários, mas também com outras áreas do conhecimento e das artes. Com esse intuito, nosso artigo apresenta um diálogo da letra de canção com a Literatura, com as

Artes Visuais e com algumas áreas das Ciências Humanas, tais como a História, a Linguística e a Antropologia, sem prescindir do enfoque principal que é o da produção textual literária, da ficção. O comparativismo entre as artes em “nada pode alterar a natureza de um dos elementos relacionados”, o que “não invalida que similitudes sejam reconhecidas e comprovadas nem que se teçam analogias e paralelos”, pois “sabemos que uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra embora não perca sua especificidade” (CARVALHAL, 1991, p. 14). Assim, a partir da letra da canção, nossa análise considera os aspectos específicos desse gênero ao mesmo tempo em que procura revelar o quanto da narrativa literária comporta a letra da canção popular.

“COMPASSO DE UM CORAÇÃO DE PÁSSARO NO FUNDO DO CATIVEIRO” - ANÁLISE

A primeira estrofe³ da canção “Massemba” é formada por três versos: “Que noite mais funda calunga/ no porão de um navio negreiro/ que viagem mais longa candonga”. Conforme a nossa leitura, nos dois primeiros versos, nos é apresentado o tempo, o período em que ocorre a narrativa: “que noite mais funda calunga” e o espaço: “no porão de um navio negreiro”. A seguir, há uma mistura entre tempo e espaço, em que sabemos se tratar de uma viagem, de longa duração, associada ao espaço do navio, condensada no verso: “que viagem mais longa candonga”. Desse modo, somos apresentados ao tema central da canção: o deslocamento forçado de um africano escravizado. E aqui temos dois elementos correspondentes ao conto ou à crônica: a síntese e o tema central logo na introdução.

Podemos dizer que o gênero canção, junção entre letra e melodia, apresenta na composição das letras, sobretudo na Música Popular Brasileira, uma condensação de temas significativos. Ao traçarmos o paralelo que estabelecemos entre literatura e letra de canção, acrescentamos a reflexão de Cortázar sobre o

³ Vale referir que, para a análise, seguimos a divisão das estrofes presente no encarte do CD de Maria Bethânia, *Brasileirinho*, lançado pelo selo Biscoito Fino, em 2003. Faixa 2. Sendo: 8 estrofes iniciais, a repetição das 6 primeiras estrofes e 5 estrofes finais.

conto, segundo o qual, como numa imagem fotográfica, um fragmento da realidade é flagrado ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, se abre para a explosão de algo mais amplo. Assim entendemos a letra da canção, e essa primeira estrofe de “Massemba”, em que tempo e espaço estão condensados, “submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’” (CORTÁZAR, 2004, p. 152).

O narrador-protagonista ou o eu-lírico, nos atendo a termos da literatura, tem como interlocutores *kalunga* e *candong*. Segundo o dicionário Kimbundu-Português, de Assis Junior, *kalunga*, entre outros significados, corresponde a mar, oceano; incomensurável, infinito, imensidade; ou ainda, infortúnio (s/d, p. 89). Enquanto, para *candong*, localizamos *Ndong* (substantivo): canoa grande para transporte de carga; embarcação fluvial (ASSIS JUNIOR, s/d, p. 31 e 32), em que o “-ca” corresponde ao prefixo diminutivo. Portanto, ao que nos parece, o eu-lírico se dirige ao mar e à embarcação para contar, ou ainda, cantar, a sua narrativa poética.

A seguir, na segunda estrofe, composta por dois versos, adentramos na ambientação desse espaço, que revela a atenção do personagem ao ritmo das ondas, no primeiro, “ouvindo o batuque das ondas” e a comparação às batidas do seu coração no verso seguinte, “compasso de um coração de pássaro no fundo do cativo”. Verso extremamente sonoro pela alternância de sílabas iniciadas por consoantes: *co, ca; pa, pá; sso, ção, ssa; ra, ro, eiró; de, do, do ti*; nasais: *om, um, um* e fricativas: *fe v*, que remetem ao ritmo do batuque das ondas e do coração. Como também, ilustram metaforicamente a condição de prisioneiro daquele que vivia em liberdade.

A terceira estrofe é composta pelos versos: “é o semba do mundo calunga/ batendo samba em meu peito”, em que verificamos a presença de dois gêneros musicais, o semba, de origem angolana, e o samba brasileiro. A palavra *semba* vem do plural *masemba*, correspondente à umbigada, na dança (ASSIS JUNIOR, s/d, p. 279), que denomina o gênero musical típico angolano. Segundo a pesquisadora e produtora Ariel de Bigault, o semba é tanto uma definição popular, correspondente a diversos significados de caráter social - como o jeito

de ser angolano, o ritmo do caminhar - quanto uma dança, o que inclui outros gêneros da tradição musical urbana (kazukuta, rebita, entre outros) (KUSCHICK, 2016, p. 32).

Essas informações sobre o semba encontram-se na Tese de Mateus Berger Kuschick: *Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico negro* (2016), que embora centre-se no século XX (entre as décadas de 1950-1975), quando o semba se torna símbolo cultural da nação, o pesquisador chama a atenção para como esse gênero “aglutinou elementos estéticos de diversas expressões artísticas de Angola e de outros países” (p. 19, grifo nosso). Portanto, músicos que se voltaram para expressões culturais tradicionais de povos do litoral e do interior do país e as readaptaram, fazendo parte do movimento *Vamos descobrir Angola!*, que foi um engajamento de escritores, músicos, atores, de se voltarem para e, assim, valorizarem a cultura angolana, uma vez que esta durante a colonização portuguesa era subjugada como inferior à cultura europeia.

Grifamos de *outros países*, quanto aos elementos estéticos presentes no semba para ressaltar uma característica consoante com a linha de reflexão de Paul Gilroy, no livro *Atlântico negro* (2012), em referência ao circuito artístico-cultural transatlântico, para além de nacionalismos ou regionalismos. Em que Gilroy faz uma abordagem, como ele denomina, cosmopolita, multicultural, de uma cultura negra em trânsito, e não como algo fixo ou puro, direcionando, dessa forma, para uma abordagem antifascista quanto a extremismos e nacionalismos.

Voltando aos versos da terceira estrofe, “É o semba do mundo calunga/batendo samba em meu peito”, verificamos uma metalinguagem sobre os gêneros musicais, o semba que, nesta longa viagem, ganha uma nova configuração no compasso de um peito dolorido: o samba. Essa interpretação é reforçada pelos versos que aparecem mais adiante, na sétima estrofe, em que se revela o umbigo do mundo como aquilo que é originário e, ao mesmo tempo, profundo e dolorido, e, novamente a metalinguagem em referência aos gêneros musicais, de um lado o semba e de outro o samba, formando uma conjunção pelo balanço das ondas:

ê semba ê é samba á
 o batuque das ondas nas noites mais longas
 me ensinou a cantar
 ê semba ê é samba á
 dor é o lugar mais fundo
 é o umbigo do mundo
 é o fundo do mar.

Nessa extensa viagem para um lugar desconhecido, o eu-lírico encontra no ritmo das ondas uma forma de aprendizado, bem como de amenizar os infortúnios pelo canto. Mas, se a *kalunga* ameniza a dor do cativo na superfície das ondas, por outro lado, guarda a dor em sua profundidade. Quantos corpos negros não foram lançados ao mar durante essa perversa travessia? Se não bastassem as mortes pelas precárias condições de higiene e de alimentação a que eram submetidos, segundo Peregalli, a morte dos escravizados “em alto-mar aumentaria à medida que diminuía o tráfico” (1988, p. 52). A penalização era a força e o afundamento do navio negreiro, quando, no século XIX, é intensificada a fiscalização pelo patrulhamento inglês e “assim que estes eram avistados no horizonte, os escravos eram atirados acorrentados no oceano” (PEREGALLI, 1988, p. 52).

As atrocidades contra os escravizados tinham início ainda no continente, pois muitos resistiam às capturas, assim, junto ao fator físico, como aponta Rambelli, “decorrente de um processo que se iniciava muito antes da viagem por mar e que os debilitava para os duros desafios dessa travessia oceânica”, somava-se o “terror psicológico gerado pelo trauma de uma situação desconhecida (o embarque imposto à força)” (2006, p. 101).

Mediante esses conflitos, nos versos da quarta estrofe, “Kaô kabiecilê kaô/ Okê arô okê” de saudações a Xangô e a Oxóssi, respectivamente, percebemos que além do ato de cantar, outra forma de encontrar forças é a evocação aos Orixás “como força matricial a partir das inscrições e das manifestações do mundo-natureza”, conforme a reflexão de Tiganá Santana em aula-show⁴ referente às

⁴SANTANA, Tiganá. Aula-Show Transtemporalidade, Tecnologias e Arte-feitiço negras. XVI **Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** (UFBA), realizado em 16 set. 2020. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=IM0CO7Cnm80>>>. Acesso em: 11 jan. 2021.

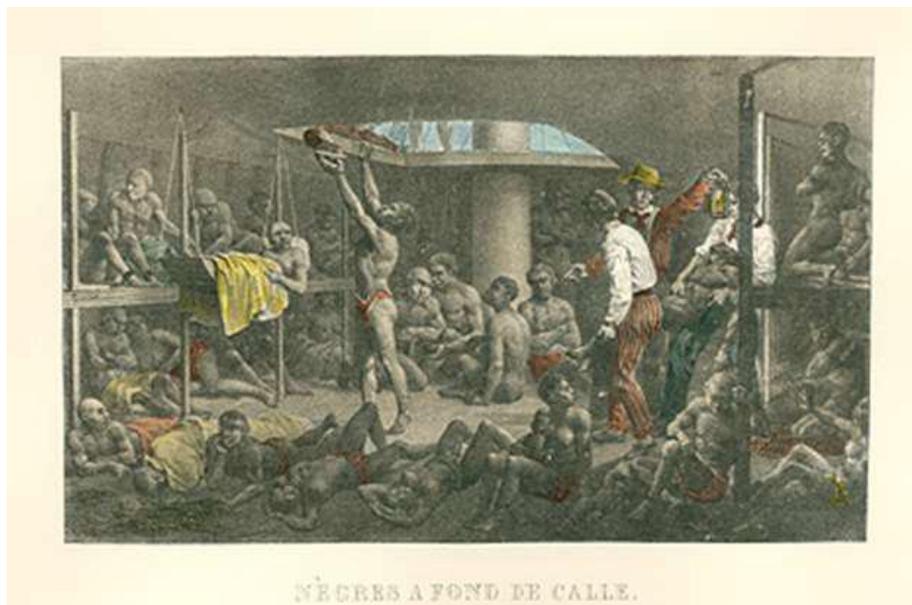
transtemporalidades e aos dispositivos tecnológicos negros, relacionados às ancestralidades. Segundo o músico, compositor e pesquisador, as tecnologias negras são “dispositivos de ativação de temporalidades distintas e mesmo de espacialidades distintas”. Enquanto os dispositivos tecnológicos negros são as frequências evocadas por meio da linguagem. Frequências essas, tanto vivenciadas ancestralmente, trazidas à presença no instante performativo das experiências, quanto no devir, ao “propor aquilo que ainda não foi visitado, não foi previsto” (SANTANA, 2020).

Na narrativa poética, o eu-lírico prossegue na quinta estrofe: “quem me pariu foi o ventre de um *navio*/quem me ouviu foi o vento no *vazio*/ do ventre escuro de um porão”, apresentando, na sua forma, a sonoridade por meio da repetição dos *v’s* e da formulação das frases, bem como de rimas em *iu;io*, conforme grifados e destacados em itálico acima. Nos primeiros versos, há o nascimento de um novo homem gerado dentro do “ventre do navio”, o que nos remete à imagem de “um coração de pássaro no fundo do cativeiro”, cantada anteriormente na segunda estrofe, e agora, a do “ventre escuro de um porão”, imagens que nos lembram as terríveis condições em que os escravizados eram transportados, fossem mulheres, homens ou crianças, como cargas humanas, objetificados como mercadorias “separados por sexo e por idade”, para evitar problemas na navegação quanto a possíveis revoltas e com relação à distribuição do peso (RAMBELLI, 2006, p. 101).

Segundo Rambelli (2006), a referência iconográfica deixada pelo viajante Rugendas, “Negros no porão”, de 1835 (Fig.1), acabou por cristalizar a imagem interna dos navios, como se não houvesse diferença entre as embarcações com o fim de traficar escravizados. Dessa forma, no imaginário coletivo, a pluralidade das embarcações é resumida em uma imagem que passa a ser conhecida como “negreiros” ou “tumbeiros”. Como bem lembra o arqueólogo, “o documento

textual [e, aqui acrescentamos, visual] deve ser considerado como um discurso e não como a verdade” (RAMBELLI, 2006, p. 99).

Figura 1 - Negros no porão, Rugendas



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

Por conseguinte, se a gravura de Johan Moritz Rugendas, de certa forma, ao se pensar numa visão técnica e relevante para a Arqueologia náutica, acaba por homogeneizar as embarcações do período, o que para Rambelli e Rodrigues “faz do navio negreiro um objeto sem história, posto que a maneira de vê-lo é quase atemporal” (Rodrigues *Apud* Rambelli, 2006, p. 100), por outra feita, ao se voltar para o interior desses navios, Rugendas revela a desumanidade a que essas pessoas eram submetidas, ao retratar, como verificamos na gravura, o confinamento de diversos escravizados em um local apertado em que as pessoas permanecem praticamente amontoadas. Junto a isso, por meio do discurso que elabora por meio da imagem, expõe “um mercado voraz de mão-de-obra escrava” voltado para “o maior lucro”, conquistado com “a quantidade máxima de indivíduos transportados em uma única viagem, mesmo que isso acarretasse um número considerável de baixas” (RAMBELLI, 2006, p. 101) pelas condições

de insalubridade e pela longa duração da viagem, que geravam doenças e mortes, como nos referimos anteriormente.

Paul Gilroy acentua o quanto “é imperativo impedir que a diáspora se torne apenas um sinônimo de movimento” (2012, p. 22), ignorando o conflito e a violência envolvidos nessas travessias. E, assim, procurar ver/desvelar “sob a ideia-chave da diáspora”, não a raça, “e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 2012, p. 25). Percebemos nas estrofes de “Massemba” como o Atlântico é redimensionado, aqueles a quem o eu-lírico dirige-se, *kalunga*, e a embarcação que o transporta por essa imensidão, *candongas*, são referenciais dessa história de violências, no plural, e de conflitos internos e externos. Conforme podemos visualizar na gravura “A permanência das estruturas” (2017) da artista plástica Rosana Paulino (Fig. 2), o quanto de “brutalidade da história da raciologia” do passado, “com seus efeitos excludentes” (GILROY, 2012, p. 15) ainda perdura no presente.

Figura 2 – A permanência das estruturas, Rosana Paulino



Fonte: www.rosanapaulino.com.br

Verificamos na arte acima, por meio das técnicas de impressão digital sobre tecido, recorte e costura, a realização de uma leitura contemporânea sobre

o passado escravagista. As imagens alternam-se: ao centro, o interior de um navio negreiro, e, ao redor, a imagem de um escravizado nu, comum ao período do Iluminismo, que pretendia justificar pela ciência a desumanidade da escravidão. Em um dos recortes, a imagem esvaziada parece denunciar a ausência de humanidade, tão intensificada por diversas áreas no decorrer das colonizações; e ainda, crânios, cães e panfletos onde estão inscritos a frase, em vermelho, que dá nome à obra. Podemos inferir que a “permanência das estruturas” de Paulino denuncia a objetificação dos corpos escravizados e as suas consequências futuras, de preconceito e de violência pela introjeção de estereótipos.

Por outro lado, os navios também simbolizam o movimento entre os territórios e, conseqüentemente, a circulação de bens culturais, de ideias e de heranças que se entrecruzam e geram novas realidades. O romance *A casa da água*, de Antonio Olinto (1978), apresenta esse referencial de histórias transatlânticas, uma vez que a personagem Catarina tem como desejo voltar para Abeokutá, na Nigéria, após ter vivido mais de cinquenta anos no Brasil. O presente do início da narrativa é o ano de 1898, porém, as lembranças da quitandeira Catarina remetem ao passado em que foi enganada pelo tio e vendida para ser escravizada, conforme o excerto a seguir:

[...] Eu morava em Abeokutá, fui passear em Lagos, meu tio já havia me vendido para uns homens, me levou até eles, eu tinha dezoito anos, queria tanto passear em Lagos, mas para que é que eu fui fazer isso? Nem bem cheguei já meu tio me entregou aos homens, me puseram num navio, depois de muito tempo cheguei à Bahia, fui vendida e nunca mais saí do Piau. (OLINTO, 1978, p. 15)

A presença da água e de outras embarcações é recorrente nas reminiscências de Catarina. O romance se inicia com uma enchente do rio Piau, depois, Catarina, sua filha e netos saem de Minas Gerais com a intenção de realizar o desejo da quitandeira de voltar para sua terra natal em África. Assim, eles percorrem alguns trajetos por água, como a saída do Rio de Janeiro para a Bahia, de onde embarcariam com destino a Lagos. Com as poucas economias que têm, conseguem ir para a Bahia num vaporzinho, o que torna a viagem bastante cansativa. Durante o percurso, no balanço das ondas, Catarina confunde seus pensamentos, talvez pela presença constante do “mar, peixe, sal e sol”

(OLINTO, 1978, p. 26), e pelo movimento da embarcação, o tempo e o espaço se sobrepõem, em diferentes períodos e lugares, como verificamos a seguir:

[...] *A velha Catarina escolheu um lugar dentro do navio fez nele um acolchoado de pano, encostou-se e passou a viagem toda ali, o corpo subia e descia, subindo e descendo o corpo de antigamente voltava, um fluxo mensal sujara de sangue o chão de madeira, o homem que tomava conta dos escravos viera ver o que havia, mudara-a de convés, à noite rolara-a pelo chão deixara-a nua, mar peixe, sal e sol. [...] Catarina voltava e não voltava, estava aqui e estava no outro navio, a diferença de tempo se desfazia [...] até que de repente ela viu que ainda não tomara o navio e estava em Abeokutá, debaixo de uma árvore enorme, perto das pedreiras [...].* (OLINTO, 1978, p. 26, grifos nossos)

Nos grifos do excerto acima, podemos observar que a viagem do presente traz lembranças de dois períodos diferentes do passado da personagem: o terrível dia em que se viu só, sem saber do seu destino, quando escravizada e de quando ainda era livre em Abeokutá. No passado da escravidão, quase tudo fora tirado de Catarina, o seu colar de contas, a dança, o inhame, as pessoas e a sua língua materna. Até mesmo o seu nome. Mas não conseguiram extrair a memória. No retorno para Lagos, no navio Esperança, também teve diversas recordações de sua ida para o Brasil. Ao avistar a encosta do país africano, após uma viagem de seis meses, os passageiros perceberam o quanto era parecida com a Bahia, “havia coqueiros e uma praia, tudo como no Brasil, uma pedra que avançava para o mar parecia um trecho de Salvador” (OLINTO, 1978, p. 68).

No romance são recorrentes as comparações entre os países dos dois lados do Atlântico. Os mercados, as festas religiosas, a culinária. Dos lugares que conheceu no Brasil, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia, foi neste último que Catarina se sentiu mais em casa,

[...] Desde que descera na Bahia estava em paz consigo mesma. A gente do mercado era a sua. As marcas no rosto constituíam uma visão natural. A farinha que vendera, o inhame, o peixe, faziam parte de um mundo próximo, o acará com pimenta exibia o mesmo gosto dos acarás de sua infância. (OLINTO, 1978, p. 39)

Essas aproximações na ficção evidenciam as trocas entre o Brasil e o continente africano que deixaram heranças em ambos os territórios. Se aqui, os

descendentes de africanos são parte da “invenção da nossa gente”, como pontua Alberto da Costa e Silva (2003, p. 236), “a história dos ex-escravos que regressaram do Brasil à África e, lá, em Gana, no Togo, na República do Benin e na Nigéria formaram importantes comunidades de ‘brasileiros’ e, de algum modo, abasileiraram certas cidades da Costa como Lagos [...]” (COSTA e SILVA, 2003, p. 237). O que se reflete na arquitetura e nas relações sociais, lembrando que “os africanos além de reproduzirem no Brasil as suas técnicas tradicionais de construção [...] para cá trouxeram também suas estruturas familiares e de poder e aqui as repetiram, sempre que puderam” (COSTA e SILVA, 2003, p. 237 e 238).

Presentes e representados nos versos de Capinan, em “Massemba” e no romance de Antonio Olinto, a viagem, o navio e o mar formam uma tríade para refletirmos sobre a diáspora, visto que “a contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento” (GILROY, 2012, p. 15), não por acaso, o navio é para Gilroy o “primeiro dos cronótopos” para se repensar a relação entre a pré-história e a modernidade. Essa tríade reflete, portanto, o microcultural, em que os navios são meios móveis “que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam” e que “precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular” (GILROY, 2012, p. 60), bem como a micropolítica “semilembada do tráfico de escravos e sua relação tanto com a industrialização quanto com a modernização” (GILROY, 2012, p. 61).

Em estudo sobre os restos de naufrágio do brigue Camargo, que veio de Moçambique e aportou em Ilha Grande, no Brasil, em 1852, Rambelli infere que “para a Arqueologia, a vida a bordo de uma embarcação, principalmente uma de travessia transoceânica [...] devido à sua complexidade, pode ser traduzida como um ‘microcosmo social’” (2006, p. 102) pelos artefatos encontrados reveladores de aspectos e particularidades a respeito dos locais de origem. Portanto, ele defende a relevância da arqueologia náutica no que se refere a pesquisas “sobre os restos de um navio negreiro”, ao considerar esses restos materiais “como um monumento à memória do que foi a escravidão e o tráfico de seres humanos para o mundo” (2006, p. 104), e Rambelli conclui, citando Abdias Nascimento, “na

esperança de que continuem a luta por um tempo de justiça, liberdade e igualdade onde estes crimes não possam jamais se repetir” (NASCIMENTO *Apud* RAMBELLI, 2006, p. 104).

Em nossa análise comparada relacionamos diferentes áreas das Ciências Humanas, de acordo com “um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza ‘mediadora’, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move ‘entre’ dois ou vários elementos, explorando nexos e relações” (CARVALHAL, 1991, p. 10). Portanto, após esse diálogo complementar com a Literatura, a Sociologia, as Artes Plásticas e a Arqueologia, voltamos para os versos de “Massemba”. Como verificamos na quinta estrofe, o eu-lírico/personagem da canção sai “do ventre de um porão” para renascer em um novo território, como sinaliza a estrofe seguinte: “vou baixar no seu terreiro/epa raio machado trovão/epa justiça de guerreiro”. Porém, na subjetividade da poesia verificamos não se tratar de qualquer (re)nascimento, mas sim, da evocação de presenças ancestrais – “baixar no seu terreiro” –, o que já tinha se iniciado pela linguagem nas saudações “Kaô kabiecilê kaô/ Okê arô okê” a Xangô e a Oxóssi.

Nesta perspectiva, identificamos nos versos da sexta estrofe, a justiça de Xangô indicando que a resistência permanecerá, “epa raio machado trovão/epa justiça de guerreiro”, já que não podemos nos esquecer de que muitos escravizados resistiram às capturas e continuaram a sua luta do lado de cá do Atlântico. Pois, Xangô, aquele que representa a “justiça de guerreiro”, ligado “ao fogo aos raios, a variações em torno disso, às atribuições e inscrições no mundo, à sua realeza” (SANTANA, 2020) é também “uma força ligada à continuidade a despeito da morte, a despeito de uma certa ideia eurocidental e de uma certa perspectiva de finitude” (SANTANA, 2020).

Seguindo as reflexões de Tiganá Santana, “determinadas performatividades, enunciar determinadas palavras, visitar determinados cânticos, tocar o tambor de um determinado modo é fazer dançar as frequências”

(2020). Nesta senda, Oxóssi – o caçador que alimenta, mas que também está ligado à criação artística - é indicado nos versos da oitava estrofe,

Ê semba ê ê samba á
no balanço das ondas
okê arô me ensinou a bater seu tambor
ê semba ê ê samba á
no escuro porão eu vi o clarão
do giro do mundo

Verificamos nos versos acima uma dupla referência, tanto à cosmologia de uma herança ancestral como novamente o recurso metalinguístico, quanto ao fazer artístico-musical. Oxóssi ensina o toque do tambor por meio da natureza, no ritmo dado pelo movimento das ondas, ou seja, o balanço das ondas e a presença dessa força ancestral trazem “o clarão do giro do mundo”, energia em movimento. O que reconhecemos, conforme Tiganá Santana (2020), como o caráter transformativo do fazer artístico, sempre em movimento, engendrado pelas experiências estéticas e éticas.

Direcionando-nos para as cinco estrofes finais, seguindo a divisão indicada na introdução, trataremos de mais dois tópicos que identificamos na canção: a solidão e a estreita relação com Angola. Nos versos a seguir,

ê semba ê ê samba á
é o céu que cobriu nas noites de frio
minha solidão

ê semba ê ê samba á
é oceano sem fim sem amor sem irmão
ê kaô quero ser seu tambor

A imagem poética da solidão configura, ao mesmo tempo, uma realidade. Embora, como vimos anteriormente, os escravizados fossem transportados de maneira desumana, em um espaço físico insuficiente para um grande número de pessoas, por outro lado, estavam, geralmente, ao lado de africanos de origens diferentes, o que era propositalmente calculado pelos traficantes para que não houvesse possibilidade de comunicação entre eles, gerando possíveis motins. Nesse “oceano sem fim, sem amor, sem irmão”, protegido apenas por outra

imensidão, a do céu, o eu-lírico sofre pela ausência dos entes queridos, clamando pela força de Oxóssi, ao desejar ser seu instrumento de religação com o que foi deixado para trás.

Essa religação é possível na comunhão com a natureza. Como a navegação, fruto de uma “atividade orquestrada entre homem-navio-natureza” (RAMBELLI, 2006, p. 103), a evocação de presenças transtemporais se dá nas relações estabelecidas de modo conjuntivo entre as forças: pessoa, tambor, terra e ar (SANTANA, 2020). Como bem sintetizam os versos da canção “Orixá”, de Roberto Mendes e Jorge Portugal, em que o Orixá que abriga é o amálgama dos elementos do mundo-natureza,

Meu Orixá, meu abrigo
 Porto seguro amigo
 Anjo da guarda e do bem, que sempre esteve comigo
 Desde os tempos mais antigos
 Quando eu não era ninguém
 Quando eu não era ninguém
 Era vento, fogo e água
 Elementos em amálgama no coração de Olorum.

Na perspectiva da Literatura Comparada na atualidade, Emerson Inácio chama a atenção para a “emergência de literaturas nacionais de territórios antes ocupados/ colonizados/ silenciados/ subalternizados, bem como a conformação de novos dizeres estéticos [...] de povos em processo [...] de reestruturação identitária” (INÁCIO, 2019, p. 14). O que revigora os estudos comparados sobre “novas possibilidades críticas e analíticas do comparatismo literário de Língua Portuguesa” (INÁCIO, 2019, p. 14) ao ampliar uma delimitação anterior restrita aos países de línguas francesa e inglesa, por exemplo, e se voltar para as textualidades “construídas pela e na diferença da experiência do colonizador, quanto na demarcação de dizeres próprios que mesmo utilizando a linguagem herdada, tornavam-na outro mecanismo expressivo” (INÁCIO, 2019, p. 15).

A letra da canção “Massemba” é composta por diversas palavras em quimbundo - como o próprio título da canção, sendo “massemba” o mesmo que a dança umbigada, conforme nos referimos anteriormente -, uma das onze línguas locais angolanas, que configura entre os principais grupos

etnolinguísticos de origem bantu, e de onde se originam diversas palavras que usamos no português brasileiro (samba, fubá, quitanda, cafuné, entre muitas outras). Na série documental *O samba antes do samba*, com Roberto Mendes, o músico, ao reconhecer e reafirmar a importância dos saberes africanos na sociedade brasileira, destaca a herança refletida no vocabulário: “E tenha certeza disso, não tenha dúvida não, porque nós somos um povo de muita sorte, têm muitas palavras usadas do iorubá, do banto, do quimbundo, que estão na língua, incorporadas na língua portuguesa, calunga, caçula, bunda e várias palavras” (MENDES, 2020).⁵

Na perspectiva da Linguística, em diversos artigos, entre 2008 e 2014, Negrão e Viotti defendem “a hipótese de que o português brasileiro é uma língua transatlântica, que emergiu numa condição sócio-histórica particular como uma variedade colonial resultante de um processo de intenso e extenso contato linguístico” (2014, p. 294). As autoras seguem a denominação “língua transatlântica” com base em Luiz Felipe de Alencastro (2000), conforme a exposição a seguir,

A ideia dessa denominação foi inspirada na análise de Alencastro (2000), para quem a formação da nação brasileira se deu a partir de fortes relações econômicas mantidas entre o Brasil e Angola, desde o século XVI até o fim do tráfico, em meados do século XIX, em um espaço transcontinental constituído pelas rotas marítimas que ligavam Portugal, Brasil e a África ocidental. (NEGRÃO e VIOTTI, 2014, p. 294)

Em artigo sobre o contato entre o quimbundo e o português, como também sobre os impactos na gramática do português angolano e brasileiro, as autoras assinalam,

O que temos procurado mostrar, então, é que o português brasileiro teve sua formação iniciada antes mesmo da descoberta do Brasil e de sua colonização. Os agentes pioneiros dessa formação foram justamente europeus e africanos já acostumados às situações de multilinguismo e multiculturalismo em que viviam, tanto na Europa,

⁵ MENDES, Roberto. Onde nada se perdeu onde eu sou você onde você sou eu. Episódio 3. **O samba antes do samba**. Série documental em três episódios, com argumento, roteiro e direção artística de Roberto Mendes e João Mendes, gravada para o Sesc 24 de Maio e lançada em outubro de 2020 no Youtube da Unidade. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=BbFYzY-uwHg>>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

quanto na África, mas também no oceano Atlântico que, nos séculos da expansão mercantilista, se transformou numa extensão desses territórios, ligando-os à América. (NEGRÃO e VIOTTI, 2014, p. 296)

Assim, percebemos uma estreita relação do Brasil com Angola, países unidos pelo Atlântico, como reforçam as últimas estrofes da canção:

ê semba ê é samba á
eu faço a lua brilhar
o esplendor e clarão
luar de Luanda em meu coração

Umbigo da cor
abrigo da dor
a primeira umbigada
massemba yáyá
massemba é o samba que dá

Vou aprender a ler
pra ensinar meus camaradas.

Na primeira estrofe, percebemos a referência direta à cidade litorânea, mais especificamente ao luar de Luanda, que depois da colonização se torna a capital angolana, como uma lembrança saudosa desse elemento de beleza natural. A seguir, voltamos ao semba, o umbigo, ou seja, ao que origina e mantém ligação, que dá cor e abrigo, passando para a massemba, primeira umbigada, dança e ritmo africanos, em terras americanas que “dá no samba”.

Na volta da viagem para Angola, em 1980, na caravana conhecida como Projeto Kalunga, sobre o qual adiante falaremos um pouco mais, o cantor e compositor João Nogueira compõe e grava “Lá de Angola”, canção em que relata suas impressões sobre o contato com o povo e cidades angolanas, como também sobre a necessidade dos brasileiros conhecerem mais sobre o país africano, nos versos:

É preciso navegar
Pra poder se esclarecer
Do lado de lá do mar
É preciso ver pra crer
Gente que lutou para se libertar

Passando pelos ideais de reconstrução de Angola, que comemorava cinco anos de independência,

Ver no amanhã
Novo sol chegar
Ter que trabalhar, reconstruir
Bom futuro há de vir

Até chegar às referências de antepassados familiares e musicais,

Eu vi Luanda, Benguela
Lobito e outras mais
Na Catumbela, o Samba
Jorrou, me deu sinais
Que naquela terra cantaram
Sambaram meus avós
Ilha do Mussolo teve gente que chorou

Segundo os últimos versos da canção, o samba tem origem em Angola,

Yá, yá, yá
Yá, yá, yá
Samba vem lá de Angola
Não vem da Bahia, não.
Samba vem lá de Angola
Não vem lá do Rio, não.

Tema polêmico, mas que é defendido como se o compositor tivesse reconhecido pelos lugares que visitou a conexão com os ritmos e energias ancestrais e, neles, a origem do samba. Essa identificação com o ritmo que brota dos espaços transitados também está presente em “Mufete”- palavra em quimbundo que denomina um prato típico angolano -, canção de Emicida, composta e gravada quando da sua temporada por Angola, Cabo Verde e Moçambique, países igualmente colonizados por Portugal, em que ele decanta: “One love, amor p'ôces (sério)/Djavan me disse uma vez/Que a terra cantaria ao tocar meus pés”, e mais adiante, “Aí, 'tá na cintura das mina de Cabo Verde/E nos olhares do povo em Luanda/Nem em sonho eu ia saber que/Cada lugar que eu pisasse daria um samba”.

No entanto, Emicida não delimita as origens musicais, para ele o mais importante é: “Que arte é fazer parte, não ser dono”. Assim como Roberto Mendes, ao falar sobre a origem do samba na Bahia, nas diversas relações e imbricações de culturas, para quem “pouco importa onde o samba nasceu” (2020). Embora na sequência ele afirme que, “o que importa é que ele é a formação de duas Bahias, a Bahia de Todos os Santos e da Guanabara, nasce em Santo

Amaro e se cria no Rio de Janeiro. É um jogo, uma troca perfeita entre Bahia e Rio de Janeiro, nasceu aqui, foi pra lá, se criou lá e voltou pra cá” (MENDES, 2020). Para o compositor, Tia Ciata é uma das responsáveis pelo samba baiano ter chegado ao Rio de Janeiro, levando “os costumes da pequena África que se misturam a outros e nasce o samba do século XX” (MENDES, 2020).

Nesta breve análise sobre a canção “Massemba”, procuramos demonstrar a elaboração estética dos versos de Capinan, poeta e letrista baiano, como um engenhoso trabalho artístico no jogo de palavras e referenciais socioculturais na perspectiva metodológica que Heloísa Starling denomina como “pragmática do saber narrativo”. Uma vez que identificamos na prosa-poética presente no conjunto das estrofes uma demonstração da “extraordinária capacidade de uma narrativa gerar condições de compartilhamento de memória, palavra e prática política ao contar uma história [...], em ritmo análogo ao dos procedimentos poético-melódicos” (STARLING, 2003, p. 151).

Ao nos contar essa história de travessia, dor e renascimento, por meio da canção, Capinan condensa nos versos finais o compartilhamento de memória e prática política de um país africano que lutou pela liberdade e pela soberania. “Vou aprender a ler/prá ensinar meus camaradas”, sintetiza o espírito socialista daqueles que lutam pelo bem comum. O que, na nossa leitura, condiz com a ética e a práxis dos camaradas guerrilheiros, muitas vezes, intelectuais, poetas, artistas que lutaram pela independência “total e imediata” de Angola de diversas formas – pegando em armas e/ou panfletando num esforço de conscientização popular para a resistência -, e que ensinaram o português, dentre outros exemplos e motivações, para que os guerrilheiros ao menos conseguissem ler os manuais de instrução para montar suas armas. A palavra “camarada” se tornou a forma de cumprimento entre os angolanos durante a luta e no pós-independência, quando ainda seguiam na tentativa de reconstruir a Angola independente dentro de um regime socialista.

Encontramos também uma menção à “camarada” em “Morena de Angola”, de Chico Buarque, canção composta após a viagem para Angola, no

referido Projeto Kalunga⁶, quando o compositor é convidado a participar das comemorações dos cinco anos de independência do país e ao contatar Fernando Faro para a direção da apresentação, este último tem a ideia da caravana. Assim, 65 artistas brasileiros aceitam participar dessa missão, entre os quais, Dorival Caymmi, Dona Ivone Lara, João do Vale, Edu Lobo. Algumas composições surgiram dessa experiência, como a já citada anteriormente, “Lá de Angola”, de João Nogueira, “Luanda”, de Djavan, enquanto Martinho da Vila grava “Velha Chica”, de autoria do angolano Waldemar Bastos, que também participou das apresentações junto com outros artistas angolanos.

Chico Buarque compõe “Morena de Angola” a pedido de Clara Nunes, como uma lembrança do que vivenciaram nas apresentações em Lobito, Benguela e Luanda. Alguns versos dessa canção refletem o espírito combativo dos angolanos, como podemos verificar a seguir: “Será que ela não fica afoita pra dançar na chama da batalha”; “passando pelo regimento ela faz requebrar o sentinela”; e os versos finais em que aparece uma referência direta ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), um dos principais movimentos de independência, que se torna um partido político a partir de 1975: “Morena, bichinha danada, *minha camarada do MPLA*” (grifo nosso).

Dessa forma, percebemos os estreitos laços entre Angola e Brasil no fazer musical, em trocas mútuas de reciprocidades, identificações e afetos. Embora os colonizadores pretendessem apagar dos africanos escravizados, como se fosse possível, qualquer ligação com o seu passado e as suas origens, ou ainda, subjugar a cultura e as tradições locais dos países por eles explorados, não conseguem. Como bem disse o músico Sérgio Pererê, em um encontro sobre

⁶ Mais detalhes sobre o projeto Kalunga no site Museu Afro Digital. Disponível em: <<<http://www.museuafrorio.uerj.br/?work=memoria-do-projeto-kalunga>>> e em nossa dissertação de Mestrado: **Contos e cantos de resistência: diálogos entre narrativas breves de Boaventura Cardoso e canções de Chico Buarque**, 2016, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02122016-124317/pt-br.php>>>.

canção popular no Brasil, “somos herdeiros de muitas Áfricas. A tentativa do opressor, do colonizador nos separar, falhou, hoje estamos todos juntos” (2020)⁷.

A PALAVRA E A FESTA SÃO COMO UM ORIXÁ - OS COMPOSITORES

Meu Orixá, meu arquétipo
Princípio cósmico ético
Olhos que olham por mim
[...]
Quando eu não era ninguém
Era vento, fogo e água
Elementos em amálgama
no coração de Olorum
E hoje, aqui na Bahia
Sou homem você é meu guia
Somos dois e somos um
 (“Orixá”, Jorge Portugal e Roberto Mendes)

Para Capinan, poeta, letrista, publicitário, com formação em pedagogia, direito, teatro e medicina, “a palavra é como um Orixá pelo poder que tem de se apossar de suas ações e trazer novas mensagens ao mundo, sejam elas de amor, de protesto ou da própria superação humana”, segundo a narração de Pedro Paulo Malta para o programa 381, do *Estúdio F – momentos musicais da FUNARTE* retransmitido pela Rádio Cultura Brasil em dezembro de 2020, dedicado a José Carlos Capinan.

Natural de Pedras, no Município Entre Rios, Bahia, vive parte de sua vida em Taperoá, depois, Salvador e, perseguido pela repressão da ditadura civil militar, como membro do Partido Comunista, muda-se para o Rio de Janeiro. Ao longo de sua carreira como letrista tem várias parcerias, entre as quais, com Gilberto Gil, Paulinho da Viola e Edu Lobo, inclusive vencendo com este último, com a canção “Ponteio”, o 3º Festival da TV Record em 1967. Com uma vasta produção, suas letras foram gravadas por Nara Leão, Caetano Veloso e Luiz

⁷ PERERÊ, Sérgio. Roda de conversa: “Cantos sagrados: matrizes negras da canção popular no Brasil”. **IV Encontro de Estudos do Canto e da Canção Popular**. (Vox Mundi/UNICAMP), realizado em 30 nov. 2020. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=Be1vg7rAi2k>>>. Acesso em: 02 dez. 2020.

Gonzaga, rei do baião, que ouvia quando criança no rádio, relevante interlocutor com o mundo quando ainda morava no litoral norte da Bahia.

Inspirado por artistas populares de rua, pela morte do guerrilheiro Che Guevara e até mesmo pelas Histórias em Quadrinhos, quando compõe em 1971 “Gotham City” em parceria com Jards Macalé, a originalidade de Capinan não permite rótulos para o seu fazer artístico-composicional. Conforme Malta, o desejo “é a motivação da arte para Capinan”, elemento com o qual o artista baiano identifica a sua estética, compondo e atuando como poeta desde 1963, tem diversos livros publicados, “pensador de nossa cultura segue firme na produção de versos” (MALTA, 2020)⁸.

Se para o letrista Capinan a palavra é um Orixá, pela sua característica transformativa, para Roberto Mendes, “a festa é um Orixá de comemoração da alegria e da tristeza, é uma coisa de um movimento coletivo” (2020). Pesquisador, professor, cantor, compositor, dublador, violonista e arranjador nascido em Santo Amaro, Bahia, Roberto Mendes tem se dedicado à música tanto na práxis da carreira artística quanto pela teoria ao pesquisar sobre a chula, samba originário do Recôncavo Baiano, das regiões de Santo Amaro e Cachoeira.

O músico mantém-se na ativa, com discos gravados desde 1988, sendo, o mais recente, *Na base do cabula*, de 2019. Como também tem publicações de pesquisas sobre a chula, tais como, *Chula - comportamento traduzido em canção* (2008), em autoria com o jornalista Waldomiro Júnior, e *Sotaque em pauta - Chula: o canto do recôncavo baiano* (2011), com o também compositor Nizaldo Costa. Em 2020, assina o argumento, o roteiro e a direção artística, juntamente com o seu filho, João Mendes, da série documental *O samba antes do samba*, em três episódios, com os inspiradores títulos: 1. “Quanto mais a gente ensina mais aprende o que ensinou”; 2. “Primeiro o inventário depois o inventar” e 3. “Onde nada se perdeu onde eu sou você onde você sou eu”. Gravada para o Sesc 24 de

⁸ Programa **Estúdio F** - momentos musicais da FUNARTE: 381 - Capinan. Roteiro e direção: Pedro Paulo Malta. Disponível em: <<<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/estudio-f/arquivo/capinan-1>>>. Acesso em 17 jan. 2020.

Maior e lançada em outubro de 2020 pelo canal do Youtube da referida Unidade do Sesc.

No terceiro episódio da série, Roberto Mendes salienta a importância dos povos africanos para o Brasil e do quanto precisamos reconhecer isso para que sejamos realmente uma Nação:

Você imagina um povo que vem tirado de suas entranhas, vem puxado, jogado, vem pra cá e fazem o que fizeram aqui. Não existe possibilidade de pensar uma outra coisa, esses são gênios, são sobre-humanos. Ainda fizeram desse país, um país grande com toda a dor, e que passam até hoje o que passam. O que seria desse país se não fossem os africanos?". (MENDES, 2020)

A profícua parceria de Capinan e Roberto Mendes é um dos exemplos dessa produção que reflete o Brasil e suas heranças africanas, nas cosmologias, na relação com a natureza e em diversos de outros elementos que apontamos na análise de "Massemba". A junção desses pontos com o querer, base estética de Capinan, estão sintetizados nos versos de "Beira Mar", por exemplo, "Dentro do mar tem rio/dentro de mim tem o quê?/Vento, raio, trovão, as águas do meu querer". Como também, mais uma vez, a referência a Angola, nos versos de "Demanda", em que os pedidos para Xangô se estendem para o "povo de Luanda". Letras musicadas e interpretadas pela batida característica do samba baiano nas cordas do violão de Roberto Mendes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a análise comparativa, procuramos estabelecer relações entre a letra da canção "Massemba", de Roberto Mendes e Capinan, a aspectos comuns à narrativa literária, como a condensação e a síntese, por meio dos elementos do enfoque narrativo, personagem/eu-lírico, tempo e espaço, bem como revelar o elo entre a criação estética e a reflexão crítica. Para determinada análise, consideramos que "a comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação", para além de "justapor ou sobrepor", na intenção de problematizar, "formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas

sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)” (CARVALHAL, 1991, p. 11).

Em constante diálogo com outras canções, as Artes Plásticas e outras áreas do conhecimento, sempre com enfoque na letra de “Massemba”, inferimos o quanto das tradições africanas forjaram parte relevante da cultura brasileira. A letra faz emergir em seus versos as conexões entre Angola e Brasil, seja na língua, na música e/ou nos referenciais histórico-culturais. Nossas origens e o culto aos ancestrais são heranças que permanecem em constante mutação, como ilustram os versos de “Cabeça de nego”, de Sabotage,

O nego não para no tempo, não
Suas origens vem de Angola há um bom tempo
Sabotezil, Brasil, bem Brasil no Rio
Do verdin, cabeça de nego
Desfecho conforme vive o vento se mostra
Respeito pro povo, um ofenso universo
Protetor do Orum
Que olhou, colheu o ouro
Ouro no Olorum modupé

O tema central de “Massemba”, enunciado na primeira estrofe, nos transporta para um passado histórico que deixou marcas profundas em nossa sociedade, a escravização de povos africanos que foram trazidos como mão de obra para o Brasil colônia é narrada em versos com intensidade e profundidade. Ao se voltar para um acontecimento determinado o poeta-prosador, na combinação de palavras e na condensação de significados, amplia com densidade a experiência de uma penosa travessia.

A ancestralidade revela-se na saudação e na configuração dos Orixás Xangô e Oxóssi, a justiça e os ensinamentos simbolizam essas forças ancestrais em constante relação com a natureza, o mar, o céu, o vento e o luar. Ao incluirmos, na sequência da análise, as trajetórias artísticas do poeta e letrista Capinan e do músico e cantor Roberto Mendes, entendemos conforme a reflexão de Tiganá Santana que, “em muitas cosmologias negro-africanas o processo de ancestralização dá-se ainda em vida. Em via de regra, quem se torna ancestral a partir de uma comunidade são as pessoas que fazem história”, como os mestres

baianos aqui apresentados, “por meio de suas inscrições artísticas” (SANTANA, 2020).

O eu-lírico-narrador ao se dirigir à *kalunga* e à *candonga* como seus interlocutores-ouvintes não se restringe a lamentos, mas sim, se mantém atento ao ritmo dos elementos naturais e materiais que o transportam e o fazem renascer em outro continente, consciente de que “a felicidade do negro é uma felicidade guerreira”, decantados nos versos de outro baiano, Waly Salomão, ao saudar o ancestral guerreiro Zumbi, pois,

[...] A história do Atlântico negro, constantemente zigzagueado pelos movimentos de povos negros - não só como mercadorias, mas engajados em várias lutas de emancipação, autoconsciência e cidadania -, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidades, posicionamento, identidade e memória histórica. (GILROY, 2012, p. 59)

Em “Massemba” as ondas do mar ensinam a cantar, do semba ao samba, e o ritmo que brota das águas do Atlântico, no deslocamento forçado de Angola para o Brasil, reverbera nas produções artísticas em influências mútuas, sem deixar de esquecer-se da dor, da força dos Orixás e da resistência constante.

REFERÊNCIAS

ASSIS JUNIOR, António de. **Dicionário Kimbundu-Português**: Línguístico, botânico, histórico e corográfico. Luanda: Edição de Argente, Santos & CIA, LTDA, s.d.

CANDIDO, Antonio **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói: Abralic, n. 1, p. 9-21, 1991.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA E SILVA, Alberto da. **Um rio chamado Atlântico**: a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Ed. UFRJ, 2003.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel Moreira. 2ª edição. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Novas perspectivas para o Comparatismo Literário de Língua Portuguesa. In. Artigo Mestre. **Revista Crioula**, nº 23, p. 12-33, 1º semestre/2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/160606>. Acesso em: 27 jan. 2021.

KUSCHICK, Mateus B. **Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico negro**. 2016. 253 f. Tese (Doutorado em Música) - UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2016.

LOPES, Estefânia de F. **Contos e cantos de resistência: diálogos entre narrativas breves de Boaventura Cardoso e canções de Chico Buarque**. 2016. 205 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02122016-124317/pt-br.php>>

NEGRAO, Esmeralda V.; VIOTTI, Evani. Contato entre quimbundo e português clássico: impactos na gramática de impessoalização do português brasileiro e angolano. **Linguística**, Montevideo, v. 30, n. 2, p. 289-330, dic. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2079-312X2014000200011&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 28 Jan. 2021.

OLINTO, Antonio. **A casa da água**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.

PEREGALLI, Enrique. **Escravidão no Brasil**. São Paulo: Global, 1988.

RAMBELLI, Arqueologia de naufrágios e a proposta de estudo de um navio negreiro. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, nº 6, p. 97-106, dez. 2006. Disponível em: <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/english/revista06.htm>. Acesso em: 27 jan. 2021.

STARLING, Heloísa M. Murgel. Caminhos cruzados: João Gilberto, Guimarães Rosa e a poética do Brasil. **Folha de S.Paulo**, p. 4 e 5, 03 jun. 2012.

_____. Convite para fantasia de um violão: as canções de Chico Buarque, as histórias de João Guimarães Rosa. In: DUARTE, Paulo S.; NAVES, Santuza C. **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. 2ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

Discografia

BETHÂNIA, Maria. [Intérprete] Yáyá massemba. CAPINAM; MENDES, Roberto [compositores]. **Brasileirinho**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2003. CD. Faixa 2.

EMICIDA. “Mufete”. [Compositor e intérprete]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zypOpcW62T8>>. Acesso em: 28 Jan. 2021.

HOLLANDA, Chico B. de. [Compositor e intérprete]. Morena de Angola. **Vida**. Rio de Janeiro: Polygram, 1980. LP. Faixa 3. Lado 2.

NOGUEIRA, João. “Lá de Angola”. Disponível em: <http://www.museuafrorio.uerj.br/?page_id=2028>. Acesso em: 28 Jan. 2021.

Ilustrações

PAULINO, Rosana. A permanência das estruturas. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/>. Acesso em: 12 jan. 2021.

RUGENDAS, Johann Moritz. NEGROS no fundo do porão [O Navio Negreiro]. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2996/negros-no-fundo-do-porao-o-navio-negreiro>>. Acesso em: 12 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Sites consultados

MALTA, Pedro Paulo. Programa **Estúdio F** – momentos musicais da FUNARTE: 381 – Capinan. Roteiro e direção: Pedro Paulo Malta. Disponível em: <<<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/estudio-f/arquivo/capinan-1>>>. Acesso em 17 jan. 2020.

MENDES, Roberto. Onde nada se perdeu onde eu sou você onde você sou eu. Episódio 3. **O samba antes do samba**. Série documental em três episódios, com argumento, roteiro e direção artística de Roberto Mendes e João Mendes, gravada para o Sesc 24 de Maio e lançada em outubro de 2020 no Youtube da Unidade. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=BbFYzY-uwhg>>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

MUSEU AFRO DIGITAL RIO DE JANEIRO. **Exposição**: Memória do Projeto Kalunga. Disponível em: <http://museuafrodigitalrio.org/s2/?work=memoria-do-projeto-kalunga>. Acesso em: 24 Jan. 2021.

PERERÊ, Sérgio. Roda de conversa: “Cantos sagrados: matrizes negras da canção popular no Brasil”. **IV Encontro de Estudos do Canto e da Canção Popular** (Vox Mundi/UNICAMP), realizado em 30 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Be1vg7rAi2k>. Acesso em: 02 dez. 2020.

SANTANA, Tiganá. Aula-Show Transtemporalidade, Tecnologias e Arte-feitiço negras. **XVI Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura** (UFBA), realizado em 16 set. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IM0CO7Cnm80>. Acesso em: 11 jan. 2021.

ROCKONGO: A FUSÃO DA ANCESTRALIDADE
DO CONGO CAPIXABA E O
ROCK DA BANDA MANIMAL

ROCKONGO: *THE FUSION OF CAPIXABA'S
CONGO ANCESTRY AND THE
ROCK OF MANIMAL BAND*

Paula Maria Lima Galama¹

INTRODUÇÃO

No transcurso histórico da humanidade, as diversas formas culturais coexistiram durante muito tempo a partir de esferas apartadas. Havia a chamada “alta cultura” ou “cultura letrada”, hegemônica, produzida e propagada pelos intelectuais; e posteriormente ratificada pelo conhecimento universitário; e “do outro lado” vigorava a cultura popular, caracterizada pela oralidade, pela transmissão de saberes através de gerações, pelas festas, narrativas e interpretações simbólicas - cultura esta produzida em geral por comunidades rurais, desprovidas de instrução formal. Com a chegada da industrialização, vimos o advento da “cultura de massas”, quando a alta cultura e a cultura popular são transformadas em mercadorias, produtos semelhantes ao original. (MARTINO, 2009, p. 62).

Com o acirramento dos processos globais, sobretudo a partir de meados da década de 1980, após a dissolução do bloco econômico socialista, o advento do Consenso de Washington e a oficial instituição do aparato neoliberal, o mundo passou a experienciar diversas transformações, relacionadas a uma série de fatores, como o estreitamento de fronteiras, o impulsionar dos fluxos migratórios,

¹ Paula Maria Lima Galama é Doutora em Música - DMA pela University of Kentucky. Atualmente é professora da Faculdade de Música do Espírito Santo. Em 2020 iniciou seu Pós-doutoramento pelo PPGL-UFES sob a supervisão de Dr^a Mônica Vermes. paula.galama@gmail.com

a intensificação tecnológica, a expansão urbana e a alta carga de informações circulante a todo o momento. Em decorrência dessas transformações, mudamos também nossos hábitos e a forma com a qual interagimos em sociedade. Conseqüentemente, nossa cultura também passa a sofrer alterações. Face a esse contexto, é que surge, portanto, o chamado hibridismo cultural - fruto das trocas simbólicas estabelecidas entre pessoas cujas origens se pautam em tradições e culturas distintas.

Néstor Canclini define a hibridação cultural como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 1998, p. 19).

De acordo com o autor, tal processo pode ocorrer tanto de forma não planejada - como resultante de imprevistos decorrentes de fluxos migratórios, turísticos ou do intercâmbio econômico - comunicacional - quanto em função de alguma criatividade individual e/ou coletiva. Há neste processo, segundo Canclini, uma reconversão, além de uma reinserção da prática ou estrutura hibridizada em “novas condições de produção e mercado” (CANCLINI, 1998, p. 22).

O historiador Peter Burke (2003), por sua vez, na obra *Culturas Híbridas*, dispõe que, com o advento da globalização planetária tornou-se inevitável o processo de hibridização cultural, de modo que as ocorrências híbridas se fazem presentes a todo momento, assumindo sentidos distintos em cada espaço social ou histórico em que se insiram. De acordo com Burke (2003), a manifestação do hibridismo pode ser observada em diversas áreas: na música, na literatura, na culinária, na arquitetura, no esporte, nas festas e até mesmo nos textos.

Burke (2003) sustenta que, na contemporaneidade, nenhuma cultura mantém-se isolada, independente das outras. Para além das trocas que se estabelecem, segundo Burke (2003) existe também um processo denominado “crioulização”, que se refere a transformações culturais inconscientes, à medida que envolve elementos inerentes à herança cultural que nos chega, atrelados às adaptações do contexto presente, possíveis graças ao contato junto ao “outro”.

De uma forma geral, as culturas híbridas podem ser vistas, segundo o autor, a partir de dois prismas. O primeiro, negativo, pauta-se na possível “perda” das tradições e “raízes locais”. Já o segundo, positivo, entende os processos híbridos como algo que impulsiona a inovação e o lado criativo dos sujeitos; além de despertarem também a audiência que passa a analisar o produto individual ou grupo como fruto da Natureza. Em relação ao hibridismo musical, afirma:

(...) a hibridização musical pode ser analisada em termos de afinidades ou convergências. A atração que o exótico exerce, pelo menos em alguns casos, parece estar em uma combinação peculiar de semelhança e diferença, e não apenas na diferença. (BURKE, 2003, p. 30)

Partindo dessas disposições teóricas, este trabalho objetiva apresentar esta estética cunhada como Rockongo. Pelo viés da Tradução Intersemiótica, proposta por Julio Plaza (2003), buscaremos compreender de que maneira, efetivamente, se dá a construção deste hibridismo musical na canção homônima *Rockongo*, composta no ano de 1996. Tal canção inaugura na mídia o supracitado gênero musical, no qual convergem ritmos variados: o rock, o congo, o ticumbi, a música eletrônica, o samba e o reggae. A pesquisadora Adriana Bravin (2015) discorre acerca da década de 1990, período em que os processos globais se acirraram e tanto o estilo quanto a canção foram criados. De acordo com Bravin, esta época pode ser denominada “tradução”, uma vez que tal época caracterizou-se pela ocorrência de uma série de experimentações com o congo. Havia, neste período, uma forte influência do movimento Mangue, liderado por Chico Science.

Considerando a perspectiva dialógica da linguagem, proposta por Bakthin (2003) pela qual os enunciados que produzimos se constituem à maneira que também respondem a “outras vozes” presentes em sociedade e que participam de nosso experienciar inter-relacional, admitindo assim, uma amplitude nas concepções referentes à ideia de texto, buscamos, neste trabalho, compreender como se dá seu processo criativo do texto-canção *Rockongo*, analisando as diferentes correspondências sógnicas que emergem de letra, música e performance; bem como as possíveis significações intencionadas na transmissão

à plateia. Antes da apresentação de nossa leitura crítica, apresentaremos, no entanto, algumas considerações que contextualizam a história desta canção. Além disso, discorreremos, também, acerca dos fundamentos da tradução intersemiótica.

1 PARA COMPREENDER A CANÇÃO: SOBRE A BANDA MANIMAL E O ROCKONGO

A Banda Manimal surgiu oficialmente com este nome em 1995, em Vitória, Espírito Santo. Uma de suas propostas é o que denominaram de “Movimento rockongo”, movimento estético baseado na fusão de várias estéticas culturais. Esta fusão se tornou a marca registrada da banda, responsável por um trabalho artístico inovador dentro do cenário cultural capixaba. Compõem o “Movimento Rockongo” signos artísticos característicos de diversos campos, dentre eles: pop, rock, congo, ticumbi, música eletrônica, samba, reggae, além de outros gêneros musicais.

104

Segundo o Dicionário Cravo Albim, em 1996 a Banda Manimal “foi uma das finalistas do “*Les Decouverts de RFI*” (*Radio France Internationale*), que considerou o grupo como um dos oito melhores trabalhos de pesquisa da América Latina e Caribe”². A música *Rockongo* foi o trabalho escolhido para integrar o CD *Les Decouverts de RFI*, distribuído mundialmente.

² Dicionário Cravo Albim - <https://dicionariompb.com.br/manimal> - Acessado em 30 de novembro de 2020

Figura 1. Capa do CD Manimal



Fonte: Divulgação

Além de um intenso trabalho sociocultural, a banda redireciona uma parte da renda originária da venda do CD *Espírito Congo* para a Associação de Bandas de Congos do Espírito Santo, que representa as bandas de congo do estado. Seu primeiro CD “Manimal”, lançado pelo selo Doma/Polygram, em 1997, ganhou o prêmio de “Melhor CD” e ainda o Troféu “Guananira”, em 1998. No mesmo ano a banda foi eleita “Revelação da Expo 98” em Lisboa, Portugal. A banda fez mais de 80 shows pela Europa se apresentando nos festivais de World Music da Europa. A proposta, segundo Fábio Carvalho em entrevista a Jaciara de Sá para a Folha de São Paulo de 23 de maio de 1998³, era a de resgatar o folclore capixaba por meio deste hibridismo que abarca não só o congo, mas o ticumbi, práticas culturais ancestrais que acontecem no Espírito Santo. A banda tinha como integrantes Queiroz (bateria e backing), falecido em 2008, Amaro Lima (voz, baixo e casaca), Alexandre Lima (voz, guitarra e tambor de rockongo), Fábio Carvalho (voz, percussão e tambor de rockongo) e Ronaldo Rosman (backing,

³ Folha de São Paulo. Manimal mostra o “Rockongo” em São Paulo. Caderno Acontece. Sábado, 23 de maio de 1998. Por Jaciara de Sá.

Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac23059803.htm> - Acessado em 30 de novembro de 2020.

efeitos e casaca), que era também integrante da Banda II. A Banda Manimal se desfez após a morte de Queiroz, devido a um infarto, em abril de 2008⁴.

Embora o surgimento do gênero Rockongo remeta ao início da década de 1990, a canção homônima, cuja análise é proposta neste trabalho, foi composta em meados de 1996. Em entrevista ao site Hi7.co, Alexandre Lima relatou o percurso do movimento, desde a ideia inicial até o sucesso do mesmo, que culminou em *tournées* internacionais. Alexandre se referiu ao Rockongo como um sonho coletivo que envolveu várias bandas. Nas palavras do artista⁵:

“a grande ideia foi fazer e mostrar um som com características regionais e mostrar isso aos interessados. Ela surgiu nas pedrinhas da Ufes onde o maestro Jaceguay Lins liderava a banda “Dois” e me convidou pra tocar uma guitarra no congo. A primeira apresentação foi o show “Rockongo” no Carlos Gomes - “Alexandre Lima e Banda Dois” em 1995, depois surgiu o Manimal e na sequência o Casaca e, pra quem não sabe, estou fazendo a tour 2012 com o Casaca. Ou seja, não importa quem fez, o importante é continuar a ideia, nesse caso é compartilhada e o sonho é coletivo”

A experiência relatada acima aconteceu em uma *jam session*, que vem a ser uma performance informal de rock ou jazz, não planejada ou ensaiada. Esta performance ocorreu durante uma passagem de som na Universidade Federal do Espírito Santo, no Centro de Artes. Logo após, aconteceria um show denominado “Alexandre Lima e Banda II”, no Teatro Carlos Gomes, onde esse termo Rockongo seria oficialmente cunhado pelo maestro Jaceguay Lins. Mais tarde, a música homônima se transformaria em um dos maiores sucessos da banda (LIMA, 2020). Formada por alunos e pessoas da comunidade, a Banda II tinha o propósito de estudar e praticar o congo, funcionando como um laboratório para pesquisas etnomusicológicas pensado pelo compositor.

⁴ Disponível em <https://som13.com.br/manimal/biografia>. Acesso em 01/02/2021.

⁵ Disponível em: <http://cultura.hi7.co/entrevista-com-o-cantor-e-compositor-alexandre-lima--mahnia-578bf2adbba9f.html>) Acesso em 16 de fevereiro de 2021.

Figura 2 – Banda II- Ensaio UFES



Fonte: Acervo Vitor Nogueira

Jaceguay Lins foi compositor, arranjador, maestro e escritor. Mudou-se para o Espírito Santo no ano de 1981 e imediatamente foi conquistado pelo folclore do Espírito Santo. Suas composições, a partir de sua residência no Espírito Santo, buscam mesclar as práticas culturais do estado e a música secular, ou de concerto (GALAMA, 2013).

Seu trabalho junto à Banda II e suas pesquisas consequentes, resultaram em um registro etnomusicológico: o livro *O congo do Espírito Santo - uma panorama musicológica das bandas de congo do Espírito Santo*. Este livro, resultado de mais de uma década de pesquisas, documenta um pouco da história das bandas de congo do Espírito Santo e de suas respectivas práticas.

Figura 3 - Cartaz Sexta Cultural



Fonte: Divulgação

Figura 4 - Jaceguay Lins e Banda Manimal



Fonte: Vitor Nogueira

Antes de expormos o resultado da leitura crítica que estabelecemos sobre a canção *Rockongo*, discorreremos acerca dos fundamentos da Tradução Intersemiótica, base teórico-metodológica norteadora deste trabalho.

2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Foi Roman Jakobson (1969) quem definiu a “tradução intersemiótica” pela primeira vez. A tradução, também chamada de transmutação, trata da interpretação dos signos verbais através de sistemas de signos não-verbais. Isso se dá por exemplo quando temos essa tradução do texto para a música, a dança, a pintura ou o cinema (PLAZA, 2003). O autor compreende a linguagem como um aspecto cognitivo recodificado em função dos objetivos pretendidos.

No Brasil, as investigações sobre tradução intersemiótica ganham visibilidade com as pesquisas de Julio Plaza (2003), a partir da expansão dos conceitos de Charles Sanders Peirce. Dentro do conceito da tradução intersemiótica, exposto por Plaza (2003), está a compreensão de que não apenas os signos verbais podem ser traduzidos para signos não verbais. O autor compreende que outros sistemas sígnicos podem ser traduzidos em sistemas verbais e conceitua a tradução intersemiótica da seguinte maneira:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 2003, p. 14)

Plaza (2003, p. 89) considera três possibilidades da tradução intersemiótica, onde a primeira é a tradução icônica ou transcriativa, que atua através das semelhanças entre as estruturas; a segunda mantém continuidade do signo original, sendo a tradução indicial ou transposicional que estabelece relações de causa e efeito a partir dos sujeitos; e a terceira, a tradução simbólica

ou transcodificação que opera a partir de metáforas ou símbolos. Plaza alerta para a relatividade que resulta do ato tradutor, uma vez que nossa “consciência” será “mediada” de acordo com a aplicabilidade de cada linguagem. Nesse sentido, afirma o autor:

Como sistema padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência. A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema padrão de linguagem [cinema, literatura, vídeo] nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real (PLAZA, 2003, p.19).

Plaza (2003) alerta para o fato de a Tradução Intersemiótica se basear no uso material dos suportes, uma vez que estes são interfaces dos signos que absorvem “os meios tecnológicos são capazes [...] de nos fornecer os caracteres e as estruturas necessários para a concretização de objetos estéticos” (PLAZA, 2003, p. 66). Considerando a teoria de Plaza (2003), partimos da escuta e da análise da letra de *Rockongo*, faixa do CD *Manimal* (1997), precedida pela fala de “Mestre Armojo”, buscando compreender como se estabelece o processo criativo desta composição, quais são os signos presentes e de que forma eles se relacionam. Reconhecemos, nesse sentido, que nossa leitura é apenas uma possibilidade, entre outras muitas, da tradução- uma vez que consideramos a performance como um devir- transformador que pode influenciar a prática social e pode ser experimentada sob diversas formas; não apenas em performances ao vivo. A cada vez que se executa um CD ou que se “baixa” um mp3 da internet efeitos distintos se manifestam de formas também diferentes a depender do “olhar” de cada ouvinte. (FINNEGAN, 2008). Apresentamos nesse sentido, o resultado de nossa “tradução”.

3 LEITURA CRÍTICA: UM OLHAR INTERSEMIÓTICO SOBRE ROCKONGO

A música *Rockongo*, composta em 1996 por Alexandre Lima, Léo Caetano e Ed Magnavox traz em seu contexto sonoridades diversas. No CD *Manimal*, a música se inicia com a fala do folclorista Hermógenes Lima Fonseca, figura exponencial para a pesquisa do folclore do Espírito Santo, antecedendo a música como a lembrar o ouvinte de que o folclore não é uma coisa estática: “É! É como eu disse, né? A turma vai astuciando sempre, criando coisas para se tornar diferente. Porque o folclore não é uma coisa estática, ele evolui. O povo tá aí, criando e recriando sempre”⁶.

Eis a letra da canção:

Rockongo

Macá, Haniá, Haranité, Shingui-ô ...
 O que passou, passou, nunca voltará
 Mostrar no marcador, não adianta xingar
 Nem juiz, nem jogador, nem padre, nem o doutor
 Eles não vão perdoar
 A marca já se fez, é gol de placa outra vez
 Cachaça, início de mês, um gole pra detonar
 Tô rezando no tambor de congo
 Casaca gritando o meu nome
 O santo vai decolar
 Ouvindo o reggae do Gil
 Tentando tocar baião
 Calango, skank na praça
 Eu fumando o meu charutão
 Já fiquei doido de graça
 Olhando estrelas do céu
 Agora ginga casaca
 Banda de congo e cordel
 Tô rezando no tambor de congo ...
 Quando o sol queimar as asas do último anjo
 São Benedito, Bino Santo virá nos salvar
 E os guetos conhecerão a luz, diga:
 O que passou, passou
 O que passou, passou

⁶ Hermógenes Lima Fonseca na abertura da música *Rockongo*. CD *Manimal*, primeiro álbum da banda, lançado em 1997. Domo/Polygram gravadora.

O início da canção contempla a manifestação de três estéticas culturais distintas: o pop, o congo e a budista, uma vez que lentamente a gravação se inicia com um sutra⁷ budista que remete o ouvinte à lembrança do mosteiro Zen Budista, localizado em Ibiracú, no Espírito Santo.

Macá, Haniá, Hanarítá, Shingui-ô...

Unem-se ao sutra os tambores do congo em um hibridismo até então inédito que, inesperado, é totalmente lógico e possível, em uma exaltação da identidade espírito-santense, a partir da mistura estética que se manifesta entre gêneros, determinando o que Néstor Canclini atribuiria como manifestação glocal (Canclini, 2003).

O discurso é heróico, saudoso, por vezes comemorativo, alusivo a uma partida de futebol. O tom meditativo e de certa forma conciliador está nos versos **O que passou, passou/Nunca voltará. Mostrar no marcador/Não adianta xingar;** o ritmo do congo, que se une na introdução ao sutra, dá lugar ao rock sincopado que infere: **Nem juiz, nem jogador, nem padre, nem o doutor/Eles não vão perdoar.** Trazendo a irreverência do rock para o contexto da realidade dos guetos citada ao final, pode-se entender que as pluralidades excluídas que habitam esses guetos estão neste sujeito implícito que não irá perdoar, mas que encontra o esquecimento na catarse de sua relação com o futebol e a cachaça do início do mês. A canção estabelece em intertextos uma série de referências a personagens e características inerentes à cultura popular brasileira.

A inevitabilidade de um passado representado no presente e alusivo ao futuro, de forma entusiasta, é expressa no verso **A marca já se fez/É gol de placa outra vez.** Este verso, embora alusivo a uma partida de futebol, pode ser entendido como a expressão da territorialidade e reterritorialidade do lugar de resistência tanto do folclore quanto da arte em si em um contexto político-cultural nada favorável. O fim de um mês de trabalho é comemorado com a cachaça (hábito de muitos brasileiros). A bebida assume a função de portal à catarse,

⁷ O termo *sutra* é uma referência geral aos textos canônicos tomados como registro dos ensinamentos do Buda Gautama. Segundo Andrade (2015, p. 13), significa “fio”.

quando o eu enunciativo, pela manifestação estética-musical efetiva, alça a possibilidade de olvidar as mazelas do gueto em seu dia a dia, depositando em São Benedito a esperança em dias melhores. Esta espécie de catarse oriunda da performance pela qual é possível aprender e propagar aspectos da tradição oral já transformada pelos códigos globais contrapõe-se a uma vivência “outra” descrita pela voz lírica: tempo de intoxicação sem propósito.

Pode-se perceber uma organização onde há uma alternância entre o rock e o congo, respectivamente no contexto reflexivo sócio-cultural e o sincretismo da “reza” no tambor de congo. Os versos seguintes: **Tô rezando no tambor de congo/Casaca gritando meu nome** são guiados pela batida do congo como a inferir que o congo é esse elemento conciliador que, através da fé cultuada em São Benedito, chamado carinhosamente de São Bino pelas bandas, acredita-se que tudo irá melhorar. “Casaca” chama o eu-lírico como a reconhecer a atração já sentida pelas bandas de congo. **Já fiquei doido de graça**, diz o eu-lírico remetendo-se a um tempo passado. E prossegue: **Agora ginga casaca/banda de congo e cordel**, buscando um presente diferenciado em que a performance se dá em propósitos de transformação. Transformação esta que possibilitará à cultura de um estado desconhecido e pequeno a possibilidade de transpor seu histórico e característico emudecimento. Também retornamos neste ponto à redenção trazida pela casaca, a banda de congo e o cordel, elementos transculturais que habitam o cotidiano das comunidades que praticam o congo e que estão cada vez mais próximas do universo popular. Dessa forma, por meio de uma leitura em maior acuidade, é possível perceber as imbricações que traduzem a singularidade experiencial do povo capixaba e sua atitude responsiva face à mesma. Nota-se, nesse sentido, que a fé, muito presente nas culturas afrodescendentes e indígena, faz-se na canção pela referência ao instrumento musical “tambor”, próprio à prática dos ritos religiosos indígenas e de origem africana praticados no Brasil.

Novamente, o respeito ao tambor de congo está presente no verso **Tô rezando no tambor de congo** que silencia no período da quaresma e volta a “rezar” na Festa da Penha para saudar a Padroeira do Espírito Santo.

Descrita por Neves (1980), a casaca é um instrumento idiófono característico das bandas de congo do Espírito Santo. É um reco-reco cilíndrico, de madeira, no qual uma das pontas é escavada uma cabeça, e em uma das faces se prega uma régua de bambu talhado transversalmente, atritado com uma vara. A menção ao grito da casaca pode se referir ao grito reprimido dos brincantes que, segundo a lenda, esculpam as cabeças de seus senhores. Transpondo aos tempos mais recentes, a canção parece traduzir também a imagem dos brincantes guetoizados, postos à condição de marginalização, que se valem da arte para aliviar a opressão característica dos problemas cotidianos. Metonimicamente, a casaca que “ginga” é “o brincante” que disfarça “aqui e ali” as mazelas do dia a dia e “dribla” pela canção as dificuldades do próprio existir, reconectando-se com sua ancestralidade.

Nos versos **O santo vai decolar/Ouvindo o reggae do Gil/Tentando tocar baião** podemos identificar uma alusão ao amálgama que se dá pela mistura dos sons (do reggae, do rock, do baião e da casaca) e pelo proferir do verbo. Neste momento, podemos ouvir o ritmo do reggae, assim como o baião, em uma mistura que remete o ouvinte a banda Skank. Além disso, podemos inferir a presença de um grito, que esse grito não foi em vão, tomado pela palavra santo, não o santo do sincretismo religioso, mas o [Espírito] Santo, que ganharia o mundo através da banda Manimal; pelo fazer em performance de um rock-internacional que assume características locais e propicia o conhecer glo(c)al do estado do Espírito Santo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música *Rockongo* descortinou uma vertente inexplorada no Espírito Santo. Essa fusão entre dois universos distantes abriu um leque de oportunidades não somente para a banda Manimal, como para outras bandas que encontraram outras formas de valorizar a cultura capixaba. A Banda Manimal, encontrando uma relação promissora a partir desse hibridismo, cercou-se da contrapartida sócio-econômica-cultural que garantiu a lisura do processo de uso do folclore

espírito-santense, bastante questionado à época, pela ausência de retorno financeiro e de reconhecimento dado às bandas de congo. A partir dessa experiência, outras obras e outras bandas viriam a confirmar o sucesso desse hibridismo, em particular.

Por muito tempo as bandas de congo não eram estudadas, reconhecidas e valorizadas. De certa forma estavam à margem, guetoizadas. Entretanto, são um registro vivo da história Espírito-santense, guardando em suas melodias, tradições e memórias não escritas que revelam muito do Espírito Santo. Martins (2003) pontua a memória apreendida no processo do conhecimento que não contemplam, pelas letras escritas, as narrativas dos negros e povos indígenas, donos de domínios de linguagem, apreensão e figuração do real subjugados pela colonização escravocrata. Nesse intuito, a Banda II que parecia exercitar, reproduzir, dentro do possível, a música de matriz afro-brasileira e indígena presente nas bandas de congo estudando e aprendendo com sua performance. Sobre isso, continua Martins:

No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas. (MARTINS, 2003, p. 67)

Essas performances se mostraram eficazes para o resgate dessas práticas e sua conseqüente difusão. O “Movimento rockongo” proposto inicialmente pela banda Manimal elevaria exponencialmente essa difusão sem ferir a tradição. À luz da tradução intersemiótica, percebemos a importância do encontro, de ritmos, *a priori* pertencentes a instâncias distintas da tradição cultural. O estreitamento das fronteiras na música ressalta a riqueza da interculturalidade, presente nos ritmos, na melodia e na letra, palimpsesto repleto de intertextualidades e interdiscursividades, fator que destaca o caráter dialógico da canção, espaço de natureza intercultural, em que se mesclam aspectos da fé, do entretenimento e da resistência.

Esta fusão chamada Rockongo, consolidou o sucesso desse hibridismo e abriu caminhos para outras molduras como por exemplo o hibridismo proposto pela Banda Casaca, que seguiu um caminho semelhante, mas também autoral. A análise da canção intitulada *Rockongo*, escrita após o primeiro encontro entre a Banda II e a Banda Manimal, completou o processo de fusão do congo com outros estilos de composição, uma prática já exercida no experimentalismo proposto pelo compositor Jaceguay Lins; algo que se recrudescceu a partir do encontro e convivência do compositor com os integrantes da banda.

Na continuidade do movimento, os integrantes da banda, alguns em produções próprias, continuam a se utilizar desse hibridismo que parte do encontro do congo com signos inerentes a outros campos da cultura; nota-se este fato, principalmente, em suas canções e projetos individuais de difusão e educação cultural.

Assim sendo, o rock e o congo, distantes entre si pela representação social inerente a cada um, mas unidos pelas experiências em direção à preservação da memória, tiveram respectivamente a contemporaneidade e a cultura popular como celeiro de produção. Não foi somente uma fusão de duas dimensões culturais, mas a reafirmação da atuação da música como um elemento aglutinador representado na coexistência pacificada do ritmo e do tambor. Dentro das considerações finais, ainda vale ressaltar que, na música *Rockongo*, a guitarra de Alexandre Lima é um fio condutor, paralela ao ritmo do início ao fim.

As impressões resultantes da performance em CD, são, antes de tudo, surpreendentes pelo inusitado, emocionantes pela “chamada do tambor” que aguça o coração. Essa relação da performance com a audiência se fortifica à medida que os ritmos vão sendo reconhecidos. A fala de “Mestre Armojo”, como era carinhosamente chamado o folclorista Hermógenes Lima Fonseca, abre o CD e alguns shows registrados nas plataformas digitais. O congo, sempre presente, de imediato traz uma relação mais íntima com a performance, uma vez que esse elemento cultural é presente na consciência cultural da maioria dos capixabas, ganhando, desta forma, uma ressignificação não só do congo, mas também do ticumbi, citando especificamente as práticas culturais espírito-santenses, que, a

partir do Rockongo como movimento, tiveram uma nova, maior e merecida participação nas mídias do Espírito Santo.

REFERÊNCIAS

AMARO LIMA - A ORIGEM DO MANIMAL E DO ROCKONGO (MINHA HISTÓRIA).

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WYc5UjfPQ9g&ab_channel=AmaroLima

ANDRADE, Clodomir Barros de. **Budismo e a filosofia indiana antiga**. São Paulo/ Juiz de Fora: Fonte Editorial e PPCIR, 2015.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BIOGRAFIA MANIMAL. Disponível em <https://som13.com.br/manimal/biografia>. Acesso em 01/02/2021.

BRAVIN, Adriana. **A articulação Congopop: projeto, mídia e identidade na produção musical contemporânea no Espírito Santo**. 2015. 140 f. Dissertação (mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação, imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense - UFF. Niterói, 2015.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo CED. UNISINOS, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: a palavra, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GALAMA, Paula Maria Lima. **Jaceguay Lins: personalidade e obra**. Vitória: Fames, 2013.

LINS, Jaceguay. **O congo do Espírito Santo - uma panorama musicológica das bandas de congo do Espírito Santo**. Vitória: Faculdade de Música do Espírito Santo, 2016.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria da Comunicação**: ideias, conceitos e métodos. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. In **Letra**, n. 53. Universidade Federal de Santa Maria, junho, 2003, p. 63-80.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

**POESIA E CANÇÃO: PERFORMANCE E
TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA**

WALDEMAR HENRIQUE E A CANÇÃO JURITÍ, UMA REPRESENTAÇÃO FIGURATIVA DE ELEMENTOS DA REGIÃO AMAZÔNICA

WALDEMAR HENRIQUE AND THE SONG JURITÍ, A FIGURATIVE REPRESENTATION OF ELEMENTS FROM THE AMAZON REGION

Afonso Eder Portela de Messias¹
Maria Bernardete Castelan Póvoas²

INTRODUÇÃO

Waldemar Henrique da Costa Pereira, nascido em Belém do Pará no dia 15 de fevereiro de 1905, e falecido nessa mesma capital de Estado, em 29 de março de 1995, foi maestro, pianista, escritor e compositor. Seus pais foram Joana da Costa Pereira, indígena, e o português Thiago Joaquim Pereira.

Waldemar Henrique perdeu a mãe com apenas um ano de idade, em 1906. Aos seis anos, foi levado por seu pai para morar na cidade de Porto, em Portugal, retornando à Belém somente aos treze anos de idade. Reconhecido por sua vasta produção e capacidade em evidenciar contos e mitos do folclore brasileiro, através de suas músicas, Waldemar Henrique é apontado como propagandeador de costumes do povo amazônico e, considerado um artista símbolo do Pará.

Pesquisadores como Claver Filho (1978), entre outros, realizaram estudos sobre o compositor e sua obra, com destaque à sua habilidade em utilizar o folclore amazônico como objeto de suas composições.

Waldemar Henrique é considerado, sobretudo no estado do Pará, um dos maiores disseminadores da cultura popular da Amazônia no Brasil. As suas produções artísticas tornaram-se verdadeiro marco regional por se apropriarem das lendas locais. As produções artísticas do referido autor expressam os traços identitários culturais daquela região. FERREIRA (2012, p. 46)

¹ Mestrando em música na linha de Pesquisa Processos Criativos pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. afonsotenor@gmail.com

² Doutora em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, docente do Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina. bernardetecastelan@gmail.com

Ferreira (2012, p. 16) diz que o “refinamento lírico de Waldemar para contar as narrativas míticas da Amazônia cria poética sonora que se compara à fala ou à nostalgia do ribeirinho³”. Tais características e habilidades podem ser observadas na canção *Juriti*, a qual é objeto de análise neste trabalho.

A canção *Juriti*⁴, escrita no ano de 1936, contém recursos sonoros e textuais que remetem o ouvinte à região da Amazônia brasileira. Em seu discurso é possível observar elementos alusivos a essa região. De maneira explícita, a narrativa está direcionada à fauna, representando um pássaro que, embora comum em todas as regiões do Brasil, também está presente na Amazônia, possuindo características peculiares nos seus hábitos e maneira de cantar. De maneira implícita ao texto, é possível encontrar elementos que fazem menção ao cotidiano do morador dessa mesma região e da relação de vida que este tem com o pássaro.

*Juriti*⁵ é um pássaro comum em áreas urbanas assim como o pombo e a rolinha; juntos pertencem à família *columbidae*⁶. O juriti conhecido popularmente por *pu-pu*, por sua maneira de cantar, faz com que as pessoas relacionem seu pseudônimo como nome do animal, pois o seu canto possui uma sonoridade que lembra as duas sílabas. A ave tem coloração acinzentada no dorso e esbranquiçada nas extremidades, sendo azul a cor predominante ao redor dos olhos. Durante seu voo, é possível observar uma coloração alaranjada na parte interna das asas. Gosta de viver em regiões arborizadas e próximas de florestas

³ Nomenclatura utilizada para se referir aos moradores da região amazônica brasileira que têm suas moradias nas margens dos rios.

⁴ Quando nos referirmos à canção *Juriti*, utilizaremos acentuação gráfica na sílaba tônica da palavra, de modo a como está escrito no título da canção.

⁵ Tendo em vista que palavras oxítonas terminadas com a vogal /i/ não são acentuadas na sílaba tônica, quando nos referirmos ao pássaro e não à canção, adotaremos a não acentuação da palavra *juriti*.

⁶ Para mais informações sobre o juriti, acessar: https://www.google.com.br/search?q=juriti%C3%AD+da+amaz%C3%B4nia&tbm=isch&ved=2ahUKEwiD1tn3qcvAhWiNbkGHUkRD1IQ2-cCegQIABAA&oq=juriti%C3%AD+da+amaz%C3%B4nia&gs_lcp=CgNpbWcQA1C_iAFY-5wBYNeeAWgAcAB4AIABmQGIAfQLkgEEMC4xMZgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&scient=img&ei=jTrWX8PbMaLr5OUPyaK8kAU&bih=648&biw=1280

densas. É um pássaro de voo rápido e batida de asas velozes, facilitando a prática que tem de alimentar-se no chão e fugir rapidamente em caso de perigo⁷.

No contexto poético musical da canção *Juriti*, a retórica representa fauna e flora da região amazônica, apresentando sonoridades, escalas, motivos rítmicos e melódicos que representam a paisagem sonora do ambiente proposto pelo discurso apresentado na canção, direcionando o espectador à uma imersão dos sons contidos na região amazônica e ao canto do pássaro do modo apresentado por Waldemar Henrique na música.

OBJETIVOS

O objetivo geral neste artigo foi realizar uma análise da poética musical da canção *Juriti*, de Waldemar Henrique, numa imersão mais aprofundada, buscando-se observar particularidades e efeitos musicais que representam elementos da região amazônica, possíveis de serem observados através desta análise. Investigou-se também se esta representação está na poesia empregada na canção, na retórica musical ou na relação entre estes. Buscamos encontrar interrelações entre elementos destacados, com o intuito de encontrar características semiológicas que nos permitam compreender afetos musicais motivadores na composição. Citamos, por exemplo, a identificação de personagens e paisagens sonoras vivenciadas por eles e apresentados no texto ou por meio da poética musical da canção. Por fim, buscamos possibilidades interpretativas que estivessem relacionadas às narrativas examinadas durante o processo de análise, visando representar os elementos amazônicos nos aspectos analisados neste artigo, tomando como exemplo a inclusão dessas representações figurativas na entoação da voz, no fraseado do piano e suas possíveis acentuações, através de dinâmicas e escolhas interpretativas que nos pareceram pertinentes à execução e figuração do ambiente proposto para esta canção.

⁷ Portal São Francisco. <https://www.portalsaofrancisco.com.br/animais/juriti>

METODOLOGIA

Para a realização deste trabalho, adotamos a utilização de análise da retórica musical e da relação desta com a poesia. Inicialmente, partimos da observação desses dois objetos da canção de maneira isolada. Em seguida, analisamos as ligações contidas entre eles com o intuito de encontrar possibilidades interpretativas para a canção, as quais estivessem relacionadas aos discursos observados durante o processo de laboração.

Inicialmente, apresentamos uma síntese biográfica sobre o autor da poesia utilizada como texto da canção e, em seguida uma breve análise da letra, seguindo-se uma análise da retórica musical. A partir da observação, foram levantadas relações encontradas entre ambos os elementos textuais e musicais que formam a canção *Juriti*. Ao final do trabalho são apresentadas sugestões para uma interpretação da canção, cujas descrições têm por base as experiências práticas adquiridas durante a pesquisa.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A poesia: o personagem e o canto do juriti - uma história de empatia

A canção *Juriti*, com música de Waldemar Henrique, tem Henrique Jorge Hurley⁸ como autor da poesia utilizada pelo compositor. O texto retrata a solidão de um personagem que conta ao juriti suas angústias trazidas pela solidão; assim como o pássaro, ele vive triste também e o canto do juriti trás a ele certo reconforto. A partitura e o texto podem ser encontrados no catálogo de obras

⁸ O escritor Henrique Jorge Hurley nasceu no ano de 1882 na cidade de Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte, e faleceu em Belém, 1956. Foi escritor das obras *Traços Cabanos e Cabanagem*. Em Natal atuou como sargento no Batalhão de Infantaria. E com esta mesma patente, foi transferido para Belém e chegou à posição de capitão. Iniciou seus estudos na Faculdade de Direito do Pará, lá foi advogado, corregedor e membro da Academia Paraense de Letras. Mais informações a respeito do escritor Jorge Hurley, podem ser encontradas em: <http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/book-author/henrique-jorge-hurley-1882-1956/> [acessado em 29 de janeiro de 2021].

Waldemar Henrique, o qual contém ensaios de Vicente Salles (1996). A seguir encontra-se a letra da poesia de Jorge Hurley.

Juriti, Juriti, Juriti!
Teu gemido e faz tanto bem.
Juriti, Juriti, Juriti!
Como tu, vivo eu triste também.
Juriti, Juriti, Juriti!
Deus te deu este canto dorido.
Juriti, Juriti, Juriti!
Pro consolo de quem tem sofrido.
Juriti,
Eu, nas cordas do meu violão,
Gêmo a voz do próprio coração,
Juriti....
Juriti, Juriti, Juriti!
Tua flauta é a flauta de Pan.
Juriti, Juriti, Juriti!
Doce alma de minh'alma irmã
Juriti!
Quando iremos deixar de gemer?
Só no instante fatal de morrer,
Juriti...

A música e a letra da canção *Juriti* foram criadas durante a época do ciclo da borracha⁹, período em que as pessoas eram submetidas a vidas solitárias dentro da floresta amazônica para trabalhar com a extração do Látex. A poesia aborda como temática, a fauna da região e, ao interpretá-la, observa-se que é narrada na terceira pessoa e que o personagem é um morador da região amazônica, que expõe os seus sentimentos enquanto canta ou recita os versos.

Nos versos *Teu gemido me faz tanto bem e Como tu, vivo eu triste também*, é possível observar que o autor disserta de maneira a representar as tristezas a que o caboclo Amazônico é submetido no seu cotidiano. Descreve uma situação em que a empatia entre personagens da história é manifesta.

O fato de o canto do juriti parecer melancólico faz com que o eu lírico imagine que o animal é triste e isto é retratado na poesia. Essa visão pode estar associada ao fato de que, como o pássaro possui hábito de se alimentar no chão, é comum ouvir, no meio dos pastos, o som de seu canto, parecendo que está

⁹ Período em que no Brasil produzia-se o látex como matéria prima para exportação.

entristecido, abandonado e sem poder voar, o que se deve ao fato de que o juriti não anda em bando, vivendo normalmente desacompanhado de outros pássaros e por isso é comum encontrá-lo sozinho. Tal característica também é, através da poesia, associada à solidão do eu lírico. Quando o autor escreve *Eu nas cordas do seu violão, Gêmo a voz do próprio coração*, está relacionando o gemido de juriti no som das cordas do violão. Tal colocação revela que, neste contexto, este instrumento musical é utilizado para a realização de melodias melancólicas, que dão a sensação de nostalgia ou tristeza, enquanto que a tristeza do pássaro está no seu cantar. O autor completa o texto, escrevendo que o canto *dorido*¹⁰ do pássaro foi um presente de Deus para consolar aqueles que sofrem.

Outra característica relevante sobre o texto e canto do juriti é revelada no trecho da poesia que diz *Tua flauta é a flauta de Pã*¹¹, alusão ao deus Pã, segundo a mitologia Grega. De acordo com Rodriguez (2015), a flauta do deus Pã foi criada através da transformação da ninfa *Syrinx*, que fugia de Pã sempre que o encontrava.

Certa vez, Pã apaixonou-se pela ninfa *Syrinx*, mas não era correspondido, pois a ninfa sentia desagrado quanto à aparência do deus. Então, ela pediu a outros deuses que a transformassem em um graveto para que, desta forma, Pã não a reconhecesse e a deixasse em paz. Quando *Syrinx* foi transformada em graveto, o deus Pã não a identificou nesta forma, mas ficou encantado com o som que era produzido quando o vento passava pelo graveto no qual a ninfa havia sido transformada. Portanto, juntou alguns outros gravetos de tamanhos diferentes, soprou e percebeu que o som produzido através do sopro era de seu agrado. A partir desse momento, utilizou este objeto resultante como sua flauta, a qual sempre levava consigo e tocava em todas as partes dos bosques.

Tal conto é mencionado de maneira implícita neste trecho da poesia. O autor expõe que, assim como a flauta tornou-se o objeto de consolo para Pã, o canto do juriti possui o mesmo efeito para o eu lírico representado na poesia.

¹⁰ Dorido é uma nomenclatura sinônimo de dolorido ou até mesmo sofrido.

¹¹ Flauta possui esse nome original devido às histórias da mitologia Grega em que o Deus Pã (Deus dos bosques) era amante da música e da dança, por isso sempre trazia com ele a sua flauta.

Quando o pássaro canta, traz conforto àquele que o escuta. Neste verso, o autor faz uma comparação do cantar do juriti com o timbre da flauta, a qual possui uma identidade sonora muito semelhante ao som emitido pelo canto do pássaro.

A poesia é concluída com os versos: *Quando iremos deixar de gemer?* E completa *Só no instante fatal de morrer*. No primeiro verso, é apresentada uma relação entre o sofrimento do personagem que recita a poesia com o canto do pássaro que, neste trecho, é denominado por gemido. O personagem faz um questionamento sobre o término do sofrimento de ambos, concluindo o raciocínio com a segunda frase, a qual é apresentada como um monólogo, pois a pergunta é respondida pelo próprio questionador. Em outras palavras, pergunta quando será o fim do sofrimento e responde a si mesmo que este acabará somente com a morte, deixando claro a descrença do personagem de que haverá um futuro melhor para ele.

É perceptível que a poesia divide-se em momentos, no primeiro verso o eu lírico reconhece o pássaro pelo seu canto e relata o prazer que sente em ouvir tal entoação, no segundo verso, já identifica sua tristeza com a do pássaro. Do terceiro ao quarto verso, retrata que o canto do pássaro é como um afago àqueles que sofrem e, no quinto e sexto versos, demonstra empatia ao sofrimento análogo do animal. Em seguida, realiza as comparações entre o canto do juriti e a sonoridade da flauta. Nos versos nove e dez, indaga a respeito do fim do sofrimento, finalizando a poesia com a ideia de que somente a morte trará o consolo buscado.

Relevância da poesia textual como elemento amazônico

A compreensão da poesia na canção *Juriti* é um fator relevante para a sua interpretação, pois a linha poética empregada na canção é uma das principais características que a evidenciam como amazônica, ou seja, parte integrante do folclore dessa região do Brasil. Por esse motivo, é importante que o intérprete realize estudos etnográficos, de modo a compreender a identidade do caboclo amazônico em sua cerne. Em outras palavras, imaginar e buscar compreender a

maneira como esse indivíduo observa a fauna amazônica representada na canção, através do pássaro juriti.

Compreendendo a relação desse homem com a natureza na qual habita, o intérprete será capaz de narrar a história figurada¹² na composição, pelas características do discurso de um nativo da região, que conta a sua história por meio do texto da canção. Tendo em vista esse texto como parte integrante da música, não havendo hierarquia que apresente maior importância entre eles, é possível interpretá-lo de maneira a que o ouvinte possa compreender o contexto apresentado pela perspectiva da poesia musical, assim como levar em consideração características da localidade e fatores históricos provenientes dessa época.

Quintiliano (2016 *Apud* Barros, 2019, p.22) faz um relato da importância que o texto tem no discurso musical, de modo a compreender que ele faz parte de todo o contexto e mostra-se relevante para a concepção do sentido apresentado em canções.

A respeito da importância da palavra, da poesia escrita para a música, Quintiliano fala que:

Se a música desprovida de palavras possui tal “força latente” sobre os homens, então, a música das palavras, ou melhor, a materialidade sonora da palavra condicionada pelo sentido específico de sua dimensão racional, terá força maior”. E acrescenta que “a composição conforme-se à pronúncia do discurso, e esta, por sua vez, à natureza da matéria tratada, pois, de forma, poderia corromper o sentido da ideia que se pretende fazer conhecer. Quintiliano (2016 *Apud* Barros, 2019, p.22)

Ainda sobre a relevância do texto como meio de transmissão para dar sentido à música, Barros (2019, p.26) escreve: “Platão reconhece na música uma capacidade de chegar, por meio do ouvido ao mais fundo da alma [...]”. Acrescenta o autor: "contudo, por seu aspecto finito e mutável, só encontra seu valor à medida que se associa à palavra [...]”.

A concordância entre os filósofos pode ser tomada como evidência para fortalecer a ideia de que o texto poético apresentado faz parte da composição

¹² Baseado na ideia de figurativização utilizada por Tattit (2012) onde o som emitido figura uma cena (ação) ou representa alguma imagem.

musical. No caso de *Juriti*, canção de Waldemar Henrique, o discurso faz alusão ao contexto histórico e social, o qual o compositor utilizou como gênese para a criação da canção. O fato de a poética fazer abordagem dos temas relacionados ao cotidiano do morador da Amazônia e esta possuir elementos que representam a fauna, a flora e costumes desta região, caracteriza esta canção como parte de efeitos que representam elementos amazônicos.

Outro componente observado sobre a representação de elementos amazônicos na canção, está relacionado à apresentação de características do folclore amazônico. De acordo com Gasparotto (2019, p.35), “a concepção de folclore idealizada no século XIX reserva ao camponês os índices de autenticidade das expressões ditas populares”. A canção *Juriti* possui características de expressões populares, representando elementos do cotidiano de grupos específicos, como seringueiros, ribeirinhos, agricultores e demais moradores que vivem na localidade apresentada. Estabelecida uma relação sobre a colocação de Gasparotto, voltada para o contexto da região amazônica do Brasil, pode-se comparar os camponeses citados aos moradores da Amazônia, que por sua vez possuem autenticidade em suas expressões populares, voltadas para a vida na região.

Flávio Gonçalves (1967, p. 13) comenta que folclore é “essencialmente da cultura espiritual do povo – tradições orais de toda a ordem, crenças e superstições, costumes –, numa exploração entusiástica dos domínios do que [...] se entende por folclore”.

Por sua vez, Câmara Cascudo (1999, p. 400-401) afirma que folclore é a cultura popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam, numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional”, indicando como costumes, lendas e variadas formas de representação de um grupo se assemelham ao conceito de folclore adotado por este autor. Em complementação, esse autor ainda afirma “Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico”. Comparando as descrições enunciadas sobre folclore relacionadas com o preceito da canção de Waldemar Henrique, analisada neste

trabalho, podemos observar que esta possui elementos que remetem a figurações características da região amazônica, pois versam sobre a floresta, os animais e o cotidiano dos moradores dessa região. Tendo em vista as observações feitas por Câmara Cascudo e Gasparotto, a relação da canção analisada com o folclore da região amazônica do Brasil é visível, através da observação da poesia textual e da retórica musical utilizada.

Waldemar Henrique cresceu ouvindo, participando e vivenciando manifestações do cotidiano e, segundo ele, fez-se presente no universo folclórico amazônico. Em relato, o compositor disse:

Estou perto do folclore apenas porque desde criança acostumaram-me a gostar dos folguedos juninos, dos pastorís natalinas, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbás [...]” E lá ouviu as histórias de “cobra grande, boto, uíára, curupira, juruoari, uirapuru, matintaperera (...) enfim toda magia em que vivemos atolados na Amazônia.”¹³ HENRIQUE (1970 *Apud* DIAS, Roberto Madeiro, 2009 p. 36)

O fato de a canção analisada nesta pesquisa ter sido escrita por um compositor que nasceu e viveu no ambiente amazônico, o qual, por meio de sua obra, apresentou contos e costumes do seu povo, torna Waldemar Henrique representante da sua própria cultura. Entende-se que a sua música traz consigo a imagem da amazônia e do povo que nela vive. Em palavras utilizadas nas poesias e depois nas canções, os sons que representam o canto de animais ou de expressões das pessoas, são rotineiras para quem vive na região, de maneira a representar minuciosamente elementos da Amazônia. Em *Juriti*, é possível observar que Waldemar Henrique demonstra efeitos sonoros que remetem o ouvinte à sensação de como seria estar imerso na região amazônica.

A poesia descreve a solidão do personagem, a busca por um objeto de consolo ao sofrimento, o qual é encontrado através da empatia criada em relação à tristeza figurada no canto do juriti, e finaliza mostrando a falta de esperança do personagem de que as circunstâncias irão melhorar.

¹³ HENRIQUE, W. **Características folclóricas da música brasileira**. Palestra proferida no VII Festival de Folclore, de Brasília, em 29.08.70. Disponível em Godinho, S. op.cit. (p.60).

A partir desta análise da poesia, são mostrados elementos musicais que remetem ao discurso da canção e que, posteriormente, poderão ser relacionados com os elementos poéticos apresentados neste subtema.

A canção Jurití

A canção apresenta forma ternária, **A - B - A**, distribuída em 34 compassos. A parte **A** está exposta nos primeiros 12 compassos, seguida pela parte **B**, do compasso 13 ao compasso 34, seguido, por sua vez, por um *ritornelo* que direciona o executante para o segundo compasso da parte **A**, finalizando no compasso 13.

Para uma maior compreensão da retórica musical adotada por Waldemar Henrique, utilizamos esta parte do trabalho para explicações a respeito da sonoridade do canto do juriti, visando buscar uma notação musical para transcrevê-la que seja de comum utilização. Em seguida, buscamos a relação do canto com a melodia escrita na canção e, conseqüentemente, com os demais elementos amazônicos figurados através da retórica musical.

Uma das características memoráveis do pássaro juriti é o seu canto, o qual apresenta uma melodia melancólica, que lembra uma espécie de gemido entristecido, soando com *glissando* ascendente, ao mesmo tempo com intensidade em *diminuendo* e tempo *ritardando* ou *alargando* no final da frase¹⁴, e assim é representado na canção de Waldemar Henrique.

O canto do pássaro juriti, conforme apresentado nesta canção, quando analisado a partir dos padrões de transcrição da teoria musical ocidental, tem as seguintes peculiaridades: ao utilizarmos a fórmula de compasso binário simples, como parâmetro para escrever uma partitura para o canto do juriti, podemos perceber que este soa por um tempo, o qual se divide entre duas figuras rítmicas, antecidas por uma pausa que possui a duração de 0,5 tempo. Esta é uma maneira aproximada de representar, em escrita tradicional, as figuras rítmicas percebidas no canto do pássaro.

¹⁴ Para apreciação do canto do juriti, assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlwbqrFXEs4>

Com relação à transcrição da melodia entoada pelo juriti, na notação musical convencional ocidental observamos que, utilizando como padrão de velocidade o andamento *moderato*, bem como alturas e figuras rítmicas definidas nesta notação, percebemos que o pássaro entoa uma melodia acéfala realizada de maneira progressiva por três notas musicais: a nota é Lá³ que tem duração de colcheia, seguida por Sol^{#3}, uma colcheia pontuada que glissa microtonicamente, até retornar ao Lá³ que tem duração de uma semicolcheia. Devido à quantidade de microtons apresentados no canto do pássaro, não é possível realizar uma transcrição absoluta de seu canto. Através da notação musical ocidental, é possível fazer somente uma demonstração aproximada, uma vez que o padrão ocidental de notação dispõe apenas de tons e semitons.

Figura 01 - Transcrição aproximada do canto do pássaro juriti



Transcrição nossa

A partir da transcrição aproximada do canto do juriti, demos início na busca por elementos musicais que representassem ao ouvinte a sonoridade do canto do pássaro, pois se tal elemento fosse encontrado na poesia musical, poder-se-ia revelar que o compositor empregou o canto do juriti também em elementos exclusivamente musicais que representaram o soar do pássaro em uma abrangência que vai além da poesia textual e expande-se até à retórica musical

Ao analisar melodias da canção, foi possível observar que, sempre que o compositor usa, no texto, a palavra *Juriti*, são empregados motivos rítmicos e melódicos que remetem à sonoridade que o pássaro produz quando canta. Para tal representação, Waldemar Henrique adotou a seguinte técnica: a melodia na canção é cantada de maneira acéfala, com as duas primeiras sílabas, ÷ *Ju* e *ri*, escritas ligadas entre duas notas de curta duração, a última sílaba, ÷ *tí*, soando sozinha, representada por uma figura rítmica que possui o dobro de duração de cada uma das figuras apresentadas nas sílabas anteriores. Desta forma, quando

uma das duas primeiras sílabas aparecem escritas em semicolcheias, a última sílaba aparecerá escrita em colcheia, dando a impressão auditiva de que o nome do pássaro, cantada, possui apenas duas sílabas. Esta figuração, escolhida pelo compositor, refere-se à sonoridade e articulação que o juriti produz quando canta. Quando comparamos o canto do pássaro, representado anteriormente na Figura 01, com a figuração exposta na música de Waldemar Henrique, é possível perceber que existe notável semelhança. Portanto, ao escutar a canção, o ouvinte pode perceber que, quando a palavra *Juriti* é entoada pelo cantor, ao mesmo tempo também está presente, de maneira figurativa, o canto do pássaro.

Estes motivos podem ser apreciados na Figura 02, que mostra a parte A da canção, do anacruse do compasso 5 até o primeiro tempo do compasso 6 assim como do anacruse do compasso 09 até o décimo compasso¹⁵. Neste trecho da canção, a palavra *Juriti* é cantada seis vezes e, se adotarmos a figuração como padrão de percepção sonora, pode-se dizer que, na parte A da canção, é possível ouvir-se o juriti cantar seis vezes.

Figura 02 - Figuração melódica do canto do juriti na parte A da canção

Compasso 5

Ju-ri - tí ju-ri-tí ju-ri - tí

Compasso 9

Ju-ri - tí ju-ri-tí ju-ri - tí

Transcrição nossa

Na parte B, o canto do pássaro é ouvido sete vezes, porém, em momentos isolados acontecem algumas ampliações das figuras rítmicas. No compasso 13,

¹⁵ Partitura da canção Juriti disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/6980> [acesso em 17 de fevereiro de 2021]

as duas primeiras sílabas são escritas ligadas, mas transcritas com colcheias. A última sílaba da palavra é apresentada com mínima e a mesma ampliação ocorre nos compassos 19 e 20. Já nos compassos 15, 16, 20 e 21 a melodia é apresentada da mesma maneira que foi exposta na parte A da canção.

Figura 03 - Figuração melódica do canto do pássaro juriti na parte A da canção

Compasso 13

ju-ri - tí ju-ri - tí ju - ri - tí

Compasso 19

ju - ri - tí ju - ri - tí ju - ri - tí

Transcrição nossa

Outro elemento percebido na canção, em que existe figuração, representa o canto do pássaro, e também remete o ouvinte ao ambiente amazônico, é o uso do cromatismo os quais aparecem de diferentes maneiras. Em alguns momentos ao piano, em outros entoado pelo cantor e, em outras oportunidades, executado pelas duas vozes ao mesmo tempo.

O cromatismo aparece de duas maneiras distintas no sentido figurativo para representar o canto do pássaro e outros elementos implícitos ao contexto da canção. É possível observar que, através da retórica musical, existe a intenção de imergir o ouvinte no ambiente amazônico pois, ao ouvirmos a canção em alguns trechos, sente-se a impressão de ouvir sons da natureza.

O uso de escalas cromáticas pode ser observado desde o primeiro compasso. Essa poética musical adotada pelo compositor, a qual figura elementos amazônicos contextualizados nessa canção é utilizada como maneira de remeter o ouvinte ao ambiente amazônico desde o início da canção.

Na linha superior escrita para o piano, a figuração é apresentada por meio do uso da escala cromática, de maneira acéfala, em semicolcheias, a qual é iniciada na nota Ré⁵ e finalizada na nota Lá⁴. A frase musical é continuada por

um trecho com escrita diatônica, seguida por um arpejo e, na sequência, é retomada a escrita em cromatismo. Somente após esta exposição introdutória pelo piano, a voz inicia a sua melodia com uma figuração que representa o canto do juriti.

Figura 04 - Cromatismo como elemento figurativo de contexto da canção compasso 1-3



Transcrição nossa

A utilização da escala cromática, neste trecho da canção não está diretamente ligada ao canto do juriti. A percepção que temos é de que tal elemento representa outros sons contidos na paisagem sonora da região amazônica. Naturalmente, tem-se a impressão de que o *habitat* natural do pássaro, apresentado na canção, pareça silencioso, mas a realidade é que esse ambiente é extremamente rico de timbres, como o canto de demais pássaros, sons de outros animais, as folhas ao vento e ruídos de galhos entrelaçados.

Para a figuração do canto do juriti, juntamente com cromatismo, foi utilizado o termo de expressão *ten.*, *tenuto* na sua forma abreviada. Desta forma, o resultado sonoro aproxima-se do *glissando* realizado pelo pássaro em seu canto. Na Figura 04, compassos 22 e 23, é possível apreciar-se uma passagem em que este processo composicional de figuração da sonoridade é notável.

Figura 05 - Cromatismo como elemento figurativo de contexto da canção *Juriti*, compassos 22 e 23

Transcrição nossa

As ornamentações utilizadas como introdução para a linha do piano na canção, figuram sons contidos do ambiente amazônico, organizando em ordem hierárquica o canto do juriti como protagonista de todos os demais atos sonoros contidos na floresta, os quais preparam o ambiente para que o canto “sofrido” do pássaro seja escutado, mesmo que em meio a tantos outros ruídos. Na retórica musical da canção, o compositor utiliza-se de escritas composicionais que remetem a efeitos correspondentes à tristeza para relacioná-la com a poesia textual, tais como a utilização de escalas descendentes para figurar as emoções tristes, bem como acordes menores para fortalecer a ideia de tristeza apresentada no decorrer da canção.

135

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A canção *Juriti*, composta por Waldemar Henrique e poesia de Jorge Hurley, apresenta elementos figurativos que fazem alusão ao ambiente amazônico. A poética e retórica musical adotadas pelo compositor revelam singularidades auditivas encontradas nesse ambiente. É possível perceber que Waldemar Henrique, quando compôs a canção, atentou a detalhes marcantes contidos na narrativa do discurso poético. Embora a abordagem tenha sido apresentada de maneira sucinta, uma escuta atenta da canção aos detalhes em destaque neste trabalho, deverá permitir uma imersão no ambiente da floresta

amazônica e ouvir sonoridades características desse meio presentes nas melodias e figuras rítmicas. É possível ouvir-se figurações que vão desde o canto da ave juriti até o balançar das árvores. O compositor mostrou destreza em representar elementos da região.

Na canção *Juriti*, não existe uma hierarquia entre poesia e música. Percebe-se que ambas se relacionam ao mesmo tempo em que uma se submete à outra. A variação dessa submissão é observada de acordo com o afeto aplicado ao trecho da canção. Quando no texto é apresentada uma característica emotiva, os elementos musicais realizam ornamentações que figuram tal emoção, porém a canção mesma inicia apresentando os elementos amazônicos antes mesmo de a poesia iniciar.

Com relação à nossa interpretação da canção, percebemos a relevância em observar a relação entre os elementos para representá-los com maior clareza no ato da realização musical. Acreditamos que é válido, que cantor e pianista, percebam que, quando a palavra *Juriti* é entoada, o canto do pássaro está sendo figurado. O mesmo ocorre quanto ao uso de cromatismo em trechos da canção em que ambos os músicos devem ter em mente que está sendo representada a riqueza de timbres contidos na floresta. Após as análises e experimentações, nossa maneira de interpretar a canção *Juriti*, tornou-se mais produtiva, pois a compreensão da composição, como um todo, permitiu viabilizar a interpretação, de modo a entender os anseios do personagem exposto e da relação deste com o sofrimento do pássaro. Também permitiu tornar as intenções musicais, bem como as dinâmicas que podem ser empregadas nas frases escritas para o piano, reconhecíveis com a devida relevância por representarem, intencionalmente, figurações contidas no texto escrito e musicado.

REFERÊNCIAS

BARROS, Cassiano de Almeida. **Uma chave para a música do séc XVIII /** Cassiano de Almeida Barros. -1. ed. - Curitiba: Appris, 2019. 197 p.: 23cm {Educação e cultura}.

CAMARA CASCUDO, Luís Da. **Dicionário do folclore Brasileiro**. 10a ed. Rio de Janeiro: **Ediouro**, 1999.

CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia**. Rio de Janeiro: **Funarte**, 1978.

DIAS, Robert Madeiro. **Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar henrique e Mário de Andrade (1922-1937)** / Robert Madeiro Dias; Orientador, Aldrin Moura Figueiredo. - 2009.

FERREIRA, Lourdes Nazaré Sousa. **Narrativas Míticas nas obras “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar Henrique e “Órfãos do Eldorado”, de Milton Hatoum: marcas identitárias amazônicas**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. p. 105.

GODINHO, Sebastião. **Waldemar Henrique: Só Deus sabe porque**. Belém: Governo do Estado do Pará: Secretaria de Estado da Cultura: **Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”**, 1989.

GONÇALVES, Flávio. “Prefácio”, In: PEIXOTO, Rocha. **Obras: estudos de etnografia e de arqueologia**. Póvoa de Varzim: **Câmara Municipal**, 1967, v.1, p. XIII.

MALLET-RODRIGUES, F. . **O órgão vocal das aves e a mitologia**, The ornithology of the state of Rio de Janeiro in postgraduate courses in Brazil. **Atualidades Ornitológicas (Online)**, v. 192, p. 57-65, 2016.

TATIT, Luiz. **O cancionista** / Luiz Augusto de Moraes Tatit. - 2. ed. - 1. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM “PORTRAIT OF GERTRUDE”

INTERMEDIA RELATIONSHIPS IN THE “PORTRAIT OF GERTRUDE”

Ana Luiza Martins¹

RELAÇÕES INTERMIDIAIS NO CONTEXTO DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E DA POESIA

É consenso entre os estudiosos da Literatura, em geral, que a produção contemporânea caracteriza-se por evidenciar relações intermídiais, ou seja, mesclam-se linguagens, incorporando, “[...] por intermédio da relação com a arte pop, um repertório iconográfico oriundo da publicidade, da televisão, dos quadrinhos, do cinema [...]” (LARANJEIRA, 2017, p. 67). Da mesma forma, em outras manifestações artísticas, constatam-se intrínsecas relações com a Literatura. Nesse trabalho interessa-nos as que ocorrem entre a Canção e a Literatura, e, num viés menos determinante, também entre Música instrumental e as Artes Visuais. Esse interesse deve-se a forma como se configura nosso objeto de análise, “Portrait of Gertrude”, a décima quarta faixa do álbum *A fábrica do poema*, de Adriana Calcanhotto (1994). Trata-se da sobreposição sonora de um trecho do poema “Portrait of Picasso” (vocalizado pela autora, Gertrude Stein), sons de máquina de escrever e de instrumentos musicais, e um trecho de “Sieben frühe Lieder”, de Alban Berg.

Considerando a importância da interseção entre Literatura, mais especificamente a poesia, e a música popular do país, bem como a forma de composição da obra que enfocamos – a justaposição entre texto verbal (produzido inicialmente como um poema), signos musicais e música instrumental digitalizada – percorremos, inicialmente, alguns caminhos dessa interseção na cultura brasileira. Posteriormente, quando do enfoque da “canção”

¹ Doutoranda em Letras - PPGL - UNISC. Bolsista Prosuc/Capes, mod. I.

propriamente dito, pontuamos também a relação intertextual que se estabelece com as artes visuais e a Música instrumental, buscando entendê-la sob a luz dos estudos da intermedialidade.

Produtos midiáticos como o que enfocamos aqui se devem às possibilidades criativas advindas das novas tecnologias, que intensificaram o fluxo interartes já existente ao longo da história ocidental em diferentes níveis e graus. Nesse contexto, as transformações ocorridas no campo das artes nas primeiras décadas do século XX acabaram por atenuar as linhas divisórias entre diferentes sistemas artísticos. Com os movimentos de vanguarda, eclodiram manifestações que engendraram formas híbridas a partir de elementos comuns a distintos segmentos estéticos. Impulsionada por essas transformações, a canção brasileira, especialmente a partir do final da década de 1950, vem se caracterizando por inovações formais que, como observa José Miguel Wisnik (2004, p. 215), revelam “um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral”.

Nesse ínterim, tornou-se contundente a relação entre vanguardas da Literatura e a Canção popular no Brasil, a exemplo do concretismo, que não somente revela hibridismos na sua poesia como também influenciou significativamente gerações de compositores brasileiros, dentre eles, Adriana Calcanhotto. A própria artista, ao responder a uma entrevista feita por Eucanaã Ferraz acerca da influência que exercem as “poéticas essencialmente literárias, como as de Augusto [de Campos]” sobre seu trabalho, admite embasar-se “nos ideais de concisão e clareza, no desejo de que meus textos façam algum sentido que não só som, no domínio das formas, no manejo de substantivos mais do que de adjetivos” (ADRIANA CALCANHOTTO, [2002]).

O concretismo, ainda que tenha sido mais caracterizado pela visualidade, manifesta suas relações com a música desde o surgimento, já que um de seus princípios advém da proposta deflagrada por Anton von Webern, músico austríaco. No texto introdutório à série Poetamentos (publicada originalmente em 1953), Augusto de Campos declara aspirar “à esperança de uma / KLANGFARBENMELODIE (melodiadetimbres) / com palavras” (CAMPOS,

1975, p. 15). O termo cunhado por Schoenberg e que norteia a obra de Webern, relaciona-se à composição melódica através de timbres de instrumentos variados distribuindo “cada uma das notas do tema a um instrumento diferente” (CARPEAUX, 2004, p. 469), técnica também comparada ao pontilhismo, na pintura.

A proposta concretista entende a palavra como uma complexa relação entre semântica, acústica e visualidade, e engendra procedimentos que, segundo Alfredo Bosi (2003, p. 438) “visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa) [...]”. Dentre os movimentos de vanguarda no âmbito da poesia brasileira, o Concretismo talvez seja o que mais estabeleceu interlocução com a canção popular. Num período posterior à eclosão do movimento, quando do surgimento da figura de Caetano Veloso no cenário musical do final dos anos 1960, Augusto de Campos discutiu as composições do baiano e seus parceiros, apontando afinidades entre o seu trabalho e a poesia que vinha sendo realizada pelo grupo *Noigandres*, como se autodenominaram os poetas concretos.

Caetano Veloso também testemunha essas afinidades: ao comentar os textos dos concretistas que lhe chegavam às mãos através da relação estabelecida com Augusto de Campos no final dos anos 1960, faz referência a um “quase manifesto” escrito por Décio Pignatari, no qual, conforme o compositor, pareciam estar expressas as suas próprias preocupações (VELOSO, 2012, p. 17). O ponto em comum entre os músicos tropicalistas e os poetas concretistas talvez resida no experimentalismo concernente ao manuseio da palavra escrita e de suas potencialidades sonoras.

A interlocução dos poetas concretos com os artistas ligados ao movimento tropicalista potencializou o desenvolvimento de um trabalho poético apurado em ambos os grupos. Dessa relação surgiram alguns projetos híbridos como o LP *Pulsar* (Philips Stereo, 1979), em que se encontram além das faixas “Pulsar” e “Dias, dias, dias” (de Augusto de Campos e Caetano Veloso), uma recriação da canção “Volta” de Lupicínio Rodrigues, como música incidental (DOLABELA,

2006). Do ponto de vista linguístico e musical, essa geração de artistas logrou, através do experimentalismo, o rompimento com padrões estéticos de forma a impulsionar as futuras gerações de poetas e compositores.

Adriana Calcanhotto deixa claro em sua obra o vínculo com essa proposta como exemplificaremos em “Portrait of Picasso”, cuja característica fundamental consiste em relações intermidiais. Consideramos também junto com Clüver (2011, p. 11), que a “[...] gravação e os mecanismos de distribuir, reproduzir e ouvir gravações recebidas pela internet, mudaram e qualificaram profundamente a recepção”. Ainda, além dos meios de transmissão tecnológicos, do ponto de vista da intermidialidade, os “paratextos” interferem na recepção, interferem diretamente na construção de significados sobre um determinado produto artístico. Dessa forma, ao tentarmos conceituar “Portrait of Gertrude”, embasamo-nos em elementos paratextuais, como o fato de ter sido registrada e distribuída como uma das faixas de um álbum de uma cantora para denominá-la “canção”.

Ao conceituá-la no âmbito da canção, recorreremos a critérios analíticos de um campo de estudos complexo, visto que a canção popular é, por natureza, intermidial (no mínimo envolve texto musical e texto verbal). Quanto ao nosso objeto, teremos de ir além da ideia tradicional de canção que consiste, grosso modo, numa peça musical de curta duração com texto verbal acompanhado de um arranjo instrumental. Nesse caso, o objeto distingue-se pelo fato de conter uma sobreposição, ou uma bricolagem de sons com significados distintos em sua origem, mas que constituem um significado a partir de texto verbal e musical. Os paratextos serão também determinantes, visto que a origem dos componentes é bastante significativa no sentido que se pode extrair, finalmente, da obra. Considerando essa peculiar forma com que “Portrait...” se configura, ao mirá-la no âmbito da canção, recorreremos ao entendimento da Poesia Sonora, o que pode ser considerado um movimento intrinsecamente intermidial que se vincula à literatura e, no Brasil, à canção popular.

INTERMIDIALIDADE E POESIA SONORA

A “exploração do aumento da capacidade sonora em todos os sentidos” (AGRA, 1998, p. 105) na poesia, como vimos nessa introdução, é uma característica marcante nas vanguardas do início do século XX, quando o texto passa a descolar-se cada vez mais do papel em que foi escrito, enfatizando as facetas sonoras, aproximando-se da música, mas nem por isso deixando de expressar suas especificidades. Assim, a canção, que caminhava desde sempre num percurso intermidial, encontrou-se com a poesia que, no período moderno, frequentava mais propriamente os livros.

Nesse ínterim, surgem casos mais extremos de experimentação sonora em poesia, como no Futurismo de Marinetti, em que alguns poemas são escritos como um esquema ao qual é possível atribuir-se sentido somente ao se calcar a leitura num corpo e numa voz, como se fossem partituras para serem vocalmente expressas (MINARELLI, 1992). Nesse caso a execução exigida parte do texto verbal para a realização por recursos musicais, rompendo as “fronteiras entre as mídias”, como observa Claus Clüver (2011, p. 9) em relação a diversas atividades culturais que se denominam “arte”, o que se constitui num dos critérios conceituais da poesia sonora.

Trata-se, a poesia sonora, de um termo de ampla definição, que engloba experimentações com “elementos passíveis de escuta numa obra poética”, (MENEZES, 1992). O interesse sistemático pelo tema surgiu no Brasil tardiamente, apenas nas duas últimas décadas do século XX, considerando-se que na Europa já desde 1916, poetas como o alemão Hugo Ball, o romeno Tristan Tzara e o italiano Marinetti, fomentaram estéticas como o Dadaísmo e o Futurismo, propondo textos ou performances em que as diversas possibilidades da voz humana eram (ou poderiam ser) exploradas.

No Brasil, as ideias da poesia sonora foram impulsionadas pelos estudos e a divulgação teórica propostos por Philadelpho Menezes, que em 1992 reuniu e publicou artigos de diversos autores internacionais. Num desses estudos, Enzo Minarelli conceitua a poesia sonora como “um amplo espectro da

experimentação fonoverbal”, o que leva o autor (MINARELLI, 1992, p. 113) a preferir abordar a esfera da oralidade, num todo, para realizar um apanhado histórico dessas manifestações estéticas. Para o autor, o caráter de oralidade em um poema concerne naquilo que foi “pensado-concebido-realizado em função oral” (MINARELLI, 1992, p. 113), conferindo à escrita somente um valor de esquema. A obra, nesse caso, não existiria sem a voz.

Na obra que enfocamos, como veremos mais detidamente adiante, a realização oral, num primeiro momento, propõe uma interseção com a visualidade, visto que se trata de um “retrato” verbal que, no entanto, não se baseia na descrição, se não num formato composicional que considera também a sonoridade; isso ao tomá-lo no seu âmbito original, o poema de Gertrude Stein. O fragmento dele utilizado na composição de Adriana Calcanhotto atinge ainda outra complexidade, visto que a cancionista extrai dele elementos musicais, como veremos.

Philadelpho Menezes (1992), ao avaliar o estado da arte da poesia sonora no Brasil, verifica sua menor repercussão em relação às vanguardas europeias no âmbito das artes visuais e da poesia escrita. O autor sugere que uma das causas da tardia insurgência da poesia sonora esteja relacionada à predominância da música popular, que teria ocupado esse espaço da oralidade poética. Dessa forma, cancionistas que elaboram um apurado trabalho em aspectos intermidiáticos, como Adriana Calcanhotto, supririam esse espaço com suas criações.

O autor também menciona o trabalho de Caetano Veloso, no disco *Araçá Azul*, de 1972, cujas canções são compostas a partir de matérias do folclore nordestino e que se assemelhariam muito a poemas sonoros. A realização deste trabalho colocaria Caetano Veloso, um compositor popular, na vanguarda da poesia sonora no Brasil. *Araçá Azul* se torna, dessa forma, um objeto de estudo que pode ser abordado tanto da perspectiva teórica da poesia quanto da canção.

É consenso entre os pesquisadores que foi somente na década de 1990, com a impulsão de oficinas e seminários propostos por Philadelpho Menezes, que as manifestações da poesia sonora se difundiram no Brasil, conforme as arrola

Giuliano Tosin (2004), grande parte produzidas por autores estrangeiros. Dentre as citadas, atentamos para 2 ou + corpos no mesmo espaço, de Arnaldo Antunes, que segundo Tosin, apresenta afinidades com a poesia sonora, demonstrando, mais uma vez o hibridismo intergêneros encontrado em *Araçá azul*, de Caetano Veloso.

Outro trabalho, não mencionado pelo autor, mas que julgamos importante é o CD *Poesia é risco*, de Augusto de Campos e Cid Campos (1995). Na obra, alguns poemas são oralizados por Augusto e recebem tratamento sonoro-musical de Cid, outros são cantados por Cid. Além das sonoridades exploradas na própria linguagem, através da voz e em instrumentos e aparatos tecnológicos, para duas faixas, “Cidade, city, cité” e “Poemabomba”, os artistas também criaram propostas visuais que constituem clip-poemas.

No início dos anos 2000 Philadelpho Menezes, Augusto de Campos, Claudio Daniel, Elson Fróes, Jamil Jorge e Alex Hamburger tiveram poemas seus gravados no cd *Poesia sonora #1*, do grupo argentino Vórtice. Também no mesmo período Cid Campos lançou o CD *No lago do olho*, com poemas concretistas de Ronaldo Azeredo, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, entre outros, buscando, conforme Tosin (2004, p. 14), “reconstruir acusticamente o sentido obtido por estas obras no campo visual”.

Tendo contextualizado, assim, o ambiente sonoro em que se insere a obra que enfocamos nesse trabalho, partiremos para uma leitura mais detida em seus diversos elementos composicionais, os quais realizam interseções entre si e outros sistemas artísticos, configurando uma obra multimídia e transmídia, conforme os pressupostos de Claus Clüver (2011), como veremos.

CRUZAMENTOS MIDIÁTICOS EM “PORTRAIT OF GERTRUDE”

Conforme reflete Claus Clüver, o conceito de música é ampliado na sua construção como mídia. “É a partir da nossa experiência com textos musicais que abstraímos noções da materialidade e das outras propriedades da mídia ‘música’” (2011, p. 10). É a “materialidade” (Idem), que transmite e determina a

mídia. Assim, a materialidade de “Portrait of Gertrude” a configura como canção, pela maneira com que os seus elementos compositivos são organizados no todo da obra, ainda que, ao desmembrá-los, possamos entendê-los em outras configurações.

O poema lido, na obra, torna-se a parte vocal da canção e também seu ritmo definidor. Se considerarmos, no entanto, suas relações referenciais, deparamo-nos com uma representação verbal do que poderia ser uma obra pictórica. Os outros elementos (música, sons de instrumentos e ruídos) igualmente apontam para outros textos ou contextos que são representativos na construção do significado da obra.

Dessa forma, “Portrait of Gertrude” caracteriza-se por ser engendrada por elementos linguísticos e sonoros que, por sua vez, remetem a outros campos artísticos: a literatura e as artes visuais. O suporte de transmissão, um álbum de uma cantora, gravado e distribuído pela Sony Music, determina, de antemão, que a obra é uma “canção”. No entanto, ainda no nível do contexto de gravação e transmissão, surgem elementos que relativizam ou complexificam essa determinação. O título do álbum, *Fábrica do poema*, remete a uma intencionalidade da autora, que não pode ser desconsiderada em sua recepção.

Num primeiro momento, ao recorrermos aos critérios conceituais da poesia sonora, podemos categorizar a obra nesse âmbito, considerando que, como vimos, essa denominação designa “toda espécie de experimento com elementos passíveis de escuta numa obra poética” (MENEZES, 1992, p. 9). E, nesse sentido, foi a expansão das possibilidades de criação sonora a partir dos meios digitais que tornou possível a concretização de obras como essa, imbuídas de um hibridismo semiótico, ou seja, de entrecruzamentos midiáticos, em que as mais variadas sonoridades, sejam sintéticas ou naturais, imbricam-se na construção dos significados da canção.

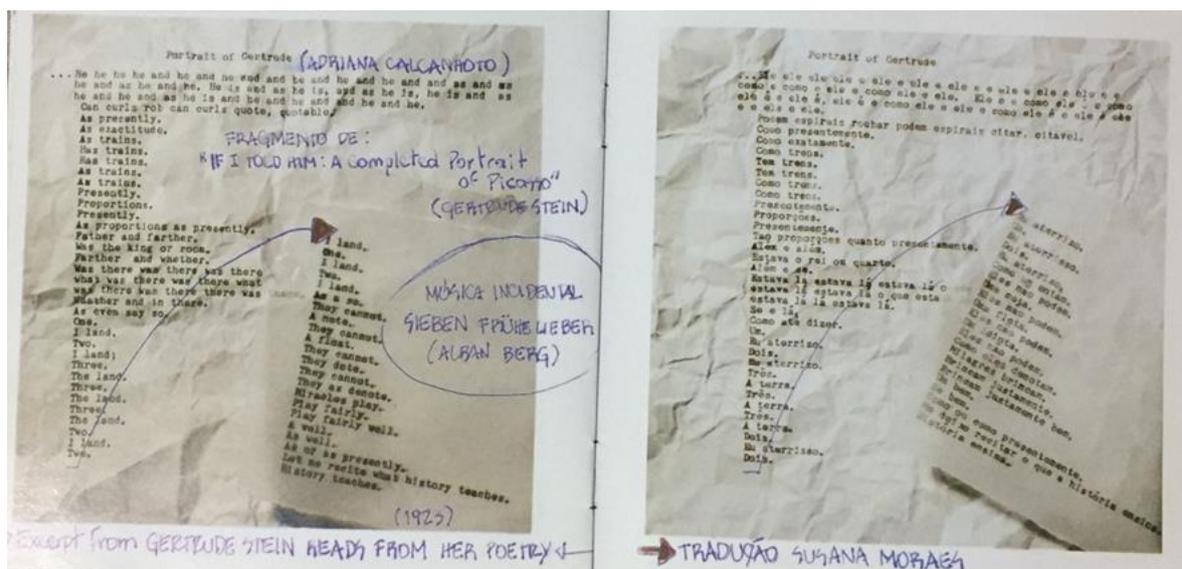
A obra que aqui enfocamos consiste num fragmento da leitura vocalizada de um trecho de “Portrait of Picasso”, de Gertrude Stein, lido pela própria autora. Adriana Calcanhotto não participa vocalmente da criação e, sim, apropria-se do fragmento e aplica a ele um novo tratamento sonoro. Na realização da obra, a

artista demonstra dominar princípios criativos que embasaram a escritora Gertrude Stein, relacionados à percepção da correlação entre as artes visuais, a literatura e a música, o que examinaremos ao longo da análise. Numa primeira camada temos, então, um poema vocalizado, concebido como canção.

Verter um texto escrito em uma obra cantada é, nas palavras de Sérgio Bugalho “recriar em música (dos músicos), o que já existe em música (a da poesia)” (In: MATOS et al, 2001, p. 306). “Portrait of Gertrude”, no entanto, evidencia um nível ainda mais complexo e abrange outras camadas midiais significativas, uma vez que o texto verbal foi inicialmente vocalizado não como canção, mas com evidente significatividade sonora. Ao extrair o excerto de “Portrait of Picasso” para a sua composição, Adriana Calcanhotto intensificou seus aspectos musicais, associando-o aos outros elementos sonoros.

Segundo Adriana Calcanhotto (ADRIANA CALCANHOTTO [2002]), o trecho é revelador de uma musicalidade particular obtida por uma estruturação de palavras que pode ser comparada ao ritmo musical desenvolvido na Bossa Nova. A artista, dessa forma, encontra no âmbito sonoro da linguagem a matéria-prima para a composição, agregando esse elemento musical à obra caracterizada pela multimídia. O excerto de Gertrude Stein utilizado foi impresso no encarte do álbum em duas versões, em inglês e em português, com tradução de Suzana Moraes. O texto é composto por repetições de palavras e estruturas frasais distribuídas em cinquenta e oito versos, sugerindo uma enumeração caótica, como se observa:

Figura 1: imagem do encarte contendo a letra de “Portrait of Gertrud”



Fonte: Encarte do álbum *A fábrica do poema* (1994)

A escritora americana Gertrude Stein, ao radicar-se na França, conviveu com os mais representativos artistas da vanguarda europeia, como Pablo Picasso e Ezra Pound. Seus textos revelam implicações do movimento cubista (ABREU, 2008), o que já se encontra indicado no emprego do vocábulo “portrait”, associado à pintura. Sob influência dos pressupostos que nortearam os pintores cubistas, a escritora compôs uma série de retratos através de textos. Gertrude Stein produziu com palavras o que os pintores cubistas realizaram com os pigmentos de tintas, a partir de uma relação análoga entre a geometria, na pintura, e a gramática, na literatura, deflagrada por Guillaume Apollinaire (ABREU, 2008, p. 60). Esse processo pode ser associado à ecfrase, conceito dos estudos da intermedialidade, que segundo Claus Clüver, consiste na “representação verbal de um texto composto num sistema sígnico não verbal” (CLÜVER apud CLÜVER, 2011, p. 18).

Na audição, a voz de Gertrude, numa sonoridade acústica, recita o texto que, por si, já exige do ouvinte um desprendimento para a construção do sentido. Como sugere o título, o ouvinte precisa permitir-se “pintar” o texto em imagens mentais. O estranhamento causado pelo texto é potencializado pelo tratamento sonoro que Adriana Calcanhotto realiza. A voz de Stein é acompanhada, a partir

do terceiro verso pelo som ritmado de um teclado que toca pausadamente as notas musicais. A partir do quarto verso inclui-se o som das teclas de uma máquina de escrever, que parecem acompanhar o fluxo linguístico durante dez segundos e são interrompidas quando há uma breve entrada de uma música incidental instrumental (dois segundos). Alguns outros ruídos que lembram sons metálicos são ouvidos ao longo da enunciação do texto até que, por fim, após cinquenta segundos da leitura do texto, a introdução de “Sieben frühe lieder” é executada, por intermédio de um *sampler*, durante dez segundos. Durante os últimos dezoito segundos de enunciação permanecem apenas a voz de Stein e o acompanhamento de um piano.

Gertrude Stein, ao pintar com palavras o “retrato” de Pablo Picasso, valeu-se de procedimentos cubistas, uma vez que o sentido da obra se constitui a partir da observação de fragmentos e recortes. Adriana Calcanhotto realiza uma colagem da voz de Stein, unindo fragmentos de músicas, ruídos e sonoridades musicais, ao compor o retrato da artista.

Como um dado paratextual, que enriquece a leitura da obra, é importante mencionar que Adriana Calcanhotto compôs também o seu autorretrato (claramente influenciado pelos textos de Gertrude Stein), publicado no *Jornal do Brasil* em nove de setembro de 1996 (ADRIANA CALCANHOTTO [2002]). Com estrutura textual mais convencional que o texto de Stein, realiza uma descrição dos mais diversos aspectos que podem caracterizar a personalidade da artista relacionados, sobretudo, aos seus hábitos e preferências, como vemos neste fragmento:

Sou do Rio Grande não tenho medo de nada. Amo o Rio de Janeiro. Tenho dificuldade em dizer não. Gente careta me esnoba. Tenho péssima memória para nomes. Eu quase não gosto de música. Uso a mesma calça preta há três anos. Cozinho muito bem mas tenho preguiça. Odeio abóbora. Amo Elizabeth Taylor. Nunca fiz coleção. Adoro ajudar meus amigos se algo estiver a meu alcance. Sou lenta para revidar. Adoro cores. Não tolero acomodação de gente que trabalha comigo. Sou pontual. Paro no sinal vermelho. Torro pequenas fortunas em livros de arte.

“Portrait of Gertrude”, assim, coaduna elementos de distintos segmentos artísticos na construção de uma proposta intermedial proporcionada pelo uso de recursos tecnológicos.

PALAVRAS FINAIS

Temos em “Portrait of Gertrude” uma obra multimídia, uma vez que “apresenta várias mídias dentro de uma” (CLÜVER 2011, p. 15): poema, poema vocalizado, música instrumental, música concreta (ruídos); essas mídias, em seus contextos de origem, estabelecem diferentes relações intermediais; na canção, pela interação estabelecida entre essas mídias, as relações são potencializadas e complexificadas, o que apresentamos a seguir, para encerrar essa leitura de uma maneira sistematizada:

- A “letra da canção”, em sua origem – o excerto de um poema de Gertrude Stein, publicado pela primeira vez na revista americana *Vanity Fair* em 1924, faz referências a outra mídia, à pintura, mais especificamente à cubista, evocando verbalmente seu estilo de representação pictórica do movimento e um de seus expoentes, Pablo Picasso, a quem o “retrato” é dedicado; realiza-se assim um tipo de *écfrase*;

- O acompanhamento do piano (que não executa uma música, somente um ritmo) e, posteriormente o dos sons de uma máquina de escrever, reproduzem o ritmo característico da bossa-nova, - a síncope, que realça o tempo fraco de um compasso, provocando tensão na música -, o que referencia não a uma outra mídia específica, mas a um contexto cultural;

- A música “*Sieben frühe lieder*”, de Alban Berg, realiza também uma referência conceitual, já que representa a música atonal e não serial, difundida por compositores experimentalistas que se vincularam ao concretismo musical liderado fomentado pelo próprio Alban Berg, e outros dois importantes compositores, Arnold Schoenberg e Anton Webern;

- Na esteira da música concreta, estão os sons e ruídos, tanto de instrumentos sintéticos quanto os não identificáveis (ruídos metálicos), também sobrepostos na composição.

- Finalmente, considerando o título “Portrait of Gertrude”, entendemos a obra como espécie de éfrase, uma vez que associa mídias distintas na composição de um retrato que não é pictórico, nem somente verbal, nem somente musical. Essas diferentes linguagens, ou diferentes mídias, mais as referências a que cada uma delas aponta, constituem o retrato de Gertrude Stein proposto por Adriana Calcanhotto.

REFERÊNCIAS

ABREU, Felipe. O papel do preparador vocal no estúdio de gravação. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elisabete; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

AGRA, Lúcio. A poética de Mallarmé que maltratava Marinetti. In: TOMÁS, Lia (Org.). **De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade**. São Paulo: EDUC, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

CALCANHOTTO, Adriana. **A fábrica do poema**. Rio de Janeiro: Sony / BMG, 1994. 1CD.

YOU TUBE. Desenvolvido por You tube. 2020. TV cultura. **Entrelinhas**. Entrevista com Adriana Calcanhotto. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=GHV8PLAg5kM>>. Acesso em: 10 de março. 2020.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Pós: Belo Horizonte, v. 1, n.2, 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>

DOLABELA, Marcelo. Ouvindo Augusto: dados para uma discomusicografia. **O eixo e a roda**. Minas Gerais, v. 13, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 15 de novembro de 2012.

LARANJEIRA, Antonio Eduardo Soares. “Letra e música: a trilha sonora na literatura contemporânea”. **Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. v. 9, n. 17 (2017), p.67-83. Disponível em: <https://doi.org/10.35520/flbc.2017.v9n17a17325>

MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia sonora: poesias experimentais da voz no século XX**. São Paulo: Educ, 1992.

MINARELLI, Enzo. História da poesia sonora no século XX. In: MENEZES, Philadelpho (Org.). **Poesia sonora: poesias experimentais da voz no século XX**. São Paulo: Educ, 1992.

TOSIN, Giuliano. Poesia sonora no Brasil e no mundo. **Revista Intellectus**, 2004. Disponível em: http://www.seufuturonapratica.com.br/intellectus/_Arquivos/Jan_Jul_04/comun_mark.htm>. Acesso em: 10 de dez. 2019.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2012.

WISNIK, José Miguel. **A gaia ciência**. In: WISNIK, José Miguel. Sem receita: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

A FORMA MUSICAL DE UM POEMA: RAIMUNDO FAGNER E CECÍLIA MEIRELES

SETTING A POEM TO MUSIC: RAIMUNDO FAGNER AND CECÍLIA MEIRELES

Carolina Camargo Soares Figueiredo¹
Pedro Marques Neto²

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Duas observações são necessárias, antes de iniciar a análise comparativa entre o poema “Motivo” e a canção popular “Eu Canto”. A primeira é que, de acordo com nossa hipótese, “Motivo” é um poema bastante lido e ouvido, por ser, de um lado, continuamente revisitado por diversos leitores, acadêmicos ou não, bem como utilizado em provas de concurso, analisado em artigos científicos e postado em redes sociais. Trata-se, de fato, de um dos poemas mais antológicos de Cecília Meireles. De outro lado, o poema se ancora na metáfora da vida como uma canção, seja pelo motivo, como adiante pontuaremos com mais vagar, seja pelo seu caráter diminuto, tendo o curso da vida como referência da efemeridade. A vida, nesse sentido, é como luz contraposta à sombra e, por extensão, à morte que a espreita; ou como a ideia de estar em uma jornada, na figura do peregrino; ou, ainda, a existência como uma mensagem da experiência individual em si. Essas associações trazem à memória, inclusive, passagens bíblicas de *Salmos*. Tais imagens poéticas e metáforas não se restringem ao poema “Motivo”, mas perpassam todo o livro *Viagem*. Assim, vale sublinhar as grandes tópicos do volume: a transitoriedade e o mar.

A respeito de *Viagem*, Ana Maria D. de Oliveira pondera que

[...] Cecília inscreve o livro *Viagem*, ainda inédito, no concurso de poesia da Academia Brasileira de Letras. Após intensa polêmica (relatada por Cassiano Ricardo, principal defensor da poetisa, em seu livro *A*

¹ Mestra em Letras pela UNIFESP. camargo.figueiredo@unifesp.br.

² Professor Doutor de Literatura Brasileira da EFLCH-UNIFESP. pedro.marques@unifesp.br.

Academia e a poesia moderna), Cecília torna-se a primeira mulher premiada pela Academia. (OLIVEIRA, 2001, p. 324, grifo do autor)

Karin Lilian Hagemann Backes, por sua vez, nos lembra que

A *Viagem* de Cecília Meireles, já referida no título do volume vencedor do prêmio da Academia, é entendida por David Mourão-Ferreira como termo que alude a uma “noção de ‘espaço’ - percorrido ou sucessivamente habilitado -, com a referência explícita a ‘lugares’ concretos” (MOURÃO-FERREIRA, 1964, p. 154). Tal observação pode ser correta, mas com a maturidade poética alcançada no livro, essa lírica privilegiou um *locus* por excelência, o mar. (2008, p. 73, grifo do autor)

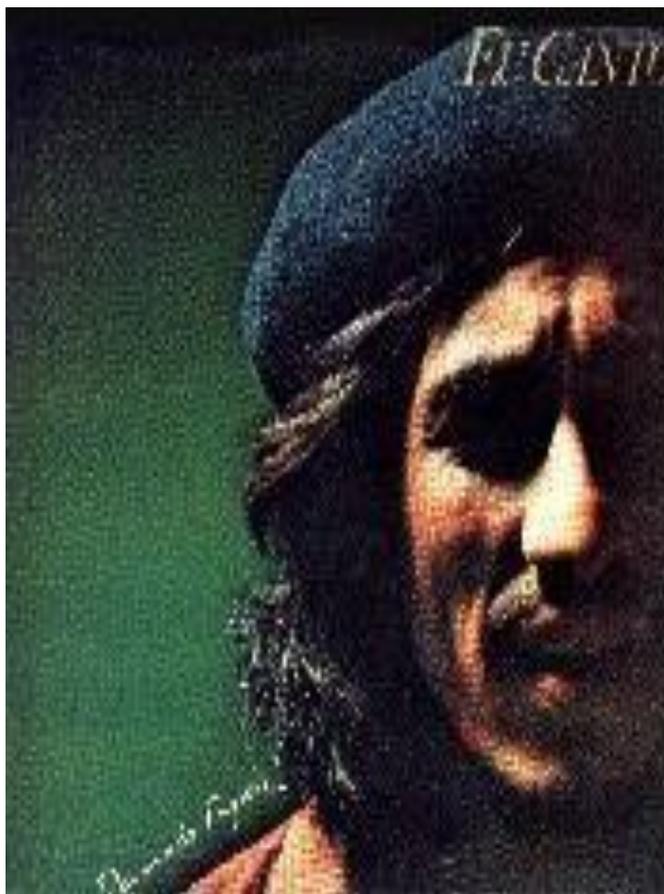
Cronologicamente, as obras poéticas de Cecília Meireles são: *Espectros* (1919), *Nunca Mais... e Poema dos Poemas* (1923), *Criança, meu Amor* (1924), *Baladas para El-Rei* (1925), seu quinto livro de poema é *Viagem* (1939), que foi “[...] publicado pela Editora Ocidente, de Portugal, com a dedicatória ‘A meus amigos portugueses’”. (OLIVEIRA, 2001, p. 324). Esta dedicatória, aliás, indica a forte conexão de Cecília com a tradição da lírica portuguesa, assunto que mereceria uma apreciação específica num outro artigo.

A segunda observação diz respeito à canção popular “Eu Canto”, a qual foi proibida em 1980, em razão de um processo judicial, movido pelos herdeiros da poeta, que acusavam o compositor Raimundo Fagner de plágio. Na reedição do disco “Eu Canto – Quem viver chorará” (1978)³, esta canção foi substituída por “Quem Me Levará Sou Eu”, de Manduka e Dominginhos (*Instituto Memória Musical Brasileira*, 2017, n.p.).

Adiante está a capa do LP:

³ Ficha técnica do álbum: Dino 7 Cordas (Horondino José da Silva), no violão de sete cordas; Raimundo Fagner, no violão ovation; Manassés, no cavaquinho. Arranjador: Raimundo Fagner. Participação especial da cantora Amelinha, cearense como Fagner.

Figura 1 - Capa do Disco “Eu Canto - Quem viver chorará” (1978)



Fonte: *site Fagner oficial* ⁴

O Long Playing (LP) em questão é o décimo da carreira de Fagner. Seus discos anteriores foram: “Cirino e Fagner” (1971), “Disco de bolso do Pasquim” e “Cavalo ferro” (1972), “Manera frufu, manera” (1973), “Ave noturna” e “Ney Matogrosso e Fagner” (1975), “Raimundo Fagner” (1976), “Orós” e “Soro” (1977).

Para voltarmos nossa atenção à análise poético-musical propriamente dita, o texto meiriliano “Motivo” pode ser abordado mediante a seguinte pergunta: o que tem de música neste poema? De início, podemos acionar a resposta formulada por Fagner ao compor “Eu Canto”, isto é, quando musicou o referido poema, tornando-o parte do LP “Eu Canto - Quem viver chorará”, o compositor já estava nos oferecendo uma resposta prática. Dessa maneira, se o poema está ali gravado como canção para ser ouvida, independente da leitura, é pelo fato do

⁴ Disponível em: <http://www.fagner.com.br/>. Acesso em: 19 fev. 2021.

texto, anteriormente na página de um livro, estar prenhe de uma musicalidade garimpada pelo compositor. Do mesmo modo que um sentido alegórico é revelado por um hermenauta do poema, a musicalidade, antes implícita, é aqui desvelada pela música. Assim, o gesto de Fagner, embora criativo, não deixa de ser uma escolha crítica, de quem deliberou sobre as características, sobretudo sonoras, dos versos de “Motivo”.

A música de “Motivo” e o lirismo de “Eu Canto” podem, justamente, ser observados a partir de uma comparação entre o gênero lírico e o modelo musical. De acordo com Flavio Barbeitas:

Costuma-se dizer que poesia e música, consideradas ocidentalmente, são artes irmãs, nasceram juntas, praticamente indistinguíveis – obra das Musas que, na Grécia, encontravam um porta-voz exclusivo na figura do aedo, o poeta-cantor. Para além da curiosidade ou da mera informação historiográfica, no entanto, vale indagar no que consistia uma linguagem como a daqueles tempos, constituída no som, com o som e pelo som. Acima de tudo, pode-se afirmar que era algo que não coincidia com o paradigma utilitário e comunicativo que posteriormente veio a caracterizar o modo de relacionamento comum do homem com a linguagem e, conseqüentemente, com a realidade [...] (2007, p. 54-55).

No presente artigo, interessa-nos, portanto, o caráter performático da poesia e da música, logo, o poema declamado e a canção entoada, bem como a compreensão dos significados do texto escrito, no caso, do poema no interior de um livro e da letra da canção. Em outras palavras, se é verdade que o texto, antes em silêncio na página, guardava um potencial sonoro, por assim dizer, também é vero que, uma vez que esse potencial se concretiza, ele volta para o texto também como chave interpretativa de seus sentidos e imagens, mais ou menos dependentes da experiência musical.

MOTIVO: UMA CANÇÃO LITERÁRIA

O texto poético “Motivo” possui uma organização sonora, rítmica e imagética que ganha evidência quando vocalizado, ainda que não convoque, necessariamente, num primeiro momento, o acompanhamento de instrumentos

musicais, nem o registro vocal típico do canto popular ou lírico. Por outro lado, na canção popular “Eu Canto” a voz tece uma melodia acompanhada de instrumentos musicais, tudo dentro de um arranjo profissional típico da Música Popular Brasileira (MPB).

Eis o poema de Cecília Meireles:

MOTIVO

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada.

(MEIRELES, 1967, p. 103)

Fagner partiu das sonoridades já existentes no texto “Motivo”, que se estabelece através da métrica em octossílabos, da regularidade de acentos (2^a, 4^a, 6^a e 8^a ou 1^a, 3^a, 6^a e 8^a sílabas) e do esquema de rima alternada. Essa foi a base versificatória a partir da qual ele compôs suas linhas melódicas, suas dinâmicas de canto. Especificamente sobre a rima de qualquer poema metrificado, que é o caso destes versos de Cecília Meireles, Luiz Carlos Cagliari faz uma afirmação que vai ao encontro de nossa leitura: “a função da rima é delimitar o verso como unidade rítmica, dando um reforço à sílaba tônica rimada, para torná-la ainda mais saliente” (CAGLIARI, 1984, p. 88). A partir de um material linguístico já bastante ordenado, o que significa dizer que não se tratava de um trecho de fala

ordinária assimétrica nem uma prosa de jornal, o compositor imprimiu a melodia a partir destes três elementos do poema. É como se Fagner operasse como uma espécie de amplificador da musicalidade de Cecília, estabelecendo, ao mesmo tempo, sua equalização autoral.

EU CANTO: UMA CANÇÃO POPULAR

A melodia⁵ de “Eu Canto”, por sua vez, aponta para gêneros musicais da tradição brasileira, como a modinha dolente, ou da vertente portuguesa, como o fado passional. Conforme afirmamos em outro artigo que, sob vários aspectos, antecipa as reflexões ora propostas no presente trabalho:

[...] nota-se que a melodia de “Eu Canto” parece ser formada pelo ritmo do choro com a dolência do fado. Ouve-se, o tanger do violão de sete cordas, do violão e do cavaquinho. Esse acompanhamento entre dedilhados e palhetas, de modo nunca agressivo, reverbera aos ouvidos, inclusive, recupera a tradição da modinha brasileira. Nesse sentido, se a instrumentação da introdução frisa o casamento de influxos ibéricos e brasileiros na canção, a voz articula o canto que identificamos como entoação intimamente brasileira. (FIGUEIREDO; MARQUES, 2021, em fase de pré-publicação).

Outro aspecto a ser destacado é que Fagner alterou tanto alguns versos de “Motivo”, repetindo-os na 1ª estrofe ou unindo-os na 2ª e 3ª estrofes e acrescenta “amanhã” na 4ª estrofe (que passou a ser 3ª estrofe na letra da canção de Fagner), quanto mudou o título, que anuncia a temática do fazer poético. A alteração de Fagner, ao mesmo tempo, gera uma interpretação interessante sobre o título original, que no campo musical significa um tema, mas, num sentido amplo, diz respeito ao propósito de algo ou de alguém. Nesse momento, cabe questionar: qual é a razão da existência do poeta? Qual é o seu papel no mundo? Ora, o *motivo* de sua atividade é *cantar*, como se dissesse: “eu canto porque essa é minha tarefa, como é tarefa do artesão esculpir imagens na madeira”.

⁵ Ouça esta canção em: *Instituto Memória Musical Brasileira*, LP /CD “Eu Canto – Quem viver chorará”. Gravadora: CBS. Catálogo: 230020. Ano: 1978. Artista: Fagner. Faixa 6: *Motivo*.

Eis o poema, agora convertido em letra de canção. Importante destacar que, não raro, este é o primeiro contato de milhares de ouvintes com um texto de Cecília Meireles:

EU CANTO

Eu canto, porque o instante existe
E a minha vida está completa
Não sou alegre nem sou triste, sou poeta
Não sou alegre nem sou triste, sou poeta

Irmão das coisas fugidias
Não sinto gozo nem tormento
Atravesso noites e dias no vento
Se desmorono ou se edifico
Se permaneço ou me desfaço
Não sei se fico ou passo

Eu sei que eu canto e a canção é tudo
Tem sangue eterno a asa ritmada
E um dia eu sei que estarei mudo, mais nada
Amanhã estarei mudo, mais nada

(FAGNER, 1978)

“Motivo” e “Eu Canto” são, por isso mesmo, também metapoéticos. A partir desses versos, podemos depreender uma profunda reflexão do eu-lírico, girando em torno de si a elaboração da arte poética, que aqui pode ser lida e escutada como *canção literária* (FIGUEIREDO, 2020). É que, ao fim e ao cabo, ler o poema e executar a canção nos conduz a potencializar sobretudo a sonoridade, acompanhando esse movimento, essa passagem do texto que salta do livro para a voz do cantor e dela para os ouvidos do leitor/ouvinte.

Elie Bajard assinala que a concepção de leitura expressiva

[...] a emissão vocal não pode ser confundida com aquela produzida pela transformação de letras em sons. A leitura expressiva pressupõe a compreensão. A decifração e a leitura em voz alta, no entanto, não são duas emissões sonoras de natureza distinta; a segunda, é o aperfeiçoamento da primeira. Essa representação da leitura tem a vantagem de ser coerente com a visão de uma aprendizagem em três etapas: a emissão sonora inicialmente mecânica (decifração), se impregna pouco a pouco de sentido ao longo de suas inúmeras

retomadas (leitura corrente), para dar acesso, enfim, à verdadeira leitura (leitura expressiva). (1994, p. 38)

O autor, portanto, observa diferentes modalidades de leitura no processo de ensino-aprendizagem. Para ele, a “leitura em voz alta” faz com que o leitor conheça mais a fundo o funcionamento de variados textos quando associa tal leitura à interpretação. Essa prática leitora pode ser mais facilmente notada no estudo do texto poético.

Para Gláucia Helena Braz, a vocalização poética ou

[...] o “dizer” poético aproxima-se bastante da linguagem musical. Mais do que conteúdo, a vocalização instaura a poesia no corpo, literalmente, pois tanto quanto a música, a voz pode despertar uma reação complexa e múltipla no ouvinte receptor. (2012, p. 129)

Nessa perspectiva, sobressai a musicalidade a partir da prosódia metrificada do poema, que se projeta para a entoação. Isto é, a disposição dos versos, a partir da organização rítmica e métrica, favorece a transposição, no caso, da melodia fixada no texto poético pré-existente.

159

Segundo Rogério Lobo Sáber,

A temática da composição é introduzida através do vocábulo instantâneo, no primeiro verso da primeira estrofe (“Eu canto porque o instante existe”). Entende-se por instante, um momento, uma fração da vida de uma pessoa. Essa imagem construída por Meireles reafirma a efemeridade das coisas, a passagem inexorável do tempo que arrasa tudo e todos. Como a vida é uma sucessão de momentos, podemos dizer que, se o motivo do canto do eu lírico é a existência do instante, logo a razão de seu cantar é a própria vida, que a poesia mostra em profundidade (SÁBER, 2011, p. 142-143).

Além do que foi explorado por Rogério L. Sáber, o termo “instantâneo” pode ser lido enquanto ritmo ou tempo musical, bem como tempo poético. Dito de outro modo, o ritmo está tanto na produção de som em intervalos regulares, quanto na estrutura métrica e nos acentos dos versos, ademais, o próprio fazer poético, como texto escrito, baseia-se em noções de ritmo, ainda quando irregular, como no verso livre, por exemplo. Nesse sentido, Ana Maria Lisboa de Mello faz uma consideração sobre o ritmo melódico da poesia:

A noção de ritmo vem da música e tem, no seu bojo, o princípio da alternância, devendo-se entender os ritmos biológicos, cósmicos, musicais, do trabalho e da linguagem como realizações particulares desse princípio. Na música, o ritmo é o efeito obtido pela sucessão de tempos fortes e fracos e pela distribuição, mais ou menos simétrica, dos sons, no que se refere à duração e à intensidade. (MELLO, 1997, p. 78)

No caso da poesia que convencionamos chamar de lírica ou cancional, os modelos rítmicos também remontariam aos passos de dança. Tanto na Antiga Grécia, quanto em expressões coreográficas atuais que trabalham o verbo poeticamente, como por exemplo uma roda de partido alto, o ritmo comanda as ações do corpo e da mente. Camila Marchioro caminha na mesma direção de Sáber (2011), propondo, a partir do estudo de Marcel Raymond, *De Baudelaire ao Surrealismo* (1997), que “toda a criação deve ser encarada como algo a ser natureza decifrado”, logo, a autora de *Viagem* buscaria justamente paralisar o instante.

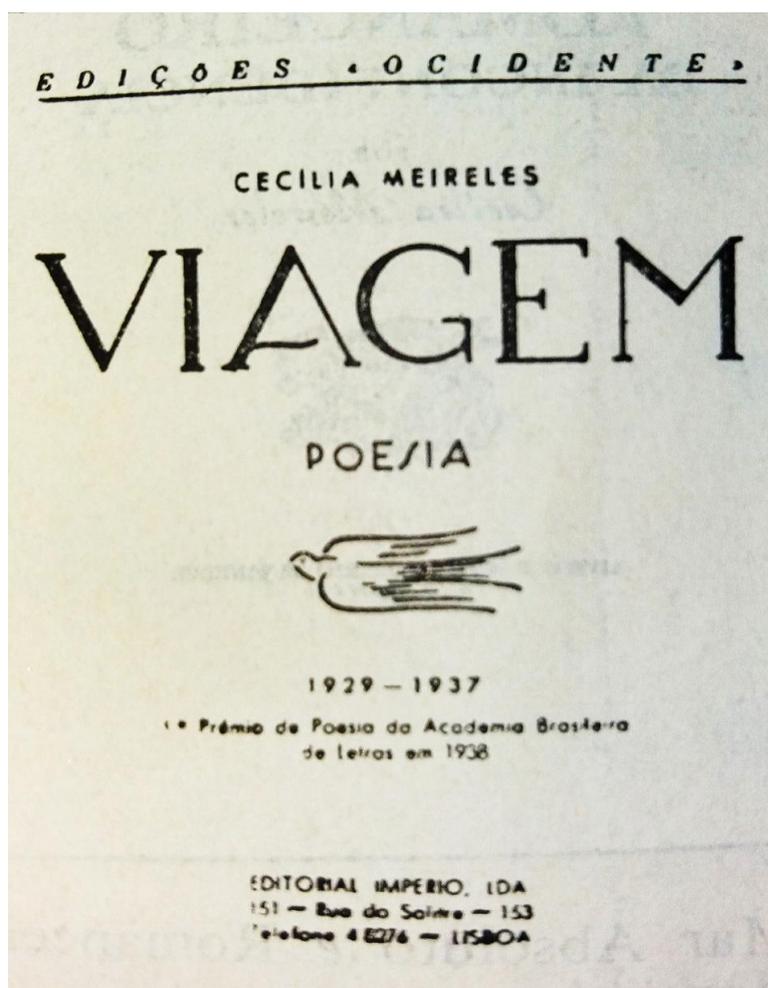
Para Marchioro,

O símbolo como captação do momento está ligado às artes plásticas (arte à qual o texto de Benjamin se refere), entretanto, a paralisação do momento é essencial também na poesia de Cecília Meireles (vide poemas como “Motivo”, os Epigramas de *Mar Absoluto*, “Canção Mínima”, “Excursão” e “Serenata”). O que ocorre, na verdade, não é um total congelamento do ato, mas uma eternização do instante. Tal aspecto é simbolizado especialmente pelo uso de elementos do mundo natural. (2017, p. 73, grifo do autor)

160

Ainda tratando da temática, a *música* de “Motivo” pode ser pensada mais amplamente, se for considerada a capa de *Viagem*. O poema em análise pertence originalmente a este livro impresso, cuja primeira edição é de 1939. A ilustração ali presente abre caminhos de significação a respeito da arquitetura poética do volume, que preza pela musicalidade. Vejamos:

Figura 2 – Capa do livro *Viagem* (1939)



Fonte: MEIRELES, 1967, p. 91⁶

Nota-se a imagem de um pássaro voando na capa da primeira edição de *Viagem*. De saída, ao menos duas inferências podem ser feitas. Primeira, as aves, de modo geral, podem migrar ou mudar seus ninhos de lugar, isto remete à ideia de deslocamento periódico, portanto rítmico, presente em vários poemas do livro, e da própria ideia de viagem, conforme o título do volume. Paralelamente a isso, os poetas, da antiguidade até hoje, recebem epítetos de aves, tais como: Cisne Negro (Cruz e Souza), Patativa do Assaré (Antônio Gonçalves da Silva), Poeta das Pombas (Raimundo Correia), Canário da Viola (Sebastião Dias), Canário do Pajeú (João Pereira da Luz), Uirapuru do Repente (José de Moura e

⁶ Frontispício da 1ª edição do livro *Viagem* (1939), reproduzido em: MEIRELES, Cecília. **Obra Poética**. Volume Único. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar Editora. 2ª ed., 1967, p. 91 (Foto de Carolina Camargo Soares Figueiredo, em 19/02/2021).

Silva) e Canário Branco (Pedro Ferreira Pessoa). Além do mais, o poeta, pensando dentro de uma perspectiva romântica, teria a liberdade das aves, enquanto alma livre para compor e cantar.

Numa segunda inferência, a voz poética de *Viagem* canta à semelhança das aves, o que está mais que sublinhado num poema como “Cantiga”, também de Cecília:

CANTIGA

BEM-TE-VI que estás cantando
nos ramos da madrugada, por
muito que tenhas visto,
juro que não viste nada.

Não viste as ondas que vinham
tão desmanchadas na areia,
quase vida, quase morte,
quase corpo de sereia...

E as nuvens que vão andando
com marcha e atitude de homem,
com a mesma atitude e marcha
tanto chegam como somem.

Não viste as letras, que apostam
formar ideias com o vento...
E as mãos da noite quebrando
os talos do pensamento.

Passarinho tolo, tolo, de
olhinhos arregalados...
Bem-te-vi, que nunca viste
como os meus olhos fechados...

(MEIRELES, 1967, p. 160-161)

Em “Cantiga” a metapoesia surge de maneira figurada por meio dos versos “Não viste as letras, que apostam/ formar ideias com o vento...”. O processo inventivo está materializado nas palavras, isso aponta para o canto, seja do poeta, seja do pássaro, que é carregado pela onda sonora. A lírica de Cecília Meireles sublinha algo de singular no trabalho do poeta. O artista das letras “[...] como em qualquer outro ofício, possuiria um talento a ser desempenhado, ao mesmo tempo, existiria uma carga de responsabilidade, de missão mesmo [...]”

(FIGUEIREDO, 2020, p. 22). Queremos frisar, com nossa hipótese, que o poeta aqui opera como o porta-voz dos sentimentos das pessoas, conseguindo traduzir nossas emoções. No entanto, seu ofício se depara com a fugacidade, afinal, as palavras não podem ser aprisionadas, assim como o vento, já referido em “Cantiga”, e se ressignificam com o passar do tempo, como o mar que é sempre o mesmo, mas é sempre uma novidade para quem o conhece pela primeira vez.

TRANSITORIEDADE DA POESIA E DA CANÇÃO

Um paralelo pode ser traçado entre “Cantiga” e “Motivo”, uma vez que a transitoriedade da vida desponta nos dois poemas, não como imagem *en passant*, mas como mote estruturante, potencializado pela própria condição da música, que só acontece se caminhar no e com o tempo.

Otto Leopoldo Winck comenta que,

Num mundo sem sentido, vazio e grotesco, é a canção que poderá conceder alguma beleza, alguma ordem, alguma direção, 162 ainda que esta seja composta da mesma matéria: o efêmero. No segundo poema do livro – o famoso *Motivo* –, ela acrescenta: “eu canto porque o instante existe.” Mesmo cônica de que um dia estará muda, “a canção é tudo. / Tem sangue eterno a asa ritmada” [...] apesar deste sentido extraído do canto no breve instante em que vibra no ar, canto, cantor e memória são igualmente precários, igualmente votados ao esquecimento (WINCK, 2007, p. 138., grifo do autor).

163

Por seu turno, o eu-lírico de “Motivo” é “irmão das coisas fugidias”. Mas o que seriam essas coisas fugidias? “Cantiga” nos ajuda a encontrar algumas respostas por meio das seguintes imagens: as ondas do mar que se desmancham (2ª estrofe); as nuvens que somem (3ª estrofe); e “as letras” ou palavras que se dissipam no ar depois de proferidas (4ª estrofe). Ao aproximar o canto do pássaro bem-te-vi ao canto da voz poética, têm-se claramente a questão da passagem do tempo, que não pode ser detido, mas apenas experimentado ou surfado, para uma imagem também náutica.

Nesse sentido, Leodegário A. de Azevedo Filho, ao analisar “Motivo”, afirma que,

A nota melancólica final, refletindo o tema da morte, de essência também barrôca, revela o desencanto diante da vida terrena, que é bela, mas passageira. O tom fugidio do poema, vazando em doce musicalidade, dando a idéia do tempo escoando, em ritmo de confiança, atinge a sua essência profunda na última estrofe, no “sangue eterno da asa ritmada”. Ao mesmo tempo, é a poesia do efêmero e do eterno, como se vê na metáfora final do poema. (1970, p. 35)

Além disso, em “Cantiga” e “Motivo” o eu-lírico apresenta-se como aquele que possui um ofício singular. Em outras palavras, sua perspectiva de mundo é diferente justamente por ser poeta, seja em meio à mudez, como evidencia “Motivo”, “Um dia sei que estarei mudo: / mais nada” (3º e 4º versos da 4ª estrofe); seja em tempos de cegueira, conforme mostra “Cantiga”, “Bem-tevi, que nunca viste/ como os meus olhos fechados...” (3º e 4º versos da 5ª estrofe).

Portanto, somente o canto aqui exprimiria plenamente o que a voz poética sente. E só ele serviria para dissimular seus sentimentos que, de todo modo, se pereniza no tempo ao ressoar na memória dos ouvintes. Como se pode ver, divergimos de Winck (2007), citado acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda se poderia ressaltar que o poema “Motivo” foi comentado ou analisado por vários pesquisadores, como procuramos demonstrar ao longo deste artigo. Esse fato, por si, mostra a importância do poema para a fortuna crítica da lírica de Cecília Meireles. Assim, quando Fagner o escolhe está, em certo sentido, sendo mais um desses críticos, a diferença é que apresenta uma interpretação musical. Logo, o compositor interpreta os sentidos por meio da melodia e do arranjo, sua resposta analítico-criativa, assim, não é em nada inferior à de críticos literários ou de musicólogos.

Em suma, o ponto central dessas canções literárias e da canção popular de Fagner diz respeito a elaboração do próprio texto poético, que aqui denominamos metapoesia. Por fim, esta proposta analítica se desenhou sem a pretensão de responder ao questionamento inicial de modo conclusivo ou de investigar a fundo o tema metapoesia para esgotá-lo. Portanto, nossa leitura de “Motivo” e “Eu Canto” buscou somar-se aos estudos da obra poética de Cecília Meireles e suas conexões com a música.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Viagem no tempo fugaz. Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 33-48.

BACKES, Karin Lilian Hagemann. *Entre mar negro e espumas breves: navegando com Cecília. Mar de poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen*. Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Tese (doutorado). 241f. 2008. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4302>. Acesso em: 22 fev. 2021.

BAJARD, Elie. *A leitura em voz alta. Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. Coleção questões da nossa época. vol. 28. São Paulo: Cortez, 1994, p. 30-38.

BARBEITAS, Flavio. *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. Belo Horizonte, 2007. 201 f. Tese de Doutorado. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-6ZRFJ3>. Acesso em: 15 fev. 2021.

BRAZ, Gláucia Helena. *A performance do leitor diante da oralidade poética: passagens de indecisão*. Uberlândia, 2012. 210 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11845/1/d.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2021.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Análise fonética do ritmo em poesia. EPA: Estudos portugueses e africanos*. N. 3, 1984. p. 67-96. UNICAMP – IEL, Departamento de Teoria Literária. Disponível em:

<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5348/5775>.
Acesso em: 27 jan. 2021.

FAGNER, Raimundo. *Eu Canto (Quem viver chorará)*. CBS: Rio de Janeiro, LP/1978. Disponível em: http://www.fagner.com.br/Letras/L_motivo.html. Acesso em: 22 jan. 2021.

FIGUEIREDO, Carolina Camargo Soares. **Metapoesia em Cecília Meireles: a encenação do processo inventivo**. Guarulhos-SP, 2020. 90f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/60098>. Acesso em: 02 fev. 2021.

FIGUEIREDO, Carolina Camargo Soares; MARQUES, Pedro. *Entre a canção popular e a literária: Eu Canto e Motivo*. **Revista Entreletras**, periódico semestral do PPGL: Ensino de Língua e Literatura da Universidade Federal do TocantinsUFT, 2021. Em fase de pré-publicação.

Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB). 2017. LP/ CD “Eu Canto – Quem viver chorará”. Disponível em: <https://immub.org/album/eu-canto-quemviver-chorara>. Acesso em: 22 jan. 2021.

MARCHIORO, Camila. *De Viagem ao Mar absoluto: caminhos do mar em Cecília Meireles*. **Interfaces**. Vol. 8 n. 2. 2017. p. 63-81. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/4790. Acesso em: 28 jan. 2021.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Da musicalidade do universo à musicalidade do verso em Cecília Meireles*. **Revista Cerrados**. Brasília, v.6, n° 6, 1997. p. 77-88. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/870>. Acesso em: 27 jan. 2021.

MEIRELES, Cecília. *Viagem. Obra Poética*. Volume Único. Rio de Janeiro: CIA José Aguilar Editora. 2ª ed. 1967. p. 103.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Cronologia bibliográfica de Cecília Meireles. Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. Colaboração de Jane Christina Pereira, Luciana Ferreira Leal. São Paulo: Humanitas, 2001. p. 321-331.

SÁBER, Rogério Lobo. *Cecília Meireles: uma travessia poética*. **Revista Memento**. Revista do Mestrado em Letras *Linguagem, Discurso e Cultura* - UNINCOR. v. 2, n°. 2, ago.- dez., 2011, p. 133-151. Disponível em:

<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/153/pdf>.
Acesso em: 27 jan. 2021.

WINCK, Otto Leopoldo. *A poesia como viagem, a viagem como vida: o projeto estéticoexistencial de Cecília Meireles no seu livro Viagem*. **Letras & Letras**. Uberlândia. Vol. 23, Nº 1. Jan./jun. 2007. p. 131-143. Disponível em:
<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25279/14072>.
Acesso em: 28 jan. 2021.

CAETANO VELOSO CANTOR DE POETAS:
SOUSÂNDRADE

CAETANO VELOSO POET'S SINGER:
SOUSÂNDRADE

Leonardo Davino de Oliveira¹

“Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa Errante* será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes”, disse Sousândrade em 1877. De fato, só em 1964 com a primeira edição do livro *Re visão de Sousândrade* de Augusto e Haroldo de Campos a obra do poeta maranhense foi lida com merecida atenção crítica.

Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902) é autor de *Harpas Selvagens* (1857), *O Guesa* (1858-1888), *Harpa de Ouro* (1888/1889) e *Novo Éden* (1893). *O Guesa* é um poema narrativo dividido em 13 Cantos (12 cantos e 1 epílogo), dos quais permaneceram inacabados quatro – VI, VII, XII e XIII; e tem estrutura épica (proposição, invocação, dedicatória e narração). No Canto I temos a invocação – “Eia, imaginação divina!” – e a proposição – “Infante adoração dobrando a crença”, já que o livro é baseado nas narrativas sobre o culto solar dos indígenas muíscas da Colômbia: uma criança roubada dos pais é oferecida em sacrifício ao deus-sol quando completa 15 anos.

Sob a perspectiva do protagonista indígena, personagem cara à chamada primeira geração romântica, podemos dizer que Sousândrade trabalha a temática do poeta como exilado, errante, a vagar. O estilo mesclado – voz (crítica) do poeta *versus* vozes das personagens – condensa o tom épico/histórico: a descoberta das Américas, a civilização indígena, as guerras coloniais e suas consequências; e o tom lírico/individual: sentimentos e temores. *O Guesa* guarda e antecipa, portanto, o indígena ancestral – anti- herói, o oposto do “bom selvagem” romântico alencariano – do *Macunaíma* antropófago marioandradino.

¹ Doutor em Literatura Comparada, professor de Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ. leonardodavino@yahoo.com.br.

“Eu sou qual este lírio, triste, esquivo, / Qual esta brisa que nos ares erra” (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 60), diz o protagonista lírico-narrador ainda nos Andes, de onde parte devorando as américas. E assim começa a jornada. A intertextualidade e o hibridismo, os neologismos e as metáforas vertiginosas dão conta do périplo e da errância, transitoriedades, exílios, de quem não tem lugar na floresta amazônica e na América do Sul Inca, lugares paradisíacos antes da colonização. Atravessar a natureza devastada marca o corpo do texto e a alma do protagonista.

Para Affonso Ávila, Sousândrade foi “autor marginalizado, em decorrência ao mesmo tempo da desatualização crítica que lhe foi contemporânea e do espírito acomodaticio de nossa história da literatura” (2008, p. 48). Ávila destaca “o comportamento do artista diante da realidade de que emergem seus temas, as implicações de ordem social e vivencial que condicionam a sua atitude criadora, a linguagem e seus desdobramentos nos estratos semântico, sintático e sonoro” (p. 50). Para o próprio poeta:

O Guesa nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária, a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual - nessa harmonia interna da criação que experimentamos no meio do oceano e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influem do que pelas formosas curvas do horizonte. Ao esplendoroso dos quadros quisera ele antepor o ideal da inteligência. (SOUSÂNDRADE apud CAMPOS, 2002, p. 90-91)

Experimentador, Sousândrade faleceu em abril de 1902, quatro anos após a morte de Mallarmé. A data é importante para pensarmos que os dois “são poetas da ‘Galáxia de Gutenberg’, acusando textualmente a influência da imprensa e dos primeiros anúncios publicitários ou, mais genericamente trazendo para o corpo do poema o novo modo de existência da letra nas grandes cidades” (RISÉRIO, 1998, p. 48).

Destaque-se a importância do livro dos irmãos Campos. Os autores realizam a interpretação dos aspectos macro e microestéticos da obra

sousandradina, a fim de entender “o metro que menos canta” como uma deliberada antimusicalidade romântica. Ou seja, contra a rima fácil, empenhado na “harmonia interna da criação que experimentamos no meio do oceano e dos desertos”, Sousândrade faz dos efeitos melopáicos um gesto de “insurreição sonora”. Para os irmãos Campos:

A arte sonora sousandradina responde a um conceito aberto de musicalidade, que tanto pode incluir uma calculada alquimia de vogais e consoantes, num sentido de harmonização pré-simbolista, de “poesia pura”, como incorporar a dissonância e o contraste, o choque e a aspereza. É uma arte que não se volta apenas para o acorde, mas se deixa torturar até a ruptura ou a explosão pelo sentimento do desacorde. (CAMPOS, 2002, p. 91)

A questão nevrálgica está posta: como restituir na voz, no canto o engenho dessa escrita experimental, inclusive no que se refere à tipografia e ao uso do branco da página? Como ler em voz alta as onomatopeias, aliterações, sibilizações, assonâncias, sinalefas criadas por Sousândrade no seu texto- montagem polilíngua? Instigado por Augusto de Campos, Caetano Veloso gravou o verso “Gil-engendra em gil-rouxinol” da estrofe 72 do Canto X, canto mais conhecido como o episódio do “Inferno de Wall Street” (SOUSÂNDRADE, 2009, p. 259):

(W. Childs, A. M. elegiando sobre o filho de SARAH-STEVENSON:)

- Por sobre o fraco a morte esvoaça...
Chicago em chamma, em chamma Boston,
De amor Hell-Gate é esta frol...
Que John Caracol,
Chuva e sol,
Gil-engendra em Gil rouxinol...
Civilização... ão!.. *Court-hall!*

Sobre a estrofe 72, Augusto de Campos registra que “é uma das mais herméticas do episódio, trazendo em seu bojo aquele misterioso ‘Gil-engendra em gil-rouxinol’. À falta de qualquer explicação plausível, tive a ideia de enviá-la a Caetano Veloso, então no exílio em Londres, e assim nasceu a bela canção ‘Gilberto misterioso’, com a qual homenageou seu famoso companheiro musical no CD *Araçá azul*” (CAMPOS, 2015, p. 221).

Araçá azul foi o LP mais devolvido da história dos discos no Brasil. O que reforça a ligação ético-estética com o desprezado livro *O Guesa*. A “insurreição sonora”, “o metro que menos canta” e “a plenitude intelectual” sousandrados incorporadas por Caetano serão recebidos pelos ouvintes de canção popular mais como problemas técnicos de gravação e menos como pesquisa e estranhamento estético. A esse respeito, Luís Carlos de Moraes Junior anota que “As experiências [propostas pelo disco] são com sons orgânicos (corporais, funcionais) tendendo para o inorgânico (a invenção do novo, o pensamento), num processo que o aproxima de Artaud e de Oswald, e que será melhor metabolizado em *Joia*, mas que aqui [em *Araçá azul*] tem um tom erótico e heroico, o sonar que penetra, sommar - sexo” (MORAIS JUNIOR, 2004, p. 102).

Sobre o Gil do texto, Augusto anota: “inclino-me a acreditar que o vocábulo ‘gil’, que também aparece no composto ‘gil-Jam’, na estrofe 123, referido ao jornalista James Gordon Bennet, tem seu significado ligado à ideia de astúcia, esperteza, como consignam alguns raros dicionários” (2015, p. 223).

Se ao dar o título de “Gilberto misterioso” à quarta faixa do disco Caetano desmonta o mistério do Gil presente no poema de Sousândrade, ao mesmo tempo o cancionista investe na beleza do mistério que faz de Gilberto Gil o grande artista que é. A canção começa com o acorde ao violão (Sol maior) e uma voz em falsete passional estendendo à exaustão do limite do fôlego o /o/ de “soool”. “Sol” que, lembremos, está no verso anterior ao verso cantando por Caetano: “Chuva e sol, / Gil-engendra em gil rouxinol”. Assim, o “sol” aproveitado serve de *enjambement* no qual Caetano insere Gilberto na linha evolutiva da canção popular brasileira.

Ainda falando sobre Gilberto Gil, Caetano anota que “o mito astrológico que diz serem os signos de Câncer e de Leão opostos e complementares - um, o Sol, o outro, a Lua; um condenado à explicitude, o outro, ao mistério - foi usado com proveito tanto por mim quanto por Gil para explicar nossa união e nossa diferença” (VELOSO, 1997, p. 289). O Sol, que está nos versos sousandrados cantados por Caetano em *Araçá azul* é emblema de tropicalidade e chave de

interpretação da obra caetânica, pois tem presença recorrente e fundamental em suas canções. Lembremos, a título de exemplo “Alegria, alegria” (1967):

No sol de quase dezembro / Eu vou
 (...)

O sol se reparte em crimes
 Espaçonaves guerrilhas
 Em Cardinales bonitas / Eu vou
 (...)

O sol nas bancas de revista
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia? / Eu vou

Analisando “Alegria, alegria”, Luiz Tatit (2001) escreve que “ao assumir essa função de ‘mostrar’ os objetos impregnados dos valores da época, o ‘sol’ desempenha, no plano narrativo, ainda que temporalmente, o papel de destinador manipular, aquele que faz o sujeito ver os possíveis objetos” (p. 186-187). E continua escrevendo que “no plano tensivo, o ‘sol’ constitui uma globalidade que se decompõe em partes, as quais, individualmente, não chegam a prender a atenção do sujeito – cuja ação se resume a passar através das imagens e das informações sem se deter em nenhuma” (idem).

172

Isso é importante porque este “sol de quase dezembro”, abrasador, desdobra-se na imprensa da contracultura O Sol, jornal de resistência ao golpe militar e que circulou entre setembro de 1967 e janeiro de 1968. O sujeito de “Alegria, alegria” está impregnado das notícias desse jornal, ao mesmo tempo em que contamina-se de rua, errância e vagabundagem. Por estar alegre, ele persevera, diz sim à vida, apesar de condenada (contraditória, adversa) pelo contexto político. “Sol, a culpa deve ser do sol, que embaça os olhos e a razão”, canta Chico Buarque em “Caravanas” (*Caravanas*, 2017).

Volto à canção sousandradina e caetânica. Importante lembrar que:

Teoricamente, a gama de alturas possíveis corresponde ao conjunto de números reais: entre um ponto e outro, infinitas divisões são possíveis. O ouvido humano realiza um recorte, que está relacionado com a sua capacidade física de discernir sons de alturas diferentes: são os comas. Por sua vez, o sistema temperado realiza um outro recorte, que divide a oitava em doze partes iguais: os semitons. Trata-se da escala cromática. Finalmente, temos o recorte da escala, que dentro do sistema tonal

escolhe sete dentre as doze notas para estabelecer um eixo de orientação – é o que chamamos de tonalidade. Uma vez estabelecido um sistema, que em última análise é definido pelo recorte escolhido, qualquer inclusão de elementos de outro sistema é um fator de desestabilização. (DIETRICH, 2003, p. 100)

Por sua vez, na canção caetânica a voz que canta (solfeja) a palavra “sol” realiza um portamento até chegar à palavra/nota “ré”, acompanhada por brusco ataque do acorde Ré com sétima e nona. Segue-se um arpejo e o retorno de Sol. Nessa variação da emissão do som /o/ podemos ouvir, inclusive o Om (ou Aum) mantra mais importante do hinduísmo, marca do orientalismo que tanto importa a Gilberto Gil: “Se oriente, rapaz / Pela rotação da Terra em torno do Sol”, canta Gil em “Oriente” (*Expresso* 2222, 1972).

Feita a afinação fonética e musical, Caetano passa a cantar o verso assim registrado no encarte:

Gil em Gendra
Em Gil Rouxinol

A repetição, ou melhor, a circularidade do verso remete-nos também ao eixo sonoro dos mantras orientais na busca de estados superiores de consciência: o som que engendra o som, autofagicamente: repetições da fricativa palatal sonora e da fricativa palatal surda. A busca do êxtase místico, os limites do sujeito são tateados (dedos e voz) entre uma nota e outra. Mas também, como lembra Peter Dietrich:

Engendrar, verbo transitivo direto, é definido como “formar, gerar, produzir”, ou ainda “engenhar, inventar”. O verbo assume então a forma de um /fazer ser/. O sujeito operador “Gil” transforma (/fazer/) o seu próprio estado (/ser/). O termo “rouxinol” remete ao cantar e, metonimicamente, à canção, à criação musical. A pessoa Gil cria, em si mesma, o cantor/músico/compositor Gil. Esse /fazer/ é marcado pelo andamento rápido e o ritmo bem definido da melodia da segunda parte. (DIETRICH, 2003, p. 102)

Na primeira parte da canção, o verso é cantado doze vezes, em seis partes. “Gil em Gendra / Em Gil Rouxinol / Gil em Gendra / Em Gil Rouxinol” tenciona blues e baião e essa harmonização tende a manter a beleza do mistério. Em *Araçá*

azul há outra referência direta a Gilberto Gil na segunda faixa, entre as vozes sobrepostas, ouvimos: “Gilberto Gil eu gosto pra caramba”.

Não que Gil me desse aulas de harmonia ou de técnica violonística. Mas vê-lo tocar violão e cantar me desinibiu para a música como nada o poderia ter feito. O que me possibilitou arriscar-me a ampliar o repertório de acordes e de “batidas” no violão barato que minha mãe tinha me comprado e para cujo domínio eu não alimentava esperanças. Gil trazia o mistério celestial da beleza da bossa nova para o alcance dos meus dedos - eu me permitia apenas querer roçá-lo de leve: acreditava poder tirar uma lasquinha sem profaná-lo. Gil não se negava - ao contrário - a explicar as relações entre os acordes, a descrever o modo como se posicionavam os dedos ou ensinar-me harmonias de canções inteiras, mas fazia tudo isso casualmente, em meio às conversas despreocupadas. Hoje me assusta a rapidez com que progredi do básico tônica/dominante/tônica para acordes alterados e para a noção de vozes internas que caminham. Eu não tinha ideia do quanto estava me tornando mais “musical”: julgava que apenas aprendia mal - na medida do meu talento imutável - um ou outro aspecto do saber musical a que Gil tinha acesso por direito congênito. Até hoje acho que a forma desequilibrada como trato a música - como autor e como ouvinte - (exibindo complexidade quando já não se espera senão primarismo, e ingenuidade quando a expectativa seria de sofisticação) se deve ao fato de eu ter me negado a me impor um método, por não ter em minha capacidade musical a fé que Gil tinha. Na verdade, nunca mais fiz progressos comparáveis àquela arrancada. Mas nada eu poderia hoje em música se Gil não reafirmasse essa sua fé a cada instante, apesar de mim mesmo. Gil tirou de mim muito mais música do que jamais sonhei poder engendrar. (VELOSO, 1997, p. 285-286)

A longa citação não deixa dúvidas sobre quem engendra o que em quem. O uso do verbo “engendrar” aqui, aliás, mostra Caetano ainda em 1997 amalgamando o termo usado por Sousândrade e cantado em 1973 para tratar de Gilberto Gil. Mais adiante Caetano traça a linhagem evocando outro Gilberto: “Algumas vezes, apesar da felicidade de poder estar mais próximo de João Gilberto por causa dos ensinamentos de Gil, eu entrava em crise por não me achar no direito de fazer música” (idem, p. 186). É essa permanência engenhosa e engendrante do sonoro o que une os três artistas.

Lembro que junto com Caetano, Gilberto Gil estivera na linha de frente da Tropicália; e que, por exemplo, “Pipoca moderna” abre o já citado disco *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, de 1972, lançado quase simultaneamente a *Araçá azul*. Ambos, discos de retorno do exílio imposto pela Ditadura Militar aos dois artistas. A música instrumental composta por Sebastião Biano é executada pela

Banda de Pifanos de Caruaru. Não por acaso, “Pipoca moderna” será seguida por “Back in Bahia”, cujos versos “Naquela ausência de calor, de cor, de sal, de sol [sousandradino?], de coração pra sentir tanta saudade” registram o desejo de re-pertencimento de Gil ao Brasil e suas raízes. Sem interromper essa reconexão, na sequência, Gil canta “O canto da ema”, de Ayres Viana, Alventino Cavalcanti e João do Vale; e “Chiclete com banana”, de Gordurinha e Almira Castilho.

Na “Pipoca moderna” de Gil a supressão da voz e o ritmo acelerado servem a um só tempo de reintrodução da *persona* gilbertiana no Brasil e de resignificação pós-nacionalista da cultura regional. Gesto tropicalista que servirá à criação da letra da canção “Pipoca moderna” por Caetano, que gravou a canção no disco *Joia* (1975). Com a criação da letra, ele presentifica a “voz que fala” (o sujeito cancional) por trás da “voz que canta” (o sujeito abstrato da música). Para Luiz Tatit, “ao propor os versos para uma melodia já composta, o letrista não está apenas definindo um tema ou uma área de conteúdo para a obra, mas também convertendo melodias ‘neutras’ em modos de dizer” (TATIT, 2016, p. 145). A criação das unidades entoativas, sugeridas pelos segmentos melódicos, portanto, requer sensibilidade e trabalho de arte, para que as frases cantadas tenham a “fala natural” em seu interior, a fim de persuadir o ouvinte. Cabe ao letrista Caetano revigorar a música e sugerir o sujeito cancional (o ser resultante da experiência sonora do ouvinte) a ser interpretado pelo cantor da canção.

Pipoca moderna
(Caetano Veloso / Sebastião Bianco)

E era nada de nem noite de negro não
E era nê de nunca mais
E era noite de nê nunca de nada mais
E era nem de negro não
Porém parece que há golpes de pê de pé de pão
De parecer poder
(E era não de nada nem)
Pipoca ali, aqui, pipoca além
Desanoitece a manhã
Tudo mudou

Ao criar a letra de “Pipoca moderna” Caetano Veloso investe em palavras que aliteram. Destacam-se os jogos com os fonemas /p/ e /n/ e o encadeamento

com as oclusivas orais /p p k/. Este sugerindo o pipoco da pipoca; aquele estabelecendo os dois tempos melódicos: o primeiro marcado por certa nostalgia, pela negação e predominância da nasal /n/ - “e nada de nem noite de negro não”; o segundo marcado pela agoridade surda de /p/: “De parecer poder”. Não é o Caetano leitor e cantor de Sousândrade quem engendra a letra - “desanoitece a manhã” - de “Pipoca moderna”?

Segundo Moraes Junior, para quem Sousândrade, Oswald e Caetano compõem uma tríade poética brasileira, “cumprir lembrar ainda que Sousândrade relaciona miscigenação e alquimia, quando, ao criar a bandeira do estado do Maranhão, utiliza as cores negra, branca e vermelha, símbolo das três raças e/ou das três grandes fases da Obra” (2004, p. 233-234). Essa informação importa bastante, pois, para Caetano:

A mudança de Gil em relação à questão do negro trouxe novo sentido à sua velha paixão por Jorge Ben. E os interesses musicais deste, no momento de deflagração da Tropicália, convergiam com os nossos. Nos anos 70, de volta do exílio londrino, aproximando-se ainda mais de Ben, Gil - que, ao contrário de mim, jamais gostara de Carnaval - fez uma música suplicando aos orixás que fizessem renascer o afoxé Filhos de Gandhi, seu único amor de infância do Carnaval de Salvador, um curiosissimamente lindo grupo carnavalesco surgido nos anos 40, formado de homens, na maioria negros, vestidos à indiana, usando turbantes brancos, com um deles caracterizado como o líder hindu (óculos, bengala e tudo) a puxar um elefante de papelão sobre o qual uma criança negra também vestida a caráter desfila pelas ruas da cidade - tudo ao som de atabaques e agogôs saídos diretamente dos terreiros de candomblé. Gil compôs a música ao ver que só restavam uns dez ou doze teimosos filhos de Gandhi sem forças para fazer frente aos potentes trios elétricos (que a essa altura já apresentavam o frevo com pitadas de progressive rock, glitter e heavy metal), cuja vitalidade eu mesmo louvara numa marcha-frevo de 68 (o que lhes aumentara o poder). Dir-se-ia que os orixás atenderam os pedidos de Gil, pois o bloco já no ano seguinte saía com mais de mil componentes e até hoje só tem feito crescer em tamanho e garbo. Isso estimulou o surgimento de novos afoxés que, por sua vez, já incluindo temas de afirmação racial em caráter político, deram lugar ao nascimento de blocos afro como o Ilê Aiyê e o Olodum, hoje conhecidos nacional e internacionalmente pela vigorosa originalidade de suas baterias. (VELOSO, 1997, p 289)

“E era nada de nem noite de negro não”, cantara Caetano, a partir da descoberta de Gilberto.

A visão dos miseráveis do Nordeste, a mordada da ditadura num estado onde a consciência política tinha chegado a um impressionante amadurecimento (...) e onde as experiências de arte engajada tinham ido mais longe, e as audições de mestres cirandeiros nas praias, mas sobretudo da Banda de Pifanos de Caruaru (um grupo musical de flautistas toscos do interior de Pernambuco, cuja força expressiva e funda marca regional aliavam-se a uma inventividade que não temia se autoproclamar moderna – a peça que mais nos impressionou chamava-se justamente “Pipoca moderna”) deixaram-no [Gilberto Gil] exigente para com a eficácia de nosso trabalho. (VELOSO, 1997, p. 130).

Importa lembrar que nesses cruzamentos há a mediação amiga crítica de Augusto de Campos, poeta que desde o primeiro encontro tornou-se referência para Caetano. Não é à toa que o santamarense irá usar procedimentos vocoperfomáticos parecidos aos utilizados em “Gilberto misterioso” e “Pipoca moderna” para cantar “Dias, dias, dias” e “Pulsar”, poemas verbivocovisuais de matriz Concreta de Augusto em 1979 (*Viva vaia*).

Figura 1: Poema “Dias, dias, dias”, de Augusto de Campos

dias dias dias
sem
uma
esperança linha deum só dia
expoeta expira: minh alcargas
sphinx e a n ão p artas
gypt y g mor - E avião voas ?
- Heli s sim sem ar
LEMBRAS amemor fim confirm sim
es DEMIMLYG IA e far par avante
se stertor AR
rticula: separamante
ohes OH SE ME tele NÃO
se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt
segur sos se só seguramor
LEMBRA E QUANTO

177

Fonte: site do autor: www.augustodecampos.com.br/poemas.htm

Figura 2: Poema “Pulsar”, de Augusto de Campos

•ND★ QU★R QU★ V•C★ ★ST★JA
★M MART★ •U ★LB•RAD•
ABRA ▲ JAN+LA ★ V+JA
• PULSAR QUAS+ MUD•
ABRAÇ• B+ AM•S LUZ
QU• N•NHUM SOL ▲QU•C•
• ○ ○ ○ •SCUR○ •SQU•C•

Fonte: site do autor: www.augustodecampos.com.br/poemas.htm

Em ambos os casos Caetano se utiliza do mesmo procedimento de “Gilberto misterioso”, a saber: respeitar a partitura que a tipografia de cada poema oferece à vocalização do cancionista. Se em “Dias, dias, dias” cada cor é verso e é sequência melódica, em “Pulsar”, que Caetano já gravou cinco vezes, os símbolos – estrelas e círculos – dão o ritmo vocal. O impulso tropicalista de unir o sofisticado ao tosco, a mais alta tecnologia digital ao pífano, o exótico e o óbvio marca a obra de Caetano.

Nesse projeto estético a relação com Gregório de Matos também merece destaque para a construção deste *modus operandi* caetânico de musicar poemas. Caetano Veloso musicou o soneto conhecido sob o título de “Triste Bahia”, incorporando à poesia do poeta barroco baiano ritmos e citações musicais do folclore e do domínio público da Bahia: cantos de capoeira, pontos de candomblé impensáveis de serem utilizados à época de Gregório. Caetano atualizou a “Triste Bahia” para os anos de repressão política e estética. O disco *Transa* (1972) é do período do exílio londrino de Caetano. Os versos “Triste Bahia! ó quão dessemelhante / Estás e estou do nosso antigo estado!” diagnosticam o tempo e o espaço do sujeito cancional de Caetano que, assim como o Guesa, erra e estranha sua terra. Esse *modus vivendi* reaparecerá em algumas outras canções, por exemplo, de modo explícito, em “Sampa” (*Muito dentro da estrela azulada*, 1978): “Terra, terra / Por mais distante / O errante navegante / Quem jamais te esqueceria?”. Por mais distante e dessemelhante, a Bahia (terra natal) se mantém no sujeito-guesa de Gregório e de Caetano – artista que sempre consegue estabelecer pontes entre estéticas aparentemente díspares.

Voltando à canção “Gilberto misterioso” e às soluções vocoperformáticas de Caetano, na segunda parte há uma aceleração do ritmo, marcado pelo violão e percussão. O verso é cantado quatorze vezes numa performance vocal empenhado na maquinaria a vapor do engenho (eco da aliteração do verso “a ti trocou-te a máquina mercante” de Gregório?), quase um canto-de-trabalho entoado por negros escravizados; quase um mantra de autoconsciência-de-si.

Segue-se o mesmo cantar dobrado (e emparelhado) do verso. A voz e o violão voltam a ser “afinados” e estar emparelhados.

Entre um vibrato e um desafino são interpretados trechos de músicas, fragmentos (grunhidos) de palavras que não chegam a ser ditas, como na canção anterior “De conversa em conversa”. É o aspecto orgânico do disco em cena. Começa o terceiro movimento. O piano arpeja o acorde Dó com sétima, o verso volta a ser cantado, mas o emparelhamento agora é respondido por assovios. Tudo caminha para a palavra final “Gil”.

Fica evidente a tentativa de mimetizar o questionamento de Sousândrade sobre os limites do metro através do procedimento de colocar em xeque os sistemas temperado e tonal da música ocidental.

A arte sonora sousandradina responde a um conceito aberto de musicalidade, que tanto pode incluir uma calculada alquimia de vogais e consoantes, num sentido de harmonização pré-simbolista, de “poesia pura”, como incorporar a dissonância e o contraste, o choque e a aspereza. É uma arte que não se volta apenas para o acorde, mas se deixa torturar até a ruptura ou a explosão pelo sentimento do desacorde. (CAMPOS, 2002, p. 80)

O Gil-Rouxinol caetânico é a carnação disso. Para Affonso Ávila, “Sousândrade chega a uma intuição realmente notável do problema da assimilação e redução de formas, tão atual e relevante para a nossa arte de país novo, ao concluir que, dentre os estilos estrangeiros que enumera, uns são repugnantes e outros, se não o são, modificam-se à natureza americana” (2008, p. 54). Em Caetano Veloso o sistema metalinguístico (texto e melodia) é experimentado e desestabilizado com o objetivo de cantar Gil: a força estabilizadora (sonoro vs surdo).

Lembremos que “Rouxinol” é canção de Gilberto Gil e Jorge Mautner. Diz a letra: “Joguei no céu o meu anzol / Pra pescar o sol / Mas tudo que eu pesquei / Foi um rouxinol” (GIL, 1975). A rima “sol” e “rouxinol” parecem ser os emblemas que Caetano toma para si em “Gilberto misterioso”. O trecho “Levei-o [o rouxinol] para casa / Tratei da sua asa / Ele ficou bom / Fez até um som / Ling, ling, leng / Ling, ling, leng, ling // Cantando um rock com um toque

diferente / Dizendo que era um rock do oriente pra mim” também. Já que é a procura (o teste, o ensaio) do “toque diferente” o que move o engenho de Caetano; e de Gil.

Se a poesia verbivocovisual de Sousândrade investe na elaboração intelectual e linguística, a canção de Caetano Veloso forja a improvisação para elogiar o logos cantado pelo ser canoro: Gilberto Gil, digo, o rouxinol a “ave imortal” da “Ode to a Nightingale” de Keats (1819): metáfora dos poetas. Dito de outro modo, da impossibilidade da representação inventa-se, via fragmentos, multipluralismo idiomático, urros, balbucios, cacofonias e inversões, o sujeito americano na e pela linguagem. Autenticidade pessoal (montagem) e lucidez da criação artística (técnica de colagem) unem Sousândrade a Caetano Veloso. Gilberto Gil é o vértice deste triângulo amoroso da investigação de uma forma original da experiência física do mundo: ser é fazer.

“Tem a nação vaidosa, que enlevada / Dentre os espelhos cem outras nações, / De todas toma os gestos - e alienada / Perde o próprio equilíbrio das razões”, anota Sousândrade no corpo de *O Guesa*. Ora “rouxinol”, ora “rouxinol” canta Caetano. O erro prosódico é assumido como traço distintivo. Como vimos com Augusto de Campos, “a arte sonora sousandradina (...) é uma arte que não se volta apenas para o acorde, mas se deixa torturar até a ruptura ou a explosão pelo sentimento do desacorde” (CAMPOS, 2002, p. 91).

O próprio Augusto de Campos oraliza o episódio do “Inferno de Wall Street” no disco de Cid Campos Música para espetáculos de dança (2015). O disco é dividido em duas partes. A primeira é esta de Augusto e foi realizada para o balé de Elianae Sofia Cavalcante (2012). A segunda chamada “Profetas em movimento” tem oralizações de *O Guesa* por Décio Pignatari, Arnaldo Antunes, Walter Silveira, José Mindlin, Lauro Moreira, Ricardo Araújo e Danilo Lôbo para coreografia de Soraia Silva (1988). Aliás, Cid tem sido o responsável por compor e interpretar músicas ligadas à poesia experimental. Os discos *Poesia é risco*, *Ouvindo Oswald*, *Emily* são alguns exemplos de sua verve.

Augusto lê acompanhado de camadas sonoras sobrepostas – pós-utópicas – que mimetizam o tom bíblico-apocalítico montado no texto. E chega à estrofe

“Por sobre o fraco a morte esvoaça... / Chicago em chama, em chama Boston, / De amor Hell-Gate é esta frol... / Que John Caracol, / Chuva e sol, / Gil-engendra em gil rouxinol... / Civilização... ham!... Court-hall!”.

“Um disco para entendidos”, escreveu Caetano Veloso no encarte do disco *Araçá Azul*. “Entendido” como gíria para homossexual; “entendido” para alguém que entende, que sabe. E quem há de entender sem se desentender na trama sousandradina? “Ir, ir indo”, “Eu vou, por que não?”, “Destino eu faço não peço / Tenho direito ao avesso” são versos de Caetano que afirmam a errância da personagem Guesa de Sousândrade. Há um cruzamento das *dramatis personae*, “a de herói romântico (...) e a do herói indígena”, segundo Luiza Lobo (1986, p. 12). Por sua vez, há a justaposição da voz do romântico exilado – “Viola, meu bem” – e da voz apocalíptica que diagnostica a degradação – “Épico” – atravessando e assinando a voz do disco. É nessa encruzilhada, nesses estados de amor à linguagem, de valorização do mistério americano, que Sousândrade (*O Guesa*) e Caetano (*Araçá azul*) se encontram e nos convidam à reflexão da nação.

Mas, como tenho tentado mostrar, a obra de Sousândrade parece reverberar sobremaneira na obra total de Caetano. Seja no canto dos versos do poeta maranhense; seja no aprofundamento das questões em torno do nacional; seja quando Caetano canta certa “cunhatã”, termo presente no Canto II de *O Guesa*, na canção “Manhatã”, do disco *Livro* (1997), inserindo numa visão panamericana da existência que tem tradição entre nós: *O Guesa*, de Sousândrade; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; e *PanAmérica*, de José Agripino de Paula. “Manhatã é mais um texto que problematiza a relação entre o brasileiro e o americano, ou melhor, entre os americanos, e por isso Caetano a relaciona a Sousândrade, bem como a Lulu Santos, roqueiro brasileiro, Rita Lee e Raul Seixas, que declararam a vontade de ser americano” (MORAIS JUNIOR, 2004, p. 220).

(HUMÀUA desprendendo o cinturão *anthropophago* e com elle tocando para fóra curumís-guesas e *cunhatans*:)

- Indios corsos, *potyras*!
Fujam Juruparí!
Xcommungado Victorio,

Infusorio,
Do senhor do ururí.

(SOUSÂNDRADE, 2009, p. 52)

Além de “cunhatã”, sublinhei “antropófago”, termo e conceito oswaldiano muito utilizado para pensar, não apenas a Tropicália e a cultura brasileira, principalmente a partir do modernismo entre nós, mas a obra de Caetano Veloso, especificamente. “Caetano Veloso é a vingança do antropófago, é a vitória do Guesa, a legibilidade do Joaquim de Sousa Andrade, é a liberdade do tupi Macunaíma dos versos de José de Alencar e do branqueador de Machado de Assis e Mário de Andrade, é a volta do riso debochado de Oswald de Andrade” (MORAIS JUNIOR, 2004, p. 133-134).

Canta Sousândrade (grifos meus):

Nas sombras de Manhattanville, quando
Humido e cheio de melancholia,
E os açoitados pinheiraes resoando
Escutam-se os insectos, longo o dia;

(SOUSÂNDRADE, 2009, p.

239)

182

Pois, quando o outomno sobre a terra cae,
Ouvindo os sinos de Manhattanville,
Quando scismares à tardinha exile,
Sejam saudades tuas de teu pae!

(Idem, p. 239-240)

(TAMMANY entre as tribus:)
– Bisões! Águias! Ursos! Gorillas!
Ao fundo lá vai Manhattan!
Sitting-Bull! perdida,
Vendida
Ao *rascal*, ao *rum*-Ahrimán!

(Ibidem, p. 254)

Outros alagados salvando-se na columna '666'
do templo de KUN:)

– Agrippina é Roma-Manhátan
Em rum e em petróleo a inundar
Herald-o-Nero acceso facho
E borracho,
Mãe-patria ensinando a nadar!..

(Ibidem, p. 268)

('Legendário FINANCE' divorciando a duas
'ilhas dos amôres'; *ellas*:)

– 'Dos Bêbados'... 'das Marandubas'...
Miss Manhátan! Dom Maranhão!
= A ortigas estrigas
Cantigas
Só... Cruzeiro co'Ursas terão!

(Idem)

(Mesmas DAMAS e DAMA RITA e GATÉE-HORTENSE
dando boas noites, filhos hóspedes;
HERCULES-GUTTENHERGS nos prelos magnéticos:)

– Se houverdes maus sonhos, são 'pugas'...
Boas noites, filhos de Alceu!
=Traição! fogo obsceno!
Veneno
Que em Manhátan lávas arde!..

(Idem, p. 274)

Todos os significantes barroquizantes proliferados no texto sousandradino aparecem recolhidos e com legibilidade na letra da canção de Caetano. Note-se: o título é “Manhatã”, mas no corpo da letra grafa-se “Manhattan”. Eis o jogo lúdico sonoro-metafórico que plasma a entidade e a cidade.

Uma canoa, canoa
Varando a manhã de norte a sul
Deusa da lenda na proa
Levanta uma tocha na mão
Todos os homens do mundo
Voltaram seus olhos naquela direção
Sente-se o gosto do vento
Cantando nos vidros o nome doce da cunhã:

Manhattan, Manhattan
Manhattan, Manhattan
Manhattan, Manhattan, Manhattan

Um remoinho de dinheiro
Varre o mundo inteiro, um leve leviatã
E aqui dançam guerras no meio
Da paz das moradas de amor

Ah! Pra onde vai, quando for
Essa imensa alegria, toda essa exaltação
Ah! Solidão, multidão
Que menina bonita mordendo a polpa da maçã:

Manhattan, Manhattan
 Manhattan, Manhattan
 Manhattan, Manhattan, Manhattan

Manhattan é palavra-valise de Sousândrade que Caetano capta e glosa, com foco na sonoridade mitológica que o termo e a entidade imprimem no texto e no imaginário (pan)americano. Note-se que “Manhattan” já aparecera no cancionário caetânico, em “Ela ela” (*Circuladô*, 1992). Aqui, a parceria com o estadunidense Arto Lindsay define a pronúncia do nome da cidade: “Ela está comigo em Manhattan / E nós vimos o show de Sting no Madison Square Garden”. Com Sousândrade: /manhá/; com Lindsay: /manrá/. Ente (ser) e lugar (estar), Manhattan está, portanto, na mesma clave conceitual de Paiaíá (Gregório de Matos), Iracema (José de Alencar), Guesa (Sousândrade), Macunaíma (Mário de Andrade), PanAmérica (José Agripino de Paula) – esses emblemas lítero-ensaísticos sobre a brasilidade, ou tropicalidade. “Deusa [liberdade] da lenda na proa” ou metrópole (do inferno de Wall Street)? Ambas!

Morais Junior reitera a importância disso que ele chama de:

184

Arco de construção que se apoia em Joaquim de Sousa Andrade, Oswald de Andrade e Caetano Veloso: uma nova ontologia, alternativa à europeia, tributária do modo de vida nômade dos índios americanos e dos negros africanos, gerando uma visão ética e estética alternativa, que vai se compondo com as diferentes realidades dos momentos históricos para gerar uma nova sociedade, muito bem arquitetada e real, nada a ver com utopias ou “vagas formulações teóricas”, o que ele [Caetano] só considera assim por trazer sínteses que não lhe interessam. (MORAIS JUNIOR, 2004, p. 61-62)

Acredito que este gesto crítico verbivocoperformativo se observa noutras canções e diálogos caetânicos, seja quando vocaliza a já citada “Triste Bahia” de Gregório de Matos, seja quando diagnostica os “Podres poderes” (*Velô*, 1984), entre tantos outros exemplos. Mesmo quando performatiza o poema parodístico de Oswald de Andrade “Escapulário” (*Joia*, 1975; e *Abraço ao vivo*, 2013). Fundamental é pensar o contexto histórico brasileiro e mundial em que Caetano grava cada um desses poemas, cada uma dessas canções.

Caetano usa ainda versos de Sousândrade, notadamente a estrofe-parágrafo seguinte à cantada em *Araçá azul*, como epígrafe do texto Utopia 2 (jornal Folha de São Paulo, 25 de setembro de 1994):

Brasil é brasileiro de rosas
A União, estados de amor:
Floral. sub-espinhos daninhos.
Espinal: sub-flor e mais flor.

O *Guesa* ecoa nas reflexões de Caetano: “Nosso povo, diferentemente dos americanos do norte e de quase todos os europeus, não se identifica com o Estado. Isso pode-se atribuir ao fato geral de que o Estado é uma inconcebível abstração. O Estado é impessoal: nós só concebemos relações pessoais. Por isso, para nós, roubar dinheiros públicos não é um crime. Somos indivíduos, não cidadãos”, começa o referido texto de 1994. Chama atenção a ausência da vírgula sousandradina – “Brazil, é brazeiro de rosas” (SOUSÂNDRADE, 2004, p. 259) – na citação caetânica. O que era apostrofo vira sujeito e afirmação? Ou é apenas um erro de diagramação do jornal?

185

Recentemente coube a Zeca Baleiro, cantor conterrâneo de Sousândrade, glosar versos de *Harpas selvagens* em que a tópica da solidão reaparece: “Ó tarde dos meus dias / ó noite da minha alma / a vida era tão calma / aqui na solidão” (“Desesperança”, *Era domingo*, 2016). “Só eu / Eu sozinho, só e solitário” é verso de Caetano (“Lapa”, *Zii e Zie*, 2009), entre inúmeros versos em que a solidão é mote e *modus vivendi*. Se ser e estar na solidão mobiliza o sujeito poético sousandradino, esse sujeito engendra-se na *persona* cancional caetânica de modo irrefutável.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Revisão de Sousândrade**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia antipoesia antropofagia & cia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DIETRICH, Peter. **Araçá azul:** uma análise semiótica. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2003.

LOBO, Luzia. **Épica e modernidade em Sousândrade.** São Paulo: Presença/EdUSP, 1986.

RISÉRIO, Antonio. **Ensaio sobre o texto poético em contexto digital.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **O Guesa.** São Paulo: Demônio Negro, 2009.

TATIT, Luiz. Alegria, Alegria. In: **Análise semiótica através das letras.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Estimar canções.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ARNALDO ANTUNES – SÓ OS SONS SÃO

ARNALDO ANTUNES – ONLY SOUNDS ARE

Jorge Fernando Barbosa do Amaral¹

OS NOMES DOS SONS

Um dos pontos mais significativos da obra de Arnaldo Antunes é a constante tensão que existe entre as coisas e os nomes utilizados para identificar essas coisas. Quando, por exemplo, nos deparamos com o poema “Nome não”, do livro *Tudos*, e que posteriormente recebeu tratamento multimídia no projeto *Nome*, percebemos uma inquietação do poeta em relação às limitações que o sistema ostensivo da nomeação provoca sobre a linguagem verbal. Assim, sob a consciência dessa limitação das ações do nome, Arnaldo vê-se numa situação um tanto paradoxal, quando se utiliza dessa mesma estrutura verbal para se referir às suas limitações. No entanto, cabe aqui uma observação acerca de alguns versos de “Nome não” que podem nos projetar para um outro nível de discussão sobre o tratamento da linguagem. No momento em que Arnaldo chama a atenção para as deficiências dos nomes, ele atenta para o fato de que, no que diz respeito ao poder autossignificativo, o som seria um caminho viável para que a palavra se libertasse da obrigatoriedade de seu ofício representativo e passasse a ser ela mesma seu objeto de significação. “Os nomes dos sons não são os sons/Os sons são.” (ANTUNES, 1993, s.p.) O poeta afirma a impossibilidade de nomear o som exatamente pelo fato de ele não ser objeto que possa ser representado por associações arbitrárias entre um significante e significado. Sua existência e força de sentido independem de elementos externos à sua realidade material.

Para Arnaldo, o som está num estágio além tanto dos nomes, que existem para representar as coisas, quanto das coisas, que podem sofrer a ação

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela UFRJ, professor do Conservatório Brasileiro de Música.
E-mail: jfbamaral@gmail.com

ostensiva da representação nominativa. “Só os bichos são bichos./ Só as cores são cores.” Mas os sons não. “Só os sons são/ som são/nome não” (*id.*, *ib.*). O som, portanto, existiria por si só. Ele não precisaria ser algo (nem ele mesmo) para existir. Se, por hipótese, o poeta afirmasse que os “os sons são os sons” haveria aí uma relação entre nome e coisa, inserindo o elemento sonoro nas fronteiras de representação. Ele afirma, no entanto, que “os sons são”. E mais: “som são”. Ratificando que o elemento sonoro não é algo a ser unido ou dividido, a nomear ou a ser nomeado. Daí podemos entender a necessidade de Arnaldo em se aproximar do som, já que, para ele, esse é o elemento que pode fazer com que a palavra se desvincule do ato representativo para que ela mesma possa tomar as rédeas de seu poder de sentido.

(...)

Eu berro as palavras
no microfone
da mesma maneira com que
as desenho, com cuidado,
na página.
Para transformá-las em coisas
em vez de substituírem
as coisas
Calos na língua; de calar.
Alguma coisa entre a piscina e a pia.
Um hiato a menos. (*idem*, 1998[b]. orelha da capa)

O poeta “berra” as palavras no microfone para aproximá-las das propriedades do som, e, por consequência, se contagiarem com seu poder de autossignificação, para que elas possam se transformar em coisas, em vez de apenas as substituírem. Ao ser berrada ao microfone, a palavra não se resumiria apenas ao seu estado de signo linguístico, ela passaria a ser também um elemento sonoro; e assim, feita som, tornar-se-ia mais viável o abandono de seu estágio de representação para ser a própria palavra a coisa em si. Quando oralizada, ela poderia alcançar outras dimensões significativas, sobretudo porque, junto ao enunciado, ocorre também uma série de fatores extravocais capazes de compor a prática da oralização. Como o próprio Arnaldo afirma, não há como dissociar o enunciado de sua práxis:

A linguística e a filosofia da linguagem custaram a ver o contexto de enunciação como parte constituinte do discurso, e relevante em suas

detonações de sentido. A situação, a voz que emite, o jeito como o texto é impresso. O discurso indissociável da sua práxis; impossível de ser estudado fora dela. A linguagem e seu uso – acima de significante e significado. (*idem*, 2000, p. 31-32)

Em sua obra, a palavra oralizada tem seu correspondente no espaço da página por intermédio principalmente dos exercícios caligráficos. Para ele, a caligrafia é a tentativa de reprodução gráfica dos recursos entoativos da fala e de sua práxis, no sentido de reproduzir, na realidade visual da palavra, aquilo que a projeta para um outro nível de significação no momento em que ela é vocalizada, projetando, com isso, novas possibilidades de leitura. Acreditamos que as próprias palavras do poeta são mais propícias para o esclarecimento dessa ideia:

Pode-se dizer que, de alguma forma, tais procedimentos inserem na escrita similares gráficos dos recursos entoativos da fala. Isto é, as sugestões de sentidos que as diferentes entonações de voz despertam num discurso obtêm equivalência nos tremores e movimentos da mão que traça o papel. Também o gesto, dado contextual relevante ao acompanhamento da fala, tem na arte da caligrafia uma grande importância. É dele que brotam os ângulos e curvas, a consistência e textura do traço; pegadas de maior firmeza ou indecisão, precipitação ou lentidão, brutalidade ou leveza." (*id., ib.*, p. 123-124)

O livro *Ou/e*, de 1983, editado pelo próprio Arnaldo Antunes, é quase todo caligráfico. No poema "Fragmento de Galáxias", Arnaldo transcreve um trecho de "Galáxias", de Haroldo de Campos, acrescentando a ele novas possibilidades de sentido:

1 - “Fragmento de Galáxias”



“Fragmento de Galáxias”, poema extraído do endereço https://arnaldoantunes.com.br/upload/bibliografia_1/38_imagem_g.jpeg. Acesso em 30.11.2020. O texto pertence originalmente ao livro *OU E*, de 1983.

Ao transcrever o poema, inserindo-o numa realidade visual praticamente ilegível, Arnaldo obscurece uma possibilidade de sentido, mas evidencia a presença da letra como reprodutora de uma realidade contextual específica do momento de reprodução do poema. Assim, ele nos propõe que busquemos por aí o poema, e não apenas numa correlação com o texto original de Haroldo. A fixação temporal da versão caligráfica de “Galáxias” é a mesma de sua oralização, no sentido em que diz respeito a um momento específico de manifestação do discurso. O que projeta o texto em outras dimensões de realidade significativa. Desta forma, temos um “Galáxias” mais voltado para a curvatura e espessura do traço, tamanho da letra, enfim, traços que denunciam certa *entonação gráfica*

acrescida ao texto de Haroldo, indicando, de alguma forma, novas possibilidades de leitura a partir de indicações do que poderia ser uma leitura oralizada de Arnaldo.

O SIGNO ENTOADO

Da mesma forma que a tentativa de reprodução visual dos recursos entoativos da voz é trabalhada por Arnaldo por intermédio de seus exercícios caligráficos, esses mesmos recursos entoativos podem ser encontrados em sua obra na forma mais radicalmente cristalizada através de seus trabalhos referentes à palavra cantada. Para Arnaldo, a inserção de uma determinada melodia na exposição de um discurso corresponde a determinada cristalização de uma entonação específica, no sentido de fazer com que ela se torne mais sensível à percepção das pessoas.

Eu tenho até hoje uma paixão por caligrafia. Eu fiz, dois anos atrás, uma exposição só de caligrafias. É um assunto que me interessa [...] Mas esse primeiro livro era todo caligráfico. Eu tentava fazer com o traço manual das palavras um equivalente do que seriam os recursos entoativos da voz. Era como se tivesse uma entonação gráfica a ser trabalhada. Então, a curvatura, a espessura do traço, a maior velocidade, o ângulo, a composição, a disposição das palavras...Tudo isso, acentuadamente, podia sugerir sentidos que iam pra além do que o verbal já estava dizendo. Assim como, na fala, a gente expressa várias coisas através de gesto, de voz, de flexão. Isso, de certa forma, mais radicalmente, é levado para a canção, onde a gente cristaliza uma certa entonação, pra que ela seja memorizável pelas pessoas e pra que ela carregue, condense a emoção.²

Para Arnaldo, a canção tem o poder de atingir mais profundamente a consciência das pessoas, devido ao seu alto poder de carregar e condensar as emoções. Essa familiaridade da percepção humana com o discurso melódico nos remete às ideias de Jean-Jacques Rousseau referentes aos tempos primários de aquisição da linguagem, para quem a manifestação dos sentimentos humanos

² Comentário de Arnaldo Antunes, feito em 15.06.1998, por ocasião do II Festival Internacional de Poesia de Dois Córregos - SP, extraído do endereço www.youtube.com/watch?v=izpjN9qnDzg&feature=related. Acesso em 30. 11.2020.

por intermédio da fala está intimamente ligada à dinâmica de utilização de recursos melódicos. Para ele, os seres humanos, nos momentos iniciais de utilização da língua, lançam mão de diversos recursos entoativos para exprimir seus sentimentos. Uma comunicação plena de expressividade era aquela que mais aproximava o homem não de seu pensamento, mas do cerne de suas paixões. Para o filósofo suíço, “o homem não começou raciocinando, mas sentindo” (ROUSSEAU, 1991, p.163). E a expressão dessas paixões estaria diretamente ligada às diferentes nuances das inflexões vocais. Assim, quanto mais retóricas e mais articuladas se tornaram as línguas, mais distantes ficaram da natureza sentimental do homem. Nas línguas modernas, a evolução semântica e gramatical de sua estrutura teria substituído a expressividade espontânea do ser, distanciando a palavra de seu habitat primordial, a voz, criando, então, aspectos diferentes de manifestação:

A escrita, que parece dever fixar a língua, é justamente o que a altera; não lhe muda as palavras, mas o gênio; substitui a expressão pela exatidão. Quando se fala, transmitem-se os sentimentos, e quando se escreve, as ideias. Ao escrever, é-se obrigado a tomar todas as palavras em sua acepção comum, porém, aquele que fala varia suas acepções pelos tons, determinando-as como lhe apraz [...] Escrevem-se as vozes e não os sons. Ora, numa língua acentuada são os sons, os acentos, as inflexões de toda sorte que constituem a maior energia da linguagem [...] (*id.*, *ib.*, p. 170)

O que Rousseau afirma é que quanto mais racional e analítica, mais imprópria será a língua para a exposição dos sentimentos humanos. E ainda: quanto menos sonora a língua, mais afastada da natureza, o que ratificaria a supremacia do som na estrutura da língua, no processo comunicativo e na expressividade da alma:

Como as vozes naturais são inarticuladas, as palavras possuiriam poucas articulações, algumas consoantes interpostas, destruindo o hiato das vogais, bastariam para torná-las correntes e fáceis de pronunciar. Em compensação, os sons seriam muito variados, a diversidade dos acentos multiplicaria as vozes; a quantidade, o ritmo, constituiriam novas fontes de combinações, de modo que as vozes, os sons, o acento, o número, que são da natureza, deixando as articulações, que são convenções, bem pouco a fazer, cantar-se-ia em lugar de falar. (*id.*, *ib.*, p.166)

Para Rousseau, portanto, dada a importância das inflexões vocais no estabelecimento da comunicação de expressão dos sentimentos, o homem, no início, em vez de falar, cantava. A partir daí, podemos perceber que a genealogia

da linguagem está necessariamente ligada a uma genealogia da música, ou, mais especificamente, da melodia:

A princípio não houve outra música além da melodia, nem outra melodia que não o som variado da palavra; os acentos formavam o canto, e as quantidades, a medida; falava-se tanto pelos sons e pelo ritmo, quanto pelas articulações e pelas vozes. (*id., ib., p. 187*)

Neste sentido, mesmo que nas línguas modernas a importância dos recursos sonoros no estabelecimento de comunicação tenha diminuído, o elemento melódico não desapareceu por completo de sua estrutura. De certa forma, os recursos entoativos da voz, tão importantes nos primórdios da linguagem, ainda estão presentes nas mais diversas situações de fala. Podemos dizer, então, que, mesmo nos dias de hoje, a fala ainda tem na entonação (e, porque não dizer, no canto) uma célula de crucial importância para o pleno estabelecimento do ato de transmissão da mensagem. Daí vem a grande importância que Jean-Jacques Rousseau atribui às canções, pois, com o canto, a palavra se reagrupa mais radicalmente à melodia, restabelecendo na língua a plenitude de sua capacidade de comunicação.

Esse princípio da fala como uma forma cotidiana de manifestação melódica, e da canção como fixação dessa manifestação é defendido também por Luiz Tatit. Podemos dizer até que não são poucas as semelhanças entre o pensamento de Tatit e o de Rousseau, pois ambos estabelecem ligações íntimas entre o canto e a fala cotidiana. Pois se Rousseau afirma que na canção se refazem os laços primordiais para a plenitude da comunicação, Tatit diz que, com a estabilidade da canção, a fala adquire um status de perpetuação na consciência do receptor:

Todos nós, falantes da língua, produzimos “canções” (entoações + frases verbais) que em geral não merecem ser fixadas. Ao contrário, tendem a ser esquecidas logo após a comunicação. No entanto, alguns de nós provavelmente levados por ímpetos artísticos, consideramos que vale a pena perenizar trechos dessas falas de modo que possam ser repetidos e até cantarolados em coro pelas pessoas. É quando nos pomos a compor. Claro que essa atividade envolve também uma certa habilidade musical, não no sentido instrumental do termo (ninguém precisa tocar bem para compor), mas no sentido de capacidade de fixação dos contornos entoativos para que esses não desapareçam juntamente com nossas falas cotidianas. Envolve, simultaneamente, uma capacidade de fixação das frases linguísticas que, na maior parte das canções, também são criadas na tangente da linguagem oral. Por

isso, “como é bom poder tocar um instrumento!” ele ajuda a estabilizar o que é naturalmente instável. (TATIT, 2007, p. 414)

Para Tatit, fala e canto são constituídos de determinadas propriedades da língua apoiadas em cadeias fônicas específicas. No caso da fala, essa cadeia é descartada assim que o objetivo da comunicação é alcançado. Esse caráter descartável da fala ocorre por causa de seu alto grau de instabilidade, ocasionado, entre outros fatores, pela desorganização das alturas dos sons, que, naquele momento, se apresentam apenas para concretizar o ato comunicativo entre os indivíduos. No caso da canção, os sons se organizam de forma mais rígida, mais cristalizada, no sentido de gerar certa linearidade sonora, para, assim, fornecer estabilidade ao ato de comunicação. Pois, como afirma Tatit, “fazer uma canção é também criar uma responsabilidade sonora.” (*idem*, 1996, p. 12) E ainda, “Alguma ordem deve ser estabelecida para assegurar a perpetuação sonora da obra, pois seu valor, ao contrário do colóquio, depende disso (...)” (*idem, ibidem*)

É importante frisar que, para Arnaldo Arnaldo, uma canção não é uma simples entonação de discurso, mas, antes, realce de uma entoação que já é comum à práxis palavra no momento da fala. Deve-se ressaltar, também, que uma canção não é a simples junção de uma letra a uma melodia, já que ela remete a um tempo anterior à própria noção de textos versificados mudos no espaço da página. Longe de querer definir o termo ou encerrar o assunto, o próprio Arnaldo procura lançar alguns dados para o entendimento da questão.

Uma canção não é uma letra entoada. Uma canção não é uma melodia que diz. Uma canção é algo que ocorre entre verbo e som, sem privilegiar nenhum deles. Ante uma canção de verdade, qualquer comentário crítico que separa letra de música parece patético. A canção não é um código composto pela junção de dois códigos primários, pois sua origem conjunta é anterior a essa divisão. A palavra cantada antecede a poesia falada ou escrita, a música instrumental, os frutos especializados do tempo do homem. (ANTUNES, *op., cit.*, p. 74)

As muitas complexidades que envolvem o tratamento analítico da canção, tendo em vista sua característica estrutural multifacetada, também são enfatizadas por Celso Favaretto:

Ela [a canção] 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. (FAVARETTO, 1996, pp. 28-29)

A grande particularidade a ser levada em conta na análise de uma canção é exatamente estabelecer códigos críticos que não separem o aspecto linguístico de seu lado musical, já que, como se referiu Arnaldo, “a canção não é um código composto pela junção de dois códigos primários, pois sua origem conjunta é anterior a essa divisão.” No sentido de estabelecer uma prática analítica que pudesse englobar a simultaneidade desses diferentes códigos que estruturam uma canção, Luiz Tatit propôs um sistema teórico que aponta para a íntima relação entre canto e fala, ao mesmo tempo em que explicita os vários níveis de interação entre a letra e a melodia. Esse sistema corresponde a um diagrama em que cada espaço corresponde a um intervalo de meio tom (ou um semitom), o que nos permite visualizar melhor o perfil melódico da canção, em consonância com a sua realidade verbal. Sabendo que o esquema de Tatit é utilizado mais frequentemente para a análise semiótica da canção, devemos frisar que, aqui, não há essa ambição. Na verdade, utilizaremos esse esquema porque acreditamos que ele nos fornece um instrumental satisfatório na análise das canções, a partir da perspectiva englobadora de Arnaldo Antunes.

A canção “Minha meu”, do disco *Ninguém*, é um bom exemplo da cristalização dos recursos entoativos fala associados à sua práxis:

meu pé minha mão
 meu pai minha mãe
 meu pau meu pai
 meu pé minha mãe
 minha mão meu pé
 meu pau minha mãe
 meu pai meu pau
 minha mão minha mãe
 meu pai

meu mãe minha mão
 meu pai minha pé
 meu pau meu mão
 meu mãe minha mãe

minha pai meu pé
 meu pau meu mão
 minha pau minha pé
 meu mãe minha mão
 meu pai

minha pé minha mãe
 meu mão minha pau
 minha pai meu mãe
 meu pau meu mão
 minha mãe meu pé
 minha pai minha mão
 minha pé meu pai
 meu mãe minha pau
 meu mão

meu meu minha meu
 pai pau mão meu
 minha pé mãe pai
 minha minha pau mão
 pé mãe minha meu
 pai meu pé minha
 mãe mão pau meu
 minha meu minha mãe
 pau pai

meu pãe minha pão
 minha mé meu mai
 meu mau meu pão
 meu pãe minha mai
 minha pãe meu pé
 meu mau minha pão
 minha mau minha mé
 meu pãe minha pão
 meu mai (ANTUNES,1995, faixa 8.)

Todas as cinco estrofes de nove versos de “Minha meu” estão organizadas numa mesma estrutura melódica. Por isso, aplicaremos aqui o esquema de Tatit apenas na primeira estrofe da canção, uma vez que o mesmo modelo se repetirá para as demais.

meu pai		meu	
meu pé		pau meu	
mi		meu pai minha	
mi		nha pé	
nha		mãe mãe	
mão			

meu								
pai				mi				
minha	meu	meu	minha	meu	pau	nha	mi	
mão	pé	pau	mãe			mão	nha	meu
mãe								
pai								

O que primeiro nos salta aos olhos são os intervalos curtos entre as notas, entendendo-se, aqui, intervalo como a “diferença de altura entre dois sons” (MED, 1996, p. 60). O maior intervalo encontrado em “Minha meu” é de sexta maior simples, ou seja, o intervalo de quatro tons e um semitom, localizado na mesma oitava. Aproveitando-se dessa estreita variação sonora, ocasionada justamente por essa pequena oscilação intervalar, a interpretação de Arnaldo Antunes procura realçar a curta duração entre as notas, o que reforça a percepção do pulso através dos repetidos ataques consonantais, causando a repetição linear de motivos rítmico-melódicos, e, por consequência, evitando a dissolução da idéia melódica. Para Luiz Tatit, esse é um processo típico do que ele chama de *tematização*, pois prioriza a curta duração das notas, estabilizando o pulso rápido, dando, então, uma atmosfera menos sentimental e mais próxima da objetividade narrativa.

Dentro dessa realidade interpretativa de Arnaldo, podemos observar, na primeira estrofe, uma aplicação convencional das regras sintáticas, quando verificamos a ordem pronome possessivo/substantivo comum, com a aplicação regular de gênero: “meu pé minha mão”. Toda a primeira estrofe é desenvolvida dentro dessa realidade linguística, sem a preocupação de realçar um possível estado emocional do sujeito através, por exemplo, da apresentação de uma determinada situação. Isso dá à estrofe um caráter muito mais narrativo do que sentimental.

Já nas duas próximas estrofes (que, como todas as outras, está inserida na realidade melódica apresentada anteriormente no modelo de Tatit), podemos verificar que começam a surgir indícios de que o texto está se direcionando para

o interior de sua própria realização interna, pois, embora a regularidade sintática pronome/substantivo esteja inalterada, já podemos verificar empregos irregulares de gênero: “meu mãe”, “minha pé”. Na quarta estrofe, a regularidade sintática pronome/substantivo, mantida inalterada até a terceira estrofe, já está comprometida, curvando-se à lógica singular do texto, com associações como “meu meu minha meu”. Devemos explicitar que, da segunda à quarta estrofe, a destruição da lógica sintática é acompanhada pela interpretação de Arnaldo, que acelera o andamento da canção, realçando ainda mais o aspecto narrativo e não-emocional, aproximando o canto da fala cotidiana, e emprestando certa instabilidade à interpretação. A esse fenômeno, Luiz Tatit dá o nome de *figurativização*, que se caracteriza pela evidenciação da fala que está inserida na voz que está cantando.

Na última estrofe, o texto chega ao seu grau máximo de auto-realização sonora, com o surgimento de vocábulos que fogem ao conjunto lexical da língua portuguesa, como “pãe”, “me” “mai”, transformando as palavras em meras partículas acústicas sem nenhum sentido semântico, ainda que guardando semelhanças fônicas com as palavras de origem. Aqui, Arnaldo desacelera o pulso, sem, no entanto, chegar a provocar o prolongamento das vogais a ponto de estabelecer certa atmosfera emocional, processo que Luiz Tatit chama de *passionalização*. A interpretação de Arnaldo diminui o andamento apenas para ratificar o estabelecimento do caos sintático e semântico da estrofe, no sentido de realçar a supremacia do som em relação aos códigos convencionais da língua.

Toda a realidade rítmico-melódica de “Minha meu” está inserida numa estrutura harmônica bastante simples. Acomodada na tonalidade de ré maior (D), a canção obedece à sequência básica de acordes (tônica – subdominante – dominante com a sétima adicionada – tônica), que, de uma forma geral, caracteriza o *rock and roll*, ritmo do qual se serviu Arnaldo para interpretar a canção. Assim, a simplicidade harmônica da canção, associada à agressividade rítmica do *rock*, chega ao receptor através de uma interpretação ácida, com notas mais gritadas do que propriamente cantadas, e guitarras pesadas, afastando o sentimentalismo e realçando a aspereza da proposta sonora da canção.

Dentro de toda essa proposta sonora, “Minha meu” se estrutura poeticamente como uma canção composta de cinco estrofes de nove versos cada, os oito primeiros versos de cada estrofe contendo quatro palavras e o último, apenas dois, totalizando quarenta e cinco versos, e somando cento e setenta palavras, todas elas começando apenas com os fonemas /pê/ e /mê/. As palavras se repetem e se relacionam exaustivamente. Tudo, no entanto, para se chegar ao estágio de autossuficiência significativa, à absolutização da palavra feita som.

POP CONCRETO OU A ESPECIALIZAÇÃO EM XEQUE

É importante frisar que o cancionista de Arnaldo Antunes não é uma vertente de sua obra que se separa de sua produção poética ou de seus outros trabalhos, sejam eles plásticos ou de multimídia. Não podemos deixar de dizer que, para Arnaldo, a canção é, então, uma forma a mais de exploração dos recursos estruturais da palavra. Por isso, uma canção que é ouvida em sua gravação fonográfica pode ganhar um outro conjunto de sentidos se for analisada a partir da interpretação em uma performance ao vivo. Da mesma maneira, essa canção pode migrar para o espaço da página e ganhar características visuais bastante particulares, desviando-a para um outro universo de realização. É o caso, por exemplo, de “O que”, que veio a público primeiramente em forma de canção, no disco dos Titãs, intitulado *Cabeça Dinossauro*, de 1986:

	não pode		pode		
o que não é o	ser	não é o que	ser que	que não po	ser
não					
			não o	de	que
que	que	não	é		

que	é	é o
não	pode	não
é	pode ser	o que ser
o	que não	não que

que					
não	o que	o que	o que	não é o que	pode
pode ser	que	não			
o que não é	que	200			
o					

ser	não é o que	pode ser	não é o que	pode ser que não é
que	não	que	não	

(ANTUNES *In* TITÃS, s/d, faixa 13)

A canção de Arnaldo Antunes foi interpretada pelos Titãs no mais autêntico estilo *funk*, com uma bateria que não se presta apenas ao simples acompanhamento, mas que dita a pulsação marcante do ritmo, um contra-baixo

sincopado que dialoga intimamente com a célula percussiva, como também fazem as guitarras e os efeitos eletrônicos. A voz de Arnaldo, assim como eventualmente os *backing vocals*, projeta a melodia de forma explicitamente *tematizada*, com notas curtas e claros destaques para os rápidos ataques consonantais, praticamente fazendo da voz uma outra célula percussiva. E essa voz canta repetidamente, mas com alternância de valores, as curtas palavras “que não é o que não pode ser”, que como são muito repetidas, acabam girando em seu próprio eixo de significação.

Com essa interpretação, a canção chegou ao topo das “paradas de sucesso”, transformando-se num grande exemplo de produto pop da segunda metade dos anos 1980. No mesmo ano de 1986, no entanto, Arnaldo extraiu o elemento verbal da canção e o transferiu para o livro *Psia*, recriando-o em forma de poesia visual:

2 - “O quê”



(ANTUNES, 1998, s.p.)

A disposição gráfica do poema sugere as muitas possibilidades de apreciação, na medida em que não aponta para nenhum início e nenhum fim. Talvez a presença de um título pudesse indicar um possível ponto de partida para a leitura. No entanto, nenhum poema de *Psia* é intitulado, o que aumenta as possibilidades de início e fim da leitura do poema, já que, de qualquer ponto em que se iniciar,

haverá o retorno ao ponto em que se leitura se originou. Todos esses recursos de estruturação gráfica nos remetem novamente ao íntimo diálogo de Arnaldo com a poesia concreta, na medida em que a realidade visual do poema no espaço da página passa a ser parte ativa do seu processo significativo, assim como também são os seus aspectos sonoro e verbal. Curiosamente, ao seguirmos o movimento circular do poema, nos detendo em apenas alguns pontos, podemos seguir o texto como na letra da canção. Não menos curioso, e digno de menção, é o fato de que, ao acompanhar a letra a partir da disposição circular do poema, somos potencialmente levados a girar o livro, fazendo com que ele tenha o mesmo movimento do disco na vitrola. Essa simetria de movimentos entre livro e disco adquire uma força simbólica significativa se pensarmos que toda a obra de Arnaldo busca inserir-se em ambientes culturais em que já não se faz sentido diferenciar as supostas alta e baixa culturas, como ele próprio afirma:

Eu me sinto fruto de um tempo em que essa diferenciação já não faz mais sentido. Quando a percebo em alguma conversa, ou em algum texto, já vejo como resquício de um pensamento do século retrasado, daquela época em que os intelectuais só ouviam música erudita[...]essa discussão é comum nos debates sobre música popular, mas não frequenta os debates sobre poesia. Talvez porque a poesia já seja considerada um bem superior, não precise conquistar esse status, enquanto a música popular representaria uma manifestação mais ligada ao lazer e ao consumo do que à verdadeira expressão artística[...]Agora eu, pelo fato de gravar discos e fazer shows, mas também publicar livros, percebo às vezes preconceitos de ambas as áreas. [...]Eu sempre associei a cobrança de especialização a algo que reconstitui um pensamento antigo, de um tempo em que os meios culturais eram mais separados. (*idem*, 2006, p. 340)

A obra de Arnaldo Antunes surge já imersa em uma atmosfera em que a noção de especialização encontra-se em xeque, como resultado justamente dessa mistura de linguagens que tomou forma e corpo na década de 1960:

[...] O fato das linguagens terem se misturado, muito em função da tecnologia também, de certa forma abriu territórios de conversa entre categorias de alta e baixa cultura, esse trânsito se tornou mais fluente. Mas eu cresci num meio em que isso já tinha sido conquistado. Para mim não é mais uma meta. Já é um *a priori* do qual eu parto com naturalidade, porque venho de uma geração posterior à da Tropicália, da Poesia Concreta, do Cinema Novo, do cinema *underground*, coisas que trabalharam nessa direção. (ANTUNES, *op.*, *cit.*, pp. 340-341)

Seu cancionário, que no início era basicamente direcionada à produção musical do grupo Titãs, surge como parte integrante daquilo que se convencionou chamar de “Rock Brasil”. Curiosamente, essa corrente musical, que surge no Brasil no início da década de 1980, pareceu se aproveitar da abertura cultural feita pela Tropicália, mas, em princípio, trouxe para sua concepção criativa pouco das conquistas estéticas do grupo de Gil e Caetano³. De uma forma geral, o “Rock Brasil”, mais do que um movimento musical, surgiu como consequência de uma série de fatores político-culturais pelo qual o país atravessava, como a urgência em se fortalecer o regime democrático, certo esgotamento do instinto ferrenho de nacionalização (que fora dominante nos movimentos estudantis na época do regime militar), o que resultou no surgimento de uma atmosfera mais propícia à absorção do produto cultural estrangeiro. E isso, por consequência, acabou possibilitando o surgimento de espaços como o Circo Voador e a veículos de comunicação como rádio Fluminense FM, ambos no Rio de Janeiro, direcionados à realização e veiculação de manifestações artísticas dos jovens que se movimentavam já sob esse novo quadro político-cultural.

Pouco havia, então, de uma ambição propriamente estética nessa produção musical. Antônio Marcus Alves de Souza, em seu *Cultura rock e arte de massa*, explicita um aspecto que delineia um aspecto crucial da produção musical da época:

[...] Vale a pena ressaltar que, entre outras movimentações do “Rock Brasil” nos anos 80, estava justamente a ideia de festa e do divertimento. As experiências vanguardistas da música brasileira cederam espaço para o riso alegre de jovens saídos de uma ditadura e que precisavam cantar e dançar em um esforço de espantar as assombrações de duas movimentadas e fantásticas décadas. (SOUZA, 1995, p. 64)

³ É importante frisarmos que, paralelamente ao “Rock Brasil”, mas longe dos “holofotes da grande mídia”, surgiu, em São Paulo, uma série de artistas que buscavam novos caminhos para a música popular brasileira (talvez com o intuito de dar prosseguimento à linha evolutiva da canção popular, que vinha do Tropicalismo), baseados, entre outros elementos, na revalorização dos padrões da fala no processo interpretativo, no diálogo com atonalismo e o dodecafonismo, na herança do samba paulistano, na irreverência. Embora não formassem propriamente um “movimento” (pois, como esses próprios artistas afirmavam, foram muitas e heterogêneas as trilhas seguidas), nomes como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque e o grupo Rumo passaram a ser conhecidos como “Vanguarda Paulista”.

Isso não quer dizer que essa geração fosse totalmente alienada e preocupada apenas em se divertir, totalmente alheia à realidade brasileira. Na verdade, essa própria tendência a certa despreocupação já era por si só uma forma de se manifestar ideologicamente. Era comum, no entanto, encontrarmos um discurso mais politicamente direcionado. Como é o caso de “Geração Coca-Cola”, de Renato Russo, gravada pela Legião Urbana:

Quando nascemos fomos programados
pra receber de vocês
Nos empurraram com os enlatados
Dos U.S.A., de nove as seis.

Desde pequenos nos comemos lixo
comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.
[...] (RUSSO *In* URBANA, 1995, faixa 6)

De qualquer forma, tanto essa postura inconformada e messiânica do compositor pop, que falava em nome de sua geração, quanto a afirmação da liberdade, manifestada através do desejo pelo divertimento, pareciam que pouco se movimentavam na direção de um diálogo com as conquistas mais especificamente estéticas das gerações anteriores. E nessa atmosfera de descompromisso formal, o cancionista de Arnaldo surge como um ponto de retomada do diálogo entre as linguagens. Os casos de “O que” e “Minha meu”, já tratados anteriormente neste mesmo capítulo, são exemplos de como preceitos estéticos oriundos principalmente do diálogo entre a Poesia Concreta e o Tropicalismo podem soar em perfeita consonância com a atmosfera aparentemente descompromissada do “Rock Brasil”. E como uma das principais características da produção arnaldeana é a globalidade, ou seja, a não distinção de valores entre suas manifestações artísticas no tratamento da palavra, qualquer perspectiva crítica ou analítica que proponha algum outro caminho que possa resultar na hierarquização entre as linguagens poderá parecer sem sentido.

REFERÊNCIAS

Antunes, Arnaldo. “Fragmento de Galáxias”. Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/upload/bibliografia_1/38_imagem_g.jpeg. Acesso em 30.11.2020.

_____. **ARNALDO ANTUNES -músico e poeta - parte 3**. Disponível em: endereço www.youtube.com/watch?v=izpjN9qnDzg&feature=related. Acesso em 30. 11.2020.

_____. **Como é que chama o nome disso**. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. **40 escritos**. Organizado por João Bandeira. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **Psia**. 4ª edição. São Paulo, Iluminuras, 1998[b].

_____. **Ninguém**. São Paulo: BMG Ariola, 1995. 1 disco compacto (49 min): digital, estéreo. 7432126593-2.

_____. **Tudos**. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1993.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4 ed. Rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. “Ensaio sobre a origem das línguas”. In: **Os pensadores**. Tradução por Lourdes Santos Machado; introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TATIT, Luiz. **Todos entoam - Ensaio, conversas e canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. **O cancionista - composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

TITÃS. **Cabeça dinossauro**. São Paulo: WEA, s/d. 1 disco compacto (38 min): digital, estéreo. 0229255122-2.

URBANA, Legião. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: EMI, 1995. 1 disco compacto (35 min): digital, estéreo. 72438358332-4

**CANÇÃO E IDENTIDADE, JUVENTUDE E
CENAS URBANA**

O AMOR CONTEMPORÂNEO NAS CANÇÕES
GAROTOS E GAROTOS II- O OUTRO LADO, DE LEONI

CONTEMPORARY LOVE IN THE SONGS
GAROTOS E GAROTOS II- O OUTRO LADO, BY LEONI

Aline Teixeira da Silva Lima¹

*Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.*

Vinícius de Moraes

O que é o amor? O amor é uma construção humana complexa que possui tanto uma dimensão sociobiológica quanto uma dimensão cultural, sendo que ambas as dimensões influenciam e modelam determinadas relações afetivas entre os seres humanos. Desse modo, as emoções (bem como a sexualidade) são, além de fenômenos físicos, químicos e hormonais, construções culturais e sociais que vão variar de acordo com as épocas históricas e com as culturas. O amor se constrói tendo como base a moral, as normas, os costumes, as crenças, enfim, as necessidades de cada sistema social. Contudo, apesar das variantes do amor, ao longo das décadas, este, normalmente, é visto como um sentimento transcendente, magnífico, sobre-humano. De acordo com Mary Del Priore, o amor é

milagre de encantamento, espécie suntuoso presente que atravessa os séculos. Espécie de maravilhamento sobre o qual os artistas, e talvez os amantes, possam nos dizer alguma coisa. Feito de encontros inesperados ou de acasos favoráveis, ele é como um choque violento que eletriza, cega, encanta. Deixa-nos perdidos (DEL PRIORE, 2006, p. 12).

Em geral, esse conceito de amor desenvolvido pela historiadora é associado às mulheres, tornando-se, assim, parte construtora dos papéis de gênero. Segundo Guacira Lopes Louro,

¹ Doutora em Literatura na Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil. E-mail: alinetslima@hotmail.com

papéis seriam, basicamente, padrões e regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos (...), seus modos de se relacionar e de se portar... através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (inadequado) para um homem ou para uma mulher, numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas (LOURO, 2014, p. 28).

Nesse contexto, o amor é comumente considerado uma atribuição feminina, mais do que isso, é uma verdadeira vocação, e está sempre associado ao sentimento de felicidade. Entretanto, é importante salientar que a temática do amor passou por alterações em relação ao seu lugar na vida social do indivíduo pertencente ao mundo moderno, como explica André Lázaro, ao afirmar que “(...) a partir do Renascimento, o sentimento amoroso sofreu uma impressionante mudança de valor, de tal forma que quase não reconhecemos nele aquilo de que falam os antigos” (LÁZARO, 1997, p. 31). Percebe-se, dessa forma, que a sociedade é a responsável por essa regulamentação nas relações amorosas e em seus preceitos, ou seja, em como o amor deveria se dar entre o sujeito e o outro.

Na Antiguidade, ainda citando Lázaro (1997), o amor era quase esotérico, engessado, pois não havia possibilidade de opção para o sujeito, haja vista que o ato de escolher o nubente, ou seja, a pessoa amada, ia contra as ordens da sociedade patriarcal estabelecidas da época. Ainda no século XIX eram muito comuns os casamentos arranjados, por interesse. Para Denis Rougemont (1988), o casamento coercitivo era imposto, a favor da instituição matrimonial, de três maneiras: sagradas, sociais e religiosas. Entretanto, já no final do século XIX, devido às grandes transformações econômicas e sociais, como a consolidação do capitalismo e a ascensão da burguesia, respectivamente, o comportamento da sociedade foi alterado e, nessa nova dinâmica da vida, em suas diversas dimensões, a organização do casamento também mudou. Segundo Del Priori, “os casais começam a escolher, porque as relações matrimoniais tinham de ser fundadas no sentimento recíproco. O casamento de conveniência passa a ser vergonhoso” (DEL PRIORE, 2006, p. 231)². Desse modo, o amor romântico, o qual

² No entanto, vale ressaltar que, apesar desse “poder de livre escolha”, determinados padrões continuaram a ser seguidos, como classe social e raça. Logo, foram-se assegurados limites dentro desse universo de escolhas.

se originou do amor cortês, do amor burguês e do vitoriano, é o cimento do matrimônio nesse período. A historiadora Cláudia Maia (2007)³, versando sobre o amor e esse “poder de escolha”, afirma que essa nova dinâmica amorosa, o “dispositivo de escolha”, noção construída pela autora, significa uma estratégia discursiva em que o casamento passou a basear-se, em tese, em escolhas individuais, não sendo mais uma imposição dos pais para com os nubentes. Esse “dispositivo de escolha”, que ocorreria apenas na teoria, conforme Maia (2007) muda na modernidade, pois

se o amor, entre os antigos, apontava para a superação da animalidade, para os modernos, progressivamente, ele aponta para a superação da vida social e das marcas que ela imprime no sujeito. Amar, para os modernos, é libertar-se das amarras que fazem do indivíduo, um ser socialmente inscrito e, portanto, limitado (LÁZARO, 1997, p. 222).

A partir do final século XIX, portanto, o mundo burguês abriu as portas para o homem procurar suas identidades, pois este, nesse momento, se reconhece livre. Porém, essa grande diversidade de opções e possibilidades, diante do sujeito, faz com que o processo de construção da identidade torne-se algo complexo. Já no final do século XX e início do XXI, instaurou-se uma “crise” social, causada por diversos fatores, como, por exemplo, a independência da mulher, a mudança de crença e valores, dentre outros, o que proporcionou mais liberdade e oportunidades para o sujeito escolher suas identidades, já que, na pós-modernidade, conforme Stuart Hall, “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato (...). Ela permanece incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2006, p. 38), ou seja, o indivíduo pode adquirir a identidade que quiser, na medida em que esta lhe for apresentada. O sujeito agora é detentor do seu espaço íntimo. O homem pós-moderno relaciona-se com seu desejo, o que o leva a escolha do outro. No amor antigo não havia espaço para a intimidade, para a experiência amorosa, contudo, a partir da mudança dessa concepção, o homem torna-se um ser autônomo, dono de suas escolhas e consciente de que

³ A tese de Maia, *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1830-1948)*, citada neste trabalho, foi publicada, em 2011, pela Editora Mulheres.

não é obrigado a viver com o outro para sempre, pois não precisa necessariamente dele para ser feliz.

Consoante Antonio Candido, a literatura é um produto social, logo, deve-se analisar o vínculo entre a obra e o ambiente social, em que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2010, p. 14.). Assim, as produções literárias de Leoni representam o tema em consideração, estimuladas por esse novo lugar ocupado pelo amor na atualidade, pois o texto literário é o lugar em que se tem a densidade simbólica da mente humana. Dessa forma, a poesia contemporânea reflete o impacto das transformações sociais que ocorreram de forma veloz no século passado. A arte, a qual capta todas essas alterações, a fim de recodificá-las e emití-las de volta ao mundo, não deixaria de sofrer tal absorção. O sujeito poético que finca seus versos na pós-modernidade incorpora esses inúmeros paradigmas e, como os outros indivíduos com o qual convive e desempenha alteridades ininterruptas, tenta adentrar-se na realidade oscilante da qual faz parte.

Assim, nos interessa, neste estudo, analisar esse fenômeno no que tange à temática amorosa transposta para a poesia brasileira contemporânea. O *corpus* será composto por duas canções de autoria de Leoni, *Garotos* (1985) e *Garotos II – o outro lado* (1993). O cantor, músico e compositor Leoni iniciou sua carreira musical em 1977, aos 16 anos, tocando baixo no grupo “Chrisma”. Entretanto, foi em 1981 que ficou conhecido nacional e internacionalmente, ao fazer parte, como baixista e principal compositor, da banda “Kid Abelha”. Foi durante sua participação na banda que compôs *Garotos*, com a coautoria de Paula Toller. Em 1986, Leoni deixou a banda supracitada e fundou o “Heróis da Resistência”. Em 1993, decidiu seguir carreira solo e, no mesmo ano, gravou a canção *Garotos II – o outro lado*, a qual se manteve seis meses nas paradas de sucesso em todo o país. A intenção do poeta, ao compor a segunda canção, foi dialogar com a primeira⁴,

⁴ Essa informação foi dada pelo próprio Leoni em um vídeo no seu canal do *Youtube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WPrX3vBcQ-A&ab_channel=LeoniOficial

apresentando uma outra perspectiva em relação ao amor e aos relacionamentos. Por isso, a expressão “o outro lado” do título, pois, enquanto a primeira apresenta o olhar feminino em relação à temática amorosa, a segunda canção demonstra justamente o outro lado, ou seja, a visão masculina.

Ao iniciar o estudo das canções é importante encará-las como uma rede de relações orgânicas, ciente de que “para se obter respostas dos textos poéticos, precisa-se lê-los, buscando ultrapassá-los a partir das aberturas semânticas, procurando os diálogos possíveis que se estabelecem nesse jogo móvel de signos” (CYNTRÃO, 2004, p.12). Por essa razão, o ponto de partida dessa análise será a entrada no texto com chaves técnicas, fazendo, a priori, uma leitura em níveis morfológico, semântico e fônico, explicitando, dessa forma, os processos de significação de cada canção, evidenciando a singularidade e os efeitos de sentido nas mesmas⁵.

⁵ A legenda abaixo se ocupa da leitura dos poemas em nível morfológico:

VERBOS
ADJETIVOS
ADVÉRBIOS
PRONOMES
SUBSTANTIVOS

GAROTOS

Leoni/ Paula Toller

Garotos gostam de iludir
Sorriso, planos, promessas demais
Eles escondem o que mais querem
Que eu seja outra entre outras iguais
São sempre os mesmos sonhos
De quantidade e tamanho

Garotos fazem tudo igual
E quase nunca chegam ao fim
Talvez você seja melhor que os outros
Talvez, quem sabe, goste de mim
São sempre os mesmos sonhos
De quantidade e tamanho

Garotos perdem tempo pensando
Em brinquedos e proteção
Romance de estação
Desejo sem paixão
Qualquer truque contra a emoção.

GAROTOS II - o outro lado

Leoni

Seus olhos e seus olhares

Milhares de tentações

Meninas são tão mulheres

Seus truques e confusões

Se espalham pelos pelos

Boca e cabelo

Peitos e poses e apelos

Me agarram pelas pernas

Certas mulheres como você

Me levam sempre onde querem

Garotos não resistem

Aos seus mistérios

Garotos nunca dizem não

Garotos como eu

Sempre tão espertos

Perto de uma mulher

São só garotos

Seus dentes e seus sorrisos

Mastigam meu corpo e juízo

Devoram os meus sentidos

Eu já não me importo comigo

E então são mãos e braços

Beijos e abraços

Pele, barriga e seus laços

São armadilhas e eu não sei o que faço

Aqui de palhaço, seguindo os seus passos

Na canção *Garotos*, há uma marca de gênero no 4º verso da 1ª estrofe, representada pelos termos “outra” e “outras”, deixando evidente que se trata de um eu lírico feminino, o qual compõe um panorama dos pensamentos e atitudes características do sexo masculino. A fim de elaborar tal composição, no primeiro verso de cada estrofe, o eu lírico repete o substantivo “garotos” e discorre, por meio de verbos (significativos, em sua maioria) e uma locução verbal, sobre as ações dos mesmos (“gostam de iludir”, “escondem”, “querem”, “são”, “fazem”, “chegam”, “perdem”). Todos esses verbos estão conjugados na 3ª pessoa do plural, garantindo uma generalização de tais ações por parte de todos os homens. Entretanto, nos 3º e 4º versos da 2ª estrofe, o eu lírico refere-se a seu interlocutor (indicado pelo pronome “você”), isso significa que há um garoto específico a quem o eu lírico se dirige. Nessa situação, observa-se que os verbos estão na 2ª pessoa do singular e peculiarmente no presente do subjuntivo, diferenciando-se de todos os outros verbos do texto⁶, os quais estão conjugados no presente do indicativo. Vale ressaltar que o subjuntivo já é um modo verbal que expressa dúvida, mas a desconfiança do eu lírico para com seu amado é tamanha, que há uma reiteração desse sentimento com o advérbio “talvez” nos dois versos em questão e com a expressão “quem sabe” no 4º verso. Apesar de os verbos encontrarem-se conjugados no tempo presente, os dois versos supracitados demarcam uma projeção de tempo futuro, já que, mesmo com as incertezas do eu lírico para com o ser amado, existe uma esperança de que ele seja diferente dos outros garotos e nutra por ela algo verdadeiro. Toda sua descrença quanto aos garotos pode ser inferida pelo 4º verso da 1ª estrofe, a qual ela relata sua experiência negativa em relação aos homens, pois o eu lírico afirma que os homens tendem a considerá-la (enfaticamente marcado pelo pronome “eu”) apenas mais uma dentre outras tantas mulheres com as quais já estiveram.

⁶ Há apenas um outro verbo na canção que se encontra no modo subjuntivo, o qual está no quarto verso da primeira estrofe: *Que eu seja outra entre outas iguais*.

Quanto aos substantivos e locuções substantivas, existem dois campos semânticos bem demarcados e relevantes. Na 1ª estrofe, há os artifícios usados pelos homens para iludir as mulheres: “sorrisos”, “planos”, “promessas” (intensificados pelo advérbio “demais”). Na segunda estrofe, a imaturidade masculina, a qual influencia diretamente sua resistência em se render a um relacionamento com profundidade: “brinquedos”, “proteção”, “romance de estação”, “truque contra emoção”. Há apenas uma antítese ao longo de toda canção (nunca/sempre), entretanto, esta é forte o suficiente para ratificar essa puerilidade masculina descrita pelo eu lírico. O mesmo afirma que os homens não costumam terminar o que se propõem a fazer e que seus sonhos se mantêm indefinitivamente os mesmos, como evidencia o verso subsequente: *E quase nunca chegam ao fim/ São sempre os mesmo sonhos/ De quantidade e tamanho.*

No que concerne à perspectiva masculina, em *Garotos II- o outro lado*, encontramos a marca de gênero masculina, evidenciada no 4º verso da 4ª estrofe (refrão da canção), em que o eu lírico faz uso da conjunção “como” a fim de se enquadrar como um desses garotos sobre os quais ele relata ao longo na canção: *Garotos como eu.* Nas 1ª, 2ª e 6ª estrofes não há nenhum termo que faça menção ao eu lírico. São versos completamente dedicados a relatar os atributos e qualidades das mulheres. Nas demais estrofes, principalmente na 7ª, nos deparamos com o efeito que esses predicados femininos têm sobre o eu lírico (marcado pelos pronomes “me”, “meus”, “comigo”, “eu”). É importante observar que para fazer esse apanhado descritivo do sexo feminino não foram utilizados adjetivos, e sim substantivos, classe absolutamente predominante na composição da canção. São 36 substantivos ao todo, sendo que 16 desses fazem parte do campo semântico do corpo⁷. Octávio Paz (1994) afirma que o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado, esteja ele vestido ou desnudo. André Lázaro, por sua vez, anuncia que “a ação decisiva do erotismo dos corpos é o desnudamento, pois a nudez se opõe ao estado fechado, ao isolamento do ser descontínuo. A nudez é uma comunicação que indica a possibilidade da continuidade entre seres em

⁷ Existem ainda dois verbos que também podem ser inseridos nesse mesmo campo semântico: “devoram” e “mastigam”.

contato” (LÁZARO, 1997, p. 27). Percebe-se, portanto, por meio do aparato dos dois teóricos citados, que o poeta, ao expor todo o erotismo próprio da mulher e, conseqüentemente, do seu corpo, já se inseriu neste novo lugar que o mundo moderno inaugurou para o amor, onde há espaço para a representação da intimidade, característica a qual identifica o sujeito pós-moderno.

Praticamente, todos os 16 verbos do texto poético, os quais estão no presente do indicativo, conjugam-se na 3ª pessoa do plural e suas ações são praticadas pelas mulheres ou pelos garotos. Apenas 4 verbos, sendo que um está no gerúndio, são realizações do próprio eu lírico, que são as mesmas ações as quais retratei no parágrafo anterior, em que evidenciam as conseqüências da sensualidade feminina em relação ao eu poético. Entretanto, é no refrão que mais se sobressai esses efeitos da sedução das mulheres no comportamento masculino. Em primeiro lugar, o substantivo “garotos”, que dá nome à canção, aparece apenas no refrão e é repetido quatro vezes, sempre demonstrando a incapacidade do homem de reagir perante aos desejos das mulheres. Em segundo lugar, mas não menos importante, durante toda a canção há somente um adjetivo, o qual se localiza justamente no refrão. E, ao invés de fazer referência à mulher, como faz o eu lírico durante todo o poema, esse adjetivo caracteriza os garotos: *Sempre tão espertos*. Apesar de já sabermos que *Garotos II, o outro lado* dialoga com *Garotos*, esse adjetivo faz uma ponte direta entre as duas canções. Na canção de 1985, quem detinha o poder no relacionamento eram os homens, sendo, portanto, possível inferir que eles eram mais espertos, mesmo que tal vocábulo não apareça no texto. Na canção de 1993, o termo “espertos” aparece, exprimindo uma continuidade temporal e intensificado pelos advérbios “sempre” e “tão”, respectivamente, todavia, no texto poético, esses garotos mostram-se extremamente frágeis em relação às mulheres, fragilidade que não se manifesta em momento algum na primeira canção. Conforme o poeta,

Garotos II – o outro lado – esse é o nome completo da composição – foi escrita só por mim como uma resposta masculina às reclamações de suas parceiras: somos assim porque não sabemos jogar o jogo amoroso tão bem quanto vocês. Perto de uma mulher, nós, homens, somos

apenas garotos indefesos que não sabem dizer “não” nem entendem direito as regras desse jogo⁸.

Assim, subentende-se que o jogo de poder modificou-se e agora é a mulher que dirige o relacionamento, havendo, portanto, um empoderamento desta. Conforme Joice Berth, o empoderamento é “uma movimentação interna de tomada de consciência ou do despertar de diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista” (BERTH, 2018, p. 17). Ademais, ainda sobre as práticas do sistema de dominação machista, há um estereótipo que é desconstruído nesta canção, pois, segundo o psiquiatra Luís Rojas Marcos (1998), o machismo glorificaria os atributos de maior dureza atribuídos à masculinidade, naturalizando a imagem do homem agressivo, implacável e seguro de si e sem qualquer concessão ao sentimental. Contudo, em *Garotos II- o outro lado*, observa-se exatamente o contrário, isto é, um homem fragilizado e confuso frente a uma mulher, visto que este se torna “só um garoto” diante da relação amorosa, sendo que a palavra “garotos”, neste texto, não possui uma carga semântica de “dominante”, como na produção textual de 1985, mas sim um sentido de imaturidade, somada à insegurança e à incapacidade de dizer não a uma mulher, isto é, de resistir a ela. A sonoridade das palavras também valida esse argumento do controle feminino. O poeta faz usos de aliterações (lh) em vocábulos que causam essa confusão ao eu lírico, por ser justamente o que o seduz: “olhos”, “olhares”, “milhares”, “mulheres”, entre outras. Desse modo, a desorientação do eu lírico se dá não somente pelos conceitos de tais termos, como também pelos sons dos mesmos.

Antonie Giddens (1993) faz uma diferenciação dos tipos de amor: o *amor paixão*, o qual se caracteriza por uma certa urgência e que apresenta como marca o encantamento de um para com outro. O *amor romântico*, que, além de ser encarado como essencialmente feminilizado e visar um envolvimento prolongado, tem como elementos principais o sublime, o lírico, o abstrato e o idealizado, não tendo espaço para compulsões sexuais e eróticas. O amor

⁸ Entrevista disponível em: <https://musicaemprosa.wordpress.com/2015/10/29/garotos-e-garotos-ii-o-outro-lado-a-resposta/comment-page-1/>

romântico, de acordo com sua etimologia grega, coincide com o significado de amor *Eros*, ou seja, o enamorar-se, e que está baseado na idealização e na expectativa (ESTEBAN; TÁVORA, 2008). Esse amor se consolida na dependência sentimental entre homens e mulheres, justificando-se na suposta necessidade de complementação entre eles. E a essa ideia de completude está vinculada o sentimento (praticamente uma promessa) de felicidade, tornado o amor e a busca por uma “alma gêmea” uma meta vital.

Contudo, apesar de o amor romântico valorar a dependência sentimental descrita acima, na prática, ele não é bilateral, haja vista que,

de forma esquemática se dice que en las chicas el amor romántico viene a ser el romance de la búsqueda, entrega, fusión con la otra persona, ansiedad, compromiso. En los chicos el amor implica cierta ganancia, pero no compromete aspectos nucleares del yo personal. En las chicas el amor romántico sería una forma de organizar el futuro y una construcción de la identidad personal. En los chicos el amor romántico se relaciona con la seducción, con el acceso a las muchachas (LEAL, 2007, p. 63)

No contexto social atual, com a emancipação, independência e autonomia sexual da mulher, o amor romântico tende a fragmentar-se, abrindo, assim, espaço para o *amor confluyente*, o qual “presume igualdade na doação e no recebimento emocionais (...)” (GIDDENS, 1993, p. 73). Ao analisar as canções, é perceptível em *Garotos* uma mistura dos três tipos de amor acima explicitados. O amor romântico justifica-se pelo fato de haver uma idealização do eu lírico para o com o amado, já que mesmo expondo, ao longo do texto poético, o histórico masculino de não levar as mulheres a sério, ela ainda tem esperança: *Talvez você seja melhor que os outros/ Talvez, que sabe, goste de mim*. Há também uma expectativa para que esse relacionamento, que nem começou, dure, pois o eu lírico não quer ser descartado como foram as outras mulheres, ela não quer ser “outra entre outras iguais”. O que ela almeja é um amor ativo, recíproco, que seria o amor confluyente, não o romântico. Mas o que ela encontra, por parte do amado, é apenas o amor paixão, algo momentâneo, o qual ela caracteriza como “romance de estação”.

É importante ressaltar que, por muito tempo, o amor como emoção suprema se manteve arraigado a crenças e, portanto, fora do âmbito crítico e científico, ignorando-se, assim, que ele é, na verdade, produto de uma longa herança cultural (MAY, 2012), em que o patriarcalismo, sempre presente, impõe o domínio masculino sobre nossos corpos e sexualidade, definindo, assim, o que é apropriado e desejável nas relações entre homens e mulheres. Nesse sentido, ao encararmos o amor como construções socioculturais, evidencia-se que estas relacionam às mulheres papéis únicos de esposas, mães, provedoras de afetos e de cuidados, colocando a mulher em um lugar de opressão e, dessa forma, perpetuando o *status quo* patriarcal. Durante os avanços feministas, no século XIX, o amor, que, até então, era encarado como algo divino, supremo, e, portanto, acrítico e acientífico, começou a ser estudado como artefato discursivo, tendo em vista que “o amor é parte da ação social e, nessa ótica, também da estrutura social, ajudando a criar novas relações sociais. Nessa definição, encontra-se patente a influência mútua entre o sentimento de amor e as estruturas sociais onde se manifesta” (NEVES, 2007, p. 611). Além disso, questões de gênero, raça, classe social começaram também a ser avaliados no processo de construção do conhecimento sobre o amor (NEVES, 2007). Essa mudança de paradigma implica em rupturas significativas no rígido esquema patriarcal. Todavia, ainda hoje, social e culturalmente, tem-se aceitado o conceito de amor como um sentimento universal, eterno, ahistórico e universal. E é a partir desse contexto sociocultural que homens e mulheres são educados, contribuindo, assim, com o perpetuar do esquema de amor patriarcal, como é possível observar em *Garotos*, em que o amor romântico continua tendo uma grande importância para as mulheres, porque nos oferece, em forma de mitos e relatos, uma espécie de utopia emocional coletiva, um ideal de casal em que nosso amado nos considerará suas companheiras para sempre, nos tratará como iguais e nutrirá por nós um amor incondicional. Contudo, como assinalado, tal discurso representa apartar da mulher a sua autonomia e a sua liberdade pessoal.

Em *Garotos II – o outro lado*, por ser uma resposta à primeira canção aqui analisada, o tema amor se mantém, entretanto, pela perspectiva masculina, e o

que surpreende é que, mesmo esse eu lírico sendo homem, não há por parte dele, a intenção de amor paixão. O amor presente é o confluyente, não apenas pelas nuances de intimidade sexual, liberdade oriunda da pós-modernidade, mas pela total fragilidade exposta por parte do eu lírico e dos garotos em geral. Giddens corrobora tal tese, tendo em vista que para ele “a dependência emocional mascarada dos homens tem inibido a sua propensão e a sua capacidade, para tornarem-se, assim, vulneráveis. O *ethos* do amor romântico tem de certo modo sustentado esta orientação, no sentido de que o homem desejável tem sido com frequência representado como frio e inatingível. Mas desde que tal amor dissolve estas características, que são exibidas como uma máscara, o reconhecimento da vulnerabilidade emocional masculina está evidentemente presente” (GIDDENS, 1993, p. 73). Reitero que essa desconstrução da figura masculina, nesta canção, é de extrema relevância, pois, conforme a antropóloga Marcela Lagarde, “o patriarcado durará até que as mulheres os sustentem com nossas fantasias. A duração do patriarcado é diretamente proporcional a nossas fantasias patriarcais” (LAGARDE, 2005, p. 431). Desse modo, percebe-se a necessidade de realizar uma negociação em relação ao discurso do amor, a fim de que se construam novas formas de amor, que sejam democráticas, igualitárias e livres, como podemos observar na canção de 1993, de Leoni.

Logo, nas duas canções aqui transcritas e analisadas, o tema amoroso, nelas relatado, compartilham das marcas universais do amor moderno. Nota-se ainda que houve uma tradução da tradição amorosa, ou seja, o poeta, na segunda canção, traduziu as modificações apresentadas pelo tema aqui em questão, dando origem a um novo texto. Este novo texto nos traz novidades como a desconstrução da noção antiga de amor, pois este não é mais encarado como algo eterno, simples e que proporciona somente felicidade. O amor é encarado de uma forma menos idílica. Esse novo amor também abre espaço para o desejo do sujeito, para o prazer, sem constrangimentos. Essa liberdade erótica é a marca fundamental do amor moderno, de acordo com Octavio Paz. O homem agora não precisa legitimar seu desejo pelas qualidades ou divinização do objeto amado, como faziam os românticos, ele agora pode simplesmente desejar, liberdade que

não é compreendida pelo amor antigo. A erótica do sentimento cedeu lugar para a erótica da intensidade, isto é, o prazer pelo prazer, “é a intensidade que oferece a garantia de legitimidade da experiência amorosa” (LÁZARO, 1997, p. 197).

Porém, apesar destas novidades, é perceptível que, em *Garotos*, há uma reafirmação de algo do passado, a busca e a necessidade do amor, seja ele da maneira que for. Parece que o amor ainda é importante para uma autorrealização do sujeito, sua ausência ou não concretização gera uma frustração, uma angústia no indivíduo. Esse vazio causado pela falta do amor não permite que o sujeito fragmentado (sujeito pós-moderno) encontre uma inteireza. Mas cabe lembrar que o amor moderno comporta a intimidade, dessa forma, apesar de haver a necessidade do amor, a maneira de amar contemporânea é diferente, como ratificado, por Leoni, em *Garotos II- o outro lado*, pois este desmistifica, por meio da canção, que as mulheres são mais vulneráveis ao amor romântico, tendo em vista que, em geral, somos educadas para que passemos a vida desejando e buscando um homem que nos salve e nos traga sentido à existência (como Isolda, Julieta, as princesas dos contos de fada...). Nesse sentido, as conquistas legais, jurídicas, sociais e econômicas das mulheres, em matéria de igualdade, dever ser acompanhadas também por uma luta por libertarem o amor da necessidade, isto é, mostrar que as mulheres têm outras metas na vida mais importantes do que encontrar um homem que as ame, evidenciando que elas podem e devem ter relacionamentos que tenham como pilares a igualdade e a liberdade, que seria o amor confluyente do texto poético. Anthony Giddens (1993) afirma que essa abertura de um em relação ao outro, justamente o amor confluyente, como referido acima, difere-se do amor romântico, pois enquanto este prega a unicidade e a eternização do amor, aquele é ativo e eventual, ou seja, é possível, mas pode não acontecer. Percebe-se, assim, por meio dos referenciais teóricos aqui estudados e pelo corpus analisado, que os valores contemporâneos estão sendo revistos e reorganizados, muitas mudanças já ocorreram, entretanto, certos valores ainda vigoram. E é neste lugar mutante, um entre-lugar, que se encontra o amor representado pela poesia brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- CARVALHO, C.C. Identidade e intimidade: um percurso histórico dos conceitos psicológicos. In: **Análise Psicológica**. Lisboa, dez. 1999, vol 17, n.4, p. 727-741.
- CYNTRÃO, Sylvia H. **Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos**. Brasília, Plano Editora, 2004.
- DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**. SP: UESP, 1993.
- ESTEBAN, M. L.; TÁVORA, A. El amor romántico y la subordinación de las mujeres: revisiones y propuestas. **Anuario de Psicología**, 39 (1), 59-73, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LAGARDE, Marcela. **Para mis socias de la vida: claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres, los liderazgos entrañables y las negociaciones en el amor**. Horas y Horas, 2005.
- LEAL, Aurora. **Nuevos tiempos, viejas preguntas sobre el amor: un estudio con adolescentes**. Revista de Posgrado y Sociedad, 7(2), 56-72, 2007.
- LEONI, TOLLER, Paula. **Kid Abelha. Educação Sentimental**. Garotos, 1985.
- LEONI. **Leoni**. Garotos II, o outro lado, 1993.
- LÁZARO, André. **Amor: do mito ao mercado**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

MAIA, Cláudia de Jesus. **A invenção da solteirona:** conjugalidade moderna e terror moral - Minas Gerais (1890 - 1948). Brasília: Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2017.

MARCOS, L. Rojas. **Las semillas de la violencia.** Madrid: Espasa Calpe, 1998.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do "amor confluyente" ou o retorno ao mito do "amor romântico"? **Estudos Feministas**, Florianópolis, pp. 609-627, set/dez, 2007.

PAZ, Octavio. **A dupla chama:** Amor e erotismo. São Paulo, Siciliano, 1994.

ROUGEMONT, Denis. **História do amor no Ocidente.** Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CONTRA O PRECONCEITO E A “LÍRICA ATROZ E SEM SENTIDO”: LIMA BARRETO, AS CANÇÕES POPULARES E O CARNAVAL CARIOCA NO ÍNICIO DO SÉCULO XX

AGAINST THE PREJUDICE AND THE ‘AWFUL AND MEANINGLESS LYRICS’: LIMA BARRETO, POPULAR SONGS AND THE RIO DE JANEIRO’S CARNIVAL IN THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY

Fernando Pisoni Zanaga¹

INTRODUÇÃO

Este texto² tem por objetivo explicitar como as músicas populares foram retratadas na obra de Lima Barreto e como a ojeriza do escritor carioca por elas é reflexo de sua atuação contra o racismo e os processos de exclusão dos negros praticados no Brasil do começo do século XX. Ademais, o literato registrou, tanto em sua ficção quanto na sua produção jornalística, o momento em que ocorreu o movimento de aceitação – de certa maneira e em determinados espaços – das músicas de matriz africana pela sociedade carioca de início do século XX. Por fim, este trabalho busca destacar como o folclore e as canções populares brasileiras foram objetos de pesquisa e de produção por toda a carreira de Lima Barreto – sendo possível analisá-los a partir do conceito de literatura militante – dimensão ainda pouco explorada na produção acadêmica a respeito do escritor.

A primeira crônica publicada de Lima Barreto, no dia primeiro de dezembro de 1900, no jornal **A Lanterna** – “o órgão da mocidade das nossas escolas superiores” (LIMA BARRETO, 2004, v.1, p.60) – recebeu o título de *Francisco Braga- concertos sinfônicos*. Nela, o escritor exalta as qualidades do

¹ Mestre em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp. Professor do Curso Exato, PROec – Unicamp. e-mail: fernando.zanaga@gmail.com.

² É importante fazer um esclarecimento: o presente trabalho reconhece o caráter racista do termo *mulata*, mas por esta ser a palavra empregada nas canções analisadas e pelo próprio Lima Barreto, ela será utilizada no texto.

músico de formação clássica Francisco Braga e reclama da indiferença do povo em relação à música clássica. O cronista ressalta que faltaria *gosto* aos brasileiros. Ele encerra a crônica observando que a falta de popularidade de uma obra ou de um artista talvez fosse um indicador de qualidade artística.

A tradicional canção infantil *Ciranda* foi tema da crônica *Um domingo de páscoa*, publicada no periódico **Hoje**, de 21 de abril de 1919. A partir desta crônica começaremos a perceber a trama enredada por Lima Barreto que contém os pontos: popularidade, qualidade artística e significado (ou falta dele). De acordo com o escritor carioca:

Não é de hoje que muitas canções populares não querem exprimir nada.[...]
Na própria 'Ciranda', que é tão comum, para conhecer-lhe o sentido e significação, precisamos ir ao dicionário e saber que 'ciranda' é uma peneira de junco, usada na Europa para joeirar cereais. (LIMA BARRETO, 1961, v.9, p. 260).

Conforme veremos ao longo deste texto, as canções populares, geralmente, apresentariam deficiência quanto à concatenação de ideias e produção de significado. Ainda na mesma crônica, Lima Barreto observa que a canção Sambalelê: “seria própria a desafiar a paciência de um sábio investigador, a fim de lhe explicar o seu sentido e objeto.” (LIMA BARRETO, 1961, v.9, p. 260).

A letra de Sambalelê é reproduzida abaixo, pois ela introduz mais um ponto à trama de Lima Barreto que analisa as canções populares da época – o racismo.

Sambalelê³
Pisa mulata, pisa na barra da saia
Sambalelê tá doente
Tá co'a cabeça quebrada
Sambalelê precisava
É dumas oito lambadas
Pisa, mulata, pisa na barra da saia
Ô mulata bonita
Como é que se namora:
Põem-se o lencinho no bolso
Com as parlinhas de fora

³ **Sambalelê.** Projeto música coral do Brasil. Sem data. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/projetocoral/wp-content/uploads/2011/05/sambalele.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

Ó Morena bonita
 Onde é que você mora
 Moro na Praia Formosa
 Digo adeus e vou embora.

Conhecendo um pouco a obra e os posicionamentos contra o racismo do escritor carioca, podemos compreender a falta de paciência que Sambalelê lhe causava. Nesta cantiga, podemos observar como a mulher negra é representada como um objeto a ser consumido. A punição física (as oitos lapadas), por não poder performatizar, remete ao Brasil escravocrata, ao sadismo senhorial e aos castigos impostos aos corpos negros.

Na canção, a mulher negra é relacionada à prostituição na passagem: “Põem-se o lencinho bolso/ com as parlinhas de fora”, já que colocar o lenço à mostra indicaria a disponibilidade da prostituta para um determinado cliente. (RODRIGUES, 2014). A canção reforça o papel lascivo presente no imaginário popular brasileiro à mulher de cor, reforçando a objetificação destas mulheres, já que durante a dança, ela deve: “pisar na barra da saia, privando a vestimenta de seu corpo.” (RODRIGUES, 2014).

226

Além de tudo isso, o verso final “Digo adeus e vou embora” traz a ideia da mulher negra como um objeto descartável, do qual o homem branco deve se afastar após ter seus desejos saciados, por não ser digna de relacionamentos estáveis e duradouros. Logo, é possível identificar as marcas do Brasil racista, recém-egresso da escravidão, nesta canção popular que Lima Barreto admitiu cantar como brincadeira quando criança.

Na crônica *Recordações da Gazeta Literária*, publicada no mês anterior, no dia 20 de março de 1919, também no periódico **Hoje**, Lima Barreto rememora outra canção que cantava em suas brincadeiras infantis: Senhor Pereira de Moraes. Ele inclusive reproduz os quatro primeiros versos da canção. Para melhor compreensão, segue toda a letra da canção, compilada por Silvio Romero (1883, p. 46).

Senhor Pereira de Moraes
 Onde vai, senhor Pereira de Moraes?
 Vossê vai, não vem cá mais;
 As mulatinhas ficam dando ais,

Fallando baixo,
 Para metter palavriados...
 Qu'é d'êl-o pente.
 Para abrir liberdade?
 Qu'é d'êl-o perú azul?
 Qu'é d'êl-a banha do teyú?
 Dois amantes vão dizendo
 «Venda a roupa e fique nú ... »
 Mulatinhas renegadas,
 Mais as suas camaradas,
 Me comeram o dinheiro,
 Me deixaram esmolambado;
 Ajuntaram-se ellas todas
 Me fizeram galhofadas...
 Ora, meu Deus,
 Ora, meu Deus,
 Estas mulatinhas
 São peccados meus.

Esta canção, muito provavelmente, faz referência a um desembargador da província da Bahia durante o século XIX, José Pereira da Silva Moraes (1821-1883). A canção teria sido composta pelos conterrâneos soteropolitanos de José Pereira de Moraes quando este partiu para Olinda estudar Direito. A canção teria se espalhado pelo Nordeste brasileiro até atingir o Rio de Janeiro, através do fluxo de migrantes. Mas, mais importante do que saber quem foi o senhor Pereira de Moraes, é observar que esta canção também hiper-sensualiza a mulher negra, apontando-a, inclusive, como a perdição do homem branco – já que as “mulatinhas renegadas” seriam pecados e acabaram por “comer o dinheiro” do Senhor Pereira de Moraes e deixá-lo “esmolambado”.

Lima Barreto relatou em crônicas duas canções populares claramente racistas que integraram sua infância. As pesquisadoras Maria Clementina Pereira Cunha (2015) e Martha Abreu (2017) analisaram a circulação dos ritmos afro-brasileiros na sociedade carioca entre fins do século XIX e início do XX e também pontuaram o racismo presente nas canções da época.

Maria Clementina apresenta as canções *O vatapá* e *A mulata da Bahia*. Nas duas, a pesquisadora observa que “cantavam as mulheres mestiças e as iguarias culinárias com a mesma malícia sexual.” (CUNHA, 2015, posição 2469-2473). Martha Abreu analisa detalhadamente o maxixe *O teu grammophone é bão*, composto em 1922. Os versos desta música apresentariam “sentido duplo” e com

muitos erros gramaticais, imitando “língua de preto” ou o “linguajar de pessoas não letradas do interior.” (ABREU, 2017, posição 1659). Segue, abaixo, a letra da canção *O teu grammophone é bão*, conforme apresentada por Martha Abreu (2017, posição 1663-1667):

O teu grammophone é bão
 Moreninha, o teu gramofone
 É tão bão que inté faiz chorá
 Saculeje de leve, ó pequena
 Que é capaz da corda quebrá.
 Eu queria passá uma noite
 A ouvi o grammophone tocá
 Nunca vi grammophone tão bão
 P’rá gemê soluçá cantá...
 O teu grammophone creolinha
 Nunca vi, estou pra vê um assim
 Quando ele para finarmente
 Minha vida acha o seu fim
 Estribilho: Vem, vem, vem
 Vem comigo, vem dança
 Traga o gramofone
 P’ra nós dois,
 Nós dois gozá.
 Ai! Ai! Ai!
 Vem, vem, vem
 Vem comigo, vem dança
 Quero ver de perto
 Ele funcioná.

Analisando a letra em conjunto com a capa da partitura desta música que “explicitam as relações figuradas entre maxixes, gramofones, prazer sexual, moreninhas e crioulinhas” segundo Abreu (2017, posição 1659), não é difícil concluir que as canções populares brasileiras compostas entre o século XIX e o século XX estereotipavam as mulheres negras e de maneira racista, retratando-as como sendo *puro corpo, puro desejo e puro instinto sexual*.

Conforme observa Mariza Corrêa (1996, p.39-41) desde Gregório de Matos, ou seja, desde o século XVII, passando por Aluizio de Azevedo e a personagem Rita Baiana em *O Cortiço* no século XIX, chegando até a exploração da imagem da Globeleza nos séculos XX e XXI, a *mulata* sempre figurou na cultura brasileira como dengosa, sensual, desejável; as mulheres negras sempre atuaram como agentes de disfunção social (ao se tornarem a perdição, o pecado dos homens brancos). Assim, a figura da *mulata* foi construída como um objeto

de desejo, tornando-se, inclusive, um símbolo nacional tão reconhecido como o futebol, o samba e o carnaval, tanto dentro quanto fora do Brasil.

A MULATA NA VIDA E NA FICÇÃO DE LIMA BARRETO

A primeira edição da **Revista Floreal**, revista criada e dirigida por Lima Barreto, foi lançada em outubro de 1907. O número de estreia apresenta um artigo intitulado *A Caravana*⁴ escrito pelo próprio diretor da revista. O artigo trata da sociedade literária que nomeia o texto que estaria promovendo um concurso cujo objetivo seria eliminar a predileção dos soldados brasileiros pelos ritmos tango e maxixe, considerados imorais. Para Lima Barreto, os literatos de *A Caravana* prestariam melhores serviços à sociedade brasileira se tivessem empenho em denunciar a “hediondez” da canção *Vem Cá, Mulata*. Esta música foi composta por Arquimedes de Oliveira em 1902, teve versos acrescentados por Bastos Tigre (este último, amigo de Lima Barreto) em 1906, e teria sido uma das músicas mais populares daquela década. (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 2006, p.27). Esta marcha de carnaval foi inspirada por uma chula popular nos carnavais. A canção foi associada à sociedade carnavalesca carioca Clube dos Democráticos. Segue um trecho da letra:

Vem Cá Mulata⁵
 Vem cá, mulata
 Não vou lá, não
 Vem cá, mulata
 Não vou lá, não
 Sou democrata, sou democrata
 Sou democrata de coração

Francisco de Assis Barbosa (1988, p.179-180), autor da primeira biografia e organizador da Obra Completa de Lima Barreto, relata que durante os festejos

⁴ LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *A caravana*. **Floreal**: publicação bimensal de crítica e literatura, Rio de Janeiro, Anno I, n.1, p.23-32, out. 1907. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per164623_contente/per164623_item1/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

⁵ **Vem cá mulata.** Disponível em: http://www.carnaxe.com.br/history/1900_63/1906_03.htm>. Acesso em: 20 nov. 2020.

carnavalescos do ano de 1906 ou de 1907, Lima divertia-se com os amigos quando, subitamente, tornou-se sombrio e logo depois sumiu. Em carta a um amigo dias depois, o escritor revelou o motivo de seu aborrecimento e desaparecimento súbito: enquanto Lima e seus amigos acompanhavam um rancho que passava, todos começaram a cantar *Vem Cá Mulata*: “Aquilo – disse Lima Barreto – penetrou-me nos ouvidos como um insulto. Lembrei-me de minha mãe. O convite canalha parecia dirigido a ela.” (BARBOSA, 1988, p.180). Nesta confissão, Lima evidencia um dos motivos pelos quais as canções populares lhe desagradavam: a propagação de estereótipos racistas, especialmente aqueles que atribuíam solicitude e objetificavam a mulher negra.

O preconceito contra a mulher negra está presente na ficção de Lima Barreto, especialmente no romance *Clara dos Anjos*. O enredo do livro foi elaborado para destacar a posição de vulnerabilidade da protagonista, Clara dos Anjos, uma moça mestiça que cresce rodeada de músicos populares e de suas canções, acaba seduzida e abandonada, já grávida, pelo modinheiro (branco) Cassi Jones. Este enredo parece ter assombrado Lima Barreto por toda sua carreira literária, já que uma versão incompleta de *Clara dos Anjos* pode ser encontrada no *Diário Íntimo*⁶ do escritor com a data de 1904. O escritor publicou *Clara dos Anjos* como conto na primeira edição de *Histórias e sonhos* em 1920. Por fim, a versão final de *Clara dos Anjos* retorna ao formato de romance e foi escrita entre dezembro de 1921 e janeiro de 1922. Contudo, essa versão só seria publicada em 1948, 26 anos após a morte de Lima Barreto.

As três versões de *Clara dos Anjos* apresentam diferenças, mas o argumento permanece o mesmo. Os trechos selecionados abaixo foram extraídos do romance concluído em 1922 e demonstram como a sociedade brasileira da época fazia a associação entre o corpo negro e a sensualidade, e como este preconceito causaria o infortúnio de muitas moças de cor.

Na passagem abaixo, Antônio da Silva Marramaque, o padrinho de Clara, reflete acerca do prisma sob o qual as mulheres de cor eram vistas pela sociedade brasileira do início do século XX:

⁶ Conferir Lima Barreto (2011, p. 130-181).

Ele sempre observou a atmosfera de corrupção que cerca as raparigas do nascimento e da cor de sua afillhada; e também o mau conceito em que se têm as suas virtudes de mulher. A priori, estão condenadas; e tudo e todos pareciam condenar os seus esforços e os dos seus para elevar a sua condição moral e social. (LIMA BARRETO, 1997, p.56).

Como já observado, para Lima Barreto, o preconceito racial criava uma má fama para a mulher negra e acabava colocando-a em posição de subalternidade. O narrador do romance observa que a exposição às canções populares, torna Clara dos Anjos ainda mais vulnerável:

Habituada às musicatas do pai e dos amigos, crescera cheia de vapores de modinhas e enfumagara a sua pequena alma de rapariga pobre e de cor com os dengues e o simplório sentimentalismo amoroso dos descantes e cantarolas populares. (LIMA BARRETO, 1997, p.57).

As cenas finais do romance causam um grande impacto no leitor. Clara dos Anjos, grávida, vai até a casa da mãe de Cassi Jones para que esta obrigue o filho a casar. Por ser negra, a protagonista é tratada de maneira cruel e ofensiva pela mãe e pelas irmãs de Cassi e acaba sendo posta na rua. A reflexão que a protagonista faz a seguir, parece indicar a tese do romance de Lima Barreto:

231

Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu algoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos. Bem fazia adivinhar isso, seu padrinho! (LIMA BARRETO, 1997, p. 171).

Clara volta para casa e relata o ocorrido para a mãe. O romance se encerra em um tom pungente, com as duas abraçadas, chorando, expondo o sofrimento causado por uma sociedade racista:

-Mamãe! Mamãe!
-Que é minha filha?
-Nós não somos nada nesta vida. (LIMA BARRETO, 1997, p.172).

O conto *Cló* transcorre durante o carnaval carioca. O protagonista do conto, um velho professor italiano chamado Maximiliano que morava há anos na

capital do Brasil, estava a beber nos bares enquanto refletia sobre os festejos carnavalescos que ocorriam. O professor, assim como Lima Barreto, estava incomodado com a falta de sentido e regra nas canções populares e carnavalescas. Maximiliano até mesmo se pergunta qual o significado daquelas canções para o povo.

queria que aquela gente [o povo pulando o carnaval] entoasse um hino, uma cantiga, um canto com qualquer nome, mas que tivesse regra e beleza. Mas – logo imaginou – para quê? Corresponderia a música mais ou menos artística aos pensamentos íntimos deles? Seria mesmo a expansão dos seus sonhos, fantasias e dores? (LIMA BARRETO, 2010, p.172).

O conto tem seu desfecho na sala da casa de Maximiliano. O velho professor recebe o doutor André. O último iria acompanhar a esposa e a filha do italiano (a Cló que nomeia o conto) a um baile à fantasia. Os dois estão a esperar que elas terminem de se arrumar. Cló finalmente entra na sala, *fantasiada* de preta mina. A cena que encerra o conto apresenta um ar surreal e grotesco, pois a filha fantasiada tenta seduzir o doutor André na frente da família:

232

a moça, pondo tudo o que havia de sedução na sua voz, nos seus olhos pequenos e castanhos, cantou a ‘Canção da Preta Mina’:
Pimenta-de-cheiro, jiló, quilombo;
Eu vendo barato, mi compra ioiô!
 Ao acabar, era com prazer especial, cheia de dengues nos olhos e na voz, com um longo gozo íntimo que ela, sacudindo as ancas e pondo as mãos dobradas pelas costas na cintura, curvava-se para o doutor André e dizia vagamente:
Mi compra ioiô!
 E repetia com mais volúpia, ainda uma vez:
Mi compra ioiô! (LIMA BARRETO, 2010, p.176)

Na cena acima, Lima Barreto novamente denuncia o racismo da sociedade brasileira contra a mulher negra, além de apresentar mais um exemplo de canção popular (*Canção da Preta Mina*) que objetifica e hipersexualiza o corpo negro.

Porém, um pouco antes do fim do conto, ocorre uma cena muito interessante. Enquanto esperavam Cló, o professor começa um curioso diálogo com o doutor André:

- Já ouviu a *Bamboula*, de Gottschalk, doutor?

- Não... Não conheço.

- Vou tocá-la.

Sentou-se ao piano, abriu o álbum onde estava a peça e começou a executar aqueles compassos de uma *música negra* de Nova Orleans, que o famoso pianista tinha filtrado e civilizado. (LIMA BARRETO, 2010, p.175).

Os trechos destacados na passagem acima apresentam como as músicas de matriz africana já tinham se estabelecido – de determinada maneira – pelas salas da burguesia carioca em 1920, ano no qual o conto foi escrito.

A pesquisadora Martha Abreu (2017, posição 325-378) assinala que o *cakewalk*, um ritmo afro-americano teria passado “das senzalas aos salões e palcos dos cafés-concerto”, no começo do século XX. Segundo a autora, o ritmo passou a ser dançado nos salões das elites parisienses, novaiorquinas e, por fim, cariocas. O que justificaria tal mudança de posicionamento, já que tradicionalmente o binômio branco-europeu recusava e rejeitava como inferior a dupla africano-negro e sua cultura?

Na *Belle Époque* (1817-1914), período caracterizado pelo crescimento econômico e pela prosperidade da burguesia, imperavam a euforia, a crença na ideia de progresso e a fé que as inovações técnico-científicas trariam uma nova era para a humanidade. Contudo, a elite europeia que desfrutava desta atmosfera, passou a buscar em outros locais – geográficos, inclusive – novos sentimentos para a vida burguesa. Essa busca “inserir-se num movimento internacional de crescente atração pela cultura africana e afro-americana”, pois a cultura de matriz africana estimularia a manifestações de emoções e desejos – “sensações valorizadas no início do século XX por homens e mulheres que descobriam os encantos musicais e dançantes da modernidade.” (ABREU, 2017, posição 404).

Desta forma, as danças e músicas de matriz africanas - nas expressões da época- , com seus “movimentos animalizados, grotescos e selvagens”, com a “malícia e lubricidade típica dos negros”, conquistaram as elites europeias através da ótica do exótico, do primitivo, ocupando uma posição quase que oposta à cultura europeia, moderna e civilizada. (ABREU, 2017). A elite brasileira, sempre antenada com o que acontecia na Europa, logo tratou de valorizar os ritmos de origem africana, agora já *filtrados* e com a *chancela* da

cultura europeia (vide a última passagem de *Cló*), e atribuiu determinados espaços em seus salões para os ritmos afro-brasileiros.

Portanto, a maneira através da qual as músicas de matriz africana foram aceitas e integradas à cultura burguesa, valoriza traços racistas que as elites (europeias, estadunidenses e brasileiras) identificavam como intrínsecos aos negros. Conseqüentemente, esta valorização e aceitação da cultura africana acabava por atrelar estigmas de inferioridade a ela.

Mesmo atraentes e valorizadas, as culturas dos povos africanos e afro-americanos continuavam situadas fora das fronteiras civilizacionais das sociedades (e talvez exatamente por isso as vanguardas parisienses gostassem de utilizar o termo negrofilia para provocar e desafiar os valores burgueses). O interesse pelo primitivo, acompanhado da ideia do moderno, tornou-se o caminho pelo qual os europeus representavam sua própria superioridade e se sentiam autorizados a se envolver com essas estéticas, danças e músicas. (ABREU, 2017, posição 423-434).

Não foi somente Lima Barreto quem observou a circulação de músicas de matriz africana no Rio de Janeiro do começo do século passado. Outro grande cronista carioca daquela época, Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, descreveu o primeiro baile de carnaval realizado no Palace-Hotel, em 1919, na crônica *Um baile de carnaval*. Neste baile frequentado pela alta sociedade carioca, o famoso cronista relata:

Estão dançando - o 'puladinho'. Outrora o maxixe nacional era considerado uma dança imoral. Mas veio o 'cake-walk', dança reles norte-americana; veio o 'tango', dança reles e lúgubre da Argentina. O maxixe também veio, porque resolvera ir vestir-se a Paris como a gente. E diante dessa democracia coreográfica, de que os verdadeiros Lenines goram os negros dos 'UnitedStates', a sociedade virou 'jazz-band' e as danças mais decentes são todas como o 'puladinho'. No 'puladinho' o homem, todo tremendo, leva como assente abaixo do ventre o excelentíssimo par. Toda a sociedade galopa nesse estilo. (RIO, 1932, p.148).

A crônica de João do Rio exemplifica o processo descrito de aceitação descrito por Martha Abreu (2017). O maxixe, antes imoral - que inclusive resultou na manifestação da sociedade literária *A Caravana*, como visto anteriormente neste trabalho - no processo que resultou na aceitação do *cakewalk*,

do tango e de outras danças pelas elites europeias, começou a ser aceito pela elite carioca, pois “resolvera ir vestir-se a Paris como a gente.” Destarte, *trajado* à europeia (como o maxixe) ou *filtrado* e *civilizado* (como a *Bamboula* de Gottschalk), os ritmos e músicas de origem africana eram desfrutados pela elite carioca.

Em 7 de fevereiro de 1922, a crônica *Bailes e divertimentos suburbanos*, de Lima Barreto, é publicada no jornal **Gazeta de Notícias**. O cronista descreve como nos bailes dos subúrbios, imitando a elite da região central do Rio de Janeiro, o *cakewalk* e o *shimmy* embalavam as festas nas modestas casas. Lima queixa-se da “licenciosidade” das danças afro-americanas “que o esnobismo [a elite carioca] foi buscar no arsenal da hipocrisia norte-americana.” (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.504). O escritor ainda ressalta que:

passando para os pés dos civilizados, elas são deturpadas, acentuadas na direção de um apelo claro à atividade sexual, perdem o que significavam primitivamente e se tornam intencionalmente lascivas, provocantes e imorais. (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p. 501).

Logo, podemos concluir que Lima Barreto sentia-se incomodado pela difusão, entre as várias parcelas da sociedade carioca, das músicas de matriz africana, pois as maneiras pelas quais elas eram recepcionadas acabavam por propagar traços racistas associados aos negros, como a sensualidade, o primitivo e o grotesco.

CONTRA A LÍRICA ATROZ E SEM SENTIDO

Naquele que é considerado por muitos o principal romance de Lima Barreto, *Triste fim de Policarpo Quaresma* – publicado como folhetim no Jornal do Comércio a partir de 1911, e que ganhou edição em livro, custeada pelo próprio autor em 1915 -, a música popular ocupa um espaço importante. Uma das principais personagens, e amigo fiel do protagonista Major Policarpo Quaresma, o modinheiro Ricardo Coração dos Outros foi baseado no músico e poeta Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) que conquistou grande fama na capital federal no início do século XX.

No enredo da obra, o ufanista major Quaresma, sempre em busca do autenticamente nacional (vide a petição para tornar o tupi-guarani a língua oficial do Brasil), após muito meditar, conclui que a modinha acompanhada pelo violão seria a “expressão poético-musical característica da alma nacional.” (LIMA BARRETO, 2003, p.26). Assim, Policarpo contratou o “principal executor” de modinhas ao violão para ensiná-lo: Ricardo Coração dos Outros.

É pertinente ressaltar que o circuito indicado acima por Martha Abreu (2017) – ou seja, as músicas populares passaram dos espaços ocupados pelas populações pobre e negra para os salões da burguesia – também pode ser identificado em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. No começo, a fama de Ricardo Coração dos Outros “estivera limitada a um pequeno subúrbio da cidade”; com o sucesso, o modinheiro passou a ser convidado para “frequentar e honrar as melhores famílias do Méier, da Piedade e Riachuelo”. (LIMA BARRETO, 2003, p.25). Conforme observa o narrador: “Dessa maneira, Ricardo Coração dos Outros gozava da estima geral da alta sociedade suburbana. É uma alta sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios.” (LIMA BARRETO, 2003, p.26). E o sucesso do músico só crescia, chegando às mais ricas regiões da cidade, demonstrando como os ritmos populares, que no caso brasileiro também apresentavam uma matriz africana, passaram a ser aceitos e requisitados pela elite carioca:

Ricardo, depois de ser poeta e o cantor dessa curiosa aristocracia [suburbana], extravasou e passou à cidade, propriamente. A sua fama já chegava a São Cristóvão e em breve (ele o esperava) Botafogo convidá-lo-ia, pois os jornais já falavam no seu nome e discutiam o alcance de sua obra e de sua poética... (LIMA BARRETO, 2003, p.26).

Contudo, vale destacar que esse processo de aceitação não ocorreu de forma uniforme por toda a sociedade. A irmã do Major Policarpo Quaresma, Dona Adelaide, considerava o violão e as modinhas coisas de escravos: “A velha irmã de Quaresma não tinha grande interesse pelo violão. A educação que se fizera, vendo semelhante instrumento entregue a escravos ou gente parecida, não podia admitir que ele preocupasse a atenção de pessoas de certa ordem.” (LIMA BARRETO, 2003, p.68).

Apesar dos tons positivos com os quais a obra geralmente retrata Ricardo Coração dos Outros, especialmente ao descrever a lealdade do modinheiro ao Major, Lima Barreto não deixa de fazer críticas à personagem. Conforme o romance se desenvolve, Ricardo Coração dos Outros passa a sofrer a concorrência pelos salões das pessoas mais endinheiradas. Um outro cantor de modinhas acompanhadas pelo violão, o incomodava

primeiro: pelo sujeito ser preto; e segundo: por causa das suas teorias. Não é que ele tivesse ojeriza particular aos pretos. O que ele via no fato de haver um preto famoso tocar violão era que tal coisa ia diminuir ainda mais o prestígio do instrumento. [...] E além disso com aquelas teorias! Ora! Querer que a modinha diga alguma coisa e tenha versos certos! Que tolice! (LIMA BARRETO, 2003, p.69).

Novamente, o racismo se faz presente. O *alter ego* de Catulo da Paixão Cearense expressa que, em sua luta a favor do reconhecimento das canções populares e do violão, era posto em risco justamente por seu rival ser negro. Em outras palavras, o processo de valorização das músicas de raiz africana era acompanhado pelo preconceito e pela exclusão dos corpos negros. Além disso, a passagem acima retoma a crítica de Lima Barreto sobre a falta de sentido nas letras das canções populares. A seguir, acompanharemos o posicionamento do cronista carioca acerca das canções carnavalescas de seu tempo.

237

Na crônica *Uma opinião de Catulo*, que Lima publicou sob o pseudônimo de Jonathan, na *Careta* do dia 27 de março de 1920, o escritor apresenta um diálogo que teria tido com Catulo da Paixão Cearense sobre a proibição, pelo músico, da execução de uma composição de sua autoria durante o carnaval. Jonathan pergunta o motivo da proibição:

- Por quê? O Carnaval é a nossa verdadeira festa nacional... O momento era de calhar, perfeitamente adequado...
 - Não há dúvida, mas o estão estragando...
 - Como?
 - Cantam agora coisas que têm significação, que têm sentido. Vi logo pelos ensaios; aborreci-me e proibi aos rapazes que profanassem meu hino.
 - Então?
 - É isto! Eu só quero metáfora, imagens... Você já viu poesia assim como um ofício

burocrático, pretendendo dizer alguma coisa! (LIMA BARRETO, 2016, p.197).

Na quase uma década que separam a publicação desta crônica e de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto insiste em criticar – através de ironias – a falta de sentido que identificava nas composições de Catulo.

Em *Sobre o carnaval*⁷, crônica escrita durante um sábado de carnaval, o escritor tece comentários acerca dos festejos de Momo e das canções carnavalescas. Sobre as canções populares, expressa:

é a conclusão a que fatalmente chego ao ouvir as suas cantigas, sambas, fados, etc., ao ouvir toda essa poética popular e espontânea, de não possuir o nosso povo, a nossa massa anônima, nenhuma inteligência e de faltarlhe por completo o senso comum. Mete horror semelhante pensamento. (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.137).

Aqui Lima Barreto identifica, horrorizado, falta de inteligência e mesmo de senso comum no povo brasileiro. O escritor carioca, recém saído do Hospício Nacional dos Alienados, compara a poética popular com a dos alienados e dispara: “toda a vantagem de concatenação de ideias, de sentido e mesmo de propriamente poesia, vai para a banda dos dementados.” (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.138).

Esta “lírica atroz e sem sentido” seria composta por uma “enxurrada de vocábulos que não querem dizer nada.” (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.138). A crítica que o escritor dirigiu a Catulo – a falta de senso nas letras das canções também foi aplicada aos compositores anônimos.

A crônica é encerrada com uma ressalva. Lima Barreto escreve que essas “despretensiosas considerações” não foram motivadas por antipatia ao carnaval e ao “folgar do povo” e pede aos poetas populares que componham “mais cantares que pudessem ser entendidos, coisa que não lhes é impossível, pois todos conhecemos as poesias roceiras, as quadras populares, quase sempre

⁷ Veículo e data de publicação desconhecidos. É provável que tenha sido publicada em fevereiro de 1920.

expressivas e denunciando verdadeira poesia.” (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.140).

Contudo, o tom que predomina nas análises do cronista em relação à poética popular e carnavalesca é negativo. Pouco antes daquele que seria seu último carnaval, a crônica *O pré-carnaval* foi publicada na **Careta** no dia 14 de janeiro de 1922. Nela, ele reproduz trechos de três canções carnavalescas e retoma a comparação entre a poesia carnavalesca e a dos alienados. A primeira seria “pior que a dos loucos dos hospícios” (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.489). E continua: “Logo na primeira estrofe do seu hino, que chama ‘marcha’, denunciam [os compositores das músicas de carnaval] que são candidatos ao primeiro prêmio de reclusão mental que em geral todos eles disputam.” (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.490). Após leitura “desta pasmosa literatura carnavalesca”, Lima Barreto chega à mesma conclusão que chegara dois anos antes: “a mentalidade nacional enfraquece e o próprio gosto popular se oblitera, em querer perder a sua espontaneidade e simplicidade.” (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.490).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto neste trabalho, Lima Barreto tinha um posicionamento bastante crítico aos músicos, às músicas populares brasileiras e ao carnaval carioca do início do século XX. Lilia Schwarcz (2010, 2017) destaca como Lima Barreto, um ferrenho opositor do racismo e das teorias racistas, que usava seu espaço nos jornais, seus romances e contos para combater os preconceitos, ainda conferia uma superioridade cultural à Europa ao mesmo tempo em que depreciava determinadas práticas culturais populares. Conforme destaca Schwarcz, é possível identificar passagens nas quais o escritor :

procurou desconsiderar sambistas e carnavalescos populares, em sua maioria negros e mestiços, assim como, de maneira oposta, entenderia oscânonos literários franceses com ganhos não só dos brancos instruídos e cultivados, mas da própria civilização (SCHWARCZ, 2010, p.37).

Estas tensões que transpassaram a vida deste literato negro e suburbano, que busca fazer vida em comum com o povo, ao mesmo tempo em que se distancia deste pela educação formal, calcada em autores europeus, é evidenciada na crônica *Legião da Mulher Brasileira*, publicada no periódico **A.B.C.**, em 27 de março de 1920. Lima Barreto narra que, às vésperas do carnaval, alguns de seus companheiros de botequins suburbanos – “Manuel Parafuso, artista pintor de liso, muito consagrado pelas famílias abastadas da redondeza; [...] Miguel Barbalho, um rapaz acobreado da mais perfeita aparência caprina ” - criaram “um cordão, rancho ou bloco” intitulado *Rapaduras Gostosas*.” (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.162). Incomodado com a falta de sentido, desta vez o escritor adota uma postura diferente – irmana-se aos seus companheiros de bar e comenta:

Eu não sei bem por que quiseram tal nome, mas nada objetei-lhes e calei toda a crítica irreverente ou tola a semelhante manifestação de arte popular. Diabo! Eu sou do povo também; não descendo, como o presidente, de fidalgos flamengos [...]. Sou essencialmente homem do povo e criticar manifestações artísticas de pessoas da mesma condição que a minha pode parecer pretensão e soberbia. Guardei a crítica e convenci-me de que podia haver rapaduras amargas. (LIMA BARRETO, 2004, v.2, p.161-162).

Concluindo, este trabalho ressaltou a pouca estima que Lima Barreto dedicou às canções populares de fins do século XIX e do início do XX. É possível analisar a rejeição do escritor carioca em relação à poética popular atribuindo uma dose de elitismo ao escritor, separado de seus contemporâneos de mesma raça e classe social devido à formação intelectual do literato. Contudo, identificamos que a propagação de estereótipos racistas, especialmente aqueles que atribuíam sensualidade e solicitude à mulher negra nas canções populares e carnavalescas, desagradavam sobremaneira Lima Barreto. Além disso, o escritor acompanhou o processo de aceitação dos ritmos brasileiros de matriz africana pelas elites do Rio de Janeiro e também reconheceu neste movimento a difusão de estereótipos racistas.

Além disso, Lima Barreto permanece fiel à sua concepção de arte, atacando em crônicas uma “lírica atroz e sem sentido” formada por uma “enxurrada de

vocábulos que não querem dizer nada”, ou mesmo quando Ricardo Coração dos Outros afirma ser um absurdo seu rival desejar que as modinhas digam alguma coisa, ou ainda quando Catulo da Paixão Cearense se aborrece com jovens foliões que querem canções com significado. Lima Barreto era um grande crítico da literatura produzida em sua época, considerando-a banal, reduzida a meros exercícios estéticos e gramaticais. De acordo com o escritor, a literatura e as artes criadas naquele momento deveriam adquirir uma característica instrumental – o literato deve se empenhar em comunicar-se com clareza e buscar ser entendido pelo maior número de pessoas, pois somente assim a literatura atingiria seu objetivo: reforçar os laços de solidariedade entre os diversos grupos humanos. Ou seja, uma literatura militante. Nas palavras do escritor:

A literatura de nosso tempo vem sendo isso [uma ligação entre as almas dos homens] nas suas maiores manifestações e possa ela realizar, pela virtude da forma, não mais a tal beleza perfeita da falecida Grécia, que já foi realizada; não mais a exaltação do amor que nunca esteve a perecer; mas a comunhão dos homens de todas as raças e classes, fazendo que todos se compreendam, na infinita dor de serem homens, e se entendam sob o açoite da vida, para maior glória e perfeição da humanidade. (LIMA BARRETO, 2010, p.58)

Seis décadas após sua morte, Lima Barreto foi homenageado no desfile da Escola de Samba Unidos da Tijuca de 1982, com o samba-enredo *Lima Barreto, mulato pobre mas livre*⁸, cuja letra segue abaixo:

Vamos recordar Lima Barreto
 Mulato pobre, jornalista e escritor
 Figura destacada do romance social
 Que hoje laureamos neste carnaval
 O mestiço que nasceu nesta cidade
 Traz tanta saudade em nossos corações
 Seus pensamentos, seus livros
 Suas ideias liberais
 Impressionante brado de amor pelos humildes
 Lutou contra a pobreza e a discriminação
 Admirável criador, ô ô ô ô
 De personagens imortais
 Mesmo sendo excelente escritor
 Inocente, Barreto não sabia
 Que o talento banhado pela cor

⁸ **Samba enredo 1982.** Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/unidos-da-tijuca-rj/1757369/>>. Acesso em: 05 jan.2021.

Não pisava o chão da Academia
Vencido pela dor de uma tragédia
Que cobria de tristeza a sua vida
Entregou-se à bebida
Aumentando o seu sofrer
Sem amor, sem carinho
Esquecido morreu na solidão (bis)
Lima Barreto
Este seu povo quer falar só de você (bis)
A sua vida, sua obra é o nosso enredo
E agora canta em louvor e gratidão

A campeã daquele ano, a Escola de Samba Império Serrano, desfilou com a canção *Bumbum Paticumbum Prugurundum*, cujos versos principais apresentam o seguinte trecho:

Bumbum Paticumbum Prugurundum
O nosso samba minha gente é isso aí
Bumbum Paticumbum Prugurundum
Contagiando a Marquês de Sapucaí⁹

Apesar de não ser possível afirmar com precisão qual seria a reação do escritor em relação ao samba-enredo da Unidos da Tijuca que o homenageou, podemos imaginar, com alguma segurança, o sentimento de repulsa que *Bumbum Paticumbum Prugurundum* lhe causaria.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930**. Campinas: Editora da Unicamp, 2017. (Históri@ Ilustrada) Edição do Kindle. ASIN B077SYQN4Y.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto: 1881-1922**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.6-7, p.35-50, 1996.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **"Não tá sopa": sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930**. Campinas, Editora da Unicamp, 2015. (Históri@ Ilustrada). Edição do Kindle. ASIN B01N0XFZPA.

⁹ **Galeria do samba**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperioserrano/1982/>>. Acesso em 10 jan. 2021.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Sátiras e outras subversões**: textos inéditos. Organização, introdução, pesquisa e notas de Felipe Botelho Corrêa. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. **Diário íntimo**. São Paulo: Globus, 2011.

_____. **Contos completos**. Organização e introdução: Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Toda crônica**: Lima Barreto. Organização: Beatriz Resende e Rachel Valença; apresentação e notas: Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004. v.1-2.

_____. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo, Ática, 2003.

_____. **Clara dos Anjos e outras histórias**. Prefácio Sergio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

_____. **Obra Completa**. São Paulo: Brasiliense, 1961.17v.

RIO, João do. **Celebridades-desejo**. Rio de Janeiro: Gráfica da Pátria Portuguesa e Lusitana. 1932.

RODRIGUES, Hermano de França. O negro na literatura: discursos memórias e representações. **Cadernos Imbondeiro**, João Pessoa, v. 3, n. 2, 2014. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/ci/article/view/21396/12791>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

ROMERO, Sílvio. Canções populares do Brazil. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883. v.1. In: **Cantos populares do Brazil**. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518774>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil república. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Contos completos**. Organização e introdução: Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. 6.ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

O BONDE DAS DIVAS: A MPB VAI AO BAILE FUNK COM GAL, MARINA E ADRIANA

THE DIVAS' GANG: MPB GOES TO FUNK PARTIES WITH GAL, MARINA AND ADRIANA

Daniel Carlos Santos da Silva¹
Mayra Moreyra Carvalho²

INTRODUÇÃO

Este texto é fruto de uma reflexão nascida a partir da constatação da presença do gênero funk em quatro obras musicais recentes, aparecidas no segundo decênio do século XXI, de três artistas brasileiras de reconhecida relevância: Gal Costa, Marina Lima e Adriana Calcanhotto.

Em 2011, no álbum *Recanto*, Gal Costa canta o funk de autoria de Caetano Veloso “Miami maculelê”. Marina Lima grava seu funk “Só os coxinhas” para o álbum *Novas famílias*, de 2018, em parceria com Antonio Cicero. No ano seguinte, aparece o último trabalho da trilogia de Adriana Calcanhotto, *Margem*, cuja faixa final é o funk “Meu bonde”. Também é de Adriana o funk da quarentena “Bunda lê lê”, lançado no ano de 2020 no álbum *Só*.

Considerando essas quatro composições, buscamos refletir sobre a aparição do funk nas obras produzidas na última década pelas três artistas. Interrogamo-nos, a partir de algumas questões norteadoras, por que a opção por esse gênero musical, originário na cena urbana do Rio de Janeiro nos anos 80, ocupa faixas da produção recente dessas três figuras da MPB. Além disso, investigamos como o universo do funk – jovem e urbano – e sua forma característica de expressão nas letras e no canto são apropriados por essas cantoras e compositoras já maduras. Para tanto, abordaremos detidamente cada

¹ Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo. Professor de Língua Espanhola e Língua Portuguesa - Instituto Federal do Paraná. <dan.silva58@hotmail.com>

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora de Literaturas Portuguesa e Brasileira na Universidade do Estado de Minas Gerais. <mayramoreyra@gmail.com>

canção, analisando a composição das letras em articulação não só com o estrato sonoro – aspecto indispensável no estudo da canção popular (WISNIK, 2004), mas também na relação estabelecida entre cada faixa e o álbum, aqui entendido como obra que propõe uma narrativa verbal, musical e visual. Em síntese, as leituras aqui apresentadas consideram os “fluxos intersemióticos entre signos de diversas naturezas (do sonoro ao teatral)” (FORIN, 2014, p. 10) mobilizados para a construção da canção e a vinculação que ela promove entre música, palavra, voz e corpo em performance.

O enfrentamento dessas questões, contudo, não pode ignorar alguns pontos da história do funk e a complexa rede de relações musicais, culturais, sociais e mercadológicas em que o gênero se situa. Em outras palavras, é preciso ter em mente, antes de iniciar as análises, a inserção do funk no espaço e no tempo e “a perspectiva social e histórica” que o gênero “revela e constrói” (MORAES, 2000, p. 218).

Nesse sentido, faremos referência a alguns pontos da história do funk a fim de apresentar elementos que serão relevantes para nossas análises. Desse modo, não faremos um relato amplo e completo sobre a história do gênero, o que pode ser apreciado em algumas obras que relacionamos na bibliografia, mas assinalaremos apenas aspectos que concernem às questões suscitadas pelas canções que constituem nosso corpus.

Primeiramente, valemo-nos de alguns elementos do relato inicial do antropólogo Hermano Vianna em seu livro de 1988, um dos primeiros estudos acadêmicos sobre o funk carioca, para ensaiar uma possível descrição do universo do funk. Ao recordar o primeiro baile a que foi, Vianna localiza-o em um “ginásio de esporte”, lembra-se do “imenso equipamento de som” e do “palco improvisado”, refere-se à “coreografia” e aos “passos” executados pelos frequentadores do “baile” na “pista de dança”, assim como aos “refrãos pornográficos” que se entoavam nessas “numerosas e gigantescas festas suburbanas” (1988, p. 8-9). As cenas captadas por Vianna delineiam o ambiente em que nasce e prolifera o funk carioca e permitem descrevê-lo como gênero eminentemente suburbano que alia dança e música composta para as multidões.

Com efeito, durante os finais de semana dos últimos anos da década de 1980, quando Vianna realizou sua pesquisa, ocorriam cerca de 700 bailes no Grande Rio, aos quais assistiam de 2 a 5 mil pessoas, contabilizando cerca de 1 milhão de frequentadores (VIANNA, 1988, p. 12).

No que tange ao estrato sonoro, Vianna vincula o funk à vasta matriz da “música negra norte-americana” (1988, p. 16), que engloba desde o *blues* surgido nos anos 30 e 40, o *rhythm and blues*, o *soul*, o *rap* e o *hip-hop*, esses dois últimos marcadamente urbanos. Silvio Essinger retoma essa genealogia do funk e explica a denominação do gênero:

O nome vem dos Estados Unidos e denomina um tipo muito específico de música, que descende dos lamentos negros e rurais do blues, do posterior *rhythm'n'blues* [...] e da evolução do *rhythm'n'blues* que é o *soul* [...]. Do *soul*, [...], chegamos ao funk, que é quando essa música é reduzida à sua percussividade mais básica. O foco das músicas se desloca para a bateria, que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados [...]. É isso, em suma, o que passou, a partir de meados da década de 1960, a ser conhecido como funk – nome que, até então, era a gíria dos negros para o mau cheiro. Daí em diante, essas quatro letras nada mais representaram que a senha para a dança frenética, suada, sem compromissos. (ESSINGER, 2005, p. 10-11)

Ao reconstruírem a trajetória do funk carioca, tanto Vianna quanto Essinger referem-se aos Bailes da Pesada, realizados aos domingos na casa de shows Canecão a partir da segunda metade dos anos de 1970. Em seguida, assinalam o surgimento das equipes de som, chamando a atenção para a Soul Grand Prix, e dão especial atenção ao desenvolvimento do movimento Black Rio a partir de 1975, que aliou à música e à performance a questão racial (VIANNA, 1988; ESSINGER, 2005)., Essinger identifica, partir de 1979, outro momento nesse itinerário dos bailes, com o aparecimento de diferentes batidas: a mais lenta do charme, a caracterizada pelos *breaks* e *scratches*³ do *hip-hop* e do *rap* estadunidenses e a produzida eletronicamente com equipamentos. O pesquisador sublinha o papel decisivo de um personagem que encontramos em

³ Segundo explica Essinger, o *break* é “uma passagem instrumental com batidas boas para a dança, retirada de discos de artistas obscuros”, e o *scratch* “um efeito especial, movendo o disco para a frente e para trás” (2005, p. 56).

todas histórias sobre o funk carioca, DJ Marlboro: “o surgimento e a ascensão de Marlboro servem como símbolo do começo de uma nova era para os bailes no Rio” (2005, p, 52). É pelas mãos do DJ que se desenvolve a batida que hoje mais comumente associamos ao funk e, curiosamente, ele a produziu a partir de uma bateria eletrônica dada por Hermano Vianna no período em que este realizava sua pesquisa de campo. A partir de meados dos anos 1980, o chamado “batidão” se fixa, surgem os compositores que passam a escrever letras em português, assim como grupos e equipes que se profissionalizam e adentram ao mercado fonográfico.

No final da década dos anos 80 e início dos 90, esse crescimento e consolidação do gênero têm ressonâncias em outros âmbitos para além do musical e cultural. Muito brevemente, apontamos episódios recontados por Essinger em sua obra, como a oscilação do poder público, representado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, que chegou a proibir bailes e mais tarde trabalhou para reconhecer o funk como movimento cultural e jovem significativo entre os anos de 1993 e 1994; o temor propagado na imprensa a partir da associação dos fenômenos conhecidos como “arrastões” aos frequentadores de bailes funk; a amplificação do debate a respeito da violência vivida cotidianamente nos subúrbios cariocas e irradiada à toda cidade principalmente a partir de dois acontecimentos funestos: as chacinas da Candelária (julho de 1993) e de Vigário Geral (agosto de 1993); a aparição de eventos, como workshops, para discutir o movimento funk, suas características, alcances, necessidades, além de questões como preconceito e violência (ESSINGER, 2005, p. 124-132). Até os anos 2000, o funk ganha espaço nos meios de comunicação, alternando-se entre as páginas de cultura e entretenimento e as policiais. Com a Lei Estadual 3.410, de 29 de maio de 2000, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro estabeleceu regulamentações para a realização dos bailes funk⁴. Como sintetiza Essinger, o funk “iria tomar de assalto a cultura brasileira” depois de 2001 (2005, p. 203), a

⁴ Entre os artigos, o 3º dispõe que “Só será permitida a realização de bailes Funk em todo o território do Estado do Rio de Janeiro com a presença de policiais militares, do início ao encerramento do evento”.

partir das especificidades do universo em que foi engendrado e do modo como isso aconteceu:

O funk chega ao Rio e é deglutido de maneira inédita. Não existem bailes como esses em nenhum outro lugar do mundo. Alguns detalhes aparecem em outras cidades. Mas a combinação desse tipo de dança, com o tipo de roupa, com o tipo de música, com o tipo de organização das equipes de som e a atuação do DJ só acontece no mundo funk carioca. (VIANNA, 1988, p. 86)

O breve apanhado de informações que compilamos permitem distinguir elementos sem os quais o funk não pode ser entendido. Em primeiro plano, apontaríamos a música, a dança, a coreografia, o baile, a juventude, o hibridismo sonoro e o cenário urbano do Rio de Janeiro, com as contradições e ambiguidades das relações entre as zonas dessa cidade. Desses fatores decorrem questões de cunho social, político e econômico que envolvem interesses, preconceitos, estigmas, costumes e hábitos tanto dos produtores do gênero, como dos consumidores e daqueles que se dizem apenas espectadores. Como fenômeno musical e sociocultural amplo e complexo, o funk tem como característica premente o que podemos chamar de “senso de atualidade ou de contemporaneidade”, ou, dito de outro modo, há na efemeridade ou instantaneidade detectada por Hermano Vianna⁵ a expressão de urgências do presente, tanto por ser este um tempo percebido como veloz e acelerado, como no sentido de que há questões prementes que geram reações rápidas e urgentes.

Antes de passar à análise das canções de Gal, Marina e Adriana e discutir como as artistas se apropriam desse universo que brevemente delineamos, situamo-las no tempo e espaço do cenário musical brasileiro.

TRÊS ARTISTAS, TRÊS TEMPOS

Quando nascia Adriana Calcanhotto, em 1965, Marina Lima, já com dez anos de idade, iniciava um diálogo decisivo com Antonio Cicero. À época, os dois

⁵ “A relação da maior parte do público com a música que está sendo tocada, mesmo no caso do funk, é efêmera, “funcional”, completamente descartável. [...] A música serve apenas para dançar – e para fazer dançar, no caso dos DJs” (VIANNA, 1988, p. 77).

irmãos estavam morando com a família nos Estados Unidos, onde iniciam o contato poético, ele com textos que a irmã mais nova musicaria. Nesse mesmo período, mais precisamente em 1967, Gal Gosta se lança na indústria fonográfica junto de Caetano Veloso, com o álbum *Domingo*. Essas três mulheres de gerações relativamente distintas se inserem no cenário do cancionista popular, todas, como artistas emblemáticas da música brasileira.

Adriana estreia em 1990 com *Enguiço*, álbum dedicado à Maria Bethânia. Nele já se mostra como artista abrangente, aliando composições autorais – a faixa homônima, que abre o disco, e “Mortaes” – à interpretação de canções de outros compositores renomados, como “Nunca”, do conterrâneo Lupicínio Rodrigues; “Caminhoneiro”, de Erasmo Carlos, John Hartford e Roberto Carlos; “Sonífera ilha”, dos Titãs e “Naquela estação”, do próprio Caetano em parceria com João Donato e Ronaldo Bastos. Grande leitora do Modernismo encabeçado por Oswald de Andrade, apropria-se das noções de intertexto, ruptura e inovação, elementos que perfazem sua discografia, agudizam-se e se evidenciam na sua recente turnê, de 2018 e 2019, *A mulher do Pau-Brasil*, nome que a coloca lado a lado com o icônico modernista paulistano – O homem do Pau-Brasil.

Uma década e um ano antes, quem surge na indústria fonográfica é Marina, com seu álbum *Simples como fogo* (1979). Porém, uma composição sua já havia sido gravada anteriormente por Gal, no álbum *Caras e bocas* (1977) da tropicalista, que interpretou “Meu doce amor”. E é na faixa “Nosso estranho amor” do segundo álbum, *Olhos felizes* (1980), com participação de Veloso, que Marina vai ganhando espaço preponderante no cenário da década da explosão do rock brasileiro sem, contudo, denominar-se como roqueira, posto que sempre deixou indicado seu anseio justamente pelo movimento oposto: o de não se enquadrar.

Gal, por sua vez, ainda que também dispense apresentações, é a contundente tropicalista. Não somente musa do Movimento, no sentido de ser considerada uma espécie de imagem passiva sobre a qual os espectadores se regozijam, tampouco uma porta-voz dos gigantes e diversos compositores que gravou, já que não fala em nome de alguém e, sim, constitui-se ela mesma como

uma autora, em virtude da apropriação que faz das canções que interpreta. É voz em forma e substância radicais que perpassam décadas da história de nossa música. Poderia ser considerada a precursora, portanto, de uma linhagem das musicistas aqui tratadas, sendo um dos grandes nomes da década de 1960, 1970, etc. Enquanto Marina desponta em 1980 e, por sua vez, Adriana se faz fortemente presente a partir de 1990.

É notável que as três devem ser consideradas quando pensamos no cenário musical, e o protagonismo delas muito se deve tanto às parcerias que realizam, quanto à inovação que buscam constantemente em seus trabalhos. Por esse prisma, referimo-nos às três como divas, embaladas não somente pela sonoridade difundida nas rádios mais “familiares”, mas também envolvidas com quem ouve desde uma zona diversa e descentralizada. É nesse ponto que notamos o funk carioca como gênero presente na produção de todas.

Como dissemos, em Gal isso ocorre no álbum *Recanto*, de 2011, que marca um retorno da forte presença de Caetano – responsável pela composição de todas as faixas – na produção da parceira histórica que interpreta “Miami Maculelê”, penúltima faixa do disco. Um processo relativamente similar ocorre com Marina Lima, que se reaproxima do grande parceiro e irmão no seu último álbum, lançado em 2018, *Novas famílias*. Isso ocorre na faixa humorada e polêmica “Só os Coxinhas”, que o próprio Cicero escolhe para contribuir na composição. Adriana, por sua vez, vai um pouco além: encerra o álbum *Margem*, de 2019, com “Meu bonde” e também aparece com o funk no seu recentíssimo álbum *Só*, produzido e lançado durante a quarentena, no qual apresenta a canção “Bunda Lê Lê”.

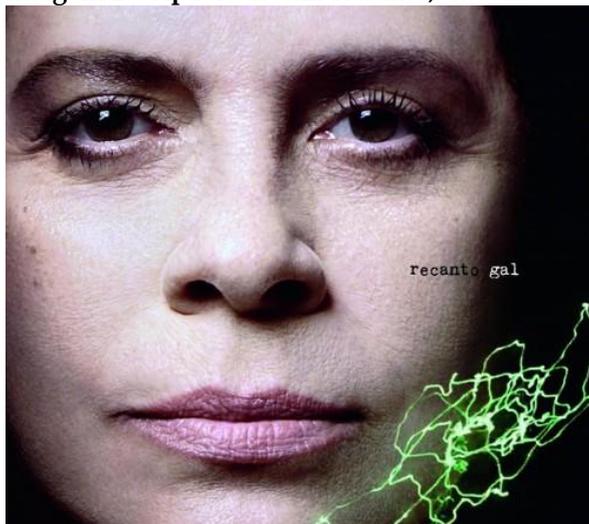
É com base em todo esse cenário que lançamos as questões norteadoras da nossa exposição: por que a opção pelo funk e como essas artistas se apropriam dos recursos de expressão que o gênero oferece?

GAL

Recanto (2011) é um álbum que já no próprio nome evidencia o tom construído por Gal Costa em parceria com Caetano Veloso, o que fica ainda mais potente na apresentação da turnê: acompanhada de três músicos, se apresenta numa esfera intimista, com gestos mais contidos e com um vestido de manga longa inteiro preto como figurino. É possivelmente ali um sinal do envelhecimento: as mãos descobertas de Gal mostram as marcas do tempo, o que lhe permite dominar o microfone com maestria ainda maior, a de quem transpôs uma carreira mantendo-se em alto nível. E na composição das canções Caetano demarca esse lugar da intérprete. O escuro não se restringe aos significados soturnos de um longo percurso, junto a isso caracteriza uma profundidade que desvela o interior da artista.

Pode-se dizer que as letras do álbum são também de caráter biográfico, mesmo porque o *cantautor* compôs as onze faixas que o conformam especialmente para Gal, que ao cantar “minha voz na panela lá”, em “Autotune autoerótico”, se volta para um gesto de sua própria infância, momento em que já demonstrava a presença da voz como caminho incontornável em sua história de vida. É possível, ainda, pensar que a última palavra da letra da canção que abre o disco, “Recanto escuro”, evidencia uma obra anterior, em que a parceria com Caetano foi também evidente: *Cantar*, álbum de 1974, tem cinco das onze faixas compostas por Veloso, mesmo número do álbum de 2011, só que muito mais colorido, inclusive pela simbólica flor no cabelo de Gal destacada na foto de capa. Isto é, *Recanto* demarca necessariamente um diálogo com o passado, o biográfico, o artístico, o da tradição musical, enfim.

Imagem 1: Capa do álbum Recanto, de Gal Costa



Fonte: acervo dos autores

É nesse sentido que “Miami maculelê” é pensada, já que para compreender a canção uma série de referências intertextuais devem ser trazidas à tona:

MIAMI MACULELÊ

Mas por quê
Mas por quê
Por que eu fui meter você
No meu som
No meu bom
Miami Maculelê
Miami Maculelê
Miami Maculelê
São Dimas
Robin Hood
E o Anjo 45
Todos dançando comigo

(Era música de dance
Era o bonde do prazer
Sacanagem sem romance
Por que eu fui meter você?
Era dança de alegria
Putaria e coisa e tal
Por que você vem com santo,
Anjo e galera do mal?
Você encheu minha vida
De ternura e sentimento
Vou virar trabalhador
Vou deixar o movimento
E se alguém me perguntar
O que foi que aconteceu
Eu responderei então:

Na verdade o malandro sou eu)
(COSTA, 2011)

A canção apresenta uma divisão evidente: uma primeira estrofe, cantada por Gal, e uma segunda – entre parêntesis – em que uma voz masculina insurge intensificando ainda mais o ritmo do funk, derivado do subgênero do hip hop explícito no título: o *Miami bass*. Mas há ainda uma junção: “maculelé” corresponde a um tipo de dança folclórica de Santo Amaro⁶ e, portanto, às remissões ao passado já ficam assinaladas no título e acentuadas na repetição dos versos que o retomam. De um lado, destaca-se a raiz do gênero musical à qual a canção pertence, de outro, o lugar de nascimento do compositor é realçado por uma das expressões artísticas locais.

Desse modo, os termos da canção apontam para origens distintas, o que se pode notar nos três nomes próprios que constituem a primeira estrofe: o bom ladrão São Dimas, geograficamente localizado em Israel; o fora da lei Robin Hood, da Inglaterra; o possível guerrilheiro de codinome Anjo 45, no Brasil. Este último três vezes presente em canções de Jorge Ben, que dá protagonismo a Charles Anjo 45 em duas faixas do álbum *Jorge Ben* (1969), “Take it easy my brother Charles” e “Descobri que sou um anjo”, e na faixa “Charles Jr.”, do álbum *Força bruta* (1970).

Esses nomes são retomados na segunda estrofe, pelo viés ambíguo que percorre toda a letra da canção. Primeiramente, pela conotação sexual que marca o gênero funk e fica assinalado no questionamento “Por que eu fui meter você?” e evidenciado nos versos “Sacanagem sem romance” e “putaria e coisa e tal”. A voz masculina, relativamente confusa e possivelmente inebriada com o canto de Gal na primeira estrofe, faz ainda um segundo questionamento: “Por que você vem com santo,/ Anjo e galera do mal?”. É justamente seu estado entorpecido por certa volúpia, que inclusive o faz se comprometer a mudar de personalidade

⁶ “No Maculelé tradicional, os brincantes que representam a tribo rival formam um círculo em volta de uma pessoa, que representa o herói. Todos sustentando um par de bastões nas mãos. O desenrolar da história é contado através dos cânticos que são respondidos em coro. Além do coro os componentes batem os bastões (grimas) no ritmo do atabaque que é tocado pelo mestre do maculelé” (MESQUITA; MEDEIROS, 2019, p. 210).

(“virar trabalhador”/“deixar o movimento”), que pode deixar passar quase que imperceptivelmente a seriedade do seu questionamento.

“A galera do mal” é mencionada na canção, porém assim considerada de acordo com a perspectiva de quem os nota: São Dimas, Robin Hood, Charles Anjo 45 e os que estão envolvidos com o a produção e consumo do funk podem todos ser vistos como criminosos para a sociedade, como de fato ocorre com o próprio gênero musical no Brasil, sistematicamente marginalizado pelos meios de comunicação, até implodir e se estabelecer pela sua própria força. Ou seja, as interrogações, também responsáveis pelo duplo sentido na canção, questionam o lugar de personagens que podem ser destacadas como heroicas, bem como do gênero que deve ser compreendido para além de uma cultura criminosa na qual tentam enquadrá-lo. É nesse ponto que se encontram a inovação e a profundidade do gesto de uma cantora fundamental da música popular brasileira ao interpretar um funk sem, contudo, se colocar em posição de superioridade em relação ao gênero, mas integrando-se enquanto parte importante do seu repertório.

254

“Todos dançando comigo” indica um chamamento não apenas para as figuras mencionadas na letra, mas de igual maneira para quem escuta atentamente. Dessa forma, a parceria de Gal com Caetano demonstra um sentido profundo: o retorno é também para uma postura atuante dos artistas, de quebra de paradigmas tão bem expressa no movimento da Tropicália, do qual ambos foram protagonistas. “Miami maculelê” é, portanto, canção principal, na medida em que estabelece uma série de rupturas no todo em que se apresenta. Haja vista a posição do conjunto da obra: é a penúltima faixa, que antecede a derradeira “Segunda”, indicativa de um recomeço. Após um percurso amplamente noturno do álbum, o funk surge como manifestação efusiva no conjunto.

MARINA

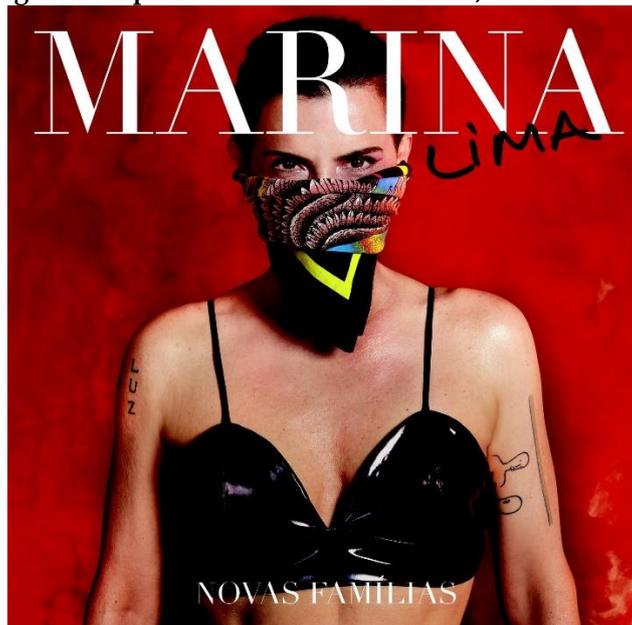
A posição no disco é também ponto fundamental para discutir “Só os coxinhas”. É a quinta das nove faixas de *Novas famílias*. Isto é, está justamente

numa posição central do último trabalho fonográfico de Marina Lima que tem dois polos de grande força. Arremata um primeiro lado, que contém quatro canções de viés eminentemente político das letras; antecede o segundo, com músicas não menos inovadoras e politizadas, mas com letras mais voltadas para reflexões afetivas e que se encerram com a gravação em estúdio de “Pra começar”, canção simbólica na abertura de *Todas – ao vivo* (1986), e que também sugere uma refundição a partir dos “tais caquinhos do velho mundo”.

O primeiro grupo referido se inicia com a faixa de abertura homônima ao álbum. Ela já deixa encaminhado o tom da obra, que marca a carreira de Marina enquanto compositora e intérprete: a ruptura de noções sedimentadas, ressignificadas pelo novo, aqui especificamente, modos diversos de constituição familiar. O que só é possível na aproximação de elementos muitas vezes considerados adversos ao ponto de não poderem se conectar, é desse modo que invoca uma união de São Paulo e Rio de Janeiro em “Juntas”, entendendo as duas cidades enquanto força nacional mais potente na medida em que estiverem articuladas em torno de uma causa. As seguintes, “Árvores alheias” e “Mãe gentil”, dão continuidade ao tom combativo, ao ponto de se sugerir nessa segunda um gesto de subversão: “pega fogo/com um galão se vira o jogo”.

Aqui é importante realçar, inclusive, a foto de Marina na capa do álbum: sobre um pano de fundo vermelho, muda a posição da bandana no corpo: o tecido colorido deixa de encobrir a cabeça e envolve o rosto dela abaixo dos olhos. É uma guerrilheira que está diante de nós e sua arma mais potente é a palavra musicada, ainda encoberta pelo tecido que reveste a boca que entoará seu ideal revolucionário.

Imagem 2: Capa do álbum *Novas famílias*, de Marina Lima



Fonte: acervo dos autores

Interessante notar que em outra das fotos do álbum a artista está com o braço esquerdo estendido, segurando entre os dedos um fósforo aceso. É a constituição em imagem do que fica sublinhado ao final de “Mãe gentil”: “gasolina neles!”.

256

A questão se adensa, posto que o verso repetido é trazido para o álbum a partir da canção “Gasolina”, do coletivo Teto Preto. Somado a isso, ao apresentar sua canção em show, Marina o faz encapuzada, ao lado da parceira de composição, Letrux. Toda a construção da canção, portanto, incluindo esse diálogo intenso com uma geração distinta da sua e emergente do cenário musical, demonstra a profundidade com a qual Marina Lima produz sua obra, sempre explorando a força do trabalho conjunto.

É nesse contexto que retoma a parceria com o irmão Antonio Cicero. E talvez o mais inusitado é que ele tenha escolhido justamente o funk do álbum para colaborar, ou seja, em meio a tantos nomes de uma certa juventude que fazem parte do disco e que bem poderiam se adequar a um gênero também mais voltado para uma geração mais nova, são os dois irmãos, ícones da música brasileira já a partir do final dos anos de 1970, que se juntam para a emblemática composição:

SÓ OS COXINHAS

Só os coxinhas, vai!
Agora abaixa um pouquinho
Agora dá um risinho
Agora solta o mindinho
Só os coxinhas, vai!
Bota o seu chapeuzinho
Sai balançando o rabinho
Agora manda um beicinho
Só os coxinhas, vai!
Agora faz um passinho
Feito um pica-pauzinho
Curtindo o seu inferninho
Só os coxinhas, vai!
Agora faz um sonzinho
Com aquele seu apitinho
Tirando aquele sarrinho
Só os coxinhas, vai!

Vai, coxinha! Vai!
Vai, coxinha, vai!
Vai, vai!

E não esquece de dizer pro seu gerente
Que você está dando o seu melhor
Desce agarradinho
Mexendo o umbiguinho
Você é tão safadinho
Só os coxinhas, vai!
Só pagando cofrinho
Bem no seu quadradinho
Agora só no biquinho
Só os coxinhas, vai!
Vai soltando o nozinho
Afrouxando o cintinho
Vai piscando o olhinho
Só os coxinhas!
Isso! Só falta a bundinha
Agora então adivinha
Quem vai levar na maminha
Só os coxinhas, vai!
E não esquece de dizer pro seu gerente
Que nunca ninguém foi tão competente

Vai, coxinha, vai!
Vai, coxinha!
Só os coxinhas!
Só os coxinhas, vai!
(LIMA, 2018)

“Só os coxinhas”, de alguma maneira, pode ser inscrita em um tempo específico, pois o seu título retoma um apelido vastamente atribuído aos conservadores do país em meados de 2010 e que talvez tenha caído em desuso

ou se reformulado por meio de alcunhas diversas. Fato é que a canção se faz atemporal por ilustrar com escárnio o caricato cidadão de bem brasileiro em suas atitudes repetitivas e artificiais. “Coxinha” é histórico justamente quando pensamos no significado de uma comida típica brasileira e, mais do que isso, bem pode ser considerado o que Marina e Cicero denominavam “careta” na época da emergente transição democrática, na qual se lançam com o icônico *Fullgás*, de 1984, inclusive escrevendo um manifesto para encarte do álbum.

Décadas depois, quando talvez supusessem já superado o burlesco político, a *cantautora* e o poeta se veem imersos em conjuntura adversa e respondem juntos a ela partindo de um mote recorrente do funk. Estabelecem então um intertexto evidente com o famoso Bonde do Tigrão, que chama para sua trupe “só as cachorras/as preparadas/as popozudas/o baile todo”. Há uma evidente mudança do grupo desse bonde e a ironia se adensa na própria constituição do termo “coxinha”.

É um substantivo que sofre alteração de gênero quando deixa de significar um dos nossos pratos típicos, e passa a ser combinado na canção de Marina a uma série de diminutivos, como se também o fosse: uma profusão deles que constituem quase todos os versos e servem de base para a composição do ritmo, extensivamente repetitivo, tal qual o próprio grupo representado. Deixa de ser sensual, como aquele que faz parte do Bonde do Tigrão, mas é desenhado com esses traços que exacerbam o ridículo da figura do “coxinha”: com o “risinho”, o “mindinho”, o “rabinho” é um ser de acentuada estranheza, dançando com todos esses gestos para, no fim das contas, tentar se autopromover com o “gerente”, grande representante da sociedade delineada.

O escárnio impresso na canção é sublinhado na apresentação de Marina, que na gravação da faixa ri sarcasticamente ao final de toda a dança e na apresentação tanto no palco quanto no clipe se utiliza de um megafone, chamando a todos para o baile em que o protagonista, paradoxalmente, não estará presente, mas será o alvo da avacalhação que se complementa na própria foto do single: “uma” coxinha em pé na sua base, com rabiscos que lhe dão uma face humana.

Toda essa construção, tal como ocorre na intenção de Gal, não indica que Marina lança mão do gênero funk apartando-se dele, colocando-se em posição superior. Ele está presente no álbum de uma grande representante da música popular brasileira para o estabelecimento de um diálogo com quem quiser fazer parte da discussão, num bonde em que ela guia e é a primeira a entrar na dança.

ADRIANA

Para aproximarmos dos dois funks de Adriana Calcanhotto, retomamos as perguntas que norteiam este texto: por que a opção da cantora e compositora pelo funk? E de que maneira ela se apropria da expressão característica desse gênero?

O fato de que a canção “Meu bonde” figure em um álbum intitulado *Margem* já aponta para um primeiro sentido do gesto de apropriação realizado por Adriana. A escolha do funk sinaliza a adoção de um gênero nascido fora do centro hegemônico da cidade, portanto à margem, e produzido por grupos sociais marginalizados. Por outro lado, justamente esse sentido do vocábulo “margem” está posto em tensão ao longo de todo o álbum, cuja primeira canção problematiza a solidez de noções como centro, eu e identidade, constituindo-se como um elogio ao descentramento e um chamado ao outro:

Eu, menos meu nome
Menos meu reino
Menos meu senso
Menos meu ego
Menos meus credos
Menos meu ermo
(CALCANHOTTO, 2019)

Nesse sentido, a canção de abertura do álbum levanta interrogações sobre qual seria e onde estaria a margem, ou ainda, o que ou quem estaria à margem. É possível considerar também que “margem”, como termo-eixo em torno do qual este corpo de canções gravita, propõe uma reflexão sobre a dinâmica de

funcionamento do mercado fonográfico e dos meios de difusão da música – desde a rádio até as plataformas de *streaming* –, universo no qual o funk não estaria exatamente à margem, mas, pelo contrário, encontraria nichos em que ocuparia uma posição central. É nessa tensão entre a marginalidade e a centralidade do funk que a canção “Meu bonde” se situa.

MEU BONDE

E assim eu levo a vida
Na poltrona da janela
Pelo mar, por ar, por terra
Sendo noite quando é dia

O café na Inglaterra
O jantar em Singapura
Cama mole noite escura
Fechadura biométrica

E assim eu levo a vida
Na poltrona da janela
Pelo mar, por ar, por terra
Sendo noite quando é dia

O café na Inglaterra
O jantar em Singapura
Cama mole noite escura
Fechadura biométrica

Onda depois doutra onda
Depois doutra onda depois
Doutra onda depois
Onda depois doutra onda
Depois doutra onda depois
Doutra onda depois

É meu bonde, é meu bonde, meu bom
É meu bonde, é meu bonde
É meu bonde, é meu bonde, meu bom
É meu bonde, é meu bonde
É meu bonde, é meu bonde, meu bom
É meu bonde, é meu bonde
É meu bonde, é meu bonde, é meu bonde, é meu bonde
(CALCANHOTTO, 2019)

Os versos veiculam uma noção de globalização que se realiza no espaço e no tempo da vida dos sujeitos. O fato de que quem enuncia possa estar na Inglaterra de manhã e em Cingapura à noite, movendo-se “pelo mar, por ar, por terra”, denota a ubiquidade do sujeito proporcionada pela eficiência dos meios

de transporte e comunicação. O trânsito intenso e o movimento alucinante dominam os fragmentos de cenas que compõem a letra da canção. Esse caráter de mobilidade vertiginosa da letra fica evidente também no ritmo que Adriana Calcanhotto escolhe. Trata-se do funk 150 BPM, uma batida bem veloz, que permite à artista imprimir no nível sonoro as mesmas sensações de velocidade, rapidez e vertigem construídas verbalmente.

A respeito dessas sensações, é possível observar que elas são sugeridas em outras canções do álbum e vão ganhando densidade à medida que ele progride faixa a faixa até desaguar na frenética sonoridade de “Meu bonde”. Desenha-se assim sonoramente uma imagem cara ao álbum como um todo que é a da onda, investigada em seus meandros de formação, elevação e rebentação na faixa “Lá, lá, lá”. “Meu bonde” aparece então depois que essa onda sutilmente gestada vira, e vem com ímpeto e velocidade sobre o ouvinte. Em versos da sexta faixa, “Príncipe das marés”, composição de Péricles Cavalcanti, insinua-se o movimento agitado que tomará conta do álbum:

[...]
Atento eu aguardo a mudança
Tô pronto pra quando vier

[...]
Escuto o chamado do vento
E a água começa a dobrar
Me movo ligeiro e me sento
A onda vai me carregar
(CALCANHOTTO, 2019)

No clima soturno da penúltima canção, “Ogunté”, já se anunciam alguns elementos de “Meu bonde”. No nível musical, seu traço minimalista reaparecerá desdobrado no ritmo veloz do funk final. O tom mais melancólico da canção advém da tristeza de quem constata que desde a Barra, no Rio de Janeiro, à costa de Lesbos, ao fundo do Mar Negro, até Alepo e Palmira, a realidade contemporânea nos enfrenta com o desequilíbrio dos ecossistemas causado pela ação humana ou com a violência impulsionada por disputas de poder. Desse modo, “Ogunté” verbaliza a desoladora, e até chocante, imagem da capa do

álbum, na qual vemos Adriana Calcanhotto imersa em um mar de lixo plástico. O caráter agudamente contemporâneo da foto de alguma maneira repercute na batida urgente do funk “Meu bonde”:

Figura 4: Capa do álbum *Margem*, de Adriana Calcanhotto

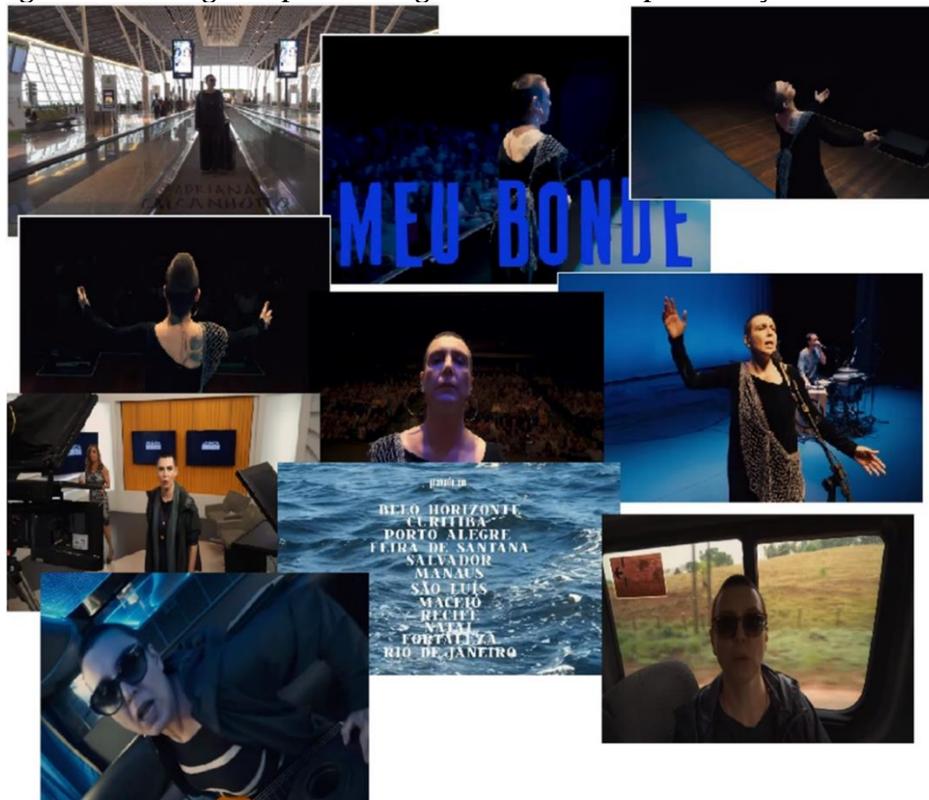


Fonte: acervo dos autores

É propícia também uma referência sumária ao clipe dessa canção, uma vez que ele potencializa esses sentidos sonoro-verbais. O vídeo apresenta mudanças rapidíssimas nos ângulos das câmeras, além de tomadas muito breves de diferentes cenas que vão se alternando, nas quais Adriana aparece ora no palco, ora nos bastidores de programas de televisão, ora em diferentes meios de transporte. É notável que a exibição do clipe sugere a configuração de uma narrativa a despeito do caráter fragmentário das cenas, já que se abre com o nome da personagem principal – Adriana Calcanhotto –, seguido pelo título dessa viagem, “Meu bonde”, conforme insinuado na imagem inicial do vídeo que mostra a artista carregando uma mala em um aeroporto.

Abaixo, apresentamos uma montagem com algumas cenas do clipe em que se pode apreciar a diversidade dos ângulos, tempos e lugares que o compõem, assim como três cenas que sugerem um fio narrativo: a inicial (primeira à esquerda), a do título, e a cena final (segunda imagem da última linha), na qual se leem as diferentes cidades de onde provêm as imagens do vídeo, caracterizando mais uma vez o sentido de ubiquidade que marca a canção:

Figura 5 - Montagem a partir de algumas cenas do clipe da canção “Meu bonde”



Fonte: acervo dos autores

263

A única imagem do clipe que dura mais do que alguns segundos é a do início, na qual o espectador vê a artista em um aeroporto. Com efeito, o mote do aeroporto é muito propício para pensar sobre os sentidos da canção, uma vez que o aeroporto pode ser entendido como um não-lugar e, ao mesmo tempo, é possível ir a vários lugares a partir dele. Desse modo, a aparição do local na abertura do clipe adiciona uma nota de cosmopolitismo a mais à canção.

Considerando a união de todas essas camadas na construção de sentido, desde a letra e a música, até a conformação imagética condensada no clipe, podemos situar essa composição de Adriana Calcanhotto no ambiente urbano e identificar sua conexão com questões contemporâneas logo reconhecidas pelos ouvintes, como a velocidade dos transportes e da comunicação proporcionadas pela tecnologia e o consequente impacto dessas experiências nas relações sociais e na percepção dos sujeitos.

O funk, nesse sentido, coloca-se como um gênero muito apropriado, uma vez que propicia, quiçá como poucos fariam, a tradução musical do ritmo vertiginoso que se encontra na letra. Além disso, o funk permite que a cantora e compositora expresse uma percepção muito aguda do tempo presente, no qual ela também está imersa, mas que não deixa de observar a partir de uma perspectiva crítica. Isso ocorre, por exemplo, na insistência manifesta nos versos “Onda depois doutra onda/Depois doutra onda depois/Doutra onda depois”, em que se pode inferir tanto a experiência contemporânea do movimento constante e veloz dos eventos, quanto o espírito crítico capaz de distinguir a repetitividade travestida de novidade que embala a lógica do que nos é apresentado como novo e inédito. Uma dinâmica ondulatória que pode se aplicar à moda, aos comportamentos ou à indústria da música.

No clipe, Adriana apresenta ainda uma atuação performática. A artista dança fazendo gestos e movimentos que lembram um ritual. A essa camada impressa à dança, soma-se um instrumento que faz parte do arranjo eletrônico da canção, que é o agogô. Dessa maneira, ao sentido de contemporaneidade que este funk contém e a que o próprio gênero aponta, se adiciona um som que remete a um passado quase imemorial. De igual modo, no termo “bonde” é possível reconhecer a confluência de diferentes âmbitos temporais, pois embora a canção traga uma referência à globalização e à facilidade de trânsito nos dias de hoje, tudo acaba no bonde que se repete exaustivamente no refrão. Lembramos que o bonde foi, desde o final do século XIX, um grande signo da modernidade, tendo estado presente em diversas produções artísticas. Podemos nos referir, por exemplo, ao célebre “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, e ao seu bonde que passava “cheio de pernas/pernas brancas pretas amarelas”, aturdindo a percepção do sujeito, que perguntava aflito:

Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.
(ANDRADE, 2015, p. 10)

No funk de 2019 da leitora de poesia Adriana Calcanhotto certamente repercutem esses sentidos relacionados ao abalo da percepção diante da velocidade dos acontecimentos. Além disso, o bonde também designa, no vocabulário do funk, o grupo ou a coletividade, o que justifica por que Adriana aponta para cada um dos músicos e em seguida para o público no momento em que canta o refrão no clipe: eles são o seu bonde.

Vale mencionar ainda que a palavra “bonde” advém da inglesa “bond”, por um processo metonímico segundo explica o verbete no *Dicionário Houaiss*⁷, e que também registra uma história relacionada à chegada do bonde como meio de transporte ao Brasil no final do século XIX. O vocábulo está, portanto, marcado pelo hibridismo e pelo sentido de translação que são elementos que também caracterizam o funk, lembrando aqui as referências da música negra dos Estados Unidos, do samba brasileiro e de ritmos africanos trazidos para o Brasil que à sua maneira o gênero deglute⁸.

Esse espírito híbrido do funk percorre todo o álbum *Só*, o mais recente trabalho de Adriana Calcanhotto, lançado em 2020, até culminar na faixa “Bunda lê lê”. O mote do álbum é a situação excepcional que os seres humanos têm enfrentado em decorrência da pandemia causada pelo novo coronavírus. Poucas semanas depois da chegada da emergência sanitária ao Brasil na segunda quinzena de março, Adriana Calcanhotto começou a compor as canções que conformam o álbum. Segundo se lê nos créditos finais do “Clipão da quarentena”⁹, gravado em 25 de maio de 2020 no quarto de Adriana com cada faixa, o álbum foi “composto, produzido, gravado, mixado e masterizado” entre 27 de março e 13 de maio de 2020. Essa localização temporal do trabalho da artista

⁷ “difunde-se a partir do empréstimo nacional de juros pagáveis em ouro, realizado em agosto de 1868 pelo visconde de Itaboraí, ministro da Fazenda do Império do Brasil, e a grande repercussão da entrega dos bonds, cautelas das apólices desse empréstimo, logo seguido da entrada em funcionamento, no Rio de Janeiro, de transporte coletivo em trilhos, movido por tração animal, explorado pela empresa Botanical Garden Railroad; a empresa confeccionou cupons que serviam de bilhetes ou passagens, nos quais vinham estampadas a pal. ing. bond no sentido de 'bilhete de passagem' e a figura do veículo; a população deu-lhe o nome de bonde, estendendo-o, mais tarde, aos veículos de tração elétrica”.

⁸ A própria Adriana Calcanhotto se refere ao hibridismo que caracteriza o funk na série de vídeos em que é entrevistada por Eucanaã Ferraz sobre o álbum *Margem*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=69J9aAbiQ3M>>. Acesso em 17 de fev. de 2021.

⁹ Disponível no canal da artista no YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=1TMhkfj-ajY>>. Acesso em 17 de fev. de 2021.

dá-nos bem a dimensão do seu olhar atento para as questões do presente, aliado a uma sensibilidade peculiar.

O disco *Só* contém perguntas e reações à excepcionalidade da experiência da quarentena: as ruas vazias, a impossibilidade de estar com outras pessoas e de circular livremente. Desde os acordes iniciais da primeira canção, a batida do funk está presente. A ela se somam em outras faixas o samba e os recursos de música eletrônica, como os sintetizadores, conferindo ao álbum um clima dançante e festivo, ainda que com notas melancólicas e versos que reiteram as sensações desencadeadas pelo isolamento social. Aliando funk, samba e referências eletrônicas, Adriana perfaz musicalmente aquilo que não é possível fazer na realidade, pelo menos por enquanto. Todos os ritmos que percorrem o álbum evocam a presença de muitas pessoas juntas – ou ao menos de duas dançando abraçadas em faixas mais lentas, como “Era só” – seja em algum lugar público, na rua ou em uma pista de dança. Com efeito, o ambiente criado pelo jogo de luzes e o gelo seco do “Clipão da quarentena” remete à dança e ao encontro de pessoas.

266

Todas as canções, com exceção de “Lembrando da estrada”, encenam um diálogo com um Tu. Assim como na música se faz possível a reunião que é impossível na realidade, nas letras encena-se a necessidade da conversa e da presença. A primeira faixa, “Ninguém na rua”, reconhece a impossibilidade do estar juntos e oferece como alternativa o “eu e você no pensamento” e o “eu e você na imaginação”, soluções criativas ao som do funk, cuja batida característica serve à Adriana para um trocadilho: “eu e você no batidão do peito”. Assim, irmanam-se sentimento e música, intimidade e som, ritmo musical e ritmo vital para a sobrevivência.

Além da insistência no diálogo com o outro, as canções também são atravessadas por ironia, bom humor e crítica ao desastroso cenário político brasileiro que só acentua as já graves consequências da pandemia. Isso ocorre nas faixas “O que temos” e “Sol quadrado”:

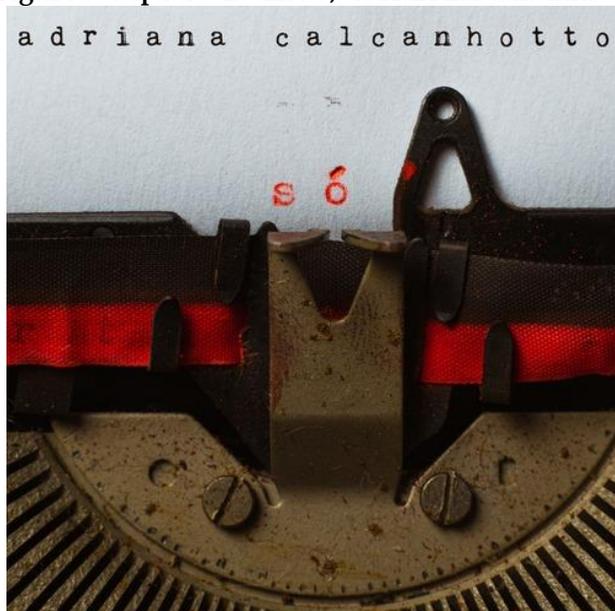
Levanta que agora é chegado o teu dia
Levanta que chegou a hora do povo ver

Tu voltares pra casa com tudo que tens plantado
Levanta para ver o sol quadrado
(CALCANHOTTO, 2020)

Este samba breve e alegre faz lembrar, pelo coro dos cantores e o teor irônico da letra, a célebre “Apesar de você”, de Chico Buarque (1970).

Como dissemos, esses traços dançantes, festivos e de conagração que atravessam o álbum realizam no nível criativo aquilo que não é possível na realidade, reforçando a aposta da artista pela arte. Além disso, essas características também criam contrapontos com o título do álbum, *Só*, e uma gama de seus possíveis sentidos, como “desacompanhado”, “separado”, “sozinho”, “isolado”. Por outro lado, o *Só* também pode significar “único”, “um”, “somente” ou “apenas” e, neste caso, referir-se à elementaridade ou à simplicidade das coisas que são realmente necessárias para viver, uma consciência talvez despertada pela situação excepcional da quarentena. Aqui também vale considerar a capa do álbum, onde se lê a palavra “só” escrita à máquina de escrever:

Figura 5: Capa do álbum *Só*, de Adriana Calcanhotto



Fonte: acervo dos autores

Tanto o aspecto solitário, se pensamos nas pessoas que escreviam por horas a fio sozinhas e em silêncio diante de suas máquinas de escrever, quanto o

elementar, considerando os poucos objetos que compõem o quadro frente os múltiplos sentidos que ele pode assumir, estão contemplados nesta imagem. A presença da máquina de escrever promove novamente o trânsito entre tempos que havia sido explorado em “Meu bonde”, assim como sugere um olhar histórico-crítico para objetos e tecnologias hoje tão naturalizadas e cotidianas, dos quais Adriana sem dúvida se apropria e explora, mas sempre provocando o debate.

O funk “Bunda lê lê”, faixa produzida por Dennis DJ, mescla questões contemporâneas a uma resposta que, poderíamos dizer, é milenar e passa pelo prazer do corpo e do intelecto. Assim como “Meu bonde”, “Bunda lê lê” é uma canção do presente, ou do hiperpresente, já que se intitula como o “funk da quarentena”. Adriana enfrenta na letra uma pergunta urgente, que todos e todas nós devemos nos ter feito em algum momento de 2020: “o que que faz na quarentena?”.

BUNDA LÊ LÊ

É o funk da quarentena
É o funk da quarentena (da quarentena)

O que que faz na quarentena?
Na quarentena o que que faz? (o que que faz?)
O que que faz na quarentena?
Na quarentena o que que faz?

Senta, senta, senta, senta

Senta a bunda
Senta a bunda
Senta a bunda
Senta a bunda
Senta a bunda e estuda
Senta a bunda e estuda
Senta a bunda e estuda

Senta a bunda e estuda
Senta a bunda e estuda
Senta a bunda e estuda

Senta a bunda e lê lê
Senta a bunda e vai à luta
Senta a bunda e vai

Senta a bunda e estuda

Senta a bunda e lê lê
 Senta a bunda e vai à luta
 Senta a bunda e vai

Vai vai
 Vai à luta
 Vai vai
 Vai à luta
 Vai vai
 Vai à luta

Senta a bunda e vai
 Vai, vai
 Vai à luta
 Vai, vai
 Vai à luta
 (CALCANHOTTO, 2020)

Na letra, empregam-se pouquíssimas palavras, basicamente se utilizam “funk”, “quarentena”, “senta”, “bunda”, “lê”, “vai”. Desse modo, a artista se apropria de uma característica que observamos na composição das letras de funk e a que denominamos aqui de “expressão atômica”, lembrando assim a lógica do átomo. Segundo nossa perspectiva, há um núcleo mínimo, neste caso, uma palavra, e elementos que giram em torno desse núcleo, outras palavras entoadas na canção ou sentidos que são ativados e atraídos por este núcleo. Dentro dessa dinâmica de composição não é preciso dizer muito. Com poucas palavras, aliadas a um ritmo e a certas maneiras de cantar e dançar que já vêm carregadas de sentidos pela memória auditiva e cultural do ouvinte, acionam-se diversas relações e referências.

O elemento sensual e erótico sugerido pela dança que responderia ao imperativo “senta a bunda” não está excluído da canção. No entanto, Adriana Calcanhotto apropria-se dele, incluindo-o sim, ao mesmo tempo que brinca com a expectativa criada pelas poucas expressões atômicas. O “senta” vai se repetindo, como em muitos funks, até que no final ele se transforma em “senta a bunda e lê” e “senta a bunda e estuda”, promovendo um giro ou uma torção do sentido esperado que surpreende o ouvinte, movimentos que também são incorporados à maneira como Adriana dança no clipe.

Portanto, a artista se vale dos recursos do funk e de seu universo, não os despreza ou descarta. Ao contrário, inclui-os e adiciona outras possibilidades, em

um autêntico processo antropofágico que, como dissemos, ela sempre mantém em seu horizonte de referências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos neste texto uma discussão sobre a apropriação do funk por três divas da MPB – Gal Costa, Marina Lima e Adriana Calcanhotto –, em um momento de maturidade das três. Suas trajetórias criativas que a cada passo reafirmaram e reafirmam a verve crítica e inquieta dessas criadoras permitem e ratificam o epíteto com que as denominamos. Vimos que as artistas demonstram estar vivamente atentas e conectadas com questões urgentes, às quais os elementos típicos do funk proporcionam uma resposta peculiar e contundente.

Essas quatro canções exibem um olhar para situações prementes da realidade brasileira contemporânea, sinalizando que o funk, com o senso de atualidade que o atravessa, pode oferecer uma resposta singular às urgências do presente. Além disso, o gênero inclui necessariamente o corpo, presente na dança e na expressão da sensualidade e do erotismo, aspectos também explorados pelas três vozes da MPB, que incursionam assim no âmbito de um gênero marginalizado e virtualmente subversivo (WISNIK, 1987, p. 115). No bonde das divas, essas mulheres autoras-cantoras-compositoras não estabelecem hierarquias de qualquer natureza e demonstram que não há correntes musicais e culturais irreconciliáveis.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**. 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CALCANHOTTO, Adriana. **Margem**. Produzido por Adriana Calcanhotto. Rio de Janeiro: Sony Music, 2019.

CALCANHOTTO, Adriana. **Só**. Produzido por Arthur Nogueira e Dennis DJ (faixa 8). Rio de Janeiro: Sony Music, 2020.

COSTA, Gal. **Recanto**. Produzido por Caetano Veloso e Moreno Veloso. Rio de Janeiro: Universal Music, 2015.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GRANDE Dicionário Houaiss. Edição eletrônica. 2012. Disponível em <<https://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

FORIN, Renato. A Música Popular Brasileira na Crítica e na Historiografia Literária. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n.6, p. 1-13, jul-dez 2014. Disponível em: <http://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N6/RBEC_N6_A1.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2021.

LIMA, Marina. **Novas famílias**. Produzido por Dustan Gallas e Marina Lima. Coproduzido por Arthur Kunz. Exceto: “Só os coxinhas”, produzido por Marina Lima e João Brasil e “Do Mercosul”, produzido por Silva, Marina Lima e Dustan. São Paulo: Pommelo, 2018.

MESQUITA Olênia Aidê; MEDEIROS Rosie Marie N. Significações culturais e simbólicas da dança do Maculelê do Balé Folclórico da Bahia: apontamentos para o conhecimento da dança na educação física. **Revista brasileira de Ciência e Movimento**, 27(4), p. 207-218, 2019. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RBCM/article/view/9374/pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

271

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009>. Acesso em: 20 fev. 2021.

RIO DE JANEIRO. Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Lei nº 3410, de 29 de maio de 2000. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/contlei.nsf/b24a2da5a077847c032564f4005d4bf2/756831a75d413aa4032568ef005562d8?OpenDocument>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. São Paulo: Zahar, 1988.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira**. Temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

IDENTIDADES E REPRESENTAÇÕES AFRICANAS EM CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS

AFRICAN IDENTITIES AND REPRESENTATIONS IN BRAZILIAN FOLK SONGS

Valci Vieira dos Santos¹

INTRODUÇÃO

As canções, de um modo geral, configuram-se como atividades artístico-culturais determinadas pela interação entre pessoas e grupos sociais. Elas representam a expressão de uma linguagem universal, que se materializa por intermédio de suas letras e melodias, as quais ensejam reflexões sobre temas plurais, dentre eles, o de denúncia histórico-social.

No universo artístico-musical das canções populares brasileiras, em suas mais diferentes ocorrências, ao longo de sua trajetória, a denúncia histórico-social tem estado presente em vozes marcadas por sentimentos que se impulsionam em face do poder criador de seus artistas que veem na música a possibilidade de, ao mesmo tempo em que denuncia forças que se digladiam, que se opõem, como o histórico subjugo imposto ao colonizado pela figura do colonizador, também serve de instrumento para fortalecer a identidade de um povo, de uma nação, especialmente quando coloca à disposição para o debate temas que versem sobre manifestações culturais que querem dar conta de discutir as imbricadas teias que são construídas através do jogo permeado por relações de poder e lutas desiguais.

Neste sentido, as canções populares brasileiras, que se apresentam em seus diferentes gêneros musicais, são símbolos representativos da cultura e da

¹ Pós-doutor em Letras, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo-UFES. Doutor em Estudos Literários/Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense-UFF. Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia-UNEB. valci@ffassis.edu.br

identidade brasileiras, os quais, no decorrer de seu processo de construção histórica, têm também o condão de colocar o dedo nas feridas provocadas por essas mesmas relações de poder e de lutas desiguais. Essas mesmas canções populares representam a própria identidade brasileira, pois, no universo de suas letras, temas e toadas fazem ecoar características locais e regionais do vasto território nacional, marcadas pelo elemento multicultural, elemento este que, segundo Stuart Hall, é um termo qualificativo, que procurar descrever características sociais que se apresentam nas “diferentes comunidades culturais [que] convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade ‘original’”. (HALL, 2006, p. 50)

Neste texto, o que se pretende, em verdade, é proceder a uma reflexão sobre a relevância das canções à formação do edifício artístico e histórico-cultural de sujeitos sociais. Aqui, em particular, trazemos a lume as representativas fontes do cabedal cultural dos povos africanos, sobretudo daqueles habitantes do universo de expressão de língua portuguesa. Tais fontes foram e continuam sendo determinantes para a inspiração e efetiva construção de uma miríade de composições que apresentam, por entre os seus fios musicais, letras, ritmos e melodias que só fazem manter vivas suas ancestralidades, oferecendo-nos provas cabais do quanto é singular não perder de vista todos os elementos influenciadores do delineamento de nosso processo identitário, sobretudo em tempos de profundas discussões a respeito das chamadas velhas identidades, cujos estilhaços há tempo colocaram em xeque o seu pretense centramento.

AS CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS E AS VOZES IDENTITÁRIAS E REPRESENTATIVAS AFRICANAS

As canções populares brasileiras, historicamente, têm abrigado, através de suas letras e acordes musicais, discursos que procuram enaltecer as contribuições de povos de diferentes origens, para a formação da identidade cultural brasileira. Não só as contribuições, vale ressaltar, mas também, têm servido de grito de alerta para o fato da existência de determinados conceitos, ideias ou modelos de

imagens, a que chamamos de estereótipos, cujas impressões e rótulos tentam inferiorizar pessoas ou grupos sociais de maneira generalizada, sem o devido filtro. Tais impressões e rótulos criam manifestações negativas que insistem em apagar o lugar histórico da enunciação de sujeitos que são levados à invisibilidade e ao esfacelamento identitário.

No âmbito dessas discussões em que se desenham quadros antagônicos, marcados por imagens distorcidas de sujeitos vítimas de estereótipos, levanta uma voz altissonante, para quem a problemática do saber racista é complexa. Essa voz é a voz de Homi Bhabha, em cuja obra intitulada “O local da cultura”, nos chama a atenção para o fato de que

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista. (BHABHA, 1998, p. 125)

Esse pensamento de Bhabha sobre o poder de fogo do estereótipo apresenta-se muito bem ilustrado num fragmento textual em que aparece um “eu” agônico, conflituoso, denunciador de violências sofridas em face do preconceito racial. Este fragmento citado por ele pertence a Frantz Omar Fanon, psiquiatra e filósofo de ascendência francesa e africana, reconhecido por destacadas obras ensaísticas, a exemplo de sua “Pele Negra, Máscaras Brancas”:

Meu corpo foi-me devolvido esparramado, distorcido, recolorido, vestido de luto naquele dia branco de inverno. O negro é um animal, o negro é mau, o negro é ruim, o negro é feio; olha, um preto, está fazendo frio, o preto está tremendo, o preto está tremendo porque está com frio, o menino está tremendo porque está com medo do preto, o preto está tremendo de frio, aquele frio que atravessa os ossos, o menino bonitinho está tremendo porque ele acha que o preto está tremendo de raiva, o menino branco atira-se nos braços da mãe: Mamãe, o preto vai me comer. (*Apud* BHABHA, 1998, p. 126)

Neste fragmento textual, estamos diante de uma multiplicidade de imagens que nos remetem ora ao discurso de uma vítima do preconceito, ora ao discurso de quem se coloca numa posição de superioridade, de dominação. A pele passa a representar, no discurso racista, a visibilidade da escuridão, daquilo

que é mau, ruim, feio. Há uma sucessão de cenários da fantasia colonial, cujo quadro é pintado com a cor escura de quem – no caso, o negro –, segundo Bhabha, “é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida).” (p. 126)

Estas imagens representativas do preconceito racial, de um discurso hegemônico que insiste em apagar e silenciar vozes por ele consideradas subalternas, passam a ser alvo do ataque de manifestações culturais que passaram a primar pela preservação de sua identidade, ainda que viabilizado por um longo processo de continuidade e resistência. Dentre essas vozes, avulta-se a do povo africano, que se reverbera em canções populares brasileiras, cujo edifício acha-se construído a partir de suas representações sociais² e do papel que a memória exerce no fortalecimento de sua identidade coletiva.

Para demonstrar o quanto as canções populares são determinantes para o fortalecimento de identidades, e de identidades que se apresentam multifacetadas, assim como a existência do papel denunciador de sujeitos da enunciação que se colocam em face de representações sociais, coletivas e culturais, as quais se manifestam travestidas de violência, em suas múltiplas facetas, bem como nas várias tentativas de apagamento de memórias, valores, costumes e histórias, que se manifestam por intermédio de mitos, cantos de louvor e lendas, recorremo-nos aos versos de algumas canções da discografia brasileira, cujos compositores e intérpretes sempre se mostraram comprometidos com a causa africana, no sentido de contribuir para que o seu edifício cultural não sofresse mais tantos abalos do que já sofrera ao longo de seu processo histórico de lutas pelas suas independências, pelo respeito às suas expressões linguísticas e literárias, além, é claro, da valorização e do reconhecimento de sua diversidade étnico-cultural.

A canção que abre o nosso cenário musical, proposto para análise, neste texto, cenário este marcado pela defesa da cultura dos povos africanos, intitula-se “Canto para o Senegal”, composta por Ythamar Tropicália e Valmir Brito. Esta

² O termo foi empregado por Serge Moscovici, pela primeira vez, em 1961, no texto “La Psicanalyse: Son image et son public”. Segundo ele, as representações sociais significam mais que conceitos. São, em verdade, fenômenos específicos.

composição foi gravada pela *Banda Reflexu's*, cujo repertório musical descreve ambientes históricos que caracterizam o racismo na África e no Brasil, com a presença de vozes denunciadoras do preconceito e suas diferentes formas de manifestação e representação.

A década de 80 foi bastante frutífera para as novas produções musicais, impulsionadas, também, pela redemocratização do País, e pintada com as cores de significativas transformações sociais e culturais, além do aparecimento de novos ordenamentos no quadro político de nosso edifício social. Dentre as vozes que se fizeram ouvir de forma altissonante, sem dúvida, foram aquelas que deram ainda mais musculatura ao processo de abertura política, em decorrência do longo período de ditadura militar. Esse coro de vozes afinadas possibilitou o surgimento de novas organizações da sociedade civil e da política. Essas novas organizações ganharam corpo e encontram guarida em muitos artigos da nova Constituição Brasileira de 1988, com destaque para os chamados direitos sociais. Estes direitos, agora preconizados pela chamada Constituição Cidadã, passaram a servir de mote para uma multiplicidade de vozes – muitas delas ainda forçosamente silenciadas – as quais foram repercutidas através de canções de protesto, de denúncia, mas também de odes e ovações. Esse momento histórico passa a ser evidenciado pelas efervescências de mudanças, ainda que fortemente impregnado de grandes contrastes sociais e econômicos.

Assim, a *Banda Reflexu's*, criada em 1986, se insere nesse momento histórico, em meio a um caldeirão de ritmos em que se tornou o território brasileiro, como mais uma entre tantas vozes que fizeram ecoar e ressoar diferentes ritmos musicais, dentre eles, o *axé music*. As letras de suas canções possuem sentidos e significados arquitetados a partir de enunciados que expressam a força de discursos alusivos à denúncia e ao combate do preconceito racial e às diferenças sociais, mas também à exaltação da cultura dos povos africanos e de seus descendentes.

A canção “Canto para o Senegal” é uma ode ao Senegal, país localizado na África Ocidental. A letra, em sua primeira estrofe, se constitui numa evocação. Evoca-se o “povão”, numa referência evidente ao chamamento dos excluídos,

daqueles que são desprovidos das mínimas condições de sobrevivência, de modo que se posicionem em face do país senegalês, sua construção histórica e suas manifestações culturais:

Sene Sene Sene Senegal
 Sene Sene Sene Senegal
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região
 Diz povão Senegal região

A partir da segunda estrofe da canção, passamos a vislumbrar uma sucessão de cenas representativas do lócus referenciado: a enaltação à figura do negro que faz ecoar o seu grito, em atendimento à evocação inicial (“A grandeza do negro, se deu quando houve este grito infinito”); a presença do colonizador no território senegalês representada pela religião (“E o muçulmanismo que contagiava como religião”); o discurso laudatório que traz à memória a presença viva da primeira tribo, a presença de rios que atravessam o país e de povos negros que deixam suas significativas marcas, além do orgulho ao apresentar a cidade de Dakar como uma das capitais mais atrativas. Dakar que, num passado vergonhoso, foi o maior centro para o tráfico de escravos para toda a América; no presente, mundialmente conhecida pelo famoso Rali Dakar, que ocorre no início de cada ano.

277

Nas estrofes subsequentes, o “eu lírico” cancional se coloca numa posição de ser orgulhoso diante de suas narrativas que exibem sentimentos do pretérito, sentimentos estes que colocam em evidência o país Senegal na voz altissonante do Ilê-Ayê³, o mais antigo bloco afro do carnaval de Salvador.

Dessa forma, por entre seus fios narrativos, desfilam “senegalesas mulheres vaidosas mostrando intensidade / incorporadas num só movimento frenético do carnaval”. Esses mesmos fios narrativos conferem ao Ilê-Ayê a

³ “Bloco-afro”. Surgiu na história do moderno carnaval de Salvador, em 1974, ainda no curso da ditadura militar. Foi importante para a afirmação identitária e cultura da população afrodescendente baiana. Do bojo de seus temas, emergiu um padrão moderno de discurso musical da Negritude, com vistas à construção de uma síntese entre o legado proporcionado pela tradição afro-brasileira e a necessidade e o afã de ver consolidada uma estética e uma política da negritude moderna e bem-sucedida.

condição de se fazer presente nas indumentárias africanas, no idioma francês que se mistura aos dialetos locais, formando uma “dialética união baiana”. Esta igual “dialética união baiana” nos remete ao conceito de diversidade cultural, enquanto objeto epistemológico, ou nas palavras de Homi K. Bhabha (2010, p. 63), “a cultura com objeto do conhecimento empírico”. Isso pode também significar, de acordo com o que nos é mostrado na letra da canção, um intercâmbio cultural, uma intertextualidade dos dados históricos e culturais que se manifestam nas matrizes dos países nela mencionados, ou seja, o processo enunciativo de cada manifestação cultural numa interlocução corroborada a partir do imbricamento de cada aspecto cultural na contemporaneidade.

O Ilê-Ayê, em última análise, se coloca em “Canto para o Senegal” como o anunciador de uma nação assinalada por cadências que, no passado, se revelaram tristes, mas que, em face da força renovadora de seu povo e de sua cultura, se fortalece diante de uma identidade que, a despeito das forças contrárias do colonizador, renasce tal qual a Fênix da mitologia egípcia, representação da vida, do recomeço e da esperança, ainda que a figura do colonizador possua um discurso eivado do excesso de significações ou de trajetórias do desejo de reconhecer o outro como o seu eterno subalterno, num flagrante desrespeito à alteridade. Por outro lado, essa vocação para o renascimento parece deixar evidente a natural veia transgressora dos povos africanos, manifestada ao longo dos tempos por intermédio de firmes posições que constroem os fios da história, e que se tem constituído de suma importância para que esses mesmos povos rompam com os limites, com as barreiras impostas por forças contrárias e castradoras. Essa transgressão da qual os povos africanos fazem uso quer dar conta de dialogar com aquela significação do mesmo termo que Michel Foucault, citado por Stuart Hall (2006, p. 205), nos apresenta no Prefácio à Transgressão, de sua obra *Linguagem, contramemória, prática*:

Transgressão. Talvez um dia ela pareça tão decisiva para a nossa cultura, tão parte de seu solo quanto a experiência da contradição foi no passado para o pensamento dialético. A transgressão não busca opor uma coisa a outra... não transforma o outro lado do espelho... em uma extensão rutilante... sua função é medir a excessiva distância que ela inaugura no âmago do limite e traçar a linha lampejante que faz com que o limite se erga.

É justamente por insurgir-se contra o histórico discurso do colonizador, que procura sempre se ancorar no “discurso racista estereotípico”, nas palavras de Bhabha (2010, p. 127), que os povos africanos e seus afrodescendentes tentam infringir toda e qualquer forma de opressão que “institucionaliza uma série de ideologias políticas e culturais que são preconceituosas, discriminatórias, vestigiais, arcaicas, ‘míticas’, e, o que é crucial, reconhecidas como tal” (*Ibidem*, 2010, p. 127).

Seguindo nesse diapasão, é digno de nota a pluralidade musical que enfatiza questões de ordem identitária, cultural, relação de subjugo, de exploração e de preconceito. Do seio dessa pluralidade, avulta-se uma das mais significativas canções de Gilberto Gil intitulada “A mão da limpeza”, gravada originalmente no CD *Raça Humana*, da gravadora WEA, de 1984.

Digno de registro, também, é a interpretação dada à canção por Gilberto Gil e Chico Buarque de Holanda. No clipe, os cantores trocam de papéis através de suas vestes: Gil, que é negro, se veste de branco; Chico, que é branco, se veste de negro, além das cores de suas máscaras, que seguem na mesma direção das cores de suas vestes. A canção “A mão da limpeza”, segundo o seu próprio compositor, “foi feita para repor certas coisas no lugar e remendar um preconceito histórico contra os negros.”

A tônica da canção denuncia a condição ultrajante do trabalhador afro-brasileiro. Remete-nos à discriminação social e racial de uma sociedade que ele mesmo ajudou a construir, mas que, por ela, não é reconhecido; ao contrário, é essa mesma sociedade que desenha e pinta quadros representativos da reificação humana, marcada pelas desigualdades entre as pessoas, pela perda da subjetividade e da autonomia dos que são colocados na condição de subservientes e inferiores.

A sucessão de imagens constante da canção é, nesse sentido, emblemática, ou seja, elas demonstram o quanto o negro, historicamente, foi e ainda continua a ser vítima de expressões maldosas e falaciosas que procuram inferiorizá-lo, como, *verbi gratia*, em: “O branco inventou que o negro / Quando não suja na

entrada / Vai sujar na saída”. Na verdade, foram dizeres como este que atravessaram os tempos, tornando-se também responsáveis pela construção de uma imagem estereotipada do negro. Eles alimentam o discurso racista que se circunscreve na negativa de reconhecê-lo capacitado para se autogovernar. Ora, tal argumento, na realidade, serve é para embasar “as práticas discursivas e políticas da hierarquização racial e cultural” (BHABHA, 2010, p. 107) de países colonizadores que insistem em manter seus privilégios e benefícios.

Mas o sujeito lírico cancional não se queda; ao contrário, ele se insurge contra argumentos forjados, constituídos de discursos ideológicos que não se atentam à alteridade. E passa a refutá-los, ao tentar mostrar o outro lado da história, uma outra versão dos fatos que sempre foram negados ou apagados pelo discurso representacional sobretudo do Ocidente, a exemplo dos versos seguintes:

Na verdade a mão escrava
 Passava a vida limpando
 O que o branco sujava, é
 Imagina só
 O que o branco sujava, é
 Imagina só
 O que o negro penava, é

E o eu poético cancional segue na sua saga de recusas e combates às atitudes opressoras oriundas de ações inventivas e degradantes. A voz que representa a resistência e a liberdade se coloca veementemente contrária a ele. E não perde tempo para lançar suas contraditas, suas denúncias em face da manutenção do *status quo*, o qual se apresenta com clareza por intermédio de atividades domésticas que os trabalhadores afro-brasileiros continuam a desempenhar até os dias hodiernos, apesar do 13 de maio de 1988. Nos versos que se seguem há uma sucessão de imagens representativas do tipo de trabalho que foi atribuído ao negro durante séculos de história. São atividades laborais de cariz exploratória que nega a condição de igualdade dos seres humanos. Há, por intermédio dos versos da canção, narrativas que ilustram a condição objeto de homens e mulheres negados em suas subjetividades. Mas há, também, vozes que

se colocam contrárias a esse discurso que nega o real valor de mãos que assumem a função de desconstruir narrativas cujos fios foram tecidos com as astúcias de elementos estereotipados de selvageria, como no verso “Limpendo as manchas do mundo com água e sabão”, e nos demais que compõem as duas estrofes, em sua integralidade:

Mesmo depois de abolida a escravidão
 Negra é a mão
 De quem faz a limpeza
 Lavando a roupa encardida, esfregando o chão
 Negra é a mão
 É a mão da pureza

Negra é a vida consumida ao pé do fogão
 Negra é a mão
 Nos preparando a mesa
 Limpendo as manchas do mundo com água e sabão
 Negra é a mão
 De imaculada nobreza

Na última estrofe da canção sob análise, o eu lírico cancional denunciador continua a não perder tempo: transfere para a figura do explorador as ações negativas que este tentou lhe imputar. Ele parte para o contra-ataque. Passa, então, a acusar o seu algoz fazendo uso das mesmas armas das quais fora vítima. Trata-se de uma atitude de quem não se deixou vencer; de quem não se deixou levar pelas agressividades de discursos que, a todo custo, forçaram a entrada de acesso ao imaginário coletivo:

Na verdade a mão escrava
 Passava a vida limpando
 O que o branco sujava, é
 Imagina só
 O que o branco sujava, é
 Imagina só
 Eta branco sujão

Outro aspecto relevante a se considerar, quando se trata de refletir acerca de identidades e a importância das contribuições dos povos africanos para a elaboração de belas letras do cancionário brasileiro, é, sem dúvida, as músicas imortalizadas no ritmo do samba.

O samba, gênero musical brasileiro de excelência e reconhecimento nacional e internacional, tem sido responsável pelo traçado histórico do Brasil, com a sua construção identitária nacional, advinda das mais diferentes origens culturais e miscigenações. Destacam-se, dentre essa pluralidade de contribuições provenientes das mais diferentes raças e etnias, aquelas originárias dos povos africanos e de seus afrodescendentes.

Talvez, dentre os gêneros musicais que formam o universo da MPB, o samba seja aquele que mais objetos de discussão têm colocado em evidência, especialmente em torno da identidade cultural, identidade nacional, miscigenação, influências das mais diferentes manifestações culturais, alteridade, outridade, colonização e descolonização, quem sabe porque

Para cantar samba
Não preciso de razão
Pois a razão
Está sempre com dois lados

Amor é tema tão falado
Mas ninguém seguiu
Nem cumpriu a grande lei

Cada qual
Ama a si próprio
Liberdade, igualdade
Onde está?
Não sei

Mora na filosofia
Morou, Maria
Morou, Maria⁴

O tema da miscigenação, por exemplo, encontrou lugar privilegiado no samba-enredo “Quatro séculos de Modas e Costumes”, do compositor e intérprete Martinho da Vila.

⁴ Gravado pelo sambista Paulinho da Viola, em 1971, Samba de Partido Alto de nome Filosofia do Samba. A denominação Partido Alto se refere a sambas com letras carregadas de improvisações, encontradas nas linhas melódicas de muita pouca variação, sendo, ainda, reforçadas por estribilho coral almas dispostas cadencialmente. Sua estrutura se assemelha a das canções do batuque tradicional dos povos angolanos, conforme Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ, Ano I, n° 08, p. 27, 2006.

No contexto da miscigenação brasileira, há as mais diferentes características culturais que se manifestam através de tradições, usos e costumes, sentimento de pertencimento a um determinado lugar e espaço, religião, língua etc. Tais características são oriundas de diferentes etnias responsáveis pela formação do povo brasileiro, culminando, assim, nas misturas de raças de cunho original e peculiar, sobretudo a tríade composta por índios, negros e brancos. O samba, na condição de gênero musical, também defensor da igualdade de raças e de pluralidades culturais, historicamente, tornou-se um dos principais veículos condutores de construção identitária nacional, enaltecendo, através de suas mais variadas letras e melodias, além de eventos e espaços culturais que o colocam como mola propulsora do fortalecimento dessa mesma identidade.

A já citada composição de Martinho da Vila, “Quatro séculos de Modas e Costumes”, dá o devido tom ao caldeirão cultural brasileiro fruto de uma miscigenação inegavelmente percebida no seu processo de formação.

A canção abre o seu leque de versos exibindo a força que a Vila⁵ possui, ao levar para o carnaval carioca suas contribuições artístico-culturais que ajudaram a delinear os “Quatro Séculos de Modas e Costumes” do povo brasileiro, séculos estes marcados pelos diálogos e contradições entre o novo e o velho, o moderno e o tradicional, que ganham força nas vozes de negros, brancos e índios, povos responsáveis pela nossa miscigenação, a qual enseja a constituição de modas, costumes e rituais que desenham o nosso mapa étnico-cultural:

A Vila desce colorida
 Para mostrar no carnaval
 Quatro séculos de modas e costumes
 O moderno e o tradicional
 Negros, brancos, índios
 Eis a miscigenação
 Ditando a moda
 Fixando os costumes
 Os rituais e a tradição

⁵ Vila Isabel é um bairro de classe média e classe média alta localizado na zona norte do município do Rio de Janeiro. Tornou-se famoso por ser considerado um dos berços do samba no Brasil, fortemente ovacionado em canções e sambas memoráveis, cunhadas por Martinho da Vila e seu filho também ilustre Noel Rosa.

Na segunda estrofe da canção, alguns tipos sociais são evidenciados como elementos constituintes dessa mestiçagem, que tanto pode simbolizar coesão de brasileiros de diferentes localidades, quanto de suas indiferenças fruto de disputas e subjetividades:

E surgem tipos brasileiros
Saveiros e batedor
O carioca e o gaúcho
Jangadeiro e cantador

Mas eis que surgem dois dentre aqueles responsáveis pela formação do povo brasileiro: o negro e o branco. Ao determo-nos na leitura da estrofe, há uma aparente situação amistosa entre negro e branco, já que ambos parecem “caminhar juntos”. Mas não é o que parece, pois o que aparece associado à figura do homem branco é um elemento que não deixa dúvidas quanto à valorização de sua condição, já que ele está ao lado de elegantes damas; ao passo que o negro é vinculado a figuras de mucamas, cujo sentido associa-se a pessoas subalternas, desprovidas de “admiráveis” qualidades. O sujeito cancional parece querer dar conta de denunciar o preconceito racial:

284

Lá vem o negro
Vejam as mucamas
Também vem com o branco
Elegantes damas

Ainda caminhando por entre os fios que tecem os versos da canção de Martinho da Vila, outros parâmetros são desenhados ao longo das estrofes seguintes, até o seu fechamento. Costumes regionais são configurados, marcando a diversidade cultural, exemplificada através de modas, costumes, danças, ritmos e manifestações culturais originários dos mais diferentes estados brasileiros:

Desfilas modas no Rio
Costumes do norte
E a dança do sul
Capoeira, desafios
Frevos e maracatu

Laiaraiá, ô
Laiaraiá

Festa da menina-moça
 Na tribo dos carajás
 Candomblés lá da Bahia
 Onde baixam os orixás

É a Vila que desce

Esta canção de Martinho da Vila, na verdade, é um samba-enredo que defendeu a Escola Unidos de Vila Isabel, no ano de 1969. Em sua letra, há uma representação das três principais raças que deram origem ao povo brasileiro, com suas peculiaridades e ambiguidades. Cada uma dando suas contribuições para o delineamento desse caldeirão cultural em que se tornou o Brasil, país desenhado por diferentes ritmos e linguagens, ainda que pesem profundas desigualdades sociais, mas que não deixa de ser também reconhecido por seus valores culturais provenientes de diferentes etnias mestiçadas, ensejadoras de integração, “ao permitir ao brasileiro se pensar positivamente a si próprio”, nas palavras de Renato Ortiz (1985, p. 43).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

285

Assim, as canções apresentadas, neste estudo, se fazem presentes em meio a uma miríade de canções congêneres, que conseguem colocar na ordem do dia memórias e representações que nos fazem manter atuantes na trama de nossa vida social e de nossa vida interior. Estas, e tantas outras, sinalizam a importância do intercâmbio cultural entre os povos, cujas expressões artísticas e estéticas apontam para o enunciado de significativas narrativas que enaltecem as diferentes manifestações oriundas dos mais diferentes povos e civilizações, independentemente dos acertos e riscos que possam advir dessa interlocução, como bem nos adverte Lévi-Strauss, *apud* Souza (1988, p. 50-51):

Cada cultura desenvolve-se graças a seus intercâmbios com outras culturas, mas é necessário que cada uma oponha certa resistência a isso, caso contrário, logo não terá nada que seja propriedade particular para trocar. A ausência e o excesso de comunicação têm um e outro seus riscos.

As canções são, dessa forma, configurações poético-musicais de diferentes contextos, que exercem o papel, no âmbito das manifestações artísticas brasileiras, de porta-voz para fazer valer o respeito às diferenças, às tradições e a um sistema de valores sociais democrático.

As canções populares brasileiras têm sido um verdadeiro celeiro conscientizador ao divulgar e promover letras musicais comprometidas com as questões sociais, políticas, culturais e ideológicas, que se colocam a serviço de reflexões e discussões, com vistas à construção de uma sociedade que se quer e que se pretenda cada vez mais igualitária e humana.

A bem da verdade, suas vozes precisam continuar a ecoar, a reverberar, de modo que venham a fortalecer o edifício identitário dos povos africanos e afrodescendentes e suas diásporas, ainda que este edifício esteja em contínuo processo de (re)construção, como bem nos ensina Stuart Hall (2006, p. 38): “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre sendo formada”. E isso é muito alvissareiro, auspicioso, se levarmos em consideração que o permanente contato com o outro, num eterno devir, enseja a (re)elaboração de modos de ser, ver, estar e pensar cidadãos como decorrentes de interações sociais, cujos *modus vivendi* e *modus faciendi* se fundamentam na ética de um mundo que se essencializa nas diferenças sob seus vários sentidos, ângulos e facetas, como bem colocaram Milton Nascimento e Fernando Brant, na letra e na musicalidade do poema “A cor do homem”:

Mas como pode um homem escravizar outro homem?
O homem negro não é melhor que o homem branco, nem pior.
A pele branca não é pior que a vermelha, nem melhor.
A pela branca, vermelha, amarela é apenas a roupa
que veste um homem – animal nascido do amor
Criado para pensar, sonhar e fazer
outros homens com amor!

Algumas respostas à indagação inicial desta canção de Milton Nascimento e Fernando Brant certamente podem ser encontradas em muitas canções da

Música Popular Brasileira. Não são poucas as que denunciam questões que são sempre colocadas em evidência, e, por isso mesmo, merecem as nossas atenções e vigilância, tais como: a proliferação subalterna da diferença, um sistema de *conformação* da diferença, na feliz expressão de Stuart Hall, processos de exclusão social advindos do preconceito e do racismo, espectro social de privação, caracterizada por altos índices de pobreza e desemprego etc.

Ao que nos parece, as canções continuam a exercer importância incontestável, a começar pelo papel crítico-social e político, o qual, ao longo dos tempos, tem sido exercido com competência. Suas vozes assumem as mais diferentes facetas. Além de, historicamente, terem contribuído para o processo de conscientização de populações em face de ditaduras e opressões; por outro lado, desenvolve a mente humana, torna-se capaz de promover o equilíbrio e o bem-estar, traz significativas contribuições para o desenvolvimento do raciocínio, sobretudo no que diz respeito às questões de teor reflexivo direcionadas ao pensamento.

REFERÊNCIAS

287

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

HALL, Stuart. Da Diáspora: **Identidades e Mediações Culturais**. Org. de Liv Sovik. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultura na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Globalização: apontando questões para o debate. In: **Memória**. FREITAS, Carmelita Brito d (org.). Goiânia: Ed. UCG, 1998, p. 49-54.

**A CANÇÃO COMO ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO:
CENAS, HISTÓRIAS, PESSOALIDADES E MEMÓRIAS
NA COMPOSIÇÃO POPULAR BRASILEIRA**

PALAVRAS QUE (EN)CANTAM NA POIESIS CECILIANA

WORDS THAT ENCHANT AND SING IN CECILIAN POIESIS

Emiliane Santana Gomes¹

INTRODUÇÃO

Palavras sempre nos atraíram e ainda nos surpreendem, como estudantes e professores, quando podem ser lidas e cantadas durante as aulas em turmas de língua portuguesa da educação básica, por exemplo, através dos sentimentos que a letra, a música e a performance podem despertar em nosso público-alvo, leitores/ouvintes. Costumeiramente, nos trabalhos desenvolvidos em sala de aula, usamos desde as cantigas populares às canções que exigem do público um raciocínio mais elaborado. Desse modo, passamos pelos três grandes gêneros musicais (o erudito, o folclórico e o popular) e analisamos, além do gosto e da sensibilidade, as diversas relações que podem ser atribuídas por este público à canção. Apesar destas experiências, dizemos que todas as práticas que temos relacionadas com a canção têm sido “amadoras”, até concebermos um estudo formal. Afinal, cantamos ao chuveiro, ao cozinhar, na sala de aula, com nenhuma formação específica ao desempenhar uma tarefa que envolve inteligência musical. Não obstante, tal atividade pode ser realizada independentemente de sermos especialistas nessa área, já que, citando Gama (2008), uma das habilidades que a inteligência musical requer de nós é discriminação de sons, percepção de temas musicais, ser sensível aos ritmos e possuir habilidade para a produção e a reprodução de música.

289

¹ Doutoranda pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/UFES), mestra em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e professora efetiva da Educação Básica nas redes estadual e municipal da Bahia. E-mail: emilianesantanagomes@gmail.com.

Particularmente, não vimos nos programas de graduação nem em cursos de formação continuada sobre teorias da música nem analisamos o gênero literomusical sob outro viés, como tem ocorrido recentemente em estudos acadêmicos. Todavia, a partir da pós-graduação, vimos que o estudo dessa arte tem sido muito propício a momentos que vão além da diversão e da fruição estética, pois há outros elementos envolvidos também relevantes como a função social presente na canção, além de seu caráter de gênero híbrido e performático. Essas múltiplas percepções fizeram com que nos interessássemos ainda mais por essa variante da manifestação artística e cultural de um povo. Desde então, na tentativa de aproximarmos mais os alunos da poesia, ao nos depararmos com poemas, sobretudo musicados, passamos a utilizá-los em sala de aula, nosso laboratório de pesquisa, pois é comum estudantes estarem o tempo todo com fones de ouvidos acoplados aos seus *smartphones*, ora por deleite ora para evadir-se das aulas. Um fator preponderante é que eles gostam de música².

Embora seja difícil encontrarmos poemas musicados nos livros didáticos – estes últimos sendo muitas vezes a única fonte concreta de estudo nas escolas públicas –, sempre buscamos por esse gênero poético em outros materiais, físicos ou *on-line*. Inclusive, essa prática de pesquisa resultou no produto final, fruto da dissertação de mestrado, onde apresentamos, nas sequências didáticas desenvolvidas, diversos poemas cantados como um dos principais gêneros textuais. Antes dessa experiência exitosa, durante o percurso com o trabalho com o gênero poético-musical nas aulas de língua portuguesa, muitas vezes, o mais próximo que conseguimos aproximar a poesia de nossos alunos foi via *rap*, o que é muito bom, porque isso envolve as dimensões letra, melodia e performance, ainda que os estudantes não consigam discernir cada um destes elementos presentes nos gêneros literomusicais. Apesar disso, gostamos de introduzir nas aulas poemas cujas temáticas são complexas como as que dizem respeito ao “eu”, que sente e que pensa, tema esse atemporal como encontramos no poema ceciliano, voltando-se o gênero e o indivíduo para além da dimensão triádica

² O termo gostar é utilizado em referência à *gostatividade*, termo cunhado por Andrade Neta (2011) o qual veremos com mais clareza ao final da primeira seção deste trabalho.

aqui mencionada, perpassando pelo caráter de função social, implícita no poema musicado em tela.

Nessas experiências com as atividades que envolvem o gênero literomusical, o nosso contato com estudos que versam sobre o poema e sobre a canção parte daquilo que Almeida Filho (1993) denomina competência implícita, oriunda das crenças e intuições que temos durante nossa *práxis* pedagógica. Ingressar na pós-graduação tem possibilitado transitar da competência implícita, mais básica, à competência aplicada. Esta última competência, à luz da teoria, faz com que busquemos os referenciais que esclareçam e comprovem os entendimentos sobre o gênero literomusical, por exemplo, que já almejávamos implicitamente, mas, por serem assim de modo não sistematizado, não nos davam a certeza e os esclarecimentos necessários em relação aos resultados obtidos com o uso do gênero lírico em sala de aula.

No presente trabalho, a partir de teóricos renomados da literatura e da música para a análise de nosso objeto de estudo, faremos uso de alguns conceitos, os quais elencaremos previamente a fim de elucidar os principais referenciais escolhidos para o estudo da *poésis* ceciliana. Tais conceitos serão desenvolvidos nessa parte do trabalho de forma breve e retomados no decorrer do texto, com a finalidade de demonstrar de forma mais concreta porque as palavras na *poésis* de Cecília Meireles (en)cantam leitores/ouvintes com sua performance literária e musical. São eles: (i) a função humanizadora da literatura, sob a visão de Antônio Cândido (1972; 2004); (ii) a melopoética, a partir da visão Luiz Tatit (2007); (iii) o conceito de melopeia com Erza Pound (1976), dando ênfase à sonoridade como elemento crucial no quesito musicalidade da linguagem e suas relações com a emocionalidade a partir da memória, sendo esta última mencionada também com base em outras teorias, além da *poundiana*; (iv) a performance presente no poema-canção sob a concepção de Paul Zumthor (1993); (v) a palavra cantada e a performance sob a ótica de Ruth Finnegan (2008); (vi) o poema-canção, sob a perspectiva de Massaud Moisés (2000); (vii) o poema-cantado, de acordo a visão de Filgueira (2010); (viii) a *mímesis* aristotélica, a

imitatio e *a aemulatio*, com base nos estudos de Hansen (2013); e (ix) ilusão enunciativa, com base nos pressupostos de Luiz Tatit (2014).

Assim, a proposta de análise do poema-canção de Cecília, a partir da competência aplicada defendida por Almeida Filho (1993), apresenta-se como propósito para entender quais são os processos de construção do significado da *poiesis* na obra ceciliana, por meio do entrecruzamento de texto, melodia e performance, com base, sobretudo, nos estudos supramencionados. Neste trabalho, pretendemos estudar acerca das equivalências entre os elementos que compõem a tríade letra, música e performance. Nesse sentido, analisaremos Motivo, da poeta Cecília Meireles e, conseqüentemente, a versão musicada desta mesma obra literária, *Eu canto*, por Raimundo Fagner, com pequenas alterações as quais serão detalhadas em seção específica. Tais fenômenos que compõem a trilogia mencionada estão presentes no poema-canção em tela, juntamente com a sua função social – a partir de temáticas que se tornaram universais, como a representação do “eu” e a efemeridade da vida, além de se encontrarem no gênero literomusical e performático ceciliano devido às suas condições de produção atemporais e por seu caráter histórico-cultural e de gênero híbrido. Para tanto, o nosso artigo se divide em três seções de estudo, a saber: O “eu” lírico performático ceciliano; A fonte, o en(canto) (desdobrando-se em uma subseção intitulada *Marcas autorais: o que veio primeiro foi o poema-cantado na voz ceciliana*); e, por fim, *Que o encanto não se desfaça: por mais letras cantadas na escola!*.

Ademais, ressaltamos acerca de algumas expressões e termos utilizados, como referência à música, sendo empregados, às vezes, indistintamente, quanto ao emprego do gênero textual envolvendo letra, música e performance, e suas variantes, no presente estudo. Empregamos *canção*, segundo Costa (2001; 2002; 2003), Ferreira (2013), Tatit (2007; 2008) e Ulhôa (1995), para desenvolver o nosso trabalho de escrita, a fim de evitar repetições desnecessárias; também utilizamos *música* como apregoado pela BNCC (BRASIL, 2016); *poema-canção*, ao nos referirmos à obra em análise, segundo a perspectiva de não separar a poesia do canto, conforme os pressupostos de Moisés (2000) – neste caso, entendemos

Cecília como poeta e compositora; faremos o emprego também de poema musicado ou poema cantado, sobre o prisma de Filgueira (2010). No entanto, ressaltamos que algumas misturas desses termos se fazem no presente trabalho, não comprometendo o seu entendimento. Sem mais delongas, vamos às seções de estudo.

O “EU” LÍRICO PERFORMÁTICO CECILIANO

Cecília Meireles – além de poeta, professora, jornalista e pintora – foi considerada em sua época a primeira voz feminina de grande expressão na literatura brasileira com tendência à espiritualidade, muito frequente em seu trabalho. Para corroborar essa ideia, de antemão, apresentaremos nesta parte o poema *Motivo*, de mesma autoria, o segundo que compõe o seu livro *Viagem* – fazendo a poeta se firmar com essa obra entre os maiores poetas nacionais de sua contemporaneidade. Na segunda seção, o repetiremos para fins de comparação com o poema musicado e interpretado por Raimundo Fagner, numa performance diferente da ceciliana. Escolhemos *Motivo* por nele estarem presentes temas como a incompreensão humana e a brevidade da vida, que se relacionam com Cecília (pessoa), pelas perdas que teve na vida, e porque podem se relacionar também com qualquer ser humano. Nesta primeira seção, trataremos da função humanizadora da literatura sob a visão de Cândido (1972; 2004), da melopoética, a partir de Tatit (2007), da melopeia, conforme Pound (1976) e a sua referência à emocionalidade – e acerca desta última complementamos com os estudos de Andrade Neta (2011) – e ainda da performance sob o prisma de Zumthor (1993).

Sabemos que a literatura é capaz de preencher o ser humano em sua sede de ficção e poesia. Por isso, nestas últimas se encontram características autorais e de *persona* as quais se relacionam, pois ela, a literatura, atua na formação do ser ampliando o conhecimento de mundo a que todos nós não podemos nos furtar. E a literatura, “longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica [...] age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, – com altos e baixos, luzes e sombras”, fazendo com que o indivíduo se depare com uma possível

representação da vida real e pense acerca desta situação (CÂNDIDO, 1972, p. 805). Dessa forma, praticamos aquilo que consideramos de mais essencial no ser humano “como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor” (CANDIDO, 2004, p. 180).

Até que tudo se esclareça na mente do leitor – o que acontece apenas quando se amadurece nas relações sociais –, entendemos que nessa confusão de pensamentos (reais e ficcionais) que são desenhados pelo autor-poeta – e no caso de Cecília poeta-musicista ou poeta-músico, tendo também estudado canto e violino no Conservatório Nacional de Música –, é que encontramos os temas da crise existencial e da nossa breve existência no mundo tão bem identificados na contemporaneidade e que precisam ser debatidos no que diz respeito à formação do ser humano.

Antes de adentrarmos o poema, é interessante tecermos alguns comentários importantes para a (tentativa de) compreensão da posição ou a que categoria a autora pertence de acordo com a historiografia literária, ainda que isso não a prenda no tempo. Com a mania de escolarização da literatura, apresentada em muitos livros didáticos como estilos literários ou ainda como estéticas literárias, a poeta está classificada como pertencente à segunda fase do Modernismo – com obras marcadas, entre outras tendências, pela reflexão acerca do mundo contemporâneo e pela melancolia, revelando-se como a própria autora disse, em entrevista ao escritor Edigar de Alencar referido num artigo de Azevedo (2020), ser “poeta elegíaco”. Não obstante a essa categoria, segundo a crítica literária, Cecília possuía inclinações ao simbolismo por suas publicações iniciais voltadas para o individualismo, o desespero e a religiosidade.

Apesar dessas constatações, as obras cecilianas além de apresentar tais características simbolistas, também são apontadas como românticas e parnasianas. O fato é que os temas da *poiesis* de Cecília, de modo geral, estão mais para modernos e contemporâneos, eis a questão, visto que a temática do ser

poeta nesta autora constitui-se em amálgama com o “eu” viver no mundo que pode se relacionar à vida de qualquer ser mortal de nossa época.

Assim, percebemos traços de subjetividade poética em sua obra, fazendo com que leitores relacionem vida-obra e realidade-ficção. Partindo dessa concepção, podemos dizer que a criação artística e a biografia não são indissociáveis, além de contribuírem para a formação humana do indivíduo num percurso tão passageiro e tão representativo, no que tange à brevidade da vida.

Eis o poema para que possamos acompanhar com detalhes a performance da autora:

Motivo³
(Cecília Meireles)

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada.

A canção tem sido apropriada a momentos que vão além do prazer, e ainda nos revela sua função social durante os estudos em sala de aula e na academia principalmente. Quando falamos em palavra cantada, podemos nos remeter ao verso cantado ou ao canto falado ao estudarmos poemas. No entanto, nem todos têm ou desenvolvem a sensibilidade de notar a musicalização encontrada nesses textos reproduzida de maneira harmônica de tal modo que favoreça os contextos sociais. Em Cecília, poema é cantar, ela não o verbaliza, mas

³ Para acompanhar a leitura, recomendamos acessar o poema declamado em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/cecilia-meireles-poemas/>.

musicaliza-o. Podemos notar isso claramente na arquitetura melódica do poema, sobre a qual discorreremos mais adiante ainda nesta seção, e na primeira e última estrofes: v. 1 “Eu canto porque o instante existe” e v. 13 “Sei que canto. E a canção é tudo”.

Desse modo, a *poiesis* ceciliana nos encanta com seu canto falado e ritmado que expressa o gosto e sensibilidade pela sonoridade e pela letra que apresenta a essência do ser, sob uma performance na voz rica em características com as quais muitos de nós nos identificamos, pois como em *Motivo*, o “eu” lírico pode apresentar-se indiferente em relação aos acontecimentos da vida, como se apresenta nos versos a seguir: v. 3 “Não sou alegre nem sou triste” ou cheio de dúvidas ao se convencer de sua certeza no mundo, como o “eu” se apresenta na terceira estrofe constituídas pelo v. 9 “Se desmorono ou se edifico, (além do eu), v. 10 “se permaneço ou me desfaço”, (para o próprio eu), v. 11 “- não sei, não sei. Não sei se fico” e v. 12 “ou passo”.

Por se tratar de metapoeticidade, podemos inferir que o poema em tela fala do “eu” lírico caracterizado, singularmente, pela musicalização do texto, e trata também da *Ars* poética, sendo explicitada através do seu cantar e de seu poetizar em partes dos versos v. 1 “Eu canto”, v. 4 “sou poeta” e v. 13 “Sei que canto”. Então, pelos termos presentes e pela melodia poética, notamos uma profícua relação entre as duas artes, a música e a poesia, constituindo uma performance única e inconfundível, considerando Cecília poeta-compositora.

Assim, a partir da concepção da melopoética – surgida no século XVI em território literomusical francês e solidificando-se nas relações entre música e literatura ainda nesta época – também presente nos estudos de Luiz Tatit (2007), abordamos o elemento sonoro constante na obra ceciliana, pois nesta não há fronteiras que possam separar as duas artes, sendo seu texto um poema-canção e Cecília uma poeta-musicista. Isso demonstra a sensibilidade da poeta em conservar em sua *poiesis* a musicalidade que faz tão bem a si própria tanto quanto quem a lê ou quanto quem a escuta. Tanto a obra literária quanto a musical assemelha-se no que tange ao ritmo e à mensagem que ambas possuem de acordo

com os pressupostos de Tatit (2007). Essa relação amistosa do texto poético com a canção favorece a criação artística.

As palavras cantadas têm um grande potencial, assim, podemos nos remeter às explicações de Ezra Pound (1976), o qual aborda a melopeia, um dos três elementos que constituem a poesia, tratando este acerca do som. Este teórico concretiza a palavra por meio do som e da pausa, de tal modo que a melodia poética direciona sobre o sentido da obra em si. Segundo este autor, o ritmo corresponde à “emoção ou nuance de emoção a ser expressa” (POUND, 1976, p. 16) na poesia. E isso podemos notar quando o poema ceciliano é lido ou declamado, pelo uso do emprego métrico denominado, conforme os estudos de Cunha e Cintra (2017) e Mattoso (2010) *enjambement*⁴ (ou cavalgamento), quando das pausas; ou cantado, ao observarmos alguns pormenores quando da leitura e escuta do poema musicado, como veremos na subseção da seção *A fonte, o (en)canto*.

Notamos que a estrutura melódica de Motivo apresenta semelhanças com a performance presente nas cantigas trovadorescas, visto que há a presença de versos que podem ser cantados, até mesmo por nós não-músicos. Assim, esse posicionamento poético definido pelo “eu” lírico e pelo ritmo demonstra a proximidade da *poiesis* ceciliana com as cantigas medievais de amor e de amigo, onde nesta última se apresenta um “eu” lírico masculino representado por uma mulher que expressa as suas emoções em razão da falta do ser amado. Entretanto, não é à falta desse ser a que o “eu” lírico de Cecília se refere, mas a uma certa incompletude do ser-estar no mundo. Podemos verificar isso na segunda estrofe do poema:

⁴ Ou *enjambement* é a “Continuação da frase ou da expressão no verso seguinte, quando a métrica força a quebra de linha a interromper o sintagma, ou quando, mesmo no verso livre, o poeta decide encurtar a linha e equilibrá-la com a linha de baixo. Exceto por essas duas razões, o *enjambement* (do francês *enjambement*) parecerá gratuito” (MATTOSO, 2010, p. 275, grifos nossos). É interessante ressaltarmos que “o cavalgamento, para surtir o efeito desejado, deve ter a parte conclusiva curta e constituída de palavra ou expressão de grande valor significativo” (CUNHA; CINTRA, 2017, p. 696).

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

O poema está marcado pelas incertezas, ora o dono (“eu” lírico) ou a dona da voz (autora) sentem-se incompletos ora não. Antes desses versos supracitados, na primeira estrofe, o “eu” lírico canta a sua completude, marcada pela indiferença à vida. Relembremos:

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Nesse sentido, há de certo modo uma antítese presente nas ideias que o poema sugere, marcando a dúvida, a indiferença pela vida, a busca de uma razão, de um motivo para viver. Por outro lado, talvez não haveria sentido se o poeta se encontrasse num mundo completo, por inteiro, sem reflexões, questionamentos e sem lacunas.

Dessa maneira, encontramos de forma homogênea, num mesmo espaço-texto, os pares autor/leitor, compositor/intérprete, poema/canção e a tríade poema, melodia e performance num amálgama eternizado pela autora original do texto, portanto, dona da voz (do poema) a qual fica eternizada na memória das pessoas ou pela narrativa real ou pelo imaginário do enunciado poético.

Apesar de afirmar ser v. 5 “Irmão das coisas fugidias”, como Cecília coloca no primeiro verso da segunda estrofe, a nossa cultura permanece porque é formada de memórias, as quais também se constituem de bens imateriais como patrimônio ou matrimônio, como bem expressou Wisnik citado por Villaça (2011). Estes bens são preservados e repassados de geração para geração, apesar da rápida passagem do tempo como enuncia o “eu” lírico. Segundo aquele, músico e compositor, também formado em literatura, a música se encontra arquivada na memória; as canções podem até ser esquecidas, mas retornam tempos depois através de um estímulo que as associa às nossas vivências; e isso, na visão de Proust, seria chamado de memória involuntária.

Nós ousaríamos denominar memória afetiva ao que se denominou memória involuntária, aquela alicerçada numa relação de *gostatividade*⁵, tendo como pioneira nos estudos a pesquisadora Andrade Neta (2011), uma vez que “A música é um potente evocador de memórias e emoções” e é também um vigoroso “desencadeador de emoções positivas” (ANDRADE NETA; GARCÍA GARCÍA, 2012, p. 2). Dessa feita, manteremos em nossa memória afetiva poemas, com sua riqueza de musicalização, como o de Cecília.

Essa memória afetiva positiva permanece, não foge, e é possível quando o poema se torna um bem, que é utilizado constantemente pelos seus leitores/ouvintes na manutenção de sua história a partir do gosto pela leitura/escuta da canção. No entanto, é interessante ressaltarmos que a memória afetiva traz resultados positivos somente quando o poema ou a canção se tornam bens que são utilizados corretamente e constantemente pelos seus leitores/ouvintes. Em se tratando de poema musicado, melhor ainda, pois a canção vai eternizar o poema e a memória de quem o escreveu, nesse caso, Cecília. Destarte, reiteramos que o gênero canção é triplamente evocador de emoções e memórias, por sua natureza de texto evocativo e textual, musical e performático.

Não é segredo que o poema Motivo foi musicado e interpretado por Fagner sem ser citado, ao menos o nome da poeta Cecília. Embora isso tenha ocorrido, é a marca identitária da autora que permanece ao longo dos tempos, pois a voz da poeta carrega marcas próprias na letra e na melodia – ainda que esteja imbuída de vozes anteriores a ela – que identificam o locutor da mensagem poética. Nesse sentido, quando musicado, o intérprete carrega em sua voz a identidade ceciliana, visto que nada fica escondido sob a face de um poeta/compositor desconhecido como aconteceu com muitos textos no passado. É sobre a origem da versão do poema musicado que vamos tratar com mais detalhes adiante.

⁵ A palavra *gostatividade*, um neologismo, é entendida como “uma reação emocional não deliberada, de origem inconsciente, que se conforma através da aprendizagem, durante o desenvolvimento individual e se manifesta automaticamente com relação a pessoas, grupos, objetos, atividades, lugares e situações cotidianas” (ANDRADE NETA, 2011, p. 246).

No entanto, antes da próxima seção, afirmamos que, por meio da performance única e inesquecível presente no poema-canção ceciliano,

Uma pessoa expõe-se nas palavras proferidas, nos versos que canta uma voz. [...] A obra performatizada é assim diálogo, mesmo se no mais das vezes um único participante tem a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, livre troca. Eis por que o verbo poético exige o calor do contato; e os dons de sociabilidade, a afetividade que se espalha, o talento de fazer rir ou de emocionar e até um certo pitoresco pessoal foram parte de uma arte e firmaram mais de uma reputação (...). Mas também porque o ouvinte espectador é, de algum modo, co-autor(sic) da obra (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Na literatura, em razão das escolhas da performance, podemos escolher entre atuar/representar ou simplesmente sermos nós mesmos por meio de um poema ou de uma canção durante o tempo que temos na vida, desde que aceitemos quem realmente somos. Todavia, quando esses posicionamentos se misturam, não é possível, em muitos dos textos literários que lemos/ouvimos ou até mesmo escrevemos, demarcar as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o poema e a música, entre o falante e o ouvinte, visto que tais elementos se misturam e são presença constante a partir de figuras reais ou fictícias em textos como a canção e a poesia. Assunto para a próxima seção.

A FONTE, O EN(CANTO)

O poema, de Cecília, gerou o poema musicado, por Fagner. Assim, podemos entender que ambos estão imbuídos de palavra cantada de acordo com os pressupostos de Finnegan (2008) e, por isso, rico em performance, porque o texto está repleto de letra, som e movimento, sendo esses elementos representados a partir da escrita, da escuta e da expressão de uma voz presentes no poema-canção. É, pois, um “momento encantado” segundo (FINNEGAN, 2008, p. 24)⁶. O poema-canção, como mencionamos em seção anterior, não pode

⁶ Durante o curso de mestrado (GOMES, 2018), trabalhamos com a dupla dimensão da música, letra e melodia. Porém, é no doutorado que vimos ampliando nossa competência aplicada, pois temos buscado nos aprofundar no tema sob as orientações da professora doutora, e musicóloga, Mónica Vermes quanto à relação trilogica, letra, música e performance. Em nosso estudo, vamos nos ater de forma cuidadosa aos

ser demarcado, visto que seus termos não podem (poderiam) ser concebidos isolados – apesar da cisão que o gênero sofreu com o advento da escrita –, pois não se pode separar “a poesia [...] da instrumentação e do canto” (MOISÉS, 2000, p. 282).

Trabalhar e estudar poema, em especial, musicado tem favorecido a aproximação de estudantes com o gênero lírico, uma vez que de música eles já gostavam⁷, assim como o público carioca, em alusão ao comentário de Machado de Assis em uma crônica, conforme Vermes (2015). Em nossas experiências com livro didático, temos tido dificuldade para encontrar poema musicado, sendo o recurso do livro, na maioria das vezes, a única fonte de estudo nas escolas públicas. Não obstante a esse obstáculo, sempre buscamos pelo verso cantado em outros materiais disponíveis na internet, reproduzindo-os com recursos próprios em formato impresso, pois nem todos os estudantes possuem acesso ao virtual.

Numa dessas buscas, identificamos o verso, a melodia e o movimento, os quais fazem parte da *poíesis* ceciliana e a relação constante entre essa tríade nos poemas dessa autora. No poema-canção em análise, em especial, deparamo-nos com um enunciado constituído de versos regulares, com métrica e rima, de musicalidade, como característica marcante na obra poética de Cecília, e de diferentes vozes muito bem representadas que relatamos aqui como performance presente e atuante no poema-canção a partir do canto falado ou do verso cantado.

Falar da aproximação que existe, e deve sempre ser considerada, entre letra, som e movimento, denota, para nós, um paradoxo, já que essa tríade se encontra interconectada, ainda que muitos estudos apontem o caráter híbrido no recorte letra e melodia. Tal trilogia se bem aceita e valorizada no estudo do texto como o poema musicado, a partir da música, em especial, faz com que a obra literária expresse mais vida e, conseqüentemente, sentido, mediante o texto como um objeto rico em performance, como apregoa Finnegan (2008), pois a obra se concretiza. Tanto o verso, quanto o ritmo e a movência fazem parte da *poíesis* presente no poema-canção num entrecruze constante, em que estes fenômenos

três elementos, buscando compreender a influência da performance para o encanto que a poesia pode nos proporcionar.

⁷ GOMES, 2018.

não acontecem fora um do outro. Desse modo, é também pela performance que o gênero lítero-musical (escrevemos assim na ortografia anterior ao novo acordo para melhor ilustrar) se faz em sua completude.

No começo deste trabalho, fizemos referência à competência aplicada postulada por Almeida Filho (1993), a partir da qual nos aprofundamos e nos embasamos, como professores-pesquisadores no que tange ao tratamento do texto poético e musical, ainda que não sejamos profissionais na arte da poesia e da música. Com base em nossas crenças, constatamos que os estudantes gostam de ler e ouvir música e poesia (e de dançar também), inclusive em sala de aula, pois como apregoa Wisnik (1978), o canto é capaz de potencializar tudo o que existe na linguagem. E por que não dizer na aula também.

A proposta de análise do som presente na poesia ceciliana, apresenta-se como propósito para entender quais são os processos que envolvem a melopoética, de Tatit (2007), a melopeia, de Erza Pound (1976), e a performance via Zumthor (1993), corroborando com os pressupostos de Finnegan (2008) acerca da performance e observando esses fenômenos a partir do nosso objeto de estudo que é o poema-canção em tela, marcado por sua autoria inconfundível, assunto da subseção a seguir.

MARCAS AUTORAIS: O QUE VEIO PRIMEIRO FOI O POEMA-CANTADO NA VOZ CECILIANA

Em analogia ao título do ensaio “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” (FINNEGAN, 2008, p. 15), fizemos um trocadilho para, sutilmente, nomear esta curiosa subseção. A leitura e a escrita de um poema são performáticos porque dão vida à voz do texto poético. Com os estudos de Finnegan (2008), letra, som e performance, seja pela leitura/escuta ou pela interpretação com uso da voz, fazem com que a obra literária ganhe vida a partir do texto como um objeto performático, ou seja, a obra se materializa. Afirmamos que tal entrecruzamento entre texto e melodia também se faz presente em outros

gêneros híbridos como cantigas, modinhas e baladas escritas por Meireles, somente para ilustrar.

Contudo, optamos pela expressão alternativa no título desta subseção, em consonância com o que postula o autor a seguir: o poema musicado ou “*poema-cantado*” é quando um poema é cantado por outro compositor [Fagner]” (FILGUEIRA, 2010, p. 86, grifos do autor). Já o “poema-canção” é quando temos um poema musicado pelo mesmo autor [Cecília]”, também considerada poeta-compositora em razão da musicalidade presente em seu texto (*Ibidem*). Como nosso espaço e tempo são breves, faremos aqui uma demonstração simples das diferentes performances representadas por vozes distintas no poema-canção-cantado *Eu canto/Motivo*, de Cecília Meireles, o qual vimos analisando desde o início deste estudo, usando uma ou outra expressão, já que não alteraria o entendimento de nossa análise.

Aqui nesta parte do trabalho, discorreremos, sobretudo, acerca da sonoridade presente na poesia de autoria cecilianiana. Para tanto, retomamos as explicações de Erza Pound (1976), de modo mais completo, teórico o qual nos apresenta a melopeia, um dos elementos que constituem a poesia, cujas características sonoras são assim denominadas. É interessante ressaltar que o conceito da categoria melopeia *poundiana* encontra-se subdividido em melopeia para declamação, para o canto melódico e para a entoação como cântico. Assim, por ser *Motivo* um poema-canção, abordaremos as duas primeiras subcategorias. Fizemos a escolha desse teórico uma vez que o autor corporifica a palavra através do som e da pausa de tal forma que a musicalidade poética orienta sobre o sentido da obra de Cecília.

Para melhor ilustrar nosso pensamento, faremos aqui a exposição do poema *Motivo*, escrito por Cecília Meireles, e do mesmo poema musicado e interpretado por Raimundo Fagner, intitulado *Eu canto*, a fim de observarmos algumas diferenças encontradas na performance de cada emissor da mensagem poética, a partir do verso escrito/falado e do verso cantado, respectivamente. Salientamos que é interessante considerar a ordem de produção – inclusive ao citarmos a dupla versão da obra em tela –, uma vez que o poema-cantado ou

musicado (por Fagner) evoca o poema-canção (de Cecília), trazendo na memória aspectos que marcam a origem da criação artística, recriada por outrem, ainda que sem autorização. Tais aspectos merecem uma análise onde não vamos separar letra da melodia, em razão dos motivos já mencionados acerca do nosso objeto de estudo, por representar a tríade letra, música e performance. Eis as versões:

Motivo ⁸ (Cecília Meireles)	[Eu canto] (Raimundo Fagner) ⁹
Eu canto porque o instante existe e a minha vida está completa. Não sou alegre nem sou triste: sou poeta.	Eu canto porque o instante existe e a minha vida está completa [Não sou alegre nem sou triste, sou poeta.] [Não sou alegre nem sou triste, sou poeta.]
Irmão das coisas fugidias, não sinto gozo nem tormento. Atravesso noites e dias no vento.	Irmão das coisas fugidias, não sinto gozo nem tormento. Atravesso [noites e dias no vento.] Se desmorono ou se edifico, se permaneço ou me desfaço, [— não sei, não sei] Não sei se fico ou passo.
Se desmorono ou se edifico, se permaneço ou me desfaço, - não sei, não sei. Não sei se fico ou passo.	[Eu]Sei que canto. E a canção é tudo. Tem [sangue eterno a asa ritmada. E um dia [eu]sei que estarei mudo, mais nada.
Sei que canto. E a canção é tudo. Tem sangue eterno a asa ritmada. E um dia sei que estarei mudo: - mais nada.	[Amanhã estarei mudo, mais nada.] ¹⁰

Retomamos agora, depois de lermos/escutarmos poema em tela, aquele fundo de verdade proferido no início desta subseção no que se refere ao seu subtítulo, a analogia com o título de Finnegan (2008) não foi gratuita. Como abordamos no início deste trabalho, não é sigilo o fato do cantor e compositor cearense Raimundo Fagner tenha se apropriado de obras poéticas, dentre elas a cecilianiana, para fins artísticos e comerciais. O problema foi não dar os devidos créditos aos autores/poetas dos poemas-canções. Assim, no auge de sua carreira,

⁸ Assim como recomendamos na primeira apresentação da versão deste gênero melopéutico, na primeira seção deste trabalho, para acompanhar a leitura, recomendamos acessar o poema declamado em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/cecilia-meireles-poemas/>.

⁹ Marcamos alguns versos e/ou palavras/expressões com o símbolo [] para realçar as alterações da versão musicada. Convidamos o leitor/ouvinte para acompanhar esta versão, acessando <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/cecilia-meireles-poemas/>.

¹⁰ Na segunda vez da canção, o intérprete canta seis vezes esse último verso.

as filhas de Cecília abriram um processo contra o músico por ter quicá plagiado outro poema de Cecília, *Marcha*. Além deste, também musicou, em 1977, *Epigrama nº 9*, e no ano seguinte, *Motivo*, objeto de nossa análise neste trabalho. Na década de 80, a faixa musical *Motivo* foi proibida pela família de Cecília, sendo o disco reeditado, incluindo outra composição de autoria diversa.

A insistência em manter uma apresentação em ordem cronológica – como mencionamos anteriormente nesta parte do artigo – é para demonstrar que o “eu” lírico masculino se encontra emoldurado na obra poética ceciliana, *Motivo*, da qual se originou a versão, *Eu canto*, resultado de uma *imitatio* que, mesmo que de forma inconsciente pelo leitor/ouvinte, tem reforçado a relação *auctor/auctoritas* ceciliana, apesar da voz masculina que marca o poema e a canção.

Os termos *auctor* e *auctoritas* têm origem, como sabemos, nos princípios aristotélicos os quais ainda fazem parte de nossos dias atuais – principalmente no campo musical –, ainda que sofram modificações em suas denominações, com suas variações marcadas por artifícios que nos fazem recapitular estilos – mais antigos e ou mais recentes – que estão mais vivos do que nunca. Por outro lado, caso nos encontrássemos em outro regime discursivo (na Antiguidade), poderíamos falar, da relação presente nessa dupla versão poética, em *mímesis* aristotélica, em *imitatio* – como nos referimos há pouco –, em uma reinvenção artística, talvez, se não fosse pelo motivo de *Motivo*, o poema, já possuir uma estrutura própria de poesia e canção e por Cecília ser considerada poeta-musicista pela crítica literária e por sua atuação na vida e em suas obras.

Nas artes, sempre houve *imitatio*, reprodução em conjunto ou em separado de cenas fictícias ou reais, que servem como modelo nesse (re)fazer, o qual pode ser interpretado como releituras, paródias, pastiches, ressignificações ao longo do tempo. E, para corroborar essas ideias:

A epopeia e a tragédia, [...] a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são [...] imitações. Diferem entre si [...] ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. [...] nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia [...] a música dos dançarinos [imita], pelo ritmo em si, sem harmonia (pois os

dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam [...] emoções e acções), (ARISTÓTELES, Poet., 1447a 37-38).

Por isso, é interessante salientarmos que no contexto supramencionado, tínhamos um outro regime discursivo em que *imitatio* e *aemulatio* davam-se de maneira comum e, de certo modo, autorizada pelos costumes da época a partir de regras próprias. Entretanto, não dá para negar, no regime discursivo contemporâneo, que houve de fato o uso indevido da obra ceciliana, sem o ser hipoteticamente, já que Fagner assumiu *sub judice* que fez adaptação para a música Marcha, além de ter negado os devidos créditos à dona da obra (e da voz) a qual ele musicava sem autorização.

Contudo, sem tomarmos partido, destas e de tantas outras obras, apesar dos direitos autorais que não devem ser feridos em hipótese alguma, o fato é que Fagner musicou e divulgou muitos poemas, também de outros poetas, transmitindo a *poíesis* em/de outros tempos que ficaram guardados na memória do povo, principalmente pelo aspecto da musicalidade divulgada por uma voz/performance (de um intérprete), posto que não autorizada em todos os sentidos.

Por essa forma, constatamos que a atuação de Fagner “lembra a imitação escolar”, servil, sem inovações, visto que na “emulação, as variações engenhosas dos predicados da obra imitada são ‘novidades’ que repetem diferencialmente os preceitos da instituição” (HANSEN, 2013, p. 16). O intérprete (re)produz de forma engenhosa a obra poética que não traz novidades, na escrita, pois trata-se de imitação servil, ainda consoante Hansen (2013). Além de apresentação, explícita, com intenção meramente mercadológica, notamos a presença de um certo recalque velado, demonstrado pela negação de créditos que deveriam ter sido atribuídos à dona da letra e da voz. Dessa forma, pode a obra em sua versão musicada ser caracterizada como plágio que se trata de “uma espécie de citação não marcada. Um texto plagia outro quando apresenta uma passagem deste, sem indicar que isto foi feito”. Isso posto, “levanta a questão da normatização social da intertextualidade: a forma e o grau da presença de um texto em outro estão sujeitos a uma regulação jurídica e moral” (COSTA, 2001, p. 43).

Apesar de toda a engenhosidade, ao nosso ver, não podemos classificar o poema-canção como uma *aemulatio*, visto que nem a musicalização surpreende-nos, já que essa ideia vem implícita no poema ceciliano, uma vez que a poetisa estudou música e estruturou o seu texto de tal forma que percebemos essa tendência à musicalidade. Em Cecília, poesia é canto, porque não pinta – como a máxima horaciana *ut pictura poesis* – nem descreve: musicaliza, mesmo na voz de outra *persona*, pois “qualquer texto [...] implica [...] uma voz que atesta o que é dito: o *etos*. [...] é necessário [...] dizer-se [...] *mostrar-se* [...], todo enunciado [está] vinculado a uma corporalidade [...] legitimidade” para através de “personagens” poder “habitar os espaços sociais” (COSTA, 2001, p. 79-80, grifo do autor, adaptação nossa). Nessas atmosferas sociais, caminham juntos o verso, a melodia e o movimento, os quais fazem parte da *poiesis* ceciliana, pois há uma relação constante entre os elementos que compõem a trilogia em seu poema. E, na canção, isso não poderia ser diferente.

Destarte, em ambas as versões, presenciamos um enunciado constituído de versos regulares, com métrica e rima, além de diferentes vozes que temos relatado aqui como performance presente e atuante no poema-canção a partir do canto falado e do verso cantado. Caso tratássemos de todas as dimensões apontadas, perdoe-nos nosso/a caro/a leitor/a, mas alongaríamos o nosso estudo. Por isso, não detalharemos neste trabalho questões de métrica. Todavia, apontamos que o poema ao ser musicado passa por algumas alterações técnicas com repetição de alguns versos, acréscimo ou supressão de palavras e expressões que já fazem parte do texto, as quais não ofuscam a beleza do original, com sua musicalidade específica, dentre outras características da poesia, representada pelo uso de *enjambement*, pontuado e descrito na primeira seção, elemento que aprimora a cadência do poema.

Podemos afirmar, ainda que pareça paradoxal, que o poema (escrito) de Cecília ao ser musicado e divulgado por Fagner – mesmo sem a devida autorização – superou (cantando) a letra original no tempo no espaço em razão da melodia. Então, em parte, o intérprete obteve êxito com a emulação. Esta última sendo atribuída a Fagner (compositor da melodia) e interpretada por

outrem (Fagner), também transmite a intenção da autora-poetisa-cantora – ainda que não o tenha sido pensada assim –, além de corroborar a *auctoritas* ceciliana que se eterniza no gênero literomusical em tela. Isso porque “o poeta evoca a sua própria produção como forma de reforçar a legitimidade de sua *persona*, conferindo peso e credibilidade ao discurso apresentado no decorrer da obra” (SILVA, 2018, p. 198) e, paralelamente evoca a sua voz, mesmo que (o poeta) não esteja presente em sua forma física.

Em razão disso, ainda sob a perspectiva de interpretação – fora da autoria original –, assumimos o posicionamento trazido por Tatit (2014) a respeito da ilusão enunciativa no que tange a uma particularidade, a embreagem. Nesse sentido,

ao enunciar sua criação, todo compositor prevê que ela será reenunciada pelo intérprete. Mais do que isso, o enunciado-canção jamais prescinde da enunciação do cantor (a não ser nas representações artificiais das partituras ou dos diagramas analíticos) e essa simultaneidade o distingue do mero enunciado linguístico. [...] Quando se expressa em primeira pessoa (eu), e convoca automaticamente a segunda (tu), o enunciator simula sua participação direta no texto, subjetivando-o, ou seja, estreitando as relações entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado (TATIT, 2014, p. 34-35).

Desse modo, o “eu” de Fagner internaliza o “eu” de Cecília, porque entoa as emoções presentes no poema sendo transferidos para a canção. Entretanto, inferimos pela dupla performance que há na voz do poeta e na voz do cantor/intérprete. Por essa forma, constatamos também que há, ao nosso ver, uma dupla ilusão enunciativa para nos referirmos a Tatit (2014) que faz com que o leitor/ouvinte possa vincular “quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz [na análise em tela, duas vozes, a do poeta e a do cantor, uma escrita, outra cantada]. Como vem sempre recortada pela letra, a melodia cancional é uma sequência virtual de unidades entoativas que se atualiza no canto dos intérpretes [Cecília e Fagner, por exemplo] e garante a subjetivação constante da obra” (TATIT, 2014, p. 35).

Ainda conforme Tatit (2014), a melodia é responsável por aproximar os conteúdos relacionados a *persona* do cantor-intérprete, que é não autoral, e é

complemento da *persona* do poeta, visto que realidade e ficção podem se aproximar na *poíesis*. Dessa forma, “conscientes do impacto causado pela [e eu insisto aqui por dupla] ilusão enunciativa, os intérpretes costumam escolher canções com cujas letras realmente se identificam” (TATIT, 2014, p. 35). Podemos desenhar essa subjetivação por meio do emprego da primeira pessoa no poema ceciliano – “canto”, “sou”, “sinto”, “atravesso”, “desmorono”, “edifico”, “permaneço”, “desfaço”, “sei”, “fico”, “passo”, “estarei” – No caso do intérprete Fagner, o emprego do eu lírico masculino – “poeta”, “irmão”, “mudo”¹¹ – por Cecília favorece o seu “envolvimento emocional”, que jamais poderá ser neutro, ainda que se faça uso da figurativização (TATIT, 2014, p. 35). Discorreremos sobre estes últimos três termos (no masculino) logo adiante.

Ainda sob o aspecto da embreagem enunciativa, notamos a presença marcante do “eu” ser/individual e ao mesmo tempo que representa o “eu” coletivo devido às características presentes no “eu” lírico do poema, sendo o primeiro caso representado pelos verbos em primeira pessoa: “canto”, “minha”, “sou”, “sinto”, “atravesso”, “desmorono”, “edifico”, “permaneço”, “desfaço”, “sei”, “fico”, “passo” e “estarei”. Em todos os termos, notamos uma fusão entre autoria e “eu” lírico, a qual impossibilita ou dificulta separarmos um elemento do outro. É interessante ressaltarmos que a ordem desses verbos se apresenta de forma linear nos passando a ideia de presente e futuro que se encontra na vida de qualquer “eu”, que um dia “[...] sei que estarei mudo”/ “– mais nada”.

Outra impressão que temos da leitura do poema é que durante a interpretação/representação na parte inicial do poema, parece que Cecília – autora e personagem de sua própria narrativa poética –, assim como muitas pessoas da vida real, prefere pensar e agir com indiferença às dificuldades ou inconstâncias da vida, encontrando na canção seu único motivo para (sobre)viver. Podemos resumir isso na primeira estrofe de Motivo:

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

¹¹ Optamos pelo uso das aspas nos termos avulsos para pontuar palavras presentes no poema de Cecília.

Assim enquanto ainda há tempo, há poema, há canção, há vida; menos o poeta, pois para Cecília, este último não é imortal, o poema sim. Vimos isso nos versos da última estrofe:

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
– mais nada.

O efeito enunciativo aqui exposto também se configura, por exemplo, a partir de um “eu” lírico masculino demonstrado em alguns versos pelos seguintes termos “poeta”, “irmão” e “mudo”, ainda que sobre o primeiro, haja quem diga que aboliu-se a distinção de sexos na literatura, e é sabido que a autora por declarar-se poeta e “poeta elegíaco”, conserva assim, independentemente da clareza de gênero, seu modo de ser e se dizer.

Desse modo, estaria no uso desses termos no masculino um machismo da língua? Um purismo, por parte da poeta? Que “eu” lírico é esse? Aqui há a representação da própria Cecília ou pela própria, no sentido de revelar o seu aspecto de teatralização na *poíesis*? Aqui também podemos afirmar que poderia estar presente o conceito de ilusão enunciativa atribuída a Tatit (2014), como elemento intrínseco à linguagem do poema-canção, pois “Se a letra se desenvolve em primeira pessoa, as inflexões melódicas reforçam a conexão dos enunciados com o enunciador. Este não apenas diz ‘eu’, mas também ‘então’ concomitantemente suas emoções como qualquer falante em suas locuções diárias” (TATIT, 2014). No entanto, quando conhecemos a origem, não confundimos as *personas*.

Verificamos ainda uma “tensão emocional” (TATIT, 2014, p. 35) que afeta o “eu” lírico ceciliano e também afeta a poeta-cantora a partir dos “contornos melódicos” realizados por Cecília, sendo este um caso que resulta num efeito ilusório, denominado por Tatit (2014), como mencionamos anteriormente, ilusão ou embreagem enunciativa. Nessa perspectiva, inferimos que é por essa ilusão de enunciação que o leitor/ouvinte relaciona a temática do poema-canção à vida

(pessoal) da poeta, por isso, “a personagem cancional se confunde com a personagem do mundo” (TATIT, 2014, p. 35), diferentemente do “eu” Cecília e do “eu” Fagner.

Então, uma vez que Cecília pessoa se veste de Cecília poeta-musicista e ambas são uma só quando expressam as incertezas da vida, o que podemos inferir é que há um motivo para viver o momento do verso falado, “sou poeta”, e cantado por ela mesma, “ eu canto”, porque o instante é passageiro e a “asa ritmada” eterniza-se, mas o poeta não, “estarei mudo”. Não obstante, diríamos que, pela via da música, o poeta vive no poema e na canção. E como favorecer a manutenção dessa autoridade poética? É tema para a próxima seção.

3 QUE O ENCANTO NÃO SE DESFAÇA: *Por mais palavras cantadas na escola!*

Reiterando sobre a competência aplicada proposta por Almeida Filho (1993) – a partir da qual conseguimos nos aprofundar e nos embasar como professores-pesquisadores no que tange ao tratamento do texto poético e musical –, com base em nossas experiências implícitas, já conseguimos notar que os alunos gostam de poesia. Isso tem se dado, sobretudo, quando estudamos poemas musicados ou cantados, pois a canção, para citar novamente Wisnik (1978), é capaz de potencializar tudo na linguagem, no que se refere à presença viva do corpo, não nos caracteres abstratos dos fonemas, mas no som que também é vivo e dá força ao corpo que insiste em respirar através dos tempos.

Apesar disso, em algumas escolas, tanto o poema quanto a canção ainda são abordados apenas quanto aos seus aspectos gramaticais e métricos, de rimas das letras cancionais – isso é bom, mas pode descaracterizar o texto poético, por ser analisado de modo incompleto quanto a elementos essenciais, a melodia e a performance. Porém, é necessário levarmos em consideração elementos como o ritmo e a melopeia *poundiana*, a fim de que os indivíduos possam compreender os múltiplos sentidos do poema-canção em seu aspecto não de texto funcional e pedagógico, como pretexto, mas como espaço de exercício literomusical e performático que contribui com sua função social e humanizadora que a

literatura deve nos proporcionar, a partir de uma fruição que não pode nos ser negada, pois “Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade” (CANDIDO, 2004, p. 186). E um desses aspectos de fruição é a canção, a qual mexe com as nossas emoções e memórias e nos direciona para aspectos mais profundos como a função social deste gênero.

Alunos e professores precisam ter um motivo, como no poema ceciliano, que os impulsionem aos questionamentos do “eu” e à relação mais profícua com a leitura/escuta, em especial, de poemas cantados (como fez Fagner ao musicar o poema ceciliano). Isso é necessário para que haja envolvimento com o gênero a partir da fruição estética, do entendimento sobre a função social do texto, das características melódicas e de performance presentes no poema-canção, tais como a melopoética de Tatit (2007), concebendo a sonoridade e a letra como aspectos relevantes na construção dos sentidos e do reconhecimento da autoria que marca a autoridade da poeta-compositora Cecília. Como a canção, a arte e a literatura estão entrelaçadas, precisamos retomar e considerar que

a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável concebida também como fator indispensável de humanização, a literatura se constitui não somente como um direito, mas como uma necessidade de equilíbrio do homem e da sociedade (CANDIDO, 2004, p.191).

E tal equilíbrio pode-se dar pelo gênero literomusical, inclusive a partir da “ilusão enunciativa” em que o “eu” lírico se confunde com o “eu” da pessoa real, contribuindo para que o indivíduo possa se identificar com o artista em situações parecidas como a busca pela razão de viver e a compreensão da passagem do tempo, efêmero.

Apesar de nos referirmos a tais características do texto poético-musical em nosso trabalho com nomenclaturas tão específicas, não é necessário nos remetermos do mesmo modo quando estamos em sala de aula, da educação básica *verbi gratia*. Entretanto, é preciso restabelecer o elo entre letra e melodia com o intuito de favorecer a compreensão da canção como um gênero rico em performance e imbuído de ensinamentos que favorecem os entendimentos do

ser-estar no mundo que, ainda que seja de forma passageira, precisa deixar marcas positivas assim como aconteceu com a obra cecilianiana, reforçada pela musicalização desta a partir da versão fagneriana, eternizando a autoridade daquela.

Como afirmamos, nas linhas introdutórias e no corpo deste estudo, nem sempre encontramos o poema cantado nos livros didáticos disponíveis para os nossos alunos. Por isso, é interessante produzirmos materiais didáticos, inserindo esse gênero visto que favorece a aprendizagem, dentre outras características, da letra, melodia e performance, mas também orienta para o exercício da função estética, social e emocional que a canção é capaz de oferecer, se for bem utilizada.

Por nossa área de atuação ser a escola, cabe salientarmos que o poema integra o componente curricular de língua portuguesa, mais precisamente no “campo artístico-literário”, mas a canção como linguagem artística integra, conforme a BNCC, “o componente curricular Arte”, levando-se “em conta o diálogo entre” linguagens diversas, “o diálogo com a literatura, além de possibilitar o contato e a reflexão acerca das formas estéticas híbridas” (BRASIL, 2016, p. 194), tendo como uma das habilidades, nos anos finais do ensino fundamental, em Arte, “Analisar criticamente, por meio da apreciação musical, usos e funções da música em seus contextos de produção e circulação, relacionando as práticas musicais às diferentes dimensões da vida” do indivíduo (BRASIL, 2016, p. 207). Mas será que, na prática, esse diálogo interartes acontece? Nem sempre, pois não vimos tal relação nos materiais básicos, como os livros didáticos, nem nos programas anuais de ensino, elaborados de modo “fictício” por nós professores, pois o material de base vem pronto e é a partir deste que fazemos um planejamento introduzindo conteúdos os quais atendem às demandas da Base curricular, não as de ensino.

Nesse sentido, cabe a nós, professores-pesquisadores, insistirmos na elaboração de projetos e atividades – confirmando nossa competência aplicada, instituída por Almeida Filho (1993) – a fim de garantirmos a manutenção dos estudos acerca do encontro entre letra, música e performance, presentes no

poema-canção, em especial. Assim, ressaltamos que como seres culturais, nos manifestamos musicalmente por meio de performances particulares e coletivas, interagindo uns com os outros como leitores e como ouvintes, pelo verso falado repleto de musicalização, dando mais sentido às nossas experiências com a canção na escola e fora dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos neste trabalho que, por meio da música e da poesia nos humanizamos, reproduzimos o nosso mundo, dando a ele novo significado, sendo que essa tal capacidade recriadora nos torna diversos dos outros seres, pois como seres culturais, nos manifestamos literária e musicalmente por meio de múltiplas performances interagindo uns com os outros pelo verso cantado repleto de ritmo ou pelo canto falado, marcado pela performance da voz.

Portanto, é necessário mantermos o contato com textos literomusicais, sobretudo, porque apresentam riqueza de emoções, sentimentos, valores essenciais e imateriais, transmitidos a partir de seu caráter essencialmente melopoético e performático. Inclusive esses gêneros devem ser inseridos nos currículos escolares a fim de tornar os nossos alunos conscientes das suas vivências reais, as quais se baseiam em performances, inclusive musicais, para ser redundante, carregadas de figurativização e ilusão enunciativa.

A despeito dessa necessidade que precisa ser sentida e reconhecida pelo meio social, a fruição e estética literárias nem sempre fazem parte do cotidiano dos estudantes, precisamos mudar essa trajetória. No que se refere à autora Cecília Meireles, por exemplo, muitos de nossos alunos apenas terão contato com a sua obra em meados do (novo) ensino médio, apesar de características de sua obra, como a fugacidade do tempo e a existência humana serem mencionadas em tantos outros gêneros textuais durante o ensino fundamental – e fazerem parte da vida dos alunos também fora da escola –, somente para ilustrar a importância destas temáticas.

Em razão disso, em consonância com as palavras de uma autoridade da canção, somos “a favor de que o primeiro ano de literatura brasileira seja um ano de ‘choque de literatura’. Liga-se uma corrente elétrico-literária, energético-literária que dá choques de Carlos Drummond de Andrade, de Manuel Bandeira, Guimarães Rosa, Clarice Lispector...” (WISNIK, 2010, p. 6). E nós complementaríamos com Cecília Meireles, pois urge “ler autores como esses, porque isso amplia a alma. E o país não irá a lugar nenhum se não for capaz de ler”, ainda mais em tempos tão difíceis (WISNIK, 2010, p. 7).

Em relação ao que discutimos neste trabalho, torna-se imprescindível o planejamento de aulas e a elaboração e/ou o uso de materiais de forma autônoma que abordem o gênero poético, sendo ele musicado, sobretudo, pois vimos que há uma necessidade de se promover a leitura e o fazer poético-musical na escola, nas aulas da área de linguagens, em especial, a fim de mantermos os estudos relacionados à canção, ainda que de forma incipiente, e podermos progredir.

Como professores-pesquisadores, temos essa oportunidade de produção, a partir da competência aplicada desenvolvida na pós-graduação, através do planejamento e da elaboração de atividades para tentar suprir as lacunas do estudo do gênero melopoético na educação básica. Isso torna-se relevante, pois o poema é marcado por sua musicalidade nos versos que direcionam para o encontro do ser-estar no mundo, a fim de orientarmos para solução da crise existencial do leitor/ouvinte, que muitas vezes não consegue sanar seus próprios problemas em razão da falta de oportunidade de ler textos como os que analisamos em nosso estudo.

Na tentativa de uma pausa rítmica em nossa discussão, é interessante salientarmos que a compreensão da importância da leitura da palavra cantada, indissociável da performance, indica-nos – a nós professores-pesquisadores e aos nossos alunos – como tornar a leitura de poesia significativa e encantadora, a partir do entrecruze de letra, melodia e movimento, representados pelo poema-canção, os quais favorecem o desenvolvimento cognitivo e sensitivo do ser humano, bem como o crescimento afetivo, intelectual e cultural de leitores/ouvintes. Poderíamos dizer que além de lidos, os gêneros literomusicais

podem ser ouvidos/escutados/cantados/sentidos/movidos, uma vez que são marcados por versos que direcionam para o encontro do ser-estar no mundo, sob uma visão crítica e orientada para a busca da compreensão da passagem humana pela vida de um modo que possamos nos sentir encantados.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA FILHO, J. C. P. **Dimensões comunicativas no ensino de línguas**. Campinas: Pontes, 1993.

ANDRADE NETA, N. F. **Emociones y sentimientos en la formación de profesores de Español como Lengua Extranjera**. 2011. 484f. Tese (Doctorado en Didáctica de la Lengua y la Literatura) – Facultad de Educación, Centro de Formación del Pofesorado, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanha, 2012.

ANDRADE NETA, N.F; GARCÍA GARCÍA, Emílio. As emoções e sentimentos na formação inicial de professores de espanhol como língua estrangeira. In: I Colóquio Internacional de Formação Inicial e Continuada de Professores de Línguas Estrangeiras, 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2012, p. 343-360. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/299637560_As_emocoes_e_sentimentos_na_formacao_inicial_de_professores_de_Espanhol_como_Lingua_Estrangeira>. Acesso em: 01 fev. 2021.

ARISTOTELES. **Arte poetica**. Disponível em: <<http://www.psb40.org.br/bib/b2.pdf>>. Acesso em: 02 fev. de 2021.

AZEVEDO, Rafael Sânzio de. [E-mail]. Destinatário: Emiliane Santana Gomes. [Fortaleza], 2020. 1 mensagem eletrônica.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**: educação é a base. Brasília: Ministério da Educação; Conselho Nacional de Secretários de Educação; União Nacional dos Dirigentes Municipais de Educação, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_-versaofinal_site.pdf. Acesso em: 14 fev. 2021.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a Formação do homem. In: CANDIDO, Antonio. **Ciência e cultura**. São Paulo, 1972.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

COSTA, N. B. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portuguesa. In: *Linguagem em (Dis)curso, Tubarão*, v. 4, n. 1, p. 9-36, jul./dez. Santa Catarina: UNISUL, 2003.

_____. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p.107-121.

_____. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. São Paulo: PUC - São Paulo, 2001. 486 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, PUC - São Paulo, São Paulo, 2001.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**, 7. ed., reimpr. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017. Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/nova-gram%C3%A1tica-do-portugu%C3%AAs-contempor%C3%A2neo-d158269812.html>. Acesso em: 14 jan. 2021.

FERREIRA, M. **Como usar a música na sala de aula**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

FILGUEIRA, Jorge Normando dos Santos. **O poema e a canção em as coisas, de Arnaldo Antunes: imagens da primeiridade**. 2010. 154 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

GAMA, Maria C. S. Salgado. **A Teoria das Inteligências Múltiplas e suas implicações para Educação**. 2008. Disponível em: <<http://www.homemdemello.com.br/psicologia/intelmult.html>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

GOMES, Emiliane Santana. **Leitura, Música e Emoção: uma proposta didática para o ensino fundamental, anos finais**. 2018. 264 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) - Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2018.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, v. 20, n. 33, 2013. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19759/14255>>. Acesso em 11 dez. 2020.

MATTOSO, Glauco. **O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia**. 2010. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/sexodoverso.pdf>. Acesso em: 04 jan. 2021.

MEIRELLES, C. **Motivo**. (poema declamado). Disponível em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/cecilia-meireles-poemas/>. Acesso em: 2 fev. 2021.

MEIRELLES, C. **Motivo**. (poema escrito). Disponível em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/cecilia-meireles-poemas/>. Acesso em: 2 fev. 2021.

MEIRELLES, C. **Motivo**. Intérprete: Fagner. Disponível em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/cecilia-meireles-poemas/>. Acesso em: 02 fev. 2021.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2000.

POUND, Ezra Loomis. **A arte da poesia**. Trad. DANTAS, Heloysa e PAES, Jose Paulo. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de Sao Paulo, 1976.

TATIT, Luiz. **Ilusão enunciativa na canção**. Per Musi, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.33-38.

_____. A construção do sentido da música na canção popular. In: _____. **Musicando a semiótica: ensaios**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Todos entoam**. São Paulo: Publifolha, 2007.

318

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Estilo e emoção na canção: notas para uma estética da música brasileira popular. In: **Cadernos de Estudo - Análise Musical**. São Paulo; Belo Horizonte: Atravez, v. 8/9, pp. 30-41, 1995.

VERMES, M. Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 2, p. 7-31, jan.-jun. 2015.

VILLAÇA, Túlio Ceci. Certas canções - uma ode. In: VILLAÇA, Túlio Ceci. **Sobre a Canção: e o seu entorno e o que ela pode se tornar**. Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2011/10/24/certas-cancoes-uma-ode/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

WISNIK, J. M. Onde não há pecado nem perdão. In: **Almanaque Cadernos de literatura e ensaio**, São Paulo, v.06, p. 11-16, 1978.

WISNIK, José Miguel. Entrevista: José Miguel Wisnik fala sobre sua carreira e a música. [Entrevista cedida a] Flavio Lobo. **Globo universidade**, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2011/09/entrevista-jose-miguel-wisnik-fala-sobre-sua-carreira-e-musica.html>. Acesso em 17 fev. 2021.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSES: CAETANO VELOSO E A REVOLUÇÃO ESTÉTICA BRASILEIRA “À ESQUERDA DA ESQUERDA”

TROPICÁLIA OR PANIS ET CIRCENSES: CAETANO VELOSO AND THE BRAZILIAN AESTHETIC REVOLUTION ‘TO THE LEFT OF THE LEFT’

Filipe Marinho de Oliveira¹

APRESENTAÇÃO

Roberto Schwarz, em “*Martinha versus Lucrecia*” (2012), dedica à autobiografia de Caetano Veloso (*Verdade tropical*, 1997) o ensaio homônimo em que a intitula “um percurso de nosso tempo”. Embora elogioso à prosa do antigo compositor baiano em seus capítulos iniciais, o crítico faz em seu ensaio ressalvas à qualidade literária e reflexiva do capítulo a que Caetano chamou “Narciso em férias”, narrativa testemunhal na qual o artista remonta os acontecimentos que se seguiram a sua prisão por agentes da ditadura civil-militar brasileira após a instauração do AI-5 em dezembro de 1968. Apesar da pouca estima do grande crítico em relação a esse trecho do livro, no entanto, a morte do Narciso que o impede a reflexão sobre o trauma apresenta-se aqui através desse conflito não-resolvido na forma. “Nem sempre as formas dizem o que os artistas pensam”, afirma o adorniano Schwarz (2012, p. 101).

Vinte anos após a publicação de *Verdade tropical*, a descoberta historiográfica de um processo kafkiano que culminaria em sua prisão lança uma luz inédita sobre os motivos que teriam levado a ordem dominante a persegui-lo (VELOSO, 2020, p. 138), ainda que o autor tenha revelado indícios dessa motivação ao longo de toda a obra e, em especial, no diálogo com um capitão de elite do exército brasileiro, conforme relata o artista em *Narciso em férias*:

[...] “Mas você é ingênuo ou acha que pode nos fazer de bobos?”,

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: oliveirafilm@gmail.com.

continuou, e, mostrando uma discreta vaidade intelectual ao citar os nomes de Freud e Marcuse (os nomes de Marx ou Lênin eram pronunciados banalmente, sem a mesma excitação), expôs toda a sofisticada interpretação que fazia do tropicalismo. Referiu-se a algumas declarações minhas à imprensa em que a palavra “desestruturar” aparecia e, usando-a como palavra-chave, ele denunciava o insidioso poder subversivo do nosso trabalho. Dizia entender claramente que o que eu e Gil fazíamos era muito mais perigoso do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajadamente ostensivo. (VELOSO, 2020, p. 120-121)

Tachado de “subversivo e desvirilizante” em um dos depoimentos a que teve acesso (atributo com os quais orgulhosamente se identifica), Caetano reconhece em sua obra o potencial subversivamente engajado que associava ao núcleo tropicalista um risco à ordem social burguesa institucionalizada no Brasil a partir do golpe de 1964. Ao expor as contradições do país através de sua forma, o movimento tropicalista desnuda a suposta dicotomia entre um Brasil arcaico e o eterno “país do futuro”, cuja coexistência “estabilizada e inadmissível (embora admitida) é uma característica estrutural do país até segunda ordem” (SCHWARZ, 2012, p. 54). Os tropicalistas passam a figurar, portanto, no topo da lista de detratores da ordem social vigente, ainda que sob a aparente inocência arquetípica dos *enfants terribles*.

Sua localização “à esquerda da esquerda”, para onde acena Caetano ao mencionar a “identificação poética” do movimento tropicalista com a guerrilha brasileira (rechaçada pela esquerda institucionalizada) e as figuras revolucionárias de Che Guevara e Carlos Marighella, passa também ao largo de uma esquerda que “nunca discutia temas como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma” (VELOSO, 1997, p. 116) e que encontrava nas canções de protesto uma rima poética cuja forma remetia, entretanto, a uma ordem incompatível com a realidade:

De certa forma, sentíamos que o país ter chegado a desrespeitar todos os direitos humanos, sendo um fato consumado, poderia mesmo ser tomado como um sinal de que estávamos andando para algum lugar, botando algo de terrível para fora, o que forçava a esquerda a mudar suas perspectivas. Nós não estávamos de todo inconscientes de que, paralelamente ao fato de que colecionávamos imagens violentas nas letras de nossas canções, sons desagradáveis e ruídos nos nossos arranjos, e atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira nas

nossas aparições e declarações públicas, desenvolvia-se o embrião da guerrilha urbana, com a qual sentíamos, de longe, uma espécie de identificação poética. Desse modo, tínhamos por assim dizer, assumido o horror da ditadura como um gesto nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semiconscientes, deveríamos transformar em suprema violência regeneradora. (VELOSO, 1997, p. 50-51)

Figura 1 – *Seja marginal seja herói* (1968), bandeira-poema de Hélio Oiticica que figurou no último show dos tropicalistas antes das prisões de Caetano Veloso e Gilberto Gil



Fonte: <https://www.mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>

O tropicalismo provoca, por meio dessa “suprema violência regeneradora”, abalos nas estruturas formais da cultura capazes de desestruturar esse alicerce, a despeito da reificação nas canções de protesto “explícito e engajadamente ostensivo”. A alegada complacência do artista para com a ditadura é, portanto, antes uma afirmação dialética do violento processo formativo da identidade cultural brasileira do que sua justificativa autoindulgente ou “desejo acríptico de conciliação”, como aponta Schwarz (2012, p. 57). Nesse sentido, os tropicalistas parecem ter compreendido enquanto vanguarda cultural brasileira a urgente necessidade em se “reelaborar o

passado”, como lembra Adorno (1959). A forma encontrada para tal, como afirma o artista, é revisitar a violência primal a partir da qual se dá este processo civilizatório que culmina na esterilizante conjunção entre “ordem e progresso”, promovendo assim uma guerrilha cultural anticolonial no Brasil por meio de um “programa de desordem absoluta”, ideia consonante ao humanismo radical defendido pelo revolucionário anticolonialista Frantz Fanon (1961, p. 26).

Essa revolução estética brasileira “à esquerda da esquerda” se dá nas canções *Tropicália* e *Panis et Circenses* por meio de suas três dimensões: letra, música e performance. De acordo com Ruth Finnegan (2008, p. 17), há que se analisar as três dimensões de maneira indissociável, descolonizando assim um território até então dominado pela hegemonia da palavra:

Pois a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entoação, em solo, em coro, harmonizada, a cappella, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada –, todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano. (FINNEGAN, 2008, p. 23)

Se a canção só existe enquanto performance, a falsa dicotomia entre letra e música se revela incompleta diante dessa terceira dimensão. Para além dos elementos tradicionais da canção, portanto, as percepções sensoriais são esteticamente fundamentais para o movimento tropicalista porque, de acordo com Paul Zumthor (2014, p. 29), “a forma não é regida pela regra, ela é a regra”. As canções *Tropicália* e *Panis et Circenses* valorizam a dimensão da performance em suas execuções, recriando suas próprias regras formais na medida em que são performadas por Caetano e os Mutantes, sob os arranjos dos maestros Júlio Medaglia e Rogério Duprat.

Os títulos, que se complementam no disco-manifesto do tropicalismo, fazem as vezes de uma segunda declaração de independência do Brasil: se a *Tropicália* representa a independência estética dessa revolução brasileira “à esquerda da esquerda”, a política de pão e circo (da qual comunga, também, a

reificação das canções de protesto “explícito e engajadamente ostensivo”) é a própria morte da autonomia, para a qual o movimento tropicalista viria a trazer seu aspecto subversivamente engajado.

Figura 2 - Capa do disco-manifesto *Tropicalia ou Panis et Circensis* (1968)



24

Fonte: <https://nuvemcritica.com/2019/01/31/324atéria324ia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/>

ENTRE ACORDES DISSONANTES

Assim como o voo de Glauber Rocha redescobre Eldorado sob a perspectiva do anjo da história nas cenas iniciais de *Terra em transe* (1967), a

Tropicália de Caetano Veloso remonta à cena em que Pero Vaz de Caminha descobre as “férteis e verdejantes” terras brasileiras, e as descreve em uma carta ao rei ao afirmar que “tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce”. Essa paródia do descobrimento, com a autoironia do anacronismo que brinca com a solenidade de uma pretensa condição aurática que não se realiza, imiscui-se nesse momento solene como a primeira missa do filme de Glauber Rocha, desvelando-lhe a farsa de uma aura mítica que é tomada de assalto pela dialética. Saltando ao futuro do país ao pôr-se o passado sob uma nova dimensão, a composição de Caetano Veloso forma com os “acordes dissonantes” do arranjo de Júlio Medaglia uma manifestação estética do *zeitgeist* brasileiro ao final da década de 1960.

Figura 3 - *Angelus Novus* (1920), quadro de Paul Klee considerado pelo filósofo Walter Benjamin como uma representação do “anjo da história”, esta figura que encara o passado enquanto dele se afasta



Fonte: <https://piaui.folha.uol.com.br/325atéria/passado-presente-futuro/>

Já nos primeiros versos de sua canção-manifesto, Caetano Veloso descreve ao mesmo tempo a grandiosidade e o ridículo do monumento “de papel crepom e prata” que aterrissa como um monolito extraterrestre “no planalto central do país”. Mais adiante na canção, autenticada a “eterna primavera”, urubus e girassóis coabitam os jardins enquanto “no joelho uma criança / sorridente, feia e morta / estende a mão”. Essa dissonância provocada por versos que evocam imagens de um caos ordenado repete-se nos múltiplos refrãos em que o artista resgata, como o faz também o cinema de Glauber Rocha, elementos culturais e da natureza suprimidos no Brasil e que ressurgem sob a forma dessa “suprema violência regeneradora”.

“Tropicália”

[Estrofe 1]

Sobre a cabeça, os aviões
Sob os meus pés, os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

[Refrão 3]

Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

[Estrofe 2]

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro um monumento
No Planalto Central do país

[Estrofe 7]

No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre
Muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança um samba de tamborim

[Refrão 1]

Viva a bossa, as, as
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça
Viva a bossa, as, as
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça

[Estrofe 8]

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes
Sobre mim

[Estrofe 3]

O monumento
É de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde
Atrás da verde mata
O luar do sertão

[Refrão 4]

Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

[Estrofe 4]

O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
Estreita e torta

[Estrofe 9]

Domingo é o fino da bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça

E no joelho uma criança
Sorridente, feia e morta
Estende a mão

[Refrão 2]

Viva a mata, tá, tá
Viva a mulata, tá, tá, tá, tá
Viva a mata, tá, tá
Viva a mulata, tá, tá, tá, tá

[Estrofe 5]

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis

[Estrofe 6]

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis

Letra: Caetano Veloso

Música: Júlio Medaglia

Performance vocal: Caetano Veloso

Porém

[Estrofe 10]

O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

[Refrão 5]

Viva a banda, da, da
Carmen Miranda, da, da, da, da
Viva a banda, da, da
Carmen Miranda, da, da, da, da

Os acordes dissonantes do maestro Júlio Medaglia, que ao longo da canção perturbam a imagem reificada da “eterna primavera” no crescente ameaçador do progresso, deparam-se a todo momento com a breve passagem da banda, resgatando em seu arranjo os ritmos populares brasileiros que embalam os ícones de nossa dialética nacional a cada carnaval de seus refrãos e arrefecem em suas últimas sílabas antes de retornarem às cinzas na estrofe seguinte. A alusão à maternidade de Iracema no verso “Viva Iracema, ma, ma”, simbolizando a dualidade a partir da qual nasce a identidade nacional, evidencia as contradições de um país que samba entre o arcaico e o eterno devir nas alegorias de sua letra.

PANIS ET CIRCENSES

A segunda faixa-título do disco que inaugura a *Tropicália*, *Panis et circenses* (1968) traz desta vez em composição com Gilberto Gil o retrato da indiferença

pequeno-burguesa diante das contradições escancaradas na “sala de jantar”. Mimetizando pompa e circunstância exigidas pela ocasião, o arranjo de Rogério Duprat se inicia com o clássico solo de trompete do extinto noticiário *Repórter Esso*, interrompido por uma melodia completamente dissonante que anuncia a letargia dessas “pessoas da sala de jantar”.

Na canção, que retoma as “imagens violentas” às quais se refere Caetano Veloso (1997, p. 50), o contraste com a melodia letárgica da música “na sala de jantar” impede a formação de uma imagem coesa diante do absurdo narrado em seus versos. Essa sucessão de acontecimentos culmina em um *happening* ao final da canção, quando se revelam as vozes das “pessoas na sala de jantar” enquanto o ritmo da canção repentinamente acelera-se em um atropelamento sonoro antes do silêncio final. A canção, portanto, critica ao mesmo tempo a sociedade burguesa nesse espaço privilegiado alegorizado pela sala de jantar e sua própria “música de mesa” como trilha sonora intermitente da indústria cultural, conforme descreve Adorno na *Teoria estética*:

[...] O que se apresenta na arte como a sua própria legalidade é tanto um produto tardio da evolução intratécnica como da posição da arte no seio de uma secularização progressiva; incontestavelmente, as obras de arte só se tornaram tais negando a sua origem. Não há que censurá-lhes como pecado original a ignomínia da sua antiga dependência a respeito da maga indolente, do serviço dos senhores e do divertimento – uma vez que elas renegaram retrospectivamente aquilo de onde brotaram. Nem a música de mesa é inevitável para a música libertada, nem a música de mesa constitui para o homem uma função honrosa a que a arte autônoma se teria atribuído sacrilegamente. O seu barulho miserável não se torna melhor pelo fato de a maior parte de tudo o que hoje atinge os homens como arte ressoar o eco daquele matracar. (ADORNO, 2008, p. 14-15)

A seguir, a letra da canção em quatro estrofes evidencia na forma a monótona repetição que alude à letargia da sociedade burguesa diante do absurdo, culminando em sua implosão:

“Panis et circenses”

[Estrofe 1]

Eu quis cantar minha canção iluminada de
sol

Soltei os panos sobre os mastros no ar
Solei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

[Estrofe 2]

Mandei fazer de puro aço luminoso um
punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida central
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

[Estrofe 3]

Mandei plantar folhas de sonhos no jardim
do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar
Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

[Estrofe 4]

Essas pessoas da sala
Essas pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala

Letra: Caetano Veloso e Gilberto Gil

Música: Rogério Duprat

Performance vocal: Mutantes

Provocando abalos nas estruturas formais da cultura com a potência para “desestruturar” esse alicerce da sociedade burguesa da qual a arte é também tributária, confirma-se assim uma suspeita de Caetano Veloso acerca do risco que ele e Gilberto Gil representariam para o regime vigente. Suas obras, que se seguiram após a interrupção do movimento tropicalista a partir das prisões de Caetano e Gil e das limitações impostas pelo exílio dos artistas na Inglaterra ou pela censura à qual foi submetida a cultura

brasileira sob o domínio da ditadura civil-militar no país, jamais trariam de volta à cena o vigor subversivo encontrado naquele *happening*.

O trompete virtuoso do arranjo de Duprat, que compõe a performance da canção com a rebeldia *rock'n'roll* dos Mutantes, denota mais uma vez o falseamento das contradições de um país “em construção e ruína ao mesmo tempo” (PANIS, 2021). Se o lema burguês de “ordem e progresso” se concretiza no lastro do atraso social, o fracasso de uma pretensa modernização nacional é cíclico como as repetidas estrofes de *Panis et circenses* que se aceleram em um ritmo insustentável. Nesse sentido, alegações de uma suposta e aparente alienação presente nas obras dos tropicalistas a despeito das “canções de protesto explícito e engajadamente ostensivo” não reconhecem a dialética entre autonomia e engajamento em sua forma:

[...] porque aí não é tanto o sujeito que fala – preferiria antes, como em toda a obra autêntica, emudecer nesta perfeitamente –, mas porque imita, pela sua linguagem, o indizível da linguagem da natureza. Nada mais pode sugerir a norma de que, na poesia, a forma e o conteúdo deviam coincidir, na medida em que ela deve ser mais do que a retórica da indiferença. (ADORNO, 2008, p. 117)

Figura 4 – Último show dos tropicalistas antes das prisões de Caetano e Gil, ao qual Caetano se refere em *Verdade tropical* (1997) como “a mais bem-sucedida peça do tropicalismo” em termos estéticos



SHOW É NOITE DE LOUCURA COM HAPPENING DE VELOSO

Fonte: <https://medium.com/@filipealbuquerque/o-elo-perdido-tropicalista-8990058180c7>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neutralizada pela indústria cultural, a música popular hierarquicamente inferiorizada pelo fetiche capitalista da obra erudita denuncia uma função mercadológica da arte, a qual não escapa à sua reificação. Divergindo dessa visão positivista da arte, no entanto, a Tropicália foge de sua dicotomia ao incorporar elementos da música popular brasileira à música erudita e, ao mesmo tempo, reconhecer-se enquanto parte da indústria cultural ao evidenciá-la através de um processo consciente de “desartificação da arte, ou *Entkunstung der Kunst*:

[...] Os polos da sua *Entkunstung* são os seguintes: por um lado, torna-

se coisa entre as coisas; por outro, faz-se dela veículo da psicologia do espectador. O espectador substitui o que as obras de arte reificadas já não dizem pelo eco estandardizado de si mesmo que percebe a partir delas. A indústria cultural põe em andamento esse mecanismo e explora-o. Deixa mesmo aparecer como próximo dos homens, como sua pertença, o que lhes foi alienado e de que se pode dispor heteronomamente na restituição. Também a argumentação social diretamente dirigida contra a indústria cultural possui componentes ideológicas. A arte autônoma não esteve completamente isenta do insulto autoritário da indústria cultural. A sua autonomia é um terestado-em-devir, que constitui o seu conceito, mas não *a priori*. Nas obras mais autênticas, a autoridade, que outrora deviam exercer sobre as *gentes* as obras culturais, tornou-se uma lei formal imanente. A ideia de liberdade, intimamente ligada à autonomia estética, formou-se na dominação que a generalizava. Também as obras de arte. Quanto mais livres se tornaram dos fins exteriores, tanto mais perfeitamente se definiram enquanto organizadas, por sua vez, na dominação. (ADORNO, 2008, p. 36)

As canções de protesto “explícito e engajadamente ostensivo”, também neutralizadas pelo mesmo sistema classificatório que as subdivide enquanto gêneros mercadológicos, tornam-se assim mera composição mimética dos mesmos problemas dos quais desejam falar. Por meio dessa espécie de *mimesis* utilitária ocorre, então, a domesticação de sua forma em favor de um caráter panfletário da obra de arte.

Divergindo dessa arte explicitamente engajada, o compromisso tropicalista com sua ambiguidade revela-se uma escolha comprometida com a “violência regeneradora”:

[...] A arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar sua existência com o humor, que é mais repelente que tudo o repulsivo, mas para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem, embora mesmo aí subsista a possibilidade do afirmativo enquanto assentimento à degradação em que facilmente se transforma a simpatia pelos reprovados. No pendor da arte nova pelo revulsivo e fisicamente repugnante, ao qual os apologetas do estado de coisas existente nada de mais forte sabem contrapor a não ser que esse estado de coisas é já suficientemente feio e que, portanto, a arte deve votar-se à simples beleza, transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, mediante as suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega. Esse motivo, ainda como aparência, permanece na forma o que ele era para além da forma. (ADORNO, 2008, p. 81-82)

Ao incorporar o feio nas imagens violentas de suas letras, mas também em seus arranjos e na performance, os tropicalistas decidem então por não fazer uma concessão estética que os torne mais palatáveis ou melhor compreendidos, ao mesmo tempo em denunciam o estado de coisas vigente através de sua forma. Obras de arte engajadas que ignorem essas dimensões não representam, portanto, esse caráter subversivo capaz de oferecer algum risco à norma vigente:

[...] Evidentemente, o caráter de aparência imanente das obras não pode ser liberto de um aspecto da limitação do real, por latente que seja, e, portanto, da ilusão. Pois, tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e de material, de espírito e de assunto, emigrou da realidade [*Realität*] para obras de arte e nelas se despoja da sua realidade: assim se torna sempre a sua cópia. Mesmo a mais pura determinação estética, a aparição, é mediatizada relativamente à realidade enquanto sua negação determinada. A diferença das obras de arte quanto à empiria, o seu caráter de aparência, constitui-se naquela e na tendência a ela oposta. Se as obras de arte, em virtude do próprio conceito, quisessem absolutamente suprimir esta referência, eliminariam o seu próprio pressuposto. A arte é infinitamente difícil porque deve, sem dúvida, transcender o seu conceito a fim de o realizar, porque, ao assemelhar-se às coisas reais, se adapta então à reificação, contra a qual protesta: o *engagement* torna-se hoje, de modo inevitável, uma concessão estética. (ADORNO, 2008, p. 162)

Esse distanciamento entre a potência metafísica da arte e a realidade empírica perpassa a forma, na qual o reflexo de que a arte é refratária se distorce como se em um espelho côncavo que prolonga a imagem a partir de seu eixo principal, formando outras. O enigma da obra torna-se então mais difícil de ser lido, ao contrário do *statement* imediato que se tenta impor às obras de arte explicitamente engajadas:

[...] As obras de arte assemelham-se-lhe enquanto síntese; esta, porém, é nelas sem juízo, nenhuma obra declara o que julga, nenhuma é o que se chama uma declaração [*Aussage*]. Torna-se, pois, discutível se as obras de arte podem verdadeiramente ser empenhadas, mesmo quando põem em realce seu *engagement*. Não é possível formular um juízo sobre o ponto da sua vinculação, a fonte da sua unidade, nem sequer sobre o que elas exprimem nas suas palavras e proposições. (ADORNO, 2008, p. 191)

Mesmo em sua forma engajada, a arte volta-se contra a sociedade ao participar de um mundo irreconciliável cujo privilégio da reconciliação não lhe cabe. Nesse sentido, a autonomia da obra de arte permite a constante implosão das estruturas reificadas na sociedade administrada por meio de um distanciamento estético do objeto, cuja ambiguidade provoca a recusa da arte em dar um fim a si mesma:

O momento da práxis objetiva, que é inerente à arte, torna-se intenção subjetiva quando a antítese da arte à sociedade se torna irreconciliável, pela sua tendência objetiva e pela reflexão crítica da arte. O nome corrente para isso é o termo de *engagement*. O *engagement* é um grau de reflexão mais elevado do que a tendência; não quer apenas melhorar situações pouco apreciadas, embora quem se empenhe simpatize demasiado facilmente com as medidas tomadas; visa a transformação das condições conjunturais e não proposições estéreis; nesta medida, o *engagement* inclina-se para a categoria estética da essência. A autoconsciência polêmica da arte pressupõe a sua espiritualização; quanto mais intolerante se torna em relação à imediatidade sensível à qual, antes, era equiparada, tanto mais crítica se torna a sua atitude perante a realidade bruta que, prolongamento do estado natural, é alargada e reproduzida pela sociedade. Não é de um modo apenas formal que o caráter criticamente reflexivo da espiritualização reforça a relação da arte ao seu conteúdo material. (ADORNO, 2008, p. 370)

A limitação da obra a um fim específico, aprisionando-a a um controle mimético que se fizesse extensão de seu contexto e deste não a diferenciase, passa ao largo das canções citadas e, por esta razão, a ambiguidade da sincronia difusa entre autonomia e engajamento nas obras tropicalistas analisadas permitem a assunção de uma espécie de autoindulgência em relação ao estado de coisas vigente, uma vez que o sentido imanente não se faz explícito na obra de arte:

[...] Hoje, o *engagement* e o hermetismo convergem na recusa do status quo. A intervenção é proibida pela consciência reificada, porque ela reifica uma segunda vez a obra de arte já reificada; a sua objetivação contra a sociedade torna-se para ela a sua neutralização social.. Mas, o lado das obras de arte virado para o exterior é falseado em relação à sua essência, sem consideração pela sua formação em si e, finalmente, sem consideração pelo seu conteúdo de verdade. Nenhuma obra de arte, porém, pode socialmente ser verdadeira se não for também verdadeira em si mesma; inversamente, a consciência socialmente falsa também não pode tornar-se algo de esteticamente autêntico. O aspecto social e

imane das obras de arte não coincidem, mas também não divergem tão completamente como desejariam o fetichismo cultural e o praticismo. Aquilo mediante o qual o conteúdo de verdade das obras, em virtude da sua complexão estética, vai além desta possui sempre um valor de posição social. Semelhante ambiguidade não é uma cláusula geral à qual a esfera da arte estaria abstrata e totalmente submetida. Ela é impressa em cada obra, o elemento vital da arte. Torna-se um elemento social mediante o seu em-si e torna-se um em-si pela força produtiva social nela atuante. A dialética do elemento social e do em-si das obras de arte é uma dialética da sua própria natureza, na medida em que não toleram nenhum elemento interior que não se exteriorize, e nenhum elemento exterior que não seja portador da sua interioridade – do conteúdo de verdade. (ADORNO, 2008, p. 373)

A não-coincidência entre o aspecto social e imane das obras não as torna, portanto, manifestações apolíticas uma vez que o próprio reconhecimento da perda de sentido metafísico positivo na arte preserve assim a autonomia necessária para que esta se engaje através da forma. O compromisso da Tropicália em evidenciar o absurdo da sociedade administrada no contexto de um país comandado por uma coalizão civil-militar transcende a dicotomia entre autonomia e engajamento e ecoa em nossos ouvidos a urgente necessidade em se reelaborar o passado:

[...] O contraste estridente entre as partes descombinadas agride o bom gosto, mas ainda assim, ou por isso mesmo, o seu *absurdo* se mostra funcional como representação da atualidade do Brasil, de cujo desconjuntamento interno, ou modernização precária, passa a ser uma alegoria das mais eficazes. Vinda do campo da arte de consumo, a ambição do projeto, que visava alto, era surpreendente. Em tese, a canção tropicalista programada por Caetano queria conjugar superioridades com órbita diversa: a revolução do canto trazida por João Gilberto, o nível literário dos melhores escritores modernos da língua (João Cabral e Guimarães Rosa), a vasta audiência dos sucessos comerciais, sofisticados ou vulgares (Beatles, Roberto Carlos e Chacrinha), a força da intervenção do pop star, cujas posturas públicas podem fazer diferença (em especial num momento de ditadura), atuando sobre o “significado das palavras” – tudo de modo a influenciar “imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros”. Em suma, “nós outros tentávamos descobrir uma nova instância para a poesia”. (SCHWARZ, 2012, p. 94-95)

Figura 5 - Capa do livro *Verdade tropical* (1997), relançado em 2017



Fonte: <http://caetanoendetalle.blogspot.com/2017/09/2017-verdade-tropical.html>

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. 2.ed. Tradução de: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

PANIS et Circenses. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6144/panis-et-circenses>>. Acesso em: 23 de Fev. 2021. ISBN: 978-85-7979-060-7

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VELOSO, Caetano. **Narciso em férias**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

IDENTIDADE PARA BELELÉU: ITAMAR ASSUMPÇÃO E A AUTOBIOGRAFIA ATRAVÉS DO ALTER-EGO

IDENTITY FOR BELELÉU: ITAMAR ASSUMPÇÃO AND THE AUTOBIOGRAFY THROUGH THE ALTER-EGO

Gabriel Caio Correa Borges¹

INTRODUÇÃO

O surgimento de Itamar Assumpção na música brasileira se deu sob uma situação bem peculiar. A data de gravação de seu primeiro disco, “Beleléu, leléu e eu”, é o ano de 1980. É um ano singular na história e na cultura do Brasil no sentido dos direcionamentos que o país tomava.

338

Primeiramente deve-se destacar o cenário político que se apresentava no momento. Como fim dos anos setenta a data significou o processo de decadência da ditadura militar. No que entrecruzou com o início dos anos oitenta onde a reabertura política iria desaguar na redemocratização.

Quanto ao cenário artístico, trata-se de uma estreia que inaugura uma cena alternativa da música paulistana. Ela surge como resposta a um certo afunilamento cultural que se cristalizou nesse período entre décadas. Isso conforme a herança do tropicalismo inaugurou um novo *status quo* na música brasileira.

A sigla MPB, antes reservada à estética nacional-popular na canção brasileira², virou sinônimo de uma música elaborada para agradar gostos elitizados. Sob esse escopo tanto os principais nomes do tropicalismo, como

¹ Bacharel de jornalismo pelo Universidade Vila Velha. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

² Santuza Cambraia Navez (2015) comenta como o que antes era conhecido como Música Popular Brasileira correspondia a certo cancionário entre as décadas de 50 e 60 que era alinhado a uma estética nacional-popular em voga na elite intelectual da época. Ela considera que os compositores alinhados a essa estética seriam herdeiros das teorias de Mário de Andrade acerca da busca de elementos culturais que dessem guarida a uma união nacional através do povo.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, e do nacional-popular, como Chico Buarque, foram vendidos como representantes do bom-gosto.

Mas também houve a herança da Jovem Guarda que se manifestava na música romântica de considerável peso popularesco. Seu maior representante era o mesmo Roberto Carlos que era o maior astro daquela cena sessentista de rock ingênuo e comercial. Sob sua influência surgiram outros artistas de apelo popular como Odair José, Wando e Amado Batista, dentre outros. Artistas cuja estética romântica e popularesca ganharam o epíteto por vezes depreciativo de ‘brega’.

Enfim, o cenário musical se dividiu em algo semelhante a um pastiche das disputas culturais que tensionaram na década de sessenta. Mas esvaziado do apelo político daquele contexto e voltado diretamente ao consumo de públicos com gostos específicos. Um recorte não apenas estético, mas também social, entre apreciadores cujo fim é a veiculação radiofônica.

Como as antigas inovações foram absorvidas pela indústria musical, solidificando um novo paradigma, o espaço para experimentações diminuiu na música popular. Mesmo nomes do tropicalismo como Tom Zé que permaneceram fieis ao vanguardismo amarguraram a marginalidade, quase sendo forçados a encerrar a carreira. Aqui a indústria já tinha se desenvolvido ao ponto de fechar seu espaço com músicos, produtores e compositores especializados em fazer músicas voltadas para o fim de fazer sucesso entre as massas.

Curiosamente São Paulo surgia como o cenário propício para o florescimento de uma cena musical alternativa à hegemonia midiática. Embora a cidade estivesse no ápice de seu crescimento populacional e já era a maior metrópole do país, ainda perdia para o Rio de Janeiro em relevância cultural. O breve período que São Paulo experimentou nos anos sessenta como principal centro cultural com o surgimento da transmissão televisiva foi soterrado com o aparecimento e ascensão da Rede Globo. A emissora carioca formou em pouco tempo a maior corporação de entretenimento do país, virando o principal nome da indústria cultural brasileira. Isso incluiu o mercado musical onde sua

gravadora, a Som Livre, vira uma das principais do país, abrigando nomes tanto do romântico popularesco quanto da MPB sofisticada³.

Quanto ao alternativo paulistano é necessário pontuar que ele surge como continuidade do mesmo pendor ao vanguardismo que marca a vida cultural na cidade a partir dos anos 60. Nesse período se forma um cenário cujo potencial perpassa o diálogo entre formas artísticas. Companhias como o Teatro Arena e Oficina incorporavam a canção à performance visual. Influenciaram não apenas as inovações estéticas, mas também o debate cultural e intelectual da década. Também se aproximou da canção a poesia de vanguarda, especialmente a do movimento concretista dos irmãos Campos e de Décio Pignatari. Foi um espectro multiartístico que culminou no tropicalismo onde o grupo de músicos baianos se formou também nessa sinergia cultural paulistana.

A proposta de internacionalização tropicalista da canção virou a nova hegemonia da música brasileira. Mas esse diálogo entre o popular e o vanguardismo que também foi um dos sustentáculos do movimento arrefeceu com o tempo. A conjuntura entre música, performance teatral e literatura experimental acabou se reduzindo aos subterrâneos culturais de São Paulo, os mesmos aos quais Tom Zé permaneceu fiel.

Parte da presença artística de Itamar Assumpção se deve a esse substrato cultural que circundava em São Paulo desde então. Uma valorização da performance onde a apresentação musical se entrecruzava com a teatralidade. Algo característico da cena que se reuniu em torno do teatro Lira Paulistana cujo humor idiossincrático e lirismo visual seriam parte de uma nova estética marginal.

³ Como lembra Heloísa Maria dos Santos Toledo (2010) em seu trabalho sobre a gravadora, a Som Livre surge em um momento onde os programas musicais estavam em decadência e as telenovelas passaram a se destacar. Com a ênfase na produção de trilhas sonoras de novelas, a Som Livre conseguiu arregimentar um elenco abrangente que ia desde das modas internacionais, a notórios da MPB como os Novos Baianos e Luiz Melodia, e populares românticos como Fábio Jr. e Agepê.

UMA VIVÊNCIA MÚLTIPLA

A realidade característica da cena marginal paulistana viria a destacar aspectos da formação de Itamar Assumpção. Natural da cidade de Tietê, Itamar passou a infância envolvido com práticas e celebrações tradicionais dos afro-paulistas. Cresceu cercados pelas tiriricas, pernadas e sambas de bumbo que faziam parte da experiência do negro naquele cotidiano ainda rural no interior de São Paulo. São fazeres cuja performance perpassa certas dimensões ritualísticas que constituíam uma convivência comunitária sólida. Eram parte da herança cultural do êxodo africano que se reconstituiu no solo americano, mas também tentativas de retomar o controle da vida cotidiana no tempo presente. É uma condição que é ressaltada no alvorecer da urbanização conforme esse sentido comunitário corre o risco de desaparecer, assim reforça a antropóloga Iona Marques Britto.

Muitos dos migrantes já tinham vivenciado as etapas intermediárias do processo, ao transferirem-se da zona rural para as cidades mais próximas, ainda no interior. Mais pra traz, situavam-se as andanças de sítio em sítio e de fazenda em fazenda em busca de ocupação, situações semelhantes às que outros grupos vivenciaram, tanto de origem interiorana quanto de origem estrangeira (BRITTO, 1986, p. 37).

A migração é o outro aspecto da formação de Itamar Assumpção onde já cedo se muda com a família para o Paraná. Nesse estado mora no município de Araçongas e depois em Londrina onde veio a conhecer o amigo Arrigo Barnabé. Também nessa cidade Itamar consegue se introduzir no alternativo universitário, participando da cena teatral de Londrina, da poesia marginal e também de jovens músicos paulistas como ele. Se estabelece por fim em São Paulo capital em 1973.

Durante essa trajetória estabelece o rico conjunto de influências que vão marcar sua formação como músico e compositor. Dos aprendizados dos sambas e tradições rurais cruza influências com Geraldo Filme e outros sambistas de São Paulo que fizeram a comunicação entre o rural e o urbano. Mas também apreende um arcabouço eclético e cosmopolita que compreende Adoniran Barbosa, Clementina de Jesus, Miles Davis, Jimi Hendrix e Ray Charles, dentre outros (SILVA; SILVA, 2015, p. 261). Através dessa influência múltipla Itamar

Assumpção cunhou seu som próprio, conhecido como “rock de breque”, embora fosse indefinível por alguma característica fixa.

Essas passagens também conferiram a Itamar Assumpção a vivência urbana como sujeito pertencente a uma condição subalterna. Como afro-brasileiro vivente em um dos estados com maior porcentagem de brancos do país, confrontar o racismo surgia como parte do cotidiano. No caso de Itamar os episódios mais chamativos são os de violência e arbitrariedade policial. Um exemplo foi um momento onde teria sido preso, acusado de roubar um gravador que teria pego emprestado de um amigo (ASSUMPÇÃO apud SILVA; SILVA, 2015). São passagens que seriam fundamentais na composição de sua persona e performance artística. Especialmente para sua estreia. Com composições feitas entre Londrina e São Paulo, Itamar Assumpção cria o personagem Benedito João dos Santos Silva, ou Beleléu. Trata-se de uma personalidade onde Itamar conecta a própria vivência com a de outros negros na cidade de São Paulo.

Entender a música de Itamar Assumpção somente como uma música militante seria não só algo falso, mas desonesto com a riqueza de sua obra, embora seja inevitável que a temática da identidade negra transpareça em diversos momentos de seu trabalho, ora discutindo a condição social do negro, ora expondo vivências e percepções de um descendente de escravos. O trabalho de Assumpção é uma das formas contemporâneas da cultura negra e deve ser pensada dentro de seus deslocamentos e rede de trocas culturais. Em uma de suas entrevistas contou que, aos 21 anos ficou preso por cinco dias em Londrina, onde morava. Vítima do preconceito racial, foi detido para averiguações porque carregava um toca-fitas nas mãos. Talvez tenha sido esse episódio que tenha inspirado seu personagem do primeiro trabalho, que o acompanhou por toda carreira como um *alter ego*, Benedito João dos Santos Silva Beleléu, o *Nego Dito* e o irônico nome de sua banda, Isca de Polícia. (SILVA; SILVA, 2015, p. 261).

A princípio assumir a identidade de Beleléu foi algo que permitiu a Itamar Assumpção apresentar os termos daquela cena que ficou conhecida como Vanguarda Paulista. Assim como Arrigo Barnabé em “Clara Crocodilo”, Itamar elabora seu personagem Beleléu como um mediador que interconecta canção, narrativa e performance teatral. Mas se a criatura reptiliana de Arrigo Barnabé era um pastiche de vilões de quadrinhos feito para expor o absurdo do capitalismo tardio, a proposta de Beleléu era bem mais realista.

Sua proposta é antes de tudo dialética. Através de um outro ego, Itamar transpõe momentos de sua vida para a narrativa como a infância no Tiete, a vida

no Paraná e o racismo policial. Mas o recurso de apresentar sua própria biografia através de um outro imaginário serve para manipulá-la livremente como adaptação à narrativa ficcional. É aí onde a trajetória de Beleléu rompe com a de Itamar e sugere um outro sujeito. Um malandro preguiçoso, bandido romântico que sonha registrar sua infâmia cidade afora. Não mais arte marginal, mas vida marginal em sua crueza. É um tipo de projeção que faz de Beleléu uma personalidade performática de Itamar. Algo que aproxima a elaboração desse alter-ego as definições junguianas da *persona*, que consiste no mascaramento da personalidade para responder as situações e demandas do ambiente e da sociedade (ALMEIDA; NASCIMENTO; RAMOS; FIUZA, 2017). Como parte da constituição da personalidade interior, a *persona* surge como um arquétipo que sugere uma performance do indivíduo moldada em conformidade com a situação e a vivência.

No decorrer desse processo os arquétipos aparecem como personalidades atuantes em sonhos e fantasias. O processo mesmo constitui outra categoria de arquétipos que poderíamos chamar de arquétipos de transformação. Estes não são personalidades, mas sim situações típicas, lugares, meios, caminhos, etc, simbolizando cada qual um tipo de transformação. Tal como as personalidades, estes arquétipos também são símbolos verdadeiros e genuínos que não podemos interpretar exaustivamente, nem como σημεία (sinais), nem como alegorias. São símbolos genuínos na medida em que eles são ambíguos, cheios de pressentimentos e, em última análise, inesgotáveis. (JUNG, 2000, p.47).

No caso de Beleléu trata-se de um arquétipo que surge em Itamar à medida que o relaciona aos demais negros marginalizados na cidade. Algo que atravessou também sua vivência, mas que conseguiu se desviar conforme se associou com os círculos universitários de classe média do Paraná e de São Paulo. Contudo, uma sorte que não foi a mesma para muitos outros afro-brasileiros invisíveis atirados na condição da subalternidade. Conforme acaba a história de Itamar apropriada por Beleléu é aí que começa a dessa massa forçada a subcidadania. Assim é revelador o sobrenome desse personagem, Santos Silva, que são os dois mais comuns de se encontrar entre brasileiros pobres país afora.

Essa identificação entre semelhanças e diferenças de biografia pessoal com a experiência coletiva resulta em um arquétipo que é apropriado para as contradições do subalterno urbano. Este tem sua vivência marcada pelas

idiossincrasias de uma modernidade conservadora que preserva uma ordem social arcaica ao mesmo tempo que aniquila as concepções materiais e comunitárias do meio agrário. Em cidades como São Paulo isso atravessa uma readaptação onde aqueles que obrigados a confrontarem o novo espaço urbano tentam reorganizar as antigas experiências. Das ironias da modernidade essas tentativas de recriar a tradição dão origem a uma percepção nova, heterodoxa até para a percepção dominante na metrópole moderna. É um corolário característico daquilo que a ensaísta argentina Beatriz Sarlo (2010) chamou de *modernidade periférica*. É um conceito onde propõe que os países da chamada periferia do capitalismo desenvolveram uma modernização marcada por sínteses contraditórias entre si. Uma modernidade que abriga formas atomizadas de tradições populares e experiências comunitárias.

É sob esse espectro que Itamar Assumpção trabalha Beleléu também como conceito que envolve seu disco de estreia. A vivência atravessada pelo personagem é marcada por um casamento falido, namoros picantes, giras de umbanda, impotência doméstica, valentia e confrontos urbanos. É um amalgama incoerente que é característico não apenas de um indivíduo conflituoso, mas também de uma cidade cuja modernidade surge como indefinida em si própria. Esse substrato simbólico que é originado da modernidade periférica vem a ser a chamada *cultura de mescla*, onde elementos contraditórios entre si se combinam dando expressão a uma realidade quebrada.

Pois bem: quais são esses valores? Técnicos, marginais ou ocultos, vinculam-se entre si por relações subterrâneas (...) São saberes (...) que não têm uma legitimação pública indiscutível, nem se integram totalmente a uma hierarquia de conhecimento socialmente reconhecida; são saberes ou práticas que combinam modernidade e arcaísmo, ciência e paraciência, empirismo e fantasmas supersensoriais. (SARLO, 2010, pp. 103-104)

Mas para compreender o tipo de personagem que é Beleléu é necessário observar mais atentamente o andamento narrativo que é proporcionado pelo disco. É através das canções que vemos como esse personagem conecta biografia pessoal com vivência das massas subalternas, sonhos paralisantes com a realidade crua e os resquícios de um passado tradicional com as incoerências do presente moderno.

BELELÉU E O CANCIONEIRO

Assim, é chamativo que na primeira canção, “Luzia”, Beleléu já seja apresentado através da lente desfavorável de sua companheira que escancara a realidade de sua condição. É o que já se vê na vinheta de introdução onde a personagem expõe o abismo entre sonho e realidade associado a Beleléu.

Olha aqui, Beleléu; tá limpo coisíssima nenhuma, meu! Não tô mais a fim de curtir a tua e nem ficar tomando na cara, essa de ficar na de que o Brasil não tem ponta direita, o Brasil não tem isso, o Brasil não tem aquilo, que *black* navalha é você, Beleléu? Tá mais parecendo chamariz de turista e isca de polícia! Onde tá sua malícia, meu? Onde tá sua malícia... (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980)

Já temos a apresentação do personagem através do desencanto sobre suas perspectivas de vida. Algo importante conforme o eu-lírico de Beleléu é quem da o tom narrativo das canções construindo sua auto-mitologia. Que essa intervenção antecipe o próprio cancionista já propõe de imediato como o cotidiano moderno quebra mesmo as ilusões particulares.

Interessante nesse sentido é a personagem de Luzia que corresponde a um tropo de personagens femininas recorrente na música brasileira, especialmente no samba. Trata-se da esposa que antagoniza o malandro, exigindo que ele largue a vida desregrada em prol de um trabalho fixo. Alguns exemplos são sambas como “Se Você Jurar” de Ismael Silva e “Conselho de Mulher” de Adoniran Barbosa. Mas no caso de “Luzia” a mensagem não é só mais nuançada, como também adaptada ao contexto do início da década de 80. O personagem de Beleléu aqui não é um malandro aventureiro, mas um preguiçoso apático paralisado sobre os próprios fracassos. É uma impressão que é coroada conforme Beleléu assume como eu-lírico, respondendo ao discurso da companheira.

Deixa de conversa mole, Luzia
 Deixa de conversa mole (blábláblá)
 Porque senão eu vou desconsertar (blábláblá)
 Você quer harmonia,
 Mas que harmonia é essa, Luzia
 Só me enche o saco (só chia só chia)
 Você quer harmonia,
 Mas que harmonia (que você quer), hein?
 Só me enche o saco (só chia, só chia)
 Me obriga a mais cruel solução:

Desço pro porão da vil covardia,
Mas lhe meto a mão (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980)

Como os malandros de outrora Beleléu recorre a violência para manter a mulher em estado de submissão, ou pelo menos ameaça isso. Mas o que em tempos passados era característica tida como afirmação da valentia do malandro, agora é exposto em todo o patético da covardia do ato. Sinal da impotência de um sujeito incapaz de confrontar a realidade sobre a vida errante que leva.

Ademais, Beleléu concilia as ameaças para cima da mulher com o reforço de suas próprias ilusões. Algo que chega ao delírio da negação de sua própria situação. Mas ironicamente também confirmam a própria condição subalterna conforme são sonhos bem delimitados em sua situação de classe.

Você nem vai ter o prêmio de consolação
Quando eu pintar trazendo a taça de tetracampeão
E uma foto no jornal
Chega pra lá, Luzia
Ainda vou desfilas
Tetracampeão, Luzia
Porta Estandarte (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980)

O escapismo de Beleléu é apontar um futuro onde vai conseguir a fama que julga merecer. É interessante que mesmo essas aspirações são permeadas por limitações de classe social. Afinal, a celebridade de um jogador de futebol ou de um participante do carnaval é relacionada a lugares possíveis de desenvolvimento para afro-brasileiros subalternizados. Ao mesmo tempo que permitem alguma ascensão social, também perpassam que isso só é permitido caso cumpram um papel socialmente consagrado.

A existência conflituosa fica ainda mais evidente conforme o eu lírico de Beleléu passa a narrar sua vivência no espaço público. Fama importa novamente. Mas dentro da situação presente ela só é obtida dentro da malandragem e do banditismo. Ainda assim também expõe uma complexidade que supera as limitações do próprio arquétipo. Algo que já se percebe em “Fico Louco” onde temos uma visão mais nuançada da persona marginal de Beleléu.

Fico Louco, faço cara de mau
Falo o que me vem a cabeça (cara de mau)
Não digo que com tudo isso eu fique legal

Espero que você não se esqueça (cara de mau)
Espero ver você curtindo o reggae deste rock comigo
Grite forte, dê um jeito, cante, permaneça comigo
Fico louco, xingo, quebro o pau,
Só você me faz a cabeça (cara de mau)
A gente sofre tanto e vive muito mal
Espero que você não se esqueça
Eu quero ouvir você dizer que gosta de viver de perigo
Considerando que eu não seja nada mais além de bandido
Fico louco, faço pelo sinal
Me atiro ao chão de ponta-cabeça (me chamam maluco)
Me chamam de maluco, etcetera e tal
Espero que você não se esqueça (cara de mau)
Eu quero andar nas ruas da cidade agarrado contigo
Vivendo em pleno vapor, felicidade contigo (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980)

Temos aqui o retrato de um sujeito conflituoso consigo mesmo e com a sociedade. A priori Beleléu reforça a fama de perigoso que ele afirma ter no meio marginal. A princípio Beleléu se alinha com a caracterização mais estereotipada do malandro. Se coloca como um sujeito perigoso, barulhento, mal-encarado e que não leva desaforo para casa. Portanto, se encaixando no tipo de infâmia que é reservada a muitos da mesma condição social.

Mas a essa caracterização superficial, Beleléu acrescenta informações sobre sua personalidade que deixam sua pessoa mais nuançada. Afinal, ele se mostra autoconsciente da própria situação, ao ponto de situar que mesmo esse personagem que encarna é mais um indício de paralisia do que de afirmação. Também dá indícios de uma subjetividade que quebra o arquétipo. Ele se dirige a amante que quer dar um rolê pela cidade junto com ela e ainda afirma seus gostos musicais.

Tais nuances são aquelas que colocam o personagem Beleléu no limiar da personalidade do compositor. Ademais, mesmo algumas das características mais chamativas de Beleléu são na verdade emprestadas de Itamar. Como levanta Stroud (2010) Itamar Assumpção era conhecido pela personalidade difícil, expressiva e teimosa que marcaram a persistências em suas próprias ideias. Também caracterizaram a sua dificuldade em se estabelecer na indústria musical. O aumento dessas qualidades do compositor serve para guiar uma outra

vivência, ficcional daquela que ele realmente teve, mas próximo da de muitos marginalizados. Portanto, a persona de Beleléu é concomitantemente aspectos distorcidos da personalidade de Itamar e uma humanização dos subalternos errantes.

Outro aspecto importante ressaltado nessa canção é que Beleléu é um tipo moderno, apropriado para a vivência urbana. Isso é ressaltado na consciência do eu lírico sobre o perigo de viver. A sensação de risco permanente é um corolário típico da modernidade. É uma associação que é explorada pelo filósofo Marshal Berman ao tratar das características básicas do fenômeno.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. (BERMAN, 1986, p. 13).

O devir de Beleléu é o de assumir uma condição de perigo e aventura permanente que caracteriza a modernidade como fenômeno global. Mas naquilo onde isso se entrecruza com suas questões de classe e nação o perigo que ronda é bem corresponde à modernidade periférica. Não se trata apenas da perspectiva de desaparecimento de vínculos materiais e simbólicos, mas do perigo à própria vida conforme se é ameaçado por uma situação de violência endêmica. Algo bem peculiar de um país onde o processo de modernização foi acompanhado de uma condição de desigualdade social arcaica que mantém parte considerável da população na sub-cidadania.

Aliás, é curioso como Beleléu encarna uma situação formativa própria das nações periféricas. Trata-se daquilo que Berman (1986) chama de *dialética do reconhecimento*. É um conceito que identifica o choque e identificação do oprimido em um contexto onde a modernização convive com resquícios sociais arcaicos, muitas vezes pré-capitalistas. Berman recorre a literatura russa do século XIX para demonstrar a influência dessa percepção na narrativa ficcional. Como representação do contexto sócio-histórico que envolve o local com o global acompanha e evolução de uma classe de funcionários públicos herdeira de uma

recém abolida servidão. O cânone dessa literatura atenta para a passagem dessa classe da apatia submissa para o reconhecimento da própria situação opressiva; algo que culminaria nas revoluções do século seguinte.

A subjetividade de Beleléu se encontra na passagem entre a submissão e o autorreconhecimento. Como demonstrado em “Fico Louco” ele certamente tem alguma consciência da condição opressiva que o obriga a uma vida sem direitos fundamentais e sem perspectivas de melhora. Mas “Luzia” também coloca que ele meio que aceita essa condição de forma impotente, descontando as frustrações na parceira ou alimentando sonhos impossíveis. É um personagem representativo da situação do subalterno naquele período de fim da ditadura e início de redemocratização. Portanto, está bem perto da ação da máquina opressiva entre o Estado e interesses privados que deram suporte ao autoritarismo, mas ainda distante dos movimentos que permitiram a volta da democracia. Ainda com o agravante de que o avanço da urbanização que criou novas condições para prosperar a violência através da influência do tráfico de drogas e armas e do confinamento cada vez maior dos pobres nas periferias.

Essa dinâmica acompanha a trajetória de Beleléu ao longo do cancionero. Mas nesse jogo de sobrevivência também não significa que ele não consiga encontrar alguns furos na realidade cotidiana. É o que se percebe em “Baby” onde Itamar explora mais atentamente as desventuras amorosas de Beleléu. Aqui a temática do amor e ainda mais atrelada aos sentidos de perigo, perdição e desencontro que envolvem o cenário moderno.

Baby, não se assuste
Hoje o tempo é de terror
Nosso céu ainda chora
Nos telhados da cidade
E nossa amizade a tudo resiste (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980)

Aqui a persona de Beleléu beira o oposto do retrato apresentado em “Luzia”. No lugar do passivo-agressivo frustrado com sua situação presente e entra um sujeito mais afirmativo, não mais guiado pelo afeto triste. Esse Beleléu

é quase nietzschiano em seu confronto contra a realidade vigente, reconhecendo os obstáculos que ela impõe, mas confrontando-os demonstrando sua potência.

Mesmo a percepção sobre a mulher muda nessa canção. A companheira não é mais encarada como um estorvo como em “Luzia”, mas como uma parceira nas suas desventuras. Aliás, chama atenção que ele prefira “amizade” no lugar de “amor” para qualificar sua relação com essa companheira. A preferência por essa palavra denota que no lugar do romantismo amoroso desgastado, o eu lírico opte por uma perspectiva que coloque em uma verdadeira parceria onde ambas as partes se enxergam em pé de igualdade.

É curioso que essa nova percepção de Beleléu parece estabelecer um tipo de dualismo entre sua vida privada e suas ações públicas. É como se a esfera doméstica fosse uma prisão onde todos os envolvidos se reprimem entre si. Já no espaço público é como fosse permitido o tipo de confronto que permite a liberdade. Esta surgindo não como uma conceção dos poderes externos, mas como uma construção constante do sujeito de forma a tomar o controle do próprio cotidiano.

Isso também leva a uma percepção mais clara de Itamar sobre o meio em que vive. O próprio anúncio de perigo que o eu-lírico comunica a sua “Baby” também serve de introdução para um olhar algo analítico que é a tendência narrativa dessa canção.

Baby, nada existe
Resguardando nossa vida
Duvido que me chamem
Pra sentar naquela mesa
E a grande família já não é tão grande (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980)

Aqui a percepção de Beleléu é precisa em relacionar as ameaças da modernidade com a desigualdade. Ele lança mão da desmitificação que é própria desse paradigma para afastar qualquer ilusão de segurança. O imprevisível é a lei e com isso a possibilidade de sofrer alguma violência ou mesmo a perda da vida. Mas apesar de se tratar de um corolário da modernidade, é claro para Beleléu que essa insegurança estrutural é voltada especialmente aos subalternos. Entra novamente o ambiente doméstico, mas dessa vez representando uma

estância que ele está completamente impedido de entrar. É um espaço próprio da classe média ou alta cuja representação pela mesa perpassa um sentimento de estabilidade e conservadorismo que é próprio desse meio. Entretanto, mesmo essa estabilidade é ilusória. Embora imperceptível a ação da modernidade é proclamada na sentença de que “a grande família já não é tão grande” observando como a dimensão familiar herdada da aristocracia rural mingua conforme transita para a modernidade. A única coisa que essa segurança ilusória permite é que tal mudança soe imperceptível dentro da alienação desse espaço doméstico.

Se a privacidade de classe média proporciona uma falsa estabilidade que é paralisante e alienadora, a ação de Beleléu no espaço público é libertária. Por reconhecer o perigo inerente que é essa vivência pública na periferia global, não apenas entende melhor como consegue agir com maior liberdade. Esse reconhecimento permite a neutralização do medo, pois sabe que o risco é o preço a se pagar por uma vivência que tem algum valor em si própria. O oposto do confinamento doméstico cuja valorização da segurança apenas fortalece o medo que condiciona a apatia sobre que acontece ao redor.

A percepção do espaço público também permite algo de metalinguístico no comentário crítico da canção. Assim como Beleléu é um alter-ego de Itamar, a metrópole aqui não passa de um gigantesco teatro com cidadão que representam papais pré-determinados.

Baby, não se assuste
 A cidade é iluminada
 E sob nosso céu de chumbo
 As pessoas se disfarçam de carne e de osso,
 De velho e de moço (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980)

A ironia é que sob essa teatralização da cidade que conduz a performance de cidadania é algo que leva as identidades a se diluírem em si mesmas. A falsidade da vivência acaba reduzindo cada um a sua essência mais crua, aquela aparência que significa a verdade sobre esse indivíduo em suas condições e subjetividade.

Isso incluiu Beleléu que evidentemente é cada vez mais inseparável de Itamar. A persona de vagabundo se confunde cada vez mais com a do artista de múltiplos talentos. As implicações disso são várias para o tipo de história que esse cancionista pretende contar. Assim, a ficção se diluiu cada vez mais na realidade e vice-versa. É esse fenômeno que permeia o aspecto autobiográfico dessa obra onde a narrativa passa cada vez mais a apresentar fragmentos explícitos e subliminares da história de vida de Itamar. Essa composição fragmentada e ambígua é perceptível em “Embalos” onde a experiência e vivência de Itamar servem não apenas ao sentido narrativo, mas também a sua construção sintática.

Girei esse tempo todo
Batendo de porta em porta
À procura de um abrigo
Um apego um horizonte

Tentando de cabo a rabo
São Paulo de ponta a ponta
Na batalha de sossego
Alívio ou mesmo a morte

Eu giro no embalo de sábado à noite
E a fila não tem mais fim
Revela pra mim
Que o mundo gira assim (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980)

Interessa que o verbo girar pode remeter a um duplo sentido nessa canção. Há o evidente que é situar as andanças do eu-lírico pela cidade em busca de algo. Mas também parece uma referencia às giras de umbanda, rituais mediúnicos de encarnação de várias entidades. Algo que toca a história de Itamar conforme as cerimônias de umbanda foram parte de sua infância no Tietê marcada por práticas culturais afro-brasileiras.

Seja como for, ambas as referências confluem numa alusão ao movimento que vira a significação chave dessa canção. Algo que inclusive dá sentido metalinguísticos a ela. Afinal, o movimento das andanças representados na canção passa a ser análogo a própria ideia da música como forma que existe no movimento. Não por acaso o nome da canção é “Embalos” o que torna nítida essa ligação entre sentidos.

Se alinhando ao restante do cancionero a movimentação que é tema central dessa música surge com consonância com a instabilidade da vivência. Os giros do eu-lírico corresponde a errância de não ter um lugar fixo no qual se possa assentar. Ademais, esse caminhar contínuo acompanha suas próprias perspectivas de um sujeito sem um fim ou objetivo.

Mais uma vez Beleléu aceita as leis da modernidade de que não há qualquer garantia de segurança, destino ou mesmo futuro. Agora ele é um sujeito despido de absolutamente tudo. O que ele busca não é exatamente um sentido na vida, algo inútil em meio à modernidade. Mas sim alguma ancoragem material em meio aos desamparos da vivência subalterna.

Aqui mais uma vez as diferenças de Itamar com seu alter-ego são diluídas. Ao se situar em São Paulo, os descaminhos do eu-lírico se assemelham ao do próprio compositor que procurava se estabelecer na cena artística da cidade. Trajetória cheia de refluxos onde mesmo desempenhando alguma liderança no cenário alternativo da cidade, ainda encara dificuldades para se estabelecer na indústria musical.

Essa identidade é finalmente implodida na canção “Nego Dito”, exatamente a mesma onde Beleléu se autoafirma. Sendo o final e também o ápice do disco, “Nego Dito” é o momento onde os aspectos ficcionais de Beleléu confluem finalmente com os fragmentos da biografia de Itamar.

Benedito João dos Santos Silva Beleléu,
Vulgo Nego Dito, Nego Dito cascavé

Eu me invoco, eu brigo
Eu faço, eu aconteço, eu boto pra correr
Eu mato a cobra e mostro o pau
Pra provar quem quiser ver e comprovar

Da realidade desiludida de “Luzia” o cancionero se encerra em “Nego Dito” com o eu-lírico consagrando finalmente o auto-mito. Beleléu coloca em cena seu nome ligado aos apelidos com que é conhecido nas ruas. Enuncia assim a infâmia com que procura associar seu nome país afora, talvez compensação pelas frustrações escancaradas no espaço doméstico. Ele ressalta suas qualidades

extrovertidas e desinteressadas da opinião alheia para se reinventar nessa persona se indivíduo inerentemente perigoso.

Mas conforme Beleléu vai se construindo cada vez mais como esse marginal romântico, se sobrepõe que ele não passa de um pastiche do próprio compositor. Algo visto nos versos seguintes onde a narrativa se mescla com a trajetória de Itamar.

Tenho sangue quente
Não uso pente, meu cabelo é ruim
Fui nascido em Tietê
Pra provar quem quiser ver e comprovar

Não gosto de gente,
Nem transo parente, eu fui parido assim
Apaguei um no Paraná (pá pá pá pá)

Aqui são lembrados dois momentos importantes da história de Itamar que é a infância no Tietê e a passagem pelo Paraná. Mas essas passagens quando mencionadas servem para ressaltar as características de Beleléu colocando-as como parte de sua formação. Ao relacionar o Tietê ao “não uso pente, meu cabelo é ruim” enfatiza sua identidade racial, ironizando o racismo que desvaloriza o cabelo crespo dos afro-brasileiros. Já a juventude no Paraná é associada a introdução na violência e na marginalidade onde ele coloca como início de sua fama de mau.

Reafirma-se aqui os motivos que levam Beleléu a compartilhar a mesma trajetória de Itamar, mas também a desviar dela conceitualmente. O procedimento de usar Beleléu para se despersonalizar de si mesmo tem como fim se desapropriar de sua própria história de vida e aproxima-la da realidade das massas. Como ressalta Maria Clara Bastos (2012) o tipo de composição aqui é indissociável da presença de Itamar também como ator, ou seja alguém cuja performance diz respeito a um outro. Afinal, se Beleléu é um alter-ego de Itamar ele surge somente da necessidade de contar uma história onde a ficção é um desvio de sua própria vivência, mas que se relaciona a de milhares que compartilham uma história em comum.

Enfim, Beleléu surge então como um persona social, ao mesmo tempo que também representa o tipo de atomização individual típica da modernidade. O

que “Nego Dito” ilustra é o nível de despersonalização preciso para o compositor conseguir se relacionar com as agitações sócio-históricas desse período de fins da época autoritária.

Quando tô de lua
Me mando pra rua pra poder arrumar
Destranco a porta a ponta pé

Se tô tiririca,
Tomo umas e outras pra baratinar
Arranco o rabo de satã
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar

Se chamá a polícia
Eu viro uma onça, eu quero matar,
A boca espuma de ódio
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar

Eu vou cortar tua cara (sabe com quê?)
Vou retalhá-la com navalha (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980)

Por fim, mais do que essa personalidade alternativa de Itamar, Beleléu é um personagem de transição no imaginário da música brasileira. Pois ele incorpora trejeitos do malandro naquele arquétipo clássico que foi alimentado pelo samba desde o começo do século XX. Mas as questões sociais que atravessa estão distantes tanto no espaço quanto no tempo da Era de Ouro do samba. No lugar a boemia do Rio de Janeiro sua atuação é de uma São Paulo permeada por violência e marginalidade no início dos anos 80. Portanto, antecipa o discurso de denúncia da opressão moderna que será frequente no hip hop da década seguinte. Inclusive precedendo no tema sobre vivência marginal, criminalidade e repressão social.

Dentro de seu contexto de uma nova cena musical-artística da Lira Paulista Beleléu foi um personagem manifesto. Ao jogar luz sobre a nova cena alternativa que se formava em São Paulo ele também colocava a necessidade de o cancionero estar alinhado as novas questões sociais que se introduziam no horizonte. Cria assim uma narrativa que mescla vivência individual com experiência coletiva que seria tendência na canção de São Paulo a partir de então.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernanda Batista de; NASCIMENTO, Patrick; RAMOS, Rosângela de Souza; FIUZA, Dayla Rocha Duarte. "Inconsciente Coletivo e o Arquétipo da *Persona*: Noções Introdutórias" in: Revista Saberes da Unijipa. Vol 5. N 1. p. 1 – 4. 2017.

BASTOS, Maria Clara. "PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO E EXPRESSÃO NA OBRA DE ITAMAR ASSUMPÇÃO". Dissertação de mestrado – ECA USP. São Paulo, 2012.

BERMAN, Marshall. "Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade". Marshall Berman tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRITTO, Iêda Marques. "Samba na cidade de São Paulo (1900 -1930): um exercício de resistência cultural". São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

ITAMAR ASSUMPÇÃO. "Beleléu, Leléu, Eu". Lira Paulistana. 1980. 1 Cd.

JUNG, Carl Gustav. "Os Arquétipos do Inconsciente Coletivo". Carl Gustav Jung tradução Maria Luíza Appy, Dória Maria R. Fernanda da Silva. Petrópolis. RJ: Editora Vozes. 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. "A canção brasileira: leituras do Brasil através da música" Santuza Cambria Naves organização Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

SARLO, Beatriz. "Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930" Beatriz Sarlo tradução Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SILVA, Lucia Helena Oliveira; SILVA, Wilton Carlos Lima. "Deus te preteje: a identidade e sentimento na música de Itamar Assumpção" in *Opis*. v.15, n. 1, p. 257-270, 2015

STROUD, Sean. "Música Popular Brasileira experimental: Itamar Assumpção, a Vanguarda Paulista e a Tropicália" in *Revista USP*. Sean Stroud tradução de Saulo Adriano. N. 87. Setembro/Novembro. 2010.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. "Som Livre: trilhas sonoras das novelas e o processo de difusão da música." Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara. São Paulo. 2020.

NASCIMENTOS E MORTES DE TOM ZÉ: UMA CHAVE DE LEITURA PARA “MÃE (MÃE SOLTEIRA)”

BIRTHS AND DEATHS OF TOM ZÉ: AN INTERPRETATION KEY FOR “MÃE (MÃE SOLTEIRA)”

Leilor Miranda Soares¹

ESTUDANDO O SAMBA: INTRODZINDO O PROJETO ESTÉTICO

“Mãe (mãe solteira)” não é uma canção imediatamente autobiográfica. No entanto, sua posição particular dentro do disco *Estudando o samba* (1976) e, de modo mais amplo, desse disco na carreira de Tom Zé fazem com que uma chave de leitura autobiográfica para a canção não apenas se sustente, mas ajude a entender algumas peculiaridades desta em relação a praticamente todas as demais faixas do disco. Desse modo, a análise aqui empreendida partirá de algumas considerações sobre o projeto de *Estudando o samba*, tanto externamente, no contexto da carreira do compositor nascido em Irará-BA, quanto internamente, em suas características mais marcantes do ponto de vista estético, para dentro delas situar “Mãe (mãe solteira)”. A importância de tais considerações exteriores à canção, ou nos termos de Antonio Candido, do elemento *externo*, não se dá “como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (2014, p. 14).

A canção aqui analisada é uma das duas parcerias de Tom Zé com o sambista carioca Elton Medeiros incluídas em *Estudando o samba*, sendo a outra “Tô”. Antes de abordar o projeto estético do disco, cabe observar uma declaração

¹ Leilor Miranda Soares é Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Este trabalho é parte, com alterações, da dissertação de mestrado intitulada “Batiza esse neném”: mercado, MPB, samba e processo social em *Estudando o samba*, de Tom Zé, realizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). E-mail: leilorio@hotmail.com.

de Elton Medeiros sobre *Estudando o samba* incluída na contracapa do LP, na qual ele afirma que gostou da experiência de colaborar com Tom Zé e faz um comentário que merece consideração, o qual reproduzimos abaixo:

E por aí vai indo o Tom Zé: certo do seu trabalho certo, mas não muito certo de sua aceitação. A ponto de num desabafo – a meu ver, precipitado – ter-me dito que se este LP não circulasse, teria que abandonar o lado de pesquisa de seu trabalho.

São algumas as dimensões do comentário que despertam interesse. Vemos aqui um desabafo de Tom Zé reproduzido de maneira indireta pela voz de um sambista reconhecido como um representante “autêntico” do gênero, cuja massificação e padronização vinham sendo objeto de discussão² e que ocupa um lugar central no projeto estético do álbum, haja vista o próprio nome do disco. Assim, a inclusão dessa declaração na contracapa, certamente dirigida para o público consumidor, parece buscar em alguma medida chamar a atenção do público para esse “lado de pesquisa” do trabalho do compositor iraraense. Tal “lado de pesquisa” diz respeito à maneira própria de compor que Tom Zé vinha experimentando desde o disco anterior, *Todos os olhos* (1973), da qual destacaremos algumas características, começando pelas palavras do próprio compositor em seu relato autobiográfico:

Bem, fui atraído por um amor irresistível. O nome desse amor é obstinado [...]. Como tudo tem um preço nessa vida de meu Deus, minha divina mulher exige que eu fique a música toda em um acorde só. Fico desfalcado de saltos, muros, primas, subdominantes, vizinhas relativas – enfim, não tenho nada para criar tensões. [...] Ficando sem primas, muros e vizinhas, sou obrigado a substituir as tensões, ou seja, o enredo, por tudo que possa criar interesse em cima de um acorde só (ZÉ, 2003, p. 35).

Essa passagem faz parte de uma seção da autobiografia de Tom Zé intitulada “Uma novela de televisão: romance da harmonia funcional”, na qual o iraraense fala sobre sua relação com a música e sua maneira de compor a partir da metáfora de um romance de novela. “Harmonia funcional” diz respeito às progressões de acordes baseadas em relações tonais que se encontram

² Ver, por exemplo, Vasconcellos (1977).

praticamente na totalidade das canções que conhecemos. Tais progressões, com seu tradicional percurso de tensão e resolução, são associadas na metáfora de Tom Zé ao percurso do enredo de uma novela, com romances, triângulos amorosos e finais felizes. Ao entregar-se a sua relação de amor com o obstinado, Tom Zé afirma estar abrindo mão desse tipo de percurso para estruturar suas composições pela sobreposição de frases musicais curtas que se repetem do início ao fim da música, ou seja, pela sobreposição de ostinatos. Estando preso à repetição dos ostinatos, o acorde da música não muda e o enredo da novela não se desenvolve da maneira tradicional. Para “criar interesse em cima de um acorde só”, o compositor passa a buscar uma estética baseada no trabalho com as dinâmicas e na experimentação de sonoridades³. Esses são alguns aspectos musicais fundamentais do projeto estético de Tom Zé, que aparecem pela primeira vez de uma maneira mais bem-acabada justamente na faixa de abertura de *Estudando o samba*, intitulada “Mã”, cuja letra reproduzimos a seguir:

[Coro 1]	[Coro 2]
Batiza esse neném	Eh, os sambas e arcanjos
Batiza esse neném	Oh, a rua a arruaça
Batiza esse neném	Eh, a mão da madrugada
Batiza esse neném	Oh, a lua enluarada
Batizado bom	Eh, o seio sua sede
Batizado bom	Eh, mã mã mã mã mã mã
Batizado bom	Eh, mã mã mã mã mã mã
Batizado bom	Eh, mã mã mã mã mã mã

Trata-se de uma peça toda construída a partir da sobreposição de ostinatos e que não apresenta mudança de acorde, um exemplo didático desse método de composição relatado pelo compositor⁴. A letra apresenta a celebração do batizado de um neném, cantado por um coro de lavadeiras, que remete às origens do samba, ligadas a danças e rituais nas tradições orais da Bahia. Sendo essa a faixa de abertura do disco intitulado *Estudando o samba*, tem sido comum associar alegoricamente o nascimento e o batizado desse neném tanto ao nascimento do samba quanto ao nascimento do próprio disco e desse projeto estético de Tom

³ Para maiores considerações sobre essa maneira de compor de Tom Zé, ver Bomfim (2014) e Freire (2015).

⁴ Para uma análise mais detalhada acerca do funcionamento e dos sentidos desse método composicional na peça, ver Soares (2020a, p. 62-76).

Zé, que, como já afirmamos, tem justamente em “Mã” sua primeira forma bem-acabada⁵. Contribuem para essa interpretação o caráter fortemente metalinguístico e autorreferencial do disco, que além de se apresentar como um estudo sobre o samba, tem como tema, de modo mais amplo, o samba-canção, a bossa nova, a MPB entre outras formas consolidadas da canção popular brasileira.

A maneira como tais formas consolidadas da canção popular brasileira são tratadas no disco nos leva ao outro componente fundamental do projeto estético de *Estudando o samba*: o distanciamento. Seja pela ausência da voz de Tom Zé, como em “Mã”, seja pelo procedimento da paródia em sua versão da bossa nova “A felicidade”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, ou pela elaboração de uma maneira “defeituosa” de cantar⁶, que aparece em “Tô”, “Ui (você inventa)” e “Dói”, e que relativiza ironicamente aquilo que canta, o compositor iraraense trata de samba, bossa nova e MPB como quem os vê de fora e os utiliza como matéria-prima em seu projeto estético. Esse distanciamento com relação às formas consolidadas da canção popular brasileira se associa, por sua vez, à posição de *outsider* ocupada por Tom Zé no mercado fonográfico no período de seu chamado “ostracismo”, sobre o qual trataremos mais adiante. Além desses elementos mencionados, a maneira distanciada de tratar a matéria em *Estudando o samba* se manifesta no experimentalismo musical, que produz canções distantes dos padrões hegemônicos do mercado, e na quase ausência de canções líricas ou passionais. O conteúdo lírico do disco estará sempre perpassado por algum procedimento de distanciamento irônico, com a única exceção de “Mãe (mãe solteira)”. É justamente esse caráter de exceção que buscaremos explorar.

⁵ Essa associação com os nascimentos do samba e do próprio disco é apontada em Freire (2015) e desenvolvida em Soares (2020a).

⁶ Para algumas considerações de Tom Zé sobre o ato de cantar, ver Zé (2003, p. 20-26). Para uma análise dos sentidos do canto defeituoso em *Estudando o samba*, ver Soares (2020a).

NASCIMENTOS E MORTES: TOM ZÉ E SEU “OSTRACISMO”

Voltemos à declaração de Elton Medeiros na contracapa do LP de *Estudando o samba*. Ao mesmo tempo em que funciona como um apelo para atrair a atenção do público, ela revela o descontentamento de Tom Zé com sua condição no mercado e com o baixo impacto de seus trabalhos anteriores, anunciando que o “lado de pesquisa” do trabalho do compositor iraraense presente no álbum já nascia sob o risco de ser abandonado. Vejamos, nessa mesma linha, esta declaração do compositor em entrevista sobre o disco *Estudando o samba* para o programa “O som do vinil”:

Então você vê como tinha uma barreira muito grande e eu tinha a intuição de que era impossível vencer isso! Foi uma garrafa jogada ao mar, uma sorte! O Oceano Pacífico é daquele tamanho, pois David Byrne passou num lugar, viu aquela garrafinha ali, era eu pedindo socorro, com aquele disco.⁷

Tom Zé define seu disco de 1976 como um pedido de socorro, “uma garrafa jogada ao mar”, utilizando a imagem de um naufrago em uma ilha deserta como metáfora para sua condição de isolamento no mercado fonográfico, o que corrobora com o caráter de apelo assinalado pela inclusão da declaração de Elton Medeiros na contracapa. Assim como o naufrago precisa que sua mensagem chegue até alguém para ser salvo da morte, Tom Zé precisou que David Byrne – músico e produtor estadunidense, líder da banda *Talking Heads* e criador da gravadora *Luaka Bop*, através da qual lançou o trabalho de Tom Zé no mercado internacional – encontrasse o disco mais de dez anos depois para que sua carreira fosse salva da morte. Eis uma das principais marcas de *Estudando o samba*: o nascimento de um projeto estético que surge desde o início ameaçado de morte e é de fato enterrado, ou colocado para dormir, durante anos, só conseguindo atingir um desenvolvimento pleno no fim dos anos 90, com o ressurgimento de Tom Zé nos discos *Com defeito de fabricação* (1998) e *Jogos de armar* (2000).

⁷ Disponível em: <http://osomdovinil.org/estudando-o-samba/>.

Com efeito, em contraponto com os nascimentos tematizados em *Estudando o samba*, mais precisamente nas faixas “Mã” e “Mãe (mãe solteira)”, as entrevistas de Tom Zé a respeito de seus anos de ostracismo são repletas de imagens de morte. Vejamos a seguinte declaração de Tom Zé em entrevista para a revista *Caros amigos* sobre este período:

[...]Em 1968 o tropicalismo existiu, em 1969 acabou, todo mundo viajou e em 1970 eu fui enterrado [...] como numa história mitológica e não por alguma pessoa ou instituição, não tenho queixa de ninguém nem de nada. Fui enterrado profundamente, sim, e depois David Byrne me tirou desse buraco. Esse buraco era muito profundo, era preciso tão cuidadosamente me ignorar, era preciso que uma estrutura de cimento e concreto muito forte estivesse sobre mim, que não fosse possível eu sair dali.⁸

Em sua autobiografia, na mesma seção já citada acima, na qual trata de sua maneira de compor, Tom Zé diz algo semelhante:

O fato é que a aventura com essa mulher [o obstinado] me introduziu nos Estados Unidos e na Europa. Com ela David Byrne criou pra mim uma nova vida e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo (ZÉ, 2003, p. 35).

Essas declarações datam respectivamente de 1999 e 2003, mas já durante seu período de ostracismo nos anos 1970, Tom Zé elaborava esse mesmo pensamento a respeito de sua morte como compositor. Em 1973, o compositor declarou em entrevista à *Folha de São Paulo*:

Eu estou escapando da morte. Quando posso pelo movimento. Quando posso pela dentada. Quando posso pelo riso. Com um relativo medo da flor, da dor, que parece uma maneira velha, quer dizer, uma maneira morta de dizer coisas mais velhas e mais certas (ZÉ apud FREIRE, 2017, p. 124-5).

Essa declaração é citada por Guilherme Freire em “A produção de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música ‘operária’ e o disco *Estudando o samba*” (2017), artigo que trata de um projeto ao qual Tom Zé se dedicou logo após o disco *Estudando o samba*, que o autor chama de “música operária”. Tal projeto consistia, muito resumidamente, em compor música

⁸ Entrevista intitulada “O pai da invenção”, publicada originalmente pela *Caros amigos* em 1999 e republicada em Pimenta (2011, pp. 118-173).

utilizando instrumentos construídos a partir de objetos do cotidiano, em especial instrumentos de trabalho de operários como serrote, martelo e esmeril, numa radicalização de sua pesquisa experimental por timbres e sonoridades. Sobre ele, o compositor afirmou ao *Estado de São Paulo* em 1978:

Enquanto integrador de materiais e sonoridades novas, este projeto pode ter o sentido de experimentalidade, mas não é encaminhado às elites. Desejamos fazer uma música tão operária como fomos nós os próprios marceneiros, os carregadores, os desenhistas, os inventores dos instrumentos (ZÉ apud Freire, 2017, p. 128).

Segundo Freire, esse projeto não foi bem recebido pela Continental, gravadora de Tom Zé à época, de modo que não apareceu no álbum que o compositor lançou naquele ano, *Correio da estação do Brás*, – depois do qual Tom Zé foi dispensado pela gravadora – ficando sem registro em disco e restrito aos dez minutos finais dos shows do iraraense na época, de acordo com o que diz uma matéria da *Folha de São Paulo*, publicada em 19 de maio de 1978 e sugestivamente intitulada “Contradições de um artista em construção”⁹. Nela também é enfatizada a intenção popular do projeto:

Tom Zé, talvez sabendo que a principal crítica contra esse tipo de projeto é o elitismo que ele implica - já que manipula conceitos radicalmente contra as regras comuns de mercado – avisa que pretende alcançar o rádio com seu novo som. Seria para atingir muita gente, através de apresentações ao vivo [...] ou através de LP (p. 36).

O autor da matéria, Nei Dulcos, compara ainda o projeto com os discos de Tom Zé:

A contradição entre *Correio da estação do Brás* e a nova experiência é óbvia. Mas nem tanto. Na verdade, ela é uma continuação – radicalizada – do LP anterior, *Estudando o samba*, onde Tom Zé, com os recursos tradicionais, entrega-se ao seu jogo predileto, o de significados (p.37).

A matéria termina com um indicativo sobre as pretensões artísticas de Tom Zé com o projeto e sobre o que ele vislumbrava para a sequência de sua carreira:

Correio, segundo Tom Zé, é seu último disco de canções. O próximo, fatalmente, será com as soluções encontradas pelo grupo com os novos

⁹ As citações a seguir se referem a sua republicação em Pimenta (2011, pp. 34-7).

instrumentos. 'Em vez de juntar dinheiro para comprar um carro, eu invisto tudo num projeto como esse' (p. 37).

Sabemos hoje que o projeto foi abortado, os instrumentos feitos na época se perderam em parte e *Correio da estação do Brás* não foi o último disco de canções de Tom Zé. Em outra entrevista, três anos depois, o compositor também fala sobre seu próximo projeto, que estava previsto para março de 1982:

É um disco dançável, uma proposta de brincadeira. Com samba, mas irreconhecível. É uma coisa constante com os tambores de nosso sangue africano. É um trabalho com a embriaguez rítmica, um protótipo de uso de sons falando aos ouvidos disseminados pelo corpo. Quem escuta os surdos do trio elétrico são a bexiga e o intestino. O trabalho rítmico é desenvolvido tentando solicitar os sentidos em doses diferentes das habituais.¹⁰

Também sabemos hoje que Tom Zé não lançou disco algum em 1982. Seu único álbum de estúdio na década de 1980 foi *Nave Maria*, lançado em 1984 pela RGE, o qual, assim como *Estudando o samba*, é marcado por imagens de nascimento, tanto na faixa título (que reaproveita diretamente diversos elementos de "Mã", faixa de abertura de *Estudando o samba*) como, por exemplo, em "Mamar no mundo", "Neném gravidez" e "Acalanto Nuclear".

Tomado em seu conjunto, todo o período de "ostracismo" de Tom Zé, que vai desde *Todos os olhos* (1973) até seu descobrimento por David Byrne no início dos anos 1990, se apresenta como uma grande sucessão de nascimentos e mortes de seus projetos artísticos. Um período repleto de idas e vindas, tentativas e erros, inícios e fins, investimentos e frustrações, no qual o compositor se defrontou incessantemente com as contradições entre suas aspirações artísticas e de popularidade e sua falta de espaço no mercado fonográfico. Ainda que essa seja de algum modo uma marca de toda a carreira do compositor, a constatação vale especialmente para o período do qual estamos tratando.

O fator que possibilitou a realização do projeto de Tom Zé nos anos 1990 foi o mesmo que a impossibilitou nos anos 1970 e 80: sua condição no mercado fonográfico, que se alterou definitivamente após o lançamento bem-sucedido de

¹⁰ Entrevista intitulada "Astronauta do recôncavo", publicada originalmente no número 04 da *Lira Paulistana*, em 1981 e também republicada em Pimenta (2011, p. 40-43).

sua carreira no mercado internacional, principalmente nos EUA. Se a partir da última década do século XX até hoje experimentalismo, singularidade e inventividade são marcas que atraem atenção e reconhecimento para o trabalho do compositor iraraense, no período de ostracismo, Tom Zé era forçado a postergar ou a abandonar total ou parcialmente seus projetos, seja por falta de recursos, pressões de sua gravadora ou mesmo falta de confiança a respeito de sua aceitação, como deixa ver a fala de Elton Medeiros. Situado em meio a esse período, *Estudando o samba* representa, a um só tempo, um nascimento parcial e uma morte temporária de um projeto estético. Esse caráter de nascimento e morte será uma das principais marcas do disco e se manifestará na canção que analisaremos.

“MÃE (MÃE SOLTEIRA)”

Feita em parceria com Elton Medeiros, autor da letra, “Mãe (mãe solteira)” é a oitava faixa de *Estudando o samba*, segunda do Lado B do disco e destaca-se conforme já apontamos, como a única canção de todo o disco na qual o gênero lírico¹¹ predomina e não aparece marcado por distanciamento crítico ou irônico, como ocorre, por exemplo, em “Dói”, “A felicidade”, “Só (solidão)” e “Se”. No entanto, o lirismo se apresenta aqui com algumas peculiaridades, as quais cabe analisar. Segundo a definição de Anatol Rosenfeld (2008), o gênero lírico se caracteriza principalmente pela presença de um sujeito (o Eu lírico) e pela fusão desse sujeito com o mundo exterior, o qual aparecerá como expressão dos estados da alma do Eu lírico. Além disso, por ser a

expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central, nem outros personagens (...). Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero (...). Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao

¹¹ A palavra “gênero” é utilizada aqui no sentido de gênero literário, de acordo com a discussão que será feita a seguir. Veremos mais adiante que, do ponto de vista musical, trata-se de uma bossa nova.

contrário, o mundo, a natureza, os deuses são apenas evocados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta (ROSENFELD, 2008, p. 122).

Tendo em mente essa definição, vejamos a letra da canção:

[parte A]
Cada passo, cada mágoa
Cada lágrima rolada
Cada ponto do tricô
Seu silêncio de aranha
Vomitando paciência
Pra tecer o seu destino
Cada beijo irresponsável
Cada marca do ciúme
Cada noite de perdão
O futuro na esquina
E a clareza repentina
De estar na solidão
[refrão 2x]
Dorme, dorme
Meu pecado
Minha culpa
Minha salvação
[parte A']
Os vizinhos e parentes
A sociedade atenta
E a moral com suas lentes
Com desesperada calma
Sua dor calada e muda
Cada ânsia foi juntando
Preparando a armadilha
Teias, linhas e agulhas
Tudo contra a solidão
Pra poder trazer um filho
Cuja mãe são seus pavores
E o pai sua coragem
[repete o refrão 5x]

De início, a relação da letra de Elton Medeiros com as características da Lírica pura parece apresentar alguns desvios. Se os três primeiros versos são carregados de imagens ligadas a estados emocionais, a partir do quarto, se estabelece um narrador em terceira pessoa, característica marcante não da Lírica, mas da Épica. Os estados emocionais seriam, a princípio, não daquele que narra, mas do personagem narrado, o que colocaria uma certa distância em relação a tais estados. Sabemos, conforme alerta Rosenfeld, que os gêneros não existem

empiricamente em suas formas puras, mas este é, de qualquer modo, um traço digno de nota e que terá implicações para a interpretação. Com efeito, a segunda estrofe narra alguns acontecimentos, como beijos irresponsáveis e noites de perdão. A personagem narrada, que com a ajuda do título sabemos ser a mãe solteira, vai se definindo gradativamente pelo acúmulo de experiências amorosas e estados emocionais associados à tristeza e à solidão. A ideia de acúmulo gradativo é importante, pois é o que estrutura as duas primeiras estrofes, principalmente pela repetição (anáfora) da palavra “cada” no início dos três primeiros versos de cada uma delas. Assim, começamos com um passo, ao qual se somam mágoa, lágrima, ponto do tricô e, depois, beijo irresponsável, marca do ciúme e noite de perdão, em um movimento que vai lentamente aumentando a intensidade expressiva.

Tal aumento de intensidade também é o que estrutura o arranjo musical, que começa apenas com o violão, que toca uma batida de bossa nova, e a voz de Tom Zé, ambos com a suavidade característica do estilo. Freire (2017) ressalta a aproximação dos elementos musicais de “Mãe (mãe solteira)” com a bossa nova:

nos primeiros acordes da canção, a levada característica de João Gilberto executada já marca o dialogismo com o gênero da bossa nova. A incursão nesse estilo se confirma nos compassos seguintes com a entrada de cordas, flauta, violoncelo, fagote executando notas longas que se movem por graus conjuntos, ressaltando as tensões passionais e construindo uma textura típica de arranjos do gênero. O caráter camerístico da interpretação dos músicos e de Tom Zé também se alinha ao tipo de interpretação bossa-novista e também reforça a expressividade do sentimento de solidão presente na letra (p. 141).

Sabemos que “Mãe (mãe solteira)” não é a primeira faixa de *Estudando o samba* que faz referência direta à bossa nova. O que há de novo aqui é que não há ironia ou distância. Com efeito, alguns procedimentos musicais observados nas faixas anteriores estão ausentes nesta canção. Um deles diz respeito ao caráter do arranjo e aos instrumentos escolhidos. Concordamos com Freire no que tange ao caráter camerístico e bossanovístico do arranjo, basta lembrar que nenhum arranjo nas faixas anteriores havia contado com a presença de instrumentos de cordas friccionadas, como violino e violoncelo, por exemplo. Além disso, a escolha e a utilização dos instrumentos de sopro também diferem do que se havia

observado antes. Enquanto em faixas como “Mã”, “Toc” e “Dói” tivemos naipes de metais sempre trazendo peso e densidade para os arranjos e desempenhando linhas de caráter marcadamente rítmico, aqui temos flauta e fagote, também, salvo engano, em suas primeiras aparições no disco, cujas sonoridades são muito mais leves e tocando sempre notas longas. Apesar de Freire afirmar que as cordas e sopros se movem por graus conjuntos, preferimos dizer que eles se movem por cromatismos ascendentes. Assim, a canção inicia com um acorde de Lá menor, que varia através de subidas cromáticas partindo da quinta do acorde (nota Mi), transformando-se em Lá menor com quinta aumentada, Lá menor com sexta e Lá menor com sétima. No quarto verso, temos o mesmo movimento, agora uma quarta acima, sobre o acorde de Ré menor e com o cromatismo iniciando na nota Lá. Na segunda estrofe, o cromatismo sobe mais uma quarta e começa da nota Ré bemol, enquanto a melodia cantada por Tom Zé, que havia se iniciado na região grave da voz, também vai subindo gradualmente em direção aos registros mais agudos.

É esse movimento do arranjo e da melodia de subir gradativamente do grave para o agudo que reforça a intensificação expressiva da letra. A utilização ostensiva de cromatismos ascendentes no arranjo, em especial, se articula com a ideia de acúmulo presente na letra, pois valoriza ao extremo o percurso de subida, passando em algum momento por todos os 12 semitons da escala cromática. Além do arranjo, há outro procedimento musical em “Mã (mã solteira)” que destoa significativamente das outras faixas do disco e que contribui com o aumento da passionalização, qual seja, a interpretação de Tom Zé. Trata-se da única faixa do disco na qual a voz do iraraense transmite afeto e emoção de maneira sincera, sem qualquer traço de humor ou ironia. Estamos distantes aqui do canto defeituoso e dos exageros de “Dói”, que evidenciavam a distância irônica em relação à passionalização¹². O canto de Tom Zé começa alinhado à suavidade da bossa nova e sua carga emocional vai aumentando gradativamente com as subidas em direção ao agudo na melodia e no arranjo e valorizando o

¹² Luiz Tatit chama de passionalização o processo pelo qual o cancionista investe “na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, (...) modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão” (1996, p. 22).

acúmulo de emoção da letra, mas sem nunca descambar para um exagero que possa sugerir paródia ou ironia.

Como se pode observar, também estamos distantes da lógica de separação de elementos observada em “Dói” e em “A felicidade”, a qual tinha o efeito de relativizar o conteúdo lírico. Aqui, letra, arranjo e interpretação, ao invés de apontarem em direções opostas, se combinam e se reforçam mutuamente. Uma espécie de interrupção ocorre quando se chega ao refrão. Do ponto de vista musical, o arranjo perde as cordas e os sopros, ficando com a voz de Tom Zé e o violão, acrescidos da entrada de um coro e da bateria, que, apenas com o bumbo, marca os segundos tempos dos compassos, constituindo-se no primeiro deslocamento significativo em relação à bossa nova. Esse esvaziamento repentino do arranjo, logo após o ápice de intensidade emotiva ao final da parte A, se articula com uma mudança de foco narrativo na letra. Trata-se de uma fala, em primeira pessoa, da mãe solteira, personagem que, até então, acompanhávamos em terceira pessoa, pela voz do narrador. Não apenas o arranjo se esvazia, mas a melodia sai do agudo e volta para a região média, além de decrescer em intensidade sonora. Não se pode dizer, no entanto, que esses elementos representam um refreamento da intensidade emotiva. Além de se relacionarem com a quebra na letra, eles evidenciam a solidão da personagem, que ouvimos falando baixinho para ninar seu filho. Na repetição do refrão, a intensidade sonora volta a aumentar, com a abertura de vozes do coro, a volta das cordas e a entrada da viola e do restante da bateria.

Na sequência, temos a volta da parte A da música, com a progressão da letra e o retorno do ponto de vista do narrador em terceira pessoa. O narrador nos mostra detalhes da solidão já anunciada dessa mãe solteira, ao revelar que ela é julgada moralmente por aqueles ao seu redor (vizinhos, parentes, sociedade atenta). Mais uma vez, vemos a ideia de acúmulo em “cada ânsia foi juntando”. Associado a essa ideia, vemos também o desenvolvimento de uma metáfora que aproxima a imagem da mãe solteira fazendo uma roupa de tricô para seu filho recém-nascido à imagem de uma aranha preparando uma teia como armadilha contra a solidão. Assim, seu silêncio é “de aranha”, pois ela transforma cada

lembrança negativa (beijo irresponsável, marcas do ciúme), cada ânsia, cada “dor calada e muda” em matéria-prima de sua teia, tecida com paciência vomitada, ou “com desesperada calma”. Sua arma contra a solidão, aquilo que irá salvá-la, é justamente o fruto de seu “pecado”: o filho recém-nascido, o qual ela deu à luz em um processo doloroso e conflituoso.

Começamos esta análise anunciando que “Mãe (mãe solteira)” se constitui na única faixa de *Estudando o samba* na qual a Lírica predomina como gênero literário, sem estar relativizada por algum recurso de distanciamento. No entanto, a letra da canção parece apresentar aquele que seria o principal elemento estrutural do gênero épico: a presença de um narrador, algo que, a princípio, poderia distanciá-la da Lírica. Coloca-se, então, para a análise a questão de o que torna esta canção lírica apesar da presença de um narrador em terceira pessoa. Voltando para a conceituação de Anatol Rosenfeld (2008), o autor afirma que

o gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (...) emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres (p. 24).

370

Rosenfeld continua, observando que, como decorrência do fato de que o narrador não exprime os próprios estados de alma, mas os de outros, ele “falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A história *foi* assim” (p. 25, grifo do autor). Além da terceira pessoa, o discurso épico tende então ao tempo pretérito, que estabelece também uma distância temporal, algo que pouco se observa na Lírica, a qual tem como marca

a preponderância da voz do presente, que indica a ausência de distância (...). Este caráter do imediato, que se manifesta na voz do presente, não é porém, o de uma atualidade que se processa e distende através do tempo (...), mas de um momento “eterno”. “Apavorado acordo, em treva” - isso pode ser uma recordação de algo; mas este algo *permanece*, não é passado. O Eu não diz “apavorado acordei”; isso daria à recordação um cunho narrativo (...). Mas o “eu acordo” e o pavor associado são arrancados da sucessão temporal, permanecendo à margem e acima do fluir do tempo, como um momento inalterável, como presença intemporal (p. 24, grifo do autor).

Soma-se a essas diferenças o fato de que, se na lírica, a função da linguagem é mais expressiva, na épica ela é mais comunicativa. Enquanto no canto lírico, “o primordial é a expressão monológica” do Eu, na narração épica, o narrador quer comunicar alguma coisa a outros.

Voltando para a letra de “Mãe (mãe solteira)” com base nessas comparações, nota-se que, ainda que ela seja atravessada de narratividade, traços líricos estão presentes em grande medida, de modo a diminuir distância do narrador em relação àquilo que narra e a dificultar a constituição de um mundo objetivo emancipado em relação à subjetividade do narrador. Vejamos alguns elementos que evidenciam isso. No que diz respeito ao tempo verbal, não há nas duas primeiras estrofes e nem no refrão qualquer verbo no tempo pretérito. Em vez disso, encontramos os verbos em suas formas nominais – particípio, gerúndio e infinitivo – nas estrofes e no imperativo no refrão. Ainda que se possa associar, em geral, o particípio ao passado e o gerúndio ao presente, a presença exclusiva de verbos nas formas nominais nas duas primeiras estrofes parece congelar, de certo modo, as ações, transformando-as em imagens e, como tal, em um passado que permanece e se presentifica. Vimos que é exatamente isso que nos traz essa primeira parte: um acúmulo de experiências e estados emocionais passados que não apenas permanecem na personagem, mas são em grande medida aquilo que a define, culminando na sua “Clareza repentina / De estar na solidão”. Tal procedimento de contar a história por meio de sequências de imagens que denotam ações congeladas no tempo diminui a distância épica ao enfraquecer a distância temporal, seja pelo lirismo de que as imagens vêm carregadas, seja pelo fato que suas ações, ainda que ocorridas no tempo pretérito, não viraram passado. Como afirmou Rosenfeld para a Lírica, as imagens aqui têm o efeito de transformar as lembranças do passado em “momentos eternos”, que ficam fora da sucessão temporal. Também é através de imagens que se dá um outro procedimento que imprime lirismo à narrativa. A fusão imagética entre a mãe solteira fazendo tricô e uma aranha fazendo sua teia também se constitui num procedimento lírico, na medida em que exprime um estado da alma através de um elemento do mundo natural, promovendo uma fusão de ambos.

Tais elementos poéticos demonstram, no mínimo, uma atitude lírica do narrador, uma contaminação emotiva que diminui sua distância em relação àquilo que narra. Eles poderiam ser vistos, nesse sentido, como indicações que a letra nos dá a respeito daquilo que ocorre claramente na parte musical. Vimos que o arranjo instrumental, a melodia e a interpretação vocal de Tom Zé, nos quais predomina a passionalização, constroem uma jornada de intensificação expressiva fortemente articulada com a letra. Indo para além do texto, Tom Zé não canta a melodia como quem narra uma história com distância e objetividade e toda a construção do arranjo evidencia isso. Dito de outro modo, se a letra de Elton Medeiros apresenta uma contaminação emotiva do narrador, fundindo traços líricos e épicos, mais evidente ainda é a contaminação emotiva da voz de Tom Zé, a qual se constitui numa interpretação decididamente passional e, como também vimos, num elemento totalmente novo até aqui no disco e que demanda uma interpretação. A esse respeito, é interessante notar um aspecto da mixagem do fonograma: a voz de Tom Zé encontra-se bem à frente dos instrumentos, de modo que se pode ouvir com notável nitidez o som das consoantes¹³, o que, juntamente com a suavidade bossanovista do canto, dá a impressão de que ele está sussurrando ao ouvido de quem escuta. Esse é mais um elemento que reforça a proximidade de Tom Zé em relação a aquilo que canta, fato que, por destoar da distância que se observa em todo o restante de álbum, merece consideração.

Com efeito, uma das principais características observadas nas faixas anteriores de *Estudando o samba* foi a exterioridade do ponto de vista de Tom Zé. Nas três primeiras faixas do disco – “Mã”, “A felicidade” e “Toc” –, por exemplo, o iraraense encontra-se praticamente ausente, já que não canta em duas delas e não é o autor da outra, manipulando imagens de samba, tropicalismo e bossa nova como quem os vê de fora. Apenas na quarta faixa, “Tô”, temos Tom Zé cantando suas próprias palavras pela primeira vez e tratando dos próprios procedimentos estético-musicais. Na mesma faixa, no entanto, temos a introdução do “canto defeituoso”, procedimento que tem como um dos efeitos o

¹³ Ouça-se, em especial no início da gravação, as oclusivas “c” (com som de [k] nas ocorrências da palavra “cada” e “tricô”), “p” em “passo” e “ponto” e “t” em “ponto” e “tricô”, além da sibilante “s” em “passo” e “somada”.

estabelecimento de uma distância entre a voz que canta e aquilo que se canta e que está presente também na sexta e na sétima faixas, “Ui (você inventa)” e “Dói”. Resta a quinta faixa, “Vai (menina amanhã de manhã)”, que consiste numa regravação de uma canção lançada quatro anos antes pelo próprio Tom Zé, com a adição de uma nova camada de sentido¹⁴. Na base dessa nova camada de sentido e da própria exterioridade do ponto de vista construído por Tom Zé está sua exterioridade em relação à MPB e sua posição periférica no mercado fonográfico. A isso se relaciona o fato de que *Estudando o samba* tem como tema, basicamente, a canção popular brasileira, estando boa parte dos sentidos do disco associados a esse tema e às visões trabalhadas por Tom Zé a respeito dele. É a partir desse panorama que se pode encontrar as razões da ausência observada em “Mãe (mãe solteira)” da distância que vimos em todo o restante do álbum.

Apresentamos no início deste trabalho a ideia de nascimento presente na primeira faixa de *Estudando o samba* como metáfora para o nascimento do projeto estético do próprio disco, sendo esta, inclusive, uma das camadas de sentido que identificamos naquela faixa. Em seguida, contrastamos imagens de nascimento presentes em *Estudando o samba* e em *Nave Maria*, LP de 1984 que apresenta pontos de contato direto com o disco aqui analisado, com diversas imagens de morte presentes em entrevistas de Tom Zé sobre e durante seu período de ostracismo para mostrar como tal período é marcado por frustrações, tentativas e erros, idas e vindas, passos em falso, inícios e fins. A fragilidade de sua condição no mercado não permitia a Tom Zé ter segurança em relação a seus projetos e trabalhar de forma contínua e consistente neles, tornando-os sempre assombrados pelo risco da interrupção forçada ou de “cair no vazio”. Esse risco está materializado em *Estudando o samba* logo de cara na contracapa, na declaração que já vimos de Elton Medeiros, segundo a qual Tom Zé pensava em “abandonar seu trabalho de pesquisa” caso o disco não circulasse. É a partir de “Mãe (mãe solteira)” que começamos a entender como esse risco se manifesta esteticamente no disco.

¹⁴ Para uma análise dessa nova camada de sentido e dos procedimentos de distanciamento em “Vai (menina amanhã de manhã)” e “A felicidade”, ver Soares (2020b).

Se *Estudando o samba* começa com o imperativo “batiza esse neném”, sendo uma das camadas de sentido de “Mã” a celebração do nascimento (e do batizado) da linguagem cancional proposta no disco, em “Mãe (mãe solteira)” também temos um neném e um imperativo: “Dorme, dorme / Meu pecado / Minha culpa / Minha salvação”. Seguindo a linha interpretativa que coloca o neném como sendo o projeto estético do disco, temos aqui esse projeto, que havia nascido sete faixas antes, sendo colocado para dormir ou, em outras palavras, abandonado temporariamente. Isso ajuda a entender por que “Dói”, faixa imediatamente anterior, é, do ponto de vista musical, o último grande experimento de *Estudando o samba*. De “Mãe (mãe solteira)” em diante, teremos alguns elementos musicais do projeto estético de Tom Zé presentes, no máximo, de maneira pontual, mas não mais como elementos estruturais das canções.

Não se trata de descartar o sentido imediato da letra. O que ocorre aqui é que enquanto a letra de Elton Medeiros apresenta um imbricamento de traços épicos e líricos, a música e a interpretação passionais de Tom Zé fazem com que a dimensão lírica se sobreponha claramente à épica. Ao fazer isso em um disco marcado pela distância no tratamento da matéria, música e interpretação acrescentam uma nova camada de sentido à letra. Teríamos então, em uma camada mais imediata, a solidão de uma mãe solteira, que tem em seu filho o fruto de seu pecado e o antídoto contra sua solidão e que, presumivelmente, passou, na decisão de ter um filho sozinha, por um processo difícil, doloroso e até mesmo traumático. Em uma segunda camada de sentido, dentro da linha geral do disco de tematizar a própria canção, algo aqui aponta também para a relação conflituosa e permeada de inseguranças de Tom Zé com seu próprio projeto estético. Assim, sendo o bebê o projeto estético do disco, o próprio Tom Zé seria seu pai solteiro.

Desse ponto de vista, teríamos um Tom Zé narrador falando sobre o Tom Zé pai solteiro de sua música, tentando, a princípio, estabelecer uma distância épica em relação a seu tema, como se observa em relação a todos os temas das faixas anteriores. Conforme a carga emotiva da letra vai aumentando, sendo acompanhada pela melodia, pelo arranjo e pela interpretação de Tom Zé, essa

distância vai diminuindo até chegar ao refrão, quando ela deixa de existir e temos a fusão entre narrador e personagem – e entre sujeito e objeto –, com o foco narrativo indo para a primeira pessoa. É a partir dessa camada de sentido que se pode dizer, como vimos, que o lirismo definitivamente predomina na canção, uma vez que o Eu que se manifesta no refrão passa a estar contido no próprio narrador. Ou então, inversamente, poderíamos considerar que, em vez de um narrador, temos simplesmente um Eu lírico falando de si mesmo na terceira pessoa. De um jeito ou de outro, trata-se de uma canção claramente lírica em um disco no qual o lirismo é consideravelmente evitado. Talvez por isso ela seja atravessada por alguns traços épicos, que parecem tentar atenuar esse lirismo, sem conseguir.

Mesmo a contradição condensada em *Estudando o samba* de ter sido responsável pelo aprofundamento do ostracismo de Tom Zé e também por sua reaparição anos depois, parece estar, de alguma maneira, presente aqui. Vimos acima que em seu relato autobiográfico, ao falar de um dos principais elementos musicais de seu projeto estético, o ostinato, o iraraense afirma que foi a aventura com esse procedimento que o introduziu nos Estados Unidos e na Europa e que, graças a ele, David Byrne o resgatou da “sepultura” onde ele havia sido enterrado na divisão do espólio do tropicalismo. Não apenas temos aqui uma imagem de morte, mas uma verdadeira ressurreição, que se dá justamente através do “trabalho de pesquisa”, que empurrava a carreira de Tom Zé para a morte e que ele estava pensando em abandonar se o disco não circulasse, como afirmou Elton Medeiros. Parece seguro dizer diante disso que o projeto estético colocado para dormir nessa canção foi para Tom Zé seu pecado e sua culpa na época de seu ostracismo e, anos depois, sua salvação. Ademais, a utilização mais ou menos recorrente na letra de ideias antitéticas desse tipo – além de pecado/salvação, temos pavores e coragem como os pais do bebê, além do oxímoro “desesperada calma”, que se aproxima bastante de “vomitando paciência” – também expressa essa contradição e pode ser lida, juntamente com a divisão interna entre narrador Tom Zé/personagem Tom Zé, como formalização das incertezas do compositor em relação aos inícios e fins de seus projetos. A implosão dessa divisão interna

no refrão nos comunica com recolhimento e resignação a decisão momentânea de colocar o recém-nascido para dormir por um tempo. Pensando apenas nos discos de Tom Zé, talvez se possa dizer que ele só acordaria novamente em *Nave Maria*, também em meio a imagens diversas de nascimento.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 13ª edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014. P. 13-25.

BOMFIM, Leonardo Corrêa. **Os tons de Zé: transformações paradigmáticas na obra de Tom Zé (1967-1976)**. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2014.

FREIRE, Guilherme Araújo. **Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé**. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2015.

FREIRE, Guilherme Araújo. A produção de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco *Estudando o samba*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 68, p. 122-144, dez. 2017.

PIMENTA, Heik. (org.) **Encontros - Tom Zé**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: **O teatro épico**. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOARES, Leilor Miranda. **“Batiza esse neném”**: mercado, MPB, samba e processo social em *Estudando o samba*, de Tom Zé. Dissertação de Mestrado em Estudos Brasileiros. São Paulo: IEB-USP, 2020a.

SOARES, Leilor Miranda. A felicidade em Tom Zé: citação, bossa nova, modernização. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 7, n. 00, p. e020010, 2020b.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

VASCONCELLOS, Gilberto. “O sambão-jóia”. In: **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977. P. 75-82.

ZÉ, Tom. **Estudando o Samba**. São Paulo: Continental, 1976. LP.

ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

AUTOCITAÇÃO E ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO EM ESSA GENTE DE CHICO BUARQUE

SELF-CITATION AND AUTOBIOGRAPHIC SPACE IN ESSA GENTE BY CHICO BUARQUE

Maristella Petti¹

INTRODUÇÃO

Essa gente (2019), último romance de Chico Buarque de Hollanda (1944), narra ao mesmo tempo duas atualidades: aquela pessoal do protagonista, o escritor decadente Manuel Duarte, e aquela não menos humana do Rio de Janeiro, mais personagem do que simples pano de fundo. As duas narrativas, a individual e a urbana, contam duas realidades de derrota – ou talvez a mesma: enquanto Duarte lida com a pindaíba financeira, o fracasso sentimental e o bloqueio criativo, o Rio jorra violência, definidora primária das relações sociais, tanto íntimas quanto de classe.

O expediente narrativo com o qual o romance se apresenta é aquele de uma sorta de diário, que armazena não apenas os pensamentos do protagonista, mas também sms, cartas e demais entradas de diferente autoria das quais ele faz questão de deixar uma memória. A aparência de diário é devida à disposição por datas que ele organiza para narrar a própria trajetória, segundo vontade de um Buarque *deus ex machina* que, em qualidade de autor e arquivista, quer sugerir uma certa perspectiva crítica ao leitor: com efeito, através de textos espalhados em um arco temporal que vai de dezembro de 2016 até setembro de 2019, essa obra quer dar depoimento sobre a conjuntura em que estamos mergulhados, comentando com extrema urgência diferentes aspectos do presente.

¹ Doutoranda, UnB (em co-tutela com Roma Tre) – maristella.petti@gmail.com

As ferramentas que Chico Buarque utiliza para pintar a transfiguração da realidade do presente são diversas e revelam uma plena consciência estética do autor, evoluída ao longo de uma carreira compósita. Os detalhes que integram a narração são frequentemente mais eloquentes que as palavras manifestas, e merecem a esperta atenção do leitor se ele almeja encontrar o sentido mais profundo da narrativa. Um desses detalhes, e talvez o mais interessante desde um ponto de vista intersemiótico, enquanto indicador de um encontro entre o romancista e o músico, é a contínua referência a canções próprias e alheias, que remendam àquela espessura temporal apta a criar uma contraposição entre juras antigas e desenganos contemporâneos.

Esperamos propor uma leitura das referidas citações cancionais como código metalinguístico que ofereça um método de análise da evolução estética do autor por um lado, e da evolução política do Brasil por outro. Dessa forma, pretendemos entrar no espaço autobiográfico de Chico Buarque a partir do questionamento da sua linguagem artística em função social, delineando como sua percepção dos tempos vivenciados e, conseqüentemente, sua produção, mudaram de acordo com o tempo.

CHICO BUARQUE, DA BOSSA NOVA À NARRATIVA

O artista Chico Buarque nasce, sem dúvida, como cancionista – retomando o termo cogitado por Luiz Tatit (2004) em livro que virou pedra miliar para o estudo disciplinar da MPB – e vai ficar na história, com toda probabilidade, principalmente por ser um dos maiores compositores de canção da história brasileira. Entretanto, a habilidade de letrista, que sempre acompanhou aquela de compositor na criação de textos de forte componente não apenas harmônica, mas também verbal, fez com que o artista deparasse, a certa altura da carreira, uma fuga criativa em outra linguagem peculiarmente literária como a narrativa. A dedicação que ele colocou na escrita de romances a partir de uma determinada época deixa quase pensar que o mudar dos tempos e a própria maturidade,

estética e pessoal, pretendessem dele outro meio de intervenção na análise da sociedade brasileira e do ser humano em geral.

De fato, a estreia de Chico na música corresponde a um fase histórica do Brasil que marca sua biografia tanto no âmbito da carreira quanto no da vida íntima: 1964 é para ele o segundo ano de faculdade, ambiente onde desenvolve amizades que o principiam à canção, mas é também o ano em que Humberto de Alencar Castelo Branco inaugura o regime militar destinado a durar por vinte anos. O fato dele ser um dos mais atuantes artistas deste período lhe confere a fama, adversa à simpatia do governo, de autor de música de protesto e formador da opinião da coletividade (CASTRO, 2016, p. 95). Com efeito, nas duas décadas de ditadura, Buarque aprimora uma arte musical de sempre maior sucesso, julgada em boa parte pela DCDP como uma subversão à moral e aos bons costumes da sociedade conservadora que o governo queria moldar, sendo, por isso, censurada.

Mesmo deixando de lado todas as divisões em fases elaboradas a partir do estudo de Adélia Bezerra de Meneses sobre a relação entre política e poesia em Chico Buarque (1982), que constituiria um nível de análise especificamente focado na biografia do autor – afastando-se, assim, do interesse peculiar desse ensaio – não podemos omitir a etapa constituída por *Roda Viva* (1967): a crítica concorda em individuar na publicação da peça um verdadeiro ponto de viragem entre as canções lírico-nostálgicas da década de 1960, nas quais o autor expressa sua vontade de se distanciar do presente através do apego pelo passado, e a canção mais expressamente engajada das décadas seguintes, caracterizada também pela verve irônica (BRITO, 2019), talvez até cínica, que ele passa a adotar a partir do momento em que percebe o valor exclusivamente utópico da vertente bossanovista. Com efeito, *Roda Viva* comporta o sequestro de Chico pelos militares e o sucessivo autoexílio em Roma (1969-1970), um período nada fácil, constelado por tensões de origem diferente: a indiferença do público italiano, que não conseguia encontrar afinidade cultural com as urgências reais de um exilado política em fuga da ditadura, e dele desejava obstinadamente, sob o impulso de uma expectativa exótica, uma música mais estereotipadamente brasileira; a

hostilidade da crítica nacional, que também o considerava já muito longe dos cânones tropicalistas (aproximando-se assim – ousamos dizer – à expectativa do público italiano); e a oposição política, que apenas se aprestara a começar a verdadeira perseguição do autor (LA VIA, 2014, p. 23-24). A sua produção não podia não ressentir disso tudo: a década de 1970 se caracteriza por uma abundante produção, atenta a respeitar sutis técnicas de escritura evasiva, velada e decididamente alusiva, para cumprir o papel mais urgente da música contemporânea: lutar a repressão ditatorial. Isso vale ao cantor a fama de defensor de valores democráticos contra o governo brasileiro, fama que ele recusa, desde então, devido à incapacidade de se reconhecer em uma imagem tão politizada. Muito mais simples entender a produção buarqueana daqueles anos como uma exigência dos tempos: era papel do intelectual tomar partido contra a autoridade censória, em nome da liberdade de opinião e de expressão.

Não por acaso, os anos sucessivos, que coincidem com uma distensão do regime, correspondem também a uma parcial retirada do panorama cultural de Chico Buarque: a urgência de comentar a inadmissibilidade do presente diminui. Mas não por isso o artista para de evoluir: a etapa sucessiva que se pode apartar no contínuo que envolve a sua produção se situa na década de 1990. O que vinte anos atrás havia sido uma necessidade primeiramente moral, ou seja, usar as próprias canções como arma de sensibilização coletiva, resultaria retórica num contexto democrático como aquele que se estabelece, gradualmente, a partir de 1985. O cancionista, então, não só amplia a gama temática e os horizontes de referência, como começa também a se dedicar com frequência à atividade de prosador, principiada em 1974 com a novela *Fazenda modelo* e oficialmente consagrada em 1991 com o romance *Estorvo*. A publicação do livro ocorre depois que ele, logo em seguida da estreia do álbum *Chico Buarque* (1989), suspende qualquer outro trabalho para cultivar a nova atividade de romancista, à qual se dedicará com sempre mais assiduidade a partir de então, alternando álbuns a romances com periodicidade sistemática, que de forma alguma padece a troca de linguagem.

Com essa premissa, pode-se afirmar que a estética de Buarque foi mudando de acordo com as contingências do tempo, que moldaram formas e substâncias da sua produção artística. A abertura à narrativa, gênero que ele abraça num dado momento da sua carreira para nunca mais deixá-lo de lado, não constitui uma substituição de linguagem, e sim uma integração, como reconhece também Nestrovski (2019): «não se faz mais necessário separar o escritor do compositor». A única mudança de estilo se encontra na passagem a uma vertente mais recolhida em relação aos anos em que o artista interpretava o lugar de fala de uma coletividade reprimida. A prova de que os romances apenas integram os meios comunicativos do autor reside na adoção dos mesmos tons individuais nos discos divulgados a partir da década de 1990: tanto a música quanto a narrativa são conotadas por um novo registro mais abstrato, mais introspectivo, que interpreta o sujeito avulso do processo social no qual os indivíduos se veem enredados (BRITO, 2019), sem contudo impedir a firme alusão à realidade social do país, que por aqueles sujeitos se compõe.

Excluindo *Anos de chumbo e outros contos* (Companhia das Letras, 2021), primeira coleta de contos de Chico Buarque (que sublinha ainda mais, justamente por se compor de muitos sujeitos protagonistas, o caráter compósito da sociedade carioca), o último romance por ele publicado consiste exatamente em *Essa gente*. O livro condensa as habilidades estilísticas do autor, muito próximas de um projeto estético sempre mais definido.

OCORRÊNCIAS DE CITAÇÃO MUSICAL EM *ESSA GENTE*

A finalidade mais abrangente do romance *Essa gente* é aquela de expressar a urgência de comentar o presente. Não entendemos “urgência” em sentido retórico, ao contrário: a referência a cenários contemporâneos e ao atual governo brasileiro e à sua situação social é comprovada pelas datas, que acompanham os fragmentos pelos quais o livro é composto até dia 29 de setembro de 2019, ou seja, nem dois meses antes da estreia do livro (ocorrida precisamente em dia 14 de novembro). De fato, a interrelação de ficção com realidade constitui uma

característica fundamental do livro, e é montada por meio de referências específicas a lugares, tempos, fatos, músicas e até mesmo nomes próprios realmente existentes. O resultado é de uma obra realística que retrata, por meio de traços precisos, a realidade de uma sociedade fracassada, desenganada e sem possibilidade de redenção, contrariamente ao que prometia ser o futuro do Brasil até algumas décadas atrás.

Os trechos em que ecoam versos musicais, explicitamente citados ou só remotamente invocados, acabam por ser também momentos que sintetizam o fim comunicativo do livro, e não estranha ver isso acontecer em obra de Chico Buarque, de que mal conseguimos, como dito, separar a literatura da música. Vale ressaltar esses momentos em ordem cronológica (literalmente), assim como aparecem no romance.

Em entrada de 15 de fevereiro de 2019, o amigo do protagonista, Fúlvio Castello Branco (evidentemente uma das referências a nomes reais mencionadas acima), saindo do clube do qual é sócio, enxerga um mendigo deitado na calçada, réu de danificar a aparência do clube, e desce do carro para espancá-lo:

383

Ele já está para embicar na rua quando freia, salta do carro e vem berrando na minha direção: cai fora, vagabundo!, fora daqui, maconeiro! Com uma expressão transtornada, passa por mim às cegas e se dirige a um homem deitado na calçada, encostado no muro do clube. É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade, depois de tomar uns chutes nas costelas. Sai caminhando meio cambaleante, seguido pelo Fúlvio, que ameaça chamar a polícia se ele não sumir de vista. Ao esboçar uma corrida, o índio derrapa e se escora no muro, de onde é arrancado pelo Fúlvio com um safanão que por pouco não o arremessa no asfalto. O cara fica num cai não cai no meio-fio, dá uma pirueta troncha e, em busca de equilíbrio, se precipita de volta aos tropeções até trombar com o muro, como que a beijar o muro. Isso parece irritar sobremaneira o Fúlvio, que mais uma vez arranca o índio do muro e o derruba com uma rasteira. Acerta-lhe uns pontapés nos rins, e depois de um chute nas fuças deixa o homem estatelado e arquejante no meio da calçada. Mal o Fúlvio vira as costas, o índio velho rola devagar no chão e volta a se ajeitar com a bunda no muro do clube. (BUARQUE, 2019)

Essa primeira cena de violência, entre as tantas que vão se encadeando ao longo dos fragmentos de ambientação urbana, chama à mente a última estrofe de “Querido diário”, canção de abertura do CD *Chico* de 2011:

Hoje o inimigo veio
 Veio me espreitar
 Armou tocaia lá
 Na curva do rio
 Trouxe um porrete
 Um porrete a "mode" me quebrar
 (BUARQUE, 2011)

Os sujeitos dos dois trechos não coincidem: carrasco no primeiro caso, vítima no segundo. Entre eles, em *Essa gente*, se encontra o narrador, testemunha ocular do ocorrido, que porém não intervém nem em favor de um nem do outro, mesmo sendo localizado – até fisicamente, pelo menos no começo da cena de violência – no meio: Duarte, como comum entre os protagonistas dos romances buarqueanos, não se encaixa direito em nenhuma posição social, sendo ele crioulo, já escritor de sucesso, agora endividado. Ele se encontra num nível medial, mas não mediador, para com as classes. O próprio capítulo representa bem essa inadequação do personagem, o qual, depois de ter vendido seu título do clube para manter a casa no Leblon, se sente recusado pelos outros sócios, sendo mais tarde reintroduzido só pelo Castello Branco. O mesmo Duarte, se não tivesse herdado aquele título dos pais e se não tivesse escrito um livro que passou a ser consumido pela elite brasileira, descrita como de crescente sentimento monárquico, poderia ter se encontrado no lugar de um pobre espancado em nome da decência “pública”, se encaixando perfeitamente – agora sim – no lugar do eu lírico de “Querido diário”.

Outra referência musical, tão importante a ponto de ser reiterada em mais de uma ocasião no romance, aparece pela primeira vez em entrada de 24 de março de 2019, quando o Duarte visita o cafofo do Agenor e da Rebekka. O casal encena uma interpretação de “Manhã de Carnaval”, de Luiz Bonfá (1922-2001) e Antônio Maria (1921-1964), trilha sonora do filme de 1959 *Orfeu Negro*, que vem, por sua vez, da peça *Orfeu da Conceição*, inauguradora da Bossa Nova. A canção alimentara, anos antes, uma certa miragem na vinda da Rebekka para o Brasil:

Era criança quando ouviu a língua brasileira pela primeira vez, num velho vinil da família. Decorou todas as canções, que ao que parece

falavam do mito grego de Orfeu, mas era um Orfeu negro das favelas do Rio. De tanto sonhar com o Rio, veio com amigos holandeses para um festival de rock, deu a sorte de esbarrar com o Agenor e acabou ficando por aqui. O amoreco era a cara do Orfeu que ela figurava na infância: [...] (BUARQUE, 2019)

Enquanto a representação avança, antes que a letra passe da primeira fase melancólica ao momento idílico, apreze uma barata que desencadeia uma briga entre o casal. A briga deixa entrever de maneira bastante nítida uma implicação de violência doméstica sofrida pela Rebekka, criando um embate forte com aquela que era sua esperança de felicidade para uma vida no Brasil. Mas essa, conforme dito, não é a única circunstância em que “Manhã de Carnaval” aparece no livro.

Sua segunda ocorrência, em entrada de 12 de maio de 2019, é logo depois de um funk, que instaura na Rebekka a vontade de cantar; se junta a ela a voz do eunuco Everaldo Canindé, levando consigo o drama da mutilação dos corpos negros, nessa ocasião castrados coercitivamente quando meninos para deixar a voz mais gentil para o canto (NESTROVSKI, 2019):

Everaldo Canindé junta as mãos, fecha os olhos, e quando solta a voz de cantor lírico, o pessoal do pagode silencia, a Rebekka lacrimeja e o cão se arrepia com seus agudos:

Canta o meu coração

Alegria voltou

Tão feliz a manhã deste amor

(BUARQUE, 2019)

A última vez que os versos «Manhã, tão bonita manhã / Na vida uma nova canção» (BONFÁ, MARIA, 1959) são citados, é pela voz da Laila, mulher da ex-esposa do Duarte, que incita a holandesa a cantar enquanto ela, intimidada pelo ciúme do marido, se submete à realidade e se recusa a entoar palavras de alento:

O Agenor pareceu surpreso, se não contrariado, ao nos ver chegar em comitiva. Desceu do mirante, passou a mão na cabeça do meu filho, cumprimentou formalmente a Maria Clara e a Laila, e para mim e para a Rebekka reservou um oi.

Já subia de volta ao seu posto, quando a Laila o reteve para se desdobrar em elogios à sua esposa, que os visitava todo santo dia, que era praticamente da família, que paparicava o menino e vivia a cantar um samba-canção para o Duarte:

- Como é mesmo, Rebekka?
 - Agora não, Laila.
- (BUARQUE, 2019)

A enésima cena em que as palavras escritas lembram daquelas cantadas, dessa vez pelo mesmo autor, ocorre no fragmento titulado 22 de abril de 2019, em que há a descrição de uma estátua banhada de ouro que a Rosane decidira colocar de pê na janela, olhando para a praia, enfeitada por uma faixa presidencial verde-amarela. Já a posição da estátua, situada na citada casa do Leblon, é emblemática da elite branca do Rio de Janeiro: de frente para a praia e costas para o morro, olhando de cima para baixo, pode se dizer segura entre os muros de uma casa em posição privilegiada – quase a sugerir a salvação levada pelo neoliberalismo, que privatiza todos os aspectos da vida. O fato dela ser apenas aparentemente de ouro maciço, enquanto encobre a escassa estimacão da alma, sugere mais um comentário sobre o valor moral da riqueza. Mas é a descrição daquilo que o torso enxerga a nos lembrar de duas canções do Chico:

Vista aqui de baixo, parece um desmoronamento aquela profusão de gente cor de terra que desce o morro do Vidigal. Chegando ao pé da favela, os moradores fecham a avenida Niemeyer e interpelam aos gritos os policiais de plantão. Não demora a aparecer o reforço, um batalhão de choque com policiais mascarados e um veículo blindado com caveiras estampadas na carroceria. Por alguns minutos, é como se fosse uma partida empatada entre manifestantes que agitam seus cartazes de papel e soldados imóveis atrás de escudos de aço. Do nada, uma pedra, um palavrão, uma senha, não sei que fagulha desencadeia o conflito, e os escudos avançam contra os cartazes. Um provável líder comunitário ordena pelo megafone a recuada dos manifestantes, que começam a se dispersar na avenida. É tarde, porém, porque a tropa já lança mão de bombas de gás lacrimogêneo, spray de pimenta, tiros de balas de borracha e golpes de cassetete no combate corpo a corpo. (BUARQUE, 2019)

Assim como no caso de “Querido diário”, percebemos nitidamente o uso da metalinguagem que Buarque faz da própria obra para interpretar o cotidiano: ele está aqui citando – ou melhor, autocitando – o arrastão já representado em “As caravanas”, que fecha o disco *Caravanas* (2017):

Com negros torsos nus deixam em polvorosa
A gente ordeira e virtuosa que apela

Pra polícia despachar de volta
O populacho pra favela
Ou pra Benguela, ou pra Guiné
(BUARQUE, 2017)

Porém, o mesmo trecho remete também para outra canção, mais antiga e, por isso, que não se traduz exatamente na mesma imagem semiótica, criando, pelo contrário, um contraste diacrônico. É o caso de “Pelas tabelas”, canção do álbum *Chico Buarque*, de 1984:

Quando vi um bocado de gente descendo as favelas
Eu achei que era o povo que vinha pedir
A cabeça do homem que olhava as favelas
Minha cabeça rolando no Maracanã
(BUARQUE, 1984)

Assim, o mesmo cenário, repropósito em períodos diferentes da história brasileira, aponta para significados profundamente distantes, que analisaremos mais detalhadamente na próxima seção desse capítulo.

Concluindo a listagem, deixamos por último o contraponto mais significativo que se encontra no romance, contido no próprio título: *Essa gente*. Em disco *Chico Buarque de Hollanda n. 4* (1970) a quinta faixa é ocupada por “Gente humilde”, já desenvolvida dez anos antes por Chico e Vinícius de Moraes (1913-1980) a partir de um original instrumental de Aníbal Augusto Sardinha “Garoto” (1915-1955) de 1950. Ao longo da letra, a menção de “minha gente” é reiterada duas vezes:

Tem certos dias
Em que eu penso em minha gente
E sinto assim
Todo o meu peito se apertar
[...]
E eu que não creio
Peço a Deus por minha gente
(BUARQUE, MORAES, 1970)

O eu lírico discorre sobre a periferia de uma metrópole, distante do meio rural, comentando com palavras sinceras de afinidade, ternura e estima sua relação com o povo brasileiro, com o qual ele se identifica. A chave de leitura do

poema inteiro reside naquele “minha gente” (VICENTE, 2014, p. 51), que constitui, inclusive, uma demonstração do imaginário nacionalista de esquerda em vigor na década de 1960 – ideal talvez hipócrita, inaplicável em uma sociedade de classes tão distintas como aquela brasileira.

CITAÇÕES MUSICAIS E CONTEXTO EM COMPARAÇÃO

Destacamos, até agora, a alusão, direta e indireta, a cinco canções ao longo do romance *Essa gente*: “Querido diário”, “Manhã de Carnaval”, “As caravanas”, “Pelas tabelas” e “Gente humilde”. Esta seção pretende agora constatar pontualmente analogias e dessemelhanças entre tais citações e o contexto em que são referidas.

Primeiramente, achamos uma proximidade entre a estrofe selecionada de “Querido diário” e a intenção comunicativa da cena do espanco do mendigo. Por coincidência, o eu lírico do texto verbal da música é um desajustado social que não consegue se encaixar em lugar nenhum (BARROS E SILVIA, 2011), e que se caracteriza pela inquietude típica dos narradores geralmente escolhidos pelo Chico romancista. De fato, o álbum *Chico* pertence a uma fase da produção de Buarque em que literatura e música se confundem bastante – como admite ele mesmo (*ibid.*) – e recorrem aos mesmos instrumentos: o narrador, que representa de certa forma um alter ego torto do autor, anda inquieto pelos versos como se estivesse sonhando, ainda que desperto, e narra uma realidade fragmentada e grave com ironia sutil. O mesmo faz Manuel Duarte, não menos inquieto, que, conforme já dito, mesmo podendo se encontrar tanto no lugar do violento quanto naquele do violado, não consegue intervir e tomar partido. Reconhecemos assim, entre outras coisas, uma diferença de ponto de vista entre a produção contemporânea e a canção da década de 1970, que são, respetivamente, individual e coletiva.

Quanto a “Manhã de Carnaval”, o contraponto com o presente narrado no livro é agudo: as três cenas em que seus versos são citados diretamente são emblemáticas de um contraste importante entre duas fases, tanto da nação

quanto do espaço autobiográfico de Chico Buarque, vistos por um viés cultural típica e estereotipadamente brasileiro: a Bossa Nova. A nação feliz que ela andava prometendo depois da superação da ignomínia levada a partir da colonização é agora oficialmente dessacralizada, pois o Brasil nunca conseguiu se redimir. O fato do mesmo Chico, que começou sua carreira na Bossa Nova, colocar hoje “Manhã de Carnaval” em contextos tão grotescos como os três indicados no parágrafo acima, sintetiza sua desilusão para com uma nação alegre e próspera. As pinceladas cruas que ele resolve pintar hoje em dia compõem uma alegoria do Brasil, deixando para fora, todavia, qualquer esperança e ilusão edulcorada.

Sobre as duas canções seguintes, “As caravanas” e “Pelas tabelas”, estamos na frente de um caso de autocitação identificado a partir do mesmo trecho narrativo. Porém, é claro, a referência a duas composições musicais tão afastadas no tempo comporta reflexões distintas. Se pensamos em “As caravanas”, deparemos com uma conformidade de intentos entre ela e o livro. De fato, por serem *Caravanas* e *Essa gente* dois trabalhos muito próximos temporalmente – aliás, consecutivos – podemos reafirmar com razão quanto asserido com relação a “Querido diário”: o fim da estética de Chico Buarque, hoje em dia, não contempla mais distinção entre canção e narrativa. Isso é demonstrado pela coincidência do significado representado nos dois casos, que promove a queda do idílico e é enfatizada, no caso da canção, até pela dicção do eu lírico, o qual muda de registro até dentro da mesma estrofe citada acima, começando limpo e terminando brutal.

Pensando, ao invés, em “Pelas tabelas”, encontramos uma variação temporal na estética buarqueana. O ano de estreia do álbum em que se encontra a música (1984) já nos comunica muito sobre o valor interpretativo da realidade que a letra expressa. Primeiramente, o povo está descendo do morro para uma finalidade que transcende a divisão social classista e que ainda tem a ver com um sentido de esperança de redenção nacional: são as manifestações das Diretas Já do mesmo ano o pano de fundo da música. Mas outro enfoque deveria ser posto sobre o eu lírico, que dessa vez, contrariamente à estátua dourada e contrariamente também ao eu lírico de “As caravanas”, não se encontra em lugar

privilegiado, nem olha de longe, mas participa das manifestações, mesmo começando a se alienar, contudo, aos poucos, do contexto coletivo: a inquietação do povo enlouquece o sujeito, que se encontra no meio dos comícios buscando por uma mulher. Mesmo sendo o contexto extremamente político, a alienação do sujeito lírico relativamente a quanto acontece ao redor dele parece quase a negação do engajamento. Com efeito, em um momento tão declaradamente coletivo, a atenção do ouvinte é canalizada para um sujeito único, como se a dimensão individual prevalecesse sobre a coletiva. Esta pode aparecer uma predição do individualismo narrativo que a estética buarqueana afinaria nos anos sucessivos.

Por último, analisamos a adaptação de dois versos de “Gente humilde”. *Essa gente*, já a partir do título, quer colocar uma certa distância, seja local, seja social, seja racial, com aquela que era “minha gente” na canção. Por quem “essa” gente for composta não está claro: talvez o indivíduo de classe seja o negro favelado, o novo rico ou a mulher branca na casa do Leblon. Ou talvez sejam todos, dependendo do ponto de vista que, não por acaso, muda com o mudar de narradores e autores nos diferentes fragmentos que compõem o romance. Buarque reconhece – hoje sim – a distância insuperável que divide as camadas sociais e escolhe remarcá-la, humanizando, por meio do tom irônico, os indivíduos que representam todas essas categorias enquanto, ao mesmo tempo, se desidentifica com cada um dos seus personagens, adotando assim uma disposição crítica que tenta dar conta do presente em uma realidade que é necessariamente fragmentada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por ele ser um trabalho extremamente cômico – justamente como todos os últimos trabalhos de Chico Buarque, que parecem se aproximar sempre mais a uma extrema coerência estética – não surpreende que *Essa gente* ofereça uma visão lúcida do cotidiano brasileiro de hoje por meio de técnicas agudíssimas. Destacamos, entre tais técnicas, a configuração do presente por meio de um

contraponto com o passado, pois é também por meio do contraste com algo preexistente que uma entidade se define. Conseguimos, ademais, detectar tal contraponto através da análise da metalinguagem a que o mesmo Buarque recorre amplamente, examinando desse modo as ocorrências, diretas e indiretas, de citações musicais no romance.

A análise proporcionou justamente uma transformação de pensamento no espaço autobiográfico do autor, que se refletiu na estética: se o passado ofereceu motivos para confiar num futuro melhor, o presente aboliu qualquer oportunidade de salvação. Os sentimentos de positividade abortaram em nome da individualidade, criando uma sociedade composta por identidades que não se reconhecem mais em valores coletivos. O alter ego ficcional de Chico Buarque demonstrou, nas últimas obras publicadas, tanto na música quanto na literatura propriamente dita, essa incapacidade de se reconhecer como parte de um grupo, qualquer que seja. Esse alter ego, definitivamente distante da sua fase mais nova em que interpretava a voz de uma comunidade inteira, só consegue olhar inquietamente para o que acontece ao seu redor, constatando de vez que a promessa de felicidade, cuja expectativa uniu o povo brasileiro no passado, foi apenas uma utopia, hoje decididamente desatendida pela atitude daquele mesmo povo.

REFERÊNCIAS

ALTMAN, Fábio. Novo livro de Chico Buarque impõe reflexão em torno de um Brasil rachado. **Veja**, 13 de novembro de 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/novo-livro-de-chico-buarque-impoe-reflexao-em-torno-de-um-brasil-rachado/>. Acesso em: 14/12/2020.

BARROS E SILVIA, Fernando de. Chico no espelho. Compositor faz música de sua literatura em novo álbum com dez canções. **Folha de S. Paulo**, 15 de julho de 2011. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/07/943493-chico-buarque-faz-musica-de-sua-literatura-em-novo-album.shtml>. Acesso em: 12/12/2020.

BONFÁ, Luiz, MARIA, Antônio. Manhã de Carnaval. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cbOkY2y_tV8. Acesso em 26/12/2020.

BRITO, Leonardo Octavio Belinelli de. Essa gente, de Chico Buarque. **Boletim Lua Nova**, 20 de novembro de 2019. Disponível em: <https://boletimluanova.org/2019/11/20/essa-gente-de-chico-buarque/>. Acesso em: 12/12/2020

BUARQUE, Chico, MORAES, Vinicius De. Gente humilde. **Chico Buarque de Hollanda n. 4**. Amsterdam: CBD, 1970. LP (34 min).

BUARQUE, Chico. Pelas tabelas. **Chico Buarque**. Amsterdam: Polygram, 1984. LP (37 min).

_____. Querido diário. **Chico**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2011. Disco sonoro (32 min).

_____. As caravanas. **Caravanas**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2017. Disco sonoro (27 min).

_____. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 (edição digital).

CASTRO, Ariana Alves de. A atuação da censura nas letras das canções de Chico Buarque durante o AI 5. **Revista e-hum**, v. 9, n. 1, janeiro/julho de 2016, p. 94-104. Disponível em: [www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index). Acesso em: 11/12/2020.

LA VIA, Stefano. **Chico Buarque**: Canzoni. Pavia: University Press, 2014.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico**: poesia e política em Chico Buarque. Cotia: Ateliê Editorial, 1982.

NESTROVSKI, Arthur. Pequeno grande romance escrito por Chico Buarque resume o estado do país. **Folha**, 8 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/pequeno-grande-romance-escrito-por-chico-buarque-resume-o-estado-do-pais.shtml>. Acesso em: 11/12/2020.

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

VICENTE, Rodrigo Aparecido. “Gente humilde”: um tema, duas canções. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 2, p. 37-66, janeiro/junho de 2014.