REVISTA

Número 26 / 2° Semestre 2020

CRIOULA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP

REVISTA CRIOULA é a publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP.

Equipe Editorial

Editores Chefe

Aline da Silva Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Edson Salviano Nery Pereira, Universidade de São Paulo, Brasil
Esdras Soares da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
José Victor Nunes Mariano, Universidade de São Paulo, Brasil

Conselho Editorial

Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil
Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil
Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil
Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil
Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil
Benjamin Abdala Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Emerson da Cruz Inácio, Universidade de São Paulo, Brasil
Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil
José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil
Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

Equipe Editorial

Conselho Científico

Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil
Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil
Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Luso-Afro-Brasileira, Brasil
Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Geri Augusto, Brown University, EUA
Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil
Madalena Monteiro, Instituto Natura - Comunidade de Aprendizagem,Brasil
Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil
André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil
Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra

Comissão de Revisão

Aline da Silva Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Edson Salviano Nery Pereira, Universidade de São Paulo, Brasil
Esdras Soares da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil
José Victor Nunes Mariano, Universidade de São Paulo, Brasil
Oluwa Seyi Salles Bento, São Paulo, Brasil

Concepção de Capa, Editor de Layout e Edição de Arte

Fernando Emanoel de Oliveira Fernandes
Mestrando do PPG em Design, Ergonomia e Usabilidade de Produtos, Sistemas e Produção na UFPE

Sumário

Editorial

Relações entre Literatura e Música na produção de língua portuguesa 8
Aline da Silva Lopes, Edson Salviano Nery Pereira, Esdras Soares da Silva e José Victor Nunes Mariano

Dossiê

Música e discurso: Uma análise da música Fricote, de Luiz Caldas 11
Alessandra Barbosa Adão e Gilsária de Jesus Teixeira

A dança das formas em Macunaíma, de Mário de Andrade e "Perisséia", de Tom Zé..23
Alex Alves Fogal

Literatura e Música: Marabá (1849), de Gonçalves Dias, e seu reflexo no Poema Sinfônico Homônimo (1898), de Escragnole Dória e Francisco Braga.....37
Denise Rocha

Racionais MC's sob a perspectiva do Realismo Estético de Gyorgy Lukács 54
Edson da Silva

A Vaia Viva de Augusto de Campos 65
Isis Diana Rost

Literatura e Música: Um encontro possível na escola.....79
Juliana Alves Menezes e Everton Luis Paulino Vinha

A Divina Comédia de um Rapaz Latino-Americano: A influência da literatura na obra de Belchior.....95
Leandro Martan Bezerra Santos

Confundindo para esclarecer: Alguns procedimentos Brechtianos em Tom Zé.....107
Leilor Miranda Soares

A História de um "Filho da Puta": Estudando a canção "Minha História", de Chico Buarque.....126
Lucas Meirinhos Costa

Um velho assunto: Violência no samba-malandro e na sociedade brasileira 136
Rachel Sciré

Mãe Preta e Barco Negro: A mesma melodia para duas tragédias diferentes 151
Riccardo Cocchi

Tudo junto e misturado: Aproximações entre Guimarães Rosa e Milton Nascimento 162
Vinícius José Fecchio Gueraldo

Diário Acadêmico

Os desafios educacionais em meio à pandemia da COVID-19: Percepções de uma professora e pós-graduanda na área de Letras 178
Patricia Romanisio

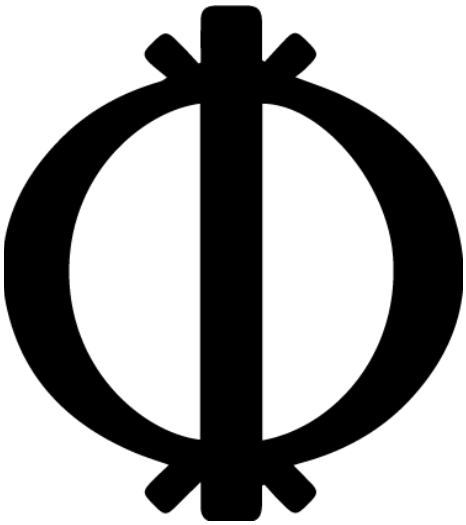
Conto

Quando cheguei, os olhos ainda estavam abertos.....183
Murilo Eduardo dos Reis

Revista Crioula (USP)
ISSN: 1981-7169

Adrinkra da Capa:

WAWA ABA



Significado:

Resistência

Editorial

Aline da Silva Lopes
Edson Salviano Nery Pereira
Esdras Soares da Silva
José Victor Nunes Mariano

Editorial

Aline da Silva Lopes
Edson Salviano Nery Pereira
Esdras Soares da Silva
José Victor Nunes Mariano[1]

Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca possui
a estranha mania de ter fé na vida.
(MARIA, MARIA. **Milton Nascimento**)

Em meio à maior crise pandêmica da Historia recente, a Revista Crioula, em seu vigésimo sexto dossiê, apresenta os esforços de pesquisadores de diversos cantos do Brasil e também de fora dele para a divulgação de suas pesquisas acadêmicas e a promoção do conhecimento. Sabemos que não é um esforço particular. Mesmo com a nova conjuntura social e educacional, o flagrante descaso com a ciência e o constante ataque às universidades, discentes e docentes de todo o país se mobilizam para que a produção de conhecimento não fique estagnada. É pelo reconhecimento de tanto trabalho e mobilização que iniciamos este Editorial parabenizando a todos, todas e todes cientistas, pesquisadores e acadêmicos, das diversas áreas de produção de conhecimento humano pela resistência e pela bravura.

Intitulado "Relações entre literatura e música na produção de língua portuguesa", o dossiê n. 26 da Revista Crioula apresenta doze artigos que se debruçam tanto na aproximação de produções literárias e musicais, como também observa as ressonâncias da literatura na composição de artistas como Belchior, Milton Nascimento e outros. É possível encontrar, ainda, relações entre música e raça, aspectos da afro-brasilidade e afro-portugalidade, recuperação de poemas de Gonçalves Dias e sua ressonância na música de Escragnole Dória e Francisco Braga, além de uma interessante proposta sobre a utilização de música e literatura no ambiente escolar.

O conjunto de artigos se destaca pela pluralidade de temáticas, variedades de abordagens, bem como revela a multiplicidade de campos de estudos que vão, como se observa, desde composições (musicais e literárias) clássicas até ritmos como o fricote e o rap, considerados bem brasileiros e mais novos.

Esta edição apresenta um diário acadêmico produzido por uma professora e pós-graduanda. Nele é possível encontrar uma reflexão a respeito das dificuldades e dos problemas encontrados no

1 Discentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

desenvolvimento da práxis educacional do ensino de literatura e língua portuguesa frente a pandemia da COVID-19.

Por fim, "Quando cheguei, os olhos ainda estavam abertos" compõe a última seção do número, Contos.

Registramos, por fim, que a escolha pela permanência da Adinkra "Resistência" desde o número passado se dá pela sua capacidade de ilustração dos nossos desejos à toda comunidade acadêmica e à sociedade brasileira. Sem que o sentido da palavra se esvazie na transformação de um lugar comum, entendemos que resistir não é mais uma opção. É uma necessidade de todos aqueles que, como aparece em nossa epígrafe, mantém "a estranha mania de ter fé na vida".

Dossiê

Relações entre literatura e música na produção de língua portuguesa

MÚSICA E DISCURSO: UMA ANÁLISE DA MÚSICA FRICOTE, DE LUIZ CALDAS

MUSIC AND DISCOURSE: AN ANALYSIS OF THE MUSIC FRICOTE, BY LUIZ CALDAS

Alessandra Barbosa Adão[1]

Gilsária de Jesus Teixeira[2]

Resumo: O presente artigo faz uma análise discursiva e semântica da questão racial na música Fricote de Luiz Caldas, que integra o axé music. Partindo da Análise do Discurso de base francesa almejamos compreender o que está dito e não-dito, refletir e discutir o teor estético na letra, e ainda trazer um olhar decolonial para o artigo. Como referencial teórico partimos da leitura de Bakhtin, Gomes e Mignolo para observar como o discurso musical pode agir na manutenção do racismo e de ações discriminatórias.

Abstract: This article makes a discursive and semantic analysis of the racial issue in the music Fricote by Luiz Caldas, which integrates axé music. Starting from the French-based Discourse Analysis, we aim to understand what is said and unspoken, reflect and discuss the aesthetic content in the letter, and also bring a decolonial look to the article. As a theoretical framework, we start with the reading of Bakhtin, Gomes and Mignolo to observe how musical discourse can act in maintaining racism and discriminatory actions.

Palavras-chave: Análise do discurso; Racismo; Axé Music.

Keywords: Discourse analysis ; Racism ; Axé Music.

Introdução

O fim da escravidão no Brasil foi promulgada em 1888, dando por encerrada ou pelo menos na forma do documento, o sistema de exploração, submissão e dominação imposta aos afro-brasileiros e africanos na diáspora brasileira. Ademais, o governo brasileiro, a partir desse ato, não idealizou nenhuma política de integração do negro no campo do trabalho, da educação, saúde e etc. Pelo contrário, atuou firmemente em prol de uma política de higienização do negro, iniciada no século XVIII, que o expulsou ou expurgou qualquer alternativa de fruição deste na sociedade.

Nesse sentido, é comum nos depararmos com os dados a seguir, e observarmos uma letargia

1 Jornalista, Licenciada em Letras-Português pelo Instituto Federal do Espírito Santo (IFES); Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais/PPGER pela Universidade Federal do Sul da Bahia – Campus Jorge Amado (CJA) – Itabuna – BA. E-mail: aleadao@outlook.com.

2 Gilsária de Jesus Teixeira - Licenciada em Letras pela Universidade Guarulhos SP; Especialista em Leitura e Produção de Texto pela Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC; Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais/PPGER pela Universidade Federal do Sul da Bahia - Campus Jorge Amado (CJA) - Itabuna - BA. E-mail: gj.teixeira@bol.com.br.

de questionamentos e posicionamentos, de que a cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras[3]; Homens, jovens, negros e de baixa escolaridade são as principais vítimas de mortes violentas no País[4]; Em média, os brasileiros brancos ganhavam, em 2015, o dobro do que os negros[5], dentre outros. Esses dados e fatos apontam para a desigualdade e o abismo racial, a posição de subalternidade e inferioridade em que negros são submetidos e expostos diariamente. Para além, ainda percebemos um discurso nas músicas, novelas, propagandas e demais gêneros textuais que apontam para um padrão hegemônico e/ou que reforça o local que negros e negras devem ocupar na sociedade, como apontado nos dados.

É preciso chamar a atenção que há no Brasil o racismo à brasileira, que inculca na sociedade a ideia de que devido a intensa miscigenação não há racismo, há uma passividade e harmonia entre as raças, corroborando assim para a inferiorização do negro. Deste modo, convém entender o que vem a ser racismo, conforme Gomes (2005) nos fala ,

> O racismo é, por um lado, um comportamento, uma ação resultante da aversão, por vezes, do ódio, em relação a pessoas que possuem um pertencimento racial observável por meio de sinais, tais como: cor da pele,tipo de cabelo, etc. Ele é por outro lado um conjunto de idéias e imagens referentes aos grupos humanos que acreditam na existência de raças superiores e inferiores. O racismo também resulta da vontade de se impor uma verdade ou uma crença particular como única e verdadeira. (GOMES, 2005, p.52).

A partir disso, vemos com muita frequência, até mais do que gostaríamos, mensagens que impõe uma determinada crença como única (padrão branco, europeu, heterossexual) e/ou mensagens racistas e de práticas discriminatórias em jornais impresso, TV, sites, nas músicas e demais suportes que chegam ao conhecimento do público. Pensando nisso, cabem os questionamentos: Ainda que o racismo seja crime inafiançável, conforme Lei nº 7.716 de 1989 , por que ainda vemos essa prática cotidianamente? Ainda com todo aparato legal, da Lei 10.639/03 que torna obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-brasileira no currículo do Ensino Básico, e de tantas outras leis, por que vemos um discurso pejorativo e que deprecia o negro?

Talvez tenhamos alguns pistas para responder esses questionamentos, um deles vai de encontro a perceber que o discurso direcionado ao negro possui "uma ideologia, [e] é um projeto de sociedade pautado na manutenção dos privilégios de um pequeno grupo hegemônico e dominante" (PASSOS, 2011, p. 2). E, quando pensamos no contexto musical, para nos aproximarmos de nosso objeto de estudo, vemos que o discurso não é vazio, pelo contrário, é cheio de ideologia, tensão. Assim, faz

3 Atlas da Violência de 2017.

4 Atlas da Violência de 2017.

5 Pesquisa intitulada "A distância que nos une - Um retrato das Desigualdades Brasileiras", realizada pela ONG Britânica Oxfam, 2017.

sentido, como nos diz Orlandi, analisar as "maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos, seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade" (ORLANDI, 2005, p.16), já que homens e mulheres circulam em uma coletividade e comungam de certos saberes, padrões, costumes,etc.

Nesse sentido, a música tem um papel importante na expressão dos sentimentos, no rompimento de barreiras e diferenças, na possibilidade de forjar práticas sociais, na influência dos gostos estéticos, costumes e estilos, e ainda, na quebra de discursos discriminatórios e racistas. Diante disso, o axé music em diferentes épocas e momentos apresenta esses propósitos.

Para melhor compreensão do que propomos nessa escrita o artigo divide-se, além da introdução, na primeira seção intitulada "Análise da música Fricote: Entre o discurso, o estético e a coerência" – que tratamos do surgimento do axé music e da música Fricote,e de analisá-la baseada na Análise de Discurso. Já na segunda seção, denominada de "Possibilidades decoloniais: Olhares e exemplos positivos sobre o negro na música" – discutimos sobre possibilidades decoloniais no discurso musical, principalmente quando nos deparamos com o negro como mote. E, por fim, nas considerações finais retomamos algumas discussões apresentadas ao longo do artigo.

Análise da música Fricote: Entre o discurso, o estético e a coerência

O axé music fez e faz sucesso no Brasil e no exterior, dita tendências musicais e ainda, influencia gostos estéticos, estilos e discursos. Para tanto, cabe entender as origens desse ritmo musical e nos debruçar sobre a música Fricote, nosso objeto de estudo. O axé music possui sua história marcada pela vinda dos povos Iorubás, em decorrência do período escravocrata, no final do século XVIII para o Brasil, e também com a organização das comunidades jeje-nagôs na Bahia, Recife e Rio de Janeiro. Esse marco serviu como referência e influencia na formatação da diáspora africana no país.

É a partir das tradições dos Iorubás, com forte presença na música, que acontece "o desfile no carnaval de 1897, do clube Pândegos d'África, considerado o primeiro afoxé baiano, o qual encenou, com canto, danças e alegorias, temas da tradição nagô" (OLIVEIRA, 2010,p.248). De fato, o axé music é uma mistura de ritmos e estilos musicais, como o frevo, ijexá, o samba, o reggae, a salsa, o rock, a lambada associada a percussão.(CASTRO,2010).

Mas, a consolidação do axé music ocorre a partir das década de 80 no cenário baiano, principalmente com o encontro dos blocos-afros (samba-reggae) e blocos de trio (de frevo). (GUERREIRO,2000). Para Guerreiro (2000) há uma tentativa de acolher a percussão e a temática do blocos afros, e quem sabe de (re)africanizar a música da Bahia.

Nesse sentido, Oliveira vai nos dizer que os,

> […] temas vinculados a África e a afirmação da negritude, essas corporações instituíram uma nova estética. Como acentua Reis (1993), eles reinventaram as ricas tradições da cultura negra local, "para exaltar publicamente a beleza da cor, celebrar os heróis afro-brasileiros e africanos, para contar a história dos países da África e das lutas negras no Brasil, para denunciar a discriminação, a pobreza, a violência no dia-a-dia do negro". Além do mais, foram responsáveis pela estruturação de uma nova linguagem musical, que se expressa no estilo comercialmente conhecido como axé music, transformado em produto de domínio nacional.(OLIVEIRA, 2014,p.249)

Nesse cenário, em meio a tentativa da música baiana de recuperar traços e elementos da cultura Africana, e ainda da movimentação e das reivindicações do movimento negro no combate ao racismo e a tentativa de conscientizar a população negra baiana, a música Fricote de Luiz Caldas é lançada. O ano é 1980 e o país está envolto no processo de redemocratização, em que transformações políticas, estruturais, sociais e culturais são forjadas.

Nesse aspecto, há um desejo por novas alternativas musicais frente à institucionalizada Música Popular Brasileira, correspondente ao eixo Rio de Janeiro - São Paulo. É nesse período, nos anos 80 e 90, que ocorre a ascensão e monopólio de três vertentes: a música sertanejo romântica, o axé-music e o pagode romântico. (LEME,2003).

No caso do axé music, com o propósito de romper o mercado de música do Sudeste, o lançamento da música Fricote, de Luiz Caldas, em 1985 é tido como o marco da renovação do mercado da música na Bahia. Ainda que Dodô e Osmar tenham sido os percursores do carnaval baiano, na década de 50, quando subiram em um Ford Bigode batizado de "pau elétrico", foi apenas a partir de Luiz Caldas que Salvador entrou na cena pop do Carnaval.

Vale mencionar que a denominação de "axé music" batizado pelo crítico Hagamenon Brito, em 1987, tinha sentido pejorativo. Conforme o idealizador relata em entrevista cedida ao Jornal Correio 24 horas no dia 06.Fev.2015 que a ideia era "satirizar a pretensão internacional de alguns daqueles artistas". Na época o termo indicava algo brega, sendo utilizado por roqueiros baianos. Hagamenon Brito, ainda durante a entrevista diz que apenas uniu "axé justamente ao sufixo inglês music para zoar quem dizia que aquele som faria sucesso até no exterior".

Poderíamos a partir desse momento reivindicar uma coerência do cantor ao lançar e divulgar a letra de Fricote, popularmente conhecida com "Nega do Cabelo Duro", visto que os grupos afros do período lançavam músicas de valorização da cultura afro-brasileira.

Com isso, podemos até cair na armadilha que Torres chama a atenção em relação a coerência na atualidade que "la coherencia es una cosa muy fea que se nos presenta como algo muy útil a la vez, como el dinero, algo de lo que es muy complicado zafarse.(TORRES,2017,p.21). Até poderíamos, numa situação hipotética, exigir de Luiz Caldas uma postura mais adequada, coerente ou dentro da

lógica a respeito da música, mas é falacioso pensar, pois até a criação da música é incoerente, como veremos a seguir.

Com esse intuito, poderíamos até seguir o proposto por Torres que é "dejar de usar la coherencia para validar o invalidar discurso y prácticas de compañerxs es clave" (TORRES, 2017,p.22). Mas, ainda assim entendemos que o discurso de Fricote é muito marcado e perpassado por ideologias, que a coerência deveria estar presente na criação da música.

Na própria concepção da música o cantor aponta, durante entrevista ao Jornal Correio 24 horas no dia 06.Fev.2015, como foi pensado a letra de Fricote "Eu estava na praça principal da cidade de Simões Filho, em um barzinho e encontrei Paulinho Camafeu. Entre uma conversa e outra captei o diálogo, tipo gozação, entre um rapaz e uma garota: 'pega ela aí pra passar batom' ". Assim, nasceu Fricote.

A música foi lançada em 1985 e foi uma parceria entre Luiz Caldas e Paulinho Camafeu, que integra o álbum denominado de "Magia". A partir de rimas simples e poucos versos, como vemos abaixo, - Nega do cabelo Duro - estourou em todo o Brasil.

Nega do Cabelo Duro

Nega do cabelo duro
Que não gosta de pentear
Quando passa na baixa do tubo
O negão começa a gritar

Pega ela aí
Pega ela aí

Pra que ?
Pra passar batom
De que cor?
De violeta
Na boca e na bochecha

Pra que?
Pra passar batom
De que cor?
De cor azul
Na boca e na porta do céu

Para iniciarmos nossa análise, precisamos alertar que trataremos apenas da questão da raça e os vínculos com o racismo, ainda que saibamos que para o Movimento Negro Unificado e outros estudos na área de negritude a relação raça e gênero não se dissociem. Nossa análise se aterá aos versos da primeira estrofe, que abarcam a discussão proposta nesse artigo.

Ademais, nos chama a atenção em uma leitura preliminar os versos " nega do cabelo duro que não gosta de pentear", e também "quando passa na baixa do tubo o negão começa a gritar". Sendo desnecessário mencionar o caráter machista e agressivo quando indica para pegar a mulher negra e forçá-la a passar batom.

Avançando, quando observamos nas estrofes o substantivo "cabelo", o adjetivo "duro" e a negativa "não gosta" e "pentear" de imediato nos faz lembrar o trabalho de Gomes que indica que para as meninas e meninos negros(as) o cabelo exerce forte influência no imaginário com vistas ao empoderamento, posto que "o corpo surge, então, nesse contexto, como suporte da identidade negra, e o cabelo crespo como um forte ícone identitário" (GOMES, 2002, p. 2). Mas, na música vemos o contrário.

Dentro desse aspecto, salientamos sobre os efeitos da aiesthesis que como Mignolo indica "los significados de la palabra giran en torno a vocablos como "sensación", "proceso de percepción", "sensación visual", "sensación gustativa" o "sensación auditiva"."(MIGNOLO, 2010,p.16). A música Fricote remete a um mix de sensações, por vezes repulsa a figura negra, ao cabelo negro, ao estímulo de bater na mulher negra, dentre outros.

A despeito disso, não podemos dissociar a forte influência ideológica imbricada no discurso da letra, já que palavras como negro, crioulo, negras, dentre outras que circulam socialmente tornam-se "verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da cordialidade que caracteriza o racismo à brasileira"(DUARTE, 2008, p. 6). Pensando o caráter ideológico na perspectiva da Análise de Discurso, Orlandi embasada em Michel Pêcheux nos elucida a respeito dessa linguagem,

> Partindo da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, trabalha a relação língua-discurso-ideologia. Essa relação se complementa com o fato de que, como diz M.Pêcheux (1975), não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido. Consequentemente, o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentido por/para os sujeitos(ORLANDI, 2015, p. 15).

Quando pensamos a produção de sentido voltado para a negra e lemos a letra de Fricote, quais são os significados e propósitos que percebemos? Existe algum estímulo, por parte da negra, de

cuidar do cabelo ou com vistas ao empoderamento? Decerto, percebemos que não, pois ocorre uma disputa ideológica em que "um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer esta realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico"(BAKHTIN, 1986, p. 32).

Essa disputa nos mostra parte da realidade, que sugere à mulher negra que o cabelo que possui é feio, duro e que esta deve seguir um padrão estético hegemônico. É nesse sentido que Silva (apud.Thompson) nos fala "que este conceito pode ser usado para se referir às maneiras como o sentido (significado) serve para estabelecer e sustentar relações de poder que são sistematicamente assimétricas" (1995, p. 16, apud, SILVA, 2017, p.5). Avançando, é preciso refletir sobre o não-dito, as relações de poder e as formas simbólicas que circulam nos discursos e, especificamente na letra da música, que incidem sobre a mulher negra com intuito de dizer que a estética dela não é bem-vinda.

Ainda que o termo aiesthesis remonte a Grécia antiga, e que posteriormente no século XVII tenha dado origem a estética para significar a " "sensación de lo bello". Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica."(MIGNOLO,2010,p.13), precisamos refletir ou tentar decolonizar o olhar perante o conceito de estético, principalmente quando olhamos para o negro. Mignolo alerta que a alteração do termo aiesthesis para estética aponta para a exploração, repressão, desumanização e controle da população.

Dentro dessa lógica, entendemos a solidificação da política de higienização do negro e o consequente racismo que opera para retirar deste a humanidade, o colocando como inferior, subalterno e qualquer outro adjetivo depreciativo. Nesse sentido, Fonseca chama a atenção em seu artigo "Literatura negra: os sentidos e as ramificações", para a necessidade de romper com a associação do negro "à feiúra, à sujeira, ao que está fora dos padrões determinantes de um gosto estético e construir uma semântica que esvazie os significados negativos gravados no corpo negro [...]" (FONSECA, 2014, p. 13).

Além de Fonseca, Mignolo faz essa provocação para romper, quebrar e até decolonizar os aspectos da arte, que neste artigo, refletimos sobre o discurso voltado para o negro na música. Dentro dessa perspectiva, traremos outros exemplos e possibilidades de músicas e/ou projetos que valorizem a estética negra, que o racismo não seja a matriz da rima e que possibilite uma visão positiva e empoderada do negro.

Possibilidades decoloniais: Olhares e exemplos positivos sobre o negro na música

Para iniciarmos está seção precisamos ter em mente o quão devastador foi a colonização no Brasil, com massacres dos povos indígenas, escravidão e dominação intensa, e exploração de todos os recursos possíveis advindos da terra. Não apenas nesse aspecto, mas também na idealização de uma nação calcada no homem, branco, heterossexual e católico, e na exclusão dos bens culturais,

linguísticos, artísticos, intelectuais, advindos do indígena e do negro africano, aspectos estes que reverberam na contemporaneidade.

Nesse tomada de consciência e despertar diante desse projeto enraizado na sociedade, Mignolo nos alerta que

> Una vez que la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece detrás de ella, surgen también proyectos decoloniales, esto es, proyectos que forjan futuros en los cuales la modernidad/colonialidad será un mal momento en la historia de la humanidad de los últimos quinientos años. La tarea es gigantesca, y no consiste en tomarse al Estado o a los museos o a las universidades sin proyectos decoloniales que sostengan revoluciones "materiales". (MIGNOLO, 2010,p.13)

Ao entender que a decolonialidade indicada por Mignolo segue perspectiva similar ao proposto no termo "giro decolonial", cunhado por Maldonado-Torres em 2005, conforme Ballestrin (2013) nos fala, que significa "o movimento de resistência teórico e pratico, político e epistemológico, a lógica da modernidade/colonialidade" (BALLESTRIN,2013,p.105), se faz necessário um enfrentamento e resistência as investidas da colonialidade de escamotear e agir na manutenção de negar tudo o que vem do negro ou depreciá-lo, e/ou de manter conforme os moldes da escravidão.

Agora, voltando a questão da coerência mencionada na música Fricote, e com base na decolonização, reflitamos: Será que tinha outra forma de falar do cabelo da mulher negra sem depreciá-lo? Será que não é possível desaprender o que já aprendemos, quando olhamos para a/o negra/o, e aprender uma nova maneira de dirigir o discurso para o afro-brasileiro?

Talvez esperássemos que Luiz Caldas, fizesse algo similar ao que Chico César faz na música "Respeitem meus cabelos, brancos" lançada em 2002, como vemos na letra abaixo.

Respeitem meus cabelos, brancos
Chegou a hora de falar
Vamos ser francos
Pois quando um preto fala
O branco cala ou deixa a sala
Com veludo nos tamancos
Cabelo veio da áfrica
Junto com meus santos
Benguelas, zulus, gêges

Rebolos, bundos, bantos
Batuques, toques, mandingas
Danças, tranças, cantos
Respeitem meus cabelos, brancos
Se eu quero pixaim, deixa
Se eu quero enrolar, deixa
Se eu quero colorir, deixa
Se eu quero assanhar, deixa
Deixa, deixa a madeixa balançar

Percebemos que, ainda que o cantor esteja falando dos cabelos brancos, o discurso refere-se a um personagem negro. E, mesmo que use adjetivos como "pixaim" e "assanhar" o que denota um tom negativo ou pejorativo, é possível perceber a diferença no discurso entre Luiz Caldas e Chico César. Enquanto a música de Caldas nos remete ao terror de ter cabelo afro, duro, ruim e com tom pejorativo. Na música de Chico César, vemos a exaltação de povos africanos e da África, de resistência da cultura afro-brasileira e de enfrentamento ao padrão hegemônico preconizado pela colonização.

Ainda na perspectiva da decolonialidade, poderíamos seguir o exemplo do projeto "Arrumando Letras" idealizado pela advogada Camila Queiroz em 2017, que já possui uma página no Facebook com mais de 230 mil curtidas. Este projeto propõe fazer correções e adaptações em músicas, a priori sertanejas, que possuem letras machistas, mensagens de violência doméstica, relacionamento abusivo, etc.

Talvez possa parecer simples ou reducionionista apenas corrigir a música depois de lançada, a exemplo deste projeto, mesmo assim ele serve para alertar sobre as mensagens pejorativas que se operam através da música. No caso do negro poderia friccionar essa imaginária que não existe racismo no Brasil, confrontando a insistência discusiva de menosprezar, ridicularizar e inculcar uma política em que o negro deva assumir/ocupar uma posição inferior.

Considerações Finais

A partir da análise deste artigo, queremos apontar não apenas para o discurso voltado para o negro na música, mas também na TV, no jornal impresso, nas redes sociais e nos demais gêneros textuais que temos acesso e nas formas em que o racismo se opera no Brasil. Para além disso, é preciso perceber o que está escamoteado, escondido e/ou que passa despercebido quando se tem como mote o negro.

A respeito de Luiz Caldas, ainda que a música Fricote nos indique um discurso racista voltado para a mulher negra, temos que reconhecer a contribuição deste para o axé music. Desse modo, Torres nos chama a atenção quando pensamos a crítica à coerência,

> Solo si sabemos que nuestra critica proviene del amor que le tenemos ao colectivo y a la persona deberiamos abrir la boca , e incluso antes de eso siempre estaria bien tener en consideración y poner en balanza qué cosas positivas esa persona está haciendo por la comunidad e de qué modo la está dañando com las prácticas o ideas que nuestra cabecita considera incoherencias imperdonables.(TORRES, 2017, p.23)

Ao querermos propor um rompimento do discurso racista na música, talvez caíamos no que Torres vai nos dizer que ao criticar a incoerência de alguém é ser hipócrita. Decerto, ao analisarmos a letra de Fricote, trazermos a música "Respeitem meus cabelos, brancos" de Chico César e o exemplo do Projeto "Arrumando Letras" percebemos que a coerência se faz necessária, principalmente quando pensamos na desconstrução e decolonialidade do discurso voltado para o negro.

Visto que ainda vemos recorrência desse discurso em diversas áreas e segmentos da sociedade, e até por que racismo é crime inafiançável. Para além disso, com todo aparato legal e de frentes que combatem o racismo, a discriminação e demais preconceitos, trabalhos como este engrossando o caldo quando pensamos no enfrentamento dessas práticas excludentes.

Ao fim, entendemos quão importante é termos conhecimento e clareza do projeto ideológico que abarca a sociedade brasileira em que direciona não apenas o discurso, mas sinaliza o lugar inferior que o negro deve ocupar. Ainda que o racismo à brasileira insista em dizer ao afro-brasileiro que há uma harmonia entre as raças, fato que cotidianamente é desmitificado nas letras de músicas, nas propagandas de TV com o padrão branco, com ataques a jogadores negros, dentre outros. Para tanto, a necessidade deste conhecimento se faz a medida que é necessário resistir, enfrentar e decolonizar o que está posto.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem: Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1986.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial.In.: Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n.11, p.89-117,2013.

BRITO, Hagamenon. 30 anos de axé:Luiz Caldas e uma geração pioneira que muderam o som do carnaval baiano. Jornal Correio 24 horas. Bahia, 06/02/2015. Disponível em: < https://www.correio24horas.com.br/amp/nid/30-anos-de-

axe-luiz-caldas-e-uma-geracao-pioneira-mudaram-o-som-do-carnaval-baiano/ >. Acesso em:10.out.2019

CALDAS,Luiz. 30 anos de axé:Luiz Caldas e uma geração pioneira que muderam o som do carnaval baiano. *Jornal Correio 24 horas*. Bahia, 06/02/2015. Disponível em: < https://www.correio24horas.com.br/amp/nid/30-anos-de-axe-luiz-caldas-e-uma-geracao-pioneira-mudaram-o-som-do-carnaval-baiano/ >. Acesso em:10.out.2019

CASTRO, A. A. Axé music: mitos, verdades e world music**.** In.: *Per Musi,* Belo Horizonte, n.22, p.203-217, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In.: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 31, Brasília, janeiro-junho, p.11-23, 2008.

FONSECA, M. N. S.; DUARTE, Eduardo. Literatura negra: os sentidos, as ramificações. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPPIR, vol. 4, História, teoria, polêmica, p. 245-277, 2014.

GOMES, N. L. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural?. In.: *Revista Brasileira de Educação*, Belo Horizonte, n.21, p. 40-51, 2002. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo. php? script=sci_arttext&pid=S1413 24782002000300004> Acesso em: 11 mai. 2018.

_____. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. *Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03*. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, p. 39 – 62, 2005.

GUERREIRO, G. *A Trama dos Tambores – a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEME, Monica Neves. *Que "tchan" é esse?:Industria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Aiesthesis Decolonial: Artículo de Reflexion. Calle 14. In.: *Revista de Investigación en el Campo del Arte,*v.4,n.4,pp.10-25, 2010.

OLIVEIRA, Glécia Carneiro. Música e Resistência: Uma breve análise histórica e discursiva do preconceito racial e social nas músicas da Banda Reflexu´s. In.: *UCSal,* Salvador (BA), n.3, v. 17, p.246-262, 2014.

ORLANDI, E P.. *Análise de discurso: princípios e procedimentos.* Campinas (SP): Pontes; 2005.

_____. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. 12ª. ed. Campinas: Pontes, 2015.

PASSOS, F. J. . A urgência de um processo de desconstrução do racismo institucional: uma proposta didático-pedagógica. In.: Revista de Educação, Gestão e Sociedade: revista da Faculdade Eça de Queiros, Ano 1, numero 2, junho de 2011.

SILVA, I. S.. Relações Raciais nos Livros Didáticos de Língua Portuguesa 13 anos após a Lei 10.639/03. In: XIII Congresso Nacional de Educação, 2017. XIII Encontro Nacional de Educação. Curitiba: PUC/PR. p. 18003-18020.

THOMPSON, J. B. Ideologia e Cultura Moderna-Teoria social na era dos meios de comunicação de massa. Vozes. 9 ed. Rio de Janeiro, 1995.

TORRES,Diana J. Vomitorium. Financiación Colectiva Verkami; México.2017

A DANÇA DAS FORMAS EM MACUNAÍMA, DE MÁRIO DE ANDRADE E "PERISSÉIA", DE TOM ZÉ

THE DANCE OFTHEFORMSAT MACUNAÍMA, BY MÁRIO DE ANDRADE AND "PERISSÉIA" BY TOM ZÉ.

Alex Alves Fogal[1]

Resumo: O presente trabalho visa comparar a forma composicional da canção, "Perisséia" de Tom Zé à de Macunaíma: o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade. Conforme espera-se demonstrar, a canção do músico baiano estabelece uma homologia criativa com os princípios formais do livro do escritor modernista.

Abstract: This work aims to compare the compositional form of the song, "Perisséia" by Tom Zé to that of Macunaíma: the hero with out any character, by Mário de Andrade. As we expected to demonstrate, the bahian musician's song establishes a creative homology with the formal principles from the modernist writer's book.

Palavras-chave: Música; Literatura; Tom Zé; Mário de Andrade.

Keywords: Music; Literature; Tom Zé; Mário de Andrade.

Introdução

A relação entre literatura e música pode ser considerada a partir das mais variadas perspectivas e pode levar às mais diversas possibilidades de análise. No presente trabalho interessa tentar compreender como a criação estética, tanto na arte literária quanto na composição musical, se articula a componentes históricos e socias, operacionalizando um tipo de "redução estrutural[2]"na qual a forma artística acaba por absorver dispositivos externos a ela em uma estrutura em que os atributos formais passem a servir de explicação para a sociedade e, em contrapartida, esta esteja representada pelo procedimento da arte.

Talvez possa ser dito que esse ponto de vista se encaixa melhor no caso da literatura, pois muitas das vezes a ligação entre música e sociedade parece menos perceptível, não sendo raro vermos a forma musical ser tratada como algo puro, na qual predominam apenas as propriedades de caráter

1 Doutor em estudos literários: literatura brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

2 O conceito é bastante conhecido no campo dos estudos literários e foi cunhado por Antonio Candido em sua obra O discurso e a cidade. Segundo as palavras do crítico, a redução estrutural é um processo "por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo".(CANDIDO, 2010, p. 9) Apesar de Candido, no caso, aplicar o conceito a narrativas romanescas, compreendo que este é extremamente produtivo para analisar também outras artes a partir de um ponto de vista dialético que vise elucidar as relações entre estética e sociedade a partir do próprio objeto artístico.

mais técnico, não havendo espaço para reflexões de natureza histórica ou política. Contudo, uma breve explicação de Theodor Adorno no prefácio de sua obra Filosofia da Nova Música, um grande marco nos estudos sobre a estética musical, é capaz de nos indicar o raciocínio contrário:

> Este ensaio pretendia expor a mudança da função da música atual, mostrar as transformações internas que os fenômenos musicais sofrem ao serem subordinados, por exemplo, à produção comercializada em massa e também determinar de que maneira certos deslocamentos ou modificações antropológicas da sociedade massificada penetram até na estrutura do ouvido musical. Já então o autor pretendia dar um tratamento dialético à situação da composição musical, a única que na verdade decide sobre a situação da própria música. Saltava-lhe aos olhos a violência da totalidade social, até em domínios como o da música, aparentemente desligados. (ADORNO, 2009, p.9).

No trecho, Adorno refere-se a ele mesmo, sempre em terceira pessoa, para esclarecer suas intenções metodológicas na produção do seu conhecido estudo sobre a música dodecafônica e acaba por iluminar questões imprescindíveis para uma abordagem histórica da forma musical. Afirma-se ali que"a situação da composição musical", ou seja, as condições segundo as quais a obra foi produzida, atuam decisivamente sobre ela, pois, segundo ele, a "totalidade social" atua com "violência" até mesmo em domínios "aparentemente desligados" da conjuntura social, como é o caso da música. É por meio dessa posição analítica que o pensador alemão investigará os matizes sociais das formas composicionais utilizadas por ArnoldSchoenberg eÍgorStravinski.

Entretanto, por mais que seja possível e desejável percorrer esse caminho, poderíamos encontrar uma outra objeção para a intenção de se comparar literatura e música que é a visível diferença que há entre os dois campos artísticos: modos de composição, de fruição, de comercialização, entre outros aspectos. Entretanto, ainda o mesmo Theodor Adorno em sua Teoria Estética nos ensina que a arte, de modo geral e as obras de arte em específico,

> são não só heteronomamente dependentes, mas porque na própria constituição da sua autonomia, que ratifica a posição social do espírito cindido segundo as regras da divisão do trabalho, não são apenas arte; surgem também como algo que lhe é estranho e se lhe opõe. Ao seu próprio conceito está mesclado o fermento que a suprime(...) A identidade estética deve defender o não idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade. (ADORNO, 2011, p.16)

Em síntese, devemos lembrar sempre que a obra de arte em sijá carrega o princípio da heteronomia.Sua forma, seja ela literária ou musical, é composta também por elementos externos

(sociais, ideológicos, históricos), ou seja, seu princípio de construção é fundamentado por uma exogamia. Logo, o eu-lírico de um poema, o narrador de um romance ou o solo de um instrumento em uma composição musical possuem autonomia enquanto dispositivos estéticos da estrutura da obra mas alcançam sentido ainda mais pleno quando cotejados com a realidade externa à realização artística, que por sua vez, deixa de ser meramente externa pois passa a fazer parte da fatura formal. Assim sendo, ao compararmos dois campos artísticos diferentes estamos apenas estimulando o potencial dialético inerente à forma artística autêntica: a identidade que busca o não-idêntico.

Essa curta explicação de caráter mais teórico será a base de todo o percurso analítico que será percorrido ao longo do estudo, cujo objetivo é empreender uma comparação entre a obra Macunaíma, de Mário de Andrade e uma canção de Tom Zé intitulada "Perisséia". A meta será compará-las a partir de alguns elementos que acredito estar presente no método de formulação estética das duas.

A Forma Literária na Forma da Canção

Tom Zé é um compositor da música brasileira que dispensa grandes apresentações. Sua trajetória sempre foi marcada por uma postura independente, irreverente e pela complexidade de suas produções artísticas. É pertinente dizer que em sua consciência criadora há traços que remetem diretamente ao espírito do movimento modernista, onde Mário de Andrade se insere. Em ambos há o apreço pela experimentação estética, a desconsideração pelas soluções fáceis e, principalmente, a tentativa de estabelecer uma reflexão sobre a formação cultural do povo brasileiro.

Esses aspectos gerais já permitiriam uma interessante aproximação entre Tom Zé e Mário de Andrade. Entretanto, conforme foi mencionado acima, a canção "Perisséia", contida no álbum intitulado Jogos de Armar (2000) , de autoria do compositor baiano, se apresenta como um meio muito específico e produtivo para podermos cotejar o projeto poético dos dois artistas, visto que a homologia entre o princípio de composição da canção e o de Macunaíma – conforme espero demonstrar – nos coloca diante de um interessante caso onde a forma de uma narrativa acabou servindo de dispositivo estético para a elaboração de uma obra pertencente a um outro campo artístico. Para que o raciocínio possa ganhar contornos mais nítidos, observemos a letra da canção de Tom Zé:

> Sabe com quem tá falando?
> Eu sou amigo do rei...
> Que importa o nome que eu tenho
> Que importa aquilo que eu sou
> Se eu tenho um sonho impossível
> Pra mim o tempo parou
> Meu nom, meu nome é Peri

Meu nom, meu nome é Zumbi
Meu nom, meu nome é Galdino
Meu nome é brasil
Um gigante-menino
Um navio sem destino
No ano dois mil

Coro
Se eu pudesse atrasaria
Este relógio dois mil
Pra rezar na primeira missa
Pelo futuro do brasil
Acalanto
Inheminheminhem
Inheminheminhem
Nhem ... nhemnhem
Nhemnhem

Coro
Iêperiiêperiiê camará
Iêperi camará
Peri brasil
Peri
E eu, o que sou?
E eu, o que sei?
Macunaíma, sou eu?
Tiradentes, sou eu?
Sou eu um poeta
Sou eu um pião?
Quantos anos eu tenho
Quantos anos terei?
Eu que vivo sem, jamais saberei
Ó meu pai, não me abandone,
Minha mãe, como é meu nome
Este mundo tem lei?
Este mundo tem rei?

Coro

Se eu pudesse atrasaria ... (TOM ZÉ/ CAPINAM, 2000)

Inicialmente é interessante ressaltar que o título da canção remete a Peri, outro personagem indígena da literatura nacional, e não a Macunaíma. Entretanto, apesar do lugar de destaque dado ao nome do herói de O Guarani, a referência não deixa de ser meramente temática, pois o eu-poético da canção de Tom Zé não apresenta pontos em comum com o indígena afidalgado do romance de José de Alencar e nem a estrutura da composição nos faz pensar no modelo literário da narrativa do escritor romântico. A impressão que fica é que o nome de Peri aparece no título somente pelo fato de se tratar de um indígena – traço indispensável ao desenvolvimento da canção – e pela adequação sonora com o fragmento "sséia", que remete diretamente à Odisseia de Homero, na tentativa de se referir à feição épica – ou como veremos mais à frente, à subversão desse aspecto – que caracteriza a empreitada do eu-poético. Em contrapartida, a presença da obra de Mário de Andrade não se esgota na pergunta feita após o segundo coro da canção ("Macunaíma, sou eu?") e sim se mostra como um importante fator de construção que será analisado nas partes seguintes.

Montagem, Sobreposição e Multiplicidade

Assim como em Macunaíma, nota-se que a composição de Tom Zé se afasta de uma condução linear e de uma estrutura unitária fechada, visto que lança mão de elementos da montagem e da justaposição. Junto a isso, é possível afirmar também que possui uma grande intensidade de momentos de variação, principalmente em termos de sonoridade. Quanto ao primeiro aspecto indicado, o da montagem, fica muito claro que a canção se utiliza simultaneamente de elementos retirados de situações e contextos variados, os quais o artista coloca para funcionarem juntos em uma mesma lógica de sentido. Para CristopherDunn, estudioso da estética do artista, a "justaposição contrastante" é uma ferramenta estética indispensável ao método do músico. (DUNN, 2018, p. 1). Um exemplo disso é a própria figura do eu- poético, capaz de se transmutar diversas vezes ao longo da canção:

Meu nom, meu nome é Peri

Meu nom, meu nome é Zumbi

Meu nom, meu nome é Galdino

Meu nome é Brasil. (TOM ZÉ/ CAPINAM, 2000)

Nesse trecho, presente na primeira estrofe da canção, a identidade cambiante do eu-póetico

primeiramente se assume como "Peri", o herói romântico e europeizado do romance indianista de José de Alencar, em seguida se identifica como "Zumbi" em uma referência direta a Zumbi dos Palmares e, por fim, como "Galdino", uma menção a Galdino Jesus dos Santos, um indígena brasileiro que acabou morto nas ruas de Brasília, no ano de 1997, após ser incendiado por jovens de classe média alta. Nota-se que há uma deliberada repetição ("meu nom, meu nome é") nos versos, como se a voz poética da canção gaguejasse de modo inseguro, mas quisesse demarcar insistentemente a multiplicidade de sua persona, que possui um efeito de sentido específico. No caso, parece correto dizer que a intenção era estabelecer associação com figuras de tempos históricos e contextos bem diferentes, mas que possuem em comum o fato de ocuparem uma posição marginalizada em nosso panorama social e cultural. Peri por exemplo, tanto no plano do romance de Alencar como no âmbito dos estudos literários, é o índio desajustado, uma vez que foi despido de suas características primitivas para integrar-se a um modo de ser mais próximo dos heróis dos romances de cavalaria europeus. A figura de Zumbi remete ao negro escravizado, que nega a condição que lhe foi imposta e se revolta. Já Galdino é o índio do período contemporâneo, tornado indigente e largadoà mercê da barbárie da sociedade. Após esse exercício camaleônico, todos esses seres são sintetizados no verso que diz "Meu nome é Brasil", dando a entender que é ali, entre eles, que reside a aura autêntica da brasilidade. Mais à frente, na última estrofe da canção, o mesmo processo é empregado quando o eu-poético questiona:

> E eu, o que sou?
> E eu, o que sei?
> Macunaíma, sou eu?
> Tiradentes, sou eu?
> (TOM ZÉ/CAPINAM, 2000).

Aqui, somam-se às figuras já mencionadas, as de Macunaíma e Tiradentes. O primeiro, como se sabe, é uma representação arquetípica da própria ideia de desajuste e marginalidade: desconstrução do ideal romântico sobre os índios; meio primitivo e meio civilizado; herói e anti-herói. O segundo, uma figura histórica carregada de controvérsias e que acabou como mártir de uma conjuração fracassada. Vê-se que há ali o remendo de etapas históricas, fatos e imagens diversas por meio de um mesmo fio condutor, em um processo de sobreposição de camadas cuja função é demonstrar como essa odisseia tratada pela canção é a saga dos flageladose dos sem lugar no "navio sem destino" que serve de alegoria para o país.

Esse procedimento de montagem possui uma grande importância também na estratégia que Mário de Andrade emprega na construção da narrativa de *Macunaíma*, como se vê no trecho a seguir:

> Ia saindo quando topou com o jaguara do gigante, que chamava Xaréu, nome de peixe pra

não ficar hidrófobo. O herói teve medo e desembestou numa chispada mãe parque adentro. O cachorro correu atrás. Correram Correram. Passaram lá rente à Ponta do Calabouço, tomaram rumo de Guajará Mirim e voltaram pra leste. Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de manga-jasmim que nasceu do corpo de Dona Sancha, dizem. Rumaram pra sudoeste e nas alturas de Barbacena o fugitivo avistou uma vaca no alto duma ladeira calçada com pedras pontudas. Lembrou de tomar leite. Subiu esperto pela capistrana pra não cansar porém a vaca era de raça Guzerá muito brava. Escondeu o leitinho pobre. Mas Macunaíma fez uma oração assim:

Valei-me Nossa Senhora,
Santo Antônio de Nazaré,
A vaca mansa dá leite,
A braba dá si quisé!

A vaca achou graça, deu leite e o herói chispou pro sul. (ANDRADE, 2008, p.56).

Nessa passagem do livro, Macunaíma tentava recuperar seu amuleto, a muiraquitã, que estava nas mãos do gigante Venceslau Pietro Pietra. Após fracassar, o herói é caçado pelo cão de Pietro Pietra em uma perseguição digna de figurar nos melhores exemplos de literatura fantástica, pois há ali a total quebra da lógica de tempo e espaço. O protagonista da narrativa, com o cachorro em seu encalço, atravessa vários Estados brasileiros em um curto espaço de tempo, entretanto, o modo como o narrador monta a cena nos dá a impressão de que passar da "Ponta do Calabouço" a "Itamaracá" é somente uma questão de sair de "lá" para ir "ali", naturalizando o aspecto absurdo e artificial da cena. O que pode parecer mero exercício de fantasia do autor, possui uma função bastante específica na construção da obra, pois como se vê, Macunaíma apresenta desenvoltura e intimidade em todos os cenários perpassados, sendo que os exemplos mais claros estão em sua passagem pelo Nordeste, em Itamaracá, e pelo Sudeste, em Barbacena. No primeiro exemplo observa-se que ele não só reconhece a lenda da manga-jasmim de Itamaracá[3] como desfruta da iguaria que é tratada como um patrimônio local. No segundo, em sua ida a Minas Gerais, nota-se que o personagem tem conhecimento dos costumes e crendices locais, tanto que faz uso de uma oração popular – inserida em itálico no texto, quebrando o fluxo narrativo – para que a vaca Guzerá possa lhe fornecer leite. Merece atenção também o fato de uma lenda nordestina e uma oração mineira aparecerem em um mesmo trecho, interligando a confusa e extraordinária correria de Macunaíma pelo espaço geográfico brasileiro, o que explicita o caráter de objeto montável da narrativa e enfatiza sua dinâmica da justaposição. A

3 Segundo a lenda, a manga jasmim teria se originado do túmulo de D. Sancha e a mangueira fora semeada por seu pretendente após uma estória de amor mal sucedida. Ver o *livro Lendas Brasileiras*, de Luís da Câmara Cascudo para mais detalhes.

exemplo do que se viu em "Perisséia", essa montagem que conecta eventos e imagens diferentes de maneira aparentemente aleatória faz com que Macunaíma se apresente como um ser que integra em sua essência os vários matizes da nacionalidade brasileira, transitando com facilidade pelas lendas da formação cultural do povo nordestino e também pelas tradições mineiras. Cavalcanti Proença em seu estudo sobre o livro, nomeou esse procedimento de "indeterminação temporal", mostrando como substitui-se ali o conceito de vir a ser pelo de coexistência. (PROENÇA, 1987). Assim como se dá com o eu-poético da canção de Tom Zé, a nota predominante aqui é a da multiplicidade, formalizando a ideia de um sujeito que não se limita a um único "eu". Em "Situação de Macunaíma", Alfredo Bosi estabelece uma linha de interpretação muito feliz para essa questão:

> A origem étnica de cada fio cultural de base importa menos do que o tecido resultante; este, sim, assume com o passar do tempo um matiz próprio que se reconhece, afinal, como brasileiro. O herói é herói de *nossa gente*: fórmula que substituiu, nos manuscritos de Mário de Andrade, a outra, menos feliz, herói *de nossa raça*.
>
> No entanto, não há em Macunaíma a contemplação serena de uma síntese. Ao contrário, o autor insiste no modo de ser incoerente e desencontrado desse "caráter" que, de tão plural, resulta em ser "nenhum". (BOSI, 2010, p. 200-201).

A técnica utilizada por ambos os artistas se assemelha à prática da bricolageconforme definida por Gilda de Mello e Souza em seu estudo sobre Macunaíma: uma "elaboração criadora complexa" que, incialmente, desarticula os elementos da montagem, "rompendo sua inteligibilidade inicial, para em seguida, insuflar sentido diverso" ao todo resultante do processo. (SOUZA, 2003, p.10). Nas duas obras, o emprego dessa técnica está dialeticamente integrado à mensagem do conteúdo, pois em ambos os casos temos uma estrutura formada por justaposições que visa apresentar o todo como uma complexa junção de elementos variados. Dizendo de outro modo, a composição do músico baiano desarticula o continuum histórico e factual para montar um eu-poético multifacetado, mas que se mostra unificado em sua identidade de sujeito marginalizado. Já a narrativa modernista rompe com a concepção linear de tempo e espaço para apresentar ao leitor um ser que, contraditoriamente, só pode existir enquanto plural. Tanto um exemplo quanto o outro colocam-se como amostras de uma poética macunaímica que visam dramatizar a condição brasileira que consiste em uma dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro, conforme afirma Paulo Emílio Salles Gomes(GOMES, 1996).

A semelhança entre os dois métodos de composição, fundamentados pela tensão entre elementos díspares, torna-se ainda mais interessante se considerarmos que um dos pilares de construção de Macunaímase encontra na teoria musical, mais especificamente em dois princípios de composição de canções muito difundidos na história da música ocidental: a suíte e a variação. Isso nos permite

entender que o literato se utilizou da forma musical[4] – de modo geral –e o músico se utilizou da formado livro. Seguindo nessa direção, vejamos o raciocínio de Gilda de Mello e Souza:

> Macunaíma é composto neste momento de grande impregnação teórica, pesquisa sobre a criação popular e busca de uma solução brasileira para a música. É minha convicção que, ao elaborar seu livro, Mário de Andrade não utilizou processos literários correntes, mas transpôs duas formas básicas da música ocidental, comuns tanto à música erudita quanto à criação popular: a que se baseia no princípio rapsódico da suíte – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do *Bumba-meu-Boi* – e a que se baseia no princípio da variação, presente no improviso do cantador nordestino, onde assume forma muito peculiar. (SOUZA, p. 12).

Em linhas gerais, tanto o princípio da suíte quanto o da variação fornecem ao todo das obras um aspecto híbrido, comparável a uma "verdadeira colcha de retalhos" ou a uma "verdadeira revista de números vários". (SOUZA, p. 14). Logo, guardadas as devidas proporções, são regras básicas de composição que se fundamentam na realocação de elementos retirados de seu contexto inicial em uma estrutura nova, ocasionando assim uma nova fisionomia para o todo doobjeto artístico. Conforme observamos, é essa a lógica que baseia os movimentos de construção analisados na canção e no formato narrativo do livro.

A Subversão na Forma e na Cultura

A partir do que foi apresentado na seção anterior do estudo foi possível verificar que ambas as produções artísticas analisadas são orientadas pela ânsia de montar, sobrepor e multiplicar sentidos, o que acabou sintetizado pelos princípios da suíte e da variação. A adoção desses pressupostos conduz diretamente ao caminho da subversão, dispositivoincontornável para o espírito modernista de Mário de Andrade, assim como para a verve tropicalista de Tom Zé.

Um importante ponto de convergência para essa intenção subversora reside no aspecto épico presente na construção das duas obras. Começando por "Perisséia", já foi destacada aqui a relação existente entre o título e a *Odisseia* de Homero, mas no caso da canção, Ulisses é substituído por Peri. Além disso, a narrativa presente na canção trata de uma viagem em um navio sem destino cujo navegante tem a impressão de ter se perdido no tempo, remetendo diretamente à saga do herói de Homero em sua tentativa de retornar a Ítaca, sua terra natal. Contudo, como sabemos, Ulisses desafia deuses, ciclopes e todas as peripécias imagináveis em sua viagem, enquanto o a odisseia de Peri reside no enfrentamento das mazelas sociais que o Brasil, alegorizado por Peri e pelo "navio

4 Obviamente, por motivos cronológicos, não está sendo dito que Mário de Andrade se adaptou de alguma forma da canção de Tom Zé, que foi produzida quando Mário já nem era vivo. Refere-se aqui à forma musical de modo geral, às nuances e técnicas composicionais da teoria da música.

sem destino", possui. Sem querer de modo algum relativizar a gravidade de nossas mazelas, o fato é que Ulisses confronta adversários provenientes de uma esfera sobre-humana, adensando o caráter de grandiosidade e de exceção que há em sua saga. Já na "Perisséia" o herói precisa se digladiar com problemas ocasionados pela incompetência e vulgaridade próprias da esfera humana. Outro aspecto que demonstra essa subversão das referências épicas na canção está no fato do eu-poético desejar apenas "atrasar" o relógio da História para voltar à chegada dos colonizadores portugueses no Brasil para poder rezar pelo seu futuro, instaurando um sentimento ambíguo na composição, situado entre o irônico e o trágico. Ulisses, como se sabe, mesmo contando com favores divinos – Atenas, por exemplo – sempre encara as adversidades de modo altivo, utilizando-se de sua engenhosidade ardilosa e de sua força.

Em *Macunaíma* essa subversão do épico é um elemento constante na narrativa e já se deixa ver no conflito existente entre a designação de "herói" que Macunaíma recebe e a sua postura carregada de ações pouco glorificáveis: ele mente, chora para ser tratado com piedade, faz pirraça, age em interesse próprio , entre outros exemplos. Mas uma das passagens em que essa tendência fica mais clara é quando Macunaíma, perdido em meio à caatinga brasileira, se depara com a cotia e conta a ela a traquinagem que aprontou com o Currupira. A cotia, contrariada diante do comportamento do moleque resolve banhá-lo com um "bestunto" para que ele cresça e abandone sua meninice:

> Então pegou a gamela cheia de caldo envenenado de aipim e jogou a lavagem no piá. Macunaíma fastousarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenando crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá. (ANDRADE, p. 20).

A cena é como se fosse o rito de passagem pelo qual Macunaíma deixa de ser "piá" e se torna agora "homem taludo", um herói de verdade. No entanto, como se vê, não sai tudo dentro do planejado e o "bestunto" utilizado pela cotia não atinge todo o corpo do personagem, cuja cabeça continua a ser seu ponto fraco, uma vez que mantem a sua forma infantil. O ocorrido remete diretamente à imersão de Aquiles nas águas dorio Estige (ou Styx), mas apresenta a versão subvertida[5] do episódio grego, pois no caso de Aquiles o banho se dá no rio mitológico da invulnerabilidade, cujas promessas nem mesmo os deuses podem quebrar e é executado por Tétis, mãe do futuro guerreiro e ninfa. Em contrapartida, o de Macunaíma ocorre por meio de "bestunto" de aipim envenenado saído da gamela de uma cotia. Aquiles, por um lance de descuido de Tétis, não tem seu calcanhar banhado e aquele passa a ser seu ponto fraco e motivo de sua morte em batalha. Já Macunaíma, "sarapantado", se

5 Gilda de Mello e Souza se utiliza do termo "carnavalização" para se referir ao exemplo. (SOUZA, p. 39). Entretanto, entendo que não seria necessário enveredar-se por esse caminho pois o foco aqui é a analogia do procedimento empregado na canção e na narrativa e não o procedimento em si.

afasta e assim a lavagem de aipim não banha sua cabeça, fazendo com que apresente uma aparência deformada onde se misturam corpo de homem desenvolvido e cabeça de criança, simbolizando seu desequilíbrio entre um físico capaz de feitos heroicos e a cabeça limitada à imaturidade infantil.

Outro modo de observar essa lógica da subversão nas duas criações artísticas é por meio da relação entre o erudito e o popular. Em "Perisséia" esse traço já aparece na decisão de mesclar referências literárias estrangeiras e nacionais – *Odisseia* e *O Guarani* – a fatos do cotidiano contemporâneo à época, como o caso do índio Galdino, utilizando-se de uma linguagem de cunho oral em alguns trechos, como: "Inheminheminhem" e "Iê, Peri". Porém, é na sonoridade e na estrutura da composição que essa quebra da divisão entre um estilo mais elevado e outro mais popular[6] se mostra mais contundente. Um exemplo disso se encontra no início da canção, onde é construída uma estrutura rítmica e melódica típica das composições eruditas. Os intervalos e o andamento da execução soam como aquilo que tradicionalmente se denomina como música de orquestra. Entretanto, apesar dessa roupagem, o trecho é construído com solos de cavaco e bandolim, instrumentos altamente populares, o que acaba por desconstruir a separação dos estilos. Um pouco mais à frente no desenvolvimento da cançãoaparece o uso do coro, com contornos sonoros que lembram o canto gregoriano, mas o que se vê nos versos é a referência à capoeira, pelo uso do termo "camará" e o uso de uma construção linguística aproximável à indígena: "Iêperiiêperiiê camará". Esse procedimento, denominado pelo próprio Tom Zé como "Estética do Plágio" está em franca associação com os ideais da estética modernista, podendo ser classificada como uma prática antropofágica. Guilherme de Araújo Freire, em um ensaio sobre o álbum *Jogos de Armar*, no qual "Perisséia" é uma das faixas, nos descreve o procedimento com precisão:

> "Estética do plágio" e o neologismo "plagicombinações" podem serentendidos como uma justaposição de citações da "alta" cultura europeia com músicapopular brasileira. Entende-se aqui "alta" cultura europeia pelas obras de compositoresde música erudita, e também de escritores da literatura clássica europeia. Desse modo,em cada faixa do disco, Tom Zé promove um "arrastão estético", ou seja, Tom Zéapropria-se de uma ideia musical, literária ou poética oriunda de uma cultura paratransformar esse material em uma nova ideia poético-musical, gerando novossignificados, transpostos para outro âmbito cultural e distintos dos sentidos que a ideiaoriginal apresentava. (FREIRE, 2013, p. 34)

No livro de Mário de Andrade, as fronteiras entre a alta cultura e o registro popular também se encontram subvertidas, assim como se pode ver na famosa passagem em que Macunaíma frequenta

6 Os termos são retirados das análises de Erich Auerbach, tanto de sua obra *Mimesis*, quanto de *Ensaios de Literatura Ocidental*. Para Auerbach, a combinação entre um estilo baixo e outro alto ocasiona um outro tipo de beleza estética na arte ocidental, diferente daquele ideal preconizado pela rígida separação dos estilos. Em sua análise de *As flores do Mal*, de Charles Baudelaire, o estudioso chega a associar essa mescla de estilos à irrupção do trágico sublime na literatura. (AUERBACH, 2007).

um terreiro de macumba:

> E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, BlaiseCendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada. (ANDRADE, p. 69).

Após dez páginas nas quais alguns ritos da religião assumem o foco dos acontecimentos, o narrador encerra o capítulo com o trecho acima, dedicado ao encerramento das atividades no terreiro onde Macunaíma foi pedir um castigo para o gigante Pietro Pietra. A força do elemento popular nessa passagem da obra é explícita, visto que a macumba ocorre na região do Mangue no Rio de Janeiro, na casa de tia Ciata, "uma negra velha com um século no sofrimento" e Macunaíma chega na "biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório", onde se avistava representantes variados em um microcosmo tipicamente brasileiro: "gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes". (ANDRADE, p. 61). É digna de nota também a linguagem utilizada no capítulo – que na verdade, é só mais uma amostra da técnica empregada no livro todo – e que aprofunda ainda mais a feição prosaica da narrativa. Vê-se termos como "essas gentes", "biboca" e a própria sintaxe é ajustada para ganhar um apelo de oralidade, como ocorre quando o narrador enumera os tipos sociais presentes no terreiro. Mas, de repente, ao fim do trecho transcrito acima, insere-se na narrativa uma menção à caravana modernista que acompanhava BlaiseCendrarse visava apresentar ao europeu – e também aos próprios escritores nacionais, restritos a seus ambientes de classe média alta – as entranhas da cultura brasileira. Trata-se de um elemento que, inicialmente, não se liga à natureza do cenário, uma vez que é uma referência intelectual específica, cuja relevância normalmente diz respeito apenas às pessoas que se interessam pelo universo literário brasileiro, contudo, a construção da cena acaba por interligar os dois universos. Essa intençãofica ainda mais claradiante da investida do narrador, que busca escamotear essa separação quando insere Jaime Ovalle e sua trupe no interior da narrativa, ao lado de Macunaíma,e os classifica também como "macumbeiros". A exemplo do que se viu na canção de Tom Zé, opera-se ali um movimento de báscula entre os dois polos que borra as divisões rígidas entre a cultura da elite e a do povo.

Conclusão

A consonância estética entre a canção e a narrativa não se limita aos exemplos utilizados na análise e poderia render ainda mais reflexões, como exemplo, há a questão da cordialidade e

da lógica do personalismo, mecanismos igualmente relevantes para o mecanismo de configuração das duas obras. Todavia, espero que o trabalho de interpretação realizado nas linhas escritas acima possa ter deixado claro como se dá a homologia formal entre "Perisséia" e Macunaíma, exercício capaz de nos mostrar que a comparação entre realizações de campos artísticos diversos pode ser um modo produtivo para iluminarmos melhor suas especificidades. Juntamente a isso, é importante ressaltar também a potencialidade histórica e social da forma artística, pois como vimos, seja no uso do procedimento da sobreposição ou na fusão entre elementos de ordens culturais diferentes, a disposição estética da obra sempre pode nos ofertar uma chave de interpretação para a realidade em que vivemos. No caso, tanto Tom Zé quanto Mário de Andrade, nos ensinam que a nossa, a brasileira, é múltipla, complexa e contraditória.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Coimbra: Edições 70, 2011.

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2008. (Coleção folha grandes escritores brasileiros).

AUERBACH, Erich. *Ensaios de Literatura Ocidental*: filologia e crítica. São Paulo: Duas cidades, 2007.

BOSI, Alfredo. "Situação de Macunaíma". In: BOSI, Alfredo. *Céu e Inferno*: Ensaios de crítica literária e ideologia. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 187-207.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a Cidade*. 4ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre azul, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas Brasileiras*. São Paulo: Global Editora, 2015.

DUNN, Christopher. Fazendo cócegas nas tradições: o samba disjuntivo de Tom Zé.In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, p. 149-165, ago. 2018.

FREIRE, Guilherme Araújo. Tom Zé e o elogio à imperfeição: uma breve análise do disco *Com Defeito de Fabricação.* In: Revista brasileira dos estudos da canção, Natal, n.3, p.24-37, Jan-Jun, 2013.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

LITERATURA E MÚSICA: MARABÁ (1849), DE GONÇALVES DIAS, E SEU REFLEXO NO POEMA SINFÔNICO HOMÔNIMO (1898), DE ESCRAGNOLE DÓRIA E FRANCISCO BRAGA

LITERATURE AND MUSIC: MARABÁ (1849), BY GONÇALVES DIAS, AND ITS REFLECTION IN THE HOMONYMOUS SYMPHONIC POEM (1898), BY ESCRAGNOLE DÓRIA AND FRANCISCO BRAGA

Denise Rocha[1]

Resumo: O objetivo principal do estudo é analisar o processo de transposição midiática da representação do lamento da índia mestiça, protagonista do poema literário *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias (1823-1864), no poema sinfônico homônimo (1898), com libreto de Escragnole Dória e música de Francisco Braga. E, o secundário, é apresentar a relação da literatura com a música, que se consolidou na época do Romantismo europeu, no século XIX, com o surgimento desse tipo de poema: um gênero musical, que contempla um programa (matriz poética), e evoca, imita ou sugere elementos sonoros da natureza biológica, estabelecendo um diálogo entre as artes. A presente pesquisa, que destaca as imagens da indígena menosprezada em sua tribo, imersa em socializações subalternizadas durante a colonização portuguesa,será analisada sob a perspectiva da intermedialidade e da intertextualidade, de Rajewsky, e das intersecções entre a literatura e a música (Scher).

Abstract: The main of the study is to analyze the media transposition process of the representation of the lament of mestizo india, protagonist of the literary poema Marabá (1849), by Gonçalves Dias (1823-1864), in the symphonic poem of the same 91898), with libretto by Escragnole Dória and music by Francisco Braga. And, the secondary, is to present the relationship between literature and music, which was consolidated at the time of European Romanticism, in the 19th century, with the appearance of this type of poem: a musical genre, which includes a program (poetic matrix), and evokes, imitates or suggests sound elements of biological nature, establishing a dialogue between the arts. The present research, which highlights the images of the neglected indigenous in her tribe, immersed in subordinate socializations during Portuguese colonization, will be analyzed from the perspective of Rajewsky´s intermediary and intertextuality and the intersections between literatura and music (Scher).

Palavras-chave: Poesia romântica; Gonçalves Dias; indígena; poesia sinfônica; intermedialidade.

Keywords: Romantic poetry; Gonçalves Dias; indigenous; symphonic poetry; intermediality.

1 Doutora em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP Assis). Pesquisas de pós-doutoramento sobre Literatura Angolana (2013-2014) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR) e sobre Literatura Moçambicana (2015-2017) pela Universidade Federal de Ceará (UFC).

Introdução

Fig. 1-*A Índia Marabá*(1922*)*, de João Baptista da Costa (1865-1926).
Óleo sobre tela, baseado no poema *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias

De autoria do maranhenseAntônio Gonçalves Dias,[2] o poema *Marabá* (1849), que foi publicado no livro *Últimos Cantos* (1851), aborda a diferença, a alteridade e a miscigenação na formação do Brasil, por meio do lamento de uma bela indígena mestiça, que tem cabelos loiros anelados e olhos azuis, e, por isso, sofre a rejeição dos rapazes de sua tribo. Eles desejam a beleza indígena: os olhos escuros e os cabelos pretos e lisos.

A gênese dessa obra sobre a busca de pertencimento socioafetivo da jovem excluída perpassa um manuscrito do poema *Marabá* (Mss. I. 33,6,224), com data de 16 de janeiro de 1849, que se encontra no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Mestiço, filho de um comerciante português e uma cafuza, o poeta Gonçalves Dias esclarece:

> "Encontramos na Crônica da Companhia um trecho que explica a significação de palavra (Marabá), e a ideia desta breve composição: "Tinha certa velha enterrado vivo um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho a que chamam marabá, que quer dizer de mistura aborrecível entre esta gente), Vasconcelos, C. da Comp., L. 3, nº 27". (BANDEIRA *apud* GONÇALVES DIAS, 1960, p. 54 e 55)

O poema *Marabá*, cujo ação poética se passa na natureza tropical, tem um título evocadorda compreensão eurocêntrica sobre a *"*mistura aborrecível entre esta gente"tornou-se aessência literária

2 Poeta e dramaturgo, Antônio Gonçalves Dias nasceu perto de Caxias, no Maranhão. Estudou Direito na Universidade de Coimbra (1840-1845), onde escreveu o poema *Canção do Exílio* (1843). Retornou ao Rio de Janeiro (1846), onde teve distintas atuações: professor de Latim e História do Brasil, no Colégio Pedro II (1849); nomeação (1851) como pesquisador sobre a instrução primária, secundária e profissional com estadias nas províncias do Norte; oficial da Secretaria dos Negócios Estrangeiros (1853); pesquisador em Lisboa (1854-1857) e contato com Alexandre Herculano que o introduziu na Academia Real de Ciências; chefe da seção de etnografia da Comissão Científica de Exploração no Norte e Nordeste. Foi redator da revista *Guanabara* (1849), que ajudou a fundar com Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Araújo Porto Alegre. E colaborou em vários jornais cariocas: *Jornal do Comércio, Correio Mercantil, Correio da Tarde, Sentinela da Monarquia* e *Gazeta Oficial*.

do poema sinfônico homônimo (1898) com argumento (libreto) de Escragnole Dória (1864-1948) e música de Francisco Braga (1868-1945).Tal comunicação plurimidiática reflete, portanto, a relação da literatura com a música, que seconsolidou na época do Romantismo europeu, no século XIX, com o surgimento desse tipo depoema: um gênero musical, que contempla um programa (matriz poética), que evoca, imita ou sugere elementos da natureza biológica, estabelecendo um diálogo entre as artes.

A representação de imagens sinestésicas por meio da música existe desde o Renascimento, mas, somente no século XIX, foi criado por Franz Liszt (1811-1886) o já referido poema sinfônico: "De modo semelhante a uma peça programática ou descritiva, esta forma pretende representar, sonoramente, uma certa fabulação ou enredo cujo conteúdo se refira, antes de tudo, a estados emocionais em transformação (e expressos por mudanças de andamento e variações de intensidade). (CUNHA, 2003, p. 506)

A integralização do processo descritivo, o do reflexo da natureza biológica no âmbito musical, segundo Yara B. Caznok, em *Música*: entre o audível e o visível, revela um intercâmbio artístico como forma da manifestação da subjetividade do compositor. A autora aborda nesta obra, a partir do legado do húngaro György Ligeti (1923-2006), a importância da sinestesia, da expressão de diferentes percepções sensoriais ("audição multissensorial"), bem como os vínculos do sonoro com o visual, as relações dos sons com as cores, com o espaço, com a corporeidade plástica e com as imagens. Para Caznok: "a música não apenas descreve a natureza em seus aspectos externos – apresenta-a como algo interno, totalmente fundido à subjetividade a ponto de não ser mais possível representá-la, mas apenas expressá-la". (CAZNOK, 2008, p. 99)

O estudo "Literatura e música: *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias, e seu reflexo no poema sinfônico homônimo (1898), de Escragnole Dória e Francisco Braga" destacará, a partir da análise do lamento da indígena mestiça, a consolidação dos contextos culturais - o indianismo e a paisagem, como temas literários, pictóricos e musicais no final do Romantismo e como símbolos da identidade nacional - que envolveram a produção dos dois tipos de poema - o literário e o musical (sinfônico) -, bem como as práticas musicais e as recepções críticas.

A pesquisa será baseada nas reflexões sobre a intermedialidade e a intertextualidade (Rajewsky) e as intersecções entre a literatura e a música (Scher), com ênfase na perspectiva da essência do poema sinfônico (sonoro, programático ou descritivo).

O poema literário *Marabá*(1849), de Gonçalves Dias

Fig. 2- Retrato de Antônio Gonçalves Dias (32 anos, 1855)

O processo de imersão na expressão literária e musical nacional foiconsolidado a partir de imagens do indianismo e do panorama geográfico do Brasil, entre outros, durante o Romantismo local, cujo poetaAntônio Gonçalves Dias pertence à Primeira Geração. Nesta predomina, de um lado, a temática do amor e, de outro, do nacionalismo, do patriotismo, da paisagem tropical e do indígena, como o elemento formador do povo brasileiro, cujo precursor foi Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) com *A Confederação dos Tamoios* (1856).

O indianismo[3]de Gonçalves Dias resultouem dois tipos de poemas: uns com louvor aos feitos gloriosos do índio, como a *Canção do Tamoio*: Natalícia, *O Canto do Guerreiro* (o orgulho de sua raça e de sua destreza na caça, na pesca e na guerra) e *I- Juca Pirama* (a morte do último guerreiro da tribo Tupi, canibalizado pelos índios dos Timbiras). Outros poemas narram sobre o desequilíbrio do encontro entre o índio e o branco, iniciado com *O Canto do Piaga* (o relato do pajé sobre sua visão daqueles que iriam destruir sua gente) e seguido por *Marabá*, *O Canto do Índio* (o prisioneiro e sua infelicidade por ter visto uma virgem loira e ficar apaixonado) e *Deprecação* (lamento contra a vingança de Tupã que os deixou entregues à violência do branco). Além de *Os Timbiras* que ficou incompleto.

O poema *Marabá*, a seguir, que destaca a tristeza feminina por causa da questão da cor diferente, é constituído por dois tipos de discursos: o primeiro dialogado e o segundo monologado. O primeiro verso revela um estado melancólico de uma jovem desterrada dentro da própria comunidade, por não ser aceita como jovem casadoira:

> Eu vivo sozinha, ninguém me procura!
> Acaso feitura
> Não sou de Tupá!
> Se algum dentre os homens de mim não se esconde:
> - 'Tu és", me responde,
> "Tu és Marabá!"

3 O conceito do indianismo na literatura brasileira refere-se à idealização do indígena, que foi, muitas vezes, retratado como um herói nacional, e teve representações na pintura, na escultura e na música.

- Meus olhos são garços, são cor das safiras,
- Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar!
- Imitam as nuvens de um céu anilado,
- As cores imitam das vagas do mar!

Se alguns dos guerreiros não foge a meus passos:
"Teus olhos são garços,"
Respondo anojado, "mas és Marabá:
"Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,
"Uns olhos fulgentes,
"Bem pretos, retintos, não cor d´anajá!"

- É alvo meu rosto da alvura dos lírios,
- Da cor das areias batidas do mar;
- As aves mais brancas, as conchas mais puras
- Não têm mais alvura, não têm mais brilhar.

Se ainda me escuta meus agros delírios:
- "És alva de lírios",
Sorrindo responde, "mas és Marabá:
"Quero antes um rosto de jambo corado,
"Um rosto crestado
"Do sol do deserto, não flor de cajá."

-Meu colo de leve se encurva engraçado,
- Como hástea pendente dos cactos em flor;
-Mimosa, indolente, resvalo no prado,
- Como um soluçado suspiro de amor! (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 371)

"Eu amo a estatura flexível, ligeira, (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 372)
Qual duma palmeira",
Então me respondem; "tu és Marabá:
"Quero antes o colo da ema orgulhosa,
"Que pisa vaidosa,
"Quer as flóreas campinas governa, onde está".

- Meus loiros cabelos em ondas se anelam,
- O oiro mais puro tem seu fulgor;
- As brisas nos bosques de os ver se enamoram,
- De os ver tão formosos como um beija-flor!

Mas eles respondem: "teus longos cabelos,
"São loiros, são belos,
"Mas são anelados; tu és Marabá:
"Quero antes cabelos, bem lisos, corridos,
'Cabelos compridos,
"Não cor d' oiro fino, nem cor d' anajá."

E as doces palavras que eu tinha cá dentro
A quem nas direi?
O ramo d' acácia na fronte de um homem
Jamais cingirei:

Jamais um guerreiro da minha arasoia
Me desprenderá:
Eu vivo, sozinha, chorando mesquinha,
Que sou Marabá! (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 372).

Marabá revela elementos do emocionalismo exacerbado romântico: a moça indígena mestiça, que tem olhos claros e cabelos loiros e anelados, e deseja usar o arasóia, o saiote usado no ritual de matrimônio, lamenta sua solidão na tribo e sua rejeição no coração dos guerreiros. O texto poético assemelha-se à cantiga de amigo/a, da tradição lírica galego- portuguesa medieval: um eu- lírico feminino expõe sua queixa amorosa a um tipo de interlocutor implícito, com paralelismo em alguns versos e um estribilho de negação: "Tu és marabá!"[4]

Neste poema plástico e visual, pleno de metáforas e metonímias, a graciosa jovem se autocontempla: traços de sua beleza de origem europeia são comparados com elementos da fauna e flora tropical: olhos da cor d' anajá (tipo de palmeira do Maranhão). Ela tece elogios a si própria, na tentativa de convencer e seduzir um rapaz,ao comparar a cor de seus olhos à safira, ao mar e ao "céu anilado"; a cor de sua pele à "alvura dos lírios" e à "areias batidas do mar". A moça enfatiza que sua tez é mais clara que as "aves mais brancas, as conchas mais puras"; e seu cabelo é anelado "em

4 O poema, que tem 11 estrofes (6 quartetos e 5 sextetos), com 54 versos, segmenta-se em duas partes: a primeira formada por estrofes de nº 1 a 9, interpoladas por quartetos (versos de onze sílabas poéticas), e por sextilhas (versos de onze e cinco sílabas poéticas); e a segunda é constituída pelas duas estrofes finais, quartetos de onze e cinco sílabas poéticas.

ondas" e com tanto fulgor como o "oiro mais puro" e com a beleza de um beija-flor.

No primeiro momento prevalece um tipo de discurso dialogado: Se alguns dos guerreiros não foge a meus passos:/ "Teus olhos são garços,"/ Respondo anojado, "mas és Marabá:/ "Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,/ "Uns olhos fulgentes,/ "Bem pretos, retintos, não cor d´anajá!". (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 371).

No segundo momento ocorre o discurso monologado: "E as doces palavras que eu tinha cá dentro/ A quem nas direi?/ O ramo d' acácia na fronte de um homem/ Jamais cingirei:/ Jamais um guerreiro da minha arasoia/ Me desprenderá:/ Eu vivo, sozinha, chorando mesquinha,/ Que sou Marabá! (GONÇALVES DIAS, 1959, p. 372).

Em relação ao poema *Marabá*, Andrey Pereira de Oliveira, no *artigoA corrupção do universo indígena nas "Poesias Americanas", de Gonçalves Dias*, destaca a questão da diferença física:

> Como se percebe, a mestiçagem não é retratada positivamente nas "Poesias americanas", uma vez que nelas o contato entre nativos e adventícios é sempre sinônimo de violência, degradação e extermínio. Dessa forma, Marabá é uma espécie de metonímia do resultado da corrupção europeia do povo nativo; seu lamento de toda uma raça que se vê ameaçada pelos invasores brancos e que, por isso, ao menos no caso específico desse poema, defende, com um instinto de preservação, a superioridade de sua beleza racial. Esta causalidade entre o drama da "índia impura" e o drama de todo o povo indígena ao contato da colonização é o que faz de "Marabá" um poema, mais do que o ornamental de sua beleza racial. Esta causalidade entre o drama da "índia impura" e o drama de todo o povo indígena ao contato da colonização é o que faz de "Marabá" um poema, mais do que ornamental, estruturalmente indianista. (OLIVEIRA, 2005, p. 46 e 47)

Diálogo entre as artes

O poema literário *Marabá,* de Gonçalves Dias, que expressa o sentimento de não pertencimento e de exclusão da mestiça em sua tribo, foi tema de duas pinturas - *Marabá* (1882), de Rodolpho Amoêdo, e *A Índia Marabá* (1922), de João Baptista da Costa -, do conto *Marabá* (1923), de Monteiro Lobato, bem comodo poema sinfônico *Marabá* (1898), de Escragnole Dória e de Francisco Braga.

Tal amplo panorama literário, pictórico e musical, que reflete a comunicação entre várias formas artísticas, pode ser estudado sob a ótica da intermedialidade e a da intertextualidade (Rajewsky), bem comodas intersecções entre a literatura e a música (Scher).

A intermedialidade (Rajewsky): um conceito semiótico-comunicativo

Em *Intermedialidade, intertextualidade e "remediação"*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, Irina Rajewsky tece considerações sobre o processo de transposição midiática em três categorias: 1)a obra produzida em outra mídia; 2) a obra produzida em subsistema midiático e 3) as combinações de mídias:

> [...] as referências intermidiáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia, sistema [...]. (RAJEWSKY, 2013, p. 25)

A autora enfatiza que a categoria - combinações de mídias - constitui-se, de forma parcial ou total, em relação à "obra, sistema, ou subsistema", aos quais se referiu, como um produtoque "tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos". (RAJEWSKY, 2013, p. 25)

Um determinado produto da mídia ou de seu substrato, portanto, transforma-se em outra mídia (processo específico da mídia e intermidiático), como o libreto de *Marabá*(1898), que foi musicado e estava baseado em uma obra original, denominada também de fonte ou matriz: o poema *Marabá*.

Intersecções entre a literatura e a música (Scher)

Na obra *World and music studies*: essays on literature and music (1967-2004), Steven P. Scher apresenta três perspectivas a respeito das correlações entre a literatura e a música:1) " a literatura e a música" que ocorre quando os componentes do texto e os da música se transformam em uma única forma de expressão artística; 2)- a "literatura na música", como no caso da "música programada" , que se define por sons instrumentais inspirados ou baseados em uma informação não-musical; e 3) a "literatura e a música", como no caso da menção literária na vertente musical ou a presença da literatura na apropriação musical. (SCHER, 2004, p. 175- 188)

Dois aspectos - " a literatura e a música" e "a literatura e a música"-, referenciados por Scher,fazem parte do presente estudo que enfatiza a importância do poema musicado a partir de uma obra literária de Gonçalves Dias.

O poema sinfônico (sonoro, programático ou descritivo)

A definição do conceito relativo a um texto literário musicado, conhecido como poema sinfônico (sonoro, programático ou descritivo), foi esclarecido pelo compositor R. W. S. Mendl, no artigo *The Art of the Symphonic Poem*. Trata-se de um tipo de composição orquestral, que é inspirada em um assunto literário, histórico e pictórico, ou em um tema extra-literário. (MENDL, 1932, p. 443)

Se o poema sinfônico segue a estrutura da sinfonia clássica, ele passa a ser chamado de sinfonia programática que pode ser classificada em 1) imitativa (representação de elementos concretos como o canto de um pássaro, o som de um trovão, de um galope e de um relógio) e em 2) evocativa (sugestão ou "transcrição poético-musical", sem direcionar o ouvinte a um elemento do "texto fonte"), segundo Aaron Copland na obra *Como ouvir e entender música*.

Precursores de poemas sinfônicos, que refletiam sons da natureza, foram Ludwig van Beethoven (1770-1827), Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1911) e Gustav Mahler (1860-1911). Beethoven evocou os pássaros e a tempestade na *Sinfonia Pastoral* (*Sinfonia nº 6*), de 1808; Berlioz recriou e a trovoada ao longe no terceiro andamento do *Episódio da Vida de um Artista*, conhecida como *Sinfonia Fantástica* (1830); e Mahler ilustrou o dia da Ressurreição, no final da *2ª Sinfonia*.

O húngaro Franz Liszt é considerado o pioneiro dos poemas sinfônicos[5] que são: "composições escritas para ilustrar um plano extra-musical obtido através de uma peça de teatro, poema, pintura ou obra da natureza". (POEMAS SINFONICOS, s. d., p. 1) Liszt escreveu que a finalidade deste tipo de poema é que: "as impressões indefinidas da alma sejam elevadas a impressões concretas (pois que baseadas em uma ação dramática), mediante um plano bem estruturado, o que é percebido pelo ouvido tanto quanto o olho percebe um ciclo de imagens". (LISZT *apud* CUNHA, 2003, p. 506).

O alemão Richard Strauss (1864-1949) criou o termo *tone poem*, poema sonoro, que estabelece uma aliança entre o conteúdo musical (tonalidade, figuras rítmicas, timbre, textura e dinâmica) e o ouvinte, e destaca a importância do conteúdo poético como forma de expressão e de sugestão.[6]

A partir do conceito de poema sinfônico será apresentado o diálogo interartes estabelecido entre a produção estética de Gonçalves Dias, de Escragnole Dória e de Braga.

5 Os poemas sinfônicos de Liszt, baseados em argumentos filosóficos, literatura e pintura, são: *Ce qu' on entend sur la montagne* (1848-1849; 1850,1854); *Tasso Lamento et Trionfo* (1849, 1850-1851, 1854); *Les Préludes* (1848); *Orpheus* (1853-1854); *Prometeus* (1850, 1855); *Mazeppa* (1851, 1854); *Festklänge* (1853); *Héroide funèbre* (1849, 1850 e 1854); *Hungaria* (1854); *Hamlet* (1854); *Hunnenschlacht* (1856 e 1857); *Die Ideale* (1857) e *Von der Wiege bis zum Grabe* (1881 e 1882). (OBRAS, s.d., p. 1)

6 Strauss, que dirigiu *Marabá*, de Francisco Braga, em 3 de outubro de 1920, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, compôs sete poemas sinfônicos*: Aus Italien*, Op. 16 (1886); *Don Juan*, Op. 20 (1888); *Macbeth*, Op. 23 (1886-1888); *Morte e Transfiguração*, Op. 24 (1889); *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, Op. 28 (1895); *Also sprach Zaratustra*, Op. 30 (1896); *Don Quixote*, Op. 35 (1897); *Ein Heldenleben*, Op. 40 (1898); *Sinfonia Doméstica*, Op. 53 (1903) e *Uma Sinfonia Alpina*, Op. 64 (1915). (RICHARD, s.d., p. 1)

Marabá(1899), um obra literária-musical noRomantismo tardio (*Belle Époque*)

Fig. 3- Francisco Braga (1868-1945)

Conhecido como um compositor engajado em prol da estética de uma música erudita brasileira, na fase do Romantismo tardio (*Belle Époque*), Antônio Francisco Braga[7]foi contemporâneo de Carlos Gomes (1836-1896), autor de *O Guarani* (1870) e de Alberto Nepomuceno (1864-1920), compositor de *Porangaba* (1887-1888), o qual defendia o estudo do folclore local, como base para fundar a escola musical nacional.

Nomeado professor de contraponto, fuga e composição no Instituto Nacional de Música, em 1902, Francisco Braga iniciou sua carreira de regente. Suas principais composições desta época são: *A Visitação*, uma das partes do oratório natalino *Apastoral* (1902), com libreto de Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934); o Te Deum Alternado para *O Contratador de Diamantes* (1908), baseada na peça homônima de Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916). A ópera *Anita Garibaldi* ficou inacabada.

Braga, que foi nomeado Patrono da cadeira de número 32 da Academia Brasileira de Música, compôs canções sobre os seguintes poemas de Olavo Bilac (1865-1918): *Dá-me as pétalas de rosa*, da poesia *Canção*, do ciclo *Sarças de Fogo*; *Virgens Mortas*, do ciclo *Alma Inquieta*; *A canção de Romeu*, do ciclo *Poesias*; e *O cântico das árvores*, além do *Hino à Bandeira*, do ciclo *Poesias infantis*, segundo Marisa H. S. Gontijo na dissertação *Francisco Braga:* uma análise poética e musical de sua canção "Virgens Mortas. (GONTIJO, 2006, p. 15)

Em dezembro de 1892, de Paris, Braga escreveu a Escragnole Dória,[8] confessando seu vital interesse em compor com temática nacional e pedindo por um libreto: "O assumpto brasileiro é quase em mim uma idéia fixa. Para começar pedia-lhe somente um acto, mas um pouco descriptivo, para dar logar a symphonia". (ESCRAGNOLE DÓRIA, 1937, p. 18).

7 Francisco Braga estudou clarineta com Antônio Luís de Moura (1820-1889) e harmonia e contraponto com Carlos de Mesquita (1864-1953), no Imperial Conservatório de Música. No ano de 1890, ele participou do concurso para a escolha do novo *Hino Nacional Brasileiro*, depois da proclamação da República, foi classificado em segundo lugar e recebeu uma bolsa de estudos de 2 anos, para estudar no Conservatório de Música de Paris, onde chegou em fevereiro do mesmo ano. Ele cursou composição com Jules Massenet (1842-1912), de acordo com Márcia Aparecida Soares na dissertação,*As canções de Francisco Braga:* (SOARES, 2015, p. 16 a 18).
Na capital francesa, o músico conheceu o pintor, escultor e barítono paraense, Corbiniano Vilaça (1873-1967), que cantava suas novas composições.
8 Libretista, compositor, tradutor e escritor, - Luís Gastão d' Escragnole Dória era formado em Direito pela Universidade de São Paulo (1890), foi editor do diário dos debates do Senado Federal do Brasil e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A partir de 1906, ele atuou como professor de História Universal e de História do Brasil no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Para pesquisar sobre a história brasileira, ele esteve na condição de bolsista do Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, entre 1910 a 1912, em países europeus. Foi diretor do Arquivo Nacional do Brasil e editor do respectivo periódico, nos anos 1917 a 1922.

Fig. 4- Luís Gastão d' Escragnole Dória (1869-1945)

Escragnole Dória sugeriu a Braga duas protagonistas indígenas: Marabá, de Gonçalves Dias, e Jupira (1872), da novela homônima de Bernardo Guimarães (1825-1884) sobre a índia mestiça, desejada por Quirino e apaixonada por um branco, Carlito, que a trai e, por isso, é assassinado a pedido da moça vingativa.

O libreto de *Marabá*, de Escragnole Dória

Escragnole Dória concluiu o libreto de *Marabá* e o remeteu a Francisco Braga que estava na Itália. O texto está dividido em duas partes que contém indicações para a elaboração do cenário e do perfil psicológico da moça: uma paisagem tropical com a mata cerrada à beira do mar, na hora do crepúsculo (1ª parte), e a ação da jovem índia (2ª parte).

Colorida (verde, rubra, amarela e branca/prata) e sonora (vento), a natureza apresenta-se humanizada e plena de onomatopeias: a brisa, provocando ondulações no mar, que adentrava nas taquaras, chocava-se nos cipós e no canal de água (arroio):

> Vasta e profunda a selva; através da cortina verde apagou-se o painel rubro do poente, quando a tarde agonizou na mata virgem, com sussurros do mar nos tacuarussús, nos cipós gigantescos enroscados até o cimo das árvores, no arroio manso, mal crespo pelo vento, a reflectir um céo illuminado a flux no occaso pela vivíssima chamma do sol. No oriente scintilla já, o medo, a caravana de diamantes das estrellas immortais.
>
> Sussurra o arroio, o gemido das vagas passa nos tacuarussús, o crepúsculo morre mais uma cambiante de luz e nasce mais uma estrella no berço das sombras. (ESCRAGNOLE DÓRIA *apud* SANTOS, 2015, p. 7)

Nesse momento, surge uma jovem com um pote para pegar água no arroio, pisando sobre folhas secas e barulhentas. Ela chora e lamenta pelo seu destino, a de ser desprezada pelos homens, por trazer mal a todos, e, por isso, não ser ornada pelo "ramo da acácia" com flores amarelas, rosas ou brancas, que simboliza a pureza e a inocência das virgens da tribo:

> De manso, na orla da mattaria, arisca qual jurity medrosa, um pote na cabeça gentil, eis Marabá, a índia desprezada, a virgem triste cuja fronte o ramo d´accacia jamais cingirá.
> Desce para a água, pisando leve, estalitante, as folhas seccas sob as plantas mimosas
> Enche o pote lenta e cuidadosamente e queda-se melancólica, seios orphãos de amor, alma dolorida sem um consolo, sem um ninho.
> O ramo d´accacia a sua fronte jamais cingirá; afastam-se os homens; nenhum anseio a procura e contudo é bella.
> Nunca hão de querel-a; traz só males, vive só, só, dias e noites, nunca teve o dia da ventura, só tem de dormir a noite eterna do olvido, fechado o coração ao albor do desejo e dos desejos. (ESCRAGNOLE DÓRIA *apud* SANTOS, 2015, p. 7)

A jovem marginalizada em sua aldeia, por ser supostamente portadora de malefícios, chora desesperadamente e copiosamente, sem nenhuma esperança por dias melhores. Somente a natureza compartilha de sua dor:

> Chora Marabá com um soluço nos lábios virginaes, com soluços no virgíneo collo.
> O arroio tem vozes nos tacuarussús; dispersa-se no céo a caravana das estrellas pela estrada de neve da vialactea.
> Aponta ao longe, um clarão; é o luar que vem vindo casto e immenso. (ESCRAGNOLE DÓRIA *apud* SANTOS, 2015, p. 7)

De volta a Paris, o compositor escreveu a Escragnole Dória sobre o seu entusiasmo pelo libreto recebido: "Recebi com grande satisfação o seu poema Marabá, si bem que de Gonçalves Dias assim o denomino, tal a impressão que me causou o seu trabalho". (ESCRAGNOLE DÓRIA, 1937, p. 18).

No artigo *O poema sinfônico como um diálogo interartístico*: *Marabá*, Frederico Silva Santos conclui que:

> [...] o diálogo interartístico presente nos poemas sinfônicos está em sua gênese e a sua não identificação não prejudica em nada o seu valor enquanto obra. O reconhecimento do programa através do título é extremamente referencial, não determina obrigatoriamente a utilização de nenhum vocábulo presente no texto fonte. A inspiração poética do compositor é soberana e o tratamento orquestral é ordenado de acordo com suas preferências, o que não invalida a descrição de uma floresta através de um adensamento de acordes ou mesmo utilizar um motivo ou um instrumento para sustentar a sua argumentação poética. (SANTOS, 2015, p. 7)

A apresentação de *Marabá* (1900) no Brasil e a recepção crítico-musical

O poema sinfônico foi concluído em 1898, na Itália, e encenado no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 18 de novembro de 1900. Aos espectadores foi entregue um folheto com o libreto de Escragnole Dória.

Juliane Cristina Larsen, na dissertação *Republicana, moderna e cosmopolita*: a música de concerto no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914, informa que o compositor Braga organizou duas encenações que foram apresentadas no Teatro Lírico: a ópera *Jupira,* nos dias 7 e 8 de outubro, e o concerto sinfônico, em 18 de novembro, com *Cauchemar e Marabá.*(LARSEN, 2018, p. 136 e 137)

Fig. 5– Teatro Lírico do Rio de Janeiro
(antigo Teatro D. Pedro II (1871), renomeado de Teatro Imperial D. Pedro II (1875))

Em relação à recepção crítico-musical de *Marabá*, Luis Heitor C. Azevedo escreveu na obra *150 anos de música no Brasil (1800-1950):*

> [...] nenhum exotismo, nenhuma veleidade de empregar temas ou instrumentos primitivos se insinua na partitura do mestre. O que ele procura é a pintura sonora: a natureza circundante, os passos furtivos da índia que se aproxima; e a interpretação dos sentimentos da moça, por meio de temas e artifícios harmônicos que sugerem a vaga tristeza, os anseios vãos e o fluxo do desejo que lhe ganha o corpo jovem. (AZEVEDO, 2016, p. 180)

A recepção à apresentação de *Marabá*, no início de novembro de 1900, suscitou críticas musicais positivas de um autor anônimo, de Oscar Guanabarino e de Alfredo Camarate. Em *Gazeta de Notícias* foi publicada na edição de 19 de novembro:

> O Marabá é pela originalidade ideal e pela sua estrutura, um poema sinfônico digno de preparar uma ópera grandiosa. Na misticidade das suas melodias largas e insinuantes abre com uma descrição viva em que a música cria uma sugestão maravilhosa, em que o espírito sente-se arrebatado nos labirintos de uma imensa floresta, onde surgem em coro as vozes misteriosas dos seres invisíveis, em que as árvores, as águas dos rios, o vento são outros tantos elementos de harmonia em que tudo parece gigantesco e tudo se eleva no sentimento e na força. Que

> riqueza de expressão, que pujança de sugestão! (S.n., 1900, *apud* SANTOS, 2015, p. 8)

Guanabarino[9], na edição de 20 de novembro de 1900, escreveu no artigo *F. Braga*, que o compositor musicou dois poemas sinfônicos, inspirados em Gonçalves Dias*, Cauchemar* e *Marabá*. A respeito do texto musical sobre a índia mestiça, ele o elogiou, enquanto criticou "a música chamada de programma", baseada em uma obra literária. (GUANABARINO, 1900, p. 97)

Camarate[10]escreveu, que o valor do poema deriva da sugestão vaga de Braga e não do processo onomatopaico de imitação de sons naturais da floresta, das folhas:

> A intensidade descritiva que possui *Marabá* não deriva das formas materiais da onomatopeia, mas sim de uma sugestão vaga e indefinida que Francisco Braga exerce sobre o auditório; sente-se o murmurar da ninfa cristalina pelos rios abaixo, o rumorejar das folhas de uma grande floresta, todos os minuciosos estágios do alvorecer, desde a acinzentada penumbra da madrugada até que o sol, emergindo por detrás da crista das montanhas, entoa uma fanfarra de luz multicolor, vibrante, incandescente; um ósculo, enfim, que o astro rei dá a terra, no seu bondoso e real espreguiçar. Não como Escragnole Dória o quis, mas como Francisco Braga o entendeu, o lugar, a hora, ficam perfeitamente definidos com este prólogo rutilante, e nele Francisco Braga coloca a loira e branca Marabá, carpindo as suas dores, chorando os seus amargos amores. (CAMARATE, 1900, *apud* MELLO, 1908, p. 320)

O crítico Camarate elogia o poema como "obra prima da arte brasileira", por delinear e exaltar a natureza tropical:

> Mas o que torna este poema symphonico uma incontestável obra prima da arte brasileira é o perfume nativo que d´elle a todo momento se desprende; os regatos que murmuram são nosso regates; os troncos que gemem, empellidos pelo sopro do vento, são os majestosos e gigantescos troncos de nossas arvores; o sol que, na orchestra, rutila uma chama sonora de luz é o nosso sol, o sol que nos aquece, o sol que nos aviventa, o sol que nos queima e bronzea a tez, mas o sal que amamos porque é só nosso inteiramente nosso! (CAMARATE, 1990, *apud* MELLO, 1908, p. 320)

9 Oscar Guanabarino (1851-1937) foi pianista, dramaturgo e crítico musical de *O Paiz*, na seção *Artes e Artistas*.
10 Alfredo Camarate (1840-1904), português, foi engenheiro-arquiteto, jornalista, compositor de peças para piano e tocava flauta. Conservador do Museu de Arte Ornamental da Academia Real de Belas Artes de Lisboa, ele emigrou para o Brasil, em 1872, onde atuou como Inspetor do Conservatório Imperial de Música e como crítico de arte da *Gazeta Musica*l, do *Jornal do Brasil* edo *Jornal do Comércio* (RJ).

Fig. 6- *Marabá*: episódio sinfônico, autoria de Francisco Braga (foto), capa do LP- vinil.
Regência de Henrique Morellenbaum, Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro.

Conclusão

O estudo "Literatura e música: *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias, e seu reflexo no poema sinfônico homônimo (1898), de Escragnole Dória e Francisco Braga"evocou o vínculo da literatura com a música, consolidadona época tardia do Romantismo europeu, com o surgimento de um gênero musical, apoiado em uma matriz poética, que imita ou sugere elementos sonoros da natureza.

A pesquisa revelou o processo de intermedialidade e da intertextualidade por meio da transposição midiática (Rajewsky), a partir do texto do poeta maranhense. Ele foi a matriz para a criação de distintos produtos –a pintura de João Batista Costa, o libreto e poema sinfônico acima mencionados-, em três categorias com referências à obra produzida em outra mídia; em subsistema midiático e nas combinações de mídias.

Trata-se da transposição de uma mídia para outra (processo de referenciação midiática) que aproxima o leitor do libreto e o ouvinte do poema sinfônico da obra matriz literária, apresentando novas possibilidades de compreensão do texto musical da fonte de Gonçalves Dias. Ou seja, a partir de sons da natureza tropical foi descrita a crise de identidade da indígena pela falta de sentimento de pertencimento à aldeia em que vivia.

O vínculoentre a literatura e a música (Scher) mostra a concepção artística do escritor, do compositor, da obra literária e musical e seus ecos no leitor ou ouvinte. Nesse caso, a música é mais narrativa e vincula- se com mais intensidade à fonte literária, a que se refere no próprio título. A obra musical resultante, no caso específico *Marabá*, que apresenta impressões e sons da natureza tropical e de sentimentos humanos, é independente, embora tenha sido criada a partir do tema literário.

A representação de imagens da índia mestiça, conhecida como Marabá, tem duas facetas principais: de um lado, ela simboliza muitas nativas anônimas e esquecidas que nasceram do relacionamento com o branco europeu e sofreram rejeição entre os seus e, de outro, revela a força do

vínculo entre a literatura e a música: a comunicação entre a criação literária da linguagem verbal à linguagem sonora, passando pela linguagem pictórica, poética- narrativa e sonora.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO,Luis Heitor C.*150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Prefácio de Ricardo Tacuchian. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

BANDEIRA, Manuel. *A vida e a Obra do Poeta. A Poética de Gonçalves Dias*. In: GONÇALVES DIAS. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

CAZNOK, Yara B. *Música*: entre o audível e o visível. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CUNHA, Newton. Poema sinfônico. In: _____. *Dicionário Sesc*: a linguagem da cultura. São Paulo: perspectiva: Sesc, 2003. p. 506.

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Trad. de Luiz Paulo Horta. São Paulo: Realizações, 2013.

ESCRAGNOLLE DÓRIA. Francisco Braga. *Revista da Semana*, ano 38, nº 23, p. 18, 16 mai. 1937.

GONÇALVES DIAS. Marabá. In:_____. *Poesia completa e prosa escolhida*. *A vida e a Obra do Poeta. A Poética de Gonçalves Dias*, de Manuel Bandeira. *O texto dos Poemas*, de Antônio Houaiss. *Futuro Literário de Portugal e do Brasil* (Prólogo dos Cantos), de Alexandre Herculano. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 371 e 372.

GONTIJO, Marisa H. S. *Francisco Braga: uma análise poética e musical de sua canção "Virgens Mortas", sobre o soneto homônimo de Olavo Bilac*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LARSEN, Juliane Cristina. *Republicana, moderna e cosmopolita*: a música de concerto no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MELLO, Guilherme Theodoro P. de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typographia d S. Joaquim, 1908. Disponível em: <https://archive.org/details/amusicanobrasil00mellgoog/page/n10>.Acesso em: 13 mai. 2020.

MENDL, R. W. S. The Art of the Symphonic Poem. *The Musical Quartely*, v. 18, ed., p. 443-462, 3, jul. 1932. Disponível em:<https://doi.org/10.1093/mq/XVIII.3.443>Acesso em: 13 mai. 2020.

OBRAS DE FRANZ LISZT. https://pt.wikipedia.org/wiki/Obras_de_Franz_Liszt_(S.1-S.350)>. 13 mai. 2020.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. A corrupção do universo indígena nas "Poesias Americanas", de Gonçalves Dias. *Revista Trama*, v. 1, nº 2, p. 39-57, 2. semestre 2005. Disponível em: <file:///C:/Users/ACER/Downloads/206-637-1-PB.pdf>. 13 mai. 2020.

POEMAS SINFÔNICOS (LISZT). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Poemas_sinf%C3%B3nicos_(Liszt)>.Acesso em: 13 mai. 2020.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. de Thaís F. Nogueira Diniz e Eliana L. de L. Reis. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira (Org.).

Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.
RICHARD STRAUSS. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Richard_Strauss>. Acesso em: 13 mai. 2020.
SANTOS, Frederico Silva. O poema sinfônico como um diálogo interartístico: *Marabá*. *XIV Congresso Internacional*: Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias (ABRALIC), 29 jun- 03 jul. 2015, UFPA, Belém. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455989055.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2020.
SCHER, Steven P.*World and music studies*: essays on literature and music (1967-2004). New York: RODOPI, 2004.
SOARES, Márcia Aparecida. *As canções de Francisco Braga: análise estilística e interpretação*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/12362/1/CancoesFranciscoBraga.pdf>.Acesso em: 13 mai. 2020.

Iconografia

Fig. 1- *Marabá* (1922*)*, de João Baptista da Costa (1865-1926). Óleo sobre tela, baseado no poema *Marabá* (1849), de Gonçalves Dias. Disponível em:<
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Jo%C3%A3o_Batista_da_Costa_-_Marab%C3%A1.JPG>. Acesso em: 13 mai. 2020.
Fig. 2- Antônio Gonçalves Dias (32 anos, 1855). Disponível em:<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gon%C3%A7alves_Dias#/media/Ficheiro:Gon%C3%A7alves_dias.jpg>. Acesso em: 13 mai. 2020.
Fig. 3- Francisco Braga. (1868-1945). Disponível em: <https://cifrantiga2.blogspot.com/2013/07/francisco-braga.html>.Acesso em: 13 mai. 2019.
Fig. 4- Luís Gastão d' Escragnole Dória (1869-1945). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Gast%C3%A3o_d%27Escragnolle_D%C3%B3ria#/media/Ficheiro:Lu%C3%ADs_Gast%C3%A3o_d'Escragnolle_D%C3%B3ria_em_outubro_de_1890.jpg>.Acesso em: 13 mai. 2020.
Fig. 5- *Marabá*: episódio sinfônico, autoria de Francisco Braga (foto), capa do LP- vinil. Regência de Henrique Morellenbaum, Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1155370026-lp-vinil-maraba-e-episodio-sinfnico-henrique-morelenbaum-_JM>. Acesso em: 13 mai. 2020.
Fig. 6- Teatro Lírico do Rio de Janeiro (antigo Teatro D. Pedro II (1871), renomeado de Teatro Imperial D. Pedro II (1875)). Disponível em: <https://historiadorio.wordpress.com/tag/theatro-lirico/>. >. Acesso em: 13 mai. 2020.

Sonoplastia

MARABÁ. POEMA SINFÔNICO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PEPeMHXhGww>.Acesso em: 13 mai. 2020.

RACIONAIS MC'S SOB A PERSPECTIVA DO REALISMO ESTÉTICO DE GYORGY LUKÁCS

RACIONAIS MC'S UNDER THE AESTHETIC REALISM PERSPECTIVE BY GYORGY

Edson da Silva[1]

Resumo: Este artigo trata de breve análise das narrativas nas letras da banda de RAP Racionais MC's, sob a ótica do realismo estético proposto por Gyorgy Lukács (1970; 1966), para identificar elementos como a construção de personagens e situações típicas e a relação entre forma artística e vida social. Assinalando a produção da banda como uma forma de expressão das vicissitudes do realismo estético nas artes contemporâneas.

Abstract: This paper is a brief analysis of the narratives in the lyrics by the RAP band Racionais MC's under the aesthetic realism perspective proposed by Gyorgy Lukács (1970; 1966), to identify such elements as the character construction and typical situations, and also the relationship between artistic form and social life. Marking the band's production as a way of expressing the aesthetic realism vicissitudes in contemporary arts.

Palavras-chave: RAP, Racionais MC's, Realismo, Lukács

Keywords: RAP, Racionais MC's, Realism, Lukács

Introdução

Durante o século XX, ou "o século da canção", como assinala Luiz Tatit (2004), a música apreendeu os elementos melódicos da fala cotidiana, como reproduziu cenas da vida comezinha brasileira. Surgida no final desta centúria da canção, no final da década de 1980, a banda de RAP Racionais MC's[2] foi capaz de urdir as cenas típicas e dramáticas da vida social brasileira, marcadas pela opressão contra a população pobre, negra e da periferia das grandes cidades do país. Um dos mais importantes fenômenos da cultura brasileira contemporânea, suas músicas representam um periscópio sobre a realidade social do Brasil, através de um realismo estético capaz de urdir essas contradições societárias através de um universo ficcional.

Entendendo o RAP como a expressão musical do movimento hip-hop, como sigla para *Rythm And Poetry*, este trabalho parte da intrínseca relação entre música e literatura para utilizar a perspectiva de realismo estético herdada pelo teórico Gyorgy Lukács (1966; 1970), transpondo sua leitura da literatura para a letra da música, com o objetivo de urdir uma análise e interpretação das músicas "Eu tô ouvindo alguém me chamar", "Rapaz comum" e "Diário de um detento".

1 Mestre em Estudos Literários. Doutorando em Teoria da Literatura.
2 A banda é formada pelos MC's Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue, que cantam as músicas. Também faz parte do grupo o DJ Kl Jay, responsável por criar as bases musicais.

Com efeito, a obra do filósofo húngaro será utilizada para identificar, nas letras das músicas supracitadas, elementos próprios do realismo estético, como a construção de personagem e situação típicas, a negação à representação superficial e meramente mecânica da realidade social, a relação dialética entre forma artística e vida social, entre a subjetividade das personagens e objetividade do microcosmo social em que estão inseridas.

Em um primeiro momento, serão apresentadas reflexões que tangenciam a relação entre literatura e música e que tenham o RAP como objeto de análise (ROBERTS, 2008; DA CRUZ INÁCIO, 2008); em seguida, será apresentada a concepção de realismo estético de Gyorgy Lukács em cotejo com as letras dos Racionais MCs. Com esta transposição de aspectos da narrativa literária para a narrativa presente nas letras da música dos Racionais MC's, este trabalho busca enfatizar a persistência do realismo estético para além das obras literárias.

O Realismo Estético de Racionais MC's

Surgido no seio de hip-hop, um amplo movimento que comunga diversos formas de expressão, como a dança (break) e as artes plásticas (grafite), o RAP também se caracteriza pela sua insistência em veicular nas letras das músicas a vida nos espaços urbanos, pelo olhar de uma população marginalizada das benesses do capitalismo tardio.

Georgia Roberts (2008), ao analisar as letras de autores como 2PAC e Kanye West, apresenta o RAP como um renovador do realismo estético que surgiu na literatura ainda no século XIX:

> Examines how the set of creative impulses initially ascribed to nineteenth-century American Realists, such as the artistic desire to portray objective truth and the primary focus on the everyday lives of ordinary people, continues to inform and shape presentday expectations and interpretations of narrative production (and in the case of this project, hip hop narrative production). (ROBERTS, 2018, p. 5).

Sendo os Racionais MC's é indiscutivelmente o grupo de RAP mais influente do Brasil, sua produção estética tornou-se objeto de variados estudos acerca do fenômeno do hip-hop no país. Neste sentido, o trabalho de Emerson Inácio (2008) é de suma importância para esta reflexão, uma vez que utiliza as letras do grupo de rap paulista "como um legítimo representante das tensões sociais, políticas e culturais que têm sido tematizadas na Literatura produzida no Brasil nos últimos anos." (p. 53).

Ensejada pelas sendas abertas pela sentença acima, esta breve análise de três músicas do grupo Racionais MC's busca trazer uma contribuição no sentido de pensar a literatura e música,

utilizando os elementos da teoria e crítica literária para uma leitura das narrativas presentes nas letras do grupo de rap paulista, ao desenvolver uma análise das obras sob a ótica do realismo estético proposto pelo filósofo Gyorgy Lukács.

Sob esta perspectiva, o realismo de Racionais MC's não será interpretado como mero testemunho, como uma fotografia da paisagem urbana ou simples captação da epiderme dos fenômenos sociais. Essa diferença entre realismo estético e representação meramente informativa da vida social é o ponto em que Gyorgy Lukács diferencia o mero naturalismo do realismo estético.Evidentemente que a reflexão do pensador húngaro está assentada nas primeiras décadas do século XX e se debruça sobre o romance, porém, tendo em Racionais MC's músicas que formam uma narrativa, pode-se transpor esta concepção de realismo estético lukacsiano para uma leitura das letras da músicas da banda paulista.

Para Lukács (1966), o realismo estético somente é atingindo quando a narrativa é capaz de apresentar, na complexidade da sua particularidade e microcosmo ficcional, elementos essenciais da vida social em que a própria obra está inserida. A obra de arte poderá plasmar, no seu particular, o universal da problemática humana. Neste sentido, Racionais MC's criam um universo ficcional que não descreve, enumera, justapõe simplesmente acontecimentos das favelas paulistas, mas narra, seleciona, combina elementos desta realidade social no interior de suas narrativas.

Ainda dentro da sua concepção de realismo estético, Lukács aponta para os dois extremos que a narrativa realista não apresenta. O primeiro é a representação mecânica de um pretenso materialismo que não passa de um mero decalque da aparência dos fenômenos sociais. O segundo é o idealismo que rompe com as relações com o mundo objetivo pela representação fantasiadora. Ao romper com esses polos, o realismo estético é capaz de criar uma dialética entre o conteúdo e a forma:

> A concepção dialética no interior do materialismo, portanto, insiste, por um lado, nesta unidade conteudística e formal do mundo do refletido, enquanto por outro lado, sublinha o caráter não mecânico e não fotográfico do reflexo (LUKÁCS, 1970, p. 148).

Trata-se de um processo de criação, de artifício, não de mero e maquinal artefato. O realismo não deve ser entendido somente como uma escola literária do século XIX, mas como um procedimento estético marcado pela dialética entre forma artística e vida social. Ao pensar este procedimento estético, Lukács refaz aquela velha proposição de Aristóteles, que diferencia o historiador do poeta, onde aquele diz o que aconteceu e, portanto, está preso ao fato; enquanto o último diz o que poderia acontecer, daí a capacidade de alargamento imaginativo de seu relato.

Em uma comparação entre músicas como "Eu tô ouvindo alguém me chamar" ou "Diário

de um detento" e os relatos do telejornalismo policialesco, pode-se perceber esta distância já preconizada pelo Estagirita e reproduzida por Lukács e entender a dimensão do realismo estético e da particularidade da obra de arte.

Dentro da perspectiva herdada de Karl Marx, da arte enquanto reflexo da vida social, Lukács parte do princípio de que a arte fornece uma via de acesso à verdade objetiva da vida social. Porém, a arte não parte de um conceito universal para apreender os fenômenos sociais, como a ciência, mas é pela particularidade da obra, pela capacidade de urdir artisticamente o singular que a arte atinge a universalidade dos problemas humanos, sendo este o principal objetivo da obra de arte enquanto unidade inalienável de forma e conteúdo:

Esta meta consiste, en todo gran arte, en proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable. (LUKÁCS, 1966, p. 20).

Este ponto é de suma importância para uma compreensão da estética do RAP porque toca no potencial desta música no processo de conscientização da população marginalizada[3]. Dentro de uma teoria lukácsiana do realismo estético, pode-se observar este binômio entre ciência e arte de maneira muito evidente no RAP. Uma das músicas mais importantes da banda Racionais MC's, "Capítulo 4, versículo 3" é um exemplo de como o grupo logra urdir o reflexo da vida social, a música começa com dados da situação socioeconômica da população negra no Brasil:

> 60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras.
> Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros.
> A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo.
> *Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente* (RACIONAIS MC'S, 1997, *grifo meu*).

Apesar de trazer informações estatísticas e "oficiais" da vida social de que trata, a letra da música não deixa de apresentar uma tensão entre os dados e a subjetividade de quem fala enquanto sobrevivente dos mesmos números dramáticos do qual ele mesmo faz parte. Não se trata de uma discrição sociológica, dos resultados de uma pesquisa científica, mas de uma representação do processo dinâmico da vida social, na composição entre o objetivo e subjetivo. Sendo assim, a própria música aparece enquanto luta contra o silenciamento de quem sofre violências de todos tipos e não perde sua autonomia enquanto particularidade estética.

3 Vários trabalhos apontam para esta dimensão do RAP na conscientização da luta contra o racismo (BASTOS, 2000) e muitas vezes interpretam o próprio rapper como um intelectual orgânico. (SOUZA, 2019)

A música dos Racionais MC's não recaí em mero sociologismo ou numa justaposição de dados científicos que coloca o discurso estético em segundo plano, ao romper a unidade deste enquanto particularidade estética. Essa relação de diferença e não de total aceitação com o reflexo científico é o que diferencia o realismo estético do naturalismo e suas bases positivistas.

Para Gyorgy Lukács, a obra de arte, enquanto forma de conhecimento específico da realidade social, retirará de elementos típicos, comuns da vida cotidiana da sociedade. Com efeito, não é possível, por meio da simples reprodução da vida cotidiana, uma construção realista de uma narrativa.

> la capacidad del gran autor en cuanto a crear personajes típicos y situaciones típicas va mucho más allá de la observación justa de la realidad cotidiana. El conocimiento profundo de la vida no se limita nunca a la observación de lo cotidiano. Consiste, antes bien, en inventar, sobre la base de la comprensión de los rasgos esenciales, personajes y situaciones que en la vida cotidiana son absolutamente imposibles, pero que hacen con todo visibles, en agudización extrema de lo esencial, y muestran a la luz del efecto recíproco supremo y más puro de las contradicciones aquellas fuerzas y tendencias operantes cuyo efecto la vida cotidiana sólo muestra confusamente. (LUKÁCS, 1996, p. 134).

Por meio desta perspectiva teórica, pode-se ler as narrativas dos Racionais MC's não como um simples decalque de acontecimentos cotidianos da vida social da periferia brasileira. Trata-se de uma criação artística complexa, que apresenta personagens e situações típicas formadas pela própria dinâmica das contradições e fraturas no seio da sociedade.

Numa narrativa ficcional escrita ou musicada, a construção da personagem é um elemento fundamental da unidade de sua particularidade estética. No entanto, a lógica da personagem ficção possui um estatuto distinto de uma pessoa, uma vez que a personagem ficcional está encerrada dentro do microcosmo estético a qual pertence., enquanto uma pessoa historicamente circunscrita, dentro das contingencias da vida cotidiana, tudo na obra ficicional é necessário, cada elemento é parte de um todo, enquanto a vida cotidiana é marcada pela contingência do devir histórico. Logo, uma narrativa realista compõe a particularidade das personagens de forma a condensar as situações reais vividas por pessoas historicamente definidas, trata-se de retirar o típico, o universal das experiências aparentemente aleatórias da vida social.

> "Eu tô ouvindo alguém me chamar", "Rapaz comum", "Diário de um detento, todas músicas pertencentes ao álbum *Sobrevivendo no inferno* [1997], são narrativas que plasmam as situações típicas, por meio de personagens típicos que, apanhadas em situações dramáticas,

> trazem à baila as contradições e forças motrizes que animam a vida social brasileira.
>
> "Eu tô ouvindo alguém me chamar" trata-se de uma narrativa onde uma personagem sem nome, nos últimos minutos de sua vida, reflete sobre sua vida até o momento em que é assassinado em um bar da periferia de São Paulo. A narrativa é uma apresentação de um evento particular daquela estatística que aponta a morte de um jovem negro a cada quatro horas em São Paulo, apresentada na música 'Capítulo 4, versículo 3".

O uso do fluxo narrativo compõe uma personagem complexa e evita qualquer mirada superficial sobre a particularidade deste elemento na narrativa. A rememoração deste narrador à beira da morte revela os últimos sete anos de sua vida, sua entrada na delinquência; a diferença com relação ao seu irmão; sua admiração a seu "professor do crime" Guina e seu arrependimento tardio. Toda esta conjuntura que forma o microcosmo da obra revela os aspectos das situações e personagens típicas na música.

O personagem-narrador e sem nome, rememora os últimos anos de vida enquanto faz aspectos de artifícios narrativos complexos, como o jogo de duplo entre ele e seu irmão: "Cuzão, fica você com seu sonho de doutor! / Quando acordar cê me avisa, morô? / Eu e meu irmão era como óleo e água / Quando eu sai de casa trouxe muita mágoa" (RACIONAISN, 1997). Esta relação do duplo, tão comum na narrativa literária[4], é resolvida dentro das próprias forças motrizes da narrativa:

> Meu sobrinho nasceu / Diz que o rosto dele é parecido com o meu / É, diz, um pivete eu sempre quis / Meu irmão merece ser feliz/ Deve estar a essa altura / Bem perto de fazer a formatura / Acho que é Direito, Advocacia / Acho que era isso que ele queria / Sinceramente eu me sinto feliz/ Graças a deus, não fez o que eu fiz. (RACIONAIS MC'S).

Como se vê, a conscientização que o RAP oferece não é uma apresentação meramente didática ou moralista, mas, por meio do procedimento realista, oferece uma experiência estética capaz de desvelar as engrenagens profundas da realidade objetiva. A apresentação do Guina, uma das personagens mais marcantes da obra dos Racionais MC's, pode ser entendida como um marca do próprio sistema de valores capitalistas que se introduzem na cultura de jovens pobres da periferia: "Puta aquele mano era foda / Só moto nervosa / Só mina da hora / Só roupa da moda". Apresentando-se enquanto um professor do crime, uma espécie de *superego*da personagem-narrador que se desligou da família, o Guina é o mandante de seu assassinato:

> Eu conhecia aquela arma, é do Guina, eu sei! / Uma 380 prateada, que eu mesmo dei / Um moleque novato com a cara assustada (aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você) / Mas

4 Veja-se "*Esaú e Jacó"*, de Machado de Assis; "*O homem duplicado"*, de José Saramago; "*Budapeste"*, de Chico Buarque; "*Dois Irmãos"*, de Milton Hatoum etc.

depois do quarto tiro eu não vi mais nada". (RACIONAIS MC'S).

Mas não se trata de simples maniqueísmo, onde o Guina é apresentado como simples delinquente, ele também aparece como uma vítima de uma vida miserável e violenta:

> Lembro que um dia o Guina me falou / Que não sabia bem o que era amor / Falava quando era criança / Uma mistura de ódio, frustração e dor / De como era humilhante ir pra escola / Usando a roupa dada de esmola / De ter um pai inútil, digno de dó / Mais um bêbado, filho da puta e só / Sempre a mesma merda, todo dia igual / Sem feliz aniversário, Páscoa ou Natal / Longe dos cadernos, bem depois / A primeira mulher e o 22 / Prestou vestibular no assalto do busão / Numa agência bancária se formou ladrão / Não, não se sente mais inferior / Aí neguinho, agora eu tenho o meu valor. (RACIONAIS MC'S,).

O estatuto do protagonista e das personagens ao seu redor aponta para esta criação estética que revela o típico pelo adensamento das questões dramáticas que elas vivem e apresentam o ser social próprio da conjuntura em que estão inseridos. As contradições entre o narrador e seu irmão, a cultura do consumismo que exige um padrão de consumo que o jovem da periferia acessa por meio da delinquência, a construção do Guina como mentor intelectual e posteriormente como mandante da morte do narrador são elementos que trazem à bailaa complexidade da obra no quadro de um realismo estético e deixa claro que o trabalho artístico se revela pela particularidade mesma da obra de arte e não somente pelo seu conteúdo de denúncia da ação da violência sobre os mais pobres, caso contrário, a obra se tornaria apenas um mero decalque dos fenômenos cotidianos da engrenagem da vida social ou mero panfleto sociológico.

Como já fora dito, o realismo estético procura uma dialética entre forma e conteúdo sem recair no idealismo ou no materialismo mecânico. Já ficou demonstrado na breve análise de "Eu tô ouvindo alguém me chamar" como essa narrativa desnuda traços da vida social brasileira pela mediação da particularidade estética, sem buscar reproduzir mecanicamente a realidade objetiva que ela apresenta pela mediação estética.

Em "Rapaz comum", narrativa também em primeira pessoa, os Racionais MC's criam um relato de uma personagem no seu *post-mortem*, como se fosse possível ler esta obra como uma espécie de continuação de "Eu tô ouvindo alguém me chamar", que termina a narrativa com a morte do próprio narrador. Mas não há uma guinada para qualquer tipo de idealismo no sentido de esfacelar os estatutos do ser social, elemento caro ao realismo estético. Como "Eu tô ouvindo alguém me chamar", a narrativa de "Rapaz comum" também começa com disparos sobre o narrador e o contexto em que esta personagem está demonstra a dramaticidade da narrativa: "A agonia, o desespero toma

conta de mim. / Algo no ar me diz que é muito ruim. / Meu sangue quente / Não sinto dor. / A mão dormente / não sente o próprio suor" (RACIONAIS MC'S).

Diferente de "Eu tô ouvindo alguém me chamar", "Rapaz comum" adentra o fluxo de consciência no momento após a morte da personagem até seu sepultamento, trata-se de um RAP cantado com uma sucessão de versos muito mais rápida, criando uma narrativa vertiginosa[5] durante toda música. Mas a estética dos Racionais não desemboca em um idealismo que enclausuraria a personagem de "Rapaz comum" em um mero drama particular, pelo contrário, sua morte é tão realisticamente típica como no narrador de "Eu tô ouvindo alguém me chamar". O próprio título da música não permite a visão isolada desta personagem, o adjetivo "comum" carrega esta marca do típico.

Suas últimas reflexões apontam tanto à tragicidade quanto a tipicidade de sua narrativa, irmanando-o com outras rapazes comuns: "Como eu podia imaginar / no velório de outras pessoas, hoje estou no lugar" (RACIONAIS MC'S). Mesmo no *post mortem* e com uma aproximação com o fantástico de uma personagem que acompanha seu próprio velório e enterro, o realismo estético impede um esvaziamento das tensões sociais. Mesmo na complexidade entre planos terrenos e além-morte, não há uma guinada para fora do realismo estético, a condição de *post mortem* ainda prende o narrador aos problemas sociais que se desdobraram no seu assassinato:

> Tão me chamando, meu tempo acabou. / Não sei pra onde ir! Não sei pra onde vou! / Qual que é? Qual que é? O quê que eu vou ser? / Talvez um anjo de guarda pra te proteger / Não sou o último nem muito menos o primeiro / A lei da selva é uma merda e você é o herdeiro! (RACIONAIS MC's).

Embora a personagem não saiba do seu futuro após o enterro, esta condição não a joga em uma elucubração sobre a vida ou morte, pelo contrário, suas últimas palavras representam sua consciência frente a uma ordem social em que está inserida. A lei da selva pode ser entendida como esta ordem que transpassa os planos do terreno e do além-vida sendo destrinchada pelo particular de um personagem construindo por um realismo estético na composição artística do ser social.

Diferente de "Eu tô ouvindo alguém me chamar" e "Rapaz Comum", a música "Diário de um detento" não é constituída porum narrador que se cala pelo seu assassinato. Trata-se de uma narrativa de um sobrevivente do massacre na Casa de Detenção de São Paulo, em 2 de outubro de 1992[6].

O título da música chama atenção para a dialética entre o intimismo do "diário" e a falta de

5 Os samples utilizados como base das duas músicas atestam esta velocidade dos versos. Em "Eu tô ouvindo alguém me chamar", os autores utilizam a música lenta de Marvin Gaye "Poor Abbey Wals", ao passo que "Rapaz comum" faz uso da intensa "Hyperbolicsyllabicsesquedalymistic", de Isaac Hayes.

6 O Massacre do Carandirujá possui uma variedade de representações nas artes brasileiras. Foi tema da música "O Haiti é aqui", de Caetano Veloso, do filme "Carandiru", de Hector Babenco, adaptação da narrativa de testemunho "Estação Carandiru", de Drauzio Varela. A vida na Casa de Detenção também se encontra em outros grupos de RAP, como Detentos do RAP e 509-E.

identificação no termo "detento", por meio do realismo estético, a narrativa não recaí no idealismo de uma narrativa meramente subjetiva nem tampouco esconde a particularidade da personagem no "país das calças beges". A narrativa começa emulando a estrutura própria de um diário:

> São Paulo, dia primeiro de outubro, de 1992, oito horas da manhã? / Aqui estou, mais um dia sob o olhar sanguinário do vigia / Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK / Metralhadora alemã ou de Israel / Estraçalha ladrão que nem papel (RACIONAIS MC's).

No entanto, o narrador não somente descreve suas paisagens interiores, mas pensa enquanto membro daquela mesma sociedade que o marginaliza. Da passagem do dia primeiro para o dia 2 de outubro, dia do massacre, o narrador apresenta a sociedade em pleno funcionamento:

> Ratatatá, mais um metrô vai passar / Com gente de bem, apressada, católica / Lendo jornal, satisfeita, hipócrita / Com raiva por dentro, a caminho do Centro / Olhando pra cá, curiosos, é lógico / Não, não é não, não é o zoológico" (RACIONAIS MC's).

Há todo um movimento que anima a sociedade que o detento consegue perceber desde as janelas de sua cela, criando assim uma relação entre o particular de sua mirada, privada de liberdade, e o geral dos movimentos da vida social. Mas "Diário de um detento" não é somente realista porque consegue criar a dialética entre o íntimo e o geral para falar da totalidade da vida social. Outro ponto importante nesta obra é sua intersecção entre narrativa histórica e ficcional, por meio de um testemunho de quem viveu empiricamente este massacre histórico. A música é composta por Mano Brown, principal integrante da banda, e Jucenir Prado, detento no momento da morte de 111 presidiários pela Polícia de São Paulo.

A narrativa do diário está em relação com a narrativa histórica através da apresentação da dinâmica da cidade de São Paulo. O que anima as forças motrizes da narrativa é uma ligação contínua entre o presídio e a rua, entre a subjetividade de quem escreve o diário e a objetividade da dinâmica da cidade ao redor do Carandiru.

Nos lances finais da narrativa, o plano do interior do presídio e do plano da vida para além dos muros aparecem sincronizado, o que aumenta a tensão horas antes do massacre:

> Dois ladrões considerados passaram a discutir / Mas não imaginavam o que estaria por vir / Traficantes, homicidas, estelionatários / Uma maioria de moleque primário / Era a brecha que o sistema queria / Avisa ao IML, chegou o grande dia / Depende do sim ou não de um só homem / Que prefere ser neutro pelo telefone / Ratatatá, caviar e champanhe / Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe / Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo / Quem mata

mais ladrão ganha medalha de prêmio. (RACIONAIS MC'S).

Neste ponto da narrativa, diário e história estão imbricadas na construção do realismo estético. A indexação do governador à época, Luiz Antônio Fleury Filho,desvela a relação entre a narrativa historiográfica e o diário do detento, entre realidade social e a particularidade da arte. Mas, ainda dentro da relação entre microcosmo da obra e a forma da vida social, a música termina com uma reflexão acerca da condição das pessoas dentro daquela sociedade: "O ser humano é descartável no Brasil / Como *modess* usado ou Bombril / Cadeia? Guarda o que o sistema não quis / Esconde o que a novela não diz." (RACIONAIS MC'S).

Depois desta reflexão, no dia 3 de outubro, um dia depois do massacre, há um fechamento do diário, mas dentro da perspectiva do presidiário sem credibilidade: "Mas quem vai acreditar no meu depoimento? / Dia 3 de Outubro, diário de um detento." (RACIONAIS MC'S). O final da narrativa, transforma o diário em depoimento, mantêm a relação entre o íntimo e a objetividade histórica própria daquela relação essencial para um realismo estético.

Considerações Finais: Racionais MC'se as persistências do realismo estético

A leitura das letras da banda de maior expressão do RAP brasileiro permitiu a percepção de que o realismo estético tem suas vicissitudes na produção cultural contemporânea. A análise de "Eu tô ouvindo alguém me chamar", "Rapaz Comum" e "Diário de um detento" apresentou elementos essenciais para um realismo no sentido lukácsiano do termo, capaz de urdir uma complexa particularidade do fenômeno estético enquanto tal, em dialética com a dinâmica da vida social que a expressão artística representa.

Com efeito, este trabalho demonstrou que o realismo estético, assim como o pensava Lukács, não pode ser visto somente dentro do perímetro do romance social do século XIX, mas como um procedimento comum à construção artística e que, por extensão, repercute em outras formas de produção estética, como as letras dos Racionais MC's.

Se, como afirma Emerson Inácio (2008), o fenômeno do RAP pode ser entendido como uma produção onde a população marginalizada socialmente pode se entender e entender o mundo que o cerca, a análise feita neste ensaio permitiu interpretar este teor das letras dos Racionais MC's como uma herdeira da longa tradição realista, ao assinalar a particularidade da obra e sua relação dialética com a realidade objetiva que ela expressa e da qual também é expressão.

Ao transpor categorias de análises da literatura para as letras das músicas, esta encontro entre Lukács e Racionais solidifica a possibilidade de alargamento do olhar teórico-crítico, no sentido

de urdir contatos entre as particularidades da música e da literatura e até contiguidades como, por exemplo, o método do realismo estético na composição das narrativas.

Referências

BASTOS, Pablo Nabarrete. "Contribuições históricas do Movimento Hip Hop para a luta contra o racismo e para a comunicação da juventude negra e periférica." In: *Revista de Comunicação Dialógica,* 3. p. 65-80, 2020. Diponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/rcd/article/view/50369 acesso em 26 out. 2020

DA CRUZ INÁCIO, Emerson. "Ser um preto tipo A custa caro": poesia, interculturalidade e etnia. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 31. p. 53-68. 2008. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/3231/323127095003.pdf acesso em 25 out. 2020.

LUKÁCS, Gyorgy. *Introdução a uma Estética Marxista*: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____, Gyorgy. *Problemas del Realismo*. Tradução espanhola de Carlos Gerhard. Cidade do México-Buenos Aires: Fondo de cultura econômica,1966.

RACIONAIS MC´S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Zimbábue, 1997, 1 CD.

ROBERTS, Georgia. *Who Killed It*: Toward A Hip Hop Theory. 2018. 184 f.Tese (Doutorado em Filosofia)– Universidade de Washington. Washington: 2008.

SOUZA, Juliana. *O rapper como intelectual orgânico*: um estudo etnomusicológico sobre Nyl MC e a emancipação na sociedade brasileira. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais) – Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2019.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Ateliê Editorial, 2004.

A VAIA VIVA DE AUGUSTO DE CAMPOS
THE LIVING BOO OF AUGUSTO DE CAMPOS

Isis Diana Rost[1]

Resumo: O enfoque deste ensaio é comentar*MONUMENTO À VAIA*, escrito em 1972 para compor a *Navilouca*, almanaque organizado por Torquato Neto e Waly Salomão. É composto por *VIVA VAIA* – Magnum Opus do poeta concreto Augusto de Campos, inspirado na vaia recebida por Caetano Veloso no III Festival Internacional da Canção, em 1968. Foram utilizadasprincipalmente as contribuições de CAMPOS (1993) e VELOSO (1997).

Abstract: The focus of this essay is to comment on *MONUMENTO À VAIA*, written in 1972 to compose *Navilouca*, an almanac organized by TorquatoNeto and Waly Salomão. It consists of *VIVA VAIA* - Magnum Opus by the concrete poet Augusto de Campos, inspired by the boo received by Caetano Veloso at the III International Song Festival, in 1968. The contributionsof CAMPOS (1993) and VELOSO (1997) weremainlyused.

Palavras-chave: *Navilouca*; Poesia Concreta; Augusto de Campos; *VIVA VAIA*.

Keywords: *Navilouca*; concrete poetry; Augusto de Campos; *VIVA VAIA*.

"Não pode haver arte revolucionária sem forma revolucionária"

Vladimir Maiakovski

"Minha música vai passar a se chamar '*Beto bom de vaia*", brincou Sérgio Ricardo, nervoso frente a maior das vaias recebida por ele no III Festival de Música Popular Brasileira da Record, em 1967, pouco antes de perder as estribeiras e estourar o violão, num acesso de fúria frente à impossibilidade de executar a melodia. Este acontecimento, que termina com Sérgio Ricardo desclassificado, além do violão quebrado, teve direito a declarações de Augusto Marzagão, organizador do evento, de que a "vontade do povo é soberana". Na primeira vez que Augusto de Campos escreve suas impressões sobre a manifestação popular que vaiava antes de escutar, comenta:

> o público se excedeu. Não vaiou apenas. Vetou brutamente a composição e o compositor. Mas interpretar o ocorrido afirmando, como fez depois Sérgio Ricardo, que foi vaiado por uma platéia que representa 'tão somente a pequena burguesia brasileira decadente' não convence, mesmo porque, no intervalo após a sua primeira apresentação, o compositor, entrevistado, aprovara as vaias dadas a outros cantores e compositores como manifestação de lucidez e de amadurecimento da mesma platéia...
>
> (CAMPOS, 1993, p. 130)

1 Bacharel em ciências sociais; mestranda em literatura.

O poeta concreto Augusto de Campos problematiza não apenas os festivais como as vaias, que se tornavam cada vez mais usuais nestes programas: a algazarra era tamanha que o som ensurdecedor destas vaias não permitia nenhum outro som. No artigo *Festival de Viola e violência*, escrito em 1967, Augusto já menciona seu entusiasmo pelo movimento Tropicália, pressentindo algo novo no ar: "Inovação mesmo, e corajosa (...) é essa que os novos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram no Festival, com *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque*, lutando contra barreiras do público, do júri, dos companheiros de música popular, e superando-se a si próprios" (CAMPOS, 1993, p. 131).

As manifestações do grupo, em especial de Caetano Veloso,não passam despercebidas por Augusto no livro *O balanço da Bossa*, desde o momento em que a canção do baiano explode nas rádios e bocas, como "um novo desabafo-manifesto" de importância fundamental para renovar a música popular brasileira. O poeta aponta no citado artigo os jovens compositores da Tropicália, apostando que eles haviam conseguido "oswaldianamente, deglutir o que havia de novo nesses movimentos de massa e de juventude", incorporando na própria obra as "conquistas da moderna música popular" brasileira, no campo de pesquisa deles, isso sem "abdicar dos pressupostos formais" de suas composições, com elementos da canção nordestina.

A atitude do movimento Tropicália chama atenção de Augusto, pois representa a "liberdade para pesquisa e a experimentação" que são essenciais, frente o marasmo musical e artístico, repleto de preconceitos nacionalistas que atravessavam. O desafio-desabafo de Caetano, "*por que não?"* em 1967, no contexto da ditadura militar, e o embate entre músicos e compositores da Tropicália com os vigilantes da integridade musical brasileira de plantão tinha o potencial de abalar certas estruturas. Trata-se de uma relação de admiração mútua, entre a tríade concreta e o grupo da Tropicália, como veremos mais na frente. Com mútua, não quero dizer imediata, nem mesmo sem um ou outro atrito de pensamentos / comportamentos. O que nos interessa é o ponto de conexão entre eles, a valorização / retomada da antropofagia oswaldiana, e a predisposição de manifestações artísticas sob o signo da invenção – experimentação. Num período em que era perigoso ter *"alegria, alegria",* Caetano manda uma mensagem, incentivada de imediato por Augusto. O poeta concreto acreditava ser "preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo a qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida" (Ibid. p. 156). Eles acreditavam serem capazes de criar livremente, sem temer represálias culturais, sociais e metodológicas. Essa escolha dos tropicalistas pela invenção, assumindo a nossa vanguarda, fascinaria Augusto, que nunca deixou de comprar briga pelo que acredita. E foi para homenagear essa explosão criativa que Augusto concebe, anos depois destes escritos, sua mais expressiva e conhecida obra: *VIVAVAIA*.

Para Augusto, os compositores da Tropicália eram, de acordo com a classificação de Ezra Pound, *inventores*, extremamente necessários para contrapor a estagnação imposta pelos "mantenedores do Sistema". O disco *Caetano Veloso,* de 1968, chamou a atenção de Augusto a tal ponto de ele escrever o artigo *Viva Bahia-ia-ia!,*vibrando pela construção poética do trabalho. Seu entusiasmo é particularmente significativo nas canções *"Tropicália*[2]*", "Superbacana"* e *"Clara",* em especial, a música de abertura, *"Tropicália"*. O poeta se encanta com o que chamou de "nossa primeira música pau-brasil, homenagem inconsciente à Oswald de Andrade" (CAMPOS,p.162).

A bricolagem antropofágica da canção, numa justaposição entre monumentos, filmes e fragmentos de acontecimentos cotidianos, rimando Brasília com guerrilha e Bossa com palhoça, provoca no ouvinte uma relação de entrosamento entre a sonoridade e a mensagem. Este "viva" de Caetano ecoou nos ouvidos do poeta concreto, notando que as "enfiadas de rimas e a repetição em eco das silabas finais do estribilho ritmado dão uma sonoridade única à *Tropicália*" (CAMPOS,p. 164). A mistura da revolução (*Viva Maria!)* com a *carnavália* nacional concentrada em Salvador (Viva Bahia) marca toda a canção, construída de contrastes. Não duvido que o "*VIVA*" da poesia de Augusto seja algum eco desta canção. A palavra VIVA vai sendo repetida várias vezes, provocando alegrias e melancolias. Alegria pela "*brisa nordestina"* e tristeza pela certeza de que "nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira". Alegria pelo movimento, pelo carnaval, e tristeza porque neste monumento (Brasília?) *"uma criança sorridente feia e morta estende a mão"* da miséria. Até hoje...

Após deglutir a "poesia concreta de suas esquinas", Caetano vai se deixando dominar pelo interesse e admiração à poesia pau-brasil. Em entrevista, comenta que o "antropofagismo realmente oferece argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo (...) o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo" (CAMPOS,p. 205-207).

Não há dúvidas que Augusto de Campos sempre deixa bem clara suas posições: "Sou contra a especialização, a compartimentação da cultura. O especialista. Em literatura. Em música popular. Em música erudita. Em música pop. Em folquilore. A invenção, sim, sem hierarquias" (CAMPOS,p. 347). Com todo entusiasmo e incentivo de Augusto à Tropicália, não é de se espantar que o poeta tenha se "revoltado" com as vaias recebidas no III Festival Internacional da Canção da Rede Globo. A primeira resposta-manifestação do poeta é o artigo *"É proibido proibir os baianos",* texto fundamental em nossa discussão – compreensão de "VIVA VAIA, poema dedicado a / inspirado por Caetano Veloso" (CAMPOS,p. 354). Publicado originalmente pelas edições *Invenção* em fins de 1972, Augusto havia enviado estes trabalhos para Torquato em 01/03/1972. A carta escrita por Augusto de Campos não deixa dúvidas que o poema *VIVA VAIA* foi feito para ser publicado na *Navilouca*. Porém, como o almanaque não saiu em 1972, e com o suicídio de Torquato, Augusto acabou publicando o trabalho

2 Título da exposição que Hélio Oiticica estava fazendo, visitada por Caetano, que ficou imediatamentefascinadocom o nome, e na ideia, pois julgou que tinha afinidades com sua última música, ainda sem título.

noutro espaço.

No artigo *"É proibido proibir os baianos",* Augusto "defende" a música da Tropicália, alegando que os baianos se utilizam da metalinguagem musical para revisar e experimentar, e suas criações são algo consciente e novo. Neste tipo de criação, para Augusto, "tudo pode acontecer". Escrito no calor do momento, em 1968, o texto explora a força antropofágica da Tropicália, identificando o movimento como algo pulsante, capaz de misturar "superbomgosto e supermaugosto, o fino e o grosso, a vanguarda e a jovem guarda, berimbau e Beatles, Bossa e Bolero" (CAMPOS,p. 262). Esta construção abre as porteiras para novidades, e, ao deslocar os limites, fazem "uma revolução mais profunda, que atinge a própria linguagem da música popular". Como insinua Augusto, aqueles que mexem na forma, e ousam transformar o "estabelecido" em busca da invenção acabam incomodando. Usa o poeta russo Maiakovski como exemplo: "é claro que Maiakovski também incomodou (...) a luta de Maiakovski contra os burocratas durou a vida toda". Augusto não tinha dúvidas que Caetano iria incomodar. A prova disto foi o espetáculo de vaias e discursos promovido no III Festival Internacional da canção, pela Rede Globo; evento que acontecia no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, conhecido como TUCA.As provocações de Caetano, Gilberto Gil e os Mutantes já eram explícitas desde a primeira apresentação, seja nas roupas, de plástico e penduricalhos, ou no comportamento, totalmente desvirtuado. Augusto ressalta que, neste contexto, até "a roupa tem uma linguagem, é um sistema de signos e tem, ou pode ter, uma mensagem crítica". As guitarras envenenadas e danças tresloucadas colaboraram para desafiar preconceitos e tabus do público. O *happening* proposto pela Tropicália, explorando ao máximo as dissonâncias e ruídos não-lineares, passava uma mensagem clara: é proibido proibir. Poesia viva em montagem orgânica, a apresentação foi absorvida por Augusto como "poesia-câmera-na-mão-moderníssima". Para o poeta, foi lamentável, mas não parece ser exatamente uma surpresa a reação da juventude que lotava o auditório:

> Vaiado foi Stravinski, como vaiado fora Schoenberg, em Viena, em 1907, na *première* de sua *Sinfonia de Câmara*, como vaiado foi, antes, Debussy e vaiado seria, depois, em 1954, EugèneVarèse, quando estreou em Paris. E aí estão quatro dos maiores compositores modernos.
>
> (CAMPOS,1993, p. 266)

Augusto nos esclarece que estas vaias tem uma explicação na Teoria da Informação. Segundo ele, através desta teoria, as comunicações são observadas como um sistema de signos. Na mensagem musical, existe uma dialética entre "banalidade e originalidade, previsibilidade e imprevisibilidade, redundância e informação". Os ouvidos estariam pré-condicionados por determinados conhecimentos que reunidos compõem o "código de convenções", repleto de redundâncias e previsibilidades. Por esta razão, a reação de choque irascível ao ter contato com uma mensagem que, por ser nova e imprevista, entra em conflito com os códigos armazenados pelo ouvinte. Os artistas que possuem o compromisso

de inovar terão que, inevitavelmente, contrariar o "código de convenções do ouvinte", forçando assim o seu "amadurecimento criativo, aumentar o seu repertório de informações e enriquecê-lo". É a implosão do código, por suas próprias estruturas, "fundindo" a cuca do júri, como afirma Caetano. Augusto deixa clara a noção que, de modo geral, as vanguardas ou aqueles à frente do próprio tempo, geralmente serão vaiados. Portanto, VIVA a VAIA, que apontaria para algo certamente novo. O poeta celebra, sem deixar de alfinetar jurados e espectadores (a maioria composta da juventude universitária que queriam "mudar o país"), "simpáticos mas incompetentes". Para o poeta, aquela havia sido uma demonstração histérica dos universitários, instigados pelo que chamou de "grupo fascistóide, tapado e stalinista (o novo C. C. C)", que teria misturado questões culturais e político-ideológicas, resumindo a discussão a um maniqueísmo alienante, que reduzia a juventude a defensores do "Sistema com mais ardor e mais firmeza que as nossas bisavós" (CAMPOS,p. 267).

Mas, como tudo tem um "porém", há 'males que vem para o bem', e para Augusto, a VAIA recebida por Caetano foi a responsável por dar maior visibilidade à mensagem, principalmente depois que Caetano "Chutou o balde" e partiu pra cima da plateia: *"Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?! (...) Vocês vão sempre, sempre, sempre, matar amanhã os velhotes inimigos que morreram ontem. (...) Vocês são iguais sabem a quem?"* Dizendo não ao não, Caetano tece uma crítica que ultrapassa as discussões da música popular brasileira, fundamental para incrementar o debate sobre a cultura em nosso país. Um grito de liberdade que ia de encontro inclusive com o estabelecido pelo mercado fonográfico – "gosto" popular. Eles desestruturam as regras e ignoram os códigos estabelecidos, e para Augusto estas atitudes eram marco de "coragem e integridade artística". Ressalta que esta é a forma mais decente de respeitar o público, assumindo "o risco quase suicida de desagradar para despertar a adormecida consciência de liberdade dos destinatários da sua mensagem. Talvez custem ser compreendido. Não importa." (CAMPOS,p. 268).

É provável que esta admiração de Augusto de Campos aos integrantes da Tropicália seja oriunda da capacidade de mesclar o lixo e o luxo, ultrapassando os estágios da evolução musical moderna e seu conflito ruído x som, usando a metalinguagem e a técnica do *produssumo* (que rompe os limites existentes entre a música popular e a erudita). Em 1969, ele profetiza que, depois deste movimento ninguém "poderá fazer música de significação no Brasil sem olhar para eles" (CAMPOS,1993, p. 272). O poeta Stephanè Mallarmé engendrou o músico ideal[3], intelectual, que incorporasse em si os elementos que Mallarmé idealizara acerca da experimentação na fusão entre sons, as imagens e a linguagem poética. Ele apostava que Richard Wagner possuía estas características. Influenciado provavelmente pelo poeta francês, podemos dizer que a Tropicália era pura invenção e Caetano Veloso ocuparia este papel, para Augusto, do músico intelectual. Neste contexto, defende

3 Conferir em Balakian, 2007, p. 71.

> A modernidade dos textos de Caetano e de Gil tem feito com que muitos os aproximem dos poetas concretos. De fato, existem muitas afinidades entre os dois grupos. Quanto a mim, creio, mesmo, que Caetano é o maior poeta da geração jovem e que é o fato novo mais importante da cultura brasileira(...). Mas o que mais me fascina neles não é tanto o fato de eventualmente incidirem ou coincidirem com a *poesia concreta,* como a capacidade que eles tem de fazer coisas diferentes do que fizemos e fazemos e que constituem informações originais até mesmo para nós, que nos especializamos na invenção.
>
> (CAMPOS,1993, p. 286)

O próprio Augusto deixa bem explicado quais as razões de seu encantamento pela Tropicália ir além das letras que tem diálogos com a poesia concreta, ressaltando a capacidade inventiva do grupo. Um ponto de ligação entre a tríade e a Tropicália é, "sem dúvida, Oswald de Andrade". A antropofagia indigesta de Oswald, que estava amordaçada à espera de novas "gerações" que resgatassem a força revolucionária da proposta, o elemento central de nossa cultura: a capacidade que temos de nos misturar, de incorporar, engolir o "outro" e criar algo novo. Augusto ressalta que Oswald era essencial aos concretos, assim como a "antropofagia é a própria justificação da Tropicália" (CAMPOS,p. 287). Augusto de Campos abre os trabalhos da *Navilouca*. Quando envia para Torquato Neto a colaboração para o almanaque, *SONETERAPIA*e *MONUMENTO À VAIA*, adverte[4]

"o soneto e o monumento devem ser publicados juntos: um como ilustração do outro."

MONUMENTO À VAIA foi feito para ser publicado junto com *SONETERAPIA*. Qual seria a chave de leitura destas intervenções poéticas? É interessante neste caso se perguntar até que ponto um poema pode ser decifrado, ou melhor, o que a poesia permite que se diga dela? Observando os primeiros esboços para o poema, é possível perceber a radicalidade do poeta no trabalho de depuração da criação. Em *MONUMENTO À VAIA,* a primeira coisa que olhamos após o título, é a fotografia de Caetano Veloso, camisa regata e cabelos soltos, rebeldes, quase a juba de um leão (signo astrológico do cantor). Boca entreaberta e olhar que passa um misto de timidez e provocação, segura com as duas mãos o poema à sua frente, como um escudo protetor ou uma bandeira. No final da página não tem as iniciais, então não conseguimos a informação de quem seria o fotógrafo.

O poema que Caetano segura é *VIVAVAIA*, escrito em 1972 em homenagem à vaia[5] histórica que já comentamos. A relação de Augusto de Campos com a música existiu desde cedo, relação que ultrapassa seus poemas e pesquisas teóricas. Ainda em 1952, ele já mantinha contato com a Escola

4 Carta enviada por Augusto de Campos à Torquato Neto, datada de 01.03.1972. Acervo Torquato Neto.
5 A mesma plateia que vaiou Caetano Veloso e os Mutantes no dia 15 de setembro de 1968, ovacionou Geraldo Vandré, com sua *"Pra não dizer que não falei das flores – Caminhando"*. Este fato deixou Torquato indignado; ele chega a descrever sua crítica a Vandré, à juventude e certo "espírito esquerdofrênico" que pairava, incapaz de reflexões: "Caminhando e cantando e seguindo a canção, seguindo mesmo, a canção lá na frente e eles lá atrás, a léguas de distância. (...) Esse tipo de trabalho não me interessa nem um pouco". Trecho de entrevista feita pelo radialista gaúcho Vanderlei Cunha, (re) encontrado em 2014.

Livre de Música, coordenada por Hans-Joachim Koellreutter. Em 1954, encontra com Pierre Boulez, que passava breve temporada em São Paulo. É tênue a ligação entre a música e o poema *VIVAVAIA,* composto por formas geométricas nas cores vermelho, amarelo, com fundo branco. Na parte superior, o fundo branco serve de base para formas geométricas triangulares e reta vermelhas, onde se lê: VAIA.

Na segunda metade, o fundo é vermelho e as formas geométricas são amarelas, cores primárias e quentes como a vaia, cheias de vida como VIVA. O interessante é que, se lermos de forma linear, aristotélica, a composição ficaria VAIA VIVA. Mas como o poema sempre foi chamado de VIVA VAIA, é inevitável não se ler de baixo para cima. Isso acaba criando uma sensação de continuidade infinita. Na parte inferior da página, com o poema em uma única cor sépia, se entende o que faz de VIVA VAIA um dos mais emblemáticos poemas da poesia concreta, pois é verdadeiro cálculo poético, incorporando todos os elementos caros à poesia concreta:

- A visualidade;
- A sonoridade;
- As formas geométricas matemáticas;
- O músico e a Música;
- O Posicionamento;

A concentração destes elementos, formando uma verbivocovisualidade de linhas e retas idênticas, formas invertidas, espelhadas. Idênticas. Um poema que sugere significados, provocando o leitor a desvendá-lo. *MONUMENTO À VAIA* é um poema-atitude feito por Augusto de Campos de forma consciente, para reafirmar seu posicionamento acerca do debate destas questões culturais, que já eram abordadas no *Balanço da bossa* de 1966(Campos, 1993, p. 122), ou seja, seis anos antes do poema ser criado e quase quatro anos após a Vaia. *VIVAVAIA* é o Magnum Opus de Augusto de Campos. A união perfeita de poesia, matemática, design gráfico, música. O poema alterou de modo irreversível os formatos. Na realidade, a forma ideal da poesia concreta foi alcançada. Ainda hoje, é difícil, para não dizer inexistente, encontrar tamanha inovação poética. Ao mesmo tempo, abriu caminho para novas composições, mostrando as ferramentas. *VIVAVAIA* é emblemático, o poema mais conhecido de Augusto de Campos, e acabou ao longo dos anos recebendo várias transcrições.

Apresentado em duas direções, o poema "aparenta a forma de ideograma, sendo um paralelograma, virado a 45 graus à esquerda, composto de seis triângulos correspondentes às letras "v", "a" e a linha à letra "i", mostrando-se como uma estrutura de perfeito espelhamento" (JACKSON, 2004, p. 25). É distinto o espelhamento do poema, e a estrutura reforça a própria mensagem, autêntica *VAIAVIVA*. O poema pode ser lido em qualquer direção, de cima para baixo, e vice-versa, figurando como síntese do projeto da poesia concreta. Ao comentar sobre *VIVAVAIA*, Perrone encontra

> A coincidência formal das palavras mutuamente anagramáticas, representações alfabéticas e formas (desenhos) aqui atingem um objetivo oficial da poesia concreta e além: isomorfismo, encontro e identidade de forma e conteúdo. Não se pode pedir uma simetria mais perfeita que a inversão dos triângulos e traços (pinceladas) no par conectado, e com direito a um significado tão pontiagudo.
>
> (PERRONE, 2004, p. 213)

VIVAVAIA foi publicado em livro de maneira peculiar, nas dobras internas, onde cada parte compõe um todo. É fundamental atentar, porém, que *MONUMENTO À VAIA* foi enviado junto com *SONETERAPIA*, com a exigência de serem publicados *"um como ilustração do outro"*, sendo indivisível para a nossa compreensão do trabalho. Portanto, vamos ao soneto + terapia...

SONETERAPIA
"desta vez acabo a obra"
gregório de matos

SONETERAPIA já inicia com uma provocação, afinal a palavra-título é um neologismo formado por soneto + terapia. Nas instruções enviadas para a publicação, Augusto deixa a seguinte recomendação para Torquato: *"Cuidado com os tipógrafos! Se você não der em cima deles vão escrever SONOTERAPIA em vez de SONETERAPIA e me estragar a festa"*. A intenção de Augusto é claramente transmitir uma mensagem. A epígrafe dá uma pista, pois já é uma cutucada: a citação do poeta barroco Gregório de Matos (1636 – 1696), conhecido como Boca do Inferno ou Boca de Brasa, por sua poética satírica, amaldiçoado e esquecido pela intelligentsia tupiniquim; com uma certeza simples, mas cheia de significados: desta vez, a obra será finalmente acabada.

Augusto está ciente de que existem elementos fortes no seu trabalho, e usa o soneto, linguagem rejeitada por ele, para provocar, esnobar e desqualificar a crítica, *"afinal, não é todo dia que eu faço um soneto",* ironiza. Ou seja, usa o próprio método clássico, legitimado pelos críticos, para afirmar que o sistema anterior está fadado ao fracasso. O poeta comprova que sabe e até poderia escrever respeitando as regras clássicas e a metodologia poética, métricas e rimas. Ainda assim, Augusto finge se submeter às regras do soneto, mas subvertendo as normas gramaticais, com o desrespeito aos sinais de pontuação e acentuação gráficas, além de todas as letras em minúsculas, incluindo nomes próprios. Trata-se de uma rejeição à normativa por entender que estas não alcançam o significado, não seriam suficientes para transmitir a mensagem desejada, criada. Heloísa Buarque de Hollanda ressalta que os poetas concretos integram a *Navilouca* como "avalistas", legitimadores do movimento de cultura

marginal que florescia e "injetava vitalidade no torpor em que ficou o Brasil no começo do Governo Médice". Para Hollanda, o denominador comum entre os concretos e os marginais era o experimental, porém limitado apenas à linguagem:

> É claro que no experimentalismo da linguagem, porque ninguém esperaria que os poetas concretistas, gente de outra geração, apoiassem a revolução de comportamento (...) os concretistas entraram mais como avalistas. Eram de uma outra geração, os pioneiros em experimentalismo, em buscar o novo. Eles funcionaram como espécie de patrocinadores do movimento (...) foram eles que colocaram Caetano Veloso no mercado. Já o experimentalismo pós tropicalista vai além da linguagem[6].

Não posso dizer que concordo com a afirmação da profª Heloísa. Os textos, correspondências e memórias apontam que existia uma admiração dos poetas concretos com o trabalho que se experimentava, pois estavam "transando a mesma loucura", ou seja, flertando com as possibilidades de experimentação, antropofagizando desde a matemática até a música, passando pelas artes plásticas, gráficas. Edwar Castelo Branco, citando esta mesma reportagem, ressalta que a *Navilouca*

> é uma revista rica em poemas visuais que, hipotéticamente, transcenderiam a barreira da língua. A idéia, com a *Navilouca*, era juntar trabalhos das mais diferentes tendências, mas que pudessem se enquadrar dentro deste projeto de fundação de uma nova linguagem: criar novas formas de comunicação, romper com o estabelecido, introduzir a resistência e a desorganização nos canais legitimados pelo sistema.
>
> (BRANCO, 2013, p. 84)

Quando afirma que os poetas concretos eram apenas avalistas interessados exclusivamente na linguagem, Hollanda empobrece a mensagem da tríade concreta, trazendo um ar doutoral e explicações, conceituações, que me parecem dispensáveis à discussão. Augusto faz questão de "subir o nível", percebendo que a garotada estava no ápice das experimentações. Da maneira colocada pela professora, parece mais que a tríade estava numa espécie de Olimpo sagrado, onde não existiam muitas possibilidades de trocas. Passou despercebido que uma das chaves da discussão era ultrapassar as barreiras da linguagem/experimentação/visualidade. Porém é preciso considerar: na *Navilouca*aparece(riam) pela primeira vez os mais importantes trabalhos da tríade concreta[7]. Seguindo o raciocínio da professora Heloísa Buarque de Hollanda, o pesquisador Luan Queiroz afirma que os concretos "já se encontravam, nesse momento, em uma nova fase de sua produção poética,

6 *Treze anos depois artistas e poetas voltam à Navilouca*. Jornal do Commércio. Rio de Janeiro, 24 e25 de novembro de 1985.
7 Tanto *Soneterapia* quanto *VIVAVAIA* seriam revisitados nos anos 1970-1980 pelo autor. Assim como *Pháneron, I*, de Pignatari, e as *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

utilizaram o espaço da revista como lugar de revisão do próprio Concretismo, como nos mostra o poema '*SONETERAPIA*', de Augusto de Campos que abre a revista"[8]. Parece-me que opesquisador não foi feliz em alcançar a fina ironia/satírica no trabalho de Augusto de Campos, tomando suas provocações como uma preocupação de "revisão do concretismo"[9]. O autor também decreta que Augusto de Campos teria replicado "o famoso poema na revista", sentença que é facilmente diluída numa rápida revisão de datas.

Quem nos dá uma das chaves para desvendar o soneto é o próprio criador, na carta enviada a Torquato: *"espero que você curta a brincadeira e que os Glauber Alves do meu país, que a brisa do Brasil beija e balança, entendam o nosso recado. não poderia haver soneto mais claro."*Como disse Augusto, era uma brincadeira. Séria. Cheia de indiretas e afirmativas:

drummond perdeu a pedra: é drummundano
joãocabral entrou pra academia

Já nos primeiros versos, Augusto chama para a briga dois símbolos da Geração de 45, que anteriormente eles haviam admirado, mas, segundo o poema diz, acabaram se "corrompendo". Augusto chama Carlos Drummond de Andrade de *drummundano,* reunindo Drummond + mundano. Uma das características do mundano é "indivíduo que vive de cumprir deveres sociais, que considera importante seguir formalidades, normas de etiqueta; cujos escritos retratam a vida de uma sociedade elitizada"[10]. Já mencionar que João Cabral de Melo Neto entrou para a Academia, está mais óbvio: o escritor teria se submetido às exigências e regras do Fardão da ABL. A pesquisa de Amanda Lúcio é profícua, embora eu veja esta estrofe de Augusto de Campos mais próxima da zombaria e da provocação do que da "lamentação do não reconhecimento de poetas que influenciaram uma reformulação poética, como Drummond, (...) João Cabral" (LUCIO, 2020, p. 173). Este trecho ainda deixou muita gente com raiva, mesmo após décadas da publicação. Os defensores das formas clássicas e tradicionais da poesia, conservadores como Bruno Tolentino (espécie de Olavo de Carvalho dos anos 1990, só um pouco mais refinado), faz o seguinte comentário sobre *SONETERAPIA*:

> Veja-se como, em Soneterapia, o Sr. Augusto de Campos, trinta anos após seus *"morigerantes penubis e glaromas"* receitava à pátria lira seu novo Elixir da Longa Vida, marca 1982: *"Drummond perdeu a pedra: é drummundano / João Cabral entrou pra Academia / custou mas descobriram que Caetano / era o poeta (como eu já dizia)"*. Ao desrespeito ao Poeta Maior, homem que terá sido tudo menos mundano, soma-se o despeito adolescente à Casa de Machado de Assis. E o elixir é barato, à venda no Canecão, última ágora *do make it new*. O

8 *Marginália e resistência em Navilouca*. Luan Queiroz Revista MEMENTO, v. 10; nº 02 julho/dezembro 2019. p. 06.
9 Existem algumas incongruências no artigo, pois o autor aponta um desenho feito por Rogério Duarte como sendo de Augusto de Campos, e registra como fotógrafo do trabalho "Ivan Duarte" (será que ele quis dizer Ivan Cardoso?).
10 *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1979.

> populismo cai como uma luva ao demagogo. O artista falido detesta a arte, essa ingrata que não o *quiz* e ele atira com facilidade ao populacho pela mão dos *diskjockeys.* O ódio ao belo, ao legítimo, ao *high brow*, ao indispensável acervo de um povo que é sua linguagem profunda, sua poesia, faz sempre o mesmo itinerário: passa pelo embuste e vai cair no sambódromo. De quatro...
>
> (TOLENTINO, 1995, p. 15)

Este trecho de Tolentino só revela a raiva ressentida dos defensores do arcaico, incapazes de criar qualquer coisa. Sem comentários! No fim da primeira estrofe de *SONETERAPIA*, dois versos e a terceira provocação:

custou, mas descobriram que caetano
era o poeta (como eu já dizia)

Augusto ressalta que Caetano era "o" poeta, como ele já dizia desde 1966, no *Balanço da bossa nova*, artigo publicado no livro *O balanço da bossa*. Caetano estava ciente do desejo de "criar um objeto conceitualmente forte e de arte-final irretocável" (VELOSO, 1997, p. 207). O compositor reconhece que

> O conjunto dos aspectos instigantes na música ela mesma e da considerável articulação dos esboços de ideias que se encontravam em minhas entrevistas chamou, desde muito cedo, a atenção do poeta Augusto de Campos (...) Ninguém depois de Augusto, até que o Tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chaves dos problemas específicos da música popular de então.
>
> (VELOSO, 1997, p. 208-209)

Desde o principio, com o lançamento da *Noigandres*, em 1952, os poetas da tríade concreta foram bombardeados de críticas, que eram sempre revidadas num nível argumentativo altíssimo, o que não os privou de sofrer retaliações e resistências no meio acadêmico e entre literatos e jornalistas. Porém, o nível dos poetas concretos "era tão alto, sua cultura tão vasta e sua determinação tão inabalável, que se tornaram um osso duro de roer na cena intelectual brasileira, impondo respeito mesmo onde não havia receptividade" (VELOSO, 1997, p. 213). Caetano lembra que, para Augusto, sempre foi meio óbvia as afinidades entre "o que eles faziam e o que nós estávamos fazendo (...) seu apoio ao movimento em que eu me achava envolvido era nitidamente sincero e notavelmente fundamentado", enquanto o cantor chega a estranhar a primeira impressão que tivera do poeta, que considerou o que chamaria de "careta". Mesmo assim, ressalta que algo em seu olhar "fazia dele, de repente, o menos careta de todos nós".

Quando Augusto apresenta os outros concretos a Caetano, o baiano identifica algumas relações entre o que eles estavam fazendo, embora perceba algumas diferenças comportamentais com relação aos concretos e os amigos "desbundados". As diferenças sinalizam a possibilidade de trocas entre os grupos. Logo, o estranhamento de Caetano cede espaço ao fascínio pela complexa poesia concreta, com seus enigmas e a "subdivisão prismática" mallarméica. Um forte ponto de ligação: Caetano define que "a luta era, foi, é sobretudo contra o academicismo" (VELOSO, 1997, p. 228).

o concretismo é frio e desumano
dizem todos (tirando uma fatia)
e enquanto nós entramos pelo cano
os humanos entregam a poesia

A segunda estrofe soa como uma crítica aos críticos da poesia concreta. Note que Augusto chama "concretismo", imitando o vício de "ismos" da crítica, tão criticado por ele, que considera tal sufixo empobrecedor, além de generalizante. O poeta ressalta adjetivos taxados pela crítica como fraquezas da poesia concreta, acusada de frieza e desumanidade desde o nascimento, vinte anos antes. Augusto prossegue, salientando que mesmo aqueles que criticam a poesia concreta, não se envergonham em aproveitar-se de alguns de seus elementos e soluções, tirando-lhe uma fatia. E enquanto a tríade sofria todos os rechaços, os "humanos" que se dizem contrários à "solidez" da poesia concreta, continuam entregando a poesia. Nada mais digno de pena do que um poeta que entrega sua poesia, deixando-se dominar, render-se, dar a própria obra por venc(d)ida. Dizer a um poeta que ele entrega sua poesia é uma crítica feroz, ainda que sutil, que atingiu a muitos contemporâneos, com produções repetitivas e esvaziadas de qualquer conteúdo novo e transformador.

na geléia geral da nossa história
sousândrade Kilkerry oswald vaiados
estão comendo as pedras da vitória

"Geleia geral" é uma referência explícita à frase de Décio Pignatari ("na geléia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso"), usada posteriormente por Torquato para dar nome à sua coluna diária. A "medula" da *Navilouca* é o experimental, e o "osso" é concreto. No segundo verso, três referências quase apagadas de nossa literatura, retomadas através do trabalho dos concretos: o poeta experimental maranhense Sousândrade (1833 – 1902), o jornalista e poeta simbolista baiano Paulo Kilkerry (1885 – 1917) e o modernista paulista Oswald de Andrade (1890 – 1954). Aqui a crítica é feita aos que desconhecem/renegam estes poetas, por conta da incompreensão...

Augusto vibra porque em 1972, eles estariam colhendo os frutos, principalmente após os

poetas concretos publicarem os livros: Coleção *Obras completas de Oswald de Andrade, ReVisão de Sousândrade (1964) e Re-visão de Kilkerry (1970).* Após o esforço em "resgatar" estes nomes, Augusto afirma com certeza que os escritores estavam *"comendo as pedras da vitória",* finalmente descobertos pelas gerações mais jovens, interessadas em compreendê-los. Essa é a maior herança que um escritor pode deixar: alcançar a imortalidade, através da memória do seu nome e das próprias escrituras.

quem não se comunica dá a dica
tó pra vocês chupins desmemoriados
só o incomunicável comunica

Na última estrofe, Augusto alcança o auge do escárnio, escancarando a sátira e jogando com a própria crítica: a incapacidade de se comunicar. Neste caso, Augusto tem certeza que os poetas, que em tese não se comunicariam, é que realmente estariam dando as dicas, visionários de uma poética universal. "tó pra vocês" nos lembra da capa do livro *Teoria da poesia concreta* (1965), com o famoso personagem em quadrinho *O Amigo da Onça* fazendo o sinal de banana com os braços, punho cerrado, enquanto diz "*tó pra vocês chupins desmemoriados".* A fala deste personagem é a única, das quatro tirinhas, que está em vermelho na capa do livro, em destaque. Chupins numa referência ao passarinho azul-violeta que tem o estranho costume de, sem a menor cerimônia, se apropriar do ninho de outras aves, geralmente o tico-tico. Acontece que o Chupim deposita os ovos no ninho e simplesmente vai embora, deixando a tarefa de chocar e alimentar a cria para a mãe adotiva. Como o filhote de Chupim nasce primeiro, ele acaba dominando o ninho, muitas vezes bebendo os ovos do tico-tico, que se esforça para alimentar os filhotes que acredita serem seus. Chupim acabou virando sinônimo de aproveitador, indivíduo que tira proveito das pessoas e das situações, interesseiro e parasita. O verso *só o incomunicável comunica* é o brado de vitória, a afirmação de que a linguagem experimental, taxada de "incomunicável", é a única que realmente consegue transmitir uma mensagem.

Por entender que o trabalho de Augusto de Campos é importante no quadro da poesia brasileira moderna e experimental, esta observação procura desvendar sua poética, através das dicas esparsas encontradas pelo caminho e no próprio poema. Trabalho que continua vivo, evocando vaias, vivas e discussões ativas. É louvável a capacidade da poesia concreta de ser desdobrada em múltiplos sentidos, dependendo do ponto de vista observado. A proposta da *Navilouca* era a reunião do que havia de mais experimental nas artes naquele momento, e a inclusão dos poetas da tríade concretista explicita a relação de troca de experiências. Augusto consegue, nestes dois trabalhos em que um completa o outro, alcançar o seu "ideal poético". Na epígrafe, primeira coisa a ser lida, ele já havia avisado: "desta vez acabo a obra". Não é à toa que este poema foi refeito várias vezes, republicado em diversos lugares, e é a obra mais conhecida de Augusto de Campos, sua Magnum Opus. Estas duas páginas entregues a Torquato Neto com o recado *"aí vai a minha colaboração pra você"* é a primeira

publicação da maior obra de Augusto de Campos, quiçá da poesia concreta. Infelizmente não saiu em 1972. Consigo imaginar a frustração de Torquato com a impossibilidade de publicação, tendo ciência do material que eles tinham nas mãos, mas sem condições de circulação. É indescritível.

Referências

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo.* Trad. José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANCO, E. de A. C. *Pernambucália: outras verdades tropicais.* Revista Eletrônica da ANPHLAC, [S. l.], n. 6, 2013.

CAMPOS, Haroldo; Pignatari, Décio; Campos, Augusto. *TEORIA DA POESIA CONCRETA: Textos críticos e manifestos 1950-1960.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas.* 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1993.

JACKSON, Kenneth D. *Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta*. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 11-35.

LUCIO, Amanda C. F. *Navilouca – uma experiência do encontro entre arte e vida.* Revista *Epígrafe*, São Paulo, v. 9, n. 1, pp. 155-189, 2020.

PERRONE, Charles A. *Viva vaia: para compreender Augusto de Campos* (via EUA). SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos.* Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 209-218.

TOLENTINO, Bruno. *Os Sapos de Ontem* (Prólogo). Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das letras, 1997.

LITERATURA E MÚSICA: UM ENCONTRO POSSÍVEL NA ESCOLA

LITERATURE AND MUSIC: A POSSIBLE ENCOUNTER AT SCHOOL

Juliana Alves Menezes[1]
Everton Luis Paulino Vinha[2]

Resumo: O objetivo do artigo é apresentar uma prática do ensino de literatura, no Ensino Fundamental II, em duas turmas de 6º anos de uma escola particular da cidade de Maringá, noroeste do Paraná. Os resultados revelaram que é possível atender ao gosto do aluno e levá-los a se aproximarem dos textos literários, porém ao docente cabe o papel de compreender o seu alunado como leitores contemporâneos.

Abstract: The objective of this study is to present a practice of literary teaching, in Elementary School II, 6th year of a private school in the city of Maringá, northwest of Paraná, Brazil. The results show that it is possible to meet the student's taste and get them closer to literary texts; however, the teacher is responsible for understanding his students as contemporary readers.

Palavras-chave: Ensino de literatura; Prática literária; Literatura e outras artes; Formação literária.

Keywords: Literature teaching ; Literary practice; Literature and other arts; Literary formation.

Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar uma prática do ensino de literatura que foi aplicada nos 6º anos de uma escola particular em Maringá, no noroeste do estado do Paraná. Tal prática foi construída de modo que a aproximação entre a Literatura e Outras Artes, especificamente, a música, colaborasse na aproximação do gosto do aluno aos conteúdos apresentados na escola. Um dos maiores desafios, hoje, no que diz respeito ao ensino de literatura, é o de como despertar no aluno o gosto pela leitura de textos literários?

A perda do gosto pela leitura, pelo estudo e pela reflexão são impasses que a escola tem enfrentado. Como mobilizar num aluno, a cada dia, mais virtual, o interesse pela leitura do impresso e da literatura?

Segundo Candido (1989), a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso, a arte literária é indispensável na formação da personalidade, das emoções, das expressões, da reflexão, da aquisição do saber, da percepção da complexidade do mundo, da criatividade, da criticidade de um indivíduo,

1 Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).
2 Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

desenvolvendo em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante (CANDIDO, 1989, p. 117).

Desse modo, o artigo emerge da iminente necessidade de um maior conhecimento da literatura enquanto obra de arte, construída e constituída por técnicas de escritura com valor estético e, principalmente, pela compreensão de que, enquanto obra de arte, ela se constituiu como valioso instrumento para a compreensão do seu mundo interno e do seu mundo externo. Justifica-se o interesse em tratar dessa temática a partir do partilhamento de práticas que consigam mediar a leitura literária, tendo em vista a formação de leitores anárquicos que, mesmo vivendo num mundo caótico, vazio, rápido e hipócrita, terminam por encontrar alguns momentos de sensibilização, assim o ensino de literatura torna-se vivo e, também, um espaço de aconchego, de colo, de acolhimento e de humanização (MENEZES, 2019, p. 54)

Desde a década de 80, as pesquisas na área de literatura e ensino apontam para os motivos que levam os jovens a se distanciarem da literatura escolarizada (ROCCO, 1981; VIEIRA, 1990; LEAHY-DIOS, 1995; CEREJA, 2005; RODELLA, 2008; MENEZES, 2008). Tais pesquisas apontam que a ausência de um percurso no momento da aula, a falta de preocupação docente com a expectativa dos alunos, o trabalho com fragmentos de textos, a reprodução apenas da voz do material didático, a metodologia falha ou a ausência da metodologia, o ensino transmissivo da literatura, em razão de, muitas vezes, o próprio professor não ser leitor ou do cumprimento de programas de concursos vestibulares com suas listas de obras são alguns dos fatores responsáveis pelo distanciamento do gosto do aluno da literatura ensinada na escola.

Educar para formar leitores é algo que desperta não apenas conhecimentos específicos, mas também uma sensibilidade que permite o questionamento do mundo e o desejo de mudança da condição de mediocridade à que o ser humano é submetido. Sem a literatura, as pessoas tornam-se mais passíveis de conformismo com situações de injustiça cometidas por outrem, e, justamente, por isso ela questiona o posicionamento de discursos autoritários como, por exemplo, os utilizados por alguns governantes.

Segundo Zacharias (2016, p. 20),

> é necessário incluir no contexto escolar uma pedagogia que valorize e reconheça o universo *multissemiótico e multimidiático* marcado pelos ambientes digitais, uma pedagogia que não se restrinja à cultura do impresso. O leitor do nosso tempo é multimodal, logo incluir uma articulação entre o meio impresso e o digital (ZACHARIAS, 2016, p. 20).

Para atuar na educação, é necessário que o docente compreenda como os jovens se relacionam com o mundo e com as pessoas, consolidando, em tal processo, uma forma própria de enxergarem a si. A base de sustentação para a aprendizagem será através do afeto e do acolhimento, conforme analisou

Wallon (2010). Wallon deixa bem claro a importância da relação no processo de afetividade. As relações interpessoais, ou seja, a relação entre pessoas, são muito importantes no processo de ensino-aprendizagem, a criança precisa ser amada para se auto afirmar e desenvolver do seu potencial na escola.

Nesse sentido, a formação de professores assume papel fundamental no desenvolvimento de práticas pedagógicas caracterizadas pela observação atenta dos jovens, pelo conhecimento e pelo respeito das especificidades da aprendizagem e, assim, pela intencionalidade e pela sistematicidade que permitem o movimento de aproximar o ideal (aquilo que o professor desejava) do real (aquilo que, efetivamente, os pequenos apresentam nas suas vivências).

Surgem, assim, políticas educacionais que tentam responder ou sinalizar para uma melhoria no ensino. Sobre o surgimento da BNCC, avalia Freitas (2018, p. 80):

> [...] bases curriculares nacionais (tanto relativas ao que deve ser ensinado aos estudantes nas escolas quanto relativas à formação dos profissionais da educação) fornecem as competências e habilidades para "padronizar" o ensino e a aprendizagem; os testes (usualmente censitários) cobram a aprendizagem especificada pela base e fornecem, por sua vez, elementos para inserir as escolas em um sistema meritocrático de prestação de contas de seu trabalho, alimentando a competição entre professores e escolas. Neste processo, as escolas que "falham" nas metas ficam vulneráveis à privatização. O número de escolas que falham podem ser aumentado com o manejo e rigor das bases curriculares nacionais e dos testes nacionais. [...] a finalidade única dessa engenharia é criar condições para induzir a privatização da educação, estipulando metas que são difíceis de serem atingidas, nas condições atuais de funcionamento da educação pública, desmoralizando a educação pública e o magistério (FREITAS, 2018, p. 80).

A discussão de uma base curricular necessita ser debatida dentro do cenário público, pois não concordamos com a mercantilização da educação e com somente o olhar do gestor privado da educação no país. Dito isso, a base ignora, na sua discussão, a presença de comunidades e dos povos tradicionais no território brasileiro e busca tão somente formar profissionais para a sociedade industrial, logo o documento não democratiza o saber, mas reforça uma visão eurocêntrica de mundo e sociedade, submetendo assim os indivíduos aos interesses do mercado.

No que diz respeito ao ensino fundamental, como a base apresenta-se como um documento normativo que traça as aprendizagens essenciais para a educação básica, tais aprendizagens não envolvem apenas conteúdos, mas habilidades e competências que devem ser desenvolvidas ao longo de todos os anos escolares. Trata-se de um projeto de sociedade em que a escola deve contribuir para a formação cidadã. Suas diretrizes vêm exigindo alterações profundas nos currículos pedagógicos,

materiais didáticos e formação de professores.

Com a implementação da BNCC, as principais mudanças no Ensino Fundamental – Anos finais vêm da necessidade de desenvolver, dentro das instituições de ensino, os conhecimentos, as habilidades, as atitudes e os valores essenciais para o século XXI. As mudanças próprias dessa fase da vida implicam a compreensão do adolescente como sujeito em desenvolvimento, com singularidades e com formações identitárias e culturais próprias, que demandam práticas escolares diferenciadas, capazes de contemplar suas necessidades e diferentes modos de inserção social.

Esse entendimento do adolescente como sujeito em desenvolvimento (evidenciada tanto pela BNCC quanto pelas Diretrizes Curriculares Nacionais) enfatiza a necessidade de a escola e o profissional da educação buscarem compreender e dialogar com as formas particulares de expressão dos estudantes nesta etapa de ensino. Isso relaciona-se, especialmente, ao envolvimento com a cultura e com a comunicação nos meios digitais, mas, na verdade, vai muito além disso, pois objetiva contribuir para o projeto de vida desse jovem.

Desde a década de 80 até hoje, observamos algumas mudanças, porém, ainda hoje, os alunos encontram-se mais distantes dos livros; ao que tudo indica, apenas práticas que considerem o gosto do aluno podem, de fato, contribuir para formar leitores anárquicos. Um leitor anárquico é aquele que sabe selecionar, dentre os textos que circulam socialmente, aqueles que podem atender às suas necessidades, conseguindo estabelecer as competências necessárias e adequadas de abordagem de tais textos. Sobretudo é capaz de ler as entrelinhas, identificando os elementos implícitos, estabelecendo relações interpessoais e realiza o seu direito ao contraditório, não só com o texto lido, mas, especialmente, com a sua posição social, política, histórica e ideológica, assim, esse leitor posiciona-se sobre o que lê de modo livre e corajoso (MENEZES, 2019).

Desse modo, tendo como base teórica para o ensino de literatura o letramento literário (COSSON, 2014), neste artigo, analisaremos os planos de aula formulados e aplicados em duas turmas de sextos anos. O objetivo, de modo geral, é escrutinar a aproximação da literatura e da música nessas aulas de ensino do gênero literário poema, avaliando de que modo se realiza a aproximação entre o ideal do texto literário e o real do consumo do alunado. A partir dos pressupostos teóricos de Cosson (2014), verificaremos qual é o lugar metafórico ocupado pela música nessa sequência de aulas e até que ponto ela serve a motivar e a intercambiar o interesse dos alunos e do professor no ensino de literatura.

Pressupostos Teóricos para o Letramento Literário

A sequência básica do letramento literário na escola, de acordo com Cosson (2014, p. 51), é organizada e pensada a partir de quatro passos: motivação, introdução, leitura e interpretação.

A *motivação* é a etapa que servirá para preparar o aluno a entrar no texto. Nesse sentido,

as práticas de motivação são aquelas que estabelecem laços estreitos com o texto que se vai ler. Construir situações em que os alunos devem responder a uma questão ou posicionar-se diante de um tema é uma das formas mais usuais de construção da motivação.

A *introdução* é a fase de apresentação do autor e da obra; aqui, sugere-se que seja algo mais sucinto, uma vez que sua função é apenas permitir que o aluno receba a obra de modo positivo. Assim, a seleção criteriosa dos elementos que serão explorados, a ênfase em determinados aspectos dos paratextos e a necessidade de deixar que o aluno faça por si próprio outras materialidades da obra são características de uma boa introdução.

A *leitura* é a etapa a seguir e ela deve vir acompanhada de intervalos de leitura. Aqui, o professor solicita que o aluno leia um texto: se for pequeno, como poesia e conto, pode ser feito em sala de aula; caso seja uma obra maior, ela deve ser feita em casa ou em outro espaço, como na biblioteca. A leitura escolar precisa ser acompanhada porque ela tem uma direção, um objetivo a cumprir. Não é policiar o aluno, mas sim acompanhar. Durante o tempo de acompanhamento, ao docente cabe o papel de convidar os alunos a apresentar os resultados das suas leituras nos intervalos de leitura. Isso pode ser feito através de uma simples conversa, ou por meio da leitura de textos menores que tenham ligação com o texto maior, funcionando como uma focalização sobre o tema da leitura e permitindo que se teçam aproximações breves entre o que já foi lido e o novo texto. Ainda, pode-se solicitar a leitura conjunta de um capítulo ou trecho do capítulo para ser trabalhado estilisticamente em microanálise de recursos expressivos que interessem ao professor destacar. Os intervalos devem ser negociados com os alunos e avisados antecipadamente. Pelos intervalos, o professor realizará um diagnóstico no processo de leitura, dessa forma, o docente poderá resolver problemas ligados ao vocabulário e à estrutura composicional do texto, entre outras dificuldades ligadas à decifração.

A *interpretação* parte do cruzamento dos enunciados, que constituem as inferências, para chegar à construção do sentido do texto, dentro de um diálogo maior que envolve autor, leitor e comunidade. Duas são as etapas da interpretação: 1. Momento interior e 2. Momento externo. O momento interior é aquele que acompanha a decifração, palavra por palavra, página por página, capítulo por capítulo, e tem seu ápice na apreensão global da obra. A motivação, a introdução e a leitura são os elementos de interferência da escola no letramento literário. Do mesmo modo, a história de leitor do aluno, as relações familiares e tudo mais que constitui o contexto da leitura são fatores que vão contribuir de forma favorável ou desfavorável para esse momento interno. A interpretação é feita daquilo que somos no momento da leitura, por isso ela continua sendo um ato social. Já o momento externo é a concretização, a materialização da interpretação como ato de construção de sentido de uma determinada comunidade. Logo, ao dialogar e ao trocar as leituras, o aluno compreende estar numa coletividade e fortalece e amplia o horizonte de expectativas. A etapa da interpretação orienta-se registrar: se os alunos forem pequenos, com desenhos; se for adolescente, o professor pode solicitar uma resenha para o jornal da escola, por exemplo. Os murais escolares, os cenários, a troca de revistas

e de livros usados, as feiras de livro nas escolas são sugestões para que o aluno externalize a reflexão sobre a obra lida e dialogue com sua comunidade.

A escolarização da literatura, aqui didatizada pela teoria de Cosson (2014), é discutida enquanto processo de formação de leitores por Menezes, Pagoto e Jacomel (2010). Segundo as autoras, o ensino de literatura deve partir, antes de mais nada, de um apreço e de uma fruição do texto literário, emancipando a arte da função de paratexto e a escolarização das amarras do conteudismo avaliativo. Ensinar literatura por ensiná-la, sem antes estabelecer um sentido entre o texto literário e o interesse do aluno, não forma leitores. É preciso, em rede, considerar todos os aspectos que formam leitores de literatura que não apenas a escola e que não apenas a obra, incluindo nesses aspectos o professor, os sujeitos que cercam esse aluno e, sobretudo, o próprio estudante de quem se quer fazer leitor.

Além disso, a leitura, assim como postulado pelas pesquisadoras, é a produção de sentidos. O leitor deve ser capaz não apenas de ver sentido naquilo que lê, considerado seu repertório, seu conhecimento de mundo e seu gosto particular, mas também produzir sentidos a partir daquilo que lê. Ao consumir o texto literário, deve ser capaz de imaginar as condições que figuraram a sua produção no tempo, no espaço e no contexto em que emergiu, mas deve também conseguir interpretá-lo em relação aos discursos que são seus contemporâneos, em relação à sua realidade enquanto sujeito.

Para que isso aconteça, afirmam Menezes, Pagoto e Jacomel (2010, p. 25) que "A batalha por uma melhoria com a leitura de literatura, seja ela, clássica ou não, na escola, depende de esforços conjuntos e de leis que se preocupem mais com o saber fazer". Ao professor, sujeito que intermedia o texto e o leitor, que intermedia a lei e o sujeito dessa lei, assim, cabe o lugar de conflito. Esse conflito que deve ser apaziguado em suas práticas docentes de escolarização e de letramento literário, práticas de ruptura e de formação efetiva de leitores capazes de produzir sentidos e de "saber fazer".

A Música no Letramento Literário do Poema

Em vista dos pressupostos teóricos levantados, escolhemos a análise de uma sequência de ensino do gênero poema. A sequência foi aplicada em uma escola de ensino fundamental particular de Maringá, no noroeste do estado do Paraná, a duas turmas da disciplina de Língua Portuguesa. No total, as turmas totalizam 51 (cinquenta e um) alunos.

Em vista do contexto de pandemia, o ensino remoto na instituição manteve o cronograma de aulas presenciais com a adaptação dos horários, reduzindo a hora-aula de 45 minutos para 30 minutos. Além de outros recursos, as aulas foram realizadas com o uso conciliado da plataforma de vídeo-chamadas *Google Meet* e a plataforma de sala de aula digital *Google Sala de Aula* para a postagem de materiais e de atividades.

O conteúdo da sequência, como antecipamos, foi o gênero poema, com o objetivo de apresentar

as características textuais e discursivas desse gênero além de promover o letramento literário com o uso de textos de diversas autorias. A música, nesse sentido, foi um recurso motivacional de que se valeu o professor em momentos específicos dos planos de aula e das atividades por eles previstas. Vale ressaltar que, como diretriz institucional, todos os professores de todas as disciplinas da escola são encarregados de elaborar planos de ensino para todas as aulas ministradas, os quais são revisados pela supervisão escolar antes da aplicação aos alunos. Os planos de aula referentes a essa sequência foram escolhidos como *corpus* de análise para essa pesquisa, especificamente, os trechos da sequência que se referem à relação entre poema e música.

No total, foram doze aulas ministradas na sequência. De forma geral, analisamos que as quatro etapas do letramento literário propostas por Cosson (2014) não foram norteadoras para a elaboração macroscópica da sequência; assim, o objetivo geral identificado não foi o do letramento de um texto literário poético, mas a compreensão e a análise macroscópica desse gênero. A partir desse objetivo, objetivos específicos foram estabelecidos, a saber: diferenciar poema de poesia; compreender o contexto de produção e a relação entre autor e eu lírico; analisar e compreender o uso da linguagem figurada como recurso poético; identificar a organização textual geral do poema em verso e em estrofe, com a análise da rima como recurso rítmico; reconhecer o uso de recursos estilísticos como a aliteração e a assonância.

Destarte, o letramento literário ocorreu, de fato, em momentos específicos da sequência nos quais os poemas foram lidos. Sobre esses poemas, listam-se aqueles utilizados pelo professor em sua sequência: *A bailarina*, Cecília Meireles; *Infância*, Carlos Drummond de Andrade; *O menino azul*, Cecília Meireles; *A porta*, Vinícius de Moraes; *A lua foi ao cinema*, Leminski; *Ao pé de sua criança*, Pablo Neruda; *Barcos de Papel*, Guilherme de Almeida; *rio* e *de som a som*[3], Paulo Leminski; *Este é o inverno*, Clarice Pacheco. Além desses, citamos aqueles utilizados em uma das avaliações trimestrais da disciplina, *O leão,* Vinicius de Moraes, e *O lagarto medroso*, Cecília Meireles.

O uso dos poemas foi variado. Notamos que a fase da *motivação* foi realizada, no início da sequência, de forma mais evidente, para a leitura do poema *Bailarina,* de Cecília Meireles, com a projeção de fotografias de Gjon Mili (1904-1984), recurso utilizado também na fase da *interpretação* entre o poema e as fotografias. Já a fase da *introdução* foi repetida, assim como orienta a teoria, de forma sintética em cada um dos poemas apresentados. A fase da *leitura* de cada poema foi realizada com a oralização do texto, com os questionamentos orais e com os questionamentos escritos materializados em atividades, todos esses recursos individual ou coletivamente. Já a fase da *interpretação* foi executada em três momentos: na leitura do poema *A bailarina*, de Cecília Meireles, na leitura de *Este é o inverno*, de Clarice Pacheco, e na leitura da letra de *Capitão Gancho,* de Clarice Falcão, estabelecendo relações entre o título da música e a obra *Peter Pan,* de J. M. Barrie.

Além dos poemas, há as músicas que foram inseridas na sequência de aulas, a saber *Pé com*

3 Justificamos o uso de minúsculas no título dos dois poemas a fim de preservar a grafia original do autor.

pé, Palavra Cantada, *Capitão Gancho*, Clarice Falcão, e *Segue a seco*, Marisa Monte. No plano, a primeira música é usada como recurso de motivação mas também de leitura no objetivo específico de compreensão da linguagem figurada como recurso poético. No quadro a seguir, o trecho do plano de aula que concerne a esse uso.

Quadro 1 – A música Pé com pé, do grupo Palavra Cantada, no plano de aula

Questionar oralmente à turma: **A música e a letra da música falam apenas do pé enquanto parte do corpo humano?** Validar as respostas. Projetar a pergunta no *Jamboard* e pedir para que cada aluno responda: **Quais são as figuras de linguagem utilizando a palavra "pé" nessa letra?** Perguntar aos alunos sobre a organização do texto, o que eles teriam a comentar sobre essa organização. Guiar a compreensão dos alunos apontando para a disposição em linhas da letra e a separação dos conjuntos de linhas. Questionar à turma que nome recebem cada uma dessas linhas e que nome recebe o conjunto delas. Projetar a definição de verso e de estrofe. Questionar aos alunos quantas estrofes tem a letra da música. Projetar a primeira estrofe da letra de *Pé com pé*, pedindo que enviem no chat quais palavras eles acreditam ter a pronúncia parecida. Reprojetar a estrofe, agora com as rimas grifadas. Apresentar aos alunos o conceito de rima. Indicar que a rima é um dos recursos que dão ritmo ao poema, mas não o único.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Analisamos, aqui, uma primeira aproximação da literatura à música na compreensão da letra de música pelo recurso literário da linguagem figurada proposto à análise do poema. Nessa letra, vários são os usos figurados da linguagem em expressões que utilizam o substantivo "pé" em seu sentido conotativo. A partir dessa leitura, motivaram-se os alunos a pensarem a linguagem conotativa do poema, instrumentalizando-os às leituras futuras e, assim, conferindo-lhes recursos técnicos para o letramento literário.

A escolha musical, por sua vez, aponta para uma proximidade da composição com a realidade da infância do alunado em vista da temática e da ludicidade da letra. Segundo relato do professor, as discussões orais acerca da composição indicaram que alguns alunos de ambas as turmas já estavam familiarizados com o grupo. A escolha do grupo, inclusive, demonstra um novo ponto de aproximação

entre literatura e música, uma vez que as composições originais do *Palavra Cantada* objetivam, justamente, a correlação entre o ritmo musical e a leitura poética.

Um segundo uso da música no plano foi o da composição *Segue a seco*, de Marisa Monte. A seguir, o quadro com o trecho que faz menção à ação docente.

Quadro 2 – A música Segue a seco, de Marisa Monte, no plano de aula

Projetar o clipe de *Segue o seco* - Marisa Monte e a letra da canção. Questionar à turma: **Qual é a região mais seca do país?** **Qual som se repete no título da canção?** **Analisando a letra, esse som se repete ao longo da música?** **Qual é o nome dessa figura de linguagem?** **Que efeito tem o uso dessa figura de linguagem?** Orientar as respostas de forma a analisar o uso da aliteração no poema.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Aqui, a música é usada também como contexto para cumprir um outro objetivo específico da sequência, o reconhecimento do uso de recursos estilísticos como a aliteração e a assonância Além da *introdução* e da *leitura*, houve, ainda segundo relato, a *interpretação* dessa letra com o poema *Este é o inverno*, de Clarice Pacheco. Notamos, novamente, uma aproximação entre o gênero poema e o gênero letra de música, utilizando a composição musical completa como *motivação* para análise e para *leitura*. Além disso, a interpretação da temática entre a canção de Marisa Monte e o poema de Clarice Pacheco, criando um paralelo entre literatura e música.

A música, enfim, apresenta-se em um terceiro momento do plano de ensino. É a composição *Capitão Gancho*, de Clarice Falcão. No quadro a seguir, há a menção da ação docente e da atividade em que a música foi analisada.

Quadro 3 – A música Capitão Gancho, de Clarice Falcão, no plano de aula

Sintetizar, oralmente, as características estudadas do poema.
Questionar à turma se há alguma dúvida quanto ao estudo do poema.
Escutar à música *Capitão Gancho*, Clarice Falcão.
Ler a letra de música com os alunos.
Corrigir uma a uma as atividades.
Complementar a análise da letra e dos efeitos de sentido com a análise de demais versos ou aspectos.
Questionar aos alunos qual é a poesia dessa música.
Finalizar a análise traçando o paralelo entre os elementos da letra de música e do poema.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Nesse plano, fica mais evidente a aproximação entre música e poema, explícita até na ação docente e na fala do professor. A atividade, aplicada como tarefa de casa, foi composta por exercícios que retomaram todos os objetivos específicos estabelecidos para o plano. Dessa forma, a retomada dos conteúdos estudados acerca do poema e a pergunta final, relacionando poesia e poema, dão conta dessa evidência. Não obstante, a correlação feita entre os elementos da letra de música e do poema aproximam as duas artes em suas similaridades. Oralmente, segundo relato do professor, foi realizada a explicação da origem histórica do gênero poema pela etimologia do termo "lírico", relacionando sua origem grega à musicalização das letras de música no presente histórico, o que contribui à aproximação repetida e analisada nos planos.

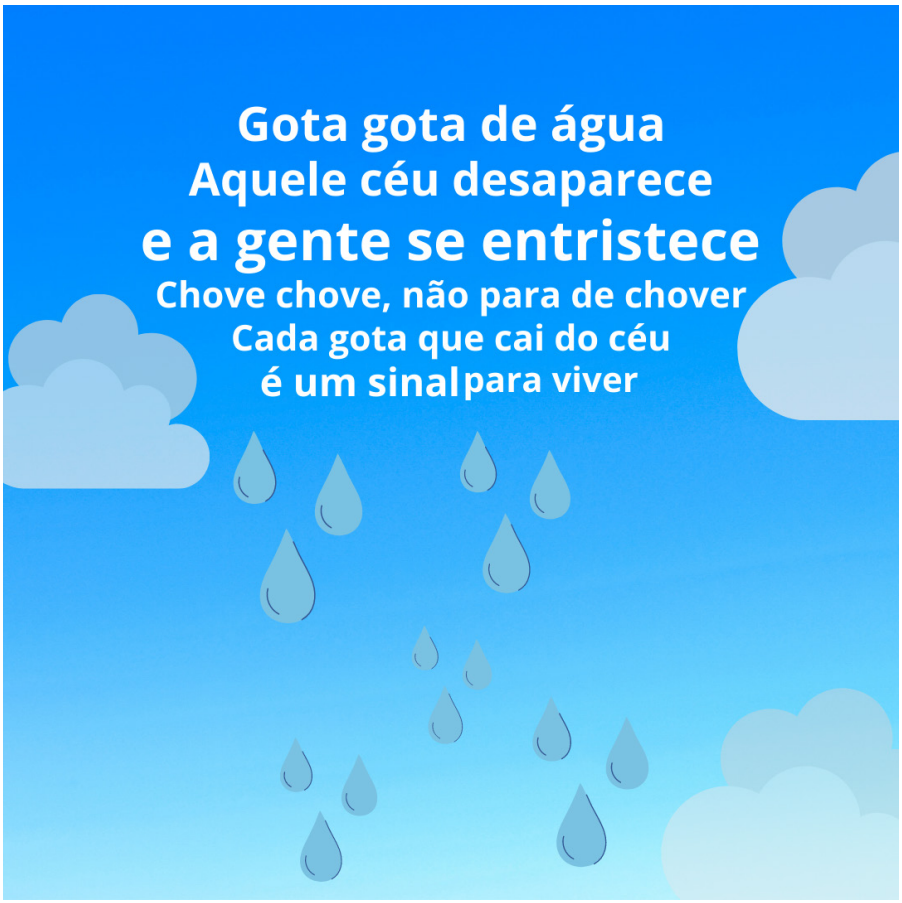
Uma etapa subsequente às aulas acerca do gênero poema foi a de produção textual de um poema concreto. Entendemos que o processo de escolarização da literatura não prevê a formação de autores de literatura (o que, por si só, configura uma nova e profícua reflexão da qual nos abstemos aqui). No entanto, como pontuam Menezes, Pagoto e Jacomel (2010), ler literatura é ver nela e produzir sentidos a partir dela. Selecionamos, assim, cinco produções de alunos a fim de ilustrar uma possível emancipação do papel de leitor do papel de aluno em processo de avaliação.

Desse modo, nas produções selecionadas, longe de avaliarmos criticamente os textos literários materializados, pretendemos refletir, nas considerações que finalizam nosso trabalho, sobre os efeitos do letramento literário nos alunos e se, de fato, a escolarização da literatura é capaz de, em acordo com os pressupostos teóricos e por meio de práticas que buscam aproximar o literário da realidade dos alunos, humanizá-los.

Os encaminhamentos didáticos para essa produção começaram com o planejamento de um texto a partir de perguntas que direcionassem o aluno à produção. Nessas perguntas, tiveram de escolher algo do cotidiano, um substantivo simples, sobre o qual quisessem escrever. A partir disso, foram convidados a caracterizar esse substantivo, a relacionar a ele suas ações e a pensar em sons que

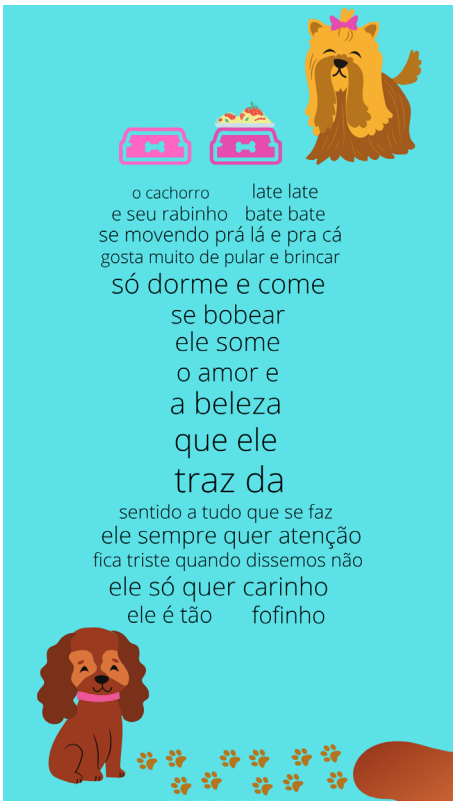
remetessem a ele. Na aula seguinte, coube aos alunos produzir um poema sobre esse ser ou objeto do cotidiano a partir de sua perspectiva individual, sua percepção particular do mundo. A atividade foi finalizada, em um terceiro momento, quando, após produzidos os poemas, os alunos reescreveram-nos, transformando-os em poema concreto, utilizando recursos visuais e sonoros (as onomatopeias pensadas na primeira atividade) para isso. Cabe o comentário aqui de que as produções não passaram por revisão ortográfica no intuito de evitar a gramaticalização da produção criativa. Uma amostra dos resultados são os poemas a seguir:

Imagem 1 – Poema do aluno A



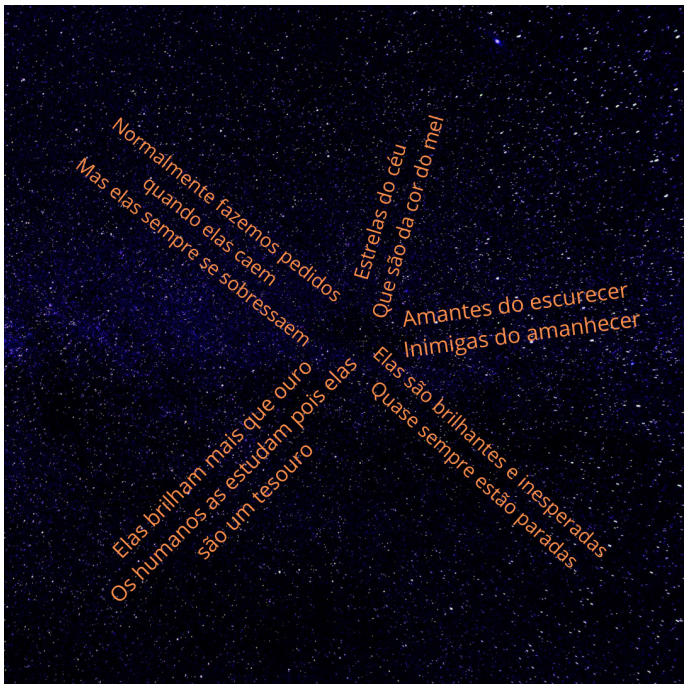
Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 2 – Poema do aluno B



Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 3 – Poema do aluno C



Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 4 – Poema do aluno D

Fonte: Acervo dos autores.

Imagem 5 – Poema do aluno E

Passarinhos
barulhentos
Logo de manhã eles começam a piar,
Eles voam como doido
Os passarinhos bem bonitinhos que ficam a vida inteira piando e voando.
Barulho pra cá piu barulho pra lá pru.A noite é difícil de dormir, os passarinhos não nos deixam.
Eles fazem muito barulhos voam, e nós damos carinho e comida
mas além
deles serem
barulhentos,
nós se divertimos
muito com
eles

Fonte: Acervo dos autores.

Considerações Finais

O objetivo desse trabalho, a priori, foi o de analisar a relação possível entre a música e a literatura em contexto escolar. Pautados em uma prática de ensino real e efetivada em sala com alunos do sexto ano do Ensino Fundamental II, o que verificamos foi que o encontro não apenas é possível, como é realizado. Em vista das similaridades entre as duas expressões artísticas, similaridades essas justificadas, inclusive, pela origem em comum dos gêneros letra de música e poema, notou-se uma tentativa de escolarizar, com sucesso, a literatura a fim de que os alunos vissem nessa arte algum sentido mais concreto e familiar. Essa familiaridade poder-se-ia justificar por diversas razões que não cabem aqui; interessa-nos pontuar que a música é uma arte que tem vencido o tempo e reformulado-se no gosto massificado muito mais que a poesia.

Nos planos de aula, nota-se como ela é um caminho pelo qual se convida os alunos a adentrarem nas reflexões temáticas, organizacionais e estilísticas da literatura, apreendendo no texto escrito também a musicalidade perdida do gênero lírico. É por meio dela também que os alunos são motivados a fazer a leitura literária e levados a interpretar os textos poéticos com outros textos, com outros temas e com sua própria realidade. O encontro, assim, efetiva-se entre literatura e música na escola.

A escolarização da literatura, contudo, enfrenta desafios: de um lado, o ensino é orientado tanto quanto cerceado pelas diretrizes curriculares em todos os níveis institucionais do país, estabelecendo uma lista de competências e de cobranças aos quais os dois sujeitos do processo de ensino, professor e aluno, estão submetidos. Essa cobrança transpassa a prática docente e nota-se no conteudismo e na instrumentalização em detrimento do consumo e da fruição. Nos planos, isso fica evidente quando o ensino é pautado pelos objetivos que precedem e prescindem o texto literário e quando a música, embora excelente motivadora, não é apreciada em sua própria forma e conteúdo, mas como paratexto.

Nesse contexto, vislumbram-se as múltiplas escolhas do professor quanto aos textos literários e as múltiplas tentativas de, efetivamente, letrar os alunos para a arte da literatura, seja por meio da música, da fotografia, do videoclipe ou de qualquer outro gênero que consumam. Isso demonstra o outro lado do desafio, a prática docente. Uma prática docente que tem de buscar, ao mesmo tempo, cumprir com as obrigações e ensinar o poder libertário da literatura; instrumentalizar os alunos à leitura literária fora da sala de aula e possibilitar o apreço e o consumo da literatura enquanto fruição da arte e a humanização do leitor em um público que não consome, via de regra, o que é entendido como literatura.

É nesse ponto que a produção de texto emerge dessa prática como uma possibilidade de libertação: ao serem convidados a olhar para a realidade circundante com os olhos da poesia, a se colocarem no lugar de um(a) poeta(isa), a refletirem sobre como se sentem em relação às coisas banais, a expressarem esse sentir em uma linguagem conceptual, convidam-se esses alunos a consumirem

a literatura não do seu ponto de vista individual do contemporâneo datado, mas do ponto de vista universal e, ainda, particular e único de ser humano que sente o mundo. Convidam-se esses alunos a ver um sentido na literatura e a produzir, a partir dela, novos sentidos.

Nesse conflito silencioso entre a literatura enquanto arte e a literatura enquanto pretexto, o que concluímos é que a escolarização do texto literário é possível se considerado o aluno enquanto leitor contemporâneo e enquanto ser humano que precisa, primeiramente, ser assim visto pelo professor. O encontro entre música e literatura, assim como entre cinema e literatura, entre HQ e literatura, entre jogos eletrônicos e literatura, existe e deve ser arranjado em sala de aula. Antes, porém, um encontro possível e necessário é o do aluno com a sua posição de leitor – e não de qualquer leitor: um leitor capaz de ver sentido no texto literário, de ver sentido do texto literário em sua vida e de produzir sentidos próprios a partir da leitura do literário; enfim, um aluno leitor anárquico.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Ministério da Educação. Site institucional. *O que é a Base Nacional Comum Curricular?* Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/#/site/base/o-que>. Acesso em: 17 out. 2020.

_____. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular***.** 2ª Versão Revista. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/documentos/bncc-2versao.revista.pdf. Acesso em: 17 out. 2020.

CANDIDO, Antonio. Direitos Humanos e Literatura. In: FERSTER, A. C. Ribeiro. *Direitos humanos e...* São Paulo: Brasiliense, 1989.

CEREJA, William Roberto. O dialogismo como procedimento no ensino de Literatura. In:_____. *Ensino de Literatura*: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura. São Paulo: Atual, 2005.p. 162 – 195

COSSON, Rildo. *Letramento Literário*: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2014.

FREITAS, Luiz Carlos de. *A reforma empresarial da educação:* nova direita, velhas ideias. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LEAHY-DIOS, Cyana. *Educação literária como metáfora social:* desvios e rumos. Rio de Janeiro: Ed. UFF, 2000.

MENEZES, Juliana Alves Barbosa. *Ensino de literatura e vestibular:* que leitor espera a Universidade Estadual de Maringá e o que recebe. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação

em Letras, Maringá, 2008.

_____. *Educação Literária no Ensino Médio:* estudo de caso das escolas paranaenses. 2019. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Programa de Pós-Graduação em Letras, Assis, 2019.

MENEZES, Juliana Alves Barbosa; PAGOTO, Cristian; JACOMEL, Mirele Carolina Werneck. Escolarização da poesia clássica. In: *Interletras,* Dourados: 2: 11-27, 2010.

OLIVEIRA, Gabriela Rodella. *O professor de português e a literatura:* relações entre formação, hábitos de leitura e prática de ensino. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, USP, São Paulo, 2008.

ROCCO, Maria Thereza Fraga. *Literatura-Ensino:* uma problemática. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992.

VIEIRA, Alice. *O prazer do texto*: perspectivas para o ensino de literatura. São Paulo: EPU, 1990

WALLON, Henri. *A evolução psicológica da criança***.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ZACHARIAS, Valéria Ribeiro de Castro. Letramento digital: desafios e possibilidades para o ensino. In: *Tecnologias para aprender*. COSCARELLI, Carla Viana (Org). São Paulo: Parábola Editorial, 2016. P. 15-26.

A DIVINA COMÉDIA DE UM RAPAZ LATINO-AMERICANO: A INFLUÊNCIA DA LITERATURA NA OBRA DE BELCHIOR

THE "DIVINECOMEDY"OF A LATIN AMERICAN BOY: THE INFLUENCEOFLITERATUREONBELCHIOR'SWORK

Leandro Martan Bezerra Santos[1]

Resumo: O presente artigo visa apresentar a influência da literatura e a utilização de recursos de intertextualidades na obra do músico cearense Belchior. A partir da análise das letras das cerca de cento e vinte composições gravadas pelo artista, aliada à uma breve contextualização de sua trajetória profissional, será possível identificar e promover uma reflexão sobre os pontos de convergência entre música e literatura na obra deste consagrado cantor da Música Popular Brasileira.

Abstract: This paper aims to show the influence of literature and the use of intertextual resources in the work of the Brazilian musician Belchior. Using the lyrics of all one hundred and twenty compositions recorded by the artist, combined with a brief contextualization of his professional career, it will be possible to identify and promote a reflection on the points of convergence between music and literature in the work of this renowned singer of the musical genre well known as the "Brazilian Popular Music".

Palavras-chave: Antonio Carlos Belchior; História da cultura no Brasil; História social brasileira; Música popular brasileira; Música e literatura.

Keywords: Antonio Carlos Belchior; Brazilian music; Brazilian social history; History of culture in Brazil; Music and literature.

Introdução

Antonio Carlos Belchior foi um dos mais conhecidos, talentosos e icônicos compositores e intérpretes da Música Popular Brasileira. Nascido no ano de 1946, na cidade de Sobral, Ceará, construiu uma trajetória artística singular, cujas peculiaridades se estendiam do abandono do curso de Medicina na Universidade Federal do Ceará, a fim de se dedicar às crescentes participações em festivais universitários de música, ao repentino sumiço dos palcos e dos holofotes na fase final de sua carreira.

O presente artigo debruça-se especificamente sobre as confluências entre literatura e música na formação das letras compostas por Belchior, que valorizou, como poucos compositores brasileiros foram capazes de fazer, os gêneros literários como influências indispensáveis para a sua

1 Mestrando em Arqueologia na Universidade de São Paulo (MAE/USP), onde é bolsista CAPES e atua como Pesquisador do Laboratório Interfaces entre Museologias - InterMuseologias, sob a orientação da Profa. Dra. Marília Xavier Cury. É Bacharel em Ciências Sociais pela Fundação Getulio Vargas (CPDOC/FGV), com formação complementar em Relações Internacionais no Mundo Contemporâneo. Foi bolsista de Iniciação Científica por dois anos, tendo integrando como estudante os seguintes grupos de pesquisa: Laboratório de Pensamento Social - LAPES (FGV); Cátedra Jean Monnet (FGV) e Estudos Avançados para a Sustentabilidade - EAS (UFRN). Já apresentou trabalhos, publicou artigos, fez cursos e participou de eventos nos âmbitos nacional e internacional. Tem experiência profissional no Museu Câmara Cascudo e no IBGE, além de ter sido discente das graduações em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FND/UFRJ) e de Turismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Possui interesse nas seguintes áreas: História Cultural do Brasil; Museologia Crítica; Arqueologia Pública; Arquivos de Imprensa; Humanidades Digitais; História da Política Externa Brasileira; Política Internacional e Relações Internacionais.

obra, estabelecendo um enorme e complexo fluxo de intertextualidades em sua produção. A análise detalhada das cerca de cento e vinte composições gravadas por Belchior permitiu a identificação de inúmeras produções literárias que foram referenciadas e se fizeram presentes na obra do músico cearense, com o rol de fontes também sendo composto por trabalhos acadêmicos sobre a temática e o próprio Belchior.

Ainda antes do início de sua carreira artística, Belchior deixou a cidade de Sobral para buscar cumprir com sua vocação religiosa, indo morar num convento de freis capuchinhos na pequena cidade de Guaramiranga, região serrana do Ceará. A sólida formação intelectualoriunda dos anos passados junto aos capuchinhos possibilita uma influência fundamental sobre as composições tão complexas e ricas em referências literárias, culturais e sociológicas presentes em suas letras, que se refletiam diretamente na qualidade e no direcionamento temático de suas composições.

A respeito dessa característica da obra do cearense, Gislene Silva conclui que:

> No aspecto estético, Belchior constrói sua obra dentro de um estilo original, tanto do ponto de vista temático, quanto da linguagem. São letras impregnadas de poesia, textos que, se retirados do ambiente musical em que foram produzidos, permanecem como versos de evidente qualidade literária. Não são apenas documentos de um momento histórico efervescente, mas a configuração estética de uma poesia que, imbricada nas letras do cancioneiro popular urbano da década de 1970 e 1980, adquiriu tamanha força lírica a ponto de revelar uma vida independente do suporte melódico e sustentar-se seguramente apenas pela leitura. Ademais, sua obra está presente na literatura brasileira, como também a literatura brasileira está presente, por meio da intertextualidade, em sua elaboração poética. (...) Suas criações apontam um engajamento dentro da série social e literária, renunciando, na medida do possível, às exigências e imposições do mercado fonográfico e da indústria cultural (SILVA, 2006, pp. 104 - 105).

Após as experiências com a religião e a universidade, o cantor deixou o Nordeste do país para buscar ampliar a projeção de sua carreira. O período inicial da vida no Rio de Janeiro e em São Paulo, com todas as dificuldades e experiências adjacentes à vida na cidade grande, se tornou lugar comum na temática de suas obras, quando Belchior pôde acompanhar de perto os processos provenientes das transformações urbanas e sociais das grandes cidades do Sudeste brasileiro, com especial ênfase na situação dos imigrantes nordestinos que ali chegavam em imensa quantidade. Foi nessa mesma época, porém, que o músico lançou seus álbuns de maior sucesso junto ao público e à crítica, sendo eles *Alucinação* – seu disco mais vendido e datado de 1976 - e *Coração Selvagem*, do ano de 1977.

Diálogos com a literatura e literatos

Embora não fosse o tema principal das canções de Belchior, a literatura se manifestava de maneira constante nessas composições, especialmenteatravés do uso do recurso da intertextualidade, isto é, a ocorrência de um diálogo entre dois ou mais textos, independentemente do grau da relação entre eles. É possível identificar também referências a grandes nomes internacionais dos campos da filosofia, poesia, artes plásticas e visuais, cinema, teatro, assim como figuras públicas em geral, nos revelando uma aguda face intelectual do artista, que estudava, acompanhava e admirava expoentes de todas as áreas acima citadas, com frequência conciliando tal interesse com encaixes que formavam um todo coerente, coeso e harmônico na estrutura de elaboração de suas canções.

Como exemplo dessa ampla dinâmica de referências, em "Retórica sentimental", do disco *Era uma vez um homem e o seu tempo*, Belchior faz menção direta a Gonçalves Dias e sua "Canção do exílio", além decitar a personagem Ceci do romance "O Guarani", do também cearense José de Alencar,e mencionar o poema "Buriti Perdido", de Afonso Arinos.

A menção a poemas e poetas é um dos caminhos de diálogos intelectuais mais utilizados por Belchior: em "Pequeno mapa do tempo", do disco *Coração Selvagem*, faz referência ao poema "Congresso Internacional do Medo", de Carlos Drummond de Andrade. Opoema é ainda mencionado nesse mesmo álbum, na canção-protesto "Populus". Já em "Aguapé", fruto de parceria com Raimundo Fagner em *Objeto Direto*, homenageia o poeta baiano Castro Alves ao utilizar – com pequenas alterações – trecho do poema "A Cruz da Espada" na epígrafe da canção. O poeta espanhol Federico García Lorca é rememorado nos trechos "botas de sangue nas roupas de Lorca" - em 'Conheço o meu lugar", de *Era uma vez um homem e seu tempo* - e "poeta tombado na guerra civil", em "E que tudo mais vá para o céu", de *Paraíso*. Conforme apontamento feito por Josely Carlos (2007, pp. 139 - 140), o português Fernando Pessoa também entra na seleção em "Todo sujo de batom" e "Balada do amor perverso", assim como ocorre com John Donne, autor do poema "Elegia", mencionado no seguinte trecho de "Em resposta à carta de fã": "Pra terminar, meu livro de cabeceira, para ler com todo o corpo / É aquele de que fala a Elegia de Donne".

Sua obra também nos indica associação com aspectos da poesia concretista, como declara em "Como se fosse pecado", de *Coração Selvagem*: "Preciso, precisamos, da verdade, nua e crua / E não vou remendar vosso soneto / Batuco um canto concreto pra balançar o coreto".

Recursos concretistas na obra de Belchior são analisados nas canções "Mote e Glosa"(CARLOS, 2007, p. 187) e "Bebelo" (COSTA, 2012). Dessa forma, procederemos aqui com a representação da composição "Máquina", exposta a seguir conforme encarte do disco de estreia do cantor, referenciado como *Mote e Glosa*:

ê

mê

e m

e m e a m a

q u i q u i

e n e a n a

e m a a m a

q u i q u i

e n e a n a

e m e a m a

q u i q u i

e n e a n a

e m e a m a

q u i q u i

n a

n a

n a

n a

n a

n a

máquina máquina

máquina máquina

máquina máquina

máquina máquina

máquina máquina

máquina máquina

máquina máquina

máquina máquina

m a m a

máquina máquina

máquina máquina

máquina máquina

máquina máquina

máquina máquina

na na na na

São exemplos da abrangência de influências literárias as menções feitas - apenas na faixa "Os derradeiros moicanos", componente do álbum *Melodrama*, lançado em 1987 - a Jean-Jacques Rousseau, Jacques Brel, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, François-René Chateaubriand, Henri Salvador, Arthur Rimbaud - também lembrado na letra de "Os Profissionais", do disco Elogio da Loucura, e Charles Baudelaire – estes dois últimos através de uma brincadeira com os nomes, formando "Rimbaudelaire", como é possível observar no seguinte excerto da canção:

Nós somos uns pobres diabos sul-americanos, ô, ô, ô, ô

Os derradeiros moicanos, ô, ô, ô

Perís, cecis, guaranis - um glamour de índios de Chateubriand (...)

Lá em São Luís

Cristão infeliz, o bom selvagem aprende francês

Pra ler e escrever o poema do Brasil no original, pela primeira vez

E nesses brasis - um paris tropical - Henri salvador de Martinique (...)

Alavantú, nossa gangue, a quadrilha do sangue danse lá enarrière

Que sonhamos, nos campos, Duchamp, Picasso e Rimbaudelaire (...)

Brilhe o belga Jacques Brel, já que bel nisso não é de brilhar

O mesmo jogo de palavras é feito no título de uma de suas mais emblemáticas músicas, "Divina comédia humana", de *Todos os sentidos*, onde Belchior une os títulos das obras "Divina comédia", monumental poema escrito pelo italiano Dante Alighieri – obra que Belchior almejava adaptar para uma linguagem popular –, e "A comédia humana", título escolhido pelo francês Honoré de Balzac para nomear toda a sua obra. Nessa mesma canção há, ainda, um trecho no qual Belchior faz uso intertextual do início do poema "Ouvir estrelas", do poeta parnasiano brasileiro Olavo Bilac.

Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno

Viver a divina comédia humana onde nada é eterno

Ora, direis ouvir estrelas, certo perdeste o senso

Eu vos direi, no entanto:

Enquanto houver espaço, corpo e tempo e algum modo de dizer não

Eu canto

Há nova referência à obra-prima de Dante em "Baihuno", de disco homônimo, em "Mais uma estação no inferno / Babilônia / Dante eterno!". Já Duchamp volta a ser mencionado de maneira direta em "Madame', e indireta em "Do Mar, do céu, do campo", de *Paraíso*, quando Belchior invoca "Rose Selavy", o nome do alterego feminino do pintor e poeta francês.

Sobre o recurso de alusão amplamente empregado nas músicas de Belchior, os autores Antonia Oliveira, Francisco Leite e Maria Sousa (2017, p. 636) consideram que "mais do que qualquer outra forma de intertextualidade (...), a alusão é a forma que mais precisa acionar o conhecimento prévio de leitor, (...) ao supor que ele possa compreender nas entrelinhas o que o autor deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente".

Ao longo de outras canções,há ainda a alusão direta a grandes obras da literatura mundial, como quando Belchior cita em "Clamor no Deserto", de *Coração Selvagem*, a obra 1984, de George Orwell, conversa com "O Corvo" de Edgar Allan Poe, nos versos finais de "Velha roupa colorida", de *Alucinação*,e emprega a frase em francês"balladedesdamesdutempsjadis", título de poema de François Villon, utilizada na canção "Balada de MadameFrigidaire",letra onde também ocorre menção à peça grega "Édipo Rei", de Sófocles.

"Amor de perdição" -expressão originalmente título do romance do português Camilo Castelo Branco -,é lançada no álbum *Elogio da Loucura*, de 1988.A própria nomenclatura desse álbum é tomada emprestada por Belchior da obra homônima do holandês Erasmo de Roterdã. O mesmo ocorre na música "Lira dos 20 anos", uma das suas canções de maior sucessoe que também foi lançada em *Elogio da Loucura*, que emprega no título a menção direta à antologia poética que reuniu a obra de Álvares de Azevedo.

O escritor uruguaio Eduardo Galeano e seu clássico "As veias abertas da América Latina" são lembrados em diálogo traçado na letra de "Ploft", de Cenas do próximo capítulo, assim como o jornalista e escritor Euclides da Cunha e seu "sertanejo forte", ao qual é feita referência em "Notícia de terra civilizada", gravada em *Baihuno*. Também do disco *Baihuno*vêm menções a Lord Byron e William Blake, como se vê letra de "Se você tivesse aparecido": "Se você tivesse aparecido em minha adolescência / Canção blake de inocência / Amor, quem não teria ido e vivido com Byron / O bardo da gangue do 'le me perishyoung'".Lord Byron volta a ser registrado no trabalho de Belchior, desta vez de maneira indireta, quando o músico lança em *Melodrama* a canção "Dandy".

A respeito da ligação entre o termo "dândi" e o trabalho literário de Byron, ao observar

o*ethos*presente nas composições de Belchior, nos esclarece JoselyCarlos que "O dandismo está relacionado à criação por Byron de um fascinante jovem sexy, de energia impetuosa e desafiadora (...) o dândi deve ser sublime. Como atitude filosófica, o dandismo constitui-se numa forma de rebeldia, com repertório próprio de valores" (2007, p. 129).

Um dos projetos paralelos de Belchior foi o disco *Eldorado*, gravado com a colaboração de músicos uruguaios, que consistia em versões na língua espanhola de algumas de suas canções mais consagradas, além de uma faixa inédita. O título dessa canção, "La vida es sueño", reproduz e homenageia a denominação de uma obra literária, neste caso uma das mais conhecidas peças de teatro escrita por Pedro Calderón de La Barca, um dos integrantes da lista de ícones espanhóis conhecidos por marcar o chamado "século de ouro" da produção cultural daquele país, situado entre os séculos XVI e XVII. Deve-se acrescentar à sua extensa relação com a literatura um álbum inteiro gravado com poemas de Carlos Drummond de Andrade musicados pelo próprio Belchior, intitulado *As várias caras de Drummond*.

Belchior nos narra em "Rock romance de um robô goliardo" – de *Cenas do próximo capítulo* - um cenário no qual um filho abandona sua casa e escola com o sonho de se tornar um artista de rock, enquanto é duramente repreendido por sua irritada mãe, no que pode ser interpretado como uma anedota sobre a desistência dos estudos para tentar a sorte como músico no Rio de Janeiro e em São Paulo, como exemplifica o trecho:

Ia pondo o pé na rua quando a minha velha saltou de lá muito cheia de si

Me chamando: "Playboy! Rebelde! Transviado!", como se fosse dona do mundo.

E foi logo dizendo:

"Pra você ver a vida como é: a gente cria um bicho desses

Educa, dá do bom e do melhor

Casa e comida, roupa lavada, amor, carinho, mesada

E esse aventureiro termina deixando a escola

Fugindo de casa, maldizendo a família

Querendo ser cantor de rock!"

A própria utilização do termo "goliardo" no título da canção, cunhado com o objetivo de associar Belchior aos poetas medievais com educação religiosa que integravam as universidades e

escreviam em latim (RIBAS, 2014), denotava o convite feito pelo compositor para que seus ouvintes o entendessem como alguém oriundo das influências intelectuais e culturais das vidas universitária e eclesiástica. Bela e feliz analogia para alguém que sugere – em "Humano Hum, de *Todos os Sentidos*, "lavrar a palavra a pá".

Nessa mesma canção há, ainda, uma comunicação com o manifesto antropófago de Oswald de Andrade, ao escrever "eu sou um antropófago urbano/Um canibal delicado na selva da cidade/Mais dia, menos dia... eu como você".

O "cantar novo" de Belchior, de jeito fácil e claro, intitula uma de suas mais conhecidas composições: "A palo seco". Há, nesse caso, uma referência direta ao poema de autoria do escritor e diplomata brasileiro João Cabral de Melo Neto, originalmente publicado no livro "Quaderna", em 1960. No poema *A palo seco*, Melo Neto fala sobre o estilo de canto que dá nome à canção e que depois viria a se associar à figura de Belchior, classificando-o como um jeito de cantar simples e extremo, sem guitarra elétrica ou outros tipos de acompanhamento, feito somente com a voz, anedoticamente tratada como uma lâmina.

Intertextualidades e relação com as artes e as ciências humanas e sociais

Na canção "Meu cordial brasileiro" – lançada em *Era uma vez um homem e o seu tempo* -, Belchior vai além e intitula a música em referência à ideia de "homem cordial" explorada pelo célebre sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Holanda, estabelecendo diálogos com três ícones da constituição do pensamento social brasileiro: o sociólogo e ensaísta pernambucano Gilberto Freyre; o antropólogo mineiro Darcy Ribeiro; e, por fim, com o também antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, cujo trabalho foi fortemente influenciado e direcionado ao período em que trabalhou e produziu estudos no Brasil.

Como nos mostra o exemplo a seguir, Belchior faz alusão ao chamado "mito das três raças", conceito especialmente identificado nas obras de Darcy Ribeiro, Roberto DaMatta e Gilberto Freyre, que trata da formação populacional brasileira de acordo com classificações raciais. Já com relação ao trabalho de Lévi-Strauss, o compositor menciona diretamente um dos livros mais conhecidos do antropólogo francês, denominado "Tristes trópicos". É possível verificar tais conexões no seguinte trecho destacado da canção "Retórica sentimental":

Moro num lugar comum, junto daqui

Chamado Brasil

Feito de três raças tristes, folhas verdes de tabaco e o guaraná guarani

Alegria, namorados, alegria de Ceci (...)

E por falar no sabiá

O poeta Gonçalves Dias é que sabia

Sabe lá se não queria uma Europa bananeira

Diga lá, tristes trópicos

Sabiá, laranjeiras

A presença de intertextualidades também se demonstrava com relação a obras e menções feitas a outros ícones musicais, de ordem nacional e internacional. Em "Como se fosse pecado", do álbum Todos os sentidos – Belchior dialoga diretamente com Jorge Ben Jor, criador e grande expoente do ritmo hoje conhecido por "samba rock", ao aludir e unir os títulos das canções "Take it easymy brother Charles" e "Charles, anjo 45", lançadas pelo músico carioca em 1969 - esta última, posteriormente regravada por Caetano Veloso. É também nessa letra que Belchior faz o primeiro uso da tradução do título da música *beatle* "Happinessis a warmgun", quando emprega o verso "a felicidade é uma arma quente", que se repetirá na canção-homenagem ao vocalista do grupo britânico, John Lennon, em "Comentário a respeito de John", de *Era uma vez um homem e seu tempo*.

O recurso da intertextualidade retorna à obra de Belchior, agora em referência feita às artes plásticas, desta vezcom a deferência do artista nordestino ao trabalho de Alfredo Volpi na música "Ondas Tropicais", de *Baihuno*, quando as bandeirinhas de São João presentes em várias obras do artista plástico ítalo-brasileiro ganham destaque na menção feita pelo compositor. Essas mesmas bandeirinhas típicas do estilo de produção de Volpi colorem a capa deste disco de Belchior, conforme apontado por Josely Carlos (2007, p. 229), em ilustração produzida pelo próprio músico cearense. A tradição popular volta a ganhar destaque com Belchior em "Pequeno mapa do tempo", ao reproduzir "Medo, o meu boi morreu / O que será de mim? / Manda buscar outro, maninha, no Piauí", oriundo da tradicional cantiga "O meu boi morreu".

Até mesmo os ouvintes de Belchior recebem espaço significativo no sistema criativo do artista: em "Resposta à carta de fã", de *Melodrama*, Belchior cria uma interação com seu público, na forma de uma interlocução direta e manifestada de maneira fundamental na construção da letra, do título ao conteúdo, além da presença de uma tirada irônica com o Tropicalismo e Jorge Ben logo na sequência, acompanhado de um breve desabafo reflexivo sobre a relação da poesia com a modernidade, como se vê em trecho da canção destacado a seguir:

Baby, respondo enfim aquela carta de fã que você mandou pra mim

Sabe, quase que eu ia fazendo a canção tropical que você me pediu

Mas quem sou eu, mentalidade mediana, para imitar Jorge Ben? (...)

Poema, o que é um poema? Isto não é do meu tempo

Tempo de sex, drugand rock androll, computador

Sobre os constantes diálogos traçados por Belchior com obras de outros músicos, JoselyCarlos (2007, p. 49) considera que "quando um sujeito investe interdiscursivamente, por meio da intertextualidade (...) ou metadiscursividade, ele está construindo/delimitando a sua própria identidade num espaço discursivo permeado por diversos posicionamentos".

Em certa medida, Belchior se alimenta e reinterpreta o estilo trovador de Bob Dylan, assim como de seu constante diálogo entre música, poesia e literatura, embora já tenha alegado que somente conheceu o trabalho de Dylan após suas produções iniciais. Nesse sentido, cabe ressaltar a convergência de influências entre ambos os músicos, especialmente a preferência pelos escritores e poetas da "geração beatnik" norte-americana, notadamente Allen Ginsberg e Jack Kerouac, eventualmente citados por Belchior em entrevistas.

O autor de "Como Nossos Pais", entretanto, admitiu e justificou uma certa "economia" nas melodias de suas músicas como uma influência direta do canto gregoriano, priorizando a formulação de letras extensas. Já o aspecto literário das composições de Belchior sempre foi associado ao trabalho de Bob Dylan, que, por sua vez, foi agraciado em 2016 com o Prêmio Nobel de Literatura daquele ano, sendo um caso com maior peso exemplificativo da capacidade de expansão literária e poética tendo a música como ponto de difusão primordial.

Em mais uma referência a Bob Dylan, o cantor inicia a letra de "Onde jazz meu coração", do disco *Cenas do próximo capítulo* com "Ei, senhor meu rei do tamborim", em tradução livre *nordestina* de "Mr. Tambourine Man", um dos maiores sucessos de Dylan, onde Belchior pede ao seu interlocutor, "rei do ganzá", que "cante um cantar, forme um repente pra mim".

Dessa forma, por mais que, ao menos num primeiro momento, não houvesse uma ligação direta entre eles, a similaridade entre os trabalhos e a inevitável comparação se justifica pelas fontes de inspiração artística em comum. Essa similaridade é verificável na canção "Antes do fim", breve faixa que encerra o álbum Alucinação, desenvolvendo-se com o uso de gaita e violão folk e reproduzindo o estilo Dylan de fazer música.

Conclusão

Expandindo a análise para além do aspecto literário, temos na obra de Belchior um conjunto de composições que dialoga de distintas maneiras com tópicos do pensamento social brasileiro, mostrando-se também de grande importância para a compreensão de temas sociais e políticos do país.

O compositor de canções do quilate de Paralelas, Velha Roupa Colorida e Apenas um Rapaz Latino-Americano gravou e foi regravado por muitos de seus pares, obtendo grande sucesso comercial e de crítica, com uma legião de fãs que se renova até os dias atuais, cinco décadas após o início de sua atividade como músico, dada a sensibilidade, a habilidade diante da complexidade temática e o caráter de diálogo com o popular que havia em seu trabalho.

Belchior passeou seus versos pelos mais diversos temas do noticiário e do imaginário social contemporâneos ao seu trabalho: as letras abordavam reflexões e opiniões sobre temas tão distintos quanto preconceito geográfico - especialmente contra nordestinos, relações amorosas, política, poesia, fluxos migratórios, artes em geral e (a falta de) liberdade de expressão durante a ditadura então vigente no país. Trata-se de uma carreira que demonstra ser de grande valor para estudos e pesquisas sobre a história da música brasileira, a partir de sua condição de artista bem-sucedido e consagrado como um verdadeiro ícone da música cearense.

Referências

BELCHIOR, Antonio Carlos. *Alucinação*. Polygram/Philips, 1976.

_____. *Baihuno*. MoviePlay, 1993.

_____.*Cenas do próximo capítulo*. Paraíso/Odeon, 1984.

_____. *Coração Selvagem*. Warner, 1977.

_____. *Eldorado*. MoviePlay, 1993.

_____. *Elogio da loucura*. Polygram, 1988.

_____. *Era uma vez um homem e o seu tempo*. Warner, 1979.

_____. *Melodrama*. Polygram, 1987.

_____. *Mote e glosa*. Chantecler, 1974.

_____. *Objeto Direto*. Warner, 1980.

_____. *Todos os Sentidos*. Warner, 1978.

CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de "apenas um rapaz latino-americano vindo do interior": investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. 2007. 277f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8767/1/2007_dis_jtcarlos.pdf>. Acesso em: 12 set. 2020.

COSTA, Nelson Barros da. Cordas vocais de aço – a música cearense da década de 70. IN: Anais da Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, Natal, 04 - 07 de set 2012. Anais... Natal: EDUFRN, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/31818/1/2012_eve_nbcosta.pdf>. Acesso em: 23 out. 2020.

OLIVEIRA, Antonia; SOUSA, Maria; LEITE, Francisco. Marcas intertextuais na canção Velha roupa colorida, de Belchior. *Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, vol 13, n 3, Passo Fundo, 2017. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/7272>. Acesso em: 25 set 2020.

RIBAS, Helena Macedo. Entre vícios e virtudes: a sátira dos goliardos medievais (séculos XI – XIII). *Revista Cadernos de Clio*, vol. 5. Curitiba, 2014. Disponível em: < https://revistas.ufpr.br/clio/article/view/40222>. Acesso em: 18 out. 2020.

SILVA, Gislene. Era uma vez um homem e o seu tempo: aspectos éticos e estéticos na lírica de Belchior.*Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, 2006. Disponível em http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2115/1680. Acesso em: 17 set. 2020.

CONFUNDINDO PARA ESCLARECER: ALGUNS PROCEDIMENTOS BRECHTIANOS EM TOM ZÉ

CONFUSING TO CLARIFY: A FEW BRECHTIAN PROCEDURES IN TOM ZÉ

Leilor Miranda Soares[1]

Resumo: Este artigo observa a presença de um efeito de distanciamento no disco *Estudando o samba* (1976), de Tom Zé, pela análise de das canções "Tô" e "Ui (você inventa)". Esse efeito, que identificaremos através de paralelos com a obra de Bertolt Brecht, colabora para a construção de um ponto de vista de *outsider*, o qual formaliza a posição marginal ocupada por Tom Zé no mercado fonográfico à época.

Abstract: This article observes the presence of a distancing effect in the álbum *Estudando o samba* (1976), by Tom Zé, through the analysis of the songs "Tô" and "Ui (você inventa)". This effect, which we will identify by making parallels with Bertolt Brecht's work, helps the construction of na outsider point of view that formalizes the marginal position in the phonographic market occupied by Tom Zé at the time.

Palavras-chave: Tom Zé; MPB; Bertolt Brecht; Indústria fonográfica.

Keywords: Tom Zé; MPB; Bertolt Brecht; Fonografic industry.

Lançado em meio ao chamado "ostracismo" vivido por Tom Zé ao longo da década de 1970, o álbum *Estudando o samba* (1976) desdobra a guinada em direção ao experimentalismo iniciada no antecessor *Todos os olhos* (1973). Mais do que isso, o movimento iniciado no disco de 1973 e aprofundado em *Estudando o samba* é o de construir um ponto de vista de *outsider* em relação à MPB[2], que formaliza a posição marginal ocupada por Tom Zé no mercado e a partir do qual o compositor observa e comenta criticamente a MPB e o próprio mercado, como quem os vê "de fora". Parte da construção desse ponto de vista se dá através do experimentalismo musical, que busca se distanciar das formas consolidadas da canção popular[3]. A parte de que trataremos aqui diz respeito à presença de um efeito de distanciamento em *Estudando o samba*, alcançado por alguns procedimentos que chamaremos de brechtianos, os quais complementam e se articulam com os momentos de maior experimentalismo do disco.

1 Mestre pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).
2 Por MPB, entende-se aqui uma certa fração da canção popular brasileira, que se formou a partir de um deslocamento do lugar social da canção no Brasil iniciado com a bossa nova e cristalizado ao longo dos ano 1960 com a canção engajada e o tropicalismo. Alguns dos expoentes dessa fração, que se institucionalizou como setor dinâmico da indústria fonográfica na década de 1970, são Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento. Ver Marcos Napolitano (2002, 2010) e Marcia Tosta Dias (2008).
3 Sobre os procedimentos especificamente musicais do projeto estético de Tom Zé, ver Leonardo Bomfim (2014), Guilherme Freire (2015) e Leilor Soares (2019).

Não se pretende afirmar que houve uma influência direta e consciente da obra de Bertolt Brecht em *Estudando o samba*, mas explorar algumas similaridades entre certas técnicas de distanciamento do teatro épico e procedimentos utilizados por Tom Zé. Salvo engano, a primeira a sugerir tal aproximação foi Patrícia Gonçalves (2018), ao analisar a construção literária do relato autobiográfico do compositor iraraense, intitulado *Tropicalista lenta luta* (2003), no qual a autora nota a busca por um leitor "atento, participante, crítico" (2018, p. 67). Um dos elementos formais do texto que apoiam a percepção da autora é a presença de uma série de rubricas teatrais que interrompem com frequência a narrativa autobiográfica. Na primeira parte do relato, as rubricas "falam de um público que, à medida que lê o livro, deglute pedaços do narrador-personagem" e a suspensão que elas promovem abre espaço para uma "reflexão estética e teatral interna ao relato" (2018, p. 67). Também nessa parte, há um trecho que se intitula "brincadeira-brecht". Ao notar essa menção aBrecht feita por Tom Zé, Gonçalves afirma que o compositor intui um parentesco em sua fórmula cancional-teatral com a técnica do distanciamento brechtiano, que também se faz presente no relato autobiográfico:

> Por essa 'brincadeira-brecht' o narrador se aproxima ainda uma vez de seu leitor-ouvinte, criando para ele uma situação de distância narrativa, colocando sua narração a serviço de sua própria crítica, quando estabelece a falsidade do improviso de suas quadrinhas e, no limite de sua própria narração (2018, p. 70).

Em Brecht, o efeito de distanciamento, também chamado de estranhamento ou desnaturalização, busca, ao introduzir a distância narrativa na peça por meio de uma série de técnicas, em oposição à identificação dramática, manter o público lúcido diante do espetáculo, com uma atitude crítica em face aos acontecimentos. Em que pesem as consideráveis diferenças entre Brecht, Tom Zé e seus respectivos projetos, a começar pelos países, contextos históricos e pelo fato de que um fazia teatro e o outro faz música popular, chamam a atenção algumas afinidades eletivas. Parece ser essa mesma atitude crítica a buscada por Tom Zé em seu público, como vimos acima, tanto em sua canção, como em seu próprio relato autobiográfico e em ambos o compositor se utiliza também de técnicas e recursos para tal, que por sua vez também produzem efeitos de distanciamento. No disco *Estudando o samba*, o distanciamento advém: do caráter de estudo do álbum, que faz com que, antes de ser um disco de samba, ele seja um disco *sobre* samba e também *sobre* bossa nova, MPB e tropicalismo, em que as canções comentam a si mesmas;da distância irônica tomada em relação ao padrão de "belo" representado pela MPB musical e poeticamente e da articulação, relacionada a todos esses elementos e que já apontamos acima, de um ponto de vista exterior à MPB, o qual formaliza a posição de Tom Zé na estrutura do mercado.

Nas canções que aqui analisaremos, o distanciamento também se relaciona com a maneira como

Tom Zé as canta.Voltando para seu relato autobiográfico, Tom Zé procura mostrar, através de anedotas sobre suas tentativas fracassadas de cantar, tocar violão e produzir canções, que a deficiência está na origem de sua atividade artística desde a juventude. A alegada incapacidade do iraraense de produzir uma canção que estivesse de acordo com os padrões da época o levou a buscar uma "descanção" ou "anticanção", o que envolvia "renunciar à beleza – beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar" (2003, p. 17). Ao analisar esse ato de cantar e essa beleza dos quais ele busca se distanciar, Tom Zé contrapõe-se essencialmente a duas coisas: uma determinada maneira "expressionista" de cantar, que o iraraense é capaz de identificar com precisão e descrever com termos técnicos, mas não é (ou diz não ser) capaz de reproduzir e o "amor" como assunto por excelência das canções. Além disso, o compositor busca também se desvencilhar do efeito causado pela combinação desses dois elementos, que ele chama de "transe dramático" (2003, p. 20). Para construir sua "descanção" que renunciasse a todos esses elementos, Tom Zé afirma que precisou, entre outras coisas, encontrar um novo "acordo tácito". Tal ideia parte da percepção de que havia algumas regras implícitas na relação entre cantor e espectador/ouvinte que protegiam o primeiro e davam apoio a seu modo de cantar, visto como uma encenação. Desse modo, para colocar em prática sua maneira própria de cantar e fazer canções, o primeiro passo seria trocar as regras dessa relação, "substituindo a empatia gerada pela emoção" e rompendo "o elo forjado pela dramatização expressionista" (2003, p. 22).

Antes de entrarmos na análise de "Tô", cabem alguns comentários acerca de seu papel no interior de *Estudando o samba*, o qual é pensado aqui como um álbum, no sentido forte da palavra, como um todo coerente e orgânico, cujas canções individuais possuem uma certa autonomia, mas que, ao se juntarem passam a compor uma narrativa ou mensagem maior[4].."Tô" se constitui na quarta faixa do LP, o que é de especial interesse, já que as três faixas anteriores são justamente as mais experimentais de todo o disco do ponto de vista musical e formam uma espécie de tríade programática do ponto de vista estético-musical de *Estudando o samba*, ou a "tese" do disco, como afirma Christopher Dunn (2018). Assim, a primeira faixa "Mã" tem sua estrutura dada pela sobreposição tensa e repetitiva de ostinatos, recusando a movimentação harmônica e apresentando o nascimento de um neném, que pode ser entendido ao mesmo tempo como o nascimento do samba e do próprio disco, com seu projeto estético próprio. A segunda faixa se constitui numa versão de "A felicidade", bossa nova conhecida de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, com a fórmula de compasso alterada, sobrepondo paradigmas rítmicos binários e ternários. Já a terceira, "Toc", parte de um paradigma rítmico característico do samba carioca para ir desarticulando-o pela introdução de elementos aleatórios tanto rítmica quanto timbristicamente, com sons de enceradeira, máquina de escrever, liquidificador, buzina, gravações de gritos, grunhidos, pessoas falando e transmissões de rádio.Se o disco começa nos primórdios do samba, retratados em "Mã" pelo coro de lavadeiras, passa pela bossa nova, tida como grande salto modernizador não só no samba como na canção popular brasileira em geral, em "Toc" temos a

4 Ver, sobre isso, as reflexões de Márcia Tosta Dias (2012) e Lorenzo Mammí (2014).

desagregação quase completa tanto do samba como da própria forma da canção popular. É como se o disco traçasse uma linha que vai do nascimento do samba nas tradições orais da Bahia, passa pela bossa nova e chega a uma desagregação extrema da canção, sempre com a reposição das tensões entre arcaico e moderno, o que parece revelar um esforço no sentido de desarticular tanto a forma perfeita da bossa nova como a forma agressiva do tropicalismo, talvez as duas bases daquilo que veio a se constituir na MPB.

"Tô"

Após esta trinca que apresenta musicalmente a proposta estética de Tom Zé, a quarta faixa, "Tô", apresenta a "explicação" verbal dessa proposta. É relevante o fato de que se trata de uma canção bastante convencional do ponto de vista musical, de forma ABAB e com estruturas harmônicas, melódicas e rítmicas comuns ao samba. Justamente o fato de se tratar de uma canção convencional faz com que "Tô" se destaque e apareça, de certa forma, como uma surpresa depois das três primeiras faixas. Mais do que uma surpresa, "Tô" é uma interrupção. As três faixas anteriores trabalham com a sobreposição de estruturas ou imagens antagônicas a partir de um ponto de vista que parece se colocar como exterior, ficando difícil de especificar onde ele se situa. Um dos principais elementos para produzir esse efeito é o fato de Tom Zé, de certa forma, não aparecer nas três faixas: em duas ele não canta ("Mã" e "Toc") e na outra ele canta palavras que não são dele e que entram na obra como uma imagem que é relativizada pelo procedimento empregado ("A felicidade"). Diante disso, "Tô" se constitui no momento em que Tom Zé interrompe a sequência de experimentos, justamente após o mais radical deles, e *diz* algo pela primeira vez como Tom Zé.

Entrando no conteúdo daquilo que Tom Zé diz nessa primeira aparição, fica claro que ele está falando sobre os próprios procedimentos utilizados nas faixas anteriores e que "Tô" figura como uma espécie de manifesto de *Estudando o samba*. Depois de mostrar a estética proposta, o compositor para a demonstração para explicá-la ao público. A letra, como já foi notado em diversas ocasiões, explora uma série de ideias antagônicas, ou seja, faz verbalmente o que as anteriores fizeram musicalmente. Observemos mais de perto como se dá essa exploração de ideias antagônicas na letra:

Tô bem de baixo pra poder subir
Tô bem de cima pra poder cair
Tô dividindo pra poder sobrar
Desperdiçando pra poder faltar
Devagarinho pra poder caber
Bem de leve pra não perdoar

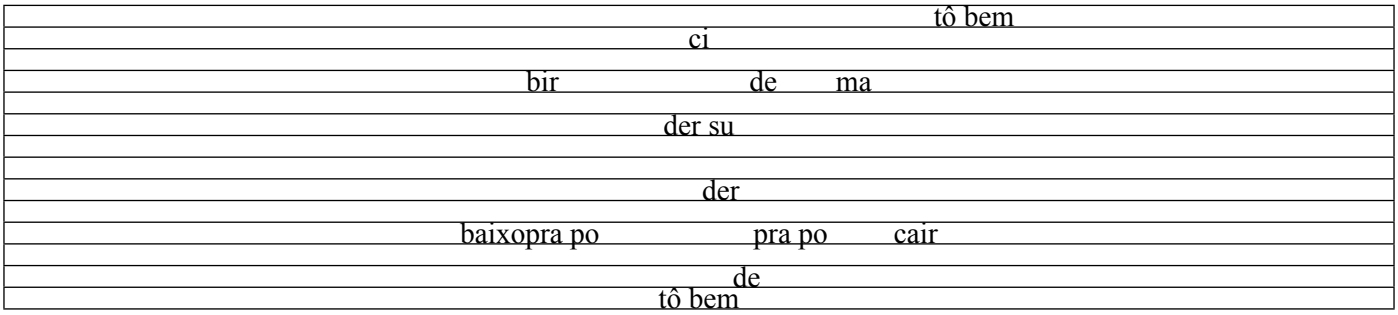
Tô estudando pra saber ignorar
Eu tô aqui comendo para vomitar

Eu tô te explicando
Pra te confundir
Tô te confundindo
Pra te esclarecer
Tô iluminado
Pra poder cegar
Tô ficando cego
Pra poder guiar

Suavemente pra poder rasgar
Olho fechado pra te ver melhor
Com alegria pra poder chorar
Desesperado pra ter paciência
Carinhoso pra poder ferir
Lentamente pra não atrasar
Atrás da vida pra poder morrer
Eu tô me despedindo pra poder voltar

É comum ler sobre esta letra que ela trabalha com paradoxos. Preferimos dizer que ela explora ideias antagônicas e as organiza às vezes de maneira paradoxal e às vezes não. É precisamente essa organização que nos interessa aqui. Assim, olhando para a primeira estrofe, vemos que não há nenhum paradoxo: as ideias antagônicas como baixo/cima, sobrar/faltar, estudar/ignorar não se chocam a ponto de produzirem estruturas ilógicas ou sem sentido. Ao contrário, é necessário estar de baixo para poder subir e estar de cima para descer. Nesses dois primeiros versos, o sentido ainda é reforçado pela melodia, que sobe do grave para o agudo no primeiro e desce do agudo para o grave no segundo. Essa forte adequação de sentido entre melodia e letra nos dois primeiros versos é digna de nota e traz duas implicações imediatas para a canção: em primeiro lugar, ela reforça o caráter de interrupção por contraste em relação às faixas anteriores. Logo após o álbum atingir seu ápice de experimentalismo em "Toc", com sua estrutura caótica e imprevisível, tem-se o final abrupto da terceira faixa, como se ela fosse efetivamente interrompida por "Tô", que contrasta com "Toc" de todas as maneiras possíveis, não só pela estética convencional, mas por apresentar, como vimos, a primeira aparição de Tom Zé, que surge dizendo não dois paradoxos, mas duas *obviedades* reforçadas didaticamente pela

melodia, como se introduzisse no disco um choque de normalidade. Em segundo lugar, essa relação entre letra e melodia nos dois versos iniciais introduz a metalinguagem como, talvez, a principal camada de sentido da canção, como se a letra falasse da melodia e vice-versa, colocando a canção como tema de si mesma.



Ex. 01: Diagrama das alturas dos dois primeiros versos de "Tô", inspirado no modelo semiótico desenvolvido por Luiz Tatit. Cada linha representa um semitom da escala cromática.

Após a normalidade desses dois primeiros versos, o movimento geral da letra de "Tô" é o de ir reintroduzindo a anormalidade aos poucos. Assim, por exemplo, a ideia de desperdiçar para poder faltar não traz algo de paradoxal, mas, talvez, de irracional, avesso ao bom senso, ao passo que não há absolutamente nada de errado com "devagarinho pra poder caber". Os dois últimos versos da primeira estrofe voltam a se referir de maneira mais direta ao próprio disco e aparecem como uma espécie de antecipação do refrão, que sintetiza o propósito didático-explicativo e autorreferencial de "Tô". Mais do que isso, o refrão completa o gesto inicial de *Estudando o samba*, que é o de construir nas três primeiras faixas uma atmosfera que, a partir da incorporação experimental de elementos do samba, da bossa nova e do tropicalismo, relativiza todas as bases da MPB, consolidada como setor dinâmico do mercado fonográfico, naturalizando a transgressão dos padrões estabelecidos por ela. Se nas três faixas iniciais, a transgressão é a norma, a quarta começa com a transgressão da transgressão. Olhando por esse ângulo, a lógica perfeita dos dois primeiros versos de "Tô" passa a ter algo de paradoxal, pois salta aos olhos (ou aos ouvidos) não pela estranheza, mas pela *normalidade*. Ao analisar a utilização de alguns recursos de distanciamento na obra de Brecht, como a ironia e o grotesco, Anatol Rosenfeld (2008) diz que Brecht se distancia de outras correntes que também utilizam o grotesco, como Kafka e o Teatro de Vanguarda, pois, enquanto estes exprimem "através do grotesco a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável", Brecht "usa recursos grotescos e torna o mundo desfamiliar a fim de *explicar* e orientar" (p. 158, grifo nosso). A ideia que orienta o disco *Estudando o samba* e que está resumida no refrão de "Tô" é muito próxima: tornar familiar o desfamiliar e vice-versa, mas sempre com intenção didática. É nesse sentido que vale a pena destacar mais uma vez o fato de que a normalidade inicial de "Tô" interrompe justamente o momento mais caótico do disco.

Em vez de aprofundar-se completamente em uma desarticulação experimental que poderia levar à incompreensão, o processo é interrompido e comentado. O comentário, por sua vez, ao mesmo tempo em que interrompe a lógica musical que estava em curso, verbaliza-a e traz na estrutura da letra algo daquela estrutura musical. "Tô" pode ser vista, assim, como uma exposição brechtiana do método empregado em *Estudando o samba*.

Na sequência da canção, uma vez passado o choque de normalidade e a verbalização da proposta, Tom Zé passa a explorar, agora sim, paradoxos ao longo da terceira estrofe, como quem busca mostrar que o sentido só pode ser produzido por sua própria subversão e que o ilógico é o que há de mais lógico. Não se trata, é bom lembrar, de uma recusa pura e simples ao sentido ou de um apreço pelo ilógico. Assim como em Brecht, a inversão do sentido quer revelar que o sentido é produzido dentro de uma estrutura social que está invertida e que é ilógica. Voltaremos esse ponto mais adiante.

Após essa estrofe, o refrão retorna e é repetido diversas vezes até o fim da faixa, de uma maneira que vale ressaltar. Enquanto um coro canta a melodia da canção tal qual havia sido apresentada na primeira execução do refrão, Tom Zé se desprende desse coro e passa a desarticular a melodia, explorando intensamente os limites entre o canto e a fala, com variações bruscas de intensidade e passagens também bruscas entre todos os registros da voz, chegando mesmo ao ponto de gritar as palavras. Temos aqui o aparecimento radical do último dos principais elementos do projeto estético de Tom Zé em *Estudando o samba*: a sua maneira própria de cantar, aqui levada às últimas consequências. Tal elemento surge como a desestabilização da normalidade musical que imperava em "Tô", completando o movimento da canção, que vai da normalidade inesperada, passa pela explicação da proposta e acaba com o retorno à anormalidade, que, ao fim desse movimento, tem seu estatuto alterado pelo choque com a normalidade. "Tô" também marca o fim da introdução do "estudo" de Tom Zé, dessa primeira parte explicitamente programática do disco, na qual sua estética é apresentada.

"Ui! (você inventa)"

Logo mais contaremos
A história de uma viagem empreendida
Por um explorador e dois explorados.
Vocês olhem bem para o comportamento deles:
Notem que, apesar de familiar, ele é estranho
Inexplicável, apesar de comum

Incompreensível, embora sendo a regra.

Bertolt Brecht

Composta em parceria com Odair Cabeça de Poeta, "Ui! (você inventa)" é a sexta faixa do disco, última do lado A. A letra da canção apresenta a recorrência de uma estrutura simples que, como veremos, se reflete na estrutura do arranjo. Trata-se da oposição entre um "você" e um "eu", que se encontram em uma relação de dominação, na qual o primeiro domina o segundo, de modo que as ações de "eu" são determinadas pelas ações de "você". Quanto à forma, temos uma parte A cantada duas vezes, uma por Tom Zé e outra por um coro, uma parte B cantada uma vez por Tom Zé e a repetição da parte A, novamente realizada duas vezes, com Tom Zé cantando a primeira e o coro a segunda. A letra da parte A diz:

Você inventa: 'Grite!'

Eu invento: 'Ai!'

Você inventa: 'Chore!'

Eu invento: 'Ui!'

Você inventa o luxo

Eu invento o lixo

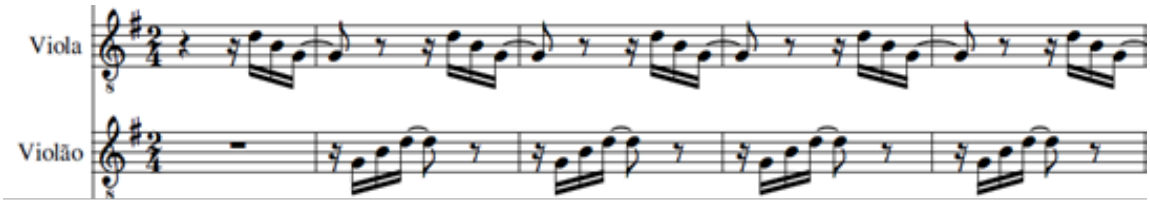
Você inventa o amor

Eu invento a solidão

Segundo Luiz Tatit (1986), tanto no canto como na fala, observa-se a presença de alguém dizendo alguma coisa de uma certa maneira. No primeiro, a cumplicidade daquele que diz com aquilo que se diz se dá pela melodia enquanto na segunda ela se dá pela entoação, de modo que a melodia do canto seria, em certa medida, uma extensão estetizada da entoação da fala cotidiana, na qual está implicada a relação entre um locutor (aquele que diz) e um ouvinte (aquele para quem se diz). Nesse sentido, um dos elementos relacionados à eficácia de uma canção seria sua capacidade de criar condições que simulem uma situação de fala cotidiana e proporcionem o estabelecimento da comunicação desejada com o ouvinte. Esse impulso de simular a comunicação do cotidiano, presente em maior ou menor grau em qualquer canção, Tatit chama de figurativização. Uma das maneiras pelas quais a figurativização se manifesta na letra se dá quando o locutor da canção instaura nela mesma um simulacro de sua própria relação com o ouvinte, fazendo com que haja também na letra explicitamente alguém que fala (e que, nessa relação simulada, Tatit chama de interlocutor) e alguém para quem se

fala (o interlocutário). Como se pode ver no trecho transcrito acima, trata-se, aparentemente, de um procedimento ostensivamente utilizado na letra de "Ui! (você inventa)". No que diz respeito à melodia dessa parte A, ela parece combinar elementos de figurativização, como os grandes saltos intervalares destinados às falas presentes na letra: as interjeições "ai" e "ui" e os imperativos "grite" e "chore", e elementos de tematização, como a reiteração da melodia com que se canta "você inventa" e "eu invento" nos quatro primeiros versos.

No arranjo, observa-se intensa tematização melódica em toda a parte A. Desde o início, o arranjo tem como marca principal a oposição entre a viola e o violão, que corresponde diretamente à oposição presente na letra. Enquanto a viola realiza durante todo o trecho arpejos descendentes de três notas, atacando sempre a segunda, terceira e quarta semicolcheias do segundo tempo de cada compasso, variando de acordo com o acorde, mas sempre seguindo o padrão 5-3-1, o violão realiza arpejos ascendentes, também de três notas, também na segunda, terceira e quarta semicolcheias, mas do primeiro tempo dos compassos, de maneira a quase sempre espelhar os arpejos da viola.

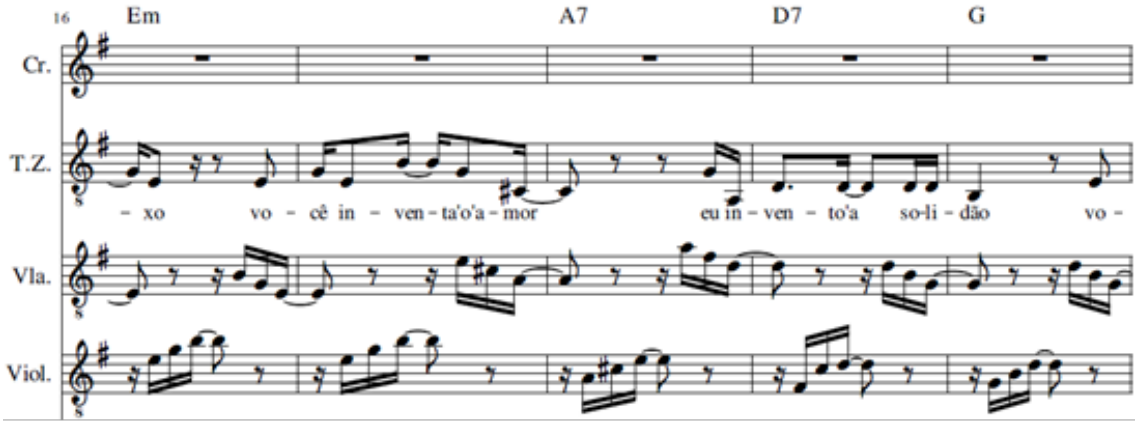


Ex. 02: arpejos da viola e do violão.

Nas duas vezes em que a parte A é cantada por Tom Zé, o arranjo tem esses dois instrumentos acrescidos apenas do baixo elétrico, que ataca regularmente os primeiros tempos dos compassos e da percussão (provavelmente um caxixi), que marca as semicolcheias. É interessante notar que essa intensa tematização presente no arranjo não se destina de forma alguma a demarcar o gênero, uma vez que não há nada na estrutura rítmica dos arpejos que remeta necessariamente ao samba, o baixo reforça os primeiros tempos e não os segundos, como seria típico do gênero e a percussão é bastante vazia, com apenas um caxixi. Apenas com a entrada do cavaquinho junto com o coro na repetição da parte A, passamos a ter um elemento que caracterize diretamente o samba. Segundo Tatit (1996), a tematização melódica é propícia para a identificação entre um tema musical que se repete e uma determinada ideia que também se repete na letra. Diante disso, nos parece que todo o arranjo desta primeira parte da música tem a função de tematizar e, portanto, reforçar a relação de dominação entre "eu" e "você" que está no centro da canção. Voltaremos a esse ponto.

Entrando na letra, vemos que essa relação é apresentada nos quatro primeiros versos em uma espécie de diálogo, com duas ordens de "você": "grite" e "chore", às quais "eu" responde com as

interjeições “ai” e “ui”. Desde esse início, coloca-se em questão o ponto de vista a partir do qual a letra se estrutura. Como já vimos acima, a relação entre um “eu” e um “você” na canção tende a se apresentar como um simulacro da relação entre o locutor da canção, que entra em síncrese com “eu” e o ouvinte, simulado por “você”. No entanto, o que temos nesses quatro primeiros versos não é exatamente um diálogo entre dois personagens, mas o locutor da canção simulando um diálogo e assumindo as duas posições da relação, a fim de apresentá-la. Esse ponto de vista fica mais claro no restante da letra, que não terá mais diálogos, com a relação sendo descrita de maneira mais clara pelo “eu” da canção. Nos próximos quatro versos, entra em cena o aspecto econômico desta dominação (luxo/lixo), que chega até a dimensão afetiva (amor/solidão). Toda a parte A parece deixar claro que a relação entre “você” e “eu” é, ao mesmo tempo, de oposição e implicação. Assim como nos quatro primeiros versos as interjeições de “eu” são decorrências diretas das ordens de “você”, o lixo é uma decorrência direta do luxo e a solidão uma decorrência do amor. A relação entre os arpejos da viola e do violão reforça isso na medida em que a reiteração de ambos transforma-os em pergunta e resposta, como se um pedisse o outro. Mas, assim como na letra, não se trata de uma via de mão dupla, há um sentido determinado na relação. Se observarmos que os arpejos do violão se situam no primeiro tempo e são ascendentes, poderíamos pensar que eles são a “pergunta” que pediria como “resposta” os arpejos descendentes da viola no segundo tempo. No entanto, o fato de o arpejo da viola sempre antecipar as mudanças dos acordes faz com que ele assuma a posição de independência, identificando-se com o “você” como polo dominante, de modo que os arpejos do violão decorrem dele, identificando-se com o “eu” como polo dominado.



Ex. 03: Transcrição parcial da melodia e dos arpejos, com a viola antecipando as mudanças de acorde.

Nesse quadro, faz sentido que o arpejo da viola seja descendente e, portanto, o mais conclusivo, pois não se trata de uma relação de pergunta resposta, mas de “manda quem pode, obedece quem tem juízo”. É exatamente isso o que nos dizem os dois primeiros versos da letra da parte B, transcrita a

seguir.

Você inventa a lei
E eu invento a obediência
Você inventa Deus
E eu invento a fé
Você inventa o trabalho
E eu invento as mãos
Você inventa o peso
E eu invento as costas
Você inventa a outra vida
Eu invento a resignação
Você inventa o pecado
E eu fico aqui no inferno
Meu Deus
No inferno
Valha-me Deus

Algo que ainda não foi dito já chamava a atenção na parte A e chama ainda mais aqui: a utilização generalizada do verbo "inventar". Tal utilização nos direciona para a desnaturalização dessa relação de dominação. Assim, todos os elementos envolvidos na dominação (lei, Deus, trabalho, pecado, luxo, amor etc.) aparecem como invenções construídas para perpetuar esta condição. Talvez, se poderia pensar numa espécie de dominação humana universal e a-histórica, pela repetição sempre idêntica da forma verbal, que faz com que seu tempo fique um tanto indeterminado, pela generalidade dos elementos envolvidos e ausência de referências históricas mais específicas. Trata-se, na verdade, de uma estrutura que é fruto de um trabalho de montagem e que pede decifração, tanto em cada um de seus elementos, como nas relações entre eles. Assim, não parece forçado afirmar que a religiosidade em questão seja da tradição judaico-cristã (um Deus único, a relação pecado/inferno), inclusive com o "valha-me Deus" no último verso nos aproximando do catolicismo popular no Brasil. Se olharmos ainda para o elemento "trabalho", pode-se dizer que o trabalho em si faz parte da condição humana universal. No entanto, justamente por essa universalidade, não se pode dizer que o trabalho nesse sentido universal tenha sido propriamente "inventado" por alguém ou um grupo de pessoas, de

modo que esse trabalho inventado remete a uma certa configuração social do trabalho, que envolve, obviamente, dominação. Estamos diante de um sistema de dominação que se dá através de uma certa organização social do trabalho, associada a um sistema legal (lei/obediência), uma religião, que nos parece justo afirmar que seja cristã, com seu código moral e que gera uma grande desigualdade econômica (luxo/lixo). Há um outro elemento que, em uma primeira leitura, pode parecer um pouco deslocado, mas que, caso não estejamos forçando a análise, nos aproxima de especificar qual sistema de dominação opera nesta canção. Falamos da relação amor/solidão. Tal relação parece envolver também um tipo bastante específico de amor: trata-se do amor romântico, que como se sabe, envolve uma concepção moderna de indivíduo, sendo característico das sociedades burguesas. Estamos diante então de uma dominação que parece capitalista, mas isso ainda é pouco. O único momento em que o "eu" da canção se situa um pouco mais ocorre bem no fim, quando o verbo muda e aparece o dêitico "aqui", em "e eu fico aqui no inferno". Vemos então que esse "eu" se encontra em uma situação de bastante desespero, na qual lhe resta apenas a expressão de súplica "valha-me Deus", que, se não for necessariamente brasileira, parece ser bastante típica da língua portuguesa e fortemente associada ao catolicismo.

Se formos para a parte musical, observaremos que essa parte B é bastante diferente da anterior. O arranjo perde os arpejos que tematizavam a relação de dominação na parte A, o cavaquinho e o baixo. O violão passa a tocar uma batida de bossa nova e a percussão passa a ter um surdo marcando os tempos, com acento no segundo. Em termos de gênero (ou estilo), passamos a ter uma junção curiosa entre um violão à maneira de João Gilberto e uma percussão à maneira da batucada de samba, que não é usualmente utilizada na bossa nova. Esse movimento do arranjo de começar tematizando a relação apresentada na letra sem nenhuma referência direta ao samba, trazer elementos de samba na repetição da parte A com o cavaquinho e o coro, para na parte B caracterizar uma bossa nova com um elemento da batucada de samba parece partir de uma relação de dominação em termos mais gerais, para ir progressivamente situando-a no Brasil, contendo nessa parte B um elemento moderno (violão da bossa nova) e um elemento tradicional (batucada de samba).

Voltando para a relação de dominação e tentando identificar o que está por trás dela, é interessante notar a maneira como Tom Zé costuma introduzir essa canção em suas apresentações ao vivo. Há dois registros dela em álbuns ao vivo: um em*No jardim da política* (1998) e outro no CD *O pirulito da ciência* (2009). Em ambos, ela é apresentada como um telegrama feito por Tom Zé e seu parceiro Odair Cabeça de Poeta endereçado ao presidente dos EUA a fim de propor um acordo de paz que evitasse um possível conflito militar motivado pela concorrência comercial entre o forró brasileiro e o rock americano[5]. Ainda que essa introdução não exista no disco que estamos analisando, ela oferece uma chave valiosa para pensar sobre o ponto de vista a partir do qual a canção é construída: tratar-se-

5 No primeiro registro, o presidente mencionado é Ronald Reagan e no segundo, George Bush.

ia, assim, não de uma denúncia ou de uma descrição da relação de dominação, mas de uma proposta, uma tentativa de acordo do "eu" para com o "você", muito mais poderoso, o que justifica a utilização de "você" e não "ele". Ora, como pode o "eu" estar propondo a sua própria exploração? É a partir dessa contradição que o ponto de vista da canção e a profundidade de seu esquema aparentemente simples se revelam. Podemos dizer que "Ui" apresenta de maneira interessante aquilo que Maria Rita Kehl (2018) chama de "ponto de vista do cabo do chicote". A expressão é retirada do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, no qual, a certa altura, o narrador diz que "tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que a melhor maneira de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão". Nesse sentido, uma das principais características do narrador machadiano seria o fato de ele assumir acintosamente o ponto de vista de quem detém o cabo do chicote, de modo a causar certo escândalo no leitor[6]. "Ui", por outro lado, é, como vimos, cantada do ponto de vista daquele que está sendo açoitado, o qual parece consentir com quem detém o cabo do chicote. Cabe então questionar que tipo de formação social abarca uma relação de dominação de um grau tal que a parte dominada aceita a própria exploração, a fim de evitar um conflito maior e propõe a perpetuação dessa condição na forma de um *acordo*.

Voltando para a letra da parte A, observa-se logo no começo, além da demarcação imediata das posições desiguais, de "eu" e "você", um certo sadismo da parte deste último, que faz questão de ver o sofrimento de "eu", ordenando que ele "grite" e "chore", ordens que são prontamente atendidas. Parece se tratar de algo próximo daquilo que Roberto Schwarz (2006) chama de "exercício do abuso pelo abuso" (p. 22) e que se constitui, segundo o autor na matéria explorada por Machado de Assis em outro romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Tal matéria diz respeito ao Brasil escravocrata da segunda metade do século XIX, mas não parece ser uma relação de escravidão que opera em "Ui". Em linhas muito gerais, o que caracteriza essa matéria histórica é a incongruência entre as ideias e valores iluministas, que inspiraram em alguma medida a independência e a formação do Brasil como Estado-nação, e a base social brasileira, sustentada pelo trabalho escravo (incompatível com o trabalho livre e que o desmente) e por relações de favor (incompatíveis com os princípios de igualdade e impessoalidade da lei e que os desmentem). Nesse sentido, uma das grandes façanhas de Machado de Assis foi formalizar a desfaçatez de uma classe dominante (os que detêm o cabo do chicote) que ostentava os valores ilustrados europeus enquanto mantinha e se favorecia das relações de escravidão e clientelismo[7]. Esse tipo de relação social em vez de entrar em conflito com aquelas ideias acomodou-se a elas e permaneceu ao longo do tempo, assumindo novas feições conforme os processos de modernização política e econômica exigiram. Voltando aos quatro primeiros versos de "Ui", essa relação de dominação do "abuso pelo abuso" se parece com as relações de dominação

6 Para uma análise formal detalhada a respeito do narrador machadiano, ver Roberto Schwarz (2006).
7 Para maiores considerações sobre a importação de ideias burguesas em uma estrutura social escravocrata e todas as decorrências disso, ver, de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas* (2000), em especial o primeiro capítulo, "As ideias fora do lugar", e também o segundo ensaio de *Que horas são?* (1989), intitulado"Nacional por subtração".

regidas pelo favor que caracterizam a matéria histórica brasileira, nas quais o lado dominado está à mercê dos arbítrios e caprichos do mais poderoso. Não custa lembrar ainda que esse é o primeiro elemento apresentado da relação, de modo a ressoar sobre os seguintes. Assim, antes e acima da lei, do amor e do trabalho (todos em suas formas burguesas) estão os caprichos daquele que domina.

Enquanto a natureza da relação entre "eu" e você" começa a ficar mais clara, ainda não se pode dizer o mesmo sobre o ponto de vista em que se situa esse "eu". Com efeito, ele se encontra no polo dominado de uma relação estruturalmente desigual e se dirige àquele que o domina propondo uma acomodação na forma de um acordo clamorosamente injusto para que seja evitado um conflito. No entanto, não se pode dizer que se trata de um acordo propriamente dito, uma vez que a ideia de um acordo entre dois sujeitos pressupõe um mínimo de igualdade, nem que seja meramente formal, entre as partes. O fato de tal igualdade não existir aqui nem mesmo em aparência torna o "acordo" risível e um disparate. São vários os elementos formais da canção que jogam luz sobre o aspecto risível e, no limite, falso do acordo. Além de todos os elementos absurdos que vão sendo empilhados como se não houvesse nada de estranho, há a reiteração do verbo "inventa", que, como vimos, tende a desnaturalizar cada um dos elementos. Mais do que isso, quem está desnaturalizando a dominação é o lado dominado que, ao mesmo tempo em que demonstra notável clareza e consciência acerca dos aspectos envolvidos na estrutura desigual da relação, propõe a sua perpetuação. É interessante, a esse respeito, a maneira como aparece o aspecto religioso da dominação: o polo dominado enxerga com clareza que Deus, pecado, inferno e "a outra vida" são invenções que produzem nele fé e resignação, contribuindo para a produção de um quadro que o mantém no "inferno". Ao perceber-se no inferno, a reação do "eu" é uma súplica resignada ao Deus que, versos antes, ele mesmo afirmava ser uma invenção, para então recomeçar a parte A. Parece seguro dizer que o efeito humorístico causado por esse acúmulo de absurdos é intencional, e sua ironia é reforçada por um elemento fundamental da estética de Tom Zé, de que trataremos agora.

Até aqui, deixamos de lado um aspecto importantíssimo para abordarmos a complicada questão do ponto de vista nesta canção: a maneira como Tom Zé canta toda a melodia. Começamos a análise falando da relação entre canto e fala porque toda a interpretação de Tom Zé explora intensamente os limites entre uma coisa e outra. Isso chega a se refletir nas próprias melodias cantadas por ele. Dissemos que a melodia da parte A apresenta traços de tematização e figurativização, mas se compararmos a mesma parte A cantada por Tom Zé e pelo coro, fica claro que o iraraense canta com uma rítmica menos regular e com saltos intervalares maiores, mais frequentes e mais inesperados, aproximando-se da indeterminação da fala cotidiana e submetendo a melodia às exigências entoativas da letra. A mesma característica se observa em toda a parte B, mas a exploração de Tom Zé vai muito além disso. Chama a atenção o tipo de colocação de voz com a qual ele canta as notas, buscando uma voz cotidiana, próxima da fala ou, como se diz, com a voz "fora do lugar". Dentro dessa colocação de voz

próxima da fala, Tom Zé explora uma série de variações. Em alguns momentos, coloca bastante peito na voz; em outros, quebra para o falsete; em alguns, procura trazer marcas da garganta para o som; já em outros, busca uma voz anasalada. É possível identificar ainda a busca por aquilo que Regina Machado(2012) chama de "voz suja":

> Uma voz "suja" é aquela na qual se ouve, além das alturas expressas pela linha melódica, um pequeno chiado, uma projeção de ar ou mesmo um ligeiro tensionamento que resulta numa quase rouquidão. Por oposição, uma voz "limpa" é aquela na qual se ouve apenas a pureza das alturas da melodia expressas pelo timbre. (p. 140)

Além disso, a maneira de atingir e deixar as notas é interessante. Tom Zé não economiza nos portamentos[8], glissandos[9] e qualquer procedimento que desestabilize as notas. Ora as notas são atacadas por baixo, para depois serem atingidas de fato, ora são atacadas em cheio e desestabilizadas depois do ataque. No entanto, Tom Zé sempre passa pela nota em algum momento, ou seja, o canto nunca deixa de ter alturas definidas e, via de regra, passando sempre por notas das tríades dos acordes sobre os quais se encontra a melodia. Ou seja, essa desestabilização das notas não pode ser confundida com dissonância. Trata-se de uma canção com pouquíssimas dissonâncias na harmonia, com diversos acordes em tríades simples e tétrades apenas para aqueles que exercem função de dominante. A melodia, por sua vez, respeita rigorosamente as tríades e tétrades, procurando não se chocar com a harmonia. A dimensão rítmica do canto de Tom Zé também se aproxima da indeterminação da fala. De modo geral, é bastante difícil, às vezes mesmo impossível, determinar exatamente onde caem os ataques de Tom Zé dentro do compasso. Uma das razões para isso parece ser o fato de que, ainda que a base rítmica do arranjo se mantenha estável ao longo da canção, Tom Zé parece cantar a melodia em uma espécie sutil de rubato, acelerando algumas palavras e esticando outras.

De onde viria, no entanto, esse canto aproximado da fala? Uma referência com a qual o disco *Estudando o samba* e todo o trabalho de Tom Zé dialogam frequentemente é, como sabemos, João Gilberto, cujo canto é famoso por aproximar-se da fala. Todavia, em João a relação entre canto e fala é de absoluta harmonia e marcada pela estabilidade, como se não houvesse conflito algum entre uma coisa e outra. Como afirma Mammí sobre esse canto, "[o] horizonte ideal do processo é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra, uma vez encontrada a inflexão e a cor exata de cada sílaba" (1992, p. 68). Se o movimento de João Gilberto é o de buscar uma fala tão perfeita que se transforme em canto, o de Tom Zé parece ser o oposto: buscar um canto tão imperfeito que se transforme em fala. Nos termos de Regina Machado

8 "Deslizamento, intencional ou não, na mudança entre uma nota e a que se lhe segue" (DOURADO, 2004, p. 260).
9 "Consiste em saltar de uma nota a outra com pouca ou nenhuma distinção de sons intermediários, em uma espécie de longo portamento" (DOURADO, 2004, p. 148).

(2012), João Gilberto seria um exemplo lapidar de "voz limpa", em tudo oposta à "voz suja" de Tom Zé. Luiz Tatit (2004)já havia observado isso: "Pode-se dizer que, ao contrário do procedimento habitual dos cancionistas de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos." (2004, p. 237-38). Trata-se então de uma estética que, sem ser abandonada, incorpora a si elementos que lhe são estranhos, relativizando-se. Em vez do canto como extensão estetizada da fala, a fala como extensão desestetizada do canto, movimento este que pressupõe o anterior.

Esse canto "defeituoso" se constituinuma característica importante da estética própria de Tom Zé, e é utilizado não apenas em "Ui! (você inventa)", mas também em "Dói", "Tô", outras faixas de *Estudando o samba* em menor intensidade e praticamente em toda a obra do iraraense. Cabe ainda uma tentativa de especificar que sentidos isso pode assumir. No caso de "Ui! (você inventa)", parece haver uma outra referência para a aproximação entre canto e fala. O tom fortemente declamatório com que Tom Zé canta especialmente a parte B, aliado a certa liberdade rítmica de seu rubato traz uma associação com o canto recitativo, muito usado na música erudita, especialmente em óperas e cantatas. Se não estivermos enganados, isso nos leva não para a dimensão da música erudita, mas para um canto com um forte componente teatral[10]. Desse modo, os procedimentos enumerados acima, por meio dos quais Tom Zé traz elementos da fala para o canto, parecem se destinar a teatralizar a relação de dominação presente na letra. O cantor assume o papel do "eu" da canção como se interpretasse um personagem, a partir de cujo ponto de vista a relação é apresentada, com alta dose de uma ironia imprimida na voz de Tom Zé por sua maneira de cantar. Vimos acima que, quando fala sobre o ato de cantar em seu relato autobiográfico, o iraraense rejeita o canto emotivo, que gera um "transe dramático" e propõe um novo "acordo tácito" entre cantor e público com o objetivo de substituir a "empatia gerada pela emoção" e romper com o "elo forjado pela dramatização expressionista". Diante disso, a construção dessa maneira defeituosa de cantar constitui-se num dos principais recursos através dos quais Tom Zé busca evitar a identificação emotiva no canto, substituindo-a por uma desidentificação, na qual o próprio ato de cantar encontra-se relativizado. Se o canto "expressionista" era visto por Tom Zé como uma encenação, seu canto defeituoso também o é, mas trata-se de uma encenação que procura revelar, ao invés de esconder, seu aspecto artificial.

Temos então uma relação de dominação violenta colocada na forma de um acordo impossível (mas possível) no qual a parte dominada tem a palavra e narra os termos do acordo, demonstrando a um só tempo enorme consciência de sua condição e um conformismo maior ainda, revelando a ironia

10 Cabe lembrar aqui da convivência e proximidade de Tom Zé com Augusto Boal. No show *No jardim da política*(1984), posteriormente lançado em CD em 1998, Tom Zé faz a seguinte menção a Boal ao apresentar a canção "Minha carta", a qual antecede "Ui! (você inventa)": "Quando eu cheguei aqui em São Paulo, eu convivi com uma pessoa maravilhosa, o Augusto Boal, no Teatro de Arena. Ele gostava de dizer à gente assim: 'Olha, quando vocês olham até pra Lua, vocês estão fazendo política!' Isso porque ele já sentia que no ambiente que ele tava trabalhando - era eu, Gil, Caetano, Gal - ele sentia que era uma turma mais ou menos de 'Divino, maravilhoso' e tal, então ele ficava dando umas lição̧ezinhas". Cabe lembrar também que *Arena canta Bahia* não foi o único trabalho de Tom Zé como ator. Ele trabalhou, por exemplo, durante seus anos de ostracismo, mais precisamente em 1975, em uma montagem da peça *Rocky Horror Show*, com direção de Rubens Correia, no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro.

do conjunto, a qual é reforçada por uma maneira de cantar que relativiza o próprio ato de cantar e busca evidenciar que o "eu" da canção é um personagem e que tudo se passa como em uma cena. Ao mesmo tempo em que Tom Zé mostra estar assumindo um papel em uma cena, no interior da própria canção, como vimos, o "eu" assume o papel do "você", com o qual também não se confunde. Tomados em seu conjunto, esses procedimentos têm o efeito de apresentar brechtianamente um aspecto corriqueiro da realidade social – uma relação entre explorador e explorado –, de maneira a mostrar que ele é estranho apesar de familiar, comum apesar de impossível e, acima de tudo, uma construção histórica. A montagem dos elementos que compõem a dominação contribui para o quadro. Apesar de muito simples à primeira vista, ela busca dar luz à relação inseparável que leis, religião, trabalho e até o amor possuem com a exploração econômica[11], além de apontar para a maneira como tal dominação se dá no Brasil, com a prática do "abuso pelo abuso".

Vimos acima que a canção "Tô" joga com a aproximação de ideias antagônicas de maneira a produzir às vezes paradoxos, às vezes contrassensos, às vezes obviedades, mas sempre um efeito de estranhamento, que desfamiliariza o familiar e familiariza o desfamiliar, realizando verbalmente o que as faixas anteriores realizavam musicalmente. Nesse sentido, "Ui (você inventa)" completa o movimento iniciado em "Tô". Todos esses recursos de distanciamento na obra de Brecht se destinam a cumprir um imperativo de revelar algo sobre as reais dinâmicas que envolvem as relações capitalistas, desnaturalizando aquilo que nelas tende a se apresentar como universal ou natural e mostrando seu caráter histórico, situado e construído. Segundo Anatol Rosenfeld,

> [o] tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna esta situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa a ser então negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo, tornar conhecido (2008, p. 152).

A diferença entre "Tô" e "Ui (você inventa)" está naquilo a que se refere o distanciamento. Na primeira, Tom Zé está tratando de seus próprios procedimentos musicais e apresentando-os ao ouvinte. A intenção parece ser a de relativizar samba, bossa nova, tropicalismo e MPB, todos consolidados como ramos importantes e legitimados da canção popular brasileira, e nos quais Tom Zé não se insere, para mostrar a linguagem proposta pelo compositor, que se constrói aproveitando os elementos desses estilos a partir da elaboração de um ponto de vista de *outsider*. Em "Ui (você inventa)", por outro

11 Roberto Schwarz lembra, ao analisar Brecht, que "o escândalo inicial da crítica materialista (...) esteve em afirmar que o capital, que é uma relação de classe, é o segredo e a chave da sociedade burguesa, inclusive de seu direito, do estado, da moralidade e da cultura. Longe de serem incondicionadas e de promoverem a universalidade humana que proclamavam, estas esferas formariam sistema com a exploração econômica, a qual, uma vez reconhecida pelos explorados como um fato de classe, sem caução divina ou natural, estaria com os dias contados" (1999, p. 144).

lado, talvez se possa dizer que a aproximação com Brecht é ainda mais oportuna, pois não se trata de falar sobre música. O que se apresenta com distanciamento e "acúmulo de incompreensibilidade" é uma relação de exploração, o que coloca como alvo do distanciamento justamente a "nossa situação habitual". Ao mesmo tempo, os dois procedimentos se aproximam. Em "Tô" (e nas três faixas anteriores), ao falar sobre música, colocando-se fora de estilos consagrados no mercado e propondo algo diferente, Tom Zé também desvela algo sobre a "nossa situação habitual", talvez até de maneira mais forte do que em "Ui (você inventa)", a saber, a falsidade da ideologia largamente difundida de que "há espaço para todos no mercado". Em "Ui (você inventa)", por sua vez, embora não se esteja falando de música, um recurso indispensável para compor o quadro da relação absurda e apresentá-la com ironia é de ordem musical: o canto defeituoso, que, como vimos, aparece pela primeira vez no disco exatamente em "Tô".

Referências

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.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo* v. 4. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura* 2ª ed. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2008.

DIAS, Marcia Tosta. "Quando o todo era mais do que a soma das partes: álbuns, singles e os rumos da música gravada". *Revista Observatório Itaú Cultural. nº 13* (set. 2012). São Paulo: Itaú Cultural, 2012, p. 63-74.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUNN, Christopher. "Fazendo cócegas nas tradições: o samba disjuntivo de Tom Zé". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 70*, p. 149-165, ago. 2018.

FREIRE, Guilherme Araújo. *Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé*. Dissertação de Mestrado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2015.

GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. *Três ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: da "Era dos Festivais" à "Era dos Editais"*. Dissertação de Mestrado em Estudos Brasileiros. São Paulo: IEB-USP, 2018.

KEHL, Maria Rita. *Bovarismo brasileiro*. São Paulo: Boitempo, 2018.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Tese de doutorado em linguística. São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova". *Novos Estudos, nº 34*. São Paulo, Cebrap, nov. 1992. pp. 63-70.

MAMMÌ, Lorenzo. "A era do disco". *Revista Piauí, nº 89*. Rio de Janeiro: Editora Alvarenga, 2014. pp. 36-41.

NAPOLITANO, Marcos. "A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural". *Actas del V Congresso Latinoamericano IASPM*, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. "MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)". *Estudos avançados, nº 69*, vol. 24. São Paulo, USP/ IEA, 2010. pp. 389-402.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2006.

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, 2019.

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

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

A HISTÓRIA DE UM "FILHO DA PUTA": ESTUDANDO A CANÇÃO "MINHA HISTÓRIA", DE CHICO BUARQUE
THE STORY OF A "SON OF A BITCH": STUDYING THE SONG "MINHAHISTÓRIA", BY CHICO BUARQUE

Lucas Meirinhos da Costa[1]

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a canção "Minha história" (1971), de Chico Buarque, versão do compositor brasileiro para a canção "4/marzo/1943" (1971), de Lucio Dalla e Paola Pallotino. Observaremos, em especial, como a versão brasileira ressignifica o que era proposto na canção original, apontando novos caminhos a partir da associação a realidade brasileira do momento da gravação.

Abstract: This work aims to analyze the song "MinhaHistória" (1971), by Chico Buarque, version of the Brazilian composer for the song "4 / marzo / 1943" (1971), by Lucio Dalla and Paola Pallotino. We will observe, in particular, how the Brazilian version resignifies what was proposed in the original song, pointing out new paths from the association with the Brazilian reality at the time of recording.

Palavras-chave: Ditadura, Religiosidade, Libertação, Engajamento, MMPB

Keywords: Dictatorship, Religiosity, Liberation, Engagement, MMPB

Durante o período do regime militar brasileiro (1964-1985) diversos artistas se engajaram na denuncia do estado em que se encontrava o Brasil, bem como para retratar a nossa sociedade e suas tensões e contradições. Um dos grandes expoentes artísticos desse período foi Chico Buarque de Hollanda.

Em Janeiro de 1969, Chico Buarque, mesmo tenha sido poupado da prisão pelo regime, foi levado a deixar o país, partindo para um autoexílio na Itália onde permaneceu até Março de 1970. Segundo consta na biografia de Regina Zappa, Chico conheceu Lucio Dalla enquanto esteve na Itália em seu exílio e lá conheceu a canção "4/marzo/1943 (Gesù bambino)" pelas mãos (e pela voz) do próprio compositor (cf. ZAPPA, 1999). Baseado nisso, elaborou sua versão e gravou-a em seu primeiro álbum depois de retornar ao Brasil[2], Construção, de 1971, com o nome "Minha História" (BUARQUE, 1971, faixa 9).

1 Mestrando (ECLLP-DLCV-FFLCH-USP)
2 Vale dizer que *Chico Buarque de Hollanda N° 4* foi gravado parte na Itália, parte no Brasil. Portanto, podemos considerar que *Construção* é o primeiro álbum feito, inteiro no Brasil, após o autoexílio.

Construção marcou seu retorno ao primeiro plano da mídia e da cultura brasileiras (NAPOLITANO, 2001, p. 86), contém outras músicas icônicas como "Cotidiano", "Construção" e "Deus lhe pague". Com este lançamento, Chico inicia uma nova fase em sua carreira, com composições em que sobressai a preocupação política em detrimento do lirismo que marcou a fase inicial de seu trabalho, algo pontuado por Adélia Bezerra de Meneses, no livro Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque (1982) e que será retomado mais a frente em nosso texto.

Antes de começar, vale mencionar que a análise, mesmo que simples e "rudementar" da versão original ("4/marzo/1943" de Lucio Dalla e Paola Pallotino, também lançada em 1971), será de grande valia em nosso estudo. Ela, em parte, serve como um contraponto a versão que Chico fez, já que a brasileira traz consigo como proposta uma visão diferente da original em italiano, apresentando essa personagem (Menino Jesus/'Gesùbambino') sob um outro aspecto, uma outra perspectiva.

Dadas às diferenças entre eles, acreditamos que ser valido tratá-las como duas canções "diferentes", embora tenham a mesma matriz. Além disso, "Minha História" também seria um excelente exemplo dessa aproximação do compositor com outras realidades que não a sua imediata, podendo revelar sua visão crítica sobre a sociedade.

4/marzo/1943

A canção de Dalla e Pallotino é marcadamente uma canção simples e de cunho popular, utilizando elementos musicais simples a fim de contar a história de Gesù bambino. Para melhor compreender como a canção se estrutura, é valido levar em conta o que Anatol Rosenfeld, no livro O Teatro Épico, apresenta como uma tipologia dos gêneros, dividindo as obras em três grandes campos: Épica, Lírica e Dramática.

Rosenfeld afirma que para fins analíticos podemos separar os gêneros, mesmo que isso seja "artificial como toda a conceituação científica", afirmando que "não existe pureza de gêneros em sentido absoluto", levando em consideração que há sempre a mistura de traços deles (ROSENFELD, 2000, p. 16). Dessa forma poderíamos tentar "enquadrar" a composição como uma obra lírica com fortes traços épicos. Mesmo que, levando em consideração sua extensão, forma, melodia e presença de uma "voz central", tenhamos traços eminentemente líricos, ao acompanharmos a canção, passamos a conhecer a "vida" do eu-lírico, com uma voz poética que comporta-se praticamente como uma narradora personagem, de forma mais clara e "cristalizada", além de outros traços narrativos, como o envolvimento em situações e eventos mais bem determinados ou contornados, que tendem, portanto, à épica (Idem, p. 17).

Esse traço narrativo pode ser corroborado pela data presente no título, "4/marzo/1943", bem

como pelo início da letra (DALLA-PALLOTINO, 1971, faixa 1, vv. 1-4):

> Dicechenera um bell'uomo e veniva, veniva dar mare
> Parlava un'altra língua, pero' sapeva amare
> E quelgiornolui prese a mia madre sopra un bel prato
> L'orapiu' dolce prima diessereammazzato[3]

Ambos apostam em elementos ligados ao imaginário cristão, como a similaridade da história da jovem mãe que tem um filho chamado Jesus, apostando na diferenciação que haveria na recepção desse fato em contextos diferentes. Se na canção de Dalla essa jovem mãe conhece um soldado estrangeiro, que como se sabe poderia inclusive ser um brasileiro enviado à Itália na Segunda Guerra, tem um filho com ele e acaba tornando-se, como forma de sobrevivência, uma prostituta, como sugere a música. O filho é tratado como um presente desse homem desconhecido, além de ser encarado quase como um "brinquedo" nas mãos dessa jovem.

A canção italiana conta com uma melodia simples, que abusa de passagens em reto tom (algo comum na liturgia cristã, reforçando a associação), com instrumentos "populares", como voz, violão, contrabaixo, bateria, violino e bandolim. A música vai crescendo "junto" com o menino a cada verso, seja com a entrada progressiva de mais instrumentos, seja na modulação que acontece antes do anúncio do nome do personagem que acompanhamos ao longo da canção. Além disso, podemos observar que a canção apresenta uma melodia muito simples em dó maior que, quando modula nas duas últimas estrofes, sobe meio-tom, indo para dó# maior. Tal modulação, justamente no momento em que é anunciado o nome da personagem, Gesù bambino, poderia sugerir uma diferença no patamar de quem é representado na canção, uma diferenciação entre os outros homens (DALLA-PALLOTINO, 1971, faixa 1, vv.13-22).

Minha História

"Minha história" apresenta uma harmonia mais rica para a mesma melodia simples. Se versão original da canção já apresenta esses elementos de uma visão cristã do mundo, Chico Buarque radicaliza com isso em sua versão. Ao manter a melodia praticamente inalterada, utilizando os reto tons da original, ele aproveita para dar relevo a elementos que antes poderiam passar despercebidos, como quando traz para "frente" da sua canção o coro entre as estrofes (substituindo a frase no violino

3 "Dizem que era um belo homem e vinha, vinha do mar,/falava uma outra língua, porém sabia amar./E naquele dia ele possuiu a minha mãe sobre um belo prado/a hora mais doce antes de ser morto." (Tradução livre)

da canção italiana por um forte "laiá, laiá" mais próximo da tradição popular brasileira) bem como apresenta de forma mais contundente o órgão, como pode ser visto mais a seguir na análise mais detalhado do fonograma.

Retomando o que propõe Rosenfeld, já antes citado, há, ao longo de toda a canção, um distanciamento narrativo, como é um traço épico (ROSENFELD, 2000, p. 24):

> […] no caso da narração é difícil imaginar que o narrador não esteja narrando a estória a alguém. O narrador, muito mais do que se exprimir a si mesmo (o que é naturalmente não é excluído) quer comunicar alguma coisa a outros que, provavelmente, estão sentados em torno dele e lhe pedem que lhes conte um "caso".

Entretanto também há aproximação e representação de uma voz (ou de um grupo, como no coro), marcas eminentes da lírica (Idem, ibidem). A partir de sua "narrativa", Menino Jesus apresenta seu estado de espírito, tentando justificar, mesmo que parcialmente, sua forma de viver. Tudo o que ele apresenta parte de sua visão sobre os fatos ou sobre como ele os encara. Isso ficará cada vez mais marcado ao longo da análise.

A canção começa "do nada": a voz inicia em anacruse, sendo seguida, na cabeça do próximo compasso pelo violão que "joga" os acordes para acompanhá-la. Voz e violão seguem dessa forma até quase o final da primeira estrofe, quando uma seção de sopro entra para encorpar o acompanhamento até a entrada do coro na "resposta" dessa estrofe. Tal procedimento se repete ao longo de toda a canção, algo que poderia ser associado as tradicionais respostas dos cantos litúrgicos cristãos. Nessa primeira estrofe, o "clima" sonoro criado corrobora com a letra que está falando sobre o momento da "concepção" do personagem central da narrativa.

A resposta do coro é acompanhada, em todos esses momentos da música, pelos seguintes instrumentos (independente da possível proeminência de cada um deles em cada repetição): violão, baixo, percussão (composta por um ganza/chocalho, bongô, bloco sonoro e sinos) e viola.

A segunda estrofe apresenta uma manutenção dos elementos apresentados na resposta do coro, tendo a viola como grande destaque, com comentários em diversas passagens, dando movimento a esse trecho da canção, juntamente com o violão (embora esse seja mais "tímido", apenas ratificando o que a viola "pontua"). A letra acompanha esse movimento/desenvolvimento da vida da mãe e do seu filho, ainda na barriga. A ideia de que o tempo passa fica clara na espera da mãe e nos aspectos que podem estar diretamente ligados a isso, como o desgaste das coisas e a sugestão que aponta para o crescimento da barriga da jovem (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 8-9): "Esperando, parada, pregada

na pedra do porto/ com seu único velho vestido, cada dia mais curto". A resposta também mantém os instrumentos apresentados, mas, com a força do coro entoando o "laiá, laiá", assegura a diferenciação com o trecho anterior.

Na terceira estrofe, momento da canção em que o personagem "menino Jesus" nasce, embora seu nome ainda não nos seja revelado, é mencionado que há nele, segundo a visão de sua mãe, uma espécie de santidade. Mas essa aparente "santidade" logo é rechaçada pelas "cantigas de cabaré" que ela canta para embalá-lo já que ela não se lembrava de "acalantos". Esse momento é muito representativo na vida dessa jovem mãe que ao mesmo tempo em que tenta guardar a pureza de seu filho, acaba evidenciando que já havia a perdido ao lembrar-se apenas daquilo que possivelmente cerca ela nesse momento ("cantigas de cabaré") sugerindo, portanto, sua atual condição: a prostituição.

A estrofe tem um acompanhamento mais sóbrio, abandonada, por hora, pela viola que acompanhava na estrofe e intervenções do coro anteriores. Essa sobriedade poderia estar ligada diretamente com a apresentação desse menino "santo", bem como com a canção "enfraquecendo", perdendo intensidade, para mimetizar um "acalanto". Outro ponto marcante é a reentrada de uma sessão de sopros nos dois últimos versos (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 13-4): "Mas por não se lembrar de acalentos, a pobre mulher/ me ninava cantando cantigas de cabaré". Isso dá destaque aos versos, chamando a atenção do ouvinte para sua mensagem "contraditória".

A quarta estrofe temos a confirmação do nome do menino, assim como o "alerta" da mãe aos que a cercam sobre a natureza "santa" de seu filho. Duas coisas devem ser levadas em consideração nesse momento. Se na canção de Lucio Dalla era justamente na estrofe que em que anunciava que o personagem tinha "o nome do Nosso Senhor", ela modulava em um semitom, quiçá para sugerir um tipo de elevação, como já mencionamos, Chico não faz semelhante movimento. Ele opta por manter a estrutura da canção da mesma forma, sem nenhuma alteração de altura das notas, ou algo do tipo. Entretanto, alguns pontos devem ser levados em consideração para compreender que isso também está longe de passar batido na "versão brasileira".

O arranjo aposta na volta da viola com destaque além de inserir, na segunda metade dessa estrofe, um elemento novo a canção: o órgão. Esse instrumento traz como um "eco" suas funções litúrgicas nos ritos cristãos que foram mobilizados ao longo da canção. Ele entra justamente no momento em que irá ser anunciado, de forma indireta, o nome do personagem: "E nem sei bem por ironia ou se por amor/ resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor" (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 18-9). Ele permanecerá até o final da canção "acompanhando" os movimentos do nosso "protagonista".

Na última estrofe há a apresentação de uma massa sonora que preenche tudo, algo que poderia

ser visto como uma reiteração do processo de desenvolvimento e maturação que acontece com "menino Jesus" ao longo da canção, com a assimilação de elementos "populares" como os instrumentos de percussão, violão e viola, como elementos "sacros", como o órgão e a forma em que as vozes (a principal e o coro) se estabelecem canção.

É interessante notar que há na composição uma proposta de observação de um particular, individualizado por meio de um nome, história e ações próprias, que, quando colocado junto a outras figuras de mesma situação social, se mistura e torna-se genérico (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 21-4):

> Minha história e esse nome que ainda hoje carrego comigo
> Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro e bebo e brigo,
> Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz,
> Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus

No último verso do recorte ("Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus"), ficamos frente a uma individualização que ocorre apenas pela alcunha, Menino Jesus. Esse nome, que, ao mesmo tempo que o singulariza, numa associação à religião cristã, torna-se extremamente genérica pela grande quantidade de homens que poderíamos encontrar com essa mesma designação, não apresentando um sobrenome que o diferenciaria dos demais.

Ele também generaliza-se pela aproximação de suas ações a dos "colegas de copo e de cruz", misturando-se à massa (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 21). É interessante perceber que esses dois elementos que o aproximam da massa também podem indicar formas de escapara da realidade: "copo", metonímia para álcool ou drogas em geral, e "cruz", que pode representar tanto o sofrimento, como a "redenção" na tradição cristã. Elementos já apresentados também em "Deus lhe pague" (BUARQUE, 1971, faixa 1).

Outra possível leitura que podemos fazer desse caso é a associação com a questão mítica dos momentos finais de Jesus: "copo" que faz referência a última ceia, instituição da eucaristia com pão simbolizando o corpo e o vinho, o sangue; "cruz", o momento da sua morte. Morte que foi acompanhada por seus discípulos, bem como seus colegas de suplício: os ladrões que foram crucificados com ele.

E a possível aproximação entre a mãe descrita na canção e a Virgem Maria, já que ela o teria concebido quando conheceu um homem cujas origens não são definidas com clareza. Entretanto, numa outra possível leitura, essa ideia é completamente subvertida na composição de Chico Buarque, adotando além de uma leitura "realista" dessas figuras, avessas ao que se poderia esperar de tais associações. O "Menino Jesus" é apenas mais um entre os que estariam perdidos, indo de bar em bar,

a figura da mãe não se associa à da casta da Virgem Maria e o pai não seria uma figura divina, mas um homem comum, possivelmente um marinheiro, pois ele "falava e cheirava e gostava de mar", que teve um romance num lugar em que parou e que nunca mais retornou, não tendo nem conhecimento desse filho (BUARQUE, 1971, faixa 9, vv. 2).

Embora não haja uma força denunciativa nessa canção, há um caráter representativo da vida social em nosso país, quase como uma metáfora do brasileiro, que teria uma vida cheia de provações, esperando sua redenção ao final. Entretanto "Minha História" poderia ser entendido com uma tentativa de rompimento com essa ideia de salvação por meio da visão proposta sobre essas personagens que fazem alusões ao divino. Não haveria na canção de Chico uma instância superior a quem recorrer, afinal todos estariam no mesmo plano. Tal leitura "realista" da realidade bateria com as propostas da Teologia da Libertação, filosofia cristã em franco crescimento entre os anos 1960 e 1970, com quem Chico aparentemente teve contato, segundo podemos rastrear em sua biografia.

A Ação "Divina" dos Homens

A "formação humanista", como Regina Zappa (1999) sugere na biografia do compositor, pode ser creditada, entre outros aspectos, a sua formação escolar (embora essa também seja questionável[4]) e a suas relações domésticas (ZAPPA, 1999, p.93-4):

> Depois da volta ao Brasil [por conta do trabalho de Sérgio Buarque como professor em Roma, a família morou na Itália entre 1953 e 1954] e já no ginásio (depois no científico), Chico frequentava um dos colégios religiosos mais famosos de São Paulo, o Santa Cruz […] os padres do Santa Cruz, que eram progressistas e costumavam levar os alunos para a Organização do Auxílio Fraterno, a OAF.
>
> […]
>
> Foi assim, num ambiente escolar privilegiado, mas ao mesmo tempo permeado de boas ações, que Chico começou a ter contato com a pobreza e, por extensão, com a realidade social brasileira, antes mesmo de entrar para a faculdade. Em casa, fora criado num clima propício ao desenvolvimento de uma forma crítica de ver o mundo. É evidente que o convívio doméstico contribuiu decisivamente para sua formação humanista.
>
> […]
>
> Sérgio passava os dias lendo livros e escrevendo na biblioteca da casa, que lhe servia de

4 Vale uma ressalva já que também durante esse período em que estudou no Colégio Santa Cruz, Chico Buarque teve contato com Carlos Alberto Koch de Sá Moreira, seu então professor de História, que tentou aliciá-lo a um grupo conservador, os Ultramontanos, que depois se tornaria a TFP (Tradição, Família e Propriedade), corrente que pregava um catolicismo ultraconservador, com traços fascistas e Plínio Correa de Oliveira como guru (ZAPPA, 1999, p. 95). Não conseguindo dissuadi-lo inicialmente dessas ideias, a família mandou-o para um colégio interno em Cataguases, em Minas Gerais, "para refletir [grifo da autora]" (idem, ibidem).

> escritório. Maria Amélia, muito católica, sempre teve ligações estreitas com a Igreja progressista e uma forte consciência social. […] Os dominicanos, de tradição progressista e de quem a família era vizinha em São Paulo, tornaram-se grandes amigos da família, sobretudo de Maria Amélia, na figura de Frei Betto.

É nesse caldo cultural em que Chico se forma, tendo contato com os Dominicanos, em especial com a figura de Frei Betto, tido como um dos principais difusores da Teologia da Libertação em nosso país, ao lado de Leonardo Boff (cf. MITIDIERO JR., 2008).

Marco AntonioMitidiero Junior, em sua tese A ação territorial de uma igreja radical (2008) apresenta o seguinte sobre o que seria a ideia principal da Teologia da Libertação ou, como também é conhecida, a teologia dos oprimidos ou teologia revolucionária (MITIDIERO JR., 2008, p. 4-5):

> […] A utopia do Reino de Deus passa a ser pensada como etapas de transformações sociais necessárias na realidade terrena. A Teologia da Libertação nasce, portanto, da tentativa e do engajamento de parte dos setores eclesiais para territorializar a Igreja, dando uma feição mais real e objetiva à missão dessa instituição no mundo.
> […]
> A teologia tornou-se o discurso, e a idéia de libertação, a prática. No que diz respeito a uma teoria da ação social, o binômio teologia versus prática transformadora pretende-se realizar, ou seja, a teologia serve como incentivadora das ações sociais transformadoras, serve como "fermento" subjetivo, cultural e simbólico dos sujeitos na luta pela libertação.

Mitidiero Jr. afirma que essa mudança se dá apenas no pensamento de parte da Igreja, quando passa a refletir sobre a sociedade e suas condições materiais, em especial na América Latina. Isso também é influenciado diretamente pelas propostas marxistas de visão crítica da realidade, como apontam Marcos Emílio Ekman Faber, Giovana Inácio dos Santos e JosielEilers Goulart, no texto "Teologia da libertação: resistência intelectual nos anos de chumbo" (FABER et al., 2009, p. 203):

> […] Marx tem presença garantida na Teologia da Libertação, não enquanto projeto político de um socialismo científico ou de uma filosofia da história que caminha ao comunismo, mas como método da dialética na interpretação histórica, ou seja, a utilização do instrumental marxista para compreender as causas da pobreza, as contradições do capitalismo e as formas da luta de classes. […]

Chico, tendo contato com essas propostas da Teologia da Libertação, mesmo que de forma parcial ou indireta, reforça-as, de certa forma, em "Minha História" tais elementos de crítica à realidade que ele era tão sensível, tal como apresenta Adélia Berreza de Meneses, em seu estudo antes citado (1982). Ela apresenta uma oposição entre o lirismo, que pode ser tido como uma marca de seus primeiros trabalhos, mesmo que suas composições iniciais não se limitem a isso, e seu engajamento crítico.

Meneses apresenta a obra de Chico Buarque de forma tríplice: "lirísmo nostálgico" (quando reflete sobre o passado, antes do regime militar); "vertente crítica", que é levada ao ápice com as "canções de repressão" (que refletem o presente momento em que se encontrava durante a repressão); e a "vertente utópica" (quando projetava um futuro livre e mais igual para nosso país) (cf. MENESES, 1982). Adélia Bezerra de Meneses apresenta o seguinte na introdução de seu trabalho (MENESES, 1982, p. 17):

> A proposta do estudo dessa obra, tomada na sua multiplicidade e em plena floração – proposta ao mesmo tempo paradoxalmente ambiciosa e "fácil" – é a de estabelecer um paralelo com a história recente do Brasil, mais especificamente a de 64 para cá [1982, ano de publicação do livro]. Ela é "fácil" por causa do caráter circunstancial que marca a canção popular, fazendo-a assumir, muitas vezes, uma dimensão quase que "jornalística", de reflexo dos acontecimentos […]

Graças a sua forma crítica de ver o mundo, Chico Buarque fez a crítica às injustiças e fraturas que da sociedade brasileira, mas sem deixar que sua arte se limite a isso como a própria pesquisadora aponta na conclusão desse livro (MENESES, 1982, p. 210):

> […] Realmente, o discurso da arte não é o discurso da sociologia ou da política, mas o discurso do Desejo.
>
> Nostalgia, crítica e utópica: assim foi abordada a canção de Chico Buarque como poesia de resistência, num percurso figurado nesse "desenho mágico" que é a espiral.

Chico Buarque é um grande observador social e ao mergulhar na representação da vida de seus "eu-líricos", contando suas histórias, acaba tecendo um retrato único do país. A partir do engajamento que podemos perceber em sua obra, o compositor apresenta em "Minha História" uma narrativa que claramente não é a sua. Nessa narrativa, particular e universal, o compositor procura distanciar o

que seria “divino” do que é “humano”. Não permite se iludir como “milagres” que são apresentados a população, como o Milagre Econômico do governo Médici (anos 1970), representando em suas canções que apenas a ação humana poderia ser o motor das alterações nos quadros sociais que ele almejava ver em seu país.

Referências

FABER, Marcos Emílio Ekman; SANTOS, Giovana Inácio dos; GOULART, JosielEilers. “Teologia da libertação: resistência intelectual nos anos de chumbo”. IN: Revista do historiador, n° 2, Rio Grande do Sul, dez. 2009, pp. 199-207.Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador/dois/marcosfaber.pdf>. Acesso em 30 de Outubro de 2020.

MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MITIDIERO JUNIOR, Marco Antonio. “Quando a Igreja se fez verbo: o surgimento da teologia da libertação”. IN: A ação territorial de uma igreja radical: teologia da libertação, luta pela terra e atuação da comissão pastoral da terra no Estado da Paraíba. 2008. 500f. Tese de Doutorado - USP, São Paulo, 2008. Disponível em:<https://marxismo21.org/wp-content/uploads/2016/01/Origens-T-da-Liberta%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em 02 de Novembro de 2020.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001. [Coleção Repensando a História.].

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. IN: O teatro épico. 4a ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 13-36.

ZAPPA, Regina. Chico Buarque: Para Todos. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1999. [Série Perfis do Rio, Vol. 26.]

Músicas

BUARQUE, Chico. Construção. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. 1 Disco sonoro. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WjIM5eAn4Kk>. Acesso em 30 de Outubro de 2020.

DALLA, Lucio; PALLOTTINO, Paola. 4/marzo/1943/Il fiume e lacittà. Itália: RCA, 1971. 1 Disco compacto [Single]. Também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3C5fVNlWXrk> . Acesso em 30 de Outubro de 2020.

UM VELHO ASSUNTO: VIOLÊNCIA NO SAMBA-MALANDRO E NA SOCIEDADE BRASILEIRA
AN OLD ISSUE: VIOLENCE IN SAMBA-MALANDRO AND BRAZILIAN SOCIETY

Rachel Sciré[1]

Resumo: A letra do samba "Baiano Capoeira" (1962), de Geraldo Filme e Jorge Costa, gravado por Germano Mathias, apresenta um embate entre duas figuras de marginalidade de diferentes épocas, em um contexto de valentia. A partir de pontos de intertextualidade literários, sociológicos e históricos é possível traçar relações entre a narrativa cantada e a realidade, dentro de uma abordagem da crítica estética materialista, e pensar sobre a acumulação da violência na sociedade brasileira.

Abstract: The lyric of the samba "Baiano Capoeira" (1962),by Geraldo Filme and Jorge Costa, recorded by Germano Mathias, presents a confrontation between two outlaws from different time periods, in a context of bravery. Some points of intertextuality are identified between the lyric´s theme and the Brazilian Literature, Sociology and History studies. The following analysis is based in cultural materialism and a multidisciplinary approach, and seeks there lation between the sung narrative and the Brazilian reality.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira; Samba; Malandragem; Violência; Germano Mathias

Keywords: Brazilian Popular Music; Samba; Malandragem; Violence; Germano Mathias

Introdução

As letras dosamba-malandro[2]apresentam situações violentas, que em geral são relativizadas, diante do aspecto despojado de crônica de costumes das narrativas cantadas e da alegria provocada pelo ritmo. Em nuances diversas, a violência atinge ou é praticada por todo rol de personagens desse estilo de samba, seja por meio da ridicularização ou intimidação verbal (como o costume de insultar o "otário"), por diferentes formas de coação (como a da mulher explorada pelo malandro, a do indivíduo constrangido por agentes da lei ou por outros valentes), e por níveis escalonados de brutalidade que incluem ardis, agressões físicas e o uso de armas brancas e de fogo.

O desejo de sobrepor a própria pessoa aos outros, para se colocar em posição de superioridade, ainda que momentânea, configura a imagem usual do malandro, no que diz respeito ao trato com as mulheres e com os oponentes. Esse é um dos temas de "Baiano Capoeira" (1962), samba de Geraldo Filme e Jorge Costa, gravado por Germano Mathias, que parece emblemático para pensar sobre a

1 Mestre em Culturas e Identidades Brasileiras pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP).
2 Samba-malandro é uma denominação utilizada por Cláudia Matos (1982, p. 45) como uma das vertentes temáticas e estilísticas na produção de sambas, que toma forma a partir das décadas de 1930 e 1940.

violência e as suas representações em nossa sociedade.

A hipótese é lançada aqui a partir da análise da letra da canção, tomando emprestado fundamentos da crítica literária materialista, que reconhece nas obras a "formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas", conforme Antonio Candido (1993, p.36), em "Dialética da Malandragem". No ensaio, além de apresentar as bases da crítica dialética para a análise da produção literária nacional, Candido chama atenção para o tema da malandragem, ao reconhecer na figura de Leonardo o "primeiro grande malandro" da novelística brasileira, e apontar como a estrutura do romance *Memórias de um Sargento de Milícias,* de Manuel Antonio de Almeida, intui um movimento profundo da sociedade brasileira – a oscilação entre a ordem e a desordem.

Ao levar adiante a crítica de Candido (1993), Edu Teruki Otsuka (2007, 2008) mostra como os personagens do romance, além de transitarem livremente entre as esferas da ordem e da desordem, estabelecem relações através de um "espírito rixoso", que também funcionaria como princípio de composição da obra. Otsuka expõe como o problema da desavença pessoal, da discórdia e da vingança, que rege as peripécias do enredo,possui raízes na estrutura escravista e na reprodução de desigualdades do nosso capitalismo, desenvolvido também de maneira desigual.

Para Otsuka (2008), o quadro figurado no romance *Memórias de um Sargento de Milícias* ajudaria a compreender a violência da sociedade brasileira (atrelada ao problema do reconhecimento social) dentro de um "arco histórico amplo", que alcançaria a realidade contemporânea. Tal visão parece dialogar com o conceito de "acumulação social da violência", proposto pelo sociólogo Michel Misse (1999; 2008; 2009), ao estudar as transformações da criminalidade no Rio de Janeiro a partir das personagens dos malandros, dos marginais e dos vagabundos. Segundo Misse (2009), as representações atuais da violência urbana decorreriam de uma continuidade nos tipos sociais demarcados como criminosos ou potencialmente criminosos e nas práticas e estratégias partilhadas tanto por agentes criminais quanto por agentes encarregados de reprimi-los.

A determinação da violência urbana ocorreria então em paralelo à construção de "tipos sociais de sujeição criminal", que se tornariam "fantasmas criminais urbanos", conforme Misse (1999, p. 176). Em um largo período, esses fantasmas passariam por metamorfoses, identificadas nas mudanças registradas em suas motivações, em seus comportamentos, em seus recursos de poder e em sua periculosidade.

Assim, não haveria nem uma continuidade linear na memória social dos principais personagens da violência urbana, nem uma descontinuidade radical. Seriam observados padrões comuns e rupturas significativas na tradição do banditismo urbano carioca, e um processo de idealização de cada uma das gerações em relação à anterior. Misse (1999) aponta que isso pode ser observado por meio do exame de notícias, crônicas, reportagens, registros de ficção ou da música popular, que exprimiriam as imagens da criminalidade.

Essa dinâmica está presente na temática do samba "Baiano Capoeira", em que ocorre a

sobreposição de figuras de marginalidade de diferentes épocas, dentro de um contexto de valentia. Mais do que uma reação, a atitude violenta do narrador parece se tratar de um modo específico de relacionamento, com raízes em nossa experiência histórica e social. Além do universo da malandragem, a letra da canção também se estrutura em torno de temas que dizem respeito ao mundo do trabalho e à estrutura produtiva, à história social do samba e às metamorfoses da violência urbana, de modo que é possível pensar a forma do texto da canção articulada aos processos sociais.

A partir de uma abordagem multidisciplinar, baseada em pontos de intertextualidade observados em produções da Literatura, da Crítica Literária, da Sociologia e da História, este artigo expande e sistematiza algumas questões apresentadas na minha dissertação de mestrado.A análise da letra a seguir traça relações entre a narrativa cantada e a realidade,com o objetivo de pensar sobre as figuras de marginalidade e a acumulação da violência na sociedade brasileira.

Nos domínios da malandragem

Lançado no disco *Ginga no Asfalto* (1962), de Germano Mathias,pela Odeon, "Baiano Capoeira" é a primeira música de Geraldo Filme gravada, feita em parceria com Jorge Costa.

Tem que ser agora
Vamos resolver
Aquele velho assunto
Não sou tatu
Para morrer cavando
Nem perna de porco
Pra virar presunto
Vou te fazer defunto!
Vamos no esquisito
Resolver esta parada
Pra ver como é
Tu és malandro
Brigas bem no aço
Sou baiano capoeira
E brigo bem no pé (só pra ver como é que é)

Vamos procurar
Um território diferente
Pra resolver
Esta situação

Não ponhas banca
Aqui no meu distrito
Pra mim não invadir
Tua jurisdição
Não acredito em homem valente
Pois o meu nome
Ainda não morreu
Cante de galo
Lá no teu terreiro
Porque aqui no morro
Quem canta sou eu (vacilou, morreu!)

A narrativa cantada retrata a rivalidade e a disputa pelo domínio territorial entre duas gerações de marginais: os capoeiras[3] e os malandros.A relação entre essas figuras foi estudada por Maria Angela Borges Salvadori (1990), para quem muitos dos valores e das ações praticadas pelo primeiro grupo se desdobrariam no segundo, a ponto de ambos se confundirem. Salvadori destaca, por exemplo, uma mesma origem negra; o visual diferenciado, com um padrão próprio de elegância; a descrença em relação ao trabalho calcada nas experiências da escravidão e no lugar oferecido aos pobres na nova República; a valentia e um jeito de corpo muito específico – um andar gingado e uma grande agilidade nos movimentos. A historiadora também apresenta em sua pesquisa possíveis rupturas e continuidades do malandro em relação ao bandido, personagem que o sucede nas imagens da violência urbana carioca.

No samba cantado por Germano Mathias, ouvimos o narrador, que assume o papel de um "baiano capoeira", se dirigir a um malandro, intimando-o a resolver, por meio da violência, uma "situação".O motivo da rixa não é explicitado, apenas sugerido de forma obscura ("aquele velho assunto") ou por meio de gírias ("parada"). Essa maneira encoberta de dizer se repete ao longo de toda a enunciação do protagonista, que inclui outras gírias e mensagens cifradas, entre as quais, "presunto", "esquisito", "aço", por exemplo. Ao ouvinte do samba, colocado no lugar de interlocução e, portanto, de malandro, pressupõe-se o domínio deste linguajar para a compreensão da mensagem.

Conforme Cláudia Matos (1982, p. 206), precursora na análise do discurso malandro nas letras de samba, "o uso insistente, sistemático, da gíria da malandragem, constitui ao mesmo tempo uma

3 Entre 1850 e 1890, a zona urbana do Rio de Janeiro se dividia em territórios controlados por grupos de capoeiras, caracterizados por suas roupas, insígnias e identidades. As principais maltas eram os Nagoas e os Guaiamus, que lutavam entre si e reuniam milhares de escravos, negros libertos,brancos de diversas origens e jovens imigrantes portugueses. Os capoeiras eram considerados "desordeiros", atuavam como cabos eleitorais, guarda-costas, entre outros serviços de venda de proteção. Com a proclamação da República, o novo Código Criminal transformaria a prática da capoeira em crime, agravado no caso da formação de grupo. Até meados da década de 1920 existem referências à atuação dos capoeiras na cidade, por exemplo, na Lapa e no acesso a áreas como o Morro da Favela. Em São Paulo, apesar da menor visibilidade dada ao tema em comparação com o Rio, desde 1833 teriam sido registradas medidas proibindo a prática da capoeira. Pedro Figueiredo Alves da Cunha (2011) apresenta um panorama da presença de capoeiras e valentões entre 1830 e 1930, em regiões da capital, por exemplo na várzea do Carmo, do interior, como em Sorocaba e em Itu, além de destacar a atuação intensiva desses grupos em Santos.

de suas marcas registradas e uma espécie de couraça linguística". Capaz de desorientar o ouvinte não familiarizado, esse recurso, empregado como um truque, pode recobrir frequentemente atividades ilícitas ou moralmente condenáveis.

Tal aplicação da gíria pode ser notada na letra de "Baiano Capoeira", em razão do acerto de contas violento proposto pelo narrador. O termo "presunto", utilizado como sinônimo de cadáver, circunscreve intenções criminais entre as personagens, além de sugerir uma superioridade moral e a relativização de um homicídio.

A atitude ilícita também parece dizer respeito a uma das motivações principais da contenda, pelo o que se depreende do sentido da narrativa: a disputa em torno do território. Isso fica evidente no aviso dado nos versos do samba que separam bem os domínios das personagens com os pronomes possesivos ("meu distrito", "tua jurisdição").

Neste ponto, vale a pena recorrer à explicação de Salvadori (1990, p. 80) sobre como "o 'pedaço' foi, fundamentalmente, o lugar onde, inicialmente capoeiras e depois malandros fizeram sua história, tornaram-se notórios e foram preservados pela tradição e memória oral do grupo", desde o início do século XX, no Rio de Janeiro. Ao contrário dos bairros geograficamente delimitados, "pedaços", morros e cortiços seriam determinados pela população que os habitavam, num processo também de autorreconhecimento na cidade, em especial quando se considera como os pobres eramescondidos ou rejeitados no espaço urbano. Assim,cada local corresponderia a um malandro, que lhe protegeria e se identificaria através dele, não devendo, portanto, receber intervenções de outros figurões.

De acordo com o sociólogo Michel Misse (2011), uma peculiaridade do Rio de Janeiro seria o fato de sempre ter tido em sua história social valentes e donos de morros.

A divisão conflituosa do territórioe sua relação com figuras de marginalidade seria traço marcante da ex-capital da República. Misse destaca os territórios das maltas de capoeira, que dividiam a cidade em duas bandas no fim do Império, os territórios dos bicheiros, os locais onde se refugiavam malfeitores e os marginais, da antiga Zona do Mangue às favelas nos morros da cidade, os territórios do tráfico, a partir dos anos 1970, ou as áreas sobre controle de milícias, por exemplo.

Apesar de a narrativa cantada não fazer nenhuma referência à cidade do Rio de Janeiro, é possível enquadrá-la dentro desta tradição do controle dos morros, que também se relaciona com a cultura malandra. Ao discutir o universo da malandragem, João Máximo e Carlos Didier (1990, p.132) observam que uma das "especialidades" dos malandros, além do jogo e da "cobertura a mulheres", era a "estia", entendida como um "tipo de gratificação paga ao malandro por pessoas que moram ou trabalham em sua área de influência. Por respeito ou medo, os cidadãos pacatos acham melhor molhar a mão deste malandro – considerado o mais perigoso – do que ser por ele molestado".

Máximo e Didier se referem ao contexto do Rio de Janeiro na década de 1930, mas também Hiroito de Moraes Joanides (2003, p. 111-115), figura do submundo paulistano nos anos 1950, aborda o tema da venda de proteção em seu livro de memórias. Na "terra do trabalho", Joanides apresenta o

"valente" fora de seu significado usual, mas com

> uma conotação profissionalizante, querendo com isso dizer que tais indivíduos tinham na sua valentia, ou dela tiravam, direta ou indiretamente, os seus meios de vida. Na Boca, depois do sujeito haver sido reconhecido oficialmente como valente, passava quase que automaticamente a exercer a sua valentia como profissão, rendido que acabava por se fazer, frente a uma ou outra das muitas propostas, veladas ou indiretas, requerendo os méritos e o prestígio de sua valentia. Esse aliciamento tinha por chamariz, via de regra, um interesse econômico, por vezes uma remuneração estipulada, diária ou semanal, ou uma porcentagem nos lucros, ou ainda, uma sociedade com o(a) contratante necessitado(a) de proteção, para o bom andamento das suas atividades ilícitas. Os encantos femininos tinham também o seu valor na contratação de serviços protecionistas de um valente. (JOANIDES, 2003, p. 112-113)

A ocorrência de atividades relacionadas à valentia em temporalidades e espaços diversos, como nos trechos citados acima, condiz com a ideia da malandragem como uma ação que tem em vista uma utilidade prática, como resposta a diferentes situações do cotidiano. Nesse sentido, as várias produções do samba-malandro podem ser lidas como formas de expressão e reelaboração estética de uma dinâmica real.

A potência corporal, quegarantia aos valentões um lugar na estrutura produtiva, parecerefletir também particularidades de uma sociedade fundada na escravidão. No cativeiro, o corpo era o único suporte do homem negro e, mais do que aexploração física, por meio delepossibilidades seriam criadas, saberes se assentariam, presenças e invenções de si próprio seriam reivindicadas e comunicadas, num diálogo com o outro. Práticas como a música e a dança (entre as quais, o samba), a luta (capoeira), a postura (gingado) ou o transe espiritual (incorporação), fariam desse mesmo corpo uma fonte geradora de significação e de restituição.A sua utilização, de maneira deliberada, libertaria do condicionamento previsto por aqueles que procuravam aniquilá-lo, mecanizá-lo, exterminá-lo.

Autores como Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr. (1984), Maria Angela Borges Salvadori (1990) e Pedro Figueiredo Alves da Cunha (2011) apontam a ligação de lutas como a capoeira a uma tradição de busca pela autonomia e pelo "viver sobre si", sentidos dados pelos ex-escravizados à liberdade.A valentia, que caracterizaria os capoeiras e depois, os malandros,pode então ser entendida como uma forma de identidade e notoriedade, ligada a círculos sociais e a determinados lugares da cidade que compartilhavam os mesmos valores.Além da afirmação da liberdade pós-escravização,é possível destacar o ressentimento de uma condição subalterna (que justificaria a busca pela promoção pessoal), a recusa à disciplina do trabalho, a resistência às práticas de controle de populações marginalizadas, assim como a descrença nas instituições oficiais como instrumento de aplicação de justiça.

Portanto, na narrativa cantada em “Baiano Capoeira”, entende-se o motivo de o protagonista sugerir que o encontro entre os rivais se desse em um “território diferente”, um lugar “esquisito”, possivelmente não frequentado por todos. Já que a fama do indivíduo dependeria de suas façanhas, notabilizadas perante à comunidade, a busca por um espaço neutro favoreceria para que ambos não perdessem seu prestígio.

A proposta para resolver a situação em outro lugar revelaria ainda a existência de um código ético e moral, moldado em torno de princípios particulares de direitos e de justiça. O autogerenciamento dos conflitos, solucionados em âmbito interno, sem qualquer envolvimento ou interferência das demais instâncias sociais, refletiria também os processos de marginalização, nos quais os grupos excluídoselaborariam, em seu isolamento, estratégias próprias.Pedro Figueiredo Alves da Cunha (2011), por exemplo, define que a capoeira ou outras formas de demonstrar valentia serviam para compor a hierarquia das ruas, elegendo heróis ou punindo aqueles que ultrapassassem certos limites. A instituição de um sistema próprio de segurança seria providencial, pois mesmo entre os marginalizados existiriam distinções, como é possível depreender da letra do samba.

Assim, o exercício da valentia seria perpassado por uma série de questões, relacionadas ao nosso panorama histórico.Sua prática como ummeio de existência, tanto econômico quanto social, surge formalizada em “Baiano Capoeira” nos versos: “não ponhas banca aqui no meu distrito”. Isso porque,“botar banca” pode significar,literalmente, colocar uma banca de jogo, de modo a exercer o controle de determinada área e assegurar rendimentos, ainda que ilícitos. Já em sentido figurado, a expressão diria respeito à tentativa de se impordiante de alguém.

Seguindo a mesma lógica, o verso seguinte, que fala em “invadir tua jurisdição”, remeteria tanto ao território sob domínio do malandro quanto, alegoricamente, ao próprio corpo do indivíduo, correspondendo a uma ameaça à integridade física. É representativa a associação da violência com a ideia de invasão de propriedade. A respeito do modo de vida de capoeiras e malandros entre 1890 e 1950, Salvadori (1990, p.15) ressalta como “o mundo da malandragem resume em seu interior outras formas de dominação sustentadas pelo carisma, pela valentia pessoal e pelo medo, conduzindo a conflitos mais microscópicos na luta de classes”.

Na letra do samba analisado, respeito e domíniose confundem, aliás, como em nossa estrutura social e econômica.A reivindicação do protagonista parece ser mais o de “amor à posse”, do que uma verdadeira afeição ao lugar ou uma atitude de consideração em relação ao outro. No plano simbólico, o quadro se assemelha à realidade,na qual o mando é baseado materialmente na propriedade privada, ou seja, no controle do espaço.

No entanto, ao contrário do poder real da elite,fundado de fato na propriedade, a condição precária das personagens da canção e a maneira pela qual se apropriam de seus domínios configuram uma autoridade ilegítima, pertinente ao universo ilícito no qual transitam. Apesar de seu formato estropiado, o modelo não deixa de repor hierarquias e de reproduzir a ordem social, inclusive em suas

correspondências ilusórias e impossibilidades práticas.

A disputa narrada na letra do samba não parece se tratar de uma simples competição por território, que teria seu pressuposto na concorrência, caso o capitalismo não apresentasse as fraturas de seu desenvolvimento local. Em vez do cálculo, centrado na racionalidade, a tomada de ação do protagonista soa mais como um impulso agressivo("Tem que ser agora").Na prática, é mesmo a atitude violenta que servirá tanto como forma de compensação quanto de demarcação da importância do indivíduo.

Em "Baiano Capoeira", a comparação com diferentes animais (tatu, porco e galo) ao longo da letra do samba aponta a identidade precária desses sujeitos, em um contexto de inferiorização social. A animalização se mostra eminente, no caso da fuga da briga ("Não sou tatu para morrer cavando") ou do risco de morte que ela representa ("Nem perna de porco pra virar presunto"), servindo ainda de justificativa para um estado de brutalidade pura. As personagens também são determinadas pelo nível de periculosidade:

Tu és malandro
Brigas bem no aço
Sou baiano capoeira
E brigo bem no pé

Da mesma forma, é significativaa designação dos tipos (baiano capoeira e malandro) em relação ao seguinte trecho:

Não acredito em homem valente
Pois o meu nome
Ainda não morreu

Em algumas passagens de seu livro de memórias sobre o submundo paulistano, Joanides (2003, p.113-116) explica que existiam indivíduos remunerados por emprestar o prestígio de seus "nomes", ou seja, suas potencialidades de violência, para que outros negócios ilícitos transcorressem bem, como a cafetinagem ou o tráfico. Além disso, o emprego da expressão parece se relacionar a outra situação informada pelo autor(2003, p.91): "o meio mais fácil de se ascender a altos postos no submundo sempre foi, como ali se diz, *fazendo o nome* nas costas de um valente, isto é, vencendo-o através da força física ou das armas, de preferência, sem deixa-lo vivo, que é o mais aconselhável".

A afirmação pessoalpor meio da agressividade ultrapassaria o mundo da malandragem, dizendo respeito a uma dinâmica social enraizada em nossa história, conforme Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997). Ao estudar os homens livres e pobres na ordem escravocrata, a socióloga observa

o uso da força como uma forma rotineira de ajuste de conflitos e a vigência de um princípio de dominação pessoal nas relações comunitárias. Nesse contexto, desavençasse transformam em lutas de extermínio, com agressões e mortes mesmo na rotina doméstica, sendo a valentia um valor maior na vida dos indivíduos.

> Postos em dúvida os atributos pessoais, não há outro recurso socialmente aceito, senão o revide hábil para reestabelecer a integridade do agravado. Este objetivo, nessa sociedade em que inexistem canais institucionalizados para o estabelecimento de compensações formais, determina-se regularmente mediante a tentativa de destruição do opositor. A violência se erige, assim, uma conduta legítima. (FRANCO, 1997, p. 51-55).

Edu Teruki Otsuka (2007, 2008) relaciona esse contexto à "estrutura de rixas", identificada na organização formal do romance *Memórias de um Sargento de Milícias,* de Manuel Antonio de Almeida. O críticoliterário observa como os personagens da obra:

> lançam mão dos expedientes da malandragem, estabelecendo conflitos rixosos em busca do prestígio que não alcançam pela via do favor.
> De certo modo, na falta de proteção de um poderoso, a rixa apresenta-se para os pobres como o único lugar em que é possível afirmar uma supremacia (um pouco na realidade e muito na imaginação), em vista da obtenção do sentimento de superioridade e de certo prestígio em relação aos demais.(OTSUKA, 2007, p.121)

Um dos exemplos citados pelo autor(2007, p.110) destaca, inclusive, a figura do valentão Chico-Juca: "a própria personificação da desavença cotidiana:ocupando o 'trono da valentia' e dando pancada por dinheiro,aproveita-se de sua força física bruta para fazer das rixaspessoais um meio de vida".Otsuka (2008) também relaciona essa forma específica de sociabilidade com a ausência demecanismos desobrevivência autônomos, diante do reduzido desenvolvimento do mercado de trabalho assalariado, quadro que perduraria mesmo depois da Abolição. Assim, conforme Otsuka (2007, p.122), a dinâmica das rixas revelaria na malandragem a sua dimensão sombria,

> já que as vantagens alcançadas nesses conflitos pressupõem a manutenção das iniquidades, e não a sua dissolução.
> Nesse sentido, o eventual triunfo (pessoal) do pobre não deixa de ser também o seu fracasso (no plano coletivo), pois a luta pela sobrevivência acaba por contribuir para a reprodução da ordem social que o oprime. (OTSUKA, 2007, p.122)

A partir das análises do crítico literário, é possível levar adiante a discussão a respeito da

violência nos sambas-malandros, atrelada ao problema do trabalho como fundamento material das disputas. Trata-se de uma situação que surge estilizadanas letras em que os malandros procuram afirmar a sua superioridade sobre os otários, ou que recusam o papel de trabalhador[4], por exemplo.

No caso específico de "Baiano Capoeira", a briga em torno do território dá os contornos para enxergar a malandragem como uma circunstância realmente violenta, o que vai de encontro àvisão tradicional e simpática em relação a este universo e seus personagens na cultura brasileira[5].A agressividade objetiva, observada a partir das ameaças do protagonista ao oponente ao longo da narrativa cantada, nos conduz a motivações mais profundas, enraizadas em nossa organização econômico-social.

Ecos musicais

Na letra de "Baiano Capoeira", a expressão "cantar de galo" é empregada como uma forma de zombaria e menosprezo da autoridade do adversário. De modo geral, elasugere a eliminação da concorrência, uma vez que o controle das áreas ("terreiro"/ "morro") não envolveria apenas o reconhecimento pessoal, mas a obtenção de ganhos econômicos, a partir da instrumentalização da valentia.

Entretanto, a ideia de "terreiro" concentra vários significados, que remetem à questão espacial (terreno), ao rebaixamento do outro à condição animal (lugar para criação de galinhas) eaos locais destinadosà prática das tradições afro-brasileiras, como o samba e a religião.Sendo assim, o verso "cante de galo lá no seu terreiro"também pode abarcar outros sentidos, como o eco da competição musicalno mundo do samba entre baianos e malandros("aqui no morro quem canta sou eu").

Maria Clementina Pereira Cunha (2015) discute a rivalidade entre baianos e cariocas em seu livro sobre sambas e sambistas no Rio de Janeiro entre 1890 e 1930. Essa situação faz parte da própria história do gênero musical, tendo sido registrada através de embates ocorridos no começo do século XX. Como lembra a autora, no final dos anos 1910 e ao longo da década de 1920, sambistas descendentes de migrantes nordestinos e outros residentes da Cidade Nova disputaram com a "Turma do Estácio" o espaço no mercado fonográfico e na profissionalização musical, e a legitimidade simbólica de suas produções culturais.

> Para esses primeiros círculos de sambistas, agregados em torno dos terreiros, das rodas de samba, e com a proteção de suas tias, a imagem dos baianos foi útil na produção de laços de identidade capazes de garantir formas de enraizamento na capital federal e criar espaços de visibilidade e ascensão social; eles compartilhavam, por tudo isso, uma espécie de oposição a outra figura que se cristalizava em personagens das ruas, rodas de samba ou, caricaturada,

4 Ouvir, por exemplo, os sambas: "Ora Vejam Só" (1927), de Sinhô e Heitor dos Prazeres; "O que será de mim?" (1930), de Ismael Silva, Nilton Bastos; "Escola de Malandro" (1932), de Orlando Luiz Machado, Noel Rosa e Ismael Silva; e "Lenço no Pescoço" (1933), de Wilson Baptista.
5 A discussão é apresentada de forma mais detalhada em minha dissertação de mestrado (*, 2019).

> palcos do teatro de revista, nos quais foi associada ao samba de modo geral e, em particular, aos cariocas: o malandro – que era seguramente mais que uma figura emblemática. (CUNHA, 2015, p.148)

De acordo com a historiadora, o uso da temática malandra seria pouco comum nos sambas mais antigos de compositores de origens baianas, formatados dentro das rodas de improviso, como uma tradição cultural de um núcleo específico e com uma linguagem musical mais próxima ao maxixe. Por sua vez, no outro grupo de sambistas, o tipo do malandro seria assumido alegremente nas letras de músicas e perante à imprensa. Embora fosse uma temática antiga, a malandragem ganharia naquelas décadas uma nova conotação a partir da música popular.

Ao se concentrar na experiência dessas duas comunidades com os agentes da lei, Cunha (2015) identifica uma ascensão nas dificuldades com a polícia entre o segundo grupo de sambistas. Alguns de seus representantes demonstravam conhecimento dos mecanismos legais, dos ritos processuais e de várias artimanhas, e se envolveram em ocorrências com jogos proibidos (particularmente, o conhecido jogo da "chapinha"), brigas de rua e uso de armas (com destaque para a navalha), casos ligados ao lenocínio ou à violência contra mulheres, além da clássica acusação de vadiagem nas ruas da zona do meretrício[6].

Para a historiadora, o mal-estar entre sambistas no começo do século, quase sempre ignorado ou estudado como uma controvérsia em torno da paternidade do gênero (com ênfase nas diferenças de cada padrão rítmico), perduraria por um tempo relativamente longo. É possível que as disputas dissessem respeito também a uma luta por reconhecimento social e poder estabelecida em diversos âmbitos da sociedade carioca, das últimas décadas do Império até o Estado Novo.

O período histórico em que teria se dado o embate entre baianos e cariocas, discutido por Cunha (2015), representa para Michel Misse (1999) o primeiro ciclo de acumulação social da violência urbana, conforme destacado em sua tese de doutorado:

> A primeira grande aparição do fantasma das "classes perigosas" no Rio de Janeiro deu-se com os capoeiras e suas maltas, principalmente após o advento da República. O tema da "desordem pública" foi sua primeira forma e durou até aproximadamente os anos 20. O fantasma criminal está ainda associado à normalização repressiva do uso da violência no cotidiano e às políticas "civilizadoras" da cidade do Rio. A emergente visibilidade social do "malandro", sua ambivalente positivação moral, representa e neutraliza crescentemente esse fantasma, substituindo-o, por volta dos anos 20, pelo fantasma revolucionário, trazido pelos imigrantes anarquistas e posteriormente neutralizado pela hegemonia do Estado Novo junto às massas mais pobres da classe trabalhadora. Entre um e outro, a crescente visibilidade dos

6 Cunha (2015, p. 154-179) desmente a imagem do "malandro simpático" do Rio Antigo por meio de exemplos violentos, como o dos malandros Brancura e Baiaco. Outro caso comentado é o de Ismael Silva, com passagens pelo jogo de cartas e de chapinha, e prisão, em 1935, por tentativa de homicídio.

> mercados ilícitos e do "desocupado", do "vagabundo", do "vadio". (MISSE, 1999, p.184)

Assim, em "Baiano Capoeira", a oposição entre as personagens (baiano capoeira/ malandro) indica não apenas características pessoais, mas transformações no universo da própria malandragem. No dicionário de gírias apresentado por Orestes Barbosa (1993), cronista da malandragem carioca, "aço" se refere a qualquer arma branca. De acordo com João Máximo e Carlos Didier (1990, p. 132), "aço", "espada" ou "zinco" são denominações para "navalha".É sintomática a substituição do corpo, como instrumento de defesa, pela navalha, utensílio que pode ser produzido industrialmente e até comprado, ao contrário da habilidade adquirida pelo praticante da luta.

Com a passagem do tempo, a imposição do respeito dependeria mais do porte da arma do que da trajetória do indivíduo. A diferença dos recursos empregados serve também como indício de um aumento das desigualdades no uso da força para a resolução de conflitos no campo da malandragem. Neste ponto, parece fazer sentido, na letra do samba, a descrença desafiadora do baiano capoeira em relação à bravura do inimigo, que associa a honra, o nome e o próprio corpo, contrapondo-os a uma valentia instrumentalizada ("Não acredito em homem valente/ Pois o meu nome ainda não morreu").

Em "Baiano Capoeira", nota-se uma tentativa de valorização de uma figura antiga, superada. Marcas temporais se reconhecem no discurso do protagonista, com a conjugação do verbo na segunda pessoa ("Não ponhas banca", "Tu és malandro", "Brigas bem no aço"), de certa forma, já ultrapassada no uso da língua. Por esses motivos, as ameaças do capoeira são incapazes de meter medo em quem o escuta, mesmo diante da ênfase criada pelos breques nos trechos de ameaças ("Vou te fazer defunto!"; "Vacilou, morreu!"), que soam tragicômicos.

Para utilizar o jargão da malandragem, o discurso do protagonista pode ser definido como "sugesta", conforme explica Hiroito de Moraes Joanides:

> é a encenação que o indivíduo faz com vistas a amedrontar o(s) interlocutor(es), é a ação, seja por gestos, palavras, expressões fisionômicas ou tudo isso a um só tempo, que visa conseguir que o temor (temor do agente do ato) se apresente e se instale no espírito daquele(s) com quem se fala. Esse tipo de encenação é também chamado de sapo, certamente tendo o termo por modelo aquela família de batráquios cujos espécimes possuem a propriedade morfológica de aumentar momentaneamente de tamanho por quando em presença de possíveis inimigos, parecendo com isso serem duas vezes maiores do que realmente são. (JOANIDES, 2003, p.111)

Em suas memórias da malandragem paulistana, Joanidesconta que o "sapo" ou a "sugesta" eram muito usados por "falsos valentes". Caso convencessem, permitiriam a quem o aplicasse impor sua vontade, dado que é interessante, quando pensado em relação à perda de poder do baiano capoeira,

no samba cantado por Germano Mathias.

A introdução do samba e o seu o andamento arrastado recriam musicalmente a perda de vigor do protagonista, por meio de uma sensação melancólica. No fim, é como se o "nome" ou a "fama" do baiano capoeira apenas não tivesse morrido por ele ter se transformado, junto ao malandro, em um símbolo cultural, como ressalta Cláudia Matos (1982, p.30) ao afirmar que a perda do caráter marginal do malandro (onde estaria resguardada a sua especificidade) ocorre com a sua oficialização como figura nacional.

Portanto, um dos temas deste samba diz respeito à mudança nas dinâmicas da malandragem, discussão presente desde o início do século XX[7]. Nos sambas-malandros, o assunto surge em canções que remetem à popularização do uso do revólver ou do endurecimento da violência[8]. Mas à época do lançamento da música cantada por Germano Mathias, a capoeira e o malandro parecem servir como representações gerais[9] para discutir outras lógicas na esfera marginal no momento em questão ("Tem que ser agora").A conclusão, que permite chegar ao núcleo da narrativa cantada, depende, contudo, da capacidade do ouvinte para decifrar o discurso de malandragem do sambista.

Misse (1999, p.236-239) relaciona ageneralização e a banalização de códigos e linguagens do submundo, como as gírias de malandros ou os termos utilizados por policiais, carcereiros e legistas,com um cenário de crescimento da representação socialde um "aumento da violência". De acordo com o sociólogo, a normalização desses discursos estaria ligada ao desaparecimento da ideia de submundo enquanto um "lugar separado", já que o espraiamento da violência na sociedade faria desse local cada vez mais poroso e menos delimitado.

De fato, entre o final dos anos 1960 ea década de 1970, os mercados ilícitos passam por mudanças. O próprio autor chama atenção para a transformação de antigos bicheiros em traficantese a constituição de redes relativamenteorganizadas de quadrilhas para controle de territórios, baseadas economicamente na venda de drogas a varejo e de bensroubados, espalhadas em mais áreas da cidade do Rio de Janeiro. Em São Paulo, conforme Alessandra Teixeira (2012), nota-se um processo de reestruturação das forças do crime, levado ao cabo ao longo dos anos 1950 e 1960. Ele seria marcado pelo declínio da prostituição como economia criminal e a desagregação da Boca do Lixo como epicentro das ilegalidades, com adifusão de seus atores e processos pela cidade, e a intensificação da violência de Estado.

No processo de acumulação social da violência, Misse (1999, p.34-35) identifica três ciclos. O primeiro, das últimas décadas do Império até o Estado Novo; o segundo, de 1945 até o AI-5, em 1968; e o terceiro, tendo início justamente nos anos 1970. Em cada etapa, seria necessário considerar o

7 Ver, por exemplo, a crônica "As Armas", de Orestes Barbosa (1993, p. 100-101).
8 Na obra de Germano Mathias, destacoas gravações "Malvadeza Durão"(1959), de Zé Keti; "Barra Pesada" (1960), de Padeirinho e Moacir da Mangueira; e "História de um Valente" (1966), de Nelson Cavaquinho, por sua vez, samba que faz referência à "Século do Progresso" (1938), de Noel Rosa, outra canção que discute a utilização do revólver.
9 Em "Baiano Capoeira", apesar da oposição entre o baiano capoeira e o malandro, a caracterização de cada personagem também não é precisa, ao inverter espaços idealmente reservados aos malandros (morros) e aos baianos (terreiros) nos versos finais.

aparecimento de tipos sociais associados à criminalidade urbana, que se fixariam e se transformariam nos ciclos seguintes.

A narrativa de "Baiano Capoeira" sobrepõe, com suas figuras de marginalidade históricas, um processo mais profundo – e nada cômico – que estava sendo forjado à época do lançamento da canção. Além de ecoar conflitos socioeconômicos e musicais, o "velho assunto" entre os personagens do sambaparecedizer respeito às disputas de poder e à mudança de comportamento entre os protagonistas dacriminalidade urbana, bem comoàs transformações da violência na sociedade brasileira.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Orestes Barbosa. *Bambambã!* 2.ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo:Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Não Tá Sopa*: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

CUNHA, Pedro Figueiredo Alves da. *Capoeiras e valentões na história de São Paulo (1830-1930)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.8.2011.tde-11092012-105013. Acesso em: 2020-11-03.

FRANCO,Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do Lixo*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2003.

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

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa:* uma biografia. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

MISSE, Michel. *Malandros, marginais e vagabundos* & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro. 1999. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia e Ciências Políticas do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, IUPERJ/UCAM, Rio de Janeiro, 1999.

_____.Sobre a acumulação social da violência no Rio de Janeiro. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, v. 8, n. 3, p. 371-385, 20 jan. 2009.

_____. Mercados ilegais, sujeição criminal e mercadorias políticas: alguns temas sobre a acumulação da violência no Rio de Janeiro. Texto apresentado no seminário "Crime, Violência e Cidade", PPGS-NEV, USP, 2009.
_____. Os rearranjos de poder no Rio de Janeiro. In: *Le Monde Diplomatique,* 1º de julho de 2011.ed.48. Disponível em: https://diplomatique.org.br/os-rearranjos-de-poder-no-rio-de-janeiro/. Acesso em: 2020-11-03.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, *[S. l.]*, n. 44, p. 105-124, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i44p105-124. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34564. Acesso em: 3 nov. 2020.
_____. "A questão do trabalho nas Memórias de um sargento de milícias". In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 13 a 17 de julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil. Anais Online. Disponível em:http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/EDU_OTSUKA.pdf.Acesso em: 3 nov. 2020.

SALVADORI, Maria Angela Borges. *Capoeiras e malandros*: pedaços de umasonoratradição popular (1890-1950). 1990. 2v. Dissertação (mestrado) - UniversidadeEstadual de Campinas, Instituto de Filosofia e CienciasHumanas, Campinas, SP. Disponívelem: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278956>. Acessoem: 3nov. 2020.

TEIXEIRA, Alessandra. *Construir a delinquência, articular a criminalidade*: um estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.8.2012.tde-14092012-091625. Acesso em: 2020-11-03.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI Jr., Matinas. "A malandragem e a formação da música popular brasileira". In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira, tomo III (O Brasil republicano), 4º volume (Economia e cultura, 1930-1964*), p. 501-523. São Paulo: Difel, 1984.

MÃE PRETA E *BARCO NEGRO*: A MESMA MELODIA PARA DUAS TRAGÉDIAS DIFERENTES
MÃE PRETA AND*BARCO NEGRO*: THE SAMEMELODY FOR TWODIFFERENTTRAGEDIES

Riccardo Cocchi[1]

Resumo: Neste artigo são analisados e comparados dois fados, isto é, a *Mãe preta* e o *Barco negro*, cujas letras diferentes –que, entretanto, se assentam na mesma base melódica – remetem, respetivamente, para uma matriz lírico-temática afro-brasileira e portuguesa. A partir desse caso específico, pretende-se destacar acrucial, embora controversa, inter-relação que existe entreesses dois fados e o imaginário lusófono próprio de Portugal, Brasil e dos PALOP.

Abstract: In thisarticle, two fados – *Mãe preta* and*Barco negro* – are analyzedandcompared, whosedifferentlyrics–which are, however, basedonthesamemelodicbasis –refer, respectively, toan Afro-Brazilianand a Portugueselyrical-thematicmatrix. From this specific case, it is intended to highlight the crucial, although controversial, interrelationship that exists between these two fados and the Portuguese-speaking imagery typical of Portugal, Brazil and the PALOP.

Palavras-chave: Fado; Lusofonia; Negro;

Keywords: Fado; Lusophony; Black;

Ao Gabriel AV e à Dyra.

Introdução

Para quem se diz conhecedor e apreciadordo Fado – este gênero musical considerado tão genuíno de Portugal – com toda a certeza será capaz de entoar a celebérrima melodia do *Barco negro*, cuja letra, escrita por David Mourão-Ferreira*ad hoc* para Amália Rodrigues, ganhou na altura uma considerável fama, garantida até os dias de hoje. Aliás, para dizer a verdade, a própria Amália Rodrigues, através desse fado que se estreou integrando a banda sonora do filme francês *Os amantes do Tejo*(1955) no qual a mesma cantora atua, beneficiou de uma maior projeção que se traduziu, de fato, na sua consagração internacional.

No entanto, muitos daqueles que conhecem o *Barco negro* possivelmente não sabem que os criadores dessa melodia, que tanto marcou o panorama musical português, são dois autores brasileiros, nomeadamente Caco Velho (Mateus Nunes) e Piratini (António Amábile). Eis que,desde o ponto

1 Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (variantes Português e Espanhol). Università degli Studi di Torino (Itália).

de vistadessa hipotética multidão, poderia já vir abaixo aquela crença que vê as composições do Fado como o fruto derivado apenas de uma matriz portuguesa. Com efeito, é evidente de como esse gênero musical, por um lado,pode-se considerar como um dos mais próprios traços identitários das gentes de Portugal; contudo, por outro – e como consequência direta disso – o Fado nada mais é do que uma forma de expressão artística que, sendo veiculado pela língua portuguesa, reflete todo o imaginário lírico que esse idioma possui e aquele que foi absorvendo ao longo da (sua) História. Noutras palavras, em paralelo àquelas que podem ter sido as influências recebidas sob o ponto de vista melódico, as letras do Fado – e em particular no caso da *Mãe preta* – contam-nos também, como é evidente, sobre fatos e temáticas que são o resultado daquilo que a língua portuguesa, como um imenso receptáculo,foi recebendo sobretudo através do contato com as línguas e culturasnativas das populações que, noutrora, foram colonizadas por Portugal.

Passemos então a analisar o primeiro fado, isto é, a *Mãe preta*.

Mãe preta: A história de uma tragédia esquecida?

Antes de adentrar-nos no cerne da análise, centradana canção escrita por Caco Velho e Piratini, é oportuno referir queo artigo titulado *Travessias do "barco negro" – O sequestro da mãe negra* de Osmar Pereira Oliva, a partir de agora, servir-nos-á de alicerce para reavaliarmos uma parte da leitura – evidentemente tendenciosa – que esse crítico realizou sobre o assunto.

No específico, nota-se como em diversas passagens do texto de Pereira Oliva é formulado pelo mesmo autor um juízo mais pessoal – inclusive com notas de ressentimento que evocamaté hoje, aliás, o irresolvido conflito que vê no indivíduo "português de Portugal"o eterno colonizador contraposto aos oriundos, já afro-brasileiros, do Brasil como os perenes colonizados – do que uma avaliação mais imparcial *in toto*, que seria por si motivadapelo efetivo decorrer dos acontecimentosligados a esta questão pontual.Em razão disso, pode-se apreciar como, ao referir-se à reinterpretação da música de autoria de Caco Velho e Piratini executada por Ney Matogrosso, Oliva lamenta o fato da mesma ter sido feita "infelizmente, com base no fado de Amália Rodrigues, com a letra do poeta português." E logo acrescenta:"o que nos provocou um grande estranhamento, por saber do interesse folclorístico e identitário nacional na produção artística desse cantor brasileiro" (OLIVA, 2016, p. 85). Por qual razão deveria ser colocada uma tal expectativa – formulada *a posteriori* – sobre a escolha de um artista acerca da sua preferência na interpretação entre as duas versões? Não será, afinal, também o próprio*Barco negro*, mesmo com letra do português David Mourão-Ferreira, parte do património identitário brasileiro?

Contudo, deixando de momento sem resposta ambas as perguntas, como já se salientou, há mais considerações no artigo de Oliva que merecem uma atenta reconsideração.Uma dessas – que

talvez seja aquela nevrálgica, estando diretamente ligada com o título do texto desse crítico – tem a ver com a acusação de ter acontecido um"sequestro", cujo responsável é apontado de forma bastante ambígua. Nas palavras do Oliva: "o poema de David Mourão-Ferreira, o qual sequestra a mãe negra definitivamente da composição [de Caco Velho e Piratini] e instaura, em seu lugar, uma mulher que lamenta a ausência do amante" (OLIVA, p. 85).Quem é que sequestra a "mãe negra": o poema, ou, mais verossimilmente, o seu autor? Será que o propósito deste último era de verdade sequestrar algo ou alguém, sentenciando por alguma presumida razão racial, seguindo a lógica dessa leitura, a composição original de Caco Velho e Piratini para a *damnatiomemoriae*?

Foco na *Mãe preta*. Um passado incômodo. Parte primeira: a exploração dos escravos.

É pacífico e patente: o texto da composição original dos gaúchos Caco Velho e Piratini conta-nos sobre uma tragédia que, dentro do controverso contexto lusófono, é conveniente para alguns não evocar porque remete para duas amargas realidades que fizeram parte da política de Portugal ao longo da sua extensa história. São elas: a exploração dos escravos aquando do período daColonização e a Censura.

A letra desse fado centra-se principalmente, como o próprio título indica,na figura da "mãe preta", descrita como uma negra velha que embala o filho dos seus patrões e que aparenta estar dividida por um conflito de sentimentos, visto que ao mesmo tempo que dispensa alegria para todos os brancos, também chora por saber que o seu amor, isto é o Pai João, apanha chibatadas na senzala. O fado da *Mãe preta* é, de fato, com as palavras de Oliva "a denúncia social da escravidão e da exploração do negro pelo homem branco" (OLIVA, p. 86).Entretanto, antes de prosseguirmos, é importante salientar que a "mãe preta" é parte integrante do imaginário afro-brasileiro, tendo a sua figura uma ligação intrínseca com a realidade escravagista como nos lembra, na sua comunicação titulada *As mães pretas do Ilê Aiyê: nota sobre o espaço mediano da cultura*, o antropólogo Michel Agier:

> Trata-se da escrava mãe de leite dos pequenos senhores brancos, integrada na casa grande do senhor mas à margem da estrutura familiar. O personagem da ama preta é uma herança do sistema escravista na sua forma mais opaca, aquela das relações de face-a-face na família patriarcal. Nelas, a dominação do senhor branco - e de sua esposa legítima e branca - podia ser colocada em dificuldade pelos micro-poderes domésticos da ama preta, fossem aqueles da cozinha, da sedução sobre o senhor ou da dependência infantil. A homenagem paternalista à Mãe Preta é pois inscrita na história da escravidão com uma função compensatória e reguladora

> das relações internas à casa grande e ao sobrado. Réplica feminina da figura do velho escravo resignado (Pai João), imagem envelhecida (e amadurecida) da Negra Fulô, a Mãe Preta está associada, na memória e na poesia popular, à ternura e ao sofrimento. (AGIER, 1996, p. 197)

Noutras palavras, pode-se afirmar que, dentro do imáginario afro-brasileiro, a "mãe preta" representa o arquétipo da mãe-anciã que, mesmo no sofrimento causado pela sua condição de cativeiro, encarna os papéis de "ama, mestra e protetora" – tal como se lê no título de um folheto de cordel[2], citado por Agier, que foi escrito em 1983 por Bule Bule e Onildo Barbosa. Ora, retomando os questionamentos anteriores, por que esse arquétipo – mesmo sendo consensualmente atribuído à identidade afro-brasileira*stricto sensu* – não deveria, por sua vez, ser também parte integrante do patrimônio do imaginário de Portugal?

A História ensina-nos, através dos fatos, que a nossa ancestralidade não poderá ser, de jeito algum, algo estático ao ponto de acreditarmos na existência de "linhagens puras"; pelo contrário, podemos apreciar como, desde tempos imémores,as uniões de indivíduos diferentes –quer por questões de cultura, cor da pele, credo religioso, lugar de nascimento, etc. – deram lugar a inevitáveis casos de "mestiçagem" que, crescendo de forma exponencial, resultaram na situação hodierna, em que o único traço identitário que se pode considerar como inequívoco e transversal é que todos somos seres humanos.Assim sendo – etida por globalmente válida a nível sócio-antropológicoa máxima "*homo sum, humani nihil a me alienum puto*" (sou homem, nada do que é humano julgo que me seja alheio) de autoria do escritor latino Terêncio – será mais fácil admitir que inclusive os seres humanos designados como brancos terão no próprio espírito vestígios da essência da "mãe preta".

Vamos agora, ao mesmo tempo, retomar e encerrar esta primeira parte da análise focada no fado da *Mãe preta*, abordando a segunda realidade amarga já mencionada acima, isto é, a Censura.

Foco na *Mãe preta*. Um passado incômodo. Parte segunda: a Censura.

No livro*Lisboa na cidade negra* do etnólogo francês Jean-Yves Loude há um capítulo dedicado unicamente à investigação no campo do autor para reconstruir a turbulenta "travessia" da composição de Caco Velho e Piratini. Passando pela Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa no bairro de Alfama – na qual o autor denuncia que a história lá transmitida é "exclusivamente branca" (LOUDE, 2005, p. 196) – e pela Discoteca Amália e a sua sucursal ambulante, Loude fornece, através do testemunho fidedigno do produtor de discos Manuel Simões e de um vendedor da referida sucursal, aqueles que são, com grande probabilidade, os relatos mais completos sobre a história da *Mãe preta*:

2 *Mãe preta foi e é ama, mestra e protetora* (AGIER, p. 196).

> Segundo ele [o vendedor de discos da sucursal], a canção, escrita nos anos 30, terá vindo do Brasil. Ao cantá-la, Maria da Conceição, consciente dos maus tratos infligidos aos Negros, terá querido denunciar a atitude esclavagista. Viva reacção do Governo salazarista às primeiras passagens na rádio do disco de 45 rotações; proíbe a difusão e a distribuição do disco, argumentando que esse texto pouco cívico dava como actual uma situação do século passado. Qualquer pessoa que fosse surpreendida a cantá-la seria presa. Aí tem: o nosso país era o país do medo. Até os censores tinham medo de não censurar o bastante. (LOUDE, p. 198)

A este depoimento, poucas linhas a seguir, junta-se-lhe um outro a partirdo testemunho do senhor Manuel Simões:

> Mãe Preta descreve a realidade da escravatura no Brasil do século XIX. Maria da Conceição foi efectivamente a sua primeira intérprete; o Sr. Simões ouviu-a cantar uma vez numa taberna de Alfama e propôs-lhe de imediato uma gravação. (...) Maria da Conceição é uma mulher do povo, companheira de guitarrista. Não é célebre porque o seu disco foi posto de parte durante cerca de quarenta anos. *Mãe Preta* teve um grande sucesso em 1952. Ao contrário do que se diz, a cantiga não foi imediatamente proibida. Eis o que se passou. A popularidade de *Mãe Preta* assustou o governador de Goa, na Índia; temia que a canção desencadeasse uma onda de rebelião na sua colónia. Com efeito, Neru, primeiro ministro da Índia independente, tinha pretensões em relação às possessões portuguesas de Goa, Damão e Diu, e a letra desse fado podia inspirar ideias separatistas entre os autóctonoes e favorecer os projectos indianos. O governador telefonou ao secretário-geral da Propaganda, e a polícia política começou por proibir a canção nas colónias. (LOUDE, p. 199)

O que, de imediato, podemos retirar desses dois excertos é a evidência dada por dois fatos importantes: o primeiroé a definitivaconfutação daquela que foi a "infeliz" objeção de Oliva em relação à escolha de Ney Matogrosso, pois,de acordo com a linha de pensamento desse crítico, a Maria da Conceição deveria ter interpretado um "fado local", isto é, uma composição portuguesa, despreocupando-se assim de uma temática que, embora lhe fosse alheia, com toda plausibilidadesentia próximo como pessoa e artista, tendo sido ela, ainda por cima, aquela que permitiu que a narração da *Mãe preta* desembarcasse no Portugal do Estado Novo; o segundo fato diz respeito ao ato em si de censura que, curiosamente, nessa versão contada por Manuel Simões, não é de se implicar de forma direta à Propaganda portuguesa.

Vale a pena recordar, conforme José Ramos Tinhorão,que a cidade de Lisboa, por ter sido

"marcada desde meados do século XV pela presença de negros", foi "pela variedade étnica de seu povo verdadeiro laboratório de experiências socio-culturais" (TINHORÃO, 1994, p. 31). Por essa razão, acaba por ser mais do que compreensível o estranhamento de Loude quando denuncia a ausência da presença de negros dentro da história divulgada pela Casa do Fado da capital portuguesa.

Mesmo assim, para rematar essa e as outras questões sobre esta controversa e turbulenta "travessia" da *Mãe preta*, o foco tem que ser centrado agora na história da outra composição, isto é, o *Barco negro*, cuja recepção e fortuna superaram de forma tão significativa a sua predecessora que garantiram tanto a projeção internacional desse fado com letra de David Mourão-Ferreira como para a sua primeira executora: Amália Rodrigues.

Foco no *Barco negro*. Tragédia à portuguesa. Parte primeira: um povo de marinheiros.

As tragédias derivadas de acidentes e desaventuras marítimas fazem parte, sem sombra de dúvida, do percurso histórico do povo português. Por isso, muitas das representações artísticas dessa gente remetem, como é natural, para essa temática ligada ao mar – e os poemas do Fado obviamente não constituem execeção. Recorde-se, por exemplo, no âmbito desse gênero musical, composições famosas como *Gaivota*, com letra baseada no poema de Alexandre O'Neill, e *Fado Português*, com versos do poeta presencista José Régio, ambas com palavras e estrofes ligadas ao universo marítimo.

Para além desse riquíssimo imaginário histórico-cultural que, de fato, representa um traço identitário importante de Portugal, o poeta David Mourão-Ferreira poderá ter trazido inspiração para escrever o poema do *Barco negro* a partir, por exemplo, de eventos e obras de arte que marcaram a sua época. Por isso, mais do que no canto IV d'*Os Lusíadas*, como o mesmo Pereira Oliva sugere, talvez seja mais verossímil considerarmos como mais próxima fonte de inspiração aquele terrível naufrágio ao largo de Matosinhos em 1947, evento que foi considerado como "a maior trágedia marítima na costa portuguesa na altura"[3].E, mesmo que não seja esse acontecimento o motor que inspirou o poema desse escritor português, é importante salientar que esse trágico evento está ligado à atividade piscatória que, como é expectável, faz parte da essência das gentes do litoral de Portugal.

Ora, esses elementos são convocados para a nossa análise porque é fundamental quebrar o preconceito ligado à concepção histórica da atividade marinheira portuguesa como apenas ligada à exploração, tendo a mesma como fim último e exclusivo a apropriação de riquezas e matérias-primas através do trabalho escravo. Com efeito, durante a denominada "época dos descobrimentos", nem todos os que se embarcaram nos navios portugueses – tendo havido, possivelmente, muitos indivíduos provenientes até de terras do interior de Portugal – deverão ter deixado as suas casas e

3 https://www.cm-matosinhos.pt/servicos-municipais/cultura/arte-publica/poi/tragedia-no-mar. Acesso em: 02 nov. 2020.

as suas hortas motivados pela cobiça do ouro, mas antes terão sido impelidos pela fome, tal como os tantos pescadores que perderam a própria vida, como aqueles de Matosinhos, procurando trazer algo para dar o que comeràs próprias famílias. Esses elementos podem oferecer uma outra chave de leitura, não tanto para acrescentar um ulterior *páthos* para se avaliar qual das duas composições em causa veicule a "tragédia mais trágica", mas, simplesmente, para reconsiderarmos certas posturas tendenciosas que nos poderiam levar a termos um olhar semi-paternalista ou vitimista – retomando, respectivamente, as duas partes do binômio inicial português/colonizador e afro-brasileiro/colonizado – ao analisarmos caso do fado da *Mãe preta*.Contudo, se desconsiderarmos que a letra e a melodia do *Barco negro* estão assentadas de fato encima do substrato da *Mãe preta*, corremos o risco de perdermos uma concreta oportunidade de fomentar o diálogo, através dessa última composição, sobre temáticas que só acreditamos serem parte de um passado já enterrado.

Foco no *Barco negro*. Tragédia à portuguesa. Parte segunda: foi Amália quem censurou a *Mãe preta*?

Dir-se-ia que o que se vai dizer a seguirseja fruto demuita coincidência ou sinal do destino – aliás, do Fado: entretanto, no volume *Amália: uma biografia*, redigido por Vítor Pavão dos Santos, o capítulo quinto – correspondente ao breve intervalo de tempo entre 1956 e 1961 – é titulado *Barco negro*. Logo na abertura dessa parte do livro, podemos ler as seguintes palavras:

> A minha carreira internacional deve-se a uma circunstância muito simples. Uns franceses vieram a Portugal fazer um filme e queriam uma pessoa que cantasse (1954). Começaram a pegar em discos, a ouvir artistas e escolheram-me a mim. (...) Foi assim que começou a minha carreira internacional. (SANTOS, 1987, p. 123)

O relato da "Rainha do Fado" continua até que chega o momento crucial, em que a mesma cantora nos revela uma série de dados muito relevantes para rematarmos, de vez, a nossa discussão sobre o suposto encobrimento, ou, utilizando a expressão de Oliva, o "sequestro" da *Mãe preta*. Retomemos, pois, o testemunho de Amália Rodrigues:

> Quando os franceses se puseram a ouvir músicas, para escolher o que ia cantar nos *Amantes do Tejo*, gostaram muito da *Mãe Preta*, uma canção brasileira, feita por um rapaz chamado Caco Velho, que era cantada aqui por uma fadista, a Maria da Conceição. A música tem muito ambiente, a letra é bonita mas não é para o meu feitio. Tem uma história muito complicada. E era do repertório de outra artista. Então pedi ao David Mourão-Ferreira para fazer uns versos.

> E foi o *Barco Negro*, com a letra dele, que é muito bonita e se conta em duas palavras, mais a música do Caco Velho, que eu cantei no filme. (SANTOS, p. 124)

Daquilo que consta nesse depoimento em nenhum momento Amália Rodrigues deixoude reconhecer os créditos de quem escreveu e interpretou a canção da *Mãe preta*. Muito pelo contrário, ela mesma reitera que a letra do *Barco negro*, por ela interpretada, manteve a melodia original composta por Caco Velho, o qual a fadista encontrou uma noite em Paris. São muito significativas as palavras de Amália sobre esse *rendez-vous*:

> O sucesso [do *Barco Negro*] foi tão grande que, mais tarde, o Caco Velho estava a tocar numa boitechamada Macumba, e tinha lá um disco dele à venda que dizia: Caco Velho, autor de *Barco Negro*. Ele próprio mudou o nome da cantiga de *Mãe Preta* para *Barco Negro*. (SANTOS, p. 125)

É também fundamental lembrarmos que o contexto histórico de Portugal em que se insere a quase totalidade da produção artística de Amália Rodrigues é aquele acima acenado do Estado Novo, durante o qual, como já vimos, a canção da *Mãe preta* já tinha sofrido os efeitos da Propaganda salazarista. Efeitos que pareciam não terem afetado em primeira instância o processo de seleção dessa música para integrar a trilha sonora do filme *Os amantes do Tejo*. Inclusive, parece que foi a mesma Amália, lendo o seu testemunho, quemteve a última palavra sobre esse assunto. E, considerado que ela mesma se diz "uma pessoa despida de qualquer artifício" (SANTOS, p. 123), deveremos ter isso por verdadeiro quando se refere à beleza da letra da *Mãe preta* e ponderarmos – antes de supormos que tenha havidona escolha entre as duas versões qualquer influência devidoa receios da cantora para com o regime ditatorial e os seus mecanismos de censura – a possibilidade de não ser uma canção de fácil interpretação conforme o peculiar feitio da fadista etambém à motivada alegação da mesma música acarretar uma "história muito complicada". No fim de contas, não terá o músico Caco Velho, ao mesmo tempo, beneficiado dessa projeção que a versão com letra de David Mourão-Ferreira da sua composição obteve graças à voz de Amália Rodrigues, ao ponto de modificar "o nome da cantiga" e manifestar-se como o autor do *Barco negro*, com uma postura que parece dividida entre uma revindicação do próprio direito autoral e uma esperta jogada de *marketing*?

E se, no entanto, esse último raciocínio não passa de uma especulação, a realidade dos fatos é essa: é o *Barco negro* que, para além de ter consagrado a fama internacional de Amália Rodrigues, tem permitido, paradoxalmente, a sobrevida da *Mãe preta*.

O *Barco negro*: aquele que resgata e não sequestra

Como já se disse, não há elementos que justifiquem a convicção de Pereira Oliva quando ele acusa quesubstituição da letra de *Mãe preta* por aquela do *Barco negro*seja um ato reconduzível a um sequestro, nem sequer considerando a sua afirmação desde um ponto de vista mais metafórico. O que David Mourão-Ferreira realizou foi apenas responder, como artista profissional, àquilo que lhe terá sido apresentado como uma encomenda de Amália Rodrigues.

Há, muito pelo contrário, dois fatores que motivam uma reconsideração radical desse ponto de vista apresentado por Oliva:em primeiro lugar, para além de não serem apagados os nomes dos autores da composição original, foi mantida a *percussão*, cuja valência residual constitui um inegável traço de união e continuidade entre os dois fados, considerando que esse gênero musical carece, quase na totalidade, desse tipo de suporte instrumental; em segundo lugar, no título do poema escrito por David Mourão-Ferreira figura a palavra «negro», que é sinônimo masculino de «preta» e que é a componente que, conferindo ao barco o seu matiz trágico circunstancial do episódio contado, parece retomar a outra tragédia – desta vez ancestral – da "mãe preta", cuja cor de pele acaba por ser, de acordo com a letra da canção inspirada na verdade histórica, a sina quemotivouos seus sofrimentoscausadospelos efeitos da política escravagista.

Vistas a partir dessa perspetiva, a *Mãe preta* e o *Barco negro* nada mais são do que as duas faces da mesma medalha, cujos denominadores comuns são a *batida* – que, em uma leitura metafórica, no primeiro caso pode corresponder ao ruído da chibata, enquanto no segundo ao palpitar do coração – e a componente *trágica*,posta em evidência em cada composição pelo respetivo elemento do binômio cromáticopreta-negro patente no título.

Apesar disso, as duas narrações contam, de fato, duas tragédias que são diferentes e, aparentemente, podem resultar de difícil inteligibilidade empático-emocional para quem se sente longe quer do imaginário português, quer daquele afro-brasileira. Por sorte, já existe a solução, ou melhor, a ponte que pode reduzir de forma drástica essa fictícia distância entre essas partes: é a mesma língua portuguesa.

Conclusão

À luz dos acontecimentos históricos, podemos até afirmar que o próprio idioma português mais do que o homônimo povo – que conseguiu, no entanto,alcançar o notável resultado dessa sua língua ser falada oficialmente em diversos países espalhados pelos quatro cantos da terra – trilhou um caminho que o conduziu, em verdade, a uma imensa encruzilhada; daí, vários outros caminhos foram desbravados, tendo-se vindo a criar muitas variantes desse mesmo idioma. Resulta, desta maneira,

como diz o escritor José Saramago no documentário *Língua – Vidas em português*, que "não há uma língua portuguesa", mas"há línguas em português". Contudo, é mais do que evidente que, apesar de existirem tantas variantes da mesma língua, a matriz é idêntica para todos os membros da CPLP e para todos os outros indivíduos lusofalantes que existem no mundo.

Assim sendo, como se tem podido observar ao longo desse artigo, nesses dois fados da *Mãe preta* e do *Barco negro* – que foram convocados para esta concisa análise sumária acerca das respetivas "travessias" – carregam no seu seio duas tragédias diferentes, mas que, com efeito, apelam ao mesmo imaginário linguístico do idioma português. E mais: retomando a citação de Terêncio e, por conseguinte, aceitando também como nossos esses dois relatos dramáticos que envolvem outros seres humanos como nós, será mais fácil identificar nesses elementos o ponto de partida para permitirmo-nos sentir a empatia necessária,através do *páthos* que se resolve naturalmente em catarse, para nos reconhecermos verdadeiramente como parte desse todo que é a espécie humana.

O passo a seguir só poderá ser a cura de nós, seres humanos, pelo canto/conto. Não é por acaso que, no saber popular, se diz que "quem canta seus males espanta" e que no romance de Apuleio *O asno de ouro*, na passagem que precede a célebre fábula de Amor e Psiquê, uma velha resolve contar essa narração mítica para uma assustada donzelapara a distrair da sua tristeza, causada pelos seus infortúnios.

No caso específico dessa análise, vimos como a mesma melodia veicula duas letras sobre duas tragédias distintas, cujos imaginários podem-se descodificar através da mesma chave de leitura, ou seja, a língua portuguesa. Por isso, torna-se possível acreditar que – ouvindo, investigando e redescobrindo os multíplices sentidos de *Mãe preta* e *Barco negro* – esse seja um caminho mais do que válido para que sejam saradas antigas feridas e que se possa, alimentando a compreensão mútua através do diálogo, ter esperança que, de novo com Saramago,os falantes nas várias "línguas em português" compartilhem entre si o lirismo da vida que esse idioma plural é capaz de traduzir de forma tão única e variegada para o mundo.

Referências:

AGIER, Michel. As mães pretas do Ilê Aiyê: nota sobre o espaço mediano da cultura. In: *Afro-Ásia*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais (UFBA): 18: p. 198-203, 1996.

LOUDE, Jean-Yves. Casa do Fado: o caso mãe preta. In: *Lisboa na cidade negra*. Lisboa: Dom Quixote, 2005, p. 195-199.

OLIVA, Osmar Pereira. Travessias do "barco negro – O sequestro da mãe negra. In: *Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura*. São Cristóvão: UFS, v. 25: p. 77-94, mai./ago. 2016.

SANTOS, Vítor Pavão dos. Barco negro (1956 – 1961). In: *Amália: uma biografia*. Lisboa: Contexto, 1987, p. 121-143.

TINHORÃO, José Ramos. *Fado: dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho, 1994.

TUDO JUNTO E MISTURADO: APROXIMAÇÕES ENTRE GUIMARÃES ROSA E MILTON NASCIMENTO

ALL TOGETHER AND MIXED: APPROXIMATIONS BETWEEN GUIMARÃES ROSA AND MILTON NASCIMENTO

Vinícius José Fecchio Gueraldo[1]

Resumo: Guimarães Rosa e Milton Nascimento são artistas intimamente ligados a Minas Gerais. Propõe-se aqui uma comparação entre as suas obras, não tanto pelo tema, mas pela lei estética que as organizam, aquilo que Walter Benjamin chamou de *forma interna*, que são muito semelhantes em seu teor. Dessa aproximação, buscar-se-á pensar as similaridades e as diferenças entre as produções e, por conseguinte, a maneira como essas leem as contradições da nossa chamada modernização conservada.

Abstract: Guimarães Rosa and Milton Nascimento are artists closely related to Minas Gerais. It is proposed here is to compare their works, not from the aspect of the theme, but for the aesthetic law that organize them, that Walter Benjamin called *Inner Form*, which are very similar in its content. From this approach, we will seek to think about the similarities and differences between their productions and, therefore, the way in which they read the contradictions of our so-called conservevative modernization

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; Milton Nascimento; Forma interna; Crítica materialista; Modernização conservadora.

Keywords: João Guimarães Rosa; Milton Nascimento; Inner Form; Materialist critique; Conservative modernization.

Guimarães Rosa é o mais notório escritor das Minas Gerais; Milton Nascimento, seu cantor mais célebre – a despeito de ser carioca de nascença. Ambos são reconhecidos por criarem obras intimamente ligadas ao universo mineiro, dando-lhe expressão estética por meio de seus personagens, suas sonoridades, sua ambientação; ao mesmo tempo, no entanto, suas produções não são enquadradas na caixa dos regionalismos em sentido estrito, tal como ocorre, por exemplo, com Coelho Neto na literatura ou Luiz Gonzaga, no âmbito do cancioneiro nacional. Não custa lembrar pela enésima vez que Rosa diz, por meio de Riobaldo de *Grande Sertão: veredas* (1956), que "O sertão é do tamanho do mundo" (ROSA, 1994, p. 96), ou, na sintética formulação de Antonio Candido, "O sertão é o Mundo" (2002, p. 139). Nas canções gravadas por Milton Nascimento, ouve-se, em "Para Lennon & McCartney" (Lô Borges/Fernando Brant/Márcio Borges): "Sou do mundo, sou Minas Gerais"

1 Doutorando em filosofia pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), mestre em filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e graduado em filosofia pela Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), todos pela Universidade de São Paulo (USP). Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Estética, atuando principalmente nos seguintes temas: canção popular brasileira, crítica de arte e filosofia contemporânea. Além disso é professor de musicalização infantil e cordas dedilhadas na Oficina de Música Sonia Silva.

(NASCIMENTO, 1970). Ivan Vilela tomando o emblemático projeto coletivo *Clube da Esquina,* de 1972, como caso exemplar, indaga, retoricamente, "se esse álbum não seria o percursor de um procedimento que, mais de uma década depois, receberia o nome de *World music.*" (2010, p. 19).

A despeito dos quase vinte anos que separam suas produções, o intuito aqui é propor uma aproximação entre as criações desses dois artistas que trabalham a matéria social brasileira pelo olhar, digamos assim, mineiro. Mas o enfoque não se debruçará tanto no tema propriamente dito, mas na estruturação formal, na lei que serve de fundamento à organização da obra. Tomando as palavras de Walter Benjamin, na "forma interna" (2011, p. 17).

Em um estudo de 1915 no qual o filósofo se põe a tarefa de comparar dois poemas de Hölderlin, ele estabelece, por meio desse tipo de crítica que busca a "unidade sintética" de "cada criação particular" (2011, p. 15), que "esses poemas são comparáveis. Estão ligados por tal afinidade que se poderia falar de diferentes versões de uma mesma obra" (p. 18-19). Assumindo um vocabulário típico do primeiro romantismo alemão, tal como presente em Novalis, citado no texto em questão (p. 15), ou em Schlegel, que é o principal autor de estudo de sua tese de doutoramento sobre o conceito de crítica no romantismo alemão, Benjamin assume a poesia – o "poetificado" (p.14) – como espécie de metonímia para todas as artes. Como fica claro no fragmento 239 do *Athenäum*, no qual Schlegel diz que "tudo deve ser poetizado, de modo algum como intenção dos poetas, mas como tendência histórica das obras", ou seja, é "na mescla de todos os gêneros artísticos (…) que está a exigência de que só haja uma única poesia, como também uma única filosofia" (1997, p. 89). Ou seja, todas as referências à poesia, ao lírico, etc. podem e devem ser estendidas à obra de arte como um todo, seja ela escrita em prosa, pintada ou cantada.

O que importa aqui é atentar para quais elementos essa concepção de crítica se interroga, ou, pela negativa, sobre o que ela não se interessa: "nada do processo de criação lírica, nada da pessoa nem da visão de mundo do autor será aqui investigado" (BENJAMIN, 2011, p. 14), isto é, não se trata de propor uma conexão entre vida pessoal e obra, entre posicionamentos públicos e criação artística, entre autoanálise (tão adorada por Rosa) e crítica, pois essa se baseia na "objetividade concreta", na "esfera particular e única na qual repousa a tarefa e a condição do poema" (p. 14). Tampouco os diversos componentes tomados em si mesmos servem para a análise, muito menos para a comparação entre obras. É na organização do todo, ou melhor, na lei que rege esse universo criado, que o "poetificado" específico de cada criação pode ser encontrado – "não importam os elementos, mas sim as relações, uma vez que o próprio 'poetificado' é uma esfera da relação entre obra de arte e vida" (p. 17) – e, dessa maneira:

> o que permite a comparação entre os poemas não é a igualdade de um elemento, mas tão só a ligação numa função, a qual encontra-se no único princípio funcional que pode

> ser assinalado, isto é, o "poetificado". Deve-se comparar o 'poetificado' de ambas as versões – não em sua igualdade, que não existe, mas em sua "comparabilidade". Os dois poemas estão ligados em seu "poetificado" e, a saber, por uma atitude para com o mundo (p. 43).

Não está em questão, na aproximação proposta adiante, o fato de ambas as produções, de Milton Nascimento e de Guimarães Rosa, apresentarem inúmeras referências ao sertão mineiro, tema por excelência do último, e bastante abundante no primeiro (passando do carro de boi pelas fazendas, da congada aos tambores etc.), como explícito já no seu álbum inaugural. Ouvir, por exemplo, "Morro Velho" (1967), na qual se escuta "um toque de violão agudo, solado à maneira de uma viola caipira", sonoridade que apesar de "camuflada por instrumentos de cordas e bateria, envolvia todo o desenrolar da canção, sustentada em um ritmo lento semelhante a uma toada" (DINIZ, 2012, p. 34). Sobre a qual se escuta: "O sertão da minha terra".

Uma enormidade de outros recursos poderiam ser elencados, como a constante aparição das figuras de criança, a rememoração, eventos que se desenrolam em pequenas cidades, os "cronotopos da travessia e da comunhão" para utilizar a expressão de Harlon Sousa (2018). Mas insisto, não é disso que se trata. A tempo: não quero dizer que outras aproximações não sejam possíveis ou mesmo que possam gerar mais frutos, apenas quero destacar a "comparabilidade" das leis imanentes que subjazem a essas produções.

Para tanto, não me arrisco a novas interpretações, me atenho a apresentar um certo consenso crítico que parece aproximar essas produções em sua "sobrevida": a existência da obra de arte é inseparável de sua crítica – e de sua tradução – que lhe explicitam e conferem novas potencialidades (BENJAMIN, 2018, p.89 e 121).

Mundo misturado e a promiscuidade musical

Nas *estórias* de Rosa, como o próprio gostava de chamá-las, se encontra "de tudo", como disse Davi Arrigucci Jr., "da bíblia, de Dante, de Shakespeare, de uma infinidade de outros grandes autores, de filósofos e místicos, dos viajantes estrangeiros que andaram pelo sertão, e sobretudo da tradição literária brasileira" (1994, p. 12). Luiz Henrique Garcia escolhe a figura do mosaico para traduzir a experiência sonora do *Clube da Esquina* – conjunto de artistas capitaneados por Milton Nascimento que atuaram coletivamente durante a década de 1970, que a pesquisadora Sheyla Diniz, na esteira de Raymond Williams, identificou como uma *formação cultural* (2012, cap. II) – que contava, entre outras coisas, com "uma combinação plural de sonoridades e referências musicais que iam do regionalismo ao *jazz*, do samba tradicional ao *rock progressivo,* da bossa nova à canção latino-

americana" (GARCIA, 2006, p. 200).

Além desse mundo de referências, o que mais chama atenção dos que se debruçam sobre a produção, seja a *rosiana*, seja a *miltoniana*, é o alto grau de experimentalismo formal das duas. Guimarães cria uma linguagem única e inconfundível que funde em neologismos latim com sotaques regionais, português arcaico e alemão, como é o caso do famoso "nonada" que abre *Grande Sertão: veredas* (1994); a sonoridade de Milton, por usa vez, junta música atonal e pequenas melodias pentatônicas, ritmos da congada mineira com timbres do rock progressivo da época, numa fusão sonora única. A introdução com fortes tendências atonais seguidas do coro das crianças em "Ponta de Areia" é um dos inúmeros exemplos possíveis (NASCIMENTO, 1975).

Desde a contemporânea crítica "O homem dos avesso" de Antonio Candido (2002) ao mais famoso romance de Rosa, passando pelo hoje clássico ensaio de Arrigucci Jr, "O mundo misturado" (1994), até o extenso estudo de Willie Bollie *Grandesertão.br* (2004) muito já se disse sobre a junção de formas na escrita rosiana. Candido atentou, por exemplo, para a transformação do mapa quase documental do norte de Minas que, apesar da enorme precisão que "parece esgotar-se na observação", logo, revela-se impossível, apresenta saltos de contiguidade, "aos poucos vemos ressurgir um universo fictício à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional" (p. 124), a ponto da topografia assumir função narrativa: dois mundos se separam na sua união, seja nas diferentes margens do rio São Francisco, de um lado, o mundo da amizade, da justiça; do outro, da vingança, do pacto com o demônio. Outro caso exemplar é a travessia do Liso do Sussuarão, impossível na primeira tentativa, e facílima no pós-pacto. Sobrenatural e geográfico são inesperáveis. Bollie alertou para a ambivalência do narrador como sendo alguém ora parte integrante do sistema jagunço, ora operador de um distanciamento crítico que o direciona ao mundo alheio ao sertão (p.142): narrador "dialético e luciférico, é construído de tal modo que ele se situa ao mesmo tempo dentro e fora do sistema de poder" (p. 143).

Como se vê, nesse universo tudo é misturado. Um último aspecto. Trata-se de uma estória baseada na narração tradicional, nos causos que alimentam e são alimentados pela comunidade, cuja existência serve aprendizado à comunidade, ensinamento pela troca de experiência ou, pelo contrário, trata-se de seu oposto, o romance de burguês que nasce do indivíduo isolado e que descreve suas vivências pessoais, sua narração não faz mais parte da vida comum, ele conta o seu desenvolvimento, sua função já não é mais ensinar, mas partilhar a maneira pela qual ele (o personagem) se constituiu desse jeito? Essa é uma das questões levantadas no ensaio de Arrigucci (1994, p. 22-24), à que ele responde: os dois ao mesmo tempo. Riobaldo, o personagem-narrador, em alguns momentos, é a expressão arquetípica dos narradores anônimos da épica oral sertaneja ao contar diversas estórias de jagunços, mas, no olhar geral sobre esse grande diálogo de um lado só (o interlocutor, o doutor da

cidade, embora esteja ali, nunca assume a palavra – sabemos de sua presença, mas a narração não passa de um monólogo entrecortado), o que se estrutura é um atípico romance burguês de formação desse jagunço aposentado que é Riobaldo, seus amores, suas travessias, sua transformação, sua busca por vingança etc. "Como história do esclarecimento de um destino individual, o romance se vê obrigado a retomar o começo para tentar responder as perguntas sobre o sentido dessa travessia solitária e enigmática, que, no entanto, não podem ser respondidas" (ARRIGUCCI JR., 1994, p. 28.). Princípio estético dito já de maneira lapidar na apresentação de Augusto Matraga, estória de *Sagarana,* o primeiro livro de Guimarães Rosa, de 1946: "Matraga não é Matraga, não é nada. Matraga é Estêves. Augusto Estêves, filho do Coronel Afonsão Estêves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou Nhô Augusto" (2001, p. 363.)

No outro lado da nossa comparação, as criações de Milton Nascimento, apesar de toda a diferença – que será apontada –, também se estruturam sobre a regra da mistura ou, nos termos de Ivan Vilela, por uma "promiscuidade", que tem com uma de suas marcas o fato das pessoas tocarem não "apenas o seu instrumento de especialidade, mas sim outros instrumentos que não os que mais dominam. Isso faz com que a sonoridade seja diferenciada por um aspecto sonoro que hoje é chamado de etnomúsica" (2010, p. 23). Em outros termos, ao executarem instrumentos que não estão plenamente familiarizados, por possuírem uma técnica menos apurada, novos sons são produzidos, soluções tímbricas inusuais são encontradas, uma "sonoridade específica", na expressão cunhada por Thais Nunes (2005), começa a se delinear.

Qualquer ouvinte atento que acompanha as faixas do álbum mais aclamado pela crítica, o já referido *Clube da Esquina* (1972) percebe uma contradição: os fonogramas são muito distintos entre si e, na mesma medida, o disco se encadeia de maneira muito fluida, quase como se fosse uma grande música com diversos momentos.

Isso se deve a vários fatores simultâneos e concatenados. Em primeiro lugar, cada composição tende a se construir em um estilo diferente. Ora ouvimos um rock, ora uma canto latino; por vezes temos uma música lenta instrumental, por outras, um pop adolescente; e assim por diante. No entanto, outros elementos auxiliam na sensação de unidade, como os centro tonais (tanto em canções propriamente tonais, quanto nas modais), que são próximos, "predominantemente lá, ré, sol, dó" (NUNES, 2005, p. 96), isto é, se utilizam de uma gama de notas bastante grande em comum – criam unidade, o que não ocorreria se os centros tonais fossem muito afastados entre si, situação na qual a separação entre as faixas seria salientada. Seguindo a linha da unidade, pode-se destacar a combinação dos andamentos, na qual "um momento lento é compensado por um rápido e vice-versa (…). Há inclusive a exploração da mudança pontual de andamento no interior de algumas músicas" (p. 91). As proto-canções gêmeas, por serem quase um fragmento de composição, "Saídas e bandeiras

n°1 e n°2" são a mesma composição com arranjos quase idênticos, mas com letras diferentes e cada uma é a quarta faixa do lado A de seus respectivos LP (trata-se de um álbum duplo). Um último caso exemplar é o retorno da parte C de "Cais" (a segunda faixa do álbum) ao final de "Um gosto de sol" (última faixa do lado A do segundo LP, ou lado C, caso se queira). No entanto, esse retorno do mesmo se faz com nova roupagem, o piano que apresentara o tema em ostinato soa bem ao fundo da gravação, sendo que agora as cordas tomam a frente. Isso para não entrar na recorrência do mesmo que aparece diferente como nos temas e figuras poéticas que atravessam o álbum, nas referências às situações climáticas associadas ao signo da mudança, da estrada, do caminho. Em suma, "o disco flui como se a costura que liga uma música à outra fosse feita por pontos invisíveis" (VILELA, 2010, p. 22).

Como se nota, há inúmeras ligações, o que não implica em um nivelamento no sempre igual. Antes o contrário, tudo o que conecta o álbum é sempre uma mutação do mesmo – a mudança da letra, a citação em outro instrumento. Esse aspecto do convívio do diferente é uma das marcas características da produção de Milton Nascimento (MENEZES JR., 2016, p.138.). Um elemento de suma importância nessa lei que rege esse mundo é a forte divisão dos instrumentos entre os canais direito e esquerdo na mixagem. Por vezes se ouve um instrumento somente em um dos canais, o que obviamente implica em sua total ausência no outro canal, que geralmente é ocupada por outro instrumento, estabelecendo assim um diálogo quase escondido, como pode ser notado logo na primeira faixa do álbum, "Tudo o que você podia ser": violão inteiramente à direita, e guitarra somente na esquerda. Em casos extremos um dos canais pode não conter virtualmente som nenhum, como ocorre na já mencionada parte C de "Cais". Outro recurso que estabelece o convívio de elementos estranhos entre si e muito comum nas gravações é o "dobramento", ou seja, momento no qual instrumentos distintos executam a mesma melodia, tanto faz se em uníssono ou por abertura de oitavada (MENEZES JR., 2016, p. 50). "Clube da esquina n°2", a canção, é um exemplo claro desse procedimento, que ocorre desde o início de sua carreira, tal como presente em 1969, na gravação de "Sentinela" (MENEZES JR., 2016, p. 309).

Esse tipo convívio é explícito na música "Minas", esse "caso, quase-didático, da abertura" (GUERALDO, 2017, p. 80) do álbum *Minas* (1975), no procedimento que Sérgio Molina batizou de telhagem:

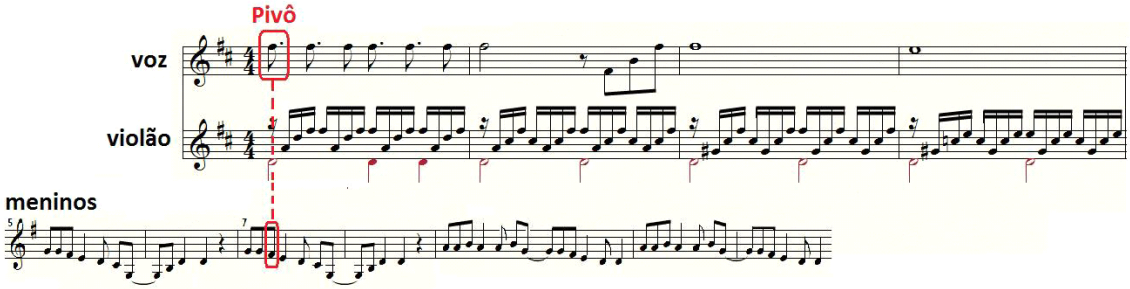


Fig. : Processo de Telhagem no fonograma "Minas" (MOLINA, 2015, p.84)

Aqui o fonograma começa com o coro dos meninos cantando a melodia da décima faixa do LP, a canção "Paula e Bebeto", a que se segue a melodia principal em outra tonalidade, sendo que ambos os universos possuem uma nota em comum (o fa#). O que explicita que a união dos distintos não se faz por justaposição, mas por um embricamento sutil que busca a igualdade na diferença.

Mistura das misturas e a sonoridade específica

Pelo que foi apresentado, fica estabelecido que, tanto nas estórias de Rosa quanto nas gravações de Milton, a forma interna, o teor (BENJAMIN, 2011, p. 13), que sustentam as obras podem ser expostos como se estruturando por uma relação dialética entre pares opostos – falta, evidente, especificá-las, para, somente então, vislumbrar as diferenças que permitem a comparação – que genericamente "parece apontar" "para a mistura das misturas", expressão utilizada por José Antonio Pasta Jr. (2011, p. 150) em um estudo sobre Rosa,

Realismo documental *e* um mapa mágico ficcional, romance de formação burguês *e* narração baseada na tradição oral, esclarecimento *e* pacto com o demo; do lado de Rosa. Do outro, de Milton: expressões musicais baseadas na tradição oral (congada) *e* aquela que nasceu com a industrialização mundial (o rock), fonogramas autônomos *e* a constante citação interna aos discos, avião *e* carro de boi, trechos atonais *e* composições tonais – parênteses: assim como o romance enquanto forma tem seu nascimento indissociável do moderno mundo da mercadoria (LUKÁCS, 2000), o desenvolvimento do tonalismo e do temperamento enquanto maneira de organização dos sons traz a mesma marca de nascença (ADORNO. 2009). Novamente com a palavra, Pasta Jr.:

> A matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito objeto – um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos. (…) [o que] determina a lógica de base do livro [trata-se do *Grande Sertão*] e responde pelo conjunto de sua estruturação formal. (…) essa junção inextricável, em um mesmo princípio, de

> movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição, indica para a fórmula de base que aqui se trata de identificar, o estatuto da contradição insolúvel (2015, p. 150-151 – interpolações minhas).

Essa é a síntese do *poetificado* que permitirá a *comparabilidade,* para voltar aos termos benjaminianos, de ambas as produções: a coexistência mútua de duas séries de determinações que são excludentes entre si, mas que de alguma maneira conseguem conviver no interior das obras. Como já deve estar implícito, as soluções encontradas para essa "contradição insolúvel" implicarão em diferentes propostas de leitura da realidade.

Arrisco dizer que as obras que mais claramente explicitam essa lógica estética não são as mais aclamadas pela fortuna crítica, a saber, é no conjunto das estórias que compõem o *Corpo de Baile,* cuja publicação é no mesmo ano de *Grande Sertão,* 1956, e no inusitado "álbum duplo" *Minas* e *Geraes*, lançados separadamente nos anos de 1975 e 1976, respectivamente, mas que apresentam traços de contiguidade tão marcantes que formam um único projeto (NUNES, 2005, p. 40; VILELA, 2010, p. 26; GARCIA, 2006, p. 204-205; GUERALDO, 2017, p. 16-44).

A unidade de *Corpo de baile* é mais evidente, inclusive por ter sido inicialmente publicado como um livro único, sendo posteriormente desmembrado em três: *Manuelzão e Miguilim; No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do sertão*. Das personagens que se repetem ao longo das sete estórias, nos locais pelos quais a(s) trama(s) narrativa(s) se desenrola(m), das múltiplas referências que umas fazem às outras, em suma:

> A obra percorre, da primeira à última novela, toda a organização social do sertão do gado: parte da pobreza mais anômica para chegar ao meio proprietário, passando pela realidade de vaqueiros, enxadeiros, capatazes, pequenos e médios proprietários. Paralelo a esse percurso social, a obra empreende, de "Campo geral" a "Buriti", um percurso pelos modelos textuais que lhe servem de referência na produção de sua forma, mas que são principalmente tematizados pelos textos (BERGAMIN, 2008, p. 10).

A ligação entre os LPs *Minas* e *Geraes* começa pelo nome, que juntos formam o estado que Milton Nascimento assumiu como seu; a capa do segundo é contracapa do primeiro; o último som do primeiro disco (um acorde orquestral de Lá-maior) é o primeiro evento do segundo; a música de abertura de *Minas*, também intitulada "Minas", é a mesma composição que encerra o *Geraes*, que agora conta com letra de Ronaldo Bastos e transmuta-se em "Minas Geraes". Além disso, recursos musicais, paisagens e figuras poéticas aparecem inúmeras vezes ao longo das faixas que compõem esse álbum "duplo". O tema da memória, para ficar em um único exemplo, está claramente presente

em três das onze músicas de *Minas* ("Beijo partido", "Saudades dos aviões da Panair" e "Ponta de Areia") e em cinco das doze de *Geraes* ("Fazenda", "Volver a los 17", "Menino", "Viver de amor" e "Minas Geraes").

Se em Guimarães o material social é eminentemente sertanejo, "o sertão do gado" em oposição à vida supostamente esclarecida e civilizada da cidade; é no pêndulo entre esses mundos que se perfaz a unidade da diferença de *Minas-Geraes*. Evidente que esse outro ausente nas novelas é uma presença ativa, mesmo que velada. Basta lembrar do interlocutor mudo de Riobaldo, o doutor. Em *Corpo de Baile*, essa trânsito entre a roça sertaneja e a modernidade tecnológica citadina é claramente marcada na travessia transformadora do pequeno Miguilim, da primeira estória do livro, "Campo geral", em Miguel, personagem aparentemente principal, mas logo posto em segundo plano, da novela "Buriti", que encerra a obra.

No(s) disco(s), essa distância entre esses dois regimes aparece, inicialmente, como bem delimita a cada um dos LPs. *Minas* parece orbitar em sonoridades e temas vinculados à industrialização, aos aglomerados urbanos, muito devido ao predomínio do clima roqueiro – "a principal inovação do *rock* foi tecnológica", nos lembra Hobsbawn (1990, p. 20), por conseguinte, indissociável dos avanços tecnológicos, do capital industrial (HERZHAFT, 1989) – como se nota nos *riffs*, na instrumentação, nos ritmos. O *Geraes*, por seu turno, tem na determinação recíproca entre personagem e comunidade (LUKÁCS, 2000, p. 69) seu eixo de estabilidade, nas sonoridades baseadas na tradição oral o seu germe criador. Para ficar no mesmo âmbito, basta indicar o predomínio da instrumentação ligada à moda de viola – "um elo com a tradição, com o meio rural e seus códigos subjetivos." (VILELA, 2000, p. 64) – ou à música tradicional andina, como o charango e o quarto venezuelano (GUMÍ, 2005). Evidente que a simples aparição desses sons não implica em invocar tais matrizes histórico-estéticas. A maneira como as diversas figuras poéticas são tratadas em cada LP também articulam essa conexão, como se nota na mudança do foco narrativo: "Ao passo que no LP *Minas* há um predomínio de um ponto de vista individual e uma atmosfera de decadência, nos *Geraes* sobressai a visão sobre uma maneira coletiva de viver, marcada pelo signo da dissolução" (GUERALDO, 2017, p. 59).

Tanto no romance quanto nos álbuns, no entanto, essa demarcação entre o *outro* e o *mesmo*, o *daqui* e o *de lá*, *campo* e *cidade*, *comunidade isolada* e *sociedade integrada*; enfim, a separação entre esses "dois regimes", na formulação de Pasta Jr., não existe plenamente. Sem exatamente se confundirem, esses opostos estão impregnados, são duas determinações do mesmo processo:

> Claro que essa demarcação não é plena, há várias intersecções entre esses dois polos, como a presença do pontear da viola em "Paula e Bebeto", música de Milton Nascimento com letra de Caetano Veloso, e da linha de baixo em "Promessas do sol", novamente

> música de Milton Nascimento desta vez com letra de Fernando Brant, que apesar de não terem a primazia na criação da atmosfera musical nos fonogramas, trazem uma sonoridade alheia ao universo criado – exatamente aquela presente no outro disco (GUERALDO, 2017, p. 56)

> O narrador de *Corpo de baile*, entrando e saindo de personagens, erudito e regional, urbano e sertanejo, apresenta sempre as duas faces opostas simultaneamente; ele é interior e exterior ao sertão no mesmo gesto narrativo (BERGAMIN, 2008, p. 237).

É por meio desse jogo que separa ao unificar que deve-se enxergar a dinâmica social que lhes serviram como matéria-prima. Um primeiro aspecto a se considerar é que quanto mais "para dentro" do mapa, mais no sertão se está e, por derivação, mais afastado da cidade, mais distante do *outro*. Outra semelhança estrutural entre *Corpo de baile* e *Minas-Geraes*: ambos percorrem um trajeto semelhante, saem do sertão e a ele retornam. A obra rosiana se inicia "longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm" (ROSA, 1984, p. 13). A travessia, no entanto, se faz na cidade – Miguel volta como veterinário estudado, doutor, portanto – mesmo que nós, os leitores, não tenhamos acompanhado seu desenvolvimento narrativo. Assim como em *Grande sertão*, o livro é e não-é, ao mesmo tempo, um romance de formação (BERGAMIN, 2008, p. 237-238).

A vida no Mutum era materialmente miserável, sem dúvida, além da fúria paterna constante; no entanto era o mundo da amizade, do Dito. A condição material do Buriti Bom é muito melhor, mas está plenamente ameaçada, não tanto pela técnica – encarnada em Miguel –, ou em Nhô Gualberto, o vizinho e sócio de Iô Liododo, ambos proprietários; antes, no que o primeiro representa, "o espírito utilitarista do capitalismo" (RONCARI, 2008, p. 75.); afinal, apesar do moralismo perante a vida sexual noturna e fingidamente desconhecida de Liodoro, ele quer dominar pela coisa, tem gula pelo crescimento – tanto que é a ele que Miguel vem prestar seus serviços – que como diz o representante local intimamente vinculado às forças sobrenaturais, chefe Zequiel, que vê em sua alucinação lúcida o perigo do que Roncari chamou de "coisa-criada, que, em circulação, se transforma na senhora destrutiva de seus criadores" (p. 75), ou seja, a mercadoria.

Mas é na figura de Lalinha, moça da cidade, portadora de outros valores, a representante por excelência do outro mundo (BERGAMIN, 2008, p. 272-273) e, em especial, em sua relação com a alegoria do patriarcado, o varão, pai de família e mantenedor da ordem social, Io Liodoro, que a postura de Rosa frente às transformações que aquele mundo está passando se materializa. A dinâmica do capital chegou ao sertão e com ela a dissolução das relações sociais e os costumes mágicos ("A lógica da magia simpática, disseminada por todo o *Corpo de baile*, em simpatias, benzeduras, 'trabalhos',

feitiços e profecias, sempre conversa, quando aparece, uma dimensão de eficácia" ((BERGAMIN, 2008, p. 251)), que sustentavam a vida. Dona Lala atua como aquela que irá suspender o conflito entre modernização destruidora e o esclarecimento-mágico (mais uma das contradições rosinas) do sertanejo:

> A força da natureza que Lala encontra no Buriti Bom não é para ser negada, ela tem um fundo positivo, pois proliferam ali todos os seres, plantas, bichos e homens, e assim, o lugar regorgita vida; o que precisa, é de receber o esmalte de alma e cultura, dos artifícios humanos trazidos por lala Lalinha, como uma fada madrinha (RONCARI, 2008, p. 78).

Em breve voltaremos a esse veredito. Antes, rumemos pelas veredas de *Minas* e *Geraes* que, no essencial, são muito parecidas. Os seus respectivos lados A demarcam uma situação de vida interiorana, da roça, do sertão. Após a abertura instrumental, a primeira faixa do LP *Minas*, desponta "Fé cega, faca amolada", um pop-rock, como atestam o ritmo da pandeirola e a "levada" da guitarra. A parte B da música reafirma o caráter roqueiro da gravação, pelo *riff* do contrabaixo e pela bateria que assume o seu papel corriqueiro no gênero. No entanto, a letra da canção tem por mote a contestação, a revolta baseada na faca e na fé, com forte propensão à cristandade, pelo "pão", "vinho" e "irmão" "que, no entanto, ganha contornos locais mais precisos: o já cangaço. Essa situação histórica é a manifestação social que mais claramente associou, no Brasil, uma intenção de revolta, via facão, com um caráter messiânico, religioso" (GUERALDO, 2017, p. 83). Nem seria preciso dizer que o palco dos cangaceiros é o mesmo dos jagunços, o sertão. Além de marcar o início da jornada como sendo o interior do país, o fonograma atualiza a lei estético estrutural que foi estabelecida como a forma interna da obra: o convívio dos contrários, a busca pela síntese impossível de uma contradição insolúvel. O banditismo local cangaceiro com o cosmopolitismo do pop-rock.

Na metade do disco ouve-se em "Trastevere" o verso "a cidade é moderna" (NASCIMENTO, 1975), cuja expressão cancional se assenta em uma atmosfera sonora na qual "o conceito de melodia, harmonia e ritmo teve seu rompimento total" (VILELA, 2000, p. 24); cidade moderna que comporta uma conversa surrealista entre um pai cego que vê e um filho surdo que ouve – bate-papo surreal que ganha forma no "diálogo quase escondido" entre piano e guitarra que acontece na parte C da composição (GUERALDO, 2017, p. 106-7). O fim dessa primeira travessia acontece com a transformação, na canção "Simples", do "ouro" de "água da vida" em "nossa tristeza", fazendo uma possível referência à exploração de ouro e diamante nas Minas do Brasil colônia, dando contornos históricos amplos para essa viagem e, ao mesmo tempo, retornando ao interior do qual partiu. "Mas a canção não pára por aí, a desgraça contemporânea ainda teve o mérito de nos fazer esquecer as

incontáveis mortes, principalmente de escravos, que foram os pilares dessa 'cidade moderna' ('O sangue da terra/ virou brinquedo')" (GUERALDO, 2017, p. 65).

Muito rapidamente, o trajeto dos *Geraes* é em tudo semelhante na sua diferença: do convívio intergeracional pleno da canção "Fazenda" (GUERALDO, 2017, p. 164-165) – que obviamente inicia a viagem no interior – desloca-se rumo à América Latina, com a presença da gravação de "Volver a los 17", de Violeta Parra, para enfim retornar à roça com "Carro de boi", não para louvar as belezas do local ou dessa dinâmica social em oposição à desregrada e poluída cidade pois "a canção expõe a tensão entre duas vontades, a dos homens e a da 'natureza' (…) [pela qual] estes eram submetidos, em alguma medida, aos ditames na natureza" (GUERALDO, 2017, p. 174). Mas mesmo assim, o mundo coletivo do interior guarda traços de união muito superiores, sob o olhar da obra, do que o desespero do isolamento apresentado pelos aglomerados urbanos, tal como se ouve em "O que será? (À flor da pele)".

Em resumo, a mistura operada por *Minas-Geraes* parece apontar para determinados aspectos louváveis do mundo interiorano, da roça, do sertão; a saber, a força comunitária que a todos unia mas que guarda suas mazelas, do banditismo contra a fome de "Fé cega, faca amolada" à submissão à natureza de "Carro de boi". O bom lugar é o impossível convívio imaginado, por conseguinte, a criação de um não-lugar que agregaria a comunidade e a emancipação – a dominação da natureza ou o esclarecimento, caso se queira.

Consenso e suspensão

Tem-se, então, que enquanto em Rosa há a suspensão dos problemas sociais pela tentativa de historicização do caráter mítico do sertanejo, processo literário no qual se busca um esclarecimento jagunço (tal como visto do famoso caso do tribunal jagunço de *Grande sertão*), na força comunitária que pára o tempo no caráter cíclico das relações sociais, que na sua violência explícita – como a dos jagunços ou política, como as do coronel Liodoro – mantém a ordem social, ao contrário dos "fios invisíveis" (MARX, 1985, p. 158) do capital:

> a questão é que, mudando-se a perspectiva no ato mesmo de buscar incorporá-la – o que idealiza a 'cultura popular', vista, em alguma medida, como universo infenso à ideologia –, o olhar compassivo do escritor implica também adesão mítica e suspensão dos problemas de ordem social que envolveriam proprietários e homens pobres (PACHECO, 2008, p. 181).

Em Milton, por sua vez, ouve-se a busca pelo consenso, a criação de um não-lugar – um

reposicionamento da contradição sem conflito proposta pela bossa-nova (GARCIA, 1999) – que imaginariamente existiu no qual os laços comunitários ainda podiam conviver com a dinâmica fantasmagórica que rege a vida de todos na falsa igualdade, a exploração da vida capitalista.

Essa diferença bem pode significar dois lados de um mesmo tipo de crítica conservadora (porque busca num passado idealizado a solução) para os males da entificação do capital em solo nacional que será sempre incompleta por ser "hiper-tardia", assentada no latifúndio agroexportador, "sem nunca romper com sua condição de país subordinado aos pólos hegemônicos" (CHASIN, 2000, p. 17). Essa é a marca da "via colonial", categoria proposta por José Chasin para pensar a "mediação necessária e objetiva entre a universalidade do capitalismo e determinações singulares" (2000, p. 17). Por falta de espaço, me contento em explicitar uma das consequências dessa leitura histórico-filosófica: seremos sempre incompletos – marca impregnada em nossa tradição literária (PASTA JR, 2015) –, nunca uma democracia-liberal, inclusive pelas elites dirigentes locais, que sequer pensaram algum dia em propor o fim das atividades agrárias herdadas dos tempos coloniais (CHASIN, 2000, p.124 e OLIVEIRA, 2013, p. 148-149) – a burguesia nacional muda mantendo, tal como já condensado nas obras de maturidade de Machado de Assis (SCHWARZ, 2012).

As obras de Milton e Rosa são, desse modo, duas respostas distintas, mas irmãs, ao avanço contraditório do capitalismo em solo nacional, a tal modernização conservadora; pois só realiza o novo, essencial à acumulação, ao manter o velho, as relações sociais e a estrutura de poder de matriz colonial (OLIVEIRA, 2013, p.60). Talvez as quase duas décadas que os separam tenham colocado justamente essa diferença na igualdade entre essas respostas que reconhecem as mazelas, mas ainda guardam uma esperança não revolucionária.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo (40): 7-29, nov. 1994. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4457413/mod_resource/content/1/Davi%20Arrigucci%20-%20O%20mundo%20misturado.pdf. Acesso em: 5 nov.2020.

BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Friederich Hölderlin. In: *Escritos sobre mito e linguagem.* Trad. Susana kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011. p. 13-48.

_____. *Linguagem, tradução, literatura*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Authêntica, 2018.

BERGAMIN, Cecília de Aguiar. *Dansadamente: a unidade do Corpo de Baile de João Guimarães Rosa*. Dissertação de mestrado (Literatura brasileira). São Paulo: USP, 2008.

BOLLIE, Willie. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e Antítese*. 4° ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

CHASIN, José. *A miséria brasileira: 1964-1994 – do golpe à crise social*. Santo André: Ad Hominem, 2000.

DINIZ, Sheyla Castro, *"Nuvem cigana": a trajetória do Clube de Esquina no campo da MPB*. Dissertação de mestrado (Sociologia), Campinas: UNICAMP, 2012.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Tese de doutorado (História), Minas Gerais: UFMG, 2006.

GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GUMÍ, Albert. S*akapatú: un viaje por la música andina*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 2005.

HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Trad. de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1989.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Trad. de Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2000.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro Primeiro. Tomo II. Trad. de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3° ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras.* Tese de doutorado (música). São Paulo: USP, 2016.

MOLINA, Sérgio A. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960.* Tese de Doutorado (Música). São Paulo: USP, 2015.

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento*. Codil, 1967 (relançado pela Som Livre com o título de *Travessia*, em 1978).

_____. *Milton Nascimento*. EMI-Odeon, 1969.

_____. *Milton*. EMI-Odeon, 1970.

_____. *Minas*. EMI-Odeon, 1975

_____. *Geraes.* EMI-Odeon, 1976

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *Clube da Esquina*. EMI-Odeon, 1972.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. *A sonoridade específica do clube da esquina.* Dissertação de mestrado (Música), Campinas: UNICAMP, 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco.* São Paulo: Boitempo, 2013.

PACHECO, Ana Paula. Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no Grande sertão. In: *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo (81): 179-188, jul. 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/nec/n81/13.pdf. Acesso em: 5 nov.2020

PASTA JÚNIOR. José Antonio. "O romance de Rosa". In. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro.* Tese de livre Livre-Docência (Literatura Brasileira). São Paulo: USP, 2011.

RONCARI, Luiz. Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. In. *Revista do ieb*, São Paulo (46): 43-80, fev. 2008.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 9° ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Grande Sertão: veredas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Sagarana* . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. *Noites do sertão (Corpo de baile)*. 9° ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos.* Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOUSA, Harlon Homem de Lacerda. *As arquitetônicas sertanejas da ficção de João Guimarães Rosa*. Tese de doutorado (Letras) Fortaleza: UFC, 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assim*. 2° Ed. São Paulo: Duas cidades/Ed. 34, 2012.

VILELA, Ivan. *A arte de pontear viola*. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.

_____. Nada ficou como antes. In: *Revista USP,* São Paulo (87): 14-27, set./out./nov. 2010. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13827/15645. Acesso em: 5 nov.2020

Diário Acadêmico

OS DESAFIOS EDUCACIONAIS EM MEIO À PANDEMIA DA COVID-19: PERCEPÇÕES DE UMA PROFESSORA E PÓS-GRADUANDA NA ÁREA DE LETRAS

Patricia Romanisio[1]

O atual cenário da educação brasileira, sobretudo no que diz respeito ao contexto público, reflete a total desigualdade social e emergente necessidade de ampliação do acesso aos meios digitais àgrande parte dos educandos. A dificuldade de acessibilidade à internet não permite o desempenho almejado no âmbito do ensino e aprendizagem. Desse modo, sonhos e projetos educacionais frustrados permearam o ano letivo de 2020.

Atuo como professora efetiva da rede pública, atuo nos anos finais do Ensino Fundamental e também Ensino Médio ministrando disciplinas de Língua Portuguesa e Língua Inglesa. Sou, também, discente do Programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS/UENP– Cornélio Procópio – PR -Turma 6), com foco de pesquisa em Literatura Juvenil/poesia.Desta forma, vejo em meu cotidiano a grande dificuldade de aliar o trabalho com a formação profissional, a qual ainda está em andamento. É uma busca deconhecimento por si só, uma vez que a rede pública de ensino não proporciona incentivo algum, tampouco oferece meios facilitadores para cumprir e executar o compromisso de uma formação continuda com maior fundamentação, credibilidade e eficácia no âmbito Stricto Sensu. Neste cenários, é o professor que tem que se desdobrar para cumprir com os compromissos profissionais e acadêmicos, e demais funções que demandam atenção, disposição e amor, como: família, maternidade, afazeres domésticos, tarefas dos filhos, entre tantas outras, como é o meu caso.

Nesse sentido, considerando a perspectiva de formação do profissional de educação para atuar em um cenário remoto e se adequar as demandas tecnológicas atuais e emergenciais, percebouma ampla lacuna efalta de compromisso em relação às políticas públicas para com os educadores em geral. O despreparo na formação do professoratinge de um modo não muito satisfatórioem sua atuação profissional, o que ocasiona, muitas vezes, desmotivação, traumas, medos, entre tantas outras situações que levam esse profissional, até mesmo , ao afastamento da sala de aula.

Além do fato de que a formação profissional está inteiramente ligada à aprendizagem dos educandos, outra premissa é que a maior parte dos educandos que compõem o contexto público de educação em que leciono, são carentes financeiramente, oriundos de famílias desestruturadas, ou

1 Professora Efetiva de Língua Portuguesa e Língua Inglesa - SEED Graduada em Letras - UENP (2004) Especialização em Literatura e Estudos da Línguagem - UENP (2005) Especialização em Língua Inglesa - UENP (2011) Especialização em Educação Inclusiva - Barão de Mauá (2014) Mestranda PROFLETRAS 2019 (Turma 6) UENP- Campus de Cornélio Procópio- Paraná

seja, desprovidas de apoio e ouqualquer tipo de incentivo à educação. A falta de recursos básicos é alarmante, quiçá tecnológicos. Uma realidade composta de desafios cotidianos, ocasionando sérias limitações no desenvolvimento educacional é o que se encontra nessa paisagem de pandemia.

No entanto, apesar de tantos obstáculos que dificultam e permeiam esse cenário atual da educação brasileira, não se pode afirmar que o ano foi perdido no âmbito do ensino aprendizagem. As lutas são constantes, afligem tanto alunos como professores e demais profissionais da área pedagógica e também seus respectivos familiares, os quais, neste momento, são participantes ativos no contexto educacional. Pois, o envolvimento familiar favorece a aproximação e vínculo entre instituição e educandos.

Reinventar-se é a palavra chave. O aluno com todas as suas necessidades, teve que se reinventar, seja assistindo a aulas via remota em casa ou emprestando o sinal do *Wi-fi* do vizinhoou realizando atividades impressas. O profissional de educação, mesmo sem formação técnica e adequada para atuar com as novas ferramentas tecnológicas, dribla a falta de recursos e tenta com seu próprio esforço promover uma educação efetiva que chegue até o aluno. Ambos se esforçam, no limite de cada um tem um grande aprendizado que jamais será esquecido. A pandemia nos tirou da escola, mas nos ensinou outras formas de aprendizagem.

A abordagem do ensino literário nesse contexto

Ao considerar a Literatura como elemento de formação e humanização do ser (CANDIDO, 2004), é necessário destacar a importância de sua contribuição para o desenvolvimento pessoal, social e intelectual do aluno, sobretudo, no contexto da Educação Básica. Todorov (2009) destaca o poder que a literatura exerce no indivíduo, quanto à compreensão do mundo que nos cerca e a capacidade de transformar-se em pessoas melhores.

> A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (2009, p. 76).

Entretanto, desenvolver a leitura literária como ato estético e político e articulá-los aos saberes sistematizados visando a formação de leitores críticos e reflexivos configuram as principais dificuldades educacionais contemporâneas enfrentadas pelo professor de literatura. Uma vez que, a ausência da literatura como componente curricular demonstra, portanto, sua desvalorização no mais

recente documento norteador da educação brasileira -*Base Nacional Comum Curricular*(BRASIL, 2017).

Desse modo, a literatura na BNCC aparece apenas como um campo de segmentação do componente Língua Portuguesa. Mais especificamente, ela é abordada no Campo Artístico Literário, sendo referenciada como objeto de manifestação artística e cultural. Nesse sentido, o papel da literatura como formadora e transformadora é substituído e atribuído valor apenas ao leitor fruidor, desconsiderando, assim, todas as suas potencialidades.Ficando, portanto,a literatura, relegada, nesse contexto educacional contemporâneo.

Além das considerações apresentadas, outro aspecto relevante e desafiador para a abordagem literária nesse contexto de pandemia é , como já foi dito anteriormente, a dificuldade de acessibilidade à internet para a grande maioria dos alunos para o acompanhamento das aulas. A Secretaria do Estado e da Educação do Paraná disponibilizou aulas com conteúdos riquíssimos, denominadas Aulas Paraná,de todas as disciplinas via on-line e canal de TV aberto para serem acompanhadas diariamente pelos alunos e professores. Para interação e contato com os alunos , nós professores, utilizamos o *Classroom* e encontros síncronos pelo *Google MEET* , além de recados individuais ou em grupos da salas pelo aplicativo do *Whatsapp,* diariamente. No entanto, apenas metade dos alunos possuem acesso a esse material proporcionado pela SEED, da mesma forma, a falta de participação nos encontros síncronos proporcionados pelos professores regentes da turma foi desmotivadora. Emgeral, apenas três ou no máximo 8 alunos marcam presença nesses encontros. O que faz com que o planejamento das aulas síncronas sejam reelaborados e reorganizados constantemente. Juntando turmas, fazendo um trabalho de divulgação para aulas diferenciadas, chegando até a compartilhar aulas com cidades vizinhas num propósito de integração e interação entre os educandos e toda equipe pedagógica. Ou seja, de acordo com um ditado popular “catando aluno a laço”.

As aulas de língua portuguesa e literatura proporcionados pela SEED são compostas de uma gama de gêneros textuais e literários. No entanto, a abordagem literária ainda permanece com espaço reduzido diante dos demais gêneros e/ou conteúdos linguísticos específicos. Diante desse aspecto, cabe ao professor regente, direcionar através de encontros síncronos e atividades impressas ou assíncronas, uma educação literária com maior eficácia. Passeios virtuais a museus, sites de autores, entrevistas, documentários, entre tantas outras ações foram proporcionadas aos alunos. Contudo, apenas uma pequena parcela dos alunos conseguiram ter acesso e se dispuseram a interagir com motivação e grande desempenho nessas aulas mediadas pelo professor via Google Meet.

Percebo que,apesar das dificuldades e limitações que alguns alunos se encontram para prosseguir com os estudos, a falta de motivação e incentivo, mesmo desses que ainda possuem acesso à internet, mas se negam a participar e interagir nas atividades propostas, é assustador. Embora o professor se esforce ao máximopara oportunizar uma proximidade entre aluno e literatura, a dificuldade e receio pela leitura literária ainda permeia a grande maioria dos integrantes do contexto estudantil do

ensino médio. Acredito que,a falta de abordagem literária significativa nos últimos anos do ensino fundamental reflete o total desinteresse pela leitura nesse cenário. A importância de dar continuidade ao encaminhamento da leitura e à educação literária desde a infância é de total relevância.Desse modo, uma ampla lacuna no âmbito do ensino da leitura literáriaproporciona grandes danos no processo de formação de leitor literato.

Cabe, nesse momento, refletir sobre os aspectos positivos e negativos dos procedimentos metodológicos utilizados nesse período de pandemia. Nesse sentido, as perspectivasde um ensino literário eficaz devem ser conduzidas e planejadas com muito cuidado, pois, a abordagem do letramento literário num cenário remoto, exige do profissional de educação uma formação adequada e efetiva , seja inicial ou continuada, para que a sistematização da leitura e sua compreensão seja desenvolvida plenamente, no intuito de formação de leitores críticos, reflexivos e autônomos.

Resta-nos, enquanto professores, sobretudo, professores de literatura, não desanimar ou retroceder no que diz respeito ao desprestígio e desimportância atribuída ao ensino de literatura, seja nos documentos norteadores ou nos materiais didáticos em que nos embasamos para formar nossos alunos leitores – seja num contexto de pandemia ou não. Sempre buscamos nos qualificar e proporcionar o melhor para nossos alunos. Mesmo que isso nos custe dedicação etempo preciosos.

Entendo que para a plena formação do aluno leitor, apesar das inúmeras dificuldades e limitações que permearam esse período de grande dificuldade no contexto educacional, a importância do professor/leitor é de relevância significativa. O conhecimento em relação à seleção das obras, mercado editorial, resgate de gêneros literários pouco abordados em sala de aula, metodologias efetivas , entre tantas outras abordagens na esfera literária , devem configurar o papel e a formação desse profissional da educação. A fim de que eficientes práticas pedagógicas se concretizem proporcionando um ensino literário fundamentado e eficaz.

Espero que diante de todo esse processo de aprendizagem e dificuldadesque tivemos nesse período de pandemia, sobretudo, em relação às demandas tecnológicas , que possamos nos instrumentalizar e usufruir, nos próximos anos, desses instrumentos inovadores que permearam o ambiente educacional nesse contexto. Embora, não acessível a todos os alunos. Mas, que se possa ter uma acessibilidade aos meios virtuais que abranja a todos discentes. Talvez, em um tempo não muito longe, possamos nos lembrar desse momento em que fomos protagonistas em um cenário caótico, permeado de medos, perdas e dificuldadesextremas. Entretanto, vencedores. Vencedores na saúde, na educação, na proximidade com a família, enfim nas mais variadas formas. Ficarão lembranças apenas. Prioridades foram recolocadas, momentos singelos foram engrandecidos, fizemos parte da história. E estaremos sempre dispostos a aprender e (re)aprender o quanto for possível , e como educadores faremos nosso papel com grande empenho e eficiência e acima de tudo com muito amor.

Conto

QUANDO CHEGUEI, OS OLHOS AINDA ESTAVAM ABERTOS

Murilo Eduardo dos Reis[1]

Vicente limpou os sapatos molhados no tapete. As mesas estavam quase todas ocupadas. Ele caminhou para a número oito, onde Djalma comia misto-quente junto à vidraça que dava para a calçada. Na sua frente, uma xícara de café com leite.

"Está atrasado."

"Desculpe, doutor. Fui dormir tarde."

"Saiu com alguém?"

"Não. Fiquei vendo um DVD."

"E não dava pra ver em outra hora?"

A garçonete se aproximou e Vicente pediu um *espresso*.

"O filme tinha cara de madrugada. Só consigo ver nesse horário."

"Cara de madrugada?"

"Sim. Estilo os que passavam na Globo, no Intercine."

"Nunca fui muito chegado em televisão."

"Era um programa transmitido depois da meia-noite. Todos os dias, colocavam dois títulos em votação. Ganhava o que fosse mais discado pelo 0800."

"E só por isso eles têm cara de madrugada?"

"Não sei explicar direito. As histórias e as imagens meio que combinam com o horário. Tipo aquele do Van Damme, *Cyborg: O Dragão do Futuro*."

"Nunca ouvi falar."

"Pena. É um filmaço."

A garçonete trouxe o pedido e três sachês de açúcar. Vicente apanhou todos os saquinhos de uma vez e rasgou as partes de cima. Após despejar tudo, mexeu com a colherinha que estava sobre o pires. Fez uma careta enquanto bebia o primeiro gole.

"E qual filme você viu ontem?"

"Um argentino. *Nove rainhas*."

"Sobre o que é?"

"Sobre dois trapaceiros que ganham a vida enganando idosos, garçons e balconistas. Eles recebem dica a respeito de um político colecionador de selos que está na cidade. Tentam passar a perna no magnata com uma imitação das nove rainhas, cartela de estampas bem rara. No final, a gente descobre que tudo era um golpe dentro de outro golpe."

1 Doutorando em Estudos Literários.

“Parece interessante.”

“Veja, doutor. É muito bom. Se quiser, posso te emprestar.”

Djalma mastigou o último pedaço do sanduíche ao mesmo tempo que sorvia o restante de sua bebida. Depois de passar um guardanapo de papel no bigode e nas pontas dos dedos, jogou-o no prato, em meio aos farelos de pão. Pessoas andavam apressadas e empunhavam guarda-chuvas do lado de fora.

“Soube do João Bicheiro?”

“Então, doutor. O Agildo me ligou à noite. Dois tiros no peito, né? Será que descobriram que ele estava com a gente?”

“Difícil saber. Aquele ponto é muito disputado. Pode ter sido por qualquer motivo.”

“Talvez assalto?”

“A carteira tinha quinhentos reais e estava dentro do bolso da calça.”

“O senhor foi até lá?”

Djalma assentiu com a cabeça.

“Quando cheguei, os olhos ainda estavam abertos.”

Viram o carro vermelho estacionar no lado oposto da rua. Do veículo, saiu um sujeito de cabelos bem penteados e jornal suspenso sobre a cabeça, o terno azul marinho impecável. Ele entrou no edifício de luxo e um homem de uniforme assumiu o volante do automóvel.

“O senhor acha que esse filho da puta finalmente vai dar alguma brecha nessa semana?”

“É pouco provável. Já deve saber que está sendo observado. Por isso, resolvi que vamos fazer daquele outro jeito.”

Vicente terminou o café e, contemplando o fundo da xícara, apertou os lábios.

“Não sei, não, doutor. É muito arriscado pra mim. Minha esposa está desempregada. Já tomei advertência por causa da última vez. Se eu perder o trabalho, como ficam meus meninos?”

“Fique tranquilo. Se chegar no ouvido de alguém, assumo a responsabilidade.”

“Bom, o senhor que sabe.”

“As coisas estão no seu carro?”

“Sim. No porta-malas.”

“Ótimo. Vamos.”