

XVII CONGRESSO DE ESTUDOS LITERÁRIOS

ENTRE LITERATURA E MÚSICA: leituras, afinidades, tensões

ANAIS

organização

Mónica Vermes Paulo Roberto Sodré Wilberth Salgueiro

ISBN 978-85-99345-28-3



Vitória - 2016

© Copyright dos autores, Vitória, 2016.

Todos os direitos reservados. A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja ela total ou parcial, constitui violação da LDA 9610/98.

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Reinaldo Centoducatte

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Pró-Reitor: Neyval Costa Reis Junior

Centro de Ciências Humanas e Naturais

Diretor: Renato Rodrigues Neto

Programa de Pós-Graduação em Letras

Coordenadora: Leni Ribeiro Leite

Capa:

Revisão: Os autores

Catalogação: Saulo de Jesus Peres – CRB6 - 676/ES Projeto gráfico e editoração eletrônica: Os organizadores

Programa de Pós-Graduação em Letras - Ufes

E-mail: ppglufes@gmail.com

Site: http://www.literatura.ufes.br/pos-graduacao/PPGL

Comissão organizadora do evento

Mónica Vermes (presidente) Paulo Roberto Sodré Wilberth Salgueiro

Secretaria geral do evento

Letícia Rodrigues Caroline Callegari

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

C749p Congresso de Estudos Literários (17. : 2015 : Vitória, ES)

Anais [do] XVII Congresso de estudos literários - entre literatura e música : leituras, afinidades, tensões / Organização: Mónica Vermes, Wilberth Salgueiro, Paulo Roberto Sodré – Vitória : PPGL, 2016.
327 p.

Evento realizado no período de 19 e 20 de novembro de 2015.

ISBN 978-85-99345-28-3

1. Literatura – Congressos. 2. Literatura e música. 3. Poesia. I. Vermes, Mónica. II. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-. III. Sodré, Paulo Roberto, 1962-. IV. Universidade Federal do Espírito Santo. Programa de Pós-Graduação em Letras. V. Título.

CDU 82

APRESENTAÇÃO

O Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) organizou a XVII edição do Congresso de Estudos Literários, realizado nos dias 19 e 20 de novembro de 2015 no *Campus* de Goiabeiras da Ufes, em Vitória.

Baseado em uma das linhas de pesquisa do PPGL, Literatura e outros Sistemas de Significação (LOSS), cuja ementa implica o "estudo e pesquisa das relações entre o discurso literário e outros discursos culturais, artísticos, científicos e filosóficos, sob o prisma das teorias semióticas e psicanalíticas e das perspectivas antropológicas contemporâneas", o evento pretendeu reunir professores, pesquisadores e estudiosos, de modo a favorecer discussões atualizadas sobre as relações *interartes*, focalizando o campo da Literatura e o da Música em diferentes abordagens e metodologias.

O objetivo foi colocar em debate um dos aspectos mais fascinantes dos estudos interartes: a reflexão, a teorização e a leitura crítica de *corpora* ligados à Literatura e à Música de maneira a esclarecer, problematizar e propor discussões que enfatizassem as afinidades e as tensões que derivam do contato entre essas linguagens tão irmanadas desde as antigas produções de letra e de som (e voz), de poema e de pauta musical (e canto), indissociáveis até o século XV e eventualmente ligadas desde então. Desenvolver perguntas, dúvidas e respostas foi o que se esperou desse encontro de pesquisadores que procuram investigar e propor leituras sobre essas distintas linguagens, aproximadas, em última instância, pela sonoridade.

Aos congressistas e aos demais participantes, agradecemos a preciosa colaboração.

Mónica Vermes Paulo Roberto Sodré Wilberth Salgueiro

SUMÁRIO

Desconforto, excessos e rock'n roll. A juventude roqueira em *A maçã envenenada*, de Michel Laub

Anna Carolina Botelho Takeda [008]

Ecos românticos em Pixinguinha

Carolina Frizzera Santos [020]

A literatura indianista e o reflexo na música de Carlos Gomes: o outro na Europa e o selvagem na ópera *Il Guarany*

Denise de Lima Santiago Figueiredo [032]

Um canto para o sertão

Eduardo Baunilha [047]

Notícia de morte, vinda do norte no Canto do Nhambú

Fernanda Nayanne Barbosa e Alves [057]

Música, dança e literatura: gênero e poder em "Tango", de Luisa Valenzuela

Henrique Albuquerque Firme [071]

O ouvidor-mor do jazz: ficção crítico-musical em *Dois graus a leste, três graus a oeste,* de Reinaldo Santos Neves

Inês Aguiar dos Santos Neves [083]

O humorismo de Nerval e as transformações temáticas de Liszt

Ísis Biazioli de Oliveira [093]

Leitura interpretativa da canção "Retiradas" de Oswaldo de Souza à construção de sentido: uma abordagem semiológica

John Kennedy Pereira de Castro [108]

A presença do Trovadorismo na canção popular brasileira: considerações sobre o disco "V", da Legião Urbana

Jonathan Lucas Moreira Leite [121]

Pobre samba meu:

dissonâncias e consonâncias da influência do jazz na Bossa Nova

Jorge Evandro Lemos Ribeiro [134]

Letra é adorno?

A canção popular brasileira como contraponto às teses adornianas

Jorge Luís Verly Barbosa [144]

Música e identidade no conto "Adão", de João Anzanello Carrascoza

Juliana Galvão Minas [158]

Análise Semiótica da canção "Visita suicida", de Itamar Assumpção

Larissa de Souza Mendes [167]

O grito na dança em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar

Leandra Postay [184]

Música e Literatura:

a métrica literária e sua influência nas reproduções musicais das *Cantigas de Santa Maria*

Leonardo Borges Lelé [192]

No ritmo do silêncio:

ideia do poema em Paulo Leminski

Lucas dos Passos [205]

Música e desbunde em cena:

Pode ser que seja só o leiteiro lá fora, de Caio Fernando Abreu

Marcela Oliveira de Paula [217]

O uso dos sons, dos ritmos e das rimas no texto literário como um recurso metodológico para o ensino de literatura

Maria Beatriz Licursi Conceição [230]

Entre o som e o sentido:

das oscilantes relações entre o libreto (Literatura) e a música no contexto da ópera até o drama wagneriano

Maria Esther Torinho [240]

"A lição de violão":

relação contraditória entre artista e público em Triste fim de Policarpo Quaresma

Walace Rodrigues da Silva [255]

A poesia sonora de Luis Palés Matos

Viviana Gelado Wallace Viegas Santos [269]

Valendo-se de Regina Dalcastagnè para observar o lugar de fala e o modo de representação do marginalizado em "Faroeste caboclo", da Legião Urbana

Wallas Gomes Zoteli [284]

A busca e a música para dois personagens de Julio Cortázar: Johnny Carter, de "El perseguidor", e Horácio Oliveira, de *Rayuela*

Weverson Dadalto [299]

Vocovisual no verbo:

O "pulsar" de Augusto de Campos por Caetano Veloso

Yasmin Zandomenico [312]

Desconforto, excessos e rock'n roll. A juventude roqueira em *A maçã envenenada*, de Michel Laub

Anna Carolina Botelho Takeda¹

[...] há um pássaro azul em meu peito que quer sair mas sou bastante esperto, deixo que ele saia somente em algumas noites quando todos estão dormindo. eu digo: sei que você está aí, então não fique triste. depois, o coloco de volta em seu lugar, mas ele ainda canta um pouquinho lá dentro, não deixo que morra [...]

C. Bukowski

Propomos neste artigo estudar o aspecto trágico da narrativa *A maçã envenenada* (2013), de Michel Laub. No romance, temos a narração em primeira pessoa de um

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. *Anais*

¹ Doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – Universidade de São Paulo (USP).

jovem de 19 anos sem nome que descobre os dissabores da vida adulta. O escritor utiliza um estilo memorialista, mas que cede lugar para um estilo ensaístico em algumas passagens do romance, sendo que tal estratégia é empregada para entrelaçar eventos trágicos que acontecem ao redor do mundo, com as próprias vivências tragédias do protagonista. A morte do líder da banda de rock, Kurt Cobain e a guerra civil em Ruanda são eventos significativos que, cada um a sua maneira, tornam-se constituintes da história particular do jovem narrador. A sensibilidade e a consciência adquirida desse rapaz não o permitem ignorar esses fatos e contribuem para salientar uma melancolia que parece o acompanhar desde os tempos de colégio quando não aceitava as normas sociais que lhe eram impostas e agonizava com isso.

Podemos dizer que a narrativa é subdividida em três momentos distintos: a vida e a morte de Kurt Cobain, a sobrevivência de Immaculée Ilibagiza em meio ao terror da guerra de Ruanda e a experiência do protagonista no quartel ao prestar o serviço militar obrigatório. O que nos chama atenção logo no início da leitura é essa fragmentação narrativa que rompe com a previsibilidade temporal e mescla sem ordem cronológica esses três grandes eventos. O autor intercala as histórias numa teia bem costurada em que vão se ligando e incitando a curiosidade do leitor por promover lacunas que, com a leitura, são preenchidas. Instala-se a tensão que culmina no evento trágico final, que vamos paulatinamente vivenciando.

A maçã envenenada é a segunda narrativa que compõe a trilogia iniciada por Michel Laub com o livro Diário da queda, escrito em 2011. Nesse primeiro romance realça-se o drama moral de um garoto de 13 anos diante da orquestração de um mal que cometera com seus amigos contra um garoto da escola. O narrador, atormentado, rememora o sofrimento nos dias que sucedera tal evento, ligando-o às lembranças de sua história familiar. No primeiro volume da trilogia, observamos o rito de passagem de um menino que começa a entender as dificuldades da vida adulta. Já em A maçã envenenada temos ainda um modo de trabalhar a narrativa muito similar àquele do primeiro livro, mas esse, agora, difere-se do anterior porque é ambientado no fim da adolescência e começo da

vida adulta do protagonista em que as ações são construídas para retratar o primeiro amor, o serviço militar e a faculdade. Em entrevista cedida ao site *Saraiva conteúdo*², Michel Laub confirma que o último livro da trilogia terá como protagonista um homem em idade adulta. Assim, de partida, podemos perceber que um elemento evidente da trilogia concebida pelo escritor é situar seus protagonistas em fases distintas da vida e retratar o que lhes afetam nesses momentos.

O rock e a negação de tudo

O título da narrativa é retirado da música *Drain you*, do grupo de rock Nirvana. Logo nas primeiras páginas do livro percebemos que esse estilo musical é bastante significativo na vida da personagem. Michel Laub abre o seu romance explicando a importância desse grupo musical para os jovens ao redor do mundo nos anos 1990, e o final trágico de seu líder parece impulsionar a escrita a respeito desse gênero. Kurt Cobain suicida-se em sua casa em 1994 e tal evento acentua as reflexões do protagonista acerca de sua própria existência, pois, de certa forma, o líder do Nirvana representava uma geração avassalada pela força da reificação vivida e sentida também pelo protagonista.

Em *Diário da queda* o suicídio acontece em âmbito privado, com a morte do avô que se tranca no quarto, quando o pai do protagonista era ainda criança, e dispara um tiro contra si. Em *A maçã envenenada* temos o suicídio de alguém distante, porém, que estimula o compadecimento do jovem e a vontade de entender os motivos que levaram o cantor a retirar a própria vida, da mesma forma que acontecera no primeiro volume da trilogia.

Esse evento nos é apresentado nas primeiras páginas do livro, o que prova sua importância na narrativa. Interessante notar que, ao mesmo tempo em que há um

² Disponível em http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/53025.

espanto do protagonista em relação ao suicídio, ele parece compreendê-lo e até justificá-lo, pois começa a mostrar-nos um mundo dilacerado em que prevalecem as guerras, a ganância, o aniquilamento da arte e a invalidez de todas as atividades humanas por serem elas sem sentido e obrigatórias. Para ele, e para muitos jovens, o cantor era a síntese da juventude em meio ao dilaceramento da sociedade americana recrudescido pela imposição de políticas neoliberais do governo de Ronald Reagan e o estrangulamento da esperança em âmbito mundial.

Todo mundo tinha um veredito sobre Kurt Cobain, uma tese sobre como ele incorporou o espírito de uma época esmagada pelo fim das utopias, sobre como uma geração pouco educada devolvia a raiva ao emergir no fim dos anos Reagan, sobre o que era ser jovem numa América tomada por corporações, individualismo e falta de perspectiva, e como isso estava ligada à via-crúcis pessoal do cantor [...] (LAUB, 2013, p. 18).

Em documentários e matérias de jornal acerca da história do Nirvana e de Kurt Cobain, vemos a insistência em apontar a dificuldade do cantor em respeitar as normas sociais que lhe eram impostas. O uso das drogas, as críticas à pressão imposta pelo mercado fonográfico e a relutância em aceitar a fama são presentes em sua trajetória. Na carta escrita antes do suicídio para a esposa, a filha e os fãs, ele revela uma perda completa de conexão entre o seu fazer artístico, que se tornara algo mecânico devido à pressão das gravadoras, e o prazer em desempenhá-lo³. De certa forma, Kurt Cobain encarna a imagem moderna do sujeito romântico, em que a pureza do ser confronta-se com as regras sociais instituídas. Quase sempre esfacelado por essas normas sociais, esse sujeito depara-se com a inviabilidade de sua liberdade e, em consequência, a ruína de sua

³ Para Theodor W. Adorno: "Novo na indústria cultural é, pelo contrário, o primado imediato e descoberta do efeito que ela calcula com precisão nos seus produtos mais típicos. Se é certo que a autonomia da obra de arte em estado puro raramente se afirmou e esteve sempre atravessada pela busca do efeito, pela indústria cultural esta é tendencialmente acantonada com ou sem a vontade consciente dos seus promotores [...] A cultura que na sua acepção mais verdadeira não se limitou nunca a obedecer aos homens, mas que também sempre levantou um protesto contra as condições enrijecidas em que os homens viviam e de tal modo as respeitou, adaptando-se totalmente às condições dos homens" (1967).

subjetividade. No caso do vocalista, essa derrota leva-o à tomada de atitudes drásticas, tais como o isolamento, o uso excessivo de drogas e o suicídio precoce.

Por exemplo, quando estamos atrás do palco e as luzes se apagam, e o ruído ensandecido da multidão começa, isso não me afeta do jeito que afetava Freddie Mercury, que parecia amar, se deliciar com o amor e a adoração da multidão, que é algo que eu admiro e invejo totalmente. A verdade é que não consigo enganar vocês, nenhum de vocês [...] Às vezes eu sinto como se eu tivesse que bater o cartão de ponto antes de subir ao palco⁴.

O ser angustiado ganha relevo e a imagem de Kurt Cobain ajuda a compor para o leitor a personalidade do protagonista, uma vez que a liberdade perdida pelo músico é também uma questão para esse jovem. Oriundo de uma família de classe média, o rapaz deve corresponder aos estereótipos esperados por essa classe. Assim, escolhe cursar Direito e passa em um dos vestibulares mais concorridos de Porto Alegre, como nos revela, e mesmo odiando o curso, mantém-se nele até o final. Por fim, para suportar essa vida, o rapaz cria dois universos distintos para si –, podemos dizer que o universo da norma em que cumpri com rigor os mandamentos do quartel e a formação universitária; e a esfera da contravenção que será embalada pelo rock, bandas e o seu namoro com uma garota que, ao contrário dele, não se abstém de seus desejos e busca viver realizando os seus desejos sem grandes restrições.

O rapaz almeja romper o círculo que o aprisiona e lançar-se numa jornada em que seria possível apenas atividades que lhe trouxessem efetivamente prazer. Porém, ao contrário disso, não consegue descumprir normais pontuais que lhe possibilitariam tal façanha. Ele agoniza, pois tem consciência desse aprisionamento a normais sociais que são, a seu ver, desprezíveis e Valéria, a namorada, estimula, por conta de seu desprendimento e liberdade, essa crítica. Assim, entre as normas do exército e o curso de Direito, o protagonista vai anulando seus desejos para

⁴ Disponível em: http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/01/carta-de-suicidio-de-bkurt-cobainb-na-integra-e-com-grafia-original-vira-camiseta-sucesso-de-vendas.html.

corresponder a um perfil aceitável socialmente, mas que lhe amarga as experiências.

O drama moral em torno da ida ao único show do Nirvana, que aconteceria no Brasil, evidencia essas questões. Para viajar a São Paulo e ver a apresentação, ele teria que desertar por um dia do exército e considerar que haveria a possibilidade, com isso, de ser preso por abandono de função. Em contrapartida, a namorada pressiona-o a fazê-lo, porque não entende o respeito das normas que ele mesmo considera sem sentido. Ela ironiza tal submissão do namorado às regras do quartel e tenta apontar-lhe que o descumprimento dessas regras não lhe traria consequências realmente graves⁵.

Eu evitei dizer a Valéria que não podia garantir minha ida, que não era improvável estar ausente no momento mais importante da vida dela, sobre o qual ela vinha falando tanto e há tanto tempo, e na fatalidade retrospectiva não seria difícil identificar aí um dos focos de conflito. As noites em que deixei de encontrá-la porque na manhã seguinte tinha de estar cedo no quartel [...] As conversas em que não conseguia ter outro assunto a não ser a armadilha em que tinha caído, dezoito anos e de repente eu vivia sob regime de escravidão, e ninguém era capaz de entender como o brilho de uma fivela e um alfinete de gola e a extensão exata de um cadarço passaram a ser tão importantes, e toda vez que eu me angustiava com isso a ponto de chorar de raiva Valéria perguntava o que me impedia de simplesmente desestar. O que pode acontecer na pior das hipóteses, você vai para o pelotão de fuzilamento? Não vai poder renovar o título de eleitor, é isso? (LAUB, 2013, p. 38)

Em *Tragédia moderna*, Raymond Williams faz uma análise das mudanças ocorridas no decurso das representações trágicas, bem como das tragédias enquanto gênero dramático ao longo dos tempos. O crítico começa a revelar as características das tragédias gregas até chegar às tragédias encenadas nas sociedades liberais. Para ele, em cada momento histórico, elas apresentam características particulares, sendo que na sociedade moderna, ou seja, capitalista, a tragédia vincula-se ao destino

⁵ Para Michel Foucault: "O poder disciplinador é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior "adestrar"; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor [...] O sucesso do poder disciplinar se deve sem dúvida ao uso de instrumentos simples: o olhar hierárquico, sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame" (2008, p. 143).

individual das personagens. Outro fator importante a ser destacado é o fato de que na tragédia moderna, o acontecimento trágico não é único e permanente, "mas uma série de experiências, convenções e instituições" (WILLIAMS, 2002, p. 70). Raymond Williams reforça que os pontos principais da tragédia moderna são: "ordem e acidente; a destruição do herói, a ação irreparável e a vida vinculada com a morte; e a ênfase sobre o mal" (p. 70).

Influenciado por Hegel, ele recusa-se a não considerar o sofrimento do homem comum como um evento trágico e conclui que tal classificação está intimamente vinculada à posição social dos indivíduos, dando sequência a um princípio hegeliano que revela ser um evento significativamente trágico, quando o sofrimento é sentido por uma nobreza, caso contrário, esse sofrimento não é classificado como um fenômeno trágico, mas "mero sofrimento". Dessa forma, para ele, a "verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e "mero sofrimento" é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política e social" (WILLIAMS, 2002, p. 73).

Entendendo A maçã envenenada como uma narrativa trágica em que se destacam as agruras de um sujeito comum, podemos observar nesse romance, vários aspectos destacados por Raymond Williams em sua conceitualização sobre a tragédia moderna. Uma delas é considerar a morte como parte constituinte das tragédias, mesmo que a ação trágica não culmine em mortes. Para ele, se não há efetivamente uma morte concreta na narrativa trágica, existe a prevalência do mal, que surge na sociedade moderna pela redução do homem à coisa.

A ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente de terminar em morte, a menos que isso seja importo por uma determinada estrutura de sentimento. A morte, mais uma vez, é um ator necessário, mas não a ação necessária. Encontramos essa alteração de padrão de forma recorrente no argumento trágico contemporâneo. O exemplo mais espetacular dessa fato talvez seja o ressurgimento do conceito de mal (WILLIAMS, 2002, p. 84).

Destarte, na narrativa de Michel Laub, temos o retrato de várias mortes concretas, inclusive a descrição do genocídio da população tútsis na guerra civil de Ruanda, no entanto, aquela que mais nos chama a atenção, e a qual gostaríamos de nos ater, por sua singularidade dentro da narrativa, é a morte em vida do protagonista que agoniza com a impossibilidade de lutar por uma vida repleta de sentido, subordinando-se aos mecanismos sociais que lhe retiram a humanidade. O mal está, então, associado à criação de mecanismos sociais que impõem restrições de escolha aos indivíduos e os submetem a uma espécie de controle permanente que os homogeneízam, e os levam a enfrentar uma grande dificuldade em visualizar que esse é o mal fortemente presente nas sociedades ditas liberais. Na tragédia moderna, portanto, a ação trágica está associada a essa impossibilidade de consciência do mal pelo herói trágico que o leva a assumir como aceitável o desarranjo que lhe cerca.

A guinada do herói

Se Valéria em vida não era capaz de convencer o seu namorado a libertar-se das amarras sociais que o escravizavam, sua morte causara tal efeito. Ao recusar desertar do quartel, ela viaja sozinha com o melhor amigo do jovem para o show do Nirvana. Mesmo sofrendo pelo ciúme e pressentindo que ambos cederiam a seus desejos e trairiam o rapaz, ele não se permite ao descumprimento das normas e deixa-os partir numa viagem em que, no momento, aconteceria um evento extremamente importante em sua vida. Nesse show, no entanto, o evento trágico se instala, pois a desmedida de Valéria leva-a a morte. Diante disso, o protagonista desenvolve uma espécie de culpa e arrependimento que o conduz, de certo modo, a repensar suas escolhas.

Logo após saber da notícia da morte da namorada, ele embebeda-se e sofre um grave acidente de carro que, assim como o luto, irá fazê-lo tomar decisões importantes que estimularão o seu desejo pela busca de novos caminhos – resolve trancar a faculdade, enveredar-se para o jornalismo e viajar a Londres numa

jornada de descobrimentos e incertezas. Como dito anteriormente, todos esses eventos não acontecem de maneira cronológica e logo no início da narrativa sabemos que o protagonista não se condiciona às situações que recusa, pois, dividido em capítulos curtos, ele intercala o tempo do quartel, com a estada em Londres, a guerra civil em Ruanda e o tempo de colégio. Isso nos permite saber diferentes etapas de sua vida de forma simultânea e descobrir que, as escolhas são distintas daquelas que apareciam, na época de quartel, aprisioná-lo.

Lembrando Raymond Williams e a ideia que inspira este artigo, a existência da tragédia está, de forma relevante, associada à aceitação de uma desordem mundial que se faz ordem. Ele atém-se a uma profunda reflexão sobre as relações entre ordem e desordem no sistema capitalista. O que parece ser a ordem, na verdade, para o autor, é "a produção metódica da desordem (desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça)" (COSTA, 2002, p. 16) e , a arte, sobretudo considerada uma arte revolucionária, tem a função de expor a legítima desordem, ou seja, assumir-se como instrumento capaz de acirrar a crítica ao mundo desordenado.

Em *A maçã envenenada* temos um protagonista angustiado que apenas, num primeiro momento, pressente essa incoerência do mundo, mas não consegue encontrar meios para extravasar suas críticas de forma contundente. Na adolescência, ele busca o rock, que de alguma forma, ajudava-o a elaborar uma crítica às normas instituídas – lembremos a adoração por bandas punks e a citação do trecho da banda Garotos Podres em que evidencia a hipocrisia do Papai Noel⁶ –, mas é somente com a morte de Valéria que o rapaz parece decidir reverter a sua situação e assumir, sobretudo, a escrita como uma forma de expressão que o coloca agora como agente de uma atividade criativa que lhe possibilita a exposição

⁶ Segue a letra da música "Papai Noel Velho Batuta", da banda Garotos Podres. "Papai Noel velho batuta / Rejeita os miseráveis / Eu quero matá-lo / Aquele porco capitalista / Presenteia os ricos / E cospe nos pobres / Presenteia os ricos / E cospe nos pobres / Pobres, pobres / Mas nós vamos / sequestrá-lo / E vamos matá-lo / Por quê? / Aqui não existe natal".

de sua sensibilidade e a crítica em relação aos dissabores de uma sociedade em que prevalece o mal como normalidade.

Não podemos esquecer que, se ora o rapaz relata a morte de Kurt Cobain e nos direciona a entendê-la como o resultado do esmagamento de um sujeito frente a uma sociedade opressora em constante busca por poder e dinheiro, ora ele narra as experiências de Immaculée Ilibagiza em meio à sangrenta guerra civil instituída em Ruanda entre as etnias hútus e tútsis. Isto posto, a narrativa salienta diversas formas de tragédias que acontecem em esferas distintas, sendo que algumas delas são relatos baseados em histórias verídicas, tal como o suicídio e a guerra. O tom ensaístico do narrador nessas passagens colabora para radicalizar a verve trágica da narrativa e evidenciar que assume para a sua arte, assim como bem sugeriu Raymond Williams, um fazer artístico capaz de desvendar a desordem que se faz ordem em nossa sociedade.

Dessa forma, se até um determinado momento da narrativa o protagonista parece condenado a viver passivamente diante do que lhe oprime, é a partir da dor causada pela morte de Valéria e do acidente de automóvel em decorrência de tal fato que ele se liberta das expectativas sociais que lhe impunham certa retidão de comportamento. As experiências traumáticas são responsáveis pela inversão do destino trágico desse narrador, que se debruça ao jornalismo e à escrita para comunicar-se com o mundo, numa tentativa de restabelecer os sentidos perdidos e a regeneração de si.

Recorrendo mais uma vez à teoria de Raymond Williams e a sua concepção de "tragédia e revolução", temos o sentido de revolução como um processo capaz de restituir a autonomia de sujeitos anteriormente subordinados ao discurso de "ordem". Porém, ao mesmo tempo em que esse processo revolucionário é capaz de libertar tais sujeitos, a compreensão necessária para que isso ocorra, pode também ser responsável por acirrar sua tragédia, uma vez que ela estará agora associada à consciência da prevalência do mal. Nessa direção, podemos nos apropriar novamente das ideias do teórico e entender que, se na narrativa de

Michel Laub não há um processo revolucionário efetivo, temos um narrador que passa por uma sorte de revolução interna. Se a incomunicabilidade para Raymond Williams é "o mais burguês dos lugares-comuns" (WILLIAMS, 2002, p. 200), em *A maçã envenenada* a principal transformação do protagonista é exatamente o florescer de um senso de responsabilidade em direção ao dever de transmitir e evidenciar os horrores que acontecem no seu entorno, ou seja, comunicar-se. A partir disso, a própria feitura do romance torna-se seu instrumento de reação ao mundo desordenado que o aflige.

Assim, a postura de Kurt Cobain espelha a desilusão desses garotos que parecem possuir apenas uma arma contra as opressões sociais: a autodestruição. Ao contrário de uma escrita em períodos de utopias revolucionárias, o fim previsível da narrativa é a resistência solitária num universo sem sentido em que os gritos não são dados coletivamente. Assim como Cobain, o narrador pode ser interpretado como um *outsider* sensível que não se adéqua completamente às normas sociais, e, se não tira a própria vida, anestesia-se aos percalços do mundo prevalecendo uma visão desiludida do mesmo.

Essa pode ser uma interpretação possível de sua postura frente à conjuntura se não considerarmos outra parte da narrativa na qual ele decide recontar a história da garota Immaculée Ilibagiza que pode simbolizar a necessidade desse narrador recriar em discurso os horrores da guerra em Ruanda vivida por ela, como forma de denunciar tais tragédias e clamar por um mundo menos opressor. Desde o começo do romance, ele mescla os capítulos em que conta a etapa juvenil de sua existência à realidade dessa menina em meio à guerra civil e ao genocídio vivido por sua etnia. Como a narrativa não respeita a linearidade temporal, as épocas misturam-se e as ações, aparentemente desconectadas, vão sendo ligados com o avançar da leitura.

Desse modo, o livro de Michel Laub é uma boa experiência para quem quer entender um pouco sobre a juventude nascida num período em que, mesmo pleno de violências decorrentes da ganância imposta por uma sociedade mercantil e

completamente reificada, não conta com as utopias que possibilitaram os jovens de outros momentos a tomarem atitudes radicais que os levaram à tentativa de lutar coletivamente por um mundo mais cheio de sentido. Se aqui não há essas lutas, nem mesmo a possibilidade de iniciá-las, a rebeldia juvenil escoará a excessos, sejam eles o uso de drogas ilícitas, o consumo de bebidas, ou até mesmo a adoção de crenças religiosas, como no caso de Immaculée, que os aprisionarão num universo cujo desalento tece seus caminhos. Felizmente, o excesso escolhido, pelo nosso narrador, será as palavras e o desejo de narrar para, talvez, preencher as lacunas que as dores de mundo desintegrado lhe causam.

Referências:

ADORNO, Theodor W. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

COSTA, Iná Camargo. Tragédia no século XX. In: WILLIAMS. Raymond. *Tragédia moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

LAUB, Michel. A maçã envenenada. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LAUB, Michel. Diário da queda. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLIAMS, Raymond. Tragédia moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Ecos românticos em Pixinguinha

Carolina Frizzera Santos¹

"Rosa", de Pixinguinha e Otávio de Souza, foi uma música de enorme sucesso nas primeiras décadas do século XX.

ROSA

Tu és, divina e graciosa
Estátua majestosa do amor
Por Deus esculturada
E formada com ardor

Da alma da mais linda flor
De mais ativo olor
Que na vida é preferida pelo beija-flor

¹ Mestranda em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Se Deus me fora tão clemente Aqui nesse ambiente de luz

10 Formada numa tela deslumbrante e bela Teu coração junto ao meu lanceado Pregado e crucificado sobre a rósea cruz Do arfante peito seu

Tu és a forma ideal

15 Estátua magistral oh alma perenal
Do meu primeiro amor, sublime amor
Tu és de Deus a soberana flor
Tu és de Deus a criação
Oue em todo coração sepultas um amo

Que em todo coração sepultas um amor

O riso, a fé, a dor
Em sândalos olentes cheios de sabor
Em vozes tão dolentes como um sonho em flor
És láctea estrela
És mãe da realeza

25 És tudo enfim que tem de belo Em todo resplendor da santa natureza

Perdão, se ouso confessar-te
Eu hei de sempre amar-te
Oh flor meu peito não resiste
Oh meu Deus o quanto é triste

A incerteza de um amor Que mais me faz penar em esperar Em conduzir-te um dia Ao pé do altar

Jurar, aos pés do onipotente
Em preces comoventes de dor
E receber a unção da tua gratidão
Depois de remir meus desejos
Em nuvens de beijos

40 Hei de envolver-te até meu padecer De todo fenecer (PIXINGUINHA, 2015c).

Mesmo com uma letra cujo vocabulário é extremamente rebuscado, considerando o fato desta ser uma canção popular, a música caiu no gosto dos brasileiros e até hoje é cantada e regravada por diversos artistas da MPB, dentre eles é possível citar Marisa Monte e Caetano Veloso, por exemplo.

Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, é o compositor por trás da melodia de "Rosa", lançada em 1917, inicialmente com o nome de "Evocação". Mas a sua letra, que será aqui analisada, foi composta por Otávio de Souza, descrito como "[...] um mecânico do Engenho de Dentro, bairro carioca, muito inteligente e que morreu novo", nas palavras do próprio Pixinguinha.

Pretendo comparar, então, a letra de "Rosa" principalmente com alguns pontos presentes na estética romântica tal como ocorreu no Brasil, mas também citarei, brevemente, os traços encontrados nesta que também estão de acordo com outras estéticas literárias pertencentes ao século XIX e início do século XX. Assim, analisarei em que a letra da música em questão e a literatura possuem pontos de convergência e divergência.

Lançada na década de 1910, é possível perceber na letra composta por Otávio de Souza pontos de contato com, principalmente, o Romantismo e, em menor escala, com o Simbolismo e Parnasianismo. E isso pode ser considerado um anacronismo no que diz respeito à estética empregada nesta letra, considerando que os temas abordados estavam em voga no século anterior.

Em "Rosa", é possível notar, por exemplo, a presença da mulher idealizada, a figura do eu lírico repleta de *pathos*, que sofre de amor, almeja a conquista da mulher amada e sonha com um possível casamento e envolvimento real. Porém, o envolvimento não passa de um sonho, sendo incerto o amor da mulher, sem uma correspondência que pode ser deduzida pela situação descrita na letra, e esses desejos, apenas o que quer o eu lírico em questão.

A exaltação da mulher amada, que é típica do Romantismo, em "Rosa", toma proporções exageradas. A primeira e segunda estrofes consistem, a grosso modo, na descrição da mulher por parte do eu lírico. Adjetivos empregados para

² A Disponível em http://www.eternasmusicas.com/2013/02/rosa.html. Mas este dado é de conhecimento geral, aparentemente, por ser citada em diversas fontes informais.

descrevê-la são: "divina", "graciosa", "estátua majestosa por Deus esculturada", "formada com ardor da alma da mais linda flor" (versos 1 a 7), "a forma ideal", "estátua magistral", "flor soberana de Deus" (versos 14 a 17) dentre outros tantos adjetivos que preenchem quase completamente o início e o meio da música.

Sobre a construção da mulher no Romantismo, Emília Viotti da Costa explica que:

Encarnando o amor, a sensibilidade, a emoção, a figura feminina terá na literatura romântica um marcante papel. A figura idealizada da mulher oscila entre duas tendências: a mulher anjo e a mulher demônio. A mulher anjo é a purificadora do coração do amante, capaz de enobrecer sua alma e de fortificá-lo, aproximando-o de Deus: desperta-lhe a sensibilidade para o belo, encoraja-o na sua missão política ou patriótica, revigora-o moralmente. É a mulher benfeitora, a conselheira e guia: a mulher que reflete a luz divina, a mulher inspiradora.

O amor, neste caso, aparece como uma virtude: todo amor é sincero e, por isso mesmo, nobre e edificante. O amor divinizado, em certas obras de George Sand, Lamartine, Hugo, sem falar nos autores alemães como Schlegel ou Novalis, assume foros de religião. Desenvolve-se, ao mesmo tempo, a mística do primeiro amor. Ao lado dessa ideia, surge a tese da redenção da pecadora: a mais vil das mulheres pode ser redimida por um verdadeiro amor, puro e desinteressado. Essa tese, de preferência francesa, criou grandes tipos literários, desde Marion Delorme até a Dama das Camélias (COSTA, 1963, p. 38).

A idealização e exaltação feminina é um traço muito característico do Romantismo em geral.

Traçando uma breve comparação de imagens que ocorrem na música "Rosa" e o que é mostrado por Costa, pode-se perceber, primeiramente, que a mulher presente na letra é a "mulher anjo", inspiradora e perfeita. É também digna de nota a passagem presente nos versos 14 a 16 que afirmam que a amada é "a forma ideal" do "primeiro e sublime amor" do eu lírico. É possível, então, observar que há, de fato, tal característica típica do Romantismo na letra de Otávio de Souza.

Uma interessante passagem do texto supracitado atenta à ocorrência do amor divinizado, que assume "foros de religião". A religiosidade em "Rosa", porém, é abordada de forma curiosa, que faz "pontes" entre a estética romântica e a simbolista.

Faz-se necessário então distinguir como a *religiosidade* pode ser encontrada no Romantismo e Simbolismo. No Romantismo, é comum, como exposto por Costa, mostrar o amor como a própria religião, como se a mulher (do tipo angelical), fosse o reflexo do divino, que, então, elevaria a alma do(s) amante(s).

No Simbolismo a *religiosidade* assume um cunho "transcendentalista": esta não é muito ligada a religiões ou doutrinas amplamente conhecidas tais como, por exemplo, o Catolicismo, Protestantismo ou Espiritismo. No Simbolismo, prezavase mais imagens ligadas a *valores transcendentais*.

As novas atitudes do espírito [ligadas à estética simbolista] almejam a apreensão direta de valores transcendentais, o Bem, o Belo, o Verdadeiro, o Sagrado e situam-se no polo oposto da *ratio* calculista e anônima (BOSI, 2013, p. 280).

Mas, é possível notar em "Rosa", para além do que foi demonstrado, também traços de religiosidade cristã, mais institucionalizada. Apesar dela aparecer para acentuar a intensidade do amor sentido pelo eu lírico, pelo modo o qual ela é expressada, é perceptível a relação com tradições cristãs, como aparece nos versos 30 a 37, com a menção do sacramento do matrimônio que faz parte do devaneio do eu lírico.

Oh meu Deus o quanto é triste A incerteza de um amor Que mais me faz penar em esperar Em conduzir-te um dia Ao pé do altar Jurar, aos pés do onipotente Em preces comoventes de dor E receber a unção da tua gratidão (PIXINGUINHA, 2015c). O casamento, mesmo que ocorrido apenas em sonho, é como um "passaporte", para o eu-lírico, para que haja a realização dos seus desejos carnais. Assim, é plausível relacionar isto que ocorre na última estrofe da canção em questão à tradição, (também) cristã, de manter a virgindade até o casamento. Os desejos do eu lírico só são realizados, então, após essa união religiosa no seu sonho. O fato de isso acontecer apenas em sonho, então, reforça o caráter de amor não correspondido e a idealização exacerbada, que, em toda a letra, contribui para a construção da mulher como um ser sublime e até mesmo incorpóreo, o que contribui ainda mais para o onirismo e o etéreo que constitui a atmosfera de "Rosa".

E essas características, principalmente as ligadas ao etéreo e até mesmo onírico, podem também ser encontradas em alguns poemas presentes, por exemplo, na *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. Estes acabam por destacar elementos tais como a brancura, a pureza, e o caráter angelical da mulher, transformando-a em um ser incorpóreo, assim como é testemunhado em "Rosa". No poema "Soneto", que se inicia com o verso "Pálida, a luz da lâmpada sombria", isso pode ser exemplificado:

Pálida, a luz da lâmpada sombria, Sobre o leito de flores reclinada, Como a lua por noite embalsamada, Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar! na escuma fria Pela maré das águas embalada... - Era um anjo entre nuvens d'alvorada Que em sonhos se banhava e se esquecia! (AZEVEDO, 1996, p. 15).

A comparação da mulher de "Rosa", com a mulher presente no "Soneto", de Azevedo, pode ser feita a partir dos adjetivos que ambas recebem. Enquanto a do poema romântico é comparada à "lua por noite embalsamada", a "anjos entre nuvens de alvorada", e caracterizada como a "virgem do mar", a presente na

música também é super adjetivada com características que a exaltam de modo a torná-la até mesmo sublime: sempre ligadas a Deus, a perfeição, ao Belo etc.

Aliás, para a mulher presente na letra da canção em questão é dada a forma a partir dos tantos adjetivos que recebe. Ela não possui voz, nem pratica nenhuma ação, ela é pálida ("láctea estrela"), é apenas a "forma ideal" do eu-lírico, uma espécie de musa que inspira o amor do homem: uma figura pouco humana - mais mítica - considerando o caráter sublime e superior que lhe é conferido. É uma figura digna de devoção e admiração, assemelhando-se mais a uma "fada aérea e pura" do que a uma mulher de carne e osso.

Partindo para a última estrofe de "Rosa", a atenção sai da figura da mulher amada e parte para a subjetividade daquele que ama, o dono da voz presente na letra, aquele que elogia e exalta, ama e sofre. Depois de uma avalanche de "tu és" ou apenas "és", os verbos saem da 2ª pessoa a partem para a 1ª. A terceira estrofe possui um tom confessional, que é percebido logo no seu primeiro verso: "Perdão, se ouso confessar-te". Este verso marca o início do que seria a descrição dos sentimentos do eu lírico, que demonstra um exagerado *pathos* romântico.

A subjetividade que é expressada nesta terceira estrofe é marcada por sentimentos de tristeza, dor de amor, e desejos não realizados: mas não fica claro se tais desejos são concretizados ou não, portanto, continuarei com a opinião de que são sonhos típicos dos apaixonados. Há promessas de amor eterno que, após um possível casamento, seriam concretizadas (assim como também os desejos do eu-lírico também seriam realizados). "Rosa" é marcada por essa passionalidade: exagerada, revestida de traços que remetem a estéticas literárias oitocentistas que, muito provavelmente, fizeram parte das leituras de Otávio de Souza durante a sua vida.

Já o eu lírico sonhador, romântico (mesmo no sentido não literário da palavra), sofredor, é típico principalmente no choro e no samba do início do século XX. "Carinhoso", também de Pixinguinha, é um exemplo que também mostra o homem que sofre de amor:

Ah! Se tu soubesses como sou tão carinhoso E o muito, muito que te quero E como é sincero o meu amor eu sei que tu não fugirias mais de mim (PIXINGUINHA, 2015a).

E também em "Lamentos":

Morena, tem pena
Mas ouve o meu lamento
Tento em vão te esquecer
Mas, ai, o meu tormento é tanto
Que eu vivo em prantos, sou tão infeliz
Não há coisa mais triste meu benzinho
Que esse chorinho que eu te fiz
Sozinho, morena
Você nem tem mais pena
Ai, meu bem, fiquei tão só
Tem dó, tem dó de mim
Porque eu estou triste assim por amor de você
Não há coisa mais linda neste mundo
Que o meu carinho por você (PIXINGUINHA, 2015b).

Muito provavelmente essas semelhanças são heranças do nosso Romantismo. Afinal, a dor de amor exposta de forma altamente sentimental e subjetiva é bastante característica dessa estética. Inclusive, é possível notar, em poemas românticos, sequências de imagens que em muito se assemelham às que existem nas três músicas de Pixinguinha aqui citadas ("Rosa", "Lamentos" e "Carinhoso"), para além do que já foi comparado anteriormente quanto à idealização feminina. Um exemplo pode ser a primeira estrofe do poema "Sonhando", de Álvares de Azevedo, presente na *Lira dos vinte anos*:

Na praia deserta que a lua branqueia, Que mimo! que rosa! que filha de Deus! Tão pálida... ao vê-la meu ser devaneia, Sufoco nos lábios os hálitos meus! Não corras na areia, Não corras assim! Donzela, onde vais? Tem pena de mim! (AZEVEDO, 1996, p. 6). E também, uma estrofe do poema "Cismar", da mesma obra:

Por quem essa lágrima orvalha-te os dedos, Como água da chuva cheiroso jasmim? Na cisma que anjinho te conta segredos? Que pálidos medos? Suave morena, Acaso tens pena De mim? (AZEVEDO, 1996, p. 7).

Em apenas duas estrofes de poemas de Azevedo é possível perceber elementos que também marcam presença nas três canções de Pixinguinha: a mulher que foge, como é possível notar em "Carinhoso"; a elevação da amada a uma criação divina, como já foi explicitado; e o amante que suplica (ou talvez mereça) a piedade da donzela.

Apesar das semelhanças, seria errôneo e anacrônico dizer que a canção é romântica. Ela emula, faz uma miscelânea de estéticas, destacando-se a emulação de "chavões" românticos. Mas, apesar da sua grande popularidade, melodia e reconhecimento que não podem ser negados, é preciso atentar-se ao *kitsch* presente na letra. Tal emulação resulta em exageros, rebuscamento e em clichês utilizados indiscriminadamente que, se fossem utilizados em um contexto puramente literário, poderiam até mesmo colocar a qualidade do suposto poema em risco.

As comparações da mulher com flores seria um dos clichês – que também contribuíram para o *kitsch* em "Rosa" – que mais se destacam. E talvez seja o motivo pelo qual a música mudou de nome: de "Evocação" foi para "Rosa". Ela possui a "alma da mais linda flor", é "preferida pelo beija-flor" e é "de Deus a soberana flor". Essa comparação aparece de forma repetitiva na canção e consiste em algo comum e que necessita de pouca elaboração para ser feito.

O *kitsch* pode ser considerado como uma "mentira artística" (MOUTINHO, 2001). E isso define bem o que ocorre com a letra da música em questão. Entendido como uma forma de "mentira artística" por Walter Killy (cit. in Eco, 1991:93) ou "(...) o mal no sistema de valores da arte... A malícia de uma falsidade generalizada da vida" (Broch cit. in Eco, 1991:93), para Hermann Broch o kitsch apresenta-se como o "(...) alimento ideal para um público preguiçoso" que deseja ter acesso a uma cultura, que ele pensa ser de elite, sem fazer grandes esforço para isso e até para a compreender. Concordo com essa afirmação, pois é através do kitsch que se pode atingir com um pouco de cultura ou com uma peça artística a chamada sociedade de massas. Umberto Eco (1991:97) corrobora esta ideia quando diz que o kitsch é aquilo que surge já consumido às massas ou ao público médio (MOUTINHO, 2001).

"Rosa" não é romântica. Mas sim, é possível afirmar que ela "pega emprestado" chavões da literatura romântica, de forma descuidada, indiscriminadamente, mas de um modo que facilmente caiu no gosto popular. São os "ecos" do Romantismo. Para um leitor não especializado, acostumado com as leituras de Casimiro de Abreu, Castro Alves, Fagundes Varela, Junqueira Freire e Álvares de Azevedo, é fácil simpatizar com a estética de "Rosa", apesar de seus defeitos.

Em 1917, a literatura respirava os últimos ares do Simbolismo e já despontava um certo pré-Modernismo que, em 1922 culminaria no "nascimento oficial" do Modernismo. Assim, é possível perceber que, muitos dos recursos e temas utilizados em "Rosa", já estavam há muito tempo superados. Mas, para que não sejam cometidas injustiças, é necessário lembrar que, no início do século XX, era muito comum a leitura de poetas românticos. E esse fator pode ter facilitado – e muito – o sucesso da música de Pixinguinha ante a públicos populares.

O Romantismo, como estética, faz-se presente na letra de Otávio de Souza, à medida que possui alguns de seus elementos, já citados, traduzidos para adequarem-se ao contexto musical da época.

"Rosa" apresenta-se como uma mistura estética, possui a característica *kitsch* e clichês inerentes a diversas canções populares de amor, o que, entretanto, de forma alguma lhe rouba os méritos: afinal, ainda é cantada e regravada mesmo

quase depois de 100 anos do seu lançamento, proeza essa difícil de ser realizada. É um "clássico popular".

O samba e choro brasileiro, além de prezar suas melodias e o instrumental, também é conhecido por suas letras: contam histórias, dão voz ao "choro" dos apaixonados e dos que sofrem, podem ser bem-humoradas ou maliciosas. Apesar da diversa gama temática, é importante ressaltar a riqueza e a variedade de todas elas. Podem ser esmeradas na linguagem e até mesmo um pouco antiquadas (até mesmo para a época em que foi lançada), tal como "Rosa", assim como podem ser coloquiais e "com a cara do Brasil" das ruas e do dia-a-dia dos tempos em que foram escritas.

"Rosa", nascida da parceria de Pixinguinha e Otávio de Souza, foi um enorme sucesso que conquistou o público; certamente compôs a trilha sonora de muitos romances da época e, posteriormente, de telenovelas globais, mesmo que na voz de outros intérpretes: a música continuou viva.

Acredito que o sucesso inicial de "Rosa" deve muito - além da melodia impecável de Pixinguinha - à literatura: tanto a que foi lida pelo compositor da letra, tanto à que era consumida pela população brasileira. É possível ainda afirmar que os traços, ecos, românticos presentes em "Rosa" são o reflexo, exatamente, da recepção da literatura romântica brasileira (assim como também da simbolista e parnasiana, em menor escala), considerando o *status* de "homem comum" de seu autor, Otávio de Souza.

A linguagem esmerada, que até causa certo estranhamento quando se tem em mente que compõe uma canção popular, nos faz lembrar os parnasianos; algumas imagens e adjetivos, os simbolistas; e, principalmente o sentimentalismo efusivo, o nosso Romantismo.

O autor da letra era um trabalhador, um mecânico comum e humilde, um brasileiro como tantos outros que, a partir de um talento que possuía, escreveu

algo que se tornaria icônico na música popular brasileira. E este pode ser o motivo pelo qual, apesar de todo rebuscamento presente, a recepção tenha sido tão fácil e natural, o que colaborou para a enorme popularidade da canção e presença no cenário musical brasileiro pelas várias décadas que viriam, até a atualidade.

Referências:

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos.* São Paulo: Martins Fontes, 2006. Disponível em: http://www.fuvest.br/download/livros/lira.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2015.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

COSTA, Emília Viotti da. Concepção do amor e idealização da mulher no Romantismo. *ALFA*: Revista de Linguística, São Paulo, v. 4, p. 29-56, 1963. Disponível em: < http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3216/2943>. Acesso em: 10 nov. 2015.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* Lisboa: Difel. 1991.

MOUTINHO, Ana Viale. Sincronizando o Kitsch. *Mealibra*, Viana do Castelo, n. 8, p. 151-154, jun. 2001. Disponível em: http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/747/1/kitsch.pdf. Acesso em: 11 nov. 2015.

PIXINGUINHA. Carinhoso. Disponível em: http://www.vagalume.com.br/ pixinguinha/carinhoso.html>. Acesso em: 10 nov. 2015a.

PIXINGUINHA. Lamentos. Disponível em: http://www.vagalume.com.br/ pixinguinha/lamentos.html>. Acesso em: 10 nov. 2015b.

PIXINGUINHA. Rosa. Disponível em: http://www.vagalume.com.br/ pixinguinha/rosa.html>. Acesso em: 10 nov. 2015c.

A literatura indianista e o reflexo na música de Carlos Gomes: o outro na Europa e o selvagem na ópera Il Guarany

Denise de Lima Santiago Figueiredo¹

No século XIX, emerge, no Brasil, o herói indígena no romance *O Guarani*, de José de Alencar. A necessidade da criação de um mito fundacional para a recente nação- independente-brasileira encontrou no índio a representação identitária ideal de beleza, força, bondade e, acima de tudo, abnegação, para fundar junto ao branco europeu uma nova civilização. Os ideais indianistas encontram ecos em outras artes, sobretudo na ópera, pois é com a ideia do bom selvagem que Carlos Gomes conquista um lugar de destaque no país berço desta modalidade musical, a Itália.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

Desta forma, é a partir de uma concepção identitária que o conceito de alteridade vem se fazer presente. No contexto de um país sedento por alicerçar sua "civilidade", mesmo aspirando um distaciamento de seu principal colonizador, reproduz valores e aspectos pertinentes à cultura europeia.

Para tanto, inicialmente toma-se a estadia de Gomes na Itália. Nesse lugar, a primeira dificuldade é acentuada pela língua que incide na adaptação, deixando ainda mais latente a lacuna entre as culturas, servindo como álibi de estigmatização. Dentro desta concepção tem-se na teoria de Tzvetan Todorov (2010) um suporte pertinente, recaindo sobre a ideia do deslocamento das identidades, apoiada por Stuart Hall (2014). E na teoria de Silviano Santiago (2000), o aporte para a compreensão da adaptação do compositor ao modelo perpetuado pela metrópole.

A análise feita por Alfredo Bosi (1992), sobre o indianissaimo em Alencar, traz a concepção de que, a partir das construções culturais e momentos históricos que envolvem a colonização é que a repercussão da literatura romântica ganhou ainda mais fôlego em prol do mito fundacional da nação.

Finalmente, considera-se a reverberação da obra literária de José de Alencar na ópera de *II Guarany* de Carlos Gomes pelo viés da estigmatização do outro indígena, contida em todo o contexto do Segundo Reinado. Seja no espaço literário, seja no musical, a temática da identidade multifacetada se faz presente: na busca por parâmetros europeus e paralelamente tentando encontrar âncoras nacionais. O que ressoa nas marcas da alteridade, pois a nação, mesmo querendo firmar-se, ainda está atrelada às composições humanas ditadas pela metrópole. Discussões como estas encontram espaço em Silviano Santiago (1982), Tzvetan Todorov (2010) e Edward W. Said (1992).

Carlos Gomes: o outro na Itália

Em 19 de março de 1870, no Teatro *Alla Scala* de Milão, é apresentado *Il Guarany*, do compositor brasileiro Carlos Gomes. Nunca a composição de um músico brasileiro havia atingido tal proporção.

O compositor chega à Itália em fevereiro de 1864. O primeiro passo para a unificação política do país acabara de acontecer em 18612, o que trouxe maior desenvolvimento urbano, consolidando o domínio comercial de Milão sobre o norte italiano, e ainda fazendo da cidade um dos principais centros industriais do país. O Real Conservatório de Milão, fundado em 1807, era um dos mais renomados conservatórios da Europa e fazia com que seus alunos estivessem aptos para apresentar-se no Teatro Alla Scala, considerado um templo da ópera. No entanto, mesmo o estilo operístico ocupando lugar hegemônico no universo da música ocidental – como destaca Lauro Machado Coelho em A Ópera Italiana Após 1870, (2002, p.17): "desde os tempos da inauguração dos primeiros teatros públicos em Veneza, a ópera constitui a primeira manifestação de cultura de massa" –, as transformações da nação fizeram com que a música italiana não estivesse tão vigorosa quanto antes. E sendo a ópera "um veículo privilegiado para que os intelectuais façam chegar ao povo as suas ideias sobre liberdade, nacionalismo, necessidade de autonomia para os Estados italianos" (COELHO, 2002, p. 17), era natural a preocupação na transição estilística, embora o estilo apresentasse cada vez mais o seu declínio.

Dentro deste contexto, Carlos Gomes viu-se diante de uma realidade completamente diferente do que estava habituado: "o transplante era violento e assustou o jovem brasileiro. De Campinas a Milão, em pouco mais de quatro anos, era muito" como coloca o musicólogo Vasco Mariz em *História da Música no Brasil* (1994, p. 79). A diferença não era só em relação ao clima completamente

² A Península Itálica era divida em vários reinos com aspectos cultuais e dialetos distintos entre si. O *risorgimento*, unificação geral do país, só foi concluído em 1871. Disponível em: http://www.historialivre.com/moderna/itamoderna.htm.

diferente de seu país – o que era a reclamação do compositor em várias cartas enviadas a seus amigos do Brasil³ – mas reclamava da própria estrutura do Conservatório de Milão, pois ele não conseguiu se matricular. Em sua dissertação de mestrado, Janaina Silva (2007, p.128), aponta quais foram as principais causas, não apenas a idade já avançada para os estudos: "No contexto brasileiro não se conheciam as regras dos principais conservatórios da Europa, correndo o risco de mandar alguém com idade superior à estipulada e também com déficit de conhecimento".

No Brasil, D. Pedro, um admirador de ópera, criou em 1857 a Ópera Nacional e a Imperial Academia de Música, que viriam consolidar a formação de músicos e cantores líricos nacionais aos moldes do que se acreditava ser próximo dos padrões europeus. Dentro deste contexto, a música passou a se afastar das características sacras e se aproximou cada vez mais de sua secularização, como destaca em um de seus estudos a musicóloga Mónica Vermes (2000):

No século XIX, a música passa por um processo de secularização: se até o início do século XIX a produção musical era fomentada fundamentalmente pela Igreja, a partir daí ela conquistará outros espaços. O crescimento e desenvolvimento dos ambientes urbanos, o enriquecimento de uma classe média consumidora de arte acabam estimulando o aparecimento de instituições ligadas à prática musical: editoras, teatros, atividade didática, comércio de instrumentos musicais.

Portanto, mesmo com o crescimento da música secular no Brasil, o principal motivo de se enviar um aluno para estudar na Europa era ampliar seus conhecimentos musicais. A pesquisadora Cybele Fernandes (2001), observa que as principais dificuldades dos alunos brasileiros eram ligadas ao fato dos estudos europeus conterem maior grau de dificuldade, devido aos conhecimentos exigidos em relação aos da Academia das Belas Artes brasileira. Além disso, o outro fator

³ Algumas publicações analisam as correspondências de Carlos Gomes enviadas para amigos e parentes no Brasil: Luiz Henrique Corrêa Azevedo, em "As primeiras óperas" (1936) e Marcus Góes, em *Carlos Gomes: documentos comentados* (2007).

agravante era a língua: "Embora estivesse familiarizado com a música italiana desde Campinas, Carlos Gomes falava italiano muito mal e seus amigos da época o descrevem percorrendo as ruas de Milão com um pequeno dicionário no bolso" (MARIZ, 1994, p.80). Quando chega a Milão encontra José Amat – um musicista que também organizava companhia lírica e buscava novidades na Europa para levar ao Brasil – que serviu de intérprete ao estudante brasileiro.

A língua, conforme Tzvetan Todorov (2010, p. 195), em *O medo dos bárbaros*, é "o primeiro ingrediente da cultura de um grupo". O autor discute, entre outros tópicos, as razões de como o não domínio da língua de outrem serve para estigmatizar aquele que não pertence a um determinado grupo linguístico. Fala também da discriminação institucional para com os outros que "não pertencem à minha comunidade linguística ou ao meu grupo social ou ao meu perfil psíquico" (TODOROV, 2010, p. 29).

Carlos Gomes encontra um ambiente em que a busca por traços comuns traria fôlego ao apelo da construção de uma nação italiana:

O sentimento de uma identidade comum forneceria mais força ao projeto europeu. Ao utilizar o vocabulário do século XVIII, dir-seia que uma ideia política incrementa sua eficácia se for assumida não só por interesses comuns, mas também por paixões compartilhadas; ora, as paixões só se desencadeiam se nos sentirmos atingidos em nossa própria identidade (TODOROV, 2010, p. 194).

O compositor sabia que não fazia parte daquele espaço que estava se construindo. Mas, poderia sobrepujar o motivo de sua própria estadia naquele lugar, fazendo-se presente e atuante, criando através da paixão comum aos italianos um caminho para atingir seus propósitos. Era necessária uma postura de desvio, deslocamento, fragmentando-se. Essa concepção é desenvolvida por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2014), que trata do sujeito no mundo globalizado; entretanto, mesmo no contexto cronológico no qual se insere Carlos Gomes, pode-se observar ao seu respeito:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu" (HALL, 2014, p. 12).

Embora apresentasse dificuldades diante da nova vida e percebesse o rumo em declínio que a música italiana estava levando, o compositor insiste em permanecer na Itália. Mesmo não conseguindo matricular-se no Conservatório, ele tem aulas a princípio com o maestro e diretor do Conservatório de Milão Lauro Rossi, que era rigoroso e metódico. Depois, recebeu aulas de Alberto Mazucatto, homem atuante no meio literário e musical de Milão. Em 1866, recebe o título de *Maestro Compositore* pelos examinadores.

A partir daí, Carlos Gomes faz contatos com editoras, compõe peças para piano e canto e consegue escrever para revistas teatrais⁴. Nessa época, conhece Antônio Scalvanni que será o primeiro libretista de *Il Guarany*. Com a publicação dessas revistas, Gomes ganha destaque na mídia milanesa.

Associando a visão do "bárbaro relativo", que, segundo Todorov (2010), é o estrangeiro incapaz de compreender, a Carlos Gomes no início da estadia na Europa, parece logo ser substituída pela representação do bom selvagem. A ideia hegemônica de aproximar o que lhes é favorável, mantendo indubitavelmente a devida distância do outro – em sua plenitude cultural, ontológica, social, desconhecida para o primeiro – é um traço característico de supremacia. A hegemonia, que comanda os mecanismos sociais, se desdobra no controle de aspectos mais específicos. O que concorda com o pensamento de Silviano Santiago que escreve em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000, p. 13): "a

⁴ Se Sa Minga, sobre texto de Antônio Scalvini, estreou em 1866 no Teatro Fossati, e Nella Luna, em 1868, no Teatro Carcano, com libreto de Eugenio Torelli-Viollier (MARIZ, 1994, p. 81).

inferioridade é controlada pelas mãos que manipulam a generosidade e o poder, o poder e o preconceito". Nada escapa à universalização dos que estão em preeminência, porém, existe o confronto. E para o mesmo autor, não é possível combater a metrópole rechaçando o modelo, pois "É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida" (SANTIAGO, 2000, p. 20).

A ideia de falar a "língua da metrópole" foi acolhida por Carlos Gomes. Em 19 de março de 1870, subia à cena do Teatro *Alla Scalla, Il Guarany*.

A repercussão de *O Guarani*, de José de Alencar no Brasil: a necessária literatura indianista

A consistência em torno do índio como fundador da nação, aparece na literatura de Alencar e se perpetua à medida que o contexto sociocultural de um Brasil recém- independente "exigia" uma identidade própria. Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização* (1992), parte das formas históricas que envolvem a colonização e suas respectivas construções culturais, para analisar, sobretudo, o indianismo em Alencar. Ele escreve:

Na sua representação da sociedade colonial dos séculos XVI e XVII Alencar submete os polos nativo-invasor a um tratamento antidialético pelo qual se neutralizam as oposições reais. O retorno mítico a vida selvagem e permeado, no *Guarani*, pelo recurso a um imaginário *outro*. O seu indianismo não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievistas europeias, mas funde-se com estas (BOSI, 1992, p. 180-181).

O mito criador do país por José de Alencar é bom e está disposto a se juntar com o branco para fundar a nação. Mesmo que influenciados pelos modelos europeus de liberdade, a necessidade de efetivar uma identidade própria passava também pela monarquia do país, pois "O monarca brasileiro havia de ser mesmo constitucional e sagrado. Novidades transplantadas e aprimoradas no Novo

Mundo, afinal a construção de uma figura pública deve ser alterativa", como destaca Lilia Moritz Schwarcz, em *As barbas do Imperador* (1999, p. 116).

Para consolidação da figura monárquica, era essencial criar condições de desenvolvimento da civilização nacional, e o perfil identitário tornou-se uma essencialidade para constituir a visão desta nova nação. Assim, não obstante as contradições – do índio incivilizável e do bom selvagem – nascia o mito indígena. A literatura, com o Romantismo, apropriava-se desse culto e confirmava-o. A disseminação desse mito na literatura, como coloca em um dos seus artigos o pesquisador Mauro Rosso (2007), era por meio das leituras coletivas de jornais, feitas principalmente por mulheres da burguesia enquanto bordavam em grandes salões, que os autores românticos penetravam na sociedade. Mostrar a face brasileira era representar com aspectos da estética romântica o índio, que se coadunava em atos dualistas de amor e violência com os colonizadores.

Dessa maneira, a repercussão de *O Guarani*, de José de Alencar, foi tão intensa, que Visconde de Taunay publica em suas *Reminiscências* (1923, p. 85-86):

Em 1857, talvez 56, publicou o Guarany em folhetim no Diário do Rio de Janeiro, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue as exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caracter político.[...] O Rio de Janeiro em peso, para assim dizer lia o Guarany e seguia comovido e enleiado os amores tão puros e discretos de Cecy e Pery.[...] Quando a S.Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampeões da iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor.

Tamanha reverberação se explica pelo fato do índio deixar de ocupar lugar de coadjuvante incivilizável e passar a preencher o espaço necessário de herói da nação: aquele que está pronto a ser convertido pela fé cristã, abandonar seus costumes selvagens e aprender os bons modos da civilização, representando da melhor maneira sua pátria. É justamente o que acontece em *O Guarani*: a junção entre o branco de incomensuráveis valores morais, e do índio dócil, que está pronto a se entregar a sua transformação para fundar uma civilização idealizada. A base vem dos padrões europeus, mas há a preponderância de efetivar uma identidade orgulhosamente nacional, afastando-se do colonizador português. Peri passa a simbolizar o herói tão sonhado. Não é um "índio qualquer", é forte, inteligente e, portanto, possível de ser civilizado, mas acima de tudo, disposto a abandonar sua tribo para conquistar o amor da mocinha branca. Porém, mesmo assim, as diferenças entre o mocinho branco e o mocinho índio são desveladas:

Os dois homens olharam-se um momento em silêncio; ambos tinham a mesma grandeza de alma e a mesma nobreza de sentimentos; entretanto as circunstâncias da vida haviam criado neles um contraste. Em Álvaro, a honra e um espírito de lealdade cavalheiresca dominavam todas as suas ações; não havia afeição ou interesse que pudesse quebrar a linha invariável, que ele havia traçado, e era a linha do dever. Em Peri a dedicação sobrepujava tudo; viver para sua senhora, criar em torno dela uma espécie de providência humana, era a sua vida; sacrificaria o mundo se possível fosse, contanto que pudesse, como o Noé dos índios, salvar uma palmeira onde abrigar Cecília (ALENCAR, 1996, p. 133).

Mesmo com todos os sinônimos de igualdade entre as duas culturas, a sobrepujante qualidade da cultura do homem branco ganha evidência. Porém, destaca-se na cultura indígena características dignas de serem perpetuadas: bondade, dedicação, sacrifício. O mito se formara. Desse modo, a gênese do nativismo romântico – em contraste com o tratamento dado às populações conquistadas – pode ser considerada a partir da necessidade que aparece no momento em que o encontro entre a nova civilização, governada pelo monarca dos trópicos, concebe-se ideologicamente, buscando na esfera poética a melhor forma de representação identitária.

A influência literária na música de Carlos Gomes: o selvagem na ópera

À medida que a ideia da construção do mito fundacional da nação cresce no âmbito social e político e chega ao romantismo literário brasileiro, repercute também em outros espaços artísticos, como no espaço musical. E, em se tratando da temática indianista no estilo musical, mais especificamente, no estilo operístico, veio como a solução para a "excentricidade" que esse gênero buscava para continuar sua primazia. A temática indianista era tão peculiar e parecia dar tão certo que foi utilizada não somente por Carlos Gomes, mas, como publicou para a Revista Brasiliana, Maria Alice Volpe (2004, p. 6): "A combinação de assunto Indianista com libretto em italiano do *Il Guarany* de Gomes (1870) veio a ser uma fórmula seguida por compositores subsequentes, como é o caso de *Moema*, de Delgado de Carvalho e Jupyra, de Francisco Braga". Em Documentos comentados, o pesquisador Marcus Góes (2007, p. 72) explica que na Itália, também se encontrava o "advento de uma verdadeira 'invasão' por óperas de compositores estrangeiros, principalmente de Meyerbeer, cuja L'Africaine vai ao palco do Scala em 1866-7-8, nada menos que trinta e quatro vezes". A necessidade de uma temática que fosse diferente de tudo o que se tinha visto e ouvido era essencial naquele período marcado pela tempestuosa quietude da ópera italiana.

Assim, dentro deste referencial temático, Carlos Gomes pensou na criação da ópera *Il Guarany*, no primeiro momento, para ser estreada no Brasil, como parte do acordo do prêmio viagem. Além disso, a própria Ópera Nacional estimulava a criação de óperas sob motivos nacionais. A partir das favoráveis repercussões das apresentações de revistas teatrais é que Gomes passou a pensar na adaptação da obra de José de Alencar para os palcos italianos. Mariz (1994) coloca que o temperamento rebelde do compositor, junto ao desconhecimento do país tropical e longínquo, alimentava cada vez mais a percepção de um lugar oriundo de povos "sem cultura" e distantes da "civilização". Impressões de uma Itália certa de sua

preponderância já enraizada, como um *ethos* europeu. O próprio compositor recebe a denominação de selvagem a partir da sua origem brasileira:

Carlos Gomes foi o primeiro compositor cuja imagem pública foi associada ao indianismo. No âmbito linguístico, a nota de programa do Concerto Histórico de J. Queirós realizado no Teatro Lírico a 28 de junho de 1896, informando que o concerto será encerrado com a protofonia do Guarany, "ao grito guerreiro do filho das selvas americanas". Sabe-se também que o libretista Antônio Ghislanzoni o chamava afetuosamente de "selvagem"⁵.

Não é por acaso que ao manter e perpetuar a criação do mito fundacional indígena sustentado pela tradição européia, a identidade deste outro – que é o indígena – é negada ou colocada em uma invisibilidade, pois se torna passível de ser civilizado e assimilado. Com isso, a ideia da hegemonia adquire estabilidade suficiente para implantação de uma hierarquização de valores. Como escreve Silviano Santiago em *Vale quanto pesa* (1982, p. 17):

Tal processo de uniformização das diferentes civilizações existentes no mundo, tal processo de ocidentalização do recémdescoberto, passou a dirigir os desígnios das organizações sóciopolíticas e econômicas do Novo Mundo, instituindo a classe dominante como detentora do discurso cultural, discurso europeizante (inclusive nas constantes e sucessivas assimilações "cordiais" da diferença indígena ou negra). A cultura oficial assimila o outro, não há dúvida; mas, ao assimilá-lo, recalca, hierarquicamente, os valores autóctones ou negros que com ela entram em embate. No Brasil, o problema do índio e do negro, antes de ser a questão do silêncio, é a da hierarquização de valores.

Daí decorre a problemática da alteridade, que na visão de Todorov (2010), não se dá sob um único aspecto e sim a partir de três eixos: axiológico, praxiológico e epistemológico. Ou seja, a relação e a visão do outro pode se dar a partir de aspectos como julgamento de valor: do que me pertence estar acima do alheio; aproximação ou distanciamento: aqui a assimilação; e ainda o conhecer ou ignorar

⁵ Disponível em: https://carlosgomes.campinas.sp.gov.br/artigos/vida-de-carlos-gomes.

a identidade alheia. Outro teórico, Edward W. Said, em *Elaborações musicais* (1992), também discorre a partir das tipologias das relações com os outros. A delimitação do perímetro *ocidente*, segundo o autor, blinda a primazia "contra mudanças e contra uma suposta contaminação que viria da existência do 'outro' sempre ameaçador". Dentro dessa concepção essencializa-se ainda mais o "eu", tornando-o fixo em sua imutabilidade identitária, gerando "um movimento para congelar o *outro* numa espécie de objetificação primordial" (SAID, 1992, p. 95).

A música e toda a ideia composicional da ópera de Carlos Gomes, alimentadas pelo libreto escrito por Antonio Scalvini, adaptam-se ao ambiente de nacionalismo brasileiro vivido na época: o gosto de público pelos romances e folhetins com perfil europeu, mas com cenários e personagens nacionais. Porém, para a adaptação nos palcos italianos, a sutileza de alguns detalhes específicos era vital, atendendo à visão que o europeu teria do indígena do país tropical, explicado em uma biografia de Carlos Gomes por Lorenzo Mammì (2001, p. 48):

Carlos Gomes não conhece sutilezas psicológicas: trabalha com tipos preestabelecidos, mas sabe manobrá-los de maneira muito incisiva. O libreto enxuga bastante, como era inevitável, a estrutura do romance homônimo de José de Alencar, do qual // Guarany é extraído: abole a personagem de Isabel e reduz Álvaro a um papel bem secundário. O enredo se concentra num esquema bastante simples, em que as personagens de Peri, Ceci e Gonzáles (diplomática transformação em aventureiro espanhol do frade italiano Loredano) se movimentam entre dois blocos opostos: os portugueses, encabeçados por D. Antônio e os Aimorés, guiados pelo cacique.

A adaptação necessária para a ambientalização no espaço musical italiano era indispensável para o sucesso da ópera. Com isso, a contínua reverberação do bom selvagem, associada à própria figura arisca do compositor, só aumentava e fomentava no circuito italiano ainda mais curiosidade pelo distante e misterioso país, junto a certeza das impressões das tantas narrativas dos estereótipos criados dos moradores destas terras "exóticas".

É necessário entender que as demandas sociais do Brasil no final do século XIX, país que buscava sua ascensão como "nação civilizada", saltavam em busca de uma representação que seguisse os padrões europeus com suas origens e se distanciasse para encontrar a verdadeira matriz de representação nacional.

A aspiração em visibilizar um mito fundacional nobre tipicamente brasileiro, encontram no espaço literário e no musical operístico sua representação mais contundente. O que serviu de aparato para perenizar a dualidade extrema das relações: o atrasado e o evoluído; o conquistado e o conquistador; o selvagem e o civilizado. O que a análise dessas contradições traz é o que ressoa cronologicamente até os dias atuais.

Em uma época em que a alteridade não era teorizada, os estereótipos eram criações que serviam como base para marcar a soberania, deixando em evidência as diferenças entre culturas, raças, gênero, identidades. A arte em sua essencialização, sendo um processo de expressão da subjetividade e da própria humanidade, servia como ponto de construção dessas noções de diferenças e distanciava-se do conceito de alteridade, o qual está peremptoriamente ligado ao conceito de identidade. Por isso, torna-se importante a compreensão do processo de construção do outro ao longo do percurso literário, especificamente quando se trata de uma obra que obteve um impacto considerável em seu tempo, com repercussão em outra arte de tamanha reverberação, a música.

É na compreensão histórica das construções humanistas em esferas artísticas aparentemente distintas, que também se pode notar a marca de um pensamento comum, fruto de construções centralizadoras. Pensar nos espaços de alteridade na arte do passado, nada mais é que uma tentativa de reconceituar a própria alteridade.

Compreender a aproximação estreita de alteridade e identidades, e por consequência entrar na dinâmica dos estudos culturais, em que se concebem as identidades multifacetadas, multiculturais e transnacionais, é uma tentativa de

evidenciar as conjunturas que atuam em prol do entendimento do outro e de si. Percebendo assim, cada vez mais, o jogo que conduz a discriminações, guerras, racismos e preconceitos.

Referências:

AGUIAR, Luiz. Considerações sobre Carlos Gomes. *Revista Textos do Brasil*, Brasília, n. 12, p. 54-59, 2010.

ALENCAR, José de. O Guarani. São Paulo: Ática, 1996.

AZEVEDO, Luiz Henrique Corrêa. As primeiras óperas. *Revista Brasileira de Música* – Edição comemorativa do centenário de Carlos Gomes, Rio de Janeiro, 1936.

BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARVALHO, Mário Vieira de. Imagens da alteridade na recepção de *Il Guarany* de Carlos Gomes: por ocasião da sua estreia em Lisboa em 1880. In: ______. *Portugal e o Brasil no advento do Mundo Moderno.* Lisboa: Colibri, 2001. p. 315-346.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERNANDES, Cybele Neto. *Os caminhos da arte*: o ensino artístico na Academia Imperial das Belas-Artes – 1850-1890. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

GÓES, Marcus. A força indômita. Belém: Secult, 1996.

GÓES, Marcus. Carlos Gomes: documentos comentados. São Paulo: Algol, 2007.

GOMES, Antônio Carlos. *O Guarani*. Tradução de Carlos de Paula Barros. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

MAMMÌ, Lorenzo. Carlos Gomes. São Paulo: Publifolha, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

ROSSO, Mauro. Machado, eterno enigma. *Germina:* Revista de Literatura e Arte, v. 3, n. 2, mar./abr. 2007. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/literatura.mar2007 maurorosso.htm>. Acesso em: 30 jul. 2015.

SAID, Edward Said. *Elaborações musicais*. Tradução de Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 13-24.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do Imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Janaina Girotto. *O Florão mais belo do Brasil*: O Imperial Conservatório do Rio de Janeiro – 1841-1865. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Olga Sofia F. Il Guarany *de Antônio Carlos Gomes:* a história de uma ópera nacional. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

SINZIG, Frei Pedro. *Dicionário musical*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1976.

TAUNAY, Visconde de. Reminiscências. São Paulo: Melhoramentos, 1923.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros*: para além do choque das civilizações. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2010.

VERMES, Mônica. Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 5, n. 1, jun. 2000. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/REMv5.1/vol5-1/rio.htm. Acesso em: 29 jul. 2015.

VOLPE, M. Alice. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: // Guarany. Revista Latino-Americana de Música, v. 23, n. 2, out./inv. 2002.

VOLPE, M. Alice. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. *Revista Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 17, maio 2004.

Um canto para o sertão

Eduardo Baunilha¹

Há muito que se tem falado a respeito da poesia que se extrai das páginas do célebre livro escrito por Euclides da Cunha: *Os sertões*. O próprio autor, muito tempo depois do lançamento da obra, em uma dedicatória, já tinha deixado registrado que havia feito um trabalho que poderia ser considerado como um "poema de heroísmo e brutalidade".

Abguar Bastos, jornalista e promotor, escreveu em seu livro *A visão histórico-sociológica de Euclides da Cunha*, que o engenheiro, "pelo ritmo, grandeza, colorido e ênfase", compôs a "sua prosa com sonâncias melódicas, de tal modo que invade os pórticos poéticos" (BASTOS, 1986, p. 31).

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Também, Francisco Foot Hardman, em um texto² escrito para um livro organizado por Leopoldo Bernucci, disse que "por toda a sua obra, em vários gêneros de prosa e poesia, está presente o que chamo de poética das ruínas" (BERNUCCI, 2008, p. 117).

Já Modesto de Abreu, da Federação das Academias de Letras do Brasil, nos anos de 1960, concordou com os outros expoentes quando relatou que "em Euclides, refulgem e cantam imagens e ritmos que imprimem à sua prosa um agrado todo especial, um agrado bem ajustável à boa prosa" (ABREU, 1963, p. 43).

Todavia ninguém foi tão longe quanto Guilherme de Almeida que visualizou, em meio a pungente relato, o alento versificatório proveniente da prosa euclidiana. Como cronista, publicou há mais de cinquenta anos, no *Diário de S. Paulo*, um artigo intitulado "A poesia d' *Os sertões*", onde aponta a ocorrência de inúmeros versos metrificados ou livres.

Outro que acompanhou Guilherme de Almeida em suas descobertas poéticas em *Os sertões* foi Augusto de Campos. O poeta, tradutor e ensaísta brasileiro, escreveu "Transertões", artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, no caderno *Mais!*, em 3 de novembro de 1996.

Observa-se que, tanto Guilherme de Almeida quanto Augusto de Campos desbravaram as páginas de *Os sertões* e descobriram um imenso tesouro. Perceberam que, ao narrar a história de Canudos e da Guerra que houve por lá, conseguiu produzi-la utilizando de dísticos dodecassilábicos (Sobre o solo, que os Amarílis atapetam, ressurge triunfalmente a flora tropical), decassílabos (a fealdade típica dos fracos), versos alexandrinos (estrídulo tropel de cascos sobre pedras) e de até combinação de vários metros (O sol poente desatava, longa a sua sombra pelo chão).

² O texto é "A poética das ruínas n' Os *Sertões*", inserido no livro *Discurso, ciência e controvérsia em Euclides da Cunha.*

Entretanto, o que servirá realmente de mote para nossa discussão, neste ensaio, é uma música escrita por Edu Lobo, artista convidado para compor a trilha sonora do filme de Sérgio Rezende chamado *Guerra de Canudos*.

A música composta também pelo companheiro Cacaso, chama-se *Canudos* e, em suas linhas, é patente a junção da geografia do local com a figura de Antonio Conselheiro, líder religioso de milhares de nordestinos.

Queremos deixar bem claro que o objetivo deste trabalho não é buscar nos versos da música o que os compositores pensam a respeito da Guerra ou do errante homem daquelas paragens.

O que realmente faremos é trilhar um caminho que acreditamos ser pertinente e que a redação da música nos permite, que é estudar a relação do local em consonância com as ações de Antonio Maciel.

Logo no primeiro verso, Lobo e Cacaso elenca várias cidades pela quais a peregrinação do Conselheiro se fez presente: lambupe, Bom Conselho, Jacobina, Xorroxó, Monte Santo, Mundo Novo, Lagoinha, Quixadá.

Estas cidades tornaram-se importantes para o estudo da vida do Conselheiro por abrigarem em si, atitudes oriundas do peregrino. Este, havia aprendido do Padre José Maria Ibiapina (1806-1883), por palavras e exemplo, que o espírito cristão precisa estar permeado de boas ações. Então, ao passar pelos lugares, além de arrebanhar pessoas para a nova cidade que estava intentando fundar, reparava igrejas e cemitérios, construía estradas e açudes, na tentativa de tornar a vida dos seus circunstantes um pouco mais leve.

E Edu Lobo e Cacaso continuam: entre rios, Belos Montes / Quem é esse que vagueia? / Conselheiro que tonteia / E apeia sem chegar. A pergunta do segundo

verso nos leva a intentar conhecer quem é este homem de boa educação que resolveu ser um líder errante no território árido do sertão.

Segundo as pesquisas de Walnice Nogueira Galvão, a vida brasileira foi dominada por muito tempo pelo patriarcalismo, "com base em famílias possuidoras de grandes propriedades fundiárias formando a classe dominante e detendo o poder político" (2001, p. 19). Tal situação era permeada por lutas desses potentados organizados em clãs. E, apesar da família de Antonio Maciel ser um tanto modesta, seria alvo de um desses clãs.

Manoel Benício (1997), jornalista enviado para cobrir a Guerra de Canudos, conta em seu livro *O rei dos jagunços*, que os Maciéis mantinham uma relação bem conflituosa com outra família – os Araújos. As brigas eram tão constantes que precisaram da intervenção do padre Ibiapina para que houvesse uma minimização dos assassinatos mútuos que ocorriam. A família Maciel era conhecida pela valentia, coragem, inteligência e agilidade. Conforme Galvão (2001), Helena Maciel, tia de Antonio, era mandante de vários crimes e seu tio, Miguel Maciel, dedicou-se a eliminar aqueles a quem considerava espiões dos Araújos.

E foi deste seio que nasceu Antonio Vicente Mendes Maciel. Um garoto que ainda na meninice aprendeu nas melhores escolas e fez parte de sua educação o ensino de latim e francês.

Já adulto e casado,

após a morte do pai, em dificuldades matrimoniais, Antonio resolveu ir embora da cidade juntamente com a mulher. Liquidou o estabelecimento comercial, deu a casa em pagamento e mudouse para Sobrem em 1859. Ali trabalhou como caixeiro em outra venda. Mas acabou por desmanchar o casamento, devido à má conduta da mulher, mudando-se para Campo Grande, onde trabalhou como escrivão de paz. Transferiu-se depois para Ipu, onde foi requerente do foro. O exercício de tais profissões mostra que Antonio tinha instrução (GALVÃO, 2001, p. 21).

E como entender a mudança de uma vida um tanto equilibrada para uma errância sem fim?

João Brígido, jornalista radicado no Ceará, antigo colega de Antonio Maciel em um colégio de Quixeramobim levanta boatos como o de que o peregrino, atormentado pelas desilusões da vida, perdeu a razão e, então, mudou de identidade.

Diante de tais dados uma pergunta se faz valer: como um andarilho pobre, malvestido, com cabelo desgrenhado e barba sempre por fazer, magro e sem lugar para dormir, conseguiu convencer um grande número de pessoas a acreditarem em seu projeto de vida?

O primeiro passo para se encontrar uma possível resposta está no fato de que a situação econômica do país não estava muito agradável. Para Boris Fausto (2012) o que estava grave havia se tornado dramático. O governo republicano havia herdado do Império uma dívida que consumia, anualmente, grande parte do saldo da balança comercial. "Muitas despesas relacionavam-se com os custos das operações militares naquele incerto período. O apelo ao crédito externo foi utilizado com frequência e a dívida cresceu em cerca de 30% entre 1890 e 1897, gerando novos compromissos de pagamento (p. 147).

E se o contexto não estava nem um pouco promissor para aqueles que moravam no território urbano mais desenvolvido, quanto pior estaria para os que habitavam no nordeste do país, onde a exploração dos grandes latifundiários era a pedra de toque e as ofertas de trabalho eram bastante escassas.

Walnice Nogueira Galvão (2001) pontua que os grandes fazendeiros detinham até o poder político fora de suas propriedades, quando conseguiam manipular o voto dos eleitores, quando controlavam a polícia, os empregos públicos, a posse de terras e até os limites entre as fazendas. Nesse ínterim, qualquer proposta de uma

vida mais solidária e um lugar onde a existência seria menos sofrida, seria encantadora.

E foi na região de São Francisco, espaço de grandes fazendas, que Conselheiro e seu povo construíram a cidade de Belo Monte. Ela foi estabelecida em uma fazenda desmembrada, que havia caído em falência, chamada de Casa da Torre, cujo proprietário era Garcia D´Ávila. Este lugar foi o último reduto de Antonio.

E Edu Lobo canta: Que horizonte mais errante / Que crendice mais descrente / Que descrença mais distante / Que distância mais presente / Que distância mais presente / Desgoverno governante / Quanta gente confiante / Em Antônio penitente.

Quando o céu virasse a terra / Como um rio sem nascente / Quando a espada entrar na pedra / Quando o mar virar afluente / Que paixão insatisfeita / Que vingança mais demente / Virgem Santa decaída / Satanás onipotente.

Diante dos versos exarados um novo cenário surge para nós. O momento em que o governo, os grandes latifundiários e o poder eclesiástico, sentindo-se ameaçados pela visibilidade e pelo poder simbólico angariado pelo Conselheiro, resolveram atacar o arraial.

No entanto, quando anos mais tarde estourar o primeiro confronto, na refrega de Masseté, município de Tucano, em 1893, Durval Vieira de Aguiar enviará uma carta aos jornais alertando par ao perigo de um banho de sangue no sertão. Nessa carta, afirma que o Conselheiro era inofensivo, entregue a sua devoção e prestando bons serviços cívicos (GALVÃO, 2001, p. 34).

O confronto na refrega de Masseté se deu por causa dos impostos que estavam esmagando o povo do sertão e foi o momento mais pungente, até então, do Conselheiro mostrar publicamente seu poder político. E foi este o mote que os outros poderes precisavam para espalhar que o líder era um marginal. Os

latifundiários perdiam seus empregados e a igreja, diante do prestígio angariado pelo pregador itinerante, sentia que estava perdendo o controle.

Mas, somado a todas essas circunstâncias está o fato de que aconteceu uma negociação que não foi concatenada. Já em Monte Santo, Conselheiro fez uma encomenda de madeiras para um comerciante de Juazeiro. O juiz do local, Arlindo Leoni, protegido do Barão de Jeremoabo, resolveu persuadir o comerciante a não entregar a madeira, mesmo sabendo que o produto já estava pago. E por que isso aconteceu?

Porque em 1895, em Bom Conselho, Conselheiro e seu séquito estiveram lá para esmolar com vistas à construção da Igreja Nova e, Arlindo Leoni, juiz naquela comarca, apavorou-se e foi esconder-se em sua fazenda. Walnice Galvão (2001) diz que tem muitas versões do desafeto, mas não nega que o juiz, sempre que tinha oportunidade, agia em prejuízo com relação ao pregador.

Mas a história não termina por aqui. Conselheiro e seu séquito, chateados com o acontecido, mandou dizer para o juiz que iria buscar as madeiras pessoalmente. Arlindo Leoni, novamente amedrontado, telegrafou para o governador Luiz Viana, exigindo providências para a proteção da cidade que, segundo ele, seria atacada por bandidos.

Então aconteceu a primeira expedição. Comandada pelo tenente Pires Ferreira, contava com 120 homens e chegou a Juazeiro de trem. Sob o comando do tenente resolveram atacar Canudos, mas chegando em Uauá, os conselheiristas, preparados pelos seus simpatizantes, já estavam a espera para a batalha. Houve mais de cem mortes do arraial contra não mais que dez, das tropas, mas os conselheiristas saíram com a fama de invencíveis porque a tropa desbaratou-se.

A segunda expedição, armada logo depois da derrota da primeira, contou com a liderança do major Febrônio de Brito e com a segurança do dobro de homens: 100 do exército e 100 da polícia. Por sentirem que a expedição não contava com

um contingente significativo de soldados, os recursos foram aumentados e o major foi para a batalha com 600 homens e dois canhões Krupp 7,5.

Todavia, os conselheiristas muito bem preparados, conseguiram cercar o inimigo e, com a munição já no fim, Febrônio resolveu dar ordem de retirada para a tropa.

Com duas derrotas no currículo, o governador Luiz Viana resolveu apelar para o governo federal, alegando que o problema era sério demais para ele enfrentar sozinho.

Nesse ínterim, a terceira expedição foi pensada. Agora, seria o coronel Moreira César, conhecido como corta cabeças, que iria comandar a tropa que era composta de 1300 homens e 6 canhões Krupp 7,5.

Diante da dificuldade de lidar com o clima e a vegetação do sertão, Moreira César avançava com cautela. "Dias depois estava à vista de Canudos e anunciou que o assalto se faria daí a 24 horas, quando as tropas estariam descansadas e reorganizadas" (GALVÃO, 2001, p. 75). Mas, antecipou-se e, na manhã do dia 3 de março, ordenou que as tropas avançassem. Ele mesmo foi alvejado e morto, o que fragilizou as tropas que debandaram, deixando para trás uniformes, armas, botas e munições, ornamentos que foram coletados pelos canudenses.

Os resultados da derrocada foram sentidos em Salvador, capital mais próxima do local do incidente, e até no Rio de Janeiro, o coração da vida política do país.

Sendo assim, entrou na questão a opinião pública que, habilmente informada e manipulada pelas notícias que circulavam nos jornais, tiveram os ânimos acirrados e se uniram ao governo na ideia de ver o arraial destruído.

Em suma, em todos esses conflitos políticos, os líderes se safavam exagerando o perigo representado por Canudos e contribuindo para o acirramento da luta. Assim, um por um, a começar pelo presidente da República, passando pelo governador do estado e

chegando aos parlamentares e ex-parlamentares, todos acabariam consagrando o melhor de seus esforços a apagar do mapa o arraial (GALVÃO 2001, p. 82).

Diante disso, foi pensada uma quarta expedição. O líder, neste momento, seria o general Artur Oscar de Andrade Guimarães, que lutara na Guerra do Paraguai.

Para este levante os recursos foram bastante generosos. O governo contou com a participação de soldados de vários estados do país e o número calculado destes está entre 10 e 12 mil homens. Além disso, foram disponibilizados 12 canhões e, em termos de liderança, contaria nada mais nada menos que com cinco generais e até um marechal. O próprio ministro da Guerra, o marechal Machado Bittencourt, ao ver as coisas malparadas, terminaria por ir ao local.

Quanto à organização, esta foi um tanto melhor que das outras expedições. As tropas foram divididas em colunas que saíram de lugares diferentes por volta do ataque. Apesar de as táticas de guerra de Artur Oscar serem juvenis, os conselheiristas não tinham armamentos suficientes para enfrentá-lo. Foram atacados e o arraial incendiado. O saldo de mortos? 32 mil pessoas mortas. 25 mil conselheiristas, segundo a maioria dos pesquisadores, diante dos dados dos jornalistas que cobriam as notícias da Guerra, na época, e 7 mil soldados.

E assim termino meu ensaio com a última estrofe da música dos compositores: Baioneta, faca cega / Parabelo, bacamarte / Sofrimento que renega / Desavença que reparte / Entre Rios, Belos Montes / Que distância mais presente / Quanta gente confiante / Em Antônio penitente.

Referências:

ABREU, Modesto. *Estilo e personalidade de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

BASTOS, Abguar. *A visão histórico-sociológica de Euclides da Cunha*. São Paulo: Nacional, 1986.

BERNUCCI, Leopoldo (Org.). *Discurso, ciência e controvérsia em Euclides da Cunha.* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

CAMPOS, Augusto de; ALMEIDA, Guilherme de. *Poética de* Os Sertões. Organização e apresentação Marcelo Tápia. São Paulo: Annablume, 2010.

FAUSTO, Boris. História concisa do Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *O império do Belo Monte – vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

Notícia de morte, vinda do norte no Canto do Nhambú

Fernanda Nayanne Barbosa e Alves¹

Este trabalho nos propõe uma análise intersemiótica entre uma cena específica do romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e a música intitulada "Notícia do Norte", que foi baseada nessa mesma cena do romance e que é de autoria do grupo Nhambuzim. Para tanto, utilizaremos a semiótica e, desse modo, esclarecemos que ela é a ciência que representa todas as formas de linguagem, incluindo fenômenos linguísticos e culturais. A palavra semiótica vem do termo grego *semeion*, que denota *signo*. Hildo Honório Couto descreve-a como uma "[...] ciência geral dos signos ou, melhormente, a ciência dos sistemas de signos" (1983, p. 15). Tentando compreender o que é semiótica, Santaella nos propõe refletir sobre a relação existente entre imagem e palavra, por exemplo, qual a relação entre a palavra guerra e sua representação. Pensando em *Grande sertão: veredas*, guerra é um signo forte, que está conectado à morte. A guerra é

¹ Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. *Anais*

desencadeada por causa da morte de Joca Ramiro, representando nesse contexto vingança, e termina com a morte de Diadorim, representando as consequências advindas do signo guerra em sua significação mais literal: "Luta armada entre nações ou partidos; conflito" (FERREIRA, 2001, p. 357).

Santaella nos atenta para o cuidado com a simplificação do que seja signo. Ela nos propõe reflexões sobre a relação entre signo, objeto e interpretante formando um processo ordenado. Há outra ressalva:

[...] o signo perde o seu caráter de significante perfeito (isto é, genuíno) se a série de interpretantes sucessivos vier a ter fim, implica o fato de que nenhum interpretante de nenhum signo pode ser tido como absoluto ou definitivo. Faz parte da própria forma lógica de geração do signo que ela seja a forma de um processo ininterrupto, sem limites finitos (SANTAELLA, 2008, p. 18).

Isso quer dizer que as interpretações atuais devem ser re-interpretadas e gerar novas interpretações. Santaella conclui: "Em síntese, a ação que é própria ao signo é a de crescer" (SANTAELLA, 2008, p. 19).

Hildo Honório Couto nos apresenta o seguinte triângulo, onde "C" representa a ciência ou conhecimento, "S" o sujeito intérprete e "O" o objeto cognoscível ou objeto do conhecimento.

Nota-se pelo esquema que o conhecimento é que conecta o sujeito ao objeto cognoscível. A reafirmação da semiótica na postura de ciência é dada pelo próprio Couto: "a semiótica é, como uma ciência, parte da ciência em geral; por outro lado, a ciência como linguagem, é objeto da semiótica" (COUTO, 1983, p. 18).

R. Murray Schafer, canadense, foi o mentor de um novo conceito musical: a paisagem sonora. Schafer definiu música como, "sobretudo, nada mais que uma

coleção dos mais excitantes sons concebidos e produzidos pelas sucessivas operações de pessoas que têm bons ouvidos" (SCHAFER, 1991, p. 187). Para ele, "a mais vital composição musical de nosso tempo está sendo executada no palco do mundo" (p. 187). Isso quer dizer que os sons que nos rodeiam são interpretados como música. A partir do termo *Landscape*, que significa paisagem, Murray criou o neologismo *Soundscape* (paisagem sonora). Inicialmente, os estudos de Schafer "tinham como preocupação analisar o ambiente acústico a sua volta e realizar um mapa sonoro das regiões estudadas (geralmente o próprio Canadá) criando um catálogo dos sons característicos de cada região" (TOFOLLO; OLIVEIRA; ZAMPRONHA, 2003, p. 3). Todavia, as mudanças sonoras nas paisagens decorrentes de processos como urbanização e industrialização atrapalharam os planos de Murray. A paisagem sonora ficou compreendida como um conjunto de sons (ambiente acústico) que remete a uma paisagem visual (região, cidade ou mesmo lugar específico). A paisagem sonora deve permitir ao ouvinte reconhecer um ambiente apenas através do som.

Utilizamos também em nosso trabalho o circumplexo de Russell que se apresenta sob a forma de um plano cartesiano contendo, naturalmente, dois eixos: um vertical e outro horizontal. O eixo vertical nos apresenta o grau de atividade, o que significa dizer se a música provoca maior (para cima) ou menor (para baixo) agitação. O eixo horizontal guarda as valências positiva (para a direita) e negativa (para a esquerda). As sensações e emoções promovidas pelas músicas são apuradas de forma genérica, e não individualmente. No gráfico, as descrições gerais dos sentimentos ficam sempre nas bordas, formando quase um círculo. Isso porque o centro, encontro dos eixos, é nulo, ou seja, representa a ausência de sentimentos. Veja na figura 1 o modelo desse circumplexo:



FIG. 1: Modelo circumplexo de Russell (GERLING; SANTOS; DOMINICI, 2009, p. 55).

A relação entre música e literatura é mais intrínseca do que se imagina. Trabalhamos a música sob o viés de arte complementar à literatura, pois como nos afirma Gabriela Reinaldo, "[...] o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere" (REINALDO, 2005, p. 22). O próprio Rosa, em correspondência ao crítico Günter Lorenz, disse que "a música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer (Rosa, *apud* LORENZ, 1983, p. 88)" (PESSÔA, 2008, p. 1). No que diz respeito à aproximação entre música e *Grande sertão: veredas*, Gabriela Reinaldo afirma que há cadência rítmica nas frases da obra e denomina essa rítmica de "música subjacente".

Retomamos, agora, nossa discussão sobre o signo guerra para unirmos *Grande sertão: veredas* à música "Notícia do Norte". Em *Grande sertão: veredas*, variadas guerras acontecem. Todavia, é a guerra pela vingança da morte de Joca Ramiro a que nos interessa para este estudo. É necessário esclarecer que essa guerra é resultado de outras guerras e, por sua complexidade, nos instiga a refletir sobre suas causas e consequências.

Tudo começou quando Zé Bebelo decidiu entrar para a política e acabar com a jagunçagem. Deu-se que, por esse motivo, o bando de Joca Ramiro enfrentou o bando dos Bebelos e capturou o chefe, a fim de julgá-lo. Hermógenes, companheiro fiel de Joca Ramiro, pronunciou-se a favor da pena de morte para

Zé Bebelo. Contudo, após ouvir vários pronunciamentos, Joca Ramiro sentenciou Zé Bebelo apenas ao desterro. Hermógenes não gostou de ter sido contrariado. Foi pela inveja, ciúmes e contradição que Hermógenes veio a matar Joca Ramiro, desencadeando nova guerra por novo motivo.

A música a ser analisada (anexo A), apresenta o motivo que desencadeou a guerra principal da obra: a morte de Joca Ramiro. A morte nos aparece, então, como causa para o aparecimento desse signo guerra. É interessante notarmos na letra o jogo do título com a notícia: notícia do Norte, notícia de Morte. A troca de um único fonema amplia os sentidos da letra e retém maior carga imagética.

Ainda na introdução da música há a representação de alguns sons que fazem referência aos sons descritos na cena de chegada da notícia como a chuva, reproduzida por um instrumento percussivo conhecido como Pau de Chuva, e o barulho das garças, reproduzido por apitos "Bateu o primeiro toró de chuva" (ROSA, 2001, p. 310); "As garças é que praziam de gritar, o garcejo delas [...]" (p. 310-311). Toda a letra da música é composta de palavras fortes, tais como ódio, traição e vingança que formam signos intensos caminhando para um sentimentalismo fúnebre, cujo apogeu desemboca na própria notícia: o fim de Joca Ramiro. A música em compasso binário (2/4) e ritmo de baião, que tem o segundo tempo com marcação forte prolongada (síncope), traduz o estilo sertanejo tão presente na obra. O uso do triângulo, outro instrumento percussivo, reafirma essa presença sertaneja.

Segundo Alex Ross, a sequência de segundas descentes desencadeia sentimentos tristes nos ouvintes. "Notícia do Norte" possui uma sequência de acordes que formam segundas descendentes (de dó para si e de si para lá) nos encaminhando para o pesar da notícia. Temos então, aqui, um exemplo extraído de Gabriela Reinaldo: "[...] o que a palavra em seu uso ordinário não diz, a música sugere" (REINALDO, 2005, p. 22). Isso quer dizer que a música acrescenta novas ideias à palavra. O som auxilia a compreensão daquilo que se quer dizer. O ritmo,

harmonia, cadências, escalas, tipos de instrumentos dentre outros, ajudam a compor a ideia do texto.

A música é interpretada por três vozes que se alternam, como se não fosse possível a um só cantar ou, no caso, a um só dar a notícia. Como se fosse necessário um fôlego extra para se conseguir repassá-la, tal qual ocorre na narrativa: "O Gavião-Cujo abriu os queixos, mas palavra logo não saiu, ele gaguejou ar e demorou [...]" (ROSA, 2001, p. 311).

No sexto verso – "No céu brotaram as nuvens do ódio" – a palavra ódio é cantada pelos três intérpretes, que fazem três melodias diferentes: primeira voz, segunda voz e terceira voz (figura 2). O fato de três vozes cantarem a palavra ódio nos faz entender que, mesmo de maneiras diferentes, o ódio pertencia a todos, era sentido por todos.

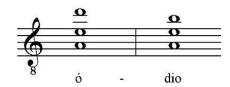


FIG. 2: Desenho das três vozes em partitura (NOVAES, 2012).

No sétimo e oitavo versos – "Um bramava, um calava / Um outro caía" – as três vozes se entrecruzam numa espécie de representação da letra e da própria cena. O uso de notas longas tem como função preencher o tecido musical e, no caso, promover a encenação dos jagunços bramando, gritando e caindo (figura 3).



FIG. 3: Vozes entrecruzadas na partitura (NOVAES, 2012).

É relevante notar que a palavra caía literalmente cai, uma vez que a partitura nos mostra notas descendentes. No plano da narrativa caía também comunga desse sentido literal, assumindo a postura de descendência, de ir para baixo. É possível, ainda, observar esse verbo no sentido de uma retirada de alicerce. Diadorim caiu porque perdeu sua base, sua muleta, representada pela figura de Joca Ramiro, seu pai.

Logo após o décimo verso – "Zunido de bala" –, há uma sequência de notas (figura 4) que faz alusão à viola, instrumento de tradição sertaneja. Essa sequência se apresenta em forma de solo, acompanhada apenas por um instrumento percussivo que vai perdendo sua intensidade evidenciando, assim, o som do piano que executa esse solo. Esse tipo de desenho musical nos provoca inquietação e suspense, conforme o circumplexo de Russel, por causa da velocidade e repetição das notas.



FIG. 4: Sequência de notas tocadas pelo piano em alusão à viola caipira (NOVAES, 2012).

Esse suspense e inquietação podem fazer alusão à relação de Riobaldo com o Hermógenes, autor do crime. "Aquele Hermógenes [...] Eu criava nôjo dele, já disse ao senhor. Aversão que revém de locas profundas" (ROSA, 2001, p. 203). Riobaldo nunca gostou do Hermógenes, mesmo antes de ter algum motivo para isso. No decorrer da narração, vão sendo deixadas pistas de maus pressentimentos de Riobaldo em relação ao Hermógenes. O solo supracitado vem sugerir esses pressentimentos.

Ao final da música, fica-se repetindo, como arranjo de fundo, a frase "sabe sinhô", em caráter dialógico², como se fosse Riobaldo contando a história ao doutor do sertão. Também são reproduzidos alguns gritos enfatizando a dor provocada pela notícia.

Seguimos observando o trecho da obra ao qual a música se refere:

O Gavião-Cujo levantou um braço, pedindo prazo. À fé, quase gritou:

- "Mataram Joca Ramiro!..."

Aí estralasse tudo – no meio ouvi um uivo doido de feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens. Se gritava – o araral. As vertentes verdes do pindaibal avançassem feito gente pessoas. Titão Passos bramou as ordens. Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro. Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspe pegou uma cuia d'água, que com os dedos espriçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas. Titão Passos mandava, o Gavião-Cujo falava. Assim os companheiros num estupor. Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo nas juntas se desgovernava (ROSA, 2001, p. 311-312).

² Toma-se caráter dialógico, aqui, com o sentido de diálogo, conversa entre duas ou mais pessoas.

A música foi divida em seis partes para a confrontarmos com a passagem referida de *Grande sertão: veredas.* A primeira parte equivale aos quatro primeiros versos – "Brabo pardo chegou banhado de lama / Gavião-cujo que veio do norte / Trouxe agouro e notícia de morte / Notícia do fim de Joca Ramiro" – que reproduzem a chegada da notícia e a notícia em si. Não houve grande alteração entre os sistemas semióticos. Edson Penha, compositor da música, permitiu transparecer a notícia, o portador da notícia e o seu estado físico, o lugar de onde se trazia a notícia. O uso do verbo "banhar" faz analogia ao motivo pelo qual Gavião-Cujo estava naquele estado: havia tomado muitas chuvas: "Era um brabo nosso, um cafuz pardo, de sonome o Gavião-Cujo, que de mais norte chegava. Ele tinha tomado muitas chuvas, que tudo era lamas, dos copos do freio à boca da bota [...]" (ROSA, 2001, p. 311). Há na música uma pequena alteração na ordem dos fatos em relação à obra, porém os fatos estão todos disponíveis em ambos os mecanismos de comunicação.

A segunda parte é composta pelos versos cinco, seis, dezenove, vinte, vinte e um, e vinte e dois – "No céu moídas as nuvens da dor / No céu brotaram as nuvens do ódio / Vazio ficou o chão / E o mundo se perdeu da razão / Vazio ficou o chão / E o mundo se perdeu da razão" – e mimetiza o que a notícia provocou: dor, ódio, vazio e perda da razão. Todos esses substantivos abstratos foram concretizados com a partida de Joca Ramiro. Isso porque Joca Ramiro não era apenas um chefe, era um amigo, um homem de grande caráter e de muitos conhecimentos: "Ah, Joca Ramiro para tudo tinha resposta: Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo valor" (ROSA, 2001. p. 275). Também foram representados na música outros elementos que nos remetem à obra como as nuvens e o vazio do chão, porém não há na música a citação de um mundo desgovernado fazendo alusão ao papel de chefe do bando atribuído à Joca Ramiro, o que pode vir a dificultar o entendimento do ouvinte, já que esse fato intensifica a dor da perda.

A terceira parte aborda as formas como a notícia foi recebida. Ela é marcada pelos versos sete, oito, dezesseis, dezessete e dezoito – "Um bramava, um calava / Um

outro caía / Caiu e de fúria explodiu / Um rio de lágrimas sobre a face vermelha / Um rio de lágrimas". O sétimo e oitavo versos relatam as reações gerais dos jagunços, enquanto os outros versos mencionados caracterizam a reação específica de Diadorim. Ele caiu e teve seus olhos embriagados de lágrimas. A música expõe o choro de Diadorim como em maior quantidade do que existe no romance. A obra não menciona um rio de lágrimas, apenas diz que lágrimas se formaram nos olhos de Diadorim. É interessante ressaltar, porém, o jogo de palavras que forma a expressão "rio de lágrimas" quando rio deixa de ser substantivo e passa a representar um verbo flexionado em primeira pessoa do singular, como se fosse possível achar graça do choro de tristeza: eu rio de lágrimas.

A reação extrapolada de Diadorim tinha um motivo: Joca Ramiro era seu pai. Ele mantinha em segredo o verdadeiro motivo da sua dor. Riobaldo desconfiava: "Mas Diadorim pensava em amor, mas Diadorim sentia ódio. Um nome rodeante: Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Chefe, o pai dele?" (ROSA, 2001, p. 444); "– 'Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...'" (p. 54). A paternidade de Joca Ramiro explica o desejo de vingança de Diadorim. Era papel dos filhos vingarem a morte dos pais. "'Filho, isso é a tua maioridade. Na velhice, já tenho defesa, de quem me vingue...'" (p. 126). "[...] Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai [...]" (p. 46).

A parte quatro, construída pelos versos nove e dez – "Traição pelas costas/ Zunido de bala" –, guarda as informações de como ocorreu a morte de Joca Ramiro. Ele foi baleado pelas costas por um homem que pertencera ao seu bando e agora o traíra: Hermógenes. "– '... Matou foi o Hermógenes..." (ROSA, 2001, p. 312). "Aí, atiraram em Joca Ramiro, pelas costas, carga de balas de três revólveres... Joca Ramiro morreu sem sofrer" (p. 314). Mesmo sem dizer o nome do traidor, a música esclarece dois fatos importantes da história: houve uma traição e Joca Ramiro foi morto a tiro. Em apenas dois versos pequenos, Edson Penha foi capaz de descrever o acontecimento sem que houvesse prejuízo de sentido ou incompreensão. Desse modo, nota-se a música como sendo bastante pertinente à

obra. Se a tradução da ideia deve exceder a tradução do signo, então temos um excelente trabalho realizado pelo grupo Nhambuzim, já que as principais ideias da cena selecionada de *Grande sertão: veredas* estão presentes na música.

A quinta parte, versos onze e doze – "Trouxe raiva e vingança de morte / Vingança ao fim do grande Ramiro" –, tem a temática da vingança. Chegamos a um ponto importante do nosso trabalho. A vingança é a consequência da morte de Joca Ramiro, pois se este não tivesse sido assassinado não haveria uma nova guerra. Mas a vingança pode ser interpretada também como a causa da guerra, pois foi por querer vingar que uma nova guerra se iniciou. Há que se refletir, então, que a vingança como causa é a consequência da morte de Joca Ramiro. Para vingar a morte de Joca Ramiro, era preciso matar seu assassino, ou seja, só uma morte poderia pagar outra morte. Assim, mais uma vez, a música se apresenta em sintonia com a obra: "– 'Hem, diá! Mas quem é que está pronto em armas, para rachar Ricardão e Hermógenes, e ajudar a gente na vingança agora, nas desafrontas? [...]" (ROSA, 2001, p. 313). "Era a outra guerra" (p. 314).

Por fim, a última parte é composta de um só verso: o verso quinze – "Amigo olharde-esmeralda". Essa expressão se comporta como uma metonímia do nome Diadorim, pois este tinha olhos verdes, tal qual a cor da esmeralda. Também devemos pontuar que a esmeralda é uma pedra muito valiosa. Assim, é possível depreender que eram cheios de valores e preciosos os olhos de Diadorim. Logo, a expressão escolhida pelo grupo musical para substituir o nome Diadorim foi de extrema pertinência e inteligência. "Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, até que me repassasse" (ROSA, 2001, p. 119-120). A fixação de Riobaldo pelos olhos de Diadorim é constante em toda a narrativa. A própria citação (acima) da cena da chegada da notícia da morte de Joca Ramiro faz referência aos olhos de Diadorim por meio do adjetivo belos: "Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas" (p. 312). Logo no primeiro encontro entre os personagens, Riobaldo e Diadorim, Riobaldo destaca o que lhe chamou atenção: "[...] era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes" (p. 118). Também no segundo

encontro, ocorrido anos mais tarde após o primeiro, Riobaldo novamente chama atenção para os olhos de Diadorim: "Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas [...]" (p. 154). Sobre esses dois encontros, é curioso o jogo realizado por Guimarães com relação às aparições de Diadorim: primeiro ele aparece no porto, depois aparece na porta. Tanto o porto quanto a porta são lugares de entremeio, que dividem dois espaços distintos sugerindo a travessia, tão marcante na obra. Também a semelhança sonora entre essas palavras desencadeia a "música subjacente", teorizada por Gabriela Reinaldo.

Guimarães Rosa pode ser considerado um escritor compositor pelo fato de produzir uma literatura carregada de musicalidade. Não é à toa que encontramos uma quantidade considerável de músicas compostas a partir das suas obras. São gravados CDs inteiros apenas com músicas baseadas na literatura rosiana, como por exemplo o CD Rosário e o CD Imaginário roseano, sem mencionar outras músicas que são inspiradas na musicalidade das obras de Guimarães. Neste trabalho, realizamos a análise da música "Notícia do Norte" em ralação ao romance a partir de conceitos como significante e significado, música subjacente e sistemas semióticos. A música em questão integra ou mesmo facilita a compreensão da obra, reforçando ideias, apresentando novas, ou talvez propondo um novo olhar para o trecho ao qual se refere. Nesse ponto, notamos a relevância de casar música e literatura, concluindo que esses sistemas são, além de pertinentes um ao outro, complementares. Nosso trabalho pretendeu, portanto, contribuir para o desenvolvimento da crítica no âmbito da literatura comparada, expandindo métodos de trabalho com a literatura e apontando novos olhares para a produção rosiana.

Referências:

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio:* O minidicionário da língua portuguesa século XXI. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GERLING, Cristina Capparelli; SANTOS, Regina A. Teixeira dos; DOMINICI, Catarina. A comunicação das intenções interpretativas no repertório musical de estudantes de piano. *V SINCAM – Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. Anais. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2009. p. 51-61.

NHAMBUZIM. Disponível em: http://www.nhambuzim.com>. Acesso em: 22 ago. 2012.

PESSOA, André Vinícius. A musicalidade na obra de João Guimarães Rosa. *Educação Pública*, maio 2008. Disponível em: http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0008.html. Acesso em: 21 ago. 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSS, Alex. Chacona, lamento, *walking blues*: Linhas de baixo da história da música. In: ROSS, Alex. *Escuta só*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 40-75.

SANTAELLA, M. L. *A teoria geral dos signos:* como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTAELLA, M. L. Palavras, imagem e enigmas. *Revista USP*, São Paulo, n. 16. 1992-1993. Disponível em: http://www.usp.br/revistausp/16/04-luciasantaella.pdf. Acesso em: 6 set. 2012.

SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. Tradução de Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. Araraquara: Unesp, 1991.

SIQUEIRA, Ivan Cláudio Pereira. *A música na prosa de Guimarães Rosa.* São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11022010-114131/pt-br.php. Acesso em: set. 2012.

TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe; ZAMPRONHA, Edson S. *Paisagem Sonora:* uma proposta de análise. [s.l.]: [s.ed.], 2003.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Anexo

Notícia do Norte

Música: Joel Teixeira

Letra: Edson Penha (inspirada em *Grande sertão: veredas*)

Brabo pardo chegou banhado de lama Gavião-cujo que veio do norte Trouxe agouro e notícia de morte Notícia do fim de Joca Ramiro 5 No céu moídas as nuvens da dor No céu brotaram as nuvens do ódio Um bramava, um calava Um outro caía Traição pelas costas 10 Zunido de bala Trouxe raiva e vingança de morte Vingança ao fim do grande Ramiro No céu moídas as nuvens da dor No céu brotaram as nuvens do ódio 15 Amigo olhar-de-esmeralda

Caiu e de fúria explodiu
Um rio de lágrimas sobre a face vermelha
Um rio de lágrimas
Vazio ficou o chão
20 E o mundo se perdeu da razão

Vazio ficou o chão

E o mundo se perdeu da razão

E o mundo se perdeu da razão

Música, dança e literatura: gênero e poder em "Tango", de Luisa Valenzuela

Henrique Albuquerque Firme¹

Berço de muitas manifestações conhecidas ao redor do mundo e de ícones emblemáticos para a cultura mundial, a Argentina sempre foi considerada um dos países mais ricos e desenvolvidos, seja do ponto de vista cultural, seja do ponto de vista político e econômico, da América Latina. Portanto, grandes nomes como Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Luisa Valenzuela, dentre outros, conferem à cultura argentina um *status* de qualidade crítica e, também, popular. Observa-se, então, um povo orgulhoso de seus elementos culturais, que valoriza a produção artística das mais variadas formas.

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. *Anais*

Luisa Valenzuela, filha de Luisa Mercedes Levinson, famosa novelista argentina, nasceu em Buenos Aires – capital do Tango -, em 1938. Tendo sua obra agraciada com alguns prêmios ao redor do mundo, Valenzuela escreveu, em muitos de seus contos, sobre a opressão masculina em relação à mulher e sobre a condição de seu país no período de ditadura, utilizando, principalmente, recursos como os jogos de palavras, paródia e ironia. Em sua literatura nada está na superfície, mas sim submerso nas entrelinhas que percorrem seus textos. Dentre outras obras, Valenzuela escreveu *Aquí pasan cosas raras* (1976), *Libro que no muerde* (1980), *Cambio de armas* (1982), sendo a última sua obra mais conhecida.

Para compreender alguns elementos da obra de Luisa Valenzuela, este trabalho pretende observar as relações de poder que perpassa a dança e a música do conto "Tango", de Valenzuela. Para isso, utiliza-se estudos de Michel Foucault para compreender a noção de "poder" e estudos de Judith Butler, Guacira Louro e Ricardo Miskolci para analisar a noção de gênero, além de teoria a respeito do feminismo pós-estruturalista e estudiosos da obra da escritora argentina.

O cuidado primoroso com a linguagem é um dos traços que marca a literatura de Valenzuela. Seus jogos de palavras, muito recorrentes em suas obras, criam símbolos caros ao leitor, demonstrando que este não está diante de uma literatura comum, panfletária e de caráter exclusivamente mercadológico. Pelo contrário, sua preocupação estética demarca uma literatura ciente dos acontecimentos políticos, ao mesmo tempo em que se preocupa com a estética literária. Sobre os jogos de palavras, Valenzuela afirma, em uma de suas entrevistas que "[...] es cierto que un juego de palabras para mí era tan importante como el amor de mi madre o un amor. Yo puedo perder el amor por hacer eso. Mi amor por el lenguaje es aún mayor que mi necesidad de afecto humano" (SAINZ, 1998, p. 20).

Além disso, a obra de Valenzuela carrega outros traços característicos importantes, conforme exposto acima, como o humor, a paródia e a ironia. Sobre o humor, Gabriel Sainz, em sua introdução de *Simetrías* (1998), obra que compõe o conto aqui analisado, transcreve uma das falas de Valenzuela em uma de suas entrevistas:

"el humor es tan importante como respirar, pero hay que usarlo también como un arma. El humor permite agredir, es un arma violenta y le permite a uno asomarse a ciertos temas" (SAINZ, 1998, p. 15).

Sobre a paródia, Susanna Regazzoni assinala a importância deste recurso para a obra da autora argentina. Para ela, sua utilização auxilia na criação de outra visão acerca da história argentina. Sobre a ironia, "[...] es la estratégia retórica más importante en su actuación" (REGAZZONI, 2010, p. 215). Encontra-se, também, a violência desmascarando de forma perspicaz a repressão sofrida pelos argentinos no período da ditadura e a opressão vivenciada pela mulher na sociedade. A obra de Valenzuela perpassa por pontos que traduzem a realidade da América Latina, especialmente da Argentina, utilizando linguagens que são facilmente assimiladas ao fazer literário do continente.

O feminismo como movimento social surge na França, no século XIX. Mas foi a partir da década de 1960 que os movimentos sociais, principalmente o feminista, o homossexual e o negro ganharam mais visibilidade e força política. Considerada a "segunda onda" do feminismo, o movimento das mulheres era liberacionista. "Eram movimentos que concebiam o poder como repressivo e operando de cima para baixo, por exemplo, pelas elites dominantes contra o povo" (MISKOLCI, 2012, p. 28). Logo, a partir de novas teorias e pensadores, os movimentos sociais vão ganhando outras dimensões, abarcando conceitos como "gênero", "performance" (BUTLER, 2003) e construções sociais para suas pautas.

É a partir da publicação de *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, que novas visões a respeito de mulher começam a surgir. Sua obra acaba trazendo novas reflexões, que culminarão na criação de novas pautas sociais e acadêmicas.

Com novas teorias a respeito do poder e de como o social influencia na nossa construção enquanto sujeito, feministas norteamericanas apresentam a noção de *gender* (gênero) em oposição a noção de *sex* (sexo). Esses termos serão incorporados aos estudos de gênero e à Teoria *Queer*, que lida com o gênero

como uma construção cultural. Para o *queer*, o binarismo masculino/feminino estaria tanto nos homens quanto nas mulheres. A fronteira entre o feminino e o masculino, observada nos estudos atuais, evidencia que as categorias não podem ser aprendidas separadamente, mas sim observando elementos que compõem os dois. Sobre a noção de gênero, Guacira Lopes Louro afirma que

Ao dirigir o foco para o caráter 'fundamentalmente social', não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas" (LOURO, 1997, p. 22).

Judith Butler, em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, afirma que

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo se pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado casual do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo (BUTLER, 2003, p. 24).

A emergência destes novos conceitos e teorias, incluindo seus inúmeros debates e revisões constantes, representaram, como afirma Guacira Louro, uma virada epistemológica. Para a autora, a utilização de "gênero" analisava "a construção social e cultural do feminino e do masculino, atentando para as formas pelas quais os sujeitos constituíam e eram constituídos, em meio a relações de poder" (LOURO, 1997, p. 15).

Contudo, vale ressaltar que gênero é um conceito em constante mudança, por se tratar de uma crítica à identidade do sujeito, que é mutável. Para Louro,

Ao aceitarmos que a construção do gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas

relações estão em constante mudança. Isso supõe que as identidades de gênero estão continuamente se transformando. Senso assim, é indispensável admitir que até mesmo as teorias e as práticas feministas - com suas críticas aos discursos sobre gênero e suas propostas de desconstrução - estão construindo gênero (1997, p. 35).

Richard Miskolci, ao fazer uma análise histórica da Teoria *Queer* e dos movimentos das mulheres, dos negros e dos homossexuais masculinos e das lésbicas, afirma que foi a partir da década de 1980 que houve uma propagação do conceito de gênero. Para ele, "a incorporação das ideias de Foucault sobre uma analítica do poder, a nova política de gênero começa a modificar essa forma de conceber a luta política e a apontar como é a cultura e suas normas que nos criam como sujeitos" (MISKOLCI, 2012, p. 28).

Sabendo que os países desenvolvidos possuem realidades bastante distintas daqueles que são considerados "em desenvolvimento", a emergência desses conceitos e pautas sociais foi lida de formas diferentes. Logo, surge uma necessidade de analisar OS suieitos construídos fora do europeu/norteamericano. A representação das minorias sociais através desses padrões não englobava reivindicações ainda mais periféricas. A realidade das mulheres negras latinoamericanas e africanas, por exemplo, difere bastante das mesmas mulheres negras que vivem nos Estados Unidos e na Europa. Assim, criouse uma necessidade de analisar o sujeito a partir de categorias diferentes, quebrando com a ideia de um sujeito universal, branco, de classe média e morador das grandes economias do ocidente.

O feminismo pós-estruturalista coloca o sujeito social no cerne do problema. Afinal, não se deve analisar a mulher da literatura latinoamericana com uma visão europeia e norteamericana, centrada nas críticas realizadas nas experiências dos países desenvolvidos. Deve-se, na verdade, reconhecer a pluralidade que a noção "mulher" abarca, pois as vivências são completamente diferentes. As

particularidades dos sujeitos em detrimento de traços universais começam a emergir.

As tentativas das feministas para construir um sujeito político universal, buscando uma base comum entre as mulheres, receberam críticas das feministas negras e latinoamericanas, das femininas de países de Terceiro Mundo e das ex-colônias e das feministas lésbicas. Trata-se da crítica do feminismo branco ou excludente, opressora e dominante. Coloca-se em questão, portanto, as discussões sobre identidade. Esse não é só um problema político; é também um problema teórico (MARIANO, 2005, p. 489).

Repleto de sensualidade, o tango é um dos principais elementos da cultura argentina. Sua musicalidade surge a partir do *bandoneón*, instrumento musical bastante conhecido em alguns países latinoamericanos. A argentina produziu muitos intérpretes de tango, sendo o mais famoso Carlos Gardel, o "Senhor Tango".

Primeiro conto de *Simetrías* (1998), "Tango" é um conto narrado por uma voz feminina, chamada de Sandra – nome utilizado durante a semana -, /Sonia – nome utilizado aos sábados -, em primeira pessoa. "Me llamo Sandra pero em estos lugares me gusta que me digan Sonia, como para perdurar más allá de la vigília" (VALENZUELA, 1997, p. 28). Bailar "es un medio para provocar la catarsis y transcender a lo cotidiano, a la vida achatada que se marca dia tras dia" (PEREZ, 2000, p. 60). No conto, Sandra/Sonia espera ansiosamente suas noites de sábado para dançar o tango, dança/música com forte carga simbólica na cultura argentina. No conto, a opressão do homem em relação à mulher, que é estrutural, construída historicamente, molda as relações de poder em torno do gênero, do binarismo masculino/feminino, que são visualizadas no decorrer do desenvolvimento da narrativa. O início do conto é uma demonstração de como essas relações de poder agem sobre a mulher. "No pidás algo más fuerte porque no es estila en las mujeres, no tomes cerveza porque la cerveza de ganas de hacer pis y pis no es cosa de damas [...]" (VALENZUELA, 1997, p. 27).

O poder não é um elemento específico, uno. Não é uma lei, um único mecanismo do estado, cristalizado sobre uma determinada forma. O poder é composto por várias relações, que acontecem e interagem a todo o momento. Sobre o poder, Michel Foucault afirma que "o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada" (FOUCAULT, 2011, p. 104).

Em outro momento de *A história da sexualidade: vontade de saber*, Foucault nos diz que

A análise em termos de poder não deve postular, como dados iniciais, a soberania do Estado, a forma de lei ou a unidade global de uma dominação; estas são apenas e, antes de mais nada, suas formas terminais. Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (2011, p 102-103).

Portanto, nessa perspectiva,

o poder deixa de ser algo facilmente associado a alguém ou a uma instituição, o rei ou a presidência, por exemplo, e passa a ser visto como uma situação estratégica em uma dada sociedade em certa época. Passamos, portanto, de uma teoria do poder para o desafio de lidar como ele como relacional, histórico e culturalmente variável, ou seja, por meio de uma analítica (MISKOLCI, 2012, p. 28).

O pensamento de Michel Foucault sobre o poder traz à baila novas considerações para diversos campos do saber. Pois, a partir de seus estudos, a noção de poder abarca inúmeras possibilidades e relações. Considerando isso, sabe-se que "o poder

não é algo que se adquira, arrebate ou compartilhe; algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exercer a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis (FOUCAULT, 2011, p. 104).

O baile, sendo representado pela dança e pela música, é, para Sandra/Sonia, um jogo de sobrevivência, uma sedução constante. Um jogo, este, que a protagonista sabe jogar muito bem. Sobre o baile, David García Perez afirma que "el baile es, entonces, una estructura en la que Luisa Valenzuela vislumbra el dominio del hombre sobre la mujer, la rivalidad y el juego entre dos seres que se complementan" (PEREZ, 2000, p. 60). Este jogo está permeado por relações de poder, como um espelho das vivências socias diárias.

Ahora sé cuándo me toca a mí bailar con uno de ellos. Y con cuál. Detecto ese muy leve movimiento de cabeza que me indica que soy la elegida, reconozco la invitación y cuando quiero aceptarla sonrío muy quietamente. Es decir que acepto y no me muevo; él vendrá hacia mí, me tenderá la mano, nos pararemos enfrentados, al borde de la pista y dejaremos que se tense el hilo, que el bandoneón, crezca hasta que ya estemos a punto de estallar y entonces, en algún insospechado acorde, él me pondrá el brazo alrededor de la cintura y zarparemos (VALENZUELA, 1998).

O homem, no baile, é quem escolhe a dama e é quem controla os passos da dança. Contudo, é preciso notar que a protagonista do conto é uma mulher, não um homem. Valenzuela coloca como protagonista de seu conto uma voz marcadamente feminina. Sandra/Sonia é uma mulher que está muito bem consciente das regras do jogo. "El tango e reproducem los mecanismos de submisión de la mujer frente al hombre. Las cosas pueden funcionar bien entre ambos, si y sólo si la mujer ha de seguir al hombre" (PEREZ, 2000, p. 61).

Vale ressaltar que a escolha do tango, uma dança/música carregada de significações, é mais um dos traços irônicos de Valenzuela. O tango não é apenas uma dança qualquer da Argentina, mas sim um dos maiores símbolos da cultura do país. Conhecido mundialmente, o tango possui muita sensualidade e atrai

milhares de pessoas até a Argentina. É irônico notar a escolha de um elemento tão forte para os argentinos, desmascarando a opressão social vivenciada pelas mulheres.

Contudo, mesmo observando no conto o domínio masculino na dança, os dois corpos são necessários para que ela ocorra. No conto de Valenzuela, mesmo com todo "poder" historicamente atribuído ao homem, a realização da dança necessita dos dois corpos – o feminino e o masculino. Isso, obviamente, não exclui o caráter masculinizado da dança. "Bailar tango solo es imposible. Es necesario que existan dos, una pareja dispuesta a seguir los pasos que marca el hombre, ella sólo se debe dejar llevar. El tango es un ejemplo del baile altamente codificado y masculinizado" (PEREZ, 2000, p. 61).

"Tango", portanto, é um reflexo de embates que ocorrem no meio social há séculos. O campo social, como afirma Guacira Louro, é importante porque é nele que "se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos". (LOURO, 1997, p. 22). Logo, é no baile que observamos a reprodução dessas relações. Desiguais porque, obviamente, ambos não possuem o mesmo poder na dança. São relações assimétricas ocorrendo o tempo todo. O homem, por exemplo, consegue colocar a mulher em ponto morto, ou seja, inerte. "Pongo la mujer em punto muerto, me decía el maestro y una debía quedar congelada en medio del paso para que él pudiera hacer sus firuletes" (VALENZUELA, 1997, p. 28). Para David Perez, "quien no lleve el ritmo está fuera del sistema, quien invente sus pasos es un rebelde (PEREZ, 2000, p. 62).

Sobre os regimes de masculinidade e feminilidade, estes variam conforme as épocas e os lugares, de acordo como as formas e as relações são produzidas e reproduzidas. Portanto, os regimes de masculinidade e feminilidade vão se modificando no decorrer da história, segundo os meios sociais.

Em *A ordem do discurso*, Foucault (1996) nos mostra que existe uma grande preocupação em controlar, selecionar e organizar discursos. O controle do discurso

é necessário para a manutenção do poder, para a manutenção da ordem vigente. Assim, sendo a dança/música e, neste caso, o tango, formas de discurso, a manutenção deste espaço – do homem controlando, da mulher jogando etc. – é fundamental para que a opressão masculina continue ocorrendo, para que as relações entre os sexos sejam perpetuadas.

Pierre Bourdieu, ao tratar da dominação masculina, afirma

A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas "sexuadas"), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação" (BOURDIEU, 2007, p. 17).

Logo, assim como Bourdieu utiliza a "casa" como exemplo para sua explicação, pode-se utilizar o tango. No conto, toda disposição da dança, dos olhares, da intenção de sair com alguém após a dança etc. são "sexuadas". No caso de "Tango", de Valenzuela, "las reglas del baile son un espejo de las normas que rigen a una sociedad" (PEREZ, 2000, p. 62). "El baile es tambíen seucción. Todo empieza con un reconocimiento a través de las miradas y los gestos. Luego, es la aceptación que da paso a que los cuerpos lleven el ritmo del tango" (PEREZ, 2000, p. 61).

As teorias recentes do feminismo, que problematizam a noção de mulher e abarcam, por exemplo, realidades latinoamericanas podem contribuir bastante para análises futuras da literatura produzida em nosso continente. São vozes marcadas geograficamente, que estão inseridas em realidades que os modelos norteamericanos e europeus não conseguiram abraçar. São contextos políticos e realidades sociais bastante distintas. Afinal,

As lutas políticas contemporâneas têm seus conflitos e antagonismos marcados por sujeitos constituídos por um conjunto

de posições. A identidade de tal sujeito múltiplo e contraditório é construída discursivamente por vários componentes como sexo, raça, etnia, classe, idade e sexualidade, entre outros [...] (MARIANO, 2005, p. 498).

Por fim, a literatura de Luisa Valenzuela percorre uma realidade voltada para a Argentina, refletindo, em muito de seus contos, a realidade político-social de seu país e e a vivência da mulher latinoamericana. Sua literatura realiza críticas ao modelo ditatorial que permaneceu por alguns anos no poder da Argentina, causando inúmeras mortes e torturas; critica, também, a perpetuação do poder masculino, concebido através da história. Uma literatura engajada com as pautas feministas e políticas, mas longe de transformar suas obras em meros panfletos de movimentos sociais.

Referências:

BEAUVOIR. Simone de. *O segundo sexo*: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difel. 1970.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2007.

BUTLER, Judith. *Problema de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização Brasieira, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I:* a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 15. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pósestruturalista. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 3, p. 483-505, 2005.

PEREZ, David Garcia. Vínculos de poder y de sujeción: una lectura de "Cuchillo y madre" y "Tango", de Luisa Valenzuela. *Revista Iberoamericana*, v. 4, n. 3, p. 55-62, 2000.

REGAZZONI. Susanna. Cuando la curiosidad te salva. El *Barbazul* de Luisa Valenzuela. In: SERAFIN, Silvana. *Más allá del umbral*: autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura. [s.l.]: [s.ed.], 2010. p. 213-235.

SAINZ, Gustavo. La narrativa de Luisa Valenzuela. In: VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más.* Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más.* Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

Inês Aguiar dos Santos Neves¹

O ouvidor-mor do jazz:

ficção crítico-musical

em Dois graus a leste, três graus a oeste,

de Reinaldo Santos Neves

A crítica foi sempre para Alceu [Amoroso Lima] um ato de amor. De comunicação profunda. De abertura. De convívio. De ida ao outro.

Antônio Carlos Villaça

O objetivo deste trabalho é refletir sobre a convergência entre literatura e música na obra *Dois graus a leste, três graus a oeste*, do escritor capixaba Reinaldo Santos Neves, e mostrar algumas conexões que há entre ela e dois outros textos: *O banquete*, de Mário de Andrade, e "A volta ao piano de Thelonious Monk", de

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. Anais

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Julio Cortázar, incluído em *Valise de Cronópio*. Vamos tentar aproximar estes textos através da ficção crítica e do conceito de amor literário de Harold Bloom, no nosso caso, também amor musical.

Pretendemos mostrar que tanto a ficção crítica quanto o amor literário (e musical) estão presentes nos três textos. Quando Bloom (2013) fala de amor literário, ele aproxima-se da influência e da inspiração que "perseguem a todos nós [poetas e críticos] [...] e inevitavelmente essa influência ficará registrada em seus [nossos] poemas" (p. 29). Aqui falaremos de uma influência musical que se faz literária, e, ainda voltando a Bloom, se faz literária como chave de compreensão do outro – e, como Alceu diz na epígrafe, é uma ida ao outro, em busca de entendimento e admiração. Quanto à ficção crítica, ela acontece porque os autores se utilizam de um ou mais personagens para fazer crítica musical de natureza literária, já que as crônicas são o meio em que as críticas junto com o amor trafegam.

Não vamos caminhar aqui pelo terreno da crítica musical técnica. O foco vai ser voltado simplesmente para alguns pontos de contato entre escritores apaixonados por música e a produção *crítico-literária* influenciada por esta paixão. Comecemos, pois, com *Dois graus a leste, três graus a oeste*. Daqui em diante, *Dois graus*.

O subtítulo é longo: "Floresta de crônicas em folhetim que tratam da vida e opiniões de José Garibaldi Magalhães, *ouvidor-mor do jazz* e sócio majoritário do *Clube das Terças-Feiras*, além de amador de mulheres, poeta amador e funcionário público aposentado por justa causa, e cidadão nato, chato e residente na mui valerosa cidade de Nossa Senhora da Vitória do Espírito Santo, Brasil" (NEVES, 2013, grifos nossos)

A ligação do livro com a música já está na expressão "ouvidor-mor do jazz" e na associação de Garibaldi ao Clube das Terças-Feiras, uma confraria de amantes do jazz que se reúne toda terça-feira, há mais de vinte anos, no shopping Centro da Praia, em Vitória. Garibaldi, personagem fictício, contracena com personagens

reais, que são os sócios do Clube, como Fernando Achiamé, Rogério Coimbra, João Luiz Mazzi e Luiz Romero de Oliveira, para citar apenas alguns.

A ligação do livro com a música também está no título. Trata-se de uma composição do pianista John Lewis, cuja gravação inaugural integra o disco *Grand Encounter*, de 1956, disco que tem justamente como subtítulo "Two Degrees East, Three Degrees West". A explicação do título da composição está no próprio livro (p. 170). É Garibaldi que fala, comparando dois estilos de jazz, o da Costa Leste (Nova York) e o da Costa Oeste (Califórnia). Segue a citação, bastante resumida, onde já está bem visível a metacrítica mordaz de Garibaldi, que não se abstém de condenar a crítica quando não concorda com ele.

– Descobri que eu gosto mesmo é de West Coast. Os críticos dizem que West Coast é jazz B, mas eu quero é que os críticos se fodam. Eu que não troco o fraseado melódico de Art Pepper, de Bill Perkins e de Richie Kamuca pelos lençóis de som de [John] Coltrane. É isso aí. O ouvido é nosso, a gente ouve o que gosta, e não o que os críticos dizem que a gente deve gostar.

Amor musical implica independência estética. Bloom (p. 16) endossa: "A crítica literária é em primeiro lugar pessoal e apaixonada".

Na apresentação do livro (p. 17), Reinaldo Santos Neves explica que sua proposta foi "transmitir algumas das minhas opiniões de mero ouvinte de jazz via textos de ficção em vez de via ensaios críticos formais. Absolutamente raso em teoria musical, não admitia outra maneira honesta de escrever sobre jazz a não ser assim". E prossegue: "A fórmula não é nova. Já nos anos 40 Mário de Andrade criou cinco personagens pra discutir música em uma série de crônicas que publicou em jornal e que foram depois reunidas no livro *O banquete*".

No prefácio do livro (p. 12), o crítico de jazz Sérgio Karam cita estas palavras de um e-mail que Reinaldo enviou a ele, no início da correspondência entre os dois, em fins de 2004: Os textos eram "uma forma de dar voz àquele que é o pior dos

críticos: o puro e simples amante da arte, que pensa e fala a partir do coração, sem nenhuma base de teoria (musical, no caso), mas com toda a lógica-do-absurdo de seu imenso radicalismo". E Karam endossa essa abordagem: "E dá pra ser diferente? Não, não dá! Se você quiser ser minimamente fiel ao sofrimento, à batalha, ao drama, ao sangue-suor-e-lágrimas derramados tempo afora pelos melhores músicos do mundo, que são os músicos de jazz, então não dá pra escrever sobre jazz de outra maneira". (p. 13). Do mesmo jeito, Karam se refere a Cortázar em seu texto "Julio Cortázar e o jazz", quando este descreve a experiência de ouvir Louis Armstrong. "Neste texto ele [Cortázar] nos transmite com indisfarçada alegria a felicidade de poder finalmente assistir ao vivo a um de seus maiores ídolos musicais, e simplesmente nos coloca no terreno da entrega total, da declaração de amor mais descarada".

Vemos aí o conceito de "amor literário", de Harold Bloom (2013), travestido em "amor musical", como importante elemento da crítica e sem o qual "não podemos entender a literatura, a *grande* literatura [...] A literatura sublime exige um investimento emocional, não econômico" (p. 31). E citemos o próprio Mário de Andrade em sua introdução ao livro *Aspectos da literatura brasileira* ([s.d.]):

Reuni neste volume alguns dos ensaios de crítica literária, escritos mais ou menos ao léu das circunstâncias e do meu prazer. Espero que se reconheça neles não o propósito de distribuir justiça, que considero mesquinho na arte da crítica, mas o esforço apaixonado de amar e compreender. É mesmo certo que se por vezes sou um bocado áspero em minhas censuras aos artistas, isto provém de uma desilusão. A desilusão de não terem eles me proporcionado, de arte, o quanto eu sinto me poderiam dar (Grifos nossos).

Essas palavras podem ser usadas para legitimar o radicalismo de Garibaldi (para não dizer de Reinaldo) em relação ao jazz. Ele odeia porque ama. Na crônica de abertura, "O ouvidor-mor do jazz", o que Garibaldi faz é dar voz à sua desilusão com seus ídolos, que se desperdiçam em projetos que, na sua opinião, pecam por se afastar do jazz ortodoxo, que ele tanto preza, para gravar discos de apelo comercial, seja gravando temas estranhos ao jazz (como Coleman Hawkins

gravando bossa-nova) ou tocando com músicos de outras vertentes musicais (como Gerry Mulligan em parceria com Astor Piazzolla ou com a cantora brasileira Jane Duboc). Daí sua conclusão: "Músico de jazz tem mais é que morrer cedo!". Ou seja, antes que se deixem levar pela tentação e comecem a tocar o que ele acha que não devem tocar. E quando o narrador lhe pergunta: "Quem você pensa que é? O ouvidor-mor do jazz? Você pensa que o jazz tem de ser só do jeito que você gosta?". E ele responde: "Meu amigo, eu é que sei o que é melhor pro jazz".

"O esforço apaixonado de amar e compreender": esta é a chave da compreensão à qual Bloom se refere: este é o papel da crítica: amar, admirar ou odiar, mas de forma intensa. Em *Dois graus* temos em Garibaldi o mesmo "amor musical". Amor e ódio, na verdade, esse ódio correspondendo à desilusão de Mário. Garibaldi com seus artistas (os músicos de jazz) é tão áspero em suas censuras como Mário com os dele (músicos em geral e escritores): ambos estão desiludidos, para citarmos novamente as palavras de Mário, por não "terem eles me proporcionado, de arte, o quanto eu sinto me poderiam dar". E Bruno, amigo e biógrafo de um músico de jazz, em "O perseguidor", de Cortázar, está desiludido porque vê seu músico favorito ser subtraído da arte pelas drogas e pela miséria, abreviando "dúzias de gravações (em) que ele poderia continuar deixando sua marca" (p. 48), uma produção musical que poderia ser mais longa e generosa.

Assim, para Mário, para Cortázar e para Reinaldo, a crítica passa pelo amor (e, quando não veem esse amor correspondido), pela desilusão que leva à aspereza e às censuras a que se refere Mário. O próprio Karam, por exemplo, menciona os "textos profundamente amorosos de Reinaldo sobre jazz" e o júbilo de Cortázar ao assistir as apresentações de seus músicos favoritos. O amor literário (e musical) leva à ficção crítica, e aqui citemos Oscar Gama Filho:

A ficção crítica não seria reducionista e nem buscaria verdades ou argumentos para justificar uma aprovação ou uma rejeição. A ficção crítica, que propomos, acrescentaria novas facetas à obra

de arte casando-se com ela, completando-a, arredondando-a e ampliando seu alcance, sua conotação e sua fantasia.

Ou, conforme Bloom, fazendo uma desleitura, pois se "a leitura correta apenas repete o texto" (p. 27), a desleitura abraça-o, e (repetindo Oscar) "casa-se com ele, completa-o" e transcende-o, complementa-o. Segundo Bloom, é por isso que "Praticar a crítica propriamente dita é pensar poeticamente a respeito do pensamento poético" (p. 27). Ou seja, explicar (entender, homenagear, ampliar) a criação artística, seja ela literária ou, no nosso caso, musical, alcançá-la através de linguagem imaginativa, metafórica, figurativa ou alegórica, e não formal, rigorosa, quadrada.

Acrescentar novas facetas à obra de arte – ampliar sua fantasia. Se a crítica utiliza as vozes (muitas vezes divergentes) de personagens fictícios para alcançar seu objetivo, claro está que se torna ficção crítica – ou crítica ficcional. É a crítica criadora, a crítica que tem força criadora, para usar termos de Otto Maria Carpeaux (25 anos de literatura, p. 151), referindo-se ao crítico Augusto Meyer.

Mário de Andrade trabalha somente com personagens fictícios em *O banquete*, e o ambiente é também fictício, a cidade de Mentira. Reinaldo mistura personagens fictícios com personagens reais, mas estes se tornam também fictícios no contexto ficcional. (Fórmula que ele já tinha adotado em *Sueli: romance confesso*, em que todos os personagens são reais, mas se transformam em personagens literários, ou seja, fictícios, quando recriados para agir numa obra de ficção.) E a própria cidade de Vitória, tanto em *Dois graus* como em *Sueli*, torna-se tão ficcional como Mentira, porque a dimensão da literatura é a dimensão em que se suspende a descrença para se acreditar que mentira é verdade.

O exemplo por excelência de ficção crítica em *Dois graus* é o último texto, "A aboborização de Miles Davis", em que Garibaldi apresenta uma prévia do ensaio que está escrevendo sobre o músico. A ficção crítica se dá (1) porque a apresentação do ensaio alterna o tempo todo com descrições do que acontece na

praça do Centro da Praia (é uma proposta acadêmica com hipóteses e dados, porém disfarçada de crônica); e (2) porque a crítica de Garibaldi se faz com uso de inúmeras associações e metáforas (a linguagem imaginativa de que fala Bloom), além de meras citações de fontes. Exemplo: "Comparem as imagens de Dizzy Gillespie e Miles Davis. A de Gillespie mostra aquelas belas bochechas de sapo-boi, aquele trompete com o sino apontando para o céu. A de Miles Davis mostra aquele vulto encolhido, cabisbaixo que nem um morcego, com o trompete escarrando algumas notas tísicas no chão" (p. 425). E, dentre as fontes usadas por Garibaldi, você encontra até uma tira de *Chiclete com Banana* (p. 418).

Reinaldo tratou da arte do pianista Thelonious Monk na crônica "Campus: Thelonious Monk" [p. 205-23]. Suas primeiras palavras são uma avaliação geral do pianista no cenário do jazz, que não vamos citar aqui. Mais adiante, começa a criticar o texto "A volta ao piano de Thelonious Monk", de Cortázar. E, à sua maneira radical, dá as razões para a crítica: "Uma delas [razões] é que o texto tem gordura demais, tem congestionamento de palavras e imagens. Outra é que Cortázar faz pelo menos umas quatro comparações totalmente infelizes e absurdas [...]. Pra começar, ele compara Monk a um cometa que, numa história de Júlio Verne, se choca com a terra e arranca um pedaço: brincadeira!". Depois ele cita a descrição feita por Cortázar da chegada de Monk no palco: "Um urso com um barrete entre turco e solidéu encaminha-se para o piano pondo um pé diante do outro com um cuidado que faz pensar em minas abandonadas ou nessas plantações de flores dos déspotas sassânidas em que cada flor pisada era uma lenta morte do jardineiro".

A seguir Garibaldi critica as associações feitas por Cortázar entre o concerto de Monk e os vários veículos utilizados no romance A volta do mundo em 80 dias, de Júlio Verne, e o navio do romance Moby Dick, de Herman Melville. E reclama: "Isso pra mim é uma suruba verbal, ainda mais porque aqui adiante Cortázar compara Monk a um martim-pescador e termina referindo-se a ele como doge de Veneza. Santa Maria! Esse texto não é sobre um músico de jazz, é sobre um ator transformista".

A partir daí Garibaldi começa a "lecionar" como se deve falar de Monk e veja-se que Garibaldi também se vale de metáforas e associações para falar do pianista:

Às vezes [as mãos de Monk] pareciam gatos de telhado quicando no teclado. Ou então pareciam cautelosas, como se as teclas fossem eletrificadas e elas tivessem medo de levar um choque. Ou então cutucavam o piano com um indicador pontiagudo, como se perguntassem ao piano onde é que dói. Ou pareciam duras como se fossem de pau, e enquanto alguns dedos viravam as pontas pra cima, como quem não tem nada com isso, os outros malhavam as teclas como pilões. Ou se cruzavam uma sobre a outra, e aí pareciam, aí sim, um martim-pescador em lento voo rasante, pescando notas como peixes no rio do teclado.

E conclui sua crítica eminentemente ficcional (crítica de Monk – apaixonada, e metacrítica de Cortázar tratando de Monk – ferina):

- Pois olha, Garibaldi, diz o narrador, estou achando que Cortázar escreveu esse texto como se fosse um improviso de jazz, não acha não?
- Se essa foi a intenção, disse Garibaldi, ele cometeu um erro imperdoável, que nenhum bom músico de jazz comete: fugiu do tema.

Sérgio Karam tem opinião diferente sobre o mesmo texto de Cortázar:

Cortázar então nos oferece uma descrição magistral da entrada de Thelonious no palco e, pouco depois, da série de movimentos malucos que ele costumava executar durante os solos do saxofonista. Deixando aflitos os espectadores, Monk vai se afastando perigosamente do piano, como um capitão que ameaça abandonar o navio no meio da pior tempestade. [...] A impressão que se tem é a de que Cortázar estava em transe quando escreveu este texto, e é bem possível que estivesse mesmo.

Logo a seguir, Karam cita Garibaldi, inclusive trechos da crônica de Reinaldo:

Monk como o de Reinaldo sobre a arte de Monk e, de passagem, sobre o texto de Cortázar sobre Monk, são boas amostras de ficção crítica, pois passeiam entre o literário e a "crítica criadora". Terminamos lembrando que a paixão é elemento indissociável da crítica tanto literária quanto musical.

Finalizando, cremos não restar dúvida de que tanto o texto de Cortázar sobre

iazz.

Um contraponto interessante à visão de Cortázar sobre Monk, que acaba sendo também uma crítica a um possível excesso de imagens utilizadas no texto, pode ser encontrado numa crônica de Reinaldo Santos Neves, também ele um grande fã de jazz. [...] E assim o irado Garibaldi segue em sua diatribe contra o nosso querido autor. Mas as objeções dele são tão contundentes e engraçadas que achei que valia a pena transcrever aqui uma parte delas, nem que seja para relativizar a visão de Cortázar sobre o

Referências:

ANDRADE, Mário de. O banquete. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins, [s.d.].

BLOOM, Harold. *A anatomia da influência*: literatura como modo de vida. Tradução de Ivo Korytowski, Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. *25 anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CORTÁZAR, Julio. O perseguidor. In: _____. Auto-estada do sul e outras histórias. Tradução de Heloísa Jahn. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GAMA FILHO, Oscar. Metacrítica: a crítica da crítica. In: OLIVEIRA, Luiz Romero de et al. (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas*: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2006.

KARAM, Sérgio. Julio Cortázar e o jazz. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

NEVES, Reinaldo Santos. *Dois graus a leste, três graus a oeste*. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 2013.

VILLAÇA, Antonio Carlos. *O desafio da liberdade* (A vida de Alceu Amoroso Lima). Rio de Janeiro: Agir, 1983.

e as transformações temáticas de Liszt¹

O humorismo de Nerval

Ísis Biazioli de Oliveira²

l.

Da mesma geração, tanto Nerval quanto Liszt viveram na Paris do século XIX³ e chegaram a trocar cartas. A efervescência cultural da França no período foi fundamental na formação desses artistas. Ainda assim, ambos partilhavam de

¹ Este texto é uma revisão de um trabalho apresentado para a disciplina "Escritas do eu, memória, natureza, experiência urbana – do Romantismo à Modernidade", no Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, A disciplina foi ministrada pela Prof^a. Dr^a. Marta Kawano, no primeiro semestre de 2015.

² Doutoranda em Música pela Universidade de São Paulo (USP).

Este artigo é resultado parcial de uma pesquisa de doutorado orientada pelo Prof. Dr. Mario Videira e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2015/04762-8). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

³ Embora tenha nascido em uma região que hoje é a Hungria, "foi em Paris que Liszt tornou-se um homem completamente de seu tempo, suscetível a rica combinação de diversas influências do Romantismo [...] ele se beneficiou da atmosfera mais liberal na cultura francesa que se seguiu à revolução de 1830" (WHITTALL, 1987, p. 83).

grande ligação com o romantismo germânico. Nerval, com apenas "vinte anos, traduzia *Fausto*, ia visitar Goethe em Weimar" (PROUST, 1988, p. 63), conhecia Heine e grande parte do pensamento romântico alemão. Por outro lado, Liszt fora aluno de piano de Carl Czerny (aluno de Beethoven) e transformara-se, ao longo de sua carreira de compositor e pianista, em um dos representantes mais proeminentes da "Nova Escola Alemã" (*Neudeutsche Schule*).

Os interesses desses dois artistas também se cruzavam em relação aos seus campos de atuação. Liszt era um homem bastante erudito e muito ligado à literatura. Uma parte significativa de sua produção como compositor tinha textos literários como referência. Além das peças vocais, muitas de suas obras para piano e para orquestra são o que chamamos de **obras programáticas**. Nessas obras, um motivo extramusical guia a escuta e a estrutura de tais peças. É o que acontece, explicitamente, em seus 13 Poemas Sinfônicos, onde, acompanhando a performance musical, o ouvinte tem em mãos o "programa" da obra – texto verbal que pode se tratar de conteúdo mitológico; de trechos da literatura, muitas vezes, romântica; de história contemporânea ao compositor ou de texto de fantasia. Mesmo no que poderia se supor exclusivamente musical, como nas suas duas Sinfonias (*Sinfonia Fausto* e *Sinfonia Dante*), um conteúdo literário está implícito nos seus títulos e nos nomes de seus movimentos.

Liszt não era o único a incorporar conteúdo poético ou pictórico como alusão extramusical em suas obras. De referências genéricas como na *Pastoral* de Beethoven, até descrições programáticas mais detalhadas, como na *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, muitos compositores a partir da segunda metade do século XVIII dedicaram-se a fazer aproximações entre as diversas artes e a música⁴.

⁴ Rey Longyear tenta achar uma explicação para o aumento da interação entre literatura e música a partir de 1770 e afirma: "A maior parte dos compositores românticos eram bons leitores e sensíveis à literatura em um nível sem precedentes na história da música" (LONGYEAR, 1988, p. 19). Embora essa seja uma explicação sociológica pertinente, parece-nos que também as próprias buscas estéticas do Romantismo levam a interação entre as diferentes expressões artísticas. É próprio da Era Romântica, em todas as artes, almejar transcender as formas e os gêneros estabelecidos até ali. Nesse caminho, a intersecção entre as artes pode ser entendida como uma extrapolação dessa busca.

Desde a Abertura Sonho de uma noite de verão de Mendelssohn até Lear de Berlioz, desde Manfred de Schumann até Faust de Wagner, o apelo em demonstrar as habilidades da música romântica para o mágico, para a transformação não-verbal do texto poético e do caráter em atmosfera – em pura expressão – era irresistível (WHITTALL, 1987, p. 89, grifos nossos).

No mesmo período, a música passou a ser de interesse também para a literatura.

Durante a maior parte do século XVIII, escritos sobre música eram realizados por e para músicos e interesses musicais de autores não profissionais desse tempo eram dirigidos a tais tópicos práticos como o uso da música incidental no drama. Depois de 1770, um interesse maior na música torna-se a marca registrada da literatura alemã, como podemos notar, por exemplo, no frequente uso da música como efeito literário, tal como o expressivo clavicórdio tocado por Lotte em *Werther* de Goethe ou Lady Caroline na peça *Sturm und Drang* (1776) de Klinger, que empresta o seu nome a todo um breve período literário. Músicos "Românticos" como personagens literárias começam a aparecer na metade dos anos 1770 e culminaram na encarnação do músico romântico, Kreisler, nas estórias e novelas de E. T. A. Hoffmann (LONGYEAR, 1988, p. 15).

Existem muitas explicações para esse interesse renovado nas artes musicais. Em um período onde as certezas estão sendo postas em dúvida, em que a expressão de uma atmosfera é mais importante do que a explicação racional, a Música – com seus limites em realizar descrições precisas, ou como disse Longyear, com suas habilidades para o mágico, para a criação de atmosferas – torna-se ideal, porque lida, mais do que nas outras artes, com o inefável, o inaudito, o *je ne sais quoi* dos românticos. É nesse sentido, também, que a Música foi considerada, durante o romantismo, como a primeira entre as Artes. Hoffmann, ao se referir a música instrumental, diz: "Música é a mais romântica de todas as artes"; Jean Paul Richter concorda dizendo: "nenhuma cor é tão romântica quanto a do som", Heinrich von Kleist acrescenta: "música é a origem de todas as outras artes" e Wackenroder vai mais longe: "No espelho dos sons, o coração humano aprende a conhecer a si

mesmo; é assim como aprendemos a sentir os sentimentos" (apud LONGYEAR, 1988, p. 16-17).

Outra justificativa para a elevação da Música como arte do sublime, nos é dada por Walter Pater (1888) que diz: "Todas as artes constantemente aspiram à condição da música". Isso porque é ela que chega mais perto do ideal de fazer, do conteúdo e da forma, aspectos inseparáveis de uma obra de arte. Schiller explica a importância dessa relação ao apontar a "forma" como a única instância da arte capaz de representar os sentimentos, e, nesse sentido, portanto, a música seria privilegiada:

Há dois modos pelos quais a Natureza⁵ sem a presença de criaturas vivas, pode se tornar um símbolo do humano: seja como representação dos sentimentos, seja como representação de ideias.

Sentimentos não podem ser representados, de fato, *por seus conteúdos* [Inhalf], mas apenas por suas formas, e existe, em geral, uma venerada e autêntica arte que não possui outro objeto senão essa forma de sentimentos. Essa arte é a *música*, e não importa o quanto a pintura de paisagem ou a poética de paisagem procedam musicalmente, a música é uma representação do poder do sentimento e, consequentemente, uma imitação da natureza humana (SCHILLER, apud ROSEN, 1995, p. 191).

II.

A importância que a *forma* na Arte aparece nos escritos de Schiller, está em boa parte do pensamento romântico. O empenho de desconstruir formas estabelecidas e criar novas estruturas capazes de satisfazer melhor a representação de

⁵ A Natureza, para Schiller, seria também elevada ao nível do sublime. Mas não a natureza como moldura de uma ação, mas a Natureza, ela mesma, como protagonista, "sem a presença de criaturas vivas". "Mas coube aos modernos (aos quais pertencem, em parte, os contemporâneos de Plínio) a tarefa de tornar essa parte da Natureza, nas paisagens e nos poemas, o objeto de sua própria representação e, assim, através desse novo ramo eles enriqueceram o domínio da arte que os antigos parecem haver limitado à humanidade e àquilo que se assemelha ao humano". (Schiller apud Rosen, 1995: 190). Mas para que a representação da Natureza não se torne, segundo Schiller, apenas arte decorativa, arte esta que "não opera diretamente em nossos corações", a Natureza "deve se tornar um símbolo humano" (ROSEN, 1995, p. 191, grifo nosso).

sentimentos também consumiu os trabalhos de grande parte dos artistas românticos, assim como os do escritor Gérard de Nerval e do músico Franz Liszt. Se em muitos textos de Nerval é difícil definir os limites de uma novela, um conto ou um folhetim; nos Poemas Sinfônicos de Liszt não é suficiente resumi-los ao conceito de Sinfonia. Nos dois casos, os paradigmas formais clássicos estão, não apenas sendo discutidos, como também sendo transpostos. Sobre as inovações formais de uma das obras de Liszt, Whittall comenta:

Ainda, o que impressiona sobre a Sonata para Piano em Si Menor de Liszt é precisamente o senso de inovação estrutural a serviço de uma **intensidade expressiva**. Porque há um único movimento abrangendo elementos – primeiro movimento, movimento lento, finale – que normalmente são mantidos em separado nas sonatas clássicas, em que o compositor garante coesão global da estrutura e aprimora a **grande diversidade de humores** [mood] com processos harmônicos cuidadosamente controlados e facilmente reconhecíveis e retomada regular de células temáticas (WHITTALL, 1987, p. 88, grifos nossos).

Unir em uma grande obra contínua o que antes era representado em movimentos separados, não foi uma exclusividade de Liszt. As portas para tal inovação tinham sido abertas já no *finale* da *Nona Sinfonia* de Beethoven, onde o compositor "combinou, [...], as formas de sonata de quatro movimentos em um só movimento" (ROSEN, 1995, p. 640) e serviu de modelo para muitos compositores durante o romantismo.

Reforçar a coesão enquanto se expande a forma parece ser tão fundamental para a ambição romântica quanto aprimorar o refinamento e a intimidade pela forma concentrada, e muitas considerações têm sido dadas por musicólogos sobre a possibilidade de que essas formas "expandidas" são, na verdade, sequencias de miniaturas executadas juntas (WHITTALL, 1987, p. 88).

Assim também parece trabalhar Nerval, juntando pedaços em um todo maior que, mais do que uma coletânea, são as diversas facetas de uma grande obra literária. O escritor une narrativas, um estudo sobre a deusa Ísis, uma peça teatral e um ciclo

de poemas – Les Chimères –, em um todo agrupado sob o nome Les filles du feu. "São inúmeros os elos entre as narrativas de Les filles du feu e os poemas" (KAWANO, 2013, p. 511).

Silvia, uma das narrativas de Les filles du feu, também pode ser entendida como uma sequência de fragmentos. Pedaços da memória, de um tempo às vezes mais remoto e às vezes mais aproximado, que são justapostos. São tantas as camadas temporais sobrepostas na narrativa que, facilmente encontramo-nos perdidos na escala temporal. E já no início de sua viagem em busca de um tempo-espaço perdido, Nerval nos prepara para a suspensão temporal, pelo menos do tempo externo ao Eu, do tempo cronologicamente estabelecido: "Que horas são? /Não tinha relógio" (NERVAL, 1972, p. 99). Também As noites de outubro seguem o aparentemente caótico modelo de fragmentos. Ou como o subtítulo sugere, a sequência de "contos realistas e fantásticos".

Assim como Beethoven para Liszt, Laurence Sterne já havia trabalhado a união de fragmentos em um todo literário maior. "A Viagem Sentimental é uma sucessão de retratos – o Macaco, a lady – o Chevalier vendendo pâtés, a garota na livraria, La Fleur em sua nova calça; – o livro é uma sucessão de cenas" (WOOLF, 1953, p. 82). Mas é justamente pela escolha dessa forma, na qual o conteúdo é apresentado de modo aparentemente caótico e digressivo que se revela a beleza das narrativas absolutamente singulares desses escritores. É por "deixar de lado as cerimônias e convenções da escrita" e escolher pelo "voo dessa mente errática [que] é tão em zigzag quanto o voo de um dragão" (WOOLF, 1953, p. 79; p. 82) que a Sterne consegue realizar os grandes contrastes de sua obra e dar força a sua fala.

[...] ninguém pode negar que o voo do dragão tem um método e escolhe as flores não de modo randômico, mas por alguma harmonia requintada ou por alguma brilhante discordância. Nós rimos, choramos, zombamos, simpatizamos alternadamente. Nós mudamos de uma emoção a seu oposto em um piscar de olhos. [...] Essa negligência da ordem sequencial da narrativa dá a Sterne quase a licença de um poeta (WOOLF, 1953, p. 82).

É assim também que devemos nos aproximar de Nerval, como um filho da tradição do humorismo literário de Sterne e de Heine. Alguém que manteve viva a representação dos múltiplos afetos, humores, que surgem a partir da mais profunda imersão na alma, nos pensamentos e sentimentos de um indivíduo. É assim que devemos deixar conviver a ironia, a melancolia, a dor e o riso nos textos de Nerval. Ele próprio assim descreve o humorismo de Heine.

A força das imagens e o sentimento da beleza deixaram nosso trocista sério por algumas estrofes, mas em seguida o vemos zombar da própria emoção, passar pelos olhos cheios de lágrimas a manga multicolorida do bufão e soltar uma gargalhada na nossa cara. Ele nos enganou, montou uma armadilha sentimental e nós caímos como simples filisteus. É o que ele diz, mas ele mente; ele se comoveu de fato, pois tudo é sincero nessa natureza múltipla. Não devemos escutá-lo quando nos diz para não acreditarmos nem em seu riso, nem em suas lágrimas; risos de hiena, lágrimas de crocodilo; lágrimas e risos não se imitam (NERVAL, apud KAWANO, 2013, p. 521).

A descrição acima parece traduzir a próprio humorismo de Nerval, como podemos ler no final do primeiro capítulo de *Silvia*:

[...] Os fundos estavam já com uma cotação bastante alta; voltava a ser rico.

Desta mudança de situação, ficou-me a ideia de que a mulher há tanto amada poderia vir a ser minha, se eu assim o desejasse – o meu ideial estava ao alcance da mão. Mas não passaria aquilo de uma ilusão? de um irônico erro tipográfico! Porém, os outros jornais diziam o mesmo. – Essa quantia ganha erguia-se à minha frente como a estátua de ouro de Moloch. "que diria, – pensava eu – que diria o rapaz que ali está, se eu fosse tomar o seu lugar junto da mulher que deixou sozinha?..." Tremi só de pensar nisso e revoltou-se o meu orgulho.

Não! isso não é assim! não é na minha idade que se mata o amor com ouro: não serei um corruptor. Aliás, tudo isto são ideias antiquadas. Quem me diz a mim que ela é uma mulher venal? — Como percorresse com o olhar ausente o jornal que ainda não largara, depararam-se-me estas duas linhas: "Festa do Ramo na Província. — Amanhã, os arqueiros de Senlis irão entregar o ramo aos de Loisy". Estas simples palavras acordaram em mim uma nova série de sensações: a lembrança de uma província há muito

esquecida, um eco longínquo das ingênuas festas da minha mocidade. – A trompa e o tambor ressoavam ao longe, nas aldeolas e bosques; as raparigas entrançavam grinaldas e compunham, a cantar, ramos enfeitados com fitas. – Um pesado carro puxado por bois recolhia, à passagem, todos estes presentes, e nós, as crianças daqueles sítios, formávamos o cortejo, com os nossos arcos e flechas, condecorando-nos com título de cavaleiros, - sem sabermos que mais não fazíamos do que repetir, de geração em geração, uma festa druídica sobrevivente às monarquias e as religiões novas (NERVAL, 1972, p. 95-96).

Quando lemos o trecho acima, somos levados a acompanhar as oscilações de estados de espíritos do Eu Lírico: a felicidade e a dúvida pela alta da bolsa; o sorriso malandro seguido pela culpa que acompanha a ideia de comprar o amor da atriz adorada; a doce lembrança da mocidade; e, já nas últimas palavras, o distanciamento crítico da história dessas festas provincianas. Nenhum desses humores se sobrepõe ao outro, não estão, tão pouco, organizados em uma teleologia racional e lógica. Ainda assim esses humores díspares podem conviver sem que o todo pareça inverossímil. Eles são como que rápidos lampejos de pensamento que nos invadem sem que tenhamos controle sobre eles. "Resultante do temperamento antes da razão, [o humor é] o desprezo dos costumes os mais estabelecidos do compor, do julgar e do escrever. [...] é para Jean-Paul [Richter] um produto das épocas avançadas da vida da humanidade e do indivíduo, à esta palavra [humor] ele faz oposição e contraste entre a perpétua interferência da personalidade do escritor e o ideal grego onde a objetividade, a perfeita submissão ao objeto fazem lei" (BALDSPERGER, 1907, p. 180-181; p. 193).

Também em Liszt, a junção de vários movimentos de obra condensados em uma longa exposição musical contínua põe, lado a lado, as mudanças a que um tema pode ser submetido. E quando falamos nas transformações temáticas de Liszt, estamos, na verdade, falando mais das súbitas mudanças de caráter a que um tema pode ser submetido, do que ao desenvolvimento temático-motívico beethoveniano. "A habilidade [de Liszt] não está na transformação, mas na

efetividade dramática da mudança de caráter" (ROSEN, 1995, p. 641). Vejamos a análise de Rosen (1995, p. 640-641) a esse respeito:

Uma frase dramática próxima ao início da Sonata em Si Menor



reaparece mais tarde com um caráter totalmente distinto – um tema lírico de um segundo 'grupo':



A melodia em *staccato* colocada em uma tessitura grave com as indicações *marcato* e *f* (intensidade forte) ajudam a sugerir ao intérprete o caráter dramático dos primeiros compassos, de que fala Rosen. Mais de quatro minutos depois⁶, a mesma melodia aparece no agudo, em *non legato* e *p* (intensidade fraca) sobre um acompanhamento de arpejos em tercinas e tudo sobre a indicação: *cantando*

⁶ A descrição temporal do texto refere-se a interpretação do pianista polonês Krystian Zimerman, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=leKMMDxrsBE. Os dois momentos escolhidos pela observação de Rosen, estão em 1'05" e 5'44".

expressivo, numa sonoridade bastante lírica, típica de segundos temas, como lembra o teórico.

O mesmo efeito é empregado em um dos temas do Concerto para piano n. 1 em Mib Maior de Liszt. Segundo Grout e Palisca (1997, p. 607), "evidencia-se [aí] como o tema do quase adagio se vê transformado em suas aparições seguintes, passando de um caráter misterioso, a um outro lírico, até se converter em um tema marcial". Como no exemplo acima, aqui também a oscilação de humores é realizada pelo tratamento das texturas, das dinâmicas, na escolha dos acompanhamentos que são usadas em cada aparição do tema e reforçadas pelas indicações de expressão do compositor (espress., con espressione, Allegro marzialle animato). Diferentemente do exemplo anterior, no Concerto para Piano n. 1, mudanças no ritmo, na harmonia e na escolha dos timbres (instrumentos que serão empregados em cada momento), reforçam ainda mais as mudanças de caráter de cada reaparição dessa melodia.







Anteriormente, tínhamos falado do humorismo de Nerval, onde os humores se transformavam sucessivamente com grande rapidez. Contudo, a observação da obra de Liszt nos faz pensar na possibilidade de comparar pontos mais distantes ao longo da obra. Aí, podemos notar que a variação de humores em Nerval não está apenas em momentos sucessivos, mas também em motivos que reaparecem ao longo de suas obras e que vão pontuando a narrativa de modo mais direcional. Vejamos, por exemplo, o emprego do motivo do "cisne" em *Silvia*. Ele marca o crescente desencantamento do Eu lírico na narrativa. Durante sua aprazível lembrança dos tempos de juventude passados no Valois:

[...] viu-se levantar voo do fundo da enorme corbelha um cisne selvagem, preso, até aí, debaixo das flores, o qual, erguendo com as **possantes asas** as grinaldas e as coroas entrançadas, acabou por espalhá-las por toda parte. Enquanto **ele, feliz,** voava rumo aos derradeiros raios de sol, nós apanhávamos ao caso as coroas, com que logo ornávamos a fronte da nossa vizinha (NERVAL, 1972, p. 101, grifos nossos).

Ao lembrar-se dos dias que, já mais velho, voltou ao Valois para tentar reencontrar os prazeres da juventude, pouco a pouco as belezas de antes vão sendo desmistificadas e o cisne agora já não é mais vida, agora ele está empalhado: "Detivemo-nos por momentos na casa do guarda – onde, coisa que muito me impressionou, havia, sobre a porta, um cisne de asas abertas" (NERVAL, 1972, p. 101). Por fim, ao perceber-se num mundo de desencantos, o Eu lírico resigna-se: "Os lagos, que tão caro saíram, expõem em vão as suas águas mortas que o cisne desdenha (NERVAL, 1972, p. 121).

Mas esses temas, tanto em Liszt como em Nerval, mesmo aparecendo das mais diversas maneiras, são organicamente dispostos na estrutura das obras artísticas. Voltando à *Sonata em Si Menor*, Rosen destaca a sutileza com o qual os temas de Liszt combinam-se:

Ainda mais profunda é a tendência de todos os temas da *Sonata* de se transformarem uns nos outros. A fluidez da identidade talvez seja o maior sinal da perícia de Liszt. Por exemplo, a frase dramática



está escondida – deformada e truncada – dentro da melodia do movimento lento que atua como uma seção de desenvolvimento:



Ao final do movimento lento, Liszt torna a relação manifesta e revela, então o parentesco dessa frase com um outro tema da obra, a escala descendente dos compassos iniciais



São mostrados aqui três temas diferentes como se brotassem claramente da mesma fonte: um motivo se mescla facilmente nos outros (ROSEN, 1995, p. 643-644).

Nerval também propõe fusões das mais variadas, "uma característica geral da obra nervaliana, toda ela marcada pela aproximação de planos distintos: reunião de diferentes amores, confusão entre tempos diversos, síntese de mitos distintos, etc." (KAWANO, 2013, p. 511-512). É o caso dos três amores do Eu Lírico na narrativa *Silvia*. Já no segundo capítulo, o narrador percebe que sua obsessão pela atriz (Aurélia) é também uma rememoração tardia de um amor de juventude (Adriana). Silvia é o eixo que liga as ilusões nostálgicas do Eu na mocidade e a posterior desilusão quando de seu retorno ao Valois. É ela que conta que Adriana morreu no convento, que vê a peça encenada pela atriz Aurélia no Valois e que ri da sugestão de semelhança entre as outras duas.

III.

Mostrando apontamentos analíticos de críticos da obra do parisiense Gerard de Nerval e do músico Franz Liszt, tentamos demonstrar como ambos exploraram a oscilação de diferentes humores. Em suas narrativas (literárias ou musicais), a rápida e constante transformação de afetos tem papel primordial para a compreensão de suas escolhas formais e da caracterização de seus estilos. Nesse sentido, a escolha da técnica, assim como sua adequação em um plano formal que não aquele pré-estabelecido por cânones anteriores a esses artistas, parece privilegiar o registro subjetivo e sentimental. Portanto, a sensação de que os materiais estão apresentados de maneira caótica e improvisada em suas obras, nada mais é do que uma busca estética que pretende aproximar a forma artística de uma franqueza⁷ na exploração dos sentimentos humanos. Nossa argumentação tentou ressaltar ainda que as intersecções entre literatura e música parecem ir além de programas poéticos na música instrumental ou imagens sonoras e personagens músicos nas narrativas literárias. Esse trabalho deve ser ampliado para que se possa

⁷ A palavra "franqueza", usada aqui, faz menção a algumas definições de humorismo apresentadas por Baldensperger (1907) que associam a escrita humorística a uma fidelidade na descrição de sentimentos de um indivíduo em particular.

107

investigar outras relações entre essas artes e verificar se, de fato, existem ideais estéticos comuns que permeiam as escolhas de artistas contemporâneos entre si e que, por isso, acabam por compartilhar processos composicionais análogos, mesmo entre campos artísticos distintos, como a música e a literatura.

Referências:

BALDENSPERGER, F. Les définitions de l'humour. In: _____. Études d'histoire littéraire. Paris: Hachette, 1907. p. 176-222.

GROUT, D.; PALISCA, C. *Historia de la música occidental*. Traducción de Leon Mamés. 2. ed. Madrid: Allianza, 1997. v. 2, p. 633-728.

KAWANO, M. Gérard de Nerval: poesia e memósia. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 12-13, p. 508-524, 2013.

LONGYEAR, R. Romantic Writers and Music. In: _____. *Nineteenth-Century Romanticism in Music.* 3. ed. Prentice: Hall, 1988. p. 15-19.

NERVAL, G. Silvia. In: _____. As filhas do fogo. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa, 1972.

NERVAL, G. *As noites de outubro*: contos realistas e fantásticos. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Vega, 1973.

ROSEN, Charles. Liszt: da criação como performance. In: _____. *A geração romântica*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1995. p. 629-713.

READ, H. Particular Studies – Stern. In: _____. *The Nature of Literature*. New York: Grove, 1958. p. 247-264.

WHITTALL, A. Liszt and Wagner: the High Romantic Drama. In: _____. *Romantic Music*: a Concise History from Schubert to Sibelius. London: Thames and Hudson, 1987. p. 81-109.

WOOLF, V. The "Sentimental Journey". In: _____. *The Common Reader*. London: The Hogarth, 1953. p. 78-85.

Leitura interpretativa da canção "Retiradas" de Oswaldo de Souza à construção de sentido: uma abordagem semiológica

John Kennedy Pereira de Castro¹

As imagens, geradas a partir da influência e interações do geofísico do sertão nordestino brasileiro nas composições de Oswaldo de Souza, compositor natural do Estado do Rio Grande do Norte (1904-1995), retratadas na canção "Retiradas" traduzem com força expressiva e descritiva a realidade da vida sertaneja ocasionada pela situação climática típica do sertão nordestino: a seca. Esta situação adversa tem, ao longo de décadas, impulsionado o deslocamento de seus habitantes em busca de outros lugares onde possam, conduzindo o gado sobrevivente, encontrar água.

Todo este contexto visual e sonoro apresentado na canção "Retiradas" nos possibilita uma investigação por meio dos elementos construtores inerentes à mesma, tomando

¹ Doutorando em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

como objeto de estudo as muitas imagens sugestionadas em sua estrutura poéticomusical. Segundo Mônica Pedrosa de Pádua, "Na canção, a imagem global, como
um mosaico, é resultado da reunião, da justaposição dos vários tipos de imagens
criadas por seus elementos literários e musicais" (PÁDUA, 2009, p. 120). Isto se
demonstra por meio, conforme propõe a autora, da "sistematização de uma forma
original de abordagem da significação na música e na poesia por meio de imagens,
oferecendo, com isso, um modo diferenciado de perceber e vivenciar os elementos
constitutivos da canção" (PÁDUA, 2009, p 258).

Oswaldo de Souza é um músico que tem seu lugar no cenário nordestino. Sua linguagem musical fundamenta-se essencialmente no folclore, costumes e ambiente geográfico: elementos expressivos e inspiradores de sua obra. Segundo Ilza Nogueira (2004), "A poesia brasileira nordestina, de cunho popular e com temas telúricos, pode ser considerada como uma das maiores forças inspiradoras das canções de Oswaldo de Souza".

A canção "Retiradas", aparentemente simples e de linguagem coloquial, revela uma confluência de elementos da cultura musical e do folclore do sertão nordestino a partir do forte realismo da seca e suas implicações, observadas pelo autor em viagens de família ao interior do Estado do Rio Grande do Norte durante sua infância. Portanto, para interpretar a obra musical de Oswaldo de Souza será sempre de grande ajuda inteirar-se dos aspectos socioculturais e do geofísico do nordeste brasileiro, pois...

Para o ouvinte que não tem nenhum tipo de vivências ou informação cultural – antropológica, sociológica ou geofísica - sobre a região sertaneja e litorânea do nordeste brasileiro, a compreensão de ideias musicais enquanto entidades representativas na música de Oswaldo de Souza, pode não se efetivar (NOGUEIRA, 2004, p. 10).

A presença desses aspectos se elucida em suas canções, em especial na canção "Retiradas", de forma a revelar sua incondicional adesão à chamada escola

nacionalista de composição musical. "Oswaldo é visceralmente, totalmente, intrinsecamente Brasil. Não é contra o estrangeiro, é mais que isso: ignora que ele existe" (GALVÃO, 1988, p. 97). Um fato relevante à apreciação de sua música é o de estar, como veremos adiante, bastante enquadrados nos parâmetros estéticos da Semana de Arte Moderna de 1922². Os reflexos do movimento ecoam com força e vão em direção ao aspecto contemporâneo da sua arte e a valorização do sentimento nacional, dando grande ênfase ao folclore e, especialmente, ao regionalismo.

O poema

RETIRADAS

(Oswaldo de Souza)

Ô - ô - ô - dá! Ê maruá! Não vai trambecando, meu boi! Ê - ô - boi - dá! Vaqueiro abóia, vai tocando a retirada do sertão Aboio ecoa longe! Urubutinga está voando bem baixinho, Vai farejando a rês que cai pelo caminho.

Não tem mais água da cacimba da Ipueira, faz horror! Seca está de arrasar! O gado triste com o olhar amortecido, Espia longe sem ter forças pra marchar.

O sertanejo já não teme mais desgraça; criou força: Tem sustança pra sofrer! Tudo é tristeza quando deixa a terra ingrata: Mas se conforma há de voltar quando chover!...

² A Semana de Arte Moderna, posteriormente conhecida como "Semana de 22", foi um movimento deflagrado em São Paulo em 1922. Este movimento teve forte repercussão nos meios intelectuais brasileiros, modificando a linguagem artística vigente até então no País. Este movimento abrangeu a todos os aspectos estéticos. São seus vultos mais conhecidos: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Villa-Lobos e Victor Brecheret.

Considerando o cenário do sertão nordestino como ambiente inspirador, pode-se afirmar que "A canção é, ela própria, uma obra musical original que recria e ambienta o texto poético com os elementos musicais elaborados pelo compositor, quais sejam a melodia, a harmonia, o ritmo ou a instrumentação empregada" (PÁDUA, 2012, p. 212).

O semiárido nordestino é uma região com características próprias e um tanto adversas e isoladas do litoral, distinguindo-se pelo baixo índice pluviométrico. Teve como agente colonizador dessa região o sistema de sesmarias³. Este sistema possibilitou o desenvolvimento da cultura do pastoreio de gado exercido pela figura típica do vaqueiro, que contribuiu para a expansão do território sertanejo. Sendo a região litorânea voltada ao cultivo dos canaviais durante o período colonial, os primeiros lotes de gado trazidos pelos portugueses das ilhas de Cabo Verde eram conduzidos às regiões do agreste pernambucano e recôncavo baiano, organizando-os em currais. Quanto a este fato, Ribeiro (1995) nos relata que "Nos primeiros tempos, os próprios senhores de engenho da costa se faziam sesmeiros da orla do sertão, criando ali o gado que consumiam". Este movimento se deu para evitar estragos nos canaviais por parte do gado. O processo de colonização do sertão se deu pelo movimento da criação extensiva de gado e se intensificou a partir do século XVI, conquistando outros estados da região, como Piauí e Maranhão.

A canção "Retiradas" de Oswaldo de Souza parece retratar esse elemento humano configurado através do movimento de desbravamento dos sertões em busca de pastagens, ainda que escassas, para o gado extensivo. Em torno desse aspecto social se entrelaçam características socioculturais e religiosas, curadas a partir das relações de senhorio e empregados, profundamente hierarquizadas dentre seus habitantes. A figura do sertanejo, segundo Ribeiro (1995),

³ Pedaço de terra devoluta ou cuja cultura fora abandonada, que os reis de Portugal entregavam a sesmeiros, para que o cultivassem.

[...] caracteriza-se por sua religiosidade singela tendente ao messianismo fanático, por seu carrancismo de hábitos, por seu laconismo e rusticidade, por sua predisposição ao sacrifício e à violência. E, ainda, pelas qualidades morais características das formações pastoris do mundo inteiro, como o culto à honra pessoal, o brio e a fidelidade à suas chefaturas (RIBEIRO, 1995, p. 320).

Considerando este contexto apresentado, encontramos respaldo no modelo tripartite da semiologia musical apresentado por Jean-Jacques Nattiez à realização performática da canção "Retiradas". O modelo tripartite considera que uma forma simbólica é constituída de três níveis: a dimensão poiética; a dimensão estésica e o nível neutro ou imanente.

Neste modelo, as dimensões poiéticas⁴ e estésicas⁵ e o nível neutro⁶ descrevem processos, possibilitando ao intérprete, como tradutor, a prerrogativa de fruidor e coautor da obra. Segundo Nattiez (2002), "[...] no contexto da música ocidental, o intérprete é mesmo alguém que interpreta, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura". Ainda discorrendo sobre a interpretação da obra musical, Nattiez (2002) afirma que,

[...] Ninguém é obrigado a dar conta de uma obra em sua integralidade, e sob todos os aspectos. Uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial. Uma das contribuições do projeto de semiologia musical é de provocar uma tomada de consciência em relação a diferentes dimensões que, no seio da obra, possam ser objeto de uma análise [...]. Cabe a cada um decidir sobre suas prioridades, tendo em mente que, afinal de contas, um certo número de aspectos da obra sempre permanecerá na obscuridade (NATTIEZ, 2002, p. 39).

⁴ A dimensão poiética: mesmo que, como aqui, ela esteja destituída de qualquer significação intencional, uma forma simbólica, resulta de um processo criador passível de ser descrito ou reconstituído; na maioria das vezes, o processo poiético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor.

⁵ A dimensão estésica: confrontados com uma forma simbólica, os "receptores" atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, à forma. [...] Os "receptores" não recebem a significação da mensagem (inexistente ou hermética), porém eles a constroem num processo ativo de percepção.

⁶ O nível neutro: a forma simbólica se manifesta física e materialmente sob o aspecto de um vestígio acessível à observação (NATTIEZ, 2002, p. 7).

A concepção tripartite desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez (1990, 2002) foi proposta por Jean Molino, e fundamentada na concepção peirciana⁷ do signo. O termo "forma simbólica" deve ser tomado em seu sentido mais geral como "designando a capacidade da música (com todas as outras formas simbólicas) de dar origem a uma complexa e infinita rede de interpretantes" (NATTIEZ, 1990, p. 37).

Como instrumento analítico, a semiologia musical apresentada por Nattiez nos ajudou a verificar as diferentes dimensões do processo musical na canção "Retiradas" de Oswaldo de Souza. Segundo Josélia Vieira (2007), "Na análise da dimensão poiética indutiva o analista pensa através do compositor, considerando os procedimentos composicionais na sua obra ou em um conjunto de obras". Neste sentido a autora ainda afirma que "A análise estésica investiga processos e é uma análise descritiva. Pretende determinar como, se e por que determinados sujeitos, ligados a um tipo de cultura, reagem com determinada música" (VIEIRA, 2007, p. 4).

No papel de intérprete, compreendemos (traduzimos) que, a partir da canção (poema e música) "Retiradas", a mesma se concentra, em sua narrativa, no momento de exílio sofrido pelo sertanejo que, aqui caracterizado pela figura do destemido e forte vaqueiro diante do sofrimento, em clamor plangente, expõe no entoar de um aboio, refrão da canção, sua tenacidade em enfrentar as adversidades impostas pelo clima, forçando-o em retirada de seu habitat antes que a assoladora seca o consuma juntamente com seu gado. Este sertanejo, mesmo com todas as implicações negativas causadas pela retirada forçada pela seca, se mantém extremamente ligado à sua terra, manifestando seus sentimentos de tristeza e conformismo.

⁷ Charles Peirce (1839-1914), lógico e cientista americano, pai do pragmatismo e da semiótica.

Oswaldo de Souza elucida, através do poema da canção "Retiradas", uma nítida imagem da realidade, como retrato, do macrocosmo social. Tais características do geofísico e suas implicações decorrentes da seca são evocadas no poema desta canção que, segundo Nogueira (2004), fazem de Oswaldo de Souza um retratista da vida severina⁸:

O excesso de realismo, a tendência maior à reconstituição do que à criação, esmerando-se em adaptar exatamente suas canções às molduras que conheceu à linguagem musical coloquial, são atitudes que fazem com que reconheçamos nele um verdadeiro paisagista musical do Nordeste brasileiro, empenhado na reconstituição de cenários, personagens e quadros de costumes, o que devemos também reconhecer como traços tardios do processo romântico (NOGUEIRA, 2004, p. 15).

Sendo assim, conhecer este contexto em que está inserida a problemática climática do semiárido nordestino e suas complicações sociais é, sem dúvida, de real importância tanto para o ato declamatório do poema, quanto para a execução performática da canção. É um verdadeiro retrato do estado de penúria vivenciado pelo retirante. Fazemos tais leituras a partir da compreensão e liberdade interpretativa sobre o poema e os aspectos de contexto geofísico, ideológico e histórico ao qual o mesmo se reporta. Segundo Pádua (2009, p. 105), "o intérprete, diante da partitura de uma obra musical, constrói sentido". Esses elementos extras ao texto e estrutura musical aos quais chamamos de remissões extrínsecas e que, também, perfazem o conjunto da semântica musical, segundo Nattiez (2004), são os mesmos que se referem às:

[...] significações afetivas, emotivas, imagéticas, ideológicas, etc., que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música, [...]. [...] não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do "fato musical total" e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de "semântica musical" seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o

⁸ O nome é alusivo ao livro *Morte e vida Severina*, do escritor <u>brasileiro</u> <u>João Cabral de Melo Neto</u>, escrito entre 1954 e 1955 e publicado em 1955. O livro apresenta um <u>poema dramático</u>, que relata a dura trajetória de um <u>migrante nordestino</u> (<u>retirante</u>) e o sofrimento enfrentado pelo mesmo em busca de uma vida mais fácil e favorável no <u>litoral</u>.

processo semiótico musical remete não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão "remissões extrínsecas" que acabo de empregar (NATTIEZ, 2004, p. 7).

Outro aspecto a ser considerado é o fato da canção "Retiradas" de Oswaldo de Souza estar enquadrada nos moldes do gênero camerístico. O compositor escreveu, em sua grande maioria, para voz e piano. Segundo Dutra (2009), podemos dizer que...

De maneira geral, a canção de câmara é reconhecida como um gênero de música vocal no qual um poema é musicado por um compositor que, através de uma obra musical escrita, "interpreta" com sua música o poema escolhido, do qual, geralmente, não é autor. A partitura da canção de câmara, a representação escrita dessa criação artística, apresenta a notação literária de um texto poético ou de versos do folclore e, sobre ela, a notação musical de uma melodia, segundo a qual será cantado o texto por uma voz solista. Sob essa melodia, é notada, também em signos musicais, uma parte a ser executada por instrumentos como o piano, o violão ou por um conjunto reduzido de instrumentos. Essa parte, apesar de frequentemente chamada "acompanhamento", é mais que uma simples presença acompanhadora do canto. De fato, a parte instrumental na canção de câmara também interpreta o texto poético e com ele dialoga (DUTRA, 2009, p. 23).

Essa visão mais ampla do perfil da canção, que não simplesmente a de formação de voz e piano, abre espaço, na contemporaneidade, para um significativo conjunto de possibilidades de "traduções" interpretativas. Ainda nos reportando à canção de câmara brasileira, Dutra (2009) explica que:

O processo interpretativo da canção também pode ser considerado como um processo produtivo se for levado em conta que conduz à produção de uma realidade sonora, ou ainda, à transformação da obra escrita, a partitura, em um fato acústico. Esse processo transformador decorre inicialmente de interações da voz humana e dos instrumentos musicais intervenientes com os elementos da escrita da obra, ou seja, provém de uma leitura que gera sons musicais (DUTRA, 2009, p. 24).

Neste sentido, a canção "Retiradas" apresenta duas partes bem distinta. A primeira, representada pelo refrão, tem um chamado melódico característico entoado para atrair o gado. O refrão vem construído em tonalidade menor, conferindo um tom triste ao canto. Estes sons entoados pelos vaqueiros em seus aboios são afeitos à boiada e têm como finalidade encorajar a mesma, a fim de que se facilite a marcha em retirada. Assim, no intuito de entoar o refrão de forma plangente, o compositor se vale de algumas expressões de caráter afetivas como "Triste", "Calmo", "Pesante". A emissão acontece de forma livre, sem precisão métrica, como verdadeiros brados plangentes lançados na longínqua imensidão das terras sertanejas.

Lento





F 1 - Motivo melódico do Aboio

Este gesto sonoro tradicional e característico do vaqueiro ou boiadeiro se define, segundo Nogueira (2004),

[...] por uma emissão vocal característica, imprecisa tanto na articulação rítmica quanto melódica e com nuances de expressividade típicas, o que não se traduz com eficiência por meio da notação musical. Somente um intérprete que conheça a tradição poderá tentar reproduzi-lo (NOGUEIRA, 2004, p. 14).

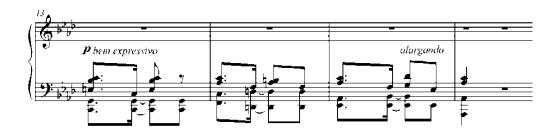
Evocando ainda a construção de sentido por parte do intérprete, referindo-se à emissão vocal do aboio na canção "Retiradas", encontramos na fala de Pádua (2009) a seguinte afirmação:

O termo significado parece ser raramente utilizado nas referências musicais, por evocar uma conexão direta entre significante e significado, ligando, de forma arbitrária sons a conceitos extramusicais. De uma maneira geral, o termo sentido costuma ser empregado para se referir a significados próprios das estruturas musicais, enquanto o termo significado diz respeito a referências entre elementos musicais e elementos que se encontram fora da estrutura, como as experiências de vida, e os fenômenos encontrados na realidade que nos circunda. Em nossa opinião, vemos a construção de sentido como a atribuição de significados – preferimos neste caso, dizer cadeia de interpretantes – à obra musical, significações estas que podem ser tanto intra como extramusicais (PÁDUA, 2009, p. 105).

As estrofes são intercaladas pelo refrão que aqui, na medida em que são descritas as fases do movimento da retirada, cumpre seu papel motivador na marcha da boiada.

Isto também se evidencia em paralelo à segunda parte da canção que se utiliza de estrutura rítmica do acompanhamento, a qual lembra o padrão rítmico (hemíola) do xaxado (3 + 3 + 2), típica dança do sertão.

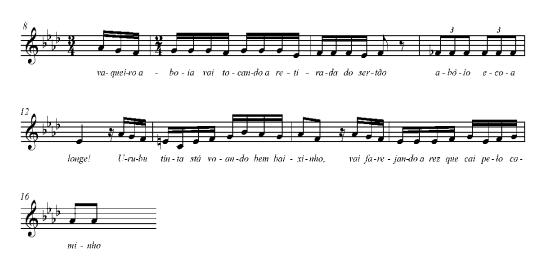






F 2 - Sugestão de padrão rítmico (hemíola) do xaxado (3 + 3 +2).

A primeira estrofe narra a presença do boiadeiro tocando o gado enfraquecido pelas ardilosas estradas, cambaleando em face de fraqueza por falta de água, uma vez constatado o esvaziamento das cacimbas⁹. A mesma tem a função motivadora de manter a boiada em marcha até encontrar um lugar com fontes que supram a sede do rebanho.



F 3 - Texto descritivo sob melodia em Lab M

A jornada é penosa e ainda conta com a presença do urubutinga¹⁰ ou urubu rei, circulando em voos rasos sobre o "O gado triste com o olhar amortecido, [...]", esperando que a morte o golpeie para que assim lhe sirva de alimento. Outra característica que notamos é o uso de exclamações que evidenciam com força expressiva o caos descrito e sintetizado nas palavras "horror!" e "arrazar!". O intérprete deve ater-se a tais indicações de expressividade, pois as mesmas

⁹ Cova feita no leito seco dos rios temporários ou na areia e terrenos úmidos a fim de recolher água para usos domésticos; poço.

¹⁰ Espécie de urubu de cabeça amarelo-alaranjada, do interior do Brasil.

resumem a percepção desoladora e o sentimento que o sertanejo ora enfrenta em face de tal situação. A terceira estrofe revela a grande tenacidade e resignação, adquiridas por este cidadão dos sertões que guarda sempre a esperança da chuva, elemento vital à vida e, quando da sua falta, resiste bravamente.

Sendo a obra ora estudada uma "porta aberta" às muitas possibilidades de tradução, concluímos que o diálogo com autores e teorias contribuiu ao entendimento e, para além da formalidade pragmática, à realização da canção "Retiradas" de Oswaldo de Souza. Esses diálogos, mais do que apenas validar nossa análise, apontaram para um fator de relevância quando nos propusemos, enquanto intérprete e fruidor da obra, a realizar a performance da canção. Deparamo-nos com o significativo entendimento e impressões já presentes em nossa percepção e vivência com o quanto trazíamos em nós e de nós mesmos, como coautores, para esse diálogo à construção de sentido, tornando o processo de apreensão e performance da canção "Retiradas" um ato de liberdade e verdade artística. Isto se dá pelo fato da obra trazer, em si, um foco no conteúdo imaginativo que, por meio da interpretação das estruturas poético-musicais, aperfeiçoa a "intensificação das ideias, do realce de estados de espírito, da evocação do meio social, da época e do espaço geográfico" (NOGUEIRA, 2004, p. 1).

Referências:

DUTTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na Canção de Câmara de Helza Camêu*. 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

GALVÃO, Cláudio Augusto Pinto. *Oswaldo de Souza*: o canto do Nordeste. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O modelo tripartite de Semiologia Musical*: o exemplo de *La Cathédral* e *Engloutie*, de Debussy. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: UniRio, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 10, p. 5-30, 2004.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse*: Toward a Semiology of Music. Translation by Carolyn Abbate. New Jersey: Princeton, 1990.

NOGUEIRA, Ilza. A linguagem musical de Oswaldo de Souza: uma análise da relação texto-música. In: SIMPÓSIO da Sociedade Internacional de Musicologia em Melbourne, Austrália. 2004.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de Brasilidade nas Canções de Câmara de Lorenzo Fernandez:* uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. A canção Tapera de Lorenzo Fernandez, ou a ambiguidade das imagens brasileiras. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, v. 1, n. 1, p. 109-128, jan-jun 2012.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIEIRA, Josélia Ramalho. José Siqueira e a *Suíte sertaneja* para violoncelo e piano sob a ótica tripartite. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 110-128, dez. 2007.

A presença do Trovadorismo na canção popular brasileira: considerações sobre o disco "V", da Legião Urbana

Jonathan Lucas Moreira Leite¹

Canção (e) poesia: uma leitura

Antes de adentrarmos no foco desse trabalho, uma leitura do disco V da Legição Urbana a partir de suas relações com o trovadorismo, faz-se necessário abordarmos, ainda que brevemente, a relação entre letra de música e poesia. Na música brasileira existem diversos letristas que fazem canções com um elevado grau de poesia, podemos citar Noel Rosa, Edu Lobo, Itamar Assumpção, Djavan e Alceu Valença. De outra parte existem poetas que se propuseram, também, a escrever letra de música, entre eles está Paulo Leminski, Antônio Cícero e Wally Salomão.

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

A relação entre canção e poesia, além de antiquíssima, é fronteiriça. Lembramos que na tradição poética dos trovadores provençais do século XII música e poesia eram indissociáveis, a literatura ainda não havia conquistado a autonomia que conhecemos hoje, vinda com a ascensão da burguesia. As cantigas dos trovadores eram feitas para serem recitadas e/ou cantadas. O poeta e compositor popular Vinicius de Moraes, em entrevista concedida à Clarice Lispector, publicada originalmente na revista Manchete, afirma: "Não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções" (HOMEM, 2013, p. 16). Tal assertiva reitera que a linha que separa letra de música da poesia dos livros – se é que exista tal necessidade de distinção – é bastante ténue.

Existe uma difícil discussão quando pensamos em determinar um veredito sobre a plenitude da análise de letra de música apenas como texto poético, sem analisarmos a tessitura musical que aquele texto está sendo vinculado (instrumentos, harmonia, melodia...). O brasilianista Charles Perrone descreve a canção popular como uma *literatura de performance*, segundo o autor "se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido" (PERRONE, 1988, p. 23).

Corroboramos que os aspectos musicais da canção popular são muito relevantes para a apreciação do objeto artístico e também a análise destes elementos pode ser muito enriquecedora. Os estudos semióticos são uma possibilidade de abordar a canção na sua duplicidade de signos, como tão bem faz o crítico Luiz Tatit (1994). Porém, não concordamos com a impossibilidade da análise da letra de música dissociada da parte musical. Entendemos que é necessário relativizar o absolutismo dessa premissa uma vez que a letra de música pode ter uma infinidade de elementos textuais a serem analisados. Canções como "Construção", de Chico Buarque, e "Os quereres", de Caetano Veloso, são exemplos da riqueza do signo verbal na canção popular.

Pensamos, ainda, nos casos dos diversos poemas que são musicados, ou ainda dos textos que se conceberam inicialmente como canção e se tornaram poesia de livro. Textos como "Poema dos olhos da amada" ou "Rosa de Hiroshima", ambos nasceram como poemas "de livro" de Vinicius de Moraes e depois foram musicados. Sobre essa discussão, o professor e semioticista Amador Ribeiro Neto (2000) nos atenta para alguns cancionistas, e entre eles o caso de Arnaldo Antunes que, além de compositor de MPB, é poeta de livros. Temos o exemplo do poemacanção "O quê?" que foi concebido e publicado como música e depois foi transposto para livro, como um poema de influência concretista. O próprio Arnaldo Antunes transformou o poema "Budismo moderno", de Augusto dos Anjos, em uma canção.

Como podemos observar nos exemplos citados, se concordássemos completamente com a assertiva de Perrone não poderíamos analisar as canções como textos poéticos, apenas a partir dos signos linguísticos, mesmo sendo estes extremamente ricos para uma análise. Atentamos, ainda, que tal veredito inibiria o campo de estudo da literatura para a análise da poesia trovadoresca, uma vez que os textos eram orais e criados, geralmente, para a execução acompanhada de instrumentos musicais. Tão pouco vemos uma arte maior do que a outra, o fato de um texto ser poesia não o faz, intrinsecamente, melhor do que o texto de uma canção.

Esclarecida nossa perspectiva de que é possível analisar o texto poético da canção sem, necessariamente, discorrer sobre as questões musicais, este trabalho se voltará para uma breve discussão sobre o Neotrovadorismo, afim de esclarecer pontos que consideramos fundamentais para a nossa análise.

Uma poética neotrovadoresca

A história da arte é feita de rompimentos e reaproximações com estéticas passadas. Rompe-se com uma, dialoga-se com outras. Temos o marcado exemplo do Romantismo, que quebrou a tradição Árcade enquanto ligou-se, muitas vezes, à estética medieval. A arte encontra como uma das suas maiores forças criadoras essa intertextualidade, esse jogo de atração e repulsão entre as diversas formas de pensa-la e produzi-la.

No caso particular do Trovadorismo, podemos observar diversos diálogos com essa estética através dos séculos que lhe sucederam. Como afirma o medievalista Spina (2006) sobre Camões: "A própria gentil senhora dos sonetos camonianos não é mais que uma sobrevivência da pseudonímia poética dos trovadores, que na observância à mesura, criaram o retrato ideal da criatura amada".

Focalizando a cultura moderna e contemporânea brasileira, é possível observar diversos mergulhos na tradição medieval. Nas chamadas artes populares e eruditas, existem autores que se utilizam de aspectos presentes no medievo para compor suas obras. Segundo Maria do Amparo Maleval, Manuel Rodrigues Lapa denominou esse diálogo com a cultura medieval de Neotrovadorismo. A professora descreve essa estética da seguinte forma:

Tal movimento neotrovadoresco – se é que podemos assim caracterizá-lo, uma vez que sem manifestos ou outro tipo de doutrinamento – não fora meramente saudosista do esplendor passado. Embora heterogêneo, pode ser definido como, na síntese de Xosé Manuel Enríquez, uma "recriación do universo poético medieval (ambiente e recursos formais: paralelismo, refrán, leixapren...) co espírito do século XX" (MALEVAL, 2002. p. 21).

Não há um manifesto do Neotrovadorismo, como houve nas vanguardas europeias. Não existiu ou existe uma organização articulada entre os autores brasileiros em construir uma arte que resgatasse o medievo; por isso a ressalva da autora em utilizar "Movimento" para discorrer sobre o Neotrovadorismo. O que podemos afirmar com certeza é que diversos artistas utilizam nas suas obras um constante diálogo com os conteúdos e/ou com as formas prototipicamente medievais.

Maleval desenvolveu uma importante pesquisa sobre o Neotrovadorismo na poesia brasileira. O trabalho conta com uma antologia dos poetas que, segundo a autora, "praticaram as suas incursões poéticas no medievo", entre eles estão Cecília Meireles. Stella Leonardos, Manoel Bandeira e Guilherme de Almeida.

Dentre as obras que podem ser consideradas neotrovadorescas, destacamos a incidência desse fenômeno no nordeste brasileiro. A literatura de cordel, os cantadores e o movimento armorial são amplamente influenciados pela cultura medieval. Autores como o poeta Cego Aderaldo, Oliveira de Panelas e Ariano Suassuna representam muito fortemente essa herança.

Entendemos que entre as obras brasileiras que podem ser lidos como neotrovadorescas está o disco V, da Legião Urbana, tendo isso em vista analisaremos essas relações.

Legião Urbana e o Trovadorismo

A Legião Urbana surgiu em Brasília no início dos anos 80, influenciada, principalmente, pelas bandas *punks* inglesas. Os integrantes da banda eram Renato Russo, Dado Villa Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Rocha, o último saiu da banda após o segundo álbum. A Legião lançou oito álbuns de estúdio e alguns outros acústicos e ao vivo, chegando ao seu fim em 1996, com a morte de Renato Russo.

A banda foi ganhou bastante expressividade nos anos 80 e 90, vendendo milhões de cópias e contando com a boa graça de grande parte da crítica da época. A Legião Urbana ainda é lembrada como paradigma no rock brasileiro. Suas letras ora cortantes e satíricas, ora líricas merecem um olhar mais atento pra a riqueza estética e narrativa que perpassam suas canções.

"Os artistas são as antenas da raça", afirmou Pound. Definição que, talvez, caiba bem em Renato Russo, apesar de ter sido era uma figura extremamente conturbada, guardava uma relação quase messiânica com os fãs. Tinha problemas com alcoolismo e outras drogas. Irônico, por vezes provocou o público e os jornalistas. Mesmo envolvido entre tantas polêmicas Renato nunca deixou de tecer suas canções com qualidade. Letras como "Índios", "Acrilic on Canvas", "O livro dos dias" e "Teatro dos vampiros" o coloca, segundo Arthur Dapieve (1995), entre os três maiores compositores do rock brasileiro, ao lado de Cazuza e Arnaldo Antunes.

O quinto álbum da Legião Urbana, intitulado de forma minimalista como V, iniciase com a primeira estrofe de uma cantiga de amor escrita por Nuno Fernandes Troneol, no encarte do álbum a canção é intitulada como "Love Song". "Pois naci nunca vi Amor / E ouço d'el sempre falar / Pero sei que me quer matar / Mas rogarei a mia senhor / Que me mostr'aquel matador / Ou que m'ampare d'el melhor", o primeiro verso cantado por Renato Russo no V parece reverberar desde a capa até os instrumentos utilizados. A capa do álbum é branca, com o nome da banda e um brasão familiar, o intuito de trazer os símbolos do medievo para aquela obra estabelece-se desde a capa.

Após "Love Song" vem "Metal contra as nuvens" e "A ordem dos Templários", esta última é instrumental. Em "A ordem dos Templários" a música é construída a partir do refrão melódico da cantiga "Douce dame Jolie", de Guilherme de Machaut, escrita no século XIV. Desta vez os autores fazem o inverso da abertura do disco, enquanto em "Love song" a letra da cantiga é trazida, inclusive com o português arcaico, em "A ordem dos Templários" só é possível entrar em contato com o diálogo musical estabelecido pelos autores, os versos da cantiga são negados aos ouvintes do álbum.

Em "Metal contra as nuvens" várias são as referências aos aspectos presentes nesse período histórico e não é por acaso a canção que a antecede e a que vem depois dela, respectivamente "Love Song" e "A ordem dos Templários". A retomada da estética medieval no disco V não se mostra apenas como mera opção estética, revela-se, antes, com um reforçador dos temas que atravessam o disco. O disco

apresenta uma melancolia, um peso ligado ao sentimento de perda total, ou parcial, da própria subjetividade ou da amada. Tais temas ganham relevo a partir de uma estética que remonta o trovadorismo. Para nós uma escolha bastante coerente tendo em vista que nessa literatura a musicalidade está presente de forma quase indissociável.

Na Idade Média, música e poesia permaneceram unidas: escrita e cantada pelos trovadores, as cantigas de amigo, amor e maldizer, documentadas na Literatura Portuguesa, marcam uma relação bem estreita entre essas duas artes (SILVEIRA, 2005).

Os traços semelhantes entre a canção popular como um eco da literatura trovadoresca é objeto de longos estudos acadêmicos. Tal dado reitera a perspectiva em que a letra de música pode/deve ser analisada como literatura, com todas as suas instancias de qualidade. A musicalidade presente na canção não a empobrece, pelo contrário, este dado é historicamente ligado à poesia.

Como já foi mencionado, a canção "Metal contra as nuvens" evoca diversos elementos reconhecidamente medievais, tais como cavaleiros, dragão, honra e brasão. A canção faz mais do que citar os elementos tão cantados no trovadorismo, a narrativa parece caminhar por uma temática que reitera tal período, em alguns versos é possível inferir, por exemplo, a queda do feudalismo. Um dado muito interessante é que ao retomar a estética medieval a canção não o faz com gratuidade, se levarmos em conta o contexto em que foi escrita é possível ver a reverberação entre o medievalismo e o início dos anos 90. Vamos à canção.

Metal contra as núvensl

Não sou escravo de ninguém Ninguém, senhor do meu domínio Sei o que devo defender E, por valor eu tenho E temo o que agora se desfaz. Viajamos sete léguas Por entre abismos e florestas Por Deus nunca me vi tão só É a própria fé o que destrói
Estes são dias desleais.
Eu sou metal, raio, relâmpago e trovão
Eu sou metal, eu sou o ouro em seu brasão
Eu sou metal, me sabe o sopro do dragão.
Reconheço meu pesar
Quando tudo é traição,
O que venho encontrar
É a virtude em outras mãos.
Minha terra é a terra que é minha
E sempre será
Minha terra tem a lua, tem estrelas
E sempre terá.

11

Quase acreditei na sua promessa E o que vejo é fome e destruição Perdi a minha sela e a minha espada Perdi o meu castelo e minha princesa. Quase acreditei, quase acreditei E, por honra, se existir verdade Existem os tolos e existe o ladrão E há quem se alimente do que é roubo Mas vou guardar o meu tesouro Caso você esteja mentindo. Olha o sopro do dragão...

Ш

É a verdade o que assombra O descaso que condena, A estupidez, o que destrói Eu vejo tudo que se foi E o que não existe mais Tenho os sentidos já dormentes, O corpo quer, a alma entende. Esta é a terra-de-ninguém Sei que devo resistir Eu quero a espada em minhas mãos. Eu sou metal, raio, relâmpago e trovão Eu sou metal, eu sou o ouro em seu brasão Eu sou metal, me sabe o sopro do dragão. Não me entrego sem lutar Tenho, ainda, coração Não aprendi a me render Que caia o inimigo então.

IV

- Tudo passa, tudo passará...
E nossa história não estará pelo avesso Assim, sem final feliz.
Teremos coisas bonitas pra contar.
E até lá, vamos viver
Temos muito ainda por fazer
Não olhe pra trás
Apenas começamos.
O mundo começa agora
Apenas começamos (RUSSO, 1991).

Não é nossa pretensão extinguir outras formas de enfrentamento desse texto, muito pelo contrário, a polissemia é algo imprescindível para toda obra de arte. Já na primeira passada de olhos sobre a canção é possível enxergar as diversas referências ao período medieval. Há a presença do refrão "Eu sou metal, relâmpago e trovão / Eu sou metal, eu sou o ouro em seu brasão / Eu sou metal, me sabe o sopro do dragão". O Metal das espadas, das armaduras, da força e da justiça das histórias dos cavaleiros; o ouro da nobreza das famílias e o dragão, figura mística bastante presente no medievo e tão ligada à representação do mal.

A primeira parte retoma as questões ligadas à honra, à fé, às lutas e à religiosidade, marcas tão presentes na literatura trovadoresca. A canção, de uma forma geral, parece retomar o período de queda do feudalismo, a transitoriedade que esse momento representou "Por Deus nunca me vi tão só e a própria fé é o que destrói, estes são dias desleais".

Ao escutar a canção podemos observar as mudanças drásticas de ritmo e dos instrumentos utilizados. A primeira parte a tônica são os violões, com um ritmo cadenciado, tranquilo em contraste com a segunda em que as guitarras e os gritos predominam.

A segunda parte da canção é fundamental na nossa análise. "Quase acreditei na sua promessa e o que vejo é fome e destruição". O verso, que pode muito bem ser compreendido como mais um na construção referencial do medievalismo, pode ser interpretado como uma crítica ao governo Collor. Vale lembrar que o disco V foi lançado em 1991, um ano antes do impeachment que o tirou da presidência. Em entrevista concedida à MTV, Renato Russo afirma que o disco foi feito em meio a surpresa negativa em que o primeiro presidente eleito por voto direto no Brasil acabou se tornando.

O período em que esteve na presidência foi extremamente conturbado, principalmente pela sua política econômica. O ápice do problema foi o congelamento das poupanças, tendo em vista que diversas pessoas viviam a partir delas, inclusive Renato Russo.

A canção coloca em paralelo os dois momentos históricos, atando as duas transições e evidenciado o que lhes era semelhante. "Perdi a minha sela e a minha espada / Perdi o meu castelo e minha princesa. Quase acreditei, quase acreditei / E, por honra, se existir verdade / Existem os tolos e existe o ladrão / E há quem se alimente do que é roubo / Mas vou guardar o meu tesouro / Caso você esteja mentindo".

Collor assumiu com todo um clima de esperança envolta dele, porém o dissabor foi imenso. O eu lírico perde sua sela e sua espada, o seu castelo e sua princesa, não só ele acreditou na falsa promessa de um bom governo de Collor, mas o Brasil parece ter levado uma queda, que talvez tenha dado a força para o movimento de impeachment que ocorreu logo após.

Outra canção que pode ser analisada a partir do seu diálogo com o Trovadorismo é "Vento no litoral". Vamos à canção:

Vento no litoral

De tarde quero descansar,
Chegar até a praia e ver
Se o vento ainda está forte
Vai ser bom subir nas pedras
Sei que faço isso pra esquecer
Eu deixo a onda me acertar
E o vento vai levando tudo embora

Agora está tão longe ver, A linha do horizonte me distrai Dos nossos planos é que tenho mais saudade Quando olhavamos juntos na mesma direção Aonde está você agora Além de aqui, Dentro de mim?

Agimos certo sem querer Foi só o tempo que errou Vai ser difícil eu sem você Porque você está comigo o tempo todo E quando eu vejo o mar Existe algo que diz Que a vida continua E se entregar É uma bobagem Já que você não está aqui O que posso fazer é cuidar de mim Quero ser feliz ao menos Lembra que o plano era ficarmos bem? Yey, yey, yey, yey, yey - Olha só o que eu achei: Cavalos-marinhos Sei que faço isso pra esquecer Eu deixo a onda me acertar E o vento vai levando tudo embora (RUSSO, 1991).

Na canção acima podemos observar que o eu-lírico vai à praia para relembrar os momentos com a amada, vai à praia lavar sua saudade. No gênero trovadoresco barcarola, as donzelas iam à beira do mar, ou de um rio, para chorar pela ausência dos seus amados, estes foram embora, geralmente, por conta de alguma batalha. Atentamos, aqui, para a possibilidade de leitura da canção supracitada como uma barcarola moderna. Tal como no gênero trovadoresco o eu-lírico, separado de seu/sua amado/amada, vai ao encontro da água para lamentar a ausência de sua companheira, os versos da canção são costurados pela saudade, pelo lamento que a distância traz.

Pensamos o disco *V*, neste trabalho, como uma obra artística concisa, que tende a causar um efeito geral pela sua unidade sonora, temática e estética. Óbvio que o disco pode ou não ter suas canções analisadas de forma individual, porém acreditamos que as reverberações que existem no disco são amplificadas quando levamos em conta o seu todo. São notórias nesta obra as referências ligadas ao período medieval, "Love Song" declara abertamente a estética que o disco adere, sendo seguida por outras canções que reiteram as proposições iniciais. Os instrumentos, a forma de cantar e tocar seguem a intensão das letras, das metáforas

tornando a obra um objeto único em que as diversas formas de linguagem se empenham em apresentar as mesmas linhas.

Referências:

ALGERI, Nelvi Malokowsky; SIBIN, Elizabeth. A poesia trovadoresca e suas relações com a literatura de cordel e a música contemporânea. [s.l.]: [s.ed.], 2007.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *Chico Buarque*: um moderno trovador. João Pessoa: Ideia, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental.* Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1961.

DAPIEVE, Arthur. *BRock:* o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons e ritmos.* São Paulo: Ática, 2007. (Col. Principios, v. 6).

HOMEM, Wagner; DE LA ROSA, Bruno. *História das canções*. São Paulo: Leya, 2013.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia.* Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil.* Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

PAZ, Octávio. *A dupla chama.* Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da música popular brasileira*. São Paulo. Elo, 1988.

POUND, Ezra. *ABC da literatura.* Tradução de Augusto de Campos. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RIBEIRO NETO, Amador. Uma levada maneira: ao ar, poesía e música. *Conceitos*, João Pessoa, v. 3, p. 21-27, 2000.

SILVEIRA, José Roberto. *O livro dos dias:* a poesia na música de Renato Russo. São João del-Rei: UFSJ, 2007.

SPINA, Segismundo. *Apresentação da lírica trovadoresca.* Rio de Janeiro: Acadêmica, 1956.

SPINA, Segismundo. Era medieval. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

TATIT, Luiz. Semiótica da canção: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

URBANA, Legião. V. Corações Perfeitos. Rio de Janeiro: EMI, 1991. 1 CD.

Pobre samba meu: dissonâncias e consonâncias da influência do *jazz* na Bossa Nova

Jorge Evandro Lemos Ribeiro¹

O advento da bossa nova (BN) no Brasil foi um dos pontos-chave da nossa História que levantou os ânimos para a discussão de questões como identidade cultural e, por conseguinte, o nacionalismo. Um dos mais representativos bossanovistas, conhecido como Carlos Lyra, a par das críticas pela qual passava a BN, compôs a letra da música "A influência do jazz":

Pobre samba meu
Foi se misturando se modernizando, e se perdeu
E o rebolado cadê?, não tem mais
Cadê o tal gingado que mexe com a gente
Coitado do meu samba mudou de repente
Influência do jazz

Quase que morreu E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu Que o samba balança de um lado pro outro

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. *Anais*

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

O jazz é diferente, pra frente pra trás E o samba meio morto ficou meio torto Influência do jazz

No afro-cubano, vai complicando Vai pelo cano, vai Vai entortando, vai sem descanso Vai, sai, cai... no balanço!

Pobre samba meu Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu Pra não ser um samba com notas demais Não ser um samba torto pra frente pra trás Vai ter que se virar pra poder se livrar Da influência do jazz

Se, no entanto, bastarmos apenas na análise da letra desvinculada da composição do arranjo, sobretudo, dificilmente alcançaremos o clima irônico que propõe a música. O arranjo passa pelo ritmo do jazz, o *swing* caribenho e até chega ao blues com o direito de um "Oh Yeh" final que tira a legitimidade da possível seriedade do discurso da letra. Ela nos servirá, portanto, de mote para, a partir da polêmica BN, discutir a tensão estrangeirismo/nacionalismo sem deixar de lado o que mais importa aqui: o prazer de estar papeando sobre música.

Um dos mais célebres críticos ferrenhos da BN, José Ramos Tinhorão, em seu livro *Música popular: um tema em debate*, defende a idéia de que a "mãe" da BN é inegavelmente a música norte-americana. Determinados chistes do autor trazem um tom de ironia como na frase "*certo* samba do João Gilberto" (TINHORÃO, [s.d.], p. 25, grifo nosso). Ainda no mesmo parágrafo ele diz que "os personagens dessa história de amor pelo *jazz* eram tão obscuros e ignorados que se pode dizer que o pai da novidade seria um João de Nada, e ela – a bossa nova – uma Maria Ninguém". E para "provar" que a bossa nova tem influência estrangeira, o mestre Tinhorão faz uma rápida biografia dos principais inauguradores desse "gênero musical" – se é que posso chamar a BN de um gênero. Inicia dizendo que o verdadeiro nome de Johnny Alf é João Alfredo; continua afirmando que Tom é um apelido americanizado de Antônio Carlos Jobim; fala que Vinícius de Morais, antes da BN, compunha fox-canção imitando o ritmo da música dos ianques; aponta o fato de João Gilberto, certa vez, ter anunciado que ia requerer a

cidadania norte-americana; comenta inclusive Carlos Lyra que, segundo o autor, pretendeu a liderança da ala nacionalista da BN com o samba "Influência do jazz", mas enfatiza que o compositor vive no México, e assim por diante. A certa altura do artigo "Os pais da Bossa Nova", Tinhorão afirma peremptoriamente: "Para nós tudo que é bossa nova, seja Johnny Alf ou Bud Shank, é americano" (TINHORÃO, [s.d.], p. 29). Essa é a tese do Tinhorão.

Defendendo diretamente ou indiretamente que a BN se afastou definitivamente de suas "origens populares", o raro argumento baseado em critérios musicais de José Ramos Tinhorão aparece quando ele cita, com muitos recortes, o musicólogo Brasil Rocha Brito. Há, porém, um artigo deste no livro *O balanço da bossa*, intitulado simplesmente de "Bossa Nova", no qual Rocha Brito, com conhecimento de causa, estabelece didaticamente os limites e as nuances da influência do *jazz* na polemizada música em questão. O musicólogo observa, por exemplo, que Dick Farney, um dos precursores da BN, tinha muito de *be-bops* em sua música. Ele continua, dizendo que

Disto não resultariam obras verdadeiramente nacionais, pois não havia a intenção precípua de integrar novos processos, metamorfoseando-os se necessário, dentro de uma elaboração coerente. Esta afirmativa não deve ser entendida como censura: reconhecemos que, mesmo no domínio da música erudita, os influxos não são desde logo integrados na elaboração e ficam, assim, muitas vezes, como que não dissolvidos em obras em uma fase inicial (BRITO, 2005, p. 19).

Se em Dick Farney não há o processo de metamorfose como disse Brito, já em Jonny Alf ocorre esse processo integrando-se ao "espírito populário brasileiro" (BRITO, 2005, p. 20), dessa maneira reconhece Rocha Brito nesse cantor e instrumentista a paternidade tão questionada pelo Tinhorão. Parece que no decorrer do artigo desse crítico e musicólogo está implícita uma contra-argumentação ao José Ramos Tinhorão. Se este, por exemplo, traz critérios duvidosos para a avaliação da BN, como biografias e referências de música

brasileira a partir do que há de tradicional, o autor de "Bossa Nova" parece responder dizendo que:

Novos atributos deverão ser aferidos por novos padrões, muito embora a nova concepção possa deitar raízes em procedimentos composicionais anteriores a ela, oriundos de concepções musicais precedentes (BRITO, 2005, p. 21).

É importante notar que se o historiador José Ramos Tinhorão vê na BN um descaso, uma aversão ao samba, ao que é popular ou tradicional; o musicólogo entende que a BN estabeleceu uma ruptura com o tradicional, o que não quer dizer nem que o samba acabou nem menos ainda que a BN desprezou suas raízes brasileiras — embora reconhecemos nessa concepção de "manter as raízes tradicionais" uma demagógica ideologia de nacionalismo que iremos depois explanar. Muitos músicos de renome, além de Rocha Brito, como Júlio Medaglia, que eram pró-bossanovistas, viam com clareza e justificativas embasadas, na medida em que se tratam de músicos, que a BN não nega o samba mas sim contribui para ampliar seus ambientes. Haja vista o que o maestro Júlio Medaglia escreveu num outro artigo do mesmo livro organizado pelo Augusto de Campos:

Se uma modalidade de samba era extrovertida, adequada para uma prática musical de massa e de rua, outra visava uma versão musical introvertida, apropriada para a intimidade de pequenos recintos, versão camerística, portanto, sem que a presença de uma implicasse a negação da outra (CAMPOS, 2005, p. 71).

Tinhorão aponta para a modificação do ritmo do samba uma das principais causas da deturpação ocorrida com o advento da BN. No livro *João Gilberto*, escrito pelo crítico de música Zuza Homem de Mello, há uma explicação teórica para esta modificação, porém sem o tom de lamentação do primeiro autor. Zuza Homem de Mello enfatiza o fato de João Gilberto ter acentuado o tempo fraco.

Em suma, o violão de João estava roubando de cena o tempo forte, característico do samba antes dele. De fato, a batida de

violão de samba-canção (que é também a do choro) era mais ou menos a mesma, uma nota do tempo forte, chamada de bordão, e três mais curtas (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) sincopadas, dividindo o espaço que ainda restava em cada compasso binário. Ao economizar tempos fortes, João criou mais tensão, pois o swing estava nas pausas, no silêncio (MELLO, 2001, p. 24).

Já no plano melódico, Rocha Brito afirma que na música popular brasileira "recebia ênfase exagerada" (BRITO, 2005, p. 21). Há uma preocupação geral na música popular de ser popular, isto é, de ser facilmente assimilada, por isso a melodia tende então a ser de fácil memorização, o que implica numa composição relativamente pobre, se comparado à música clássica, por exemplo. Já na BN há uma preocupação de rever isso integrando agora a melodia e a harmonia e ritmo de modo que não haja prevalência de uma sobre a outra, sem ainda considerar que o acorde agora prevalece o dissonante ocupando o lugar do consoante típico da música tonal tradicional (BRITO, 2005, p. 21-23). Portanto, o samba não morreu como disse ironicamente na letra de Carlos Lyra e como interpretou equivocadamente José Ramos Tinhorão, o samba continuou na voz e na poesia tocante de Paulinho da Viola, por exemplo, que interpreta até hoje sem os arroubos e clichês de outros sambistas antes dele, mas sim com o modo mais amaneirado de cantar à João Gilberto, à Mário Reis e se reparem bem, à Noel Rosa que é visto pelo Medaglia como um dos ascedentes atávicos de João, e não apenas o *jazz* como queriam outros:

Como se vê, o *jazz* sofisticado moderno não é a base da autêntica BN – e é preciso que isto fique bem claro. Quem quiser compreender o seu sentido exato, não deverá consultar nem Getz, nem Gillespies nem Brubecks, e sim comprar o disco editado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, de nome "Noel canta Noel", onde encontrará na própria música brasileira e da mais autêntica – há quem o negue? – os mais expressivos exemplos básicos. Era aquele canto de Noel, que dizia, quase falando, da maneira mais simples, as coisas mais profundas, que João, Astrud e Jobim foram mostrar à música mais rica do mundo (simplicidade quer dizer despojamento de linguagem e não pobreza técnica ou musical) – fazendo-a parar ouvir e aprender (MEDAGLIA, 2005, p. 104).

José Miguel Wisnik parece dialogar de acordo com o maestro Júlio Medaglia quando no ensaio creditado ao primeiro de nome "A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil" o compositor e crítico literário diz:

[...] no jazz, a vocação do canto é instrumental, tendendo a se considerar uma voz 'tanto mais perfeita quanto mais se aproxima do instrumento'; na bossa nova, a vocação do canto é a 'intuição lírica', tendendo a uma espécie de auto-suficiência que preserva e sublinha o nexo necessário entre a voz e a palavra, consistindo na própria "forma sublimada do falar" (WISNIK, 2004, p. 220).

Esse modo de cantar é conhecido pela linguagem do jazz como cool. Está aí outro pretexto para acusar João Gilberto, por exemplo, e, sobretudo, de ter se influenciado pela música norte americana, principalmente por Chet Baker. No entanto, Augusto de Campos já afirmou no artigo "Música popular de vanguarda" que João Gilberto é mais cool do que o cool americano" (CAMPOS, 2005, p. 284). Além disso, Mário Reis, influência reconhecida de João, já cantava desde o começo de sua carreira de maneira mais ou menos cool. Ele já não tinha aquele modo de interpretar arrebatado pela paixão como era muito de costume. Modo esse que João Gilberto adotou com mais maestria, com aperfeiçoamento, tirando da imagem do intérprete a figura de destaque, cabendo a ele então conter-se à canção como mais um elemento pertencente a ela. Daí a idéia de que a BN não ser, segundo alguns especialistas, propriamente um gênero musical, uma maneira de tocar violão e cantar. Tanto é que João Gilberto gravou além de samba já consagrados como "Samba da minha terra" de Dorival Caymmi e já registrou também no estilo bossanovista um baião como no caso da música "Hô-bá-lá-lá". Sendo, portanto, a BN mais um modo de cantar do que propriamente um estilo musical, João Gilberto então acabou por fazer uma revolução na tradição da música popular brasileira, ou seja, ele inovou e, por isso mesmo, fez história, o que poucos ousaram fazer. Sem diluir os elementos tradicionais da música regional, João urbanizou a música brasileira num momento em que o Brasil queria e precisava urbanizar-se em todos os sentidos, haja vista a construção de Brasília. Aquele modo apaixonado de cantar as músicas de Catulo da Paixão Cearense, por

exemplo, cai por terra. A tradição operística herdada do Romantismo já não convence, na concepção da BN.

Há uma contenção de arroubos, uma recusa em permitir processos derivados do "operismo" (situam-se aqui aqueles que tipificam o bel canto em obras de alguns compositores de fim do século XIX e começo do século XX), banindo-se os efeitos fáceis e mesmo extramusicais, que absolutamente não pretendem ser integrados na estrutura, na realização da obra, possuindo como que uma existência à parte. Estes lugares comuns musicais, gasto pelo uso reiterado e abusivo, não funcional, são rejeitados pelo nosso populário pela concepção bossa nova (BRITO, 2005, p. 24).

Esses "lugares comuns musicais" eram ainda sintomas de um passado que o Modernismo não conseguiu erradicar: o sentimento melodramático romântico. Com a independência do Brasil no século XIX, os intelectuais brasileiros começaram uma caçada à essência da brasilidade seguindo os padrões do que seria exótico para os europeus. Daí obras literárias e musicais como O Guarani, escrito por José de Alencar, mas tornada ópera pela veia musical de Carlos Gomes que, de tanto querer agradar ao gosto universal, adotou um tema indígena numa estrutura musical à italiana. Mas não pretendo aqui dar a esse fato um tom repreensivo. Não cabe lamentar as intenções sincronizadas de um nacionalismo de um determinado tempo. O fato é que na época tinha-se, por conta de um país recentemente "pós-colonial" – usando aqui a expressão no seu sentido rasteiro –, uma consciência de ascender-se enquanto nação tendo obviamente um único modelo evidente que é o europeu, o que resvala na imitação artística. A questão que realmente importa aqui é a seguinte: a literatura romântica popularizou-se na música, assim como também o modo de cantar à italiana. Isso ocorreu de tão grosso modo, tão à vontade e por tanto tempo que, no Brasil que não se queria mais subdesenvolvido como o Brasil de JK, saturou-se, no meio urbano pelo menos, o que lhe era resquício aparente de seu subdesenvolvimento, passando assim de romântico para "cafona" – sem julgamento de valor – como que num processo antropofágico. E o samba entrou num processo similar: "Foi se

misturando se modernizando, e se perdeu". Mas como já foi dito antes, o samba não se perdeu. Nem com a BN nem à parte da BN. Esse verso agora há pouco citado é extraído de um discurso "nacionalóide" que pretende na tradição manter uma identidade cultural nacional. Um discurso que não vê na identificação, na história, portanto, a construção de uma real autêntica cultura. Um discurso que enxerga no folclore ou no regionalismo a salvação de nossa pátria. Mas é esse mesmo discurso que já serviu de base para exumação de um estilo musical que hoje é o que, segundo alguns precipitados, representa melhor o Brasil: o samba. Repare na fala de um Álvaro F. Salgado, da Rádio Ministério da Educação, quando palestrava sobre a eficácia do rádio para fins culturais. Isso ocorreu no ano de 1941 durante o Estado Novo:

[...] o samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítimico. Mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo educado e social. Pouco nos importa de quem ele seja filho (apud WISNIK, 1983, p. 136).

Da mesma maneira que a BN não excomungou o samba de seu rol de influências, também ela não se desfez do folclore ou do regionalismo. Pelo contrário, ela surge justamente da música popular brasileira tradicional, mas sem aceitar sua mesmice nem sua má idealização. Com a bossa, a música brasileira popular passa a acompanhar o desempenho da música erudita. Mas, agora, o regionalismo contido na BN não é

[...] um regionalismo estreito, armado de preconceitos contra o que se possa adotar de culturas musicais estrangeiras. Segundo o conceito da bossa nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimento tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita. É necessário, apenas, que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar numa integração, garantido-se a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais (BRITO, 2005, p. 24).

Em se tratando de um país cuja história está relacionada à condição pós-colonial na América Latina, sobretudo com as especificidades pelas quais passou o Brasil em relação aos outros países do sul da América, não se pode esperar que ele se faça segundo o modelo de identidade e nacionalismo europeu. Mário de Andrade já apontou o fato de a música brasileira sofrer influências até de espanhóis: "Nossa música possui muitos espanholismos que nos vieram principalmente por meio das danças hispano-africanas da América: Habenera e Tango" (p.188). Mário continua dizendo que essas formas, junto com a Polca, traduzirão por fim no nosso Maxixe – também muito discriminado e até proibido pela igreja católica no século XIX e princípio do século XX por conta da sensualidade com que dançavam os pares nos salões.

A lição de João – desafinando o coro dos contentes de seu tempo – é o desafio dos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima ("macumba para turistas", na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana (CAMPOS, 2005, p. 285).

Nada mais natural que o samba um dia viesse a ser influenciado pelo *jazz* por meio dessa "manifestação antropofágica", assim como também foi natural que o *jazz* depois se influenciasse pela BN, "uma vez que as origens das músicas brasileiras e americanas se encontram no mesmo lugar: na África" (MEDAGLIA, 2005, p. 108). Como já disse Gilroy com outras palavras, depois do navio na época das grandes descobertas por parte dos europeus, o mais importante instrumento potencialmente estimulador da transculturação foi o disco. Daí em diante, como dizia Tom Jobim, autêntico mesmo só o jequitibá. O entendimento iluminista de Estado, Nação e a partir daí identidade se tornam frágeis com a dinâmica com que move os fatores culturais. Assim como na música interpretada por João Gilberto, a América Latina desafinou a inteligência iluminista e os conceitos europeus românticos tornaram-se dissonantes ao temperamento latino-brasileiro. A influência não é de modo algum um mal se há uma soma de quem a assimila. E foi isso que fez a bossa nova. Enquanto queriam tradições estagnadas os puristas

nacionalistas, a BN fez história e isso incomodou porque tirou o *status quo* daquele que se firmou num certo lugar de conforto e de conformidade. Desequilibra. Desassocia. Destoa. Por isso que, com a licença de roubar a idéia de Caetano na música "O quereres", eu diria que, para os puristas nacionalistas, a bossa nova respondeu da seguinte maneira: onde queres consoante, dissonante.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo: Martins. 1977.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Col. Debates, v. 236).

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas.* 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Debates, v. 3).

GILROY, Paul. *O atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

MELLO, Zuza Homem de. João Gilberto. São Paulo: Publifolha, 2001.

SQUEF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*: o nacional e o popular na cultura brasileira. 2. ed. São Paulo: Brasiliense. 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: da modinha à canção de protesto. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular*: um tema em debate. 2. ed. Rio de Janeiro: JCM, [s.d.].

WISNIK, José Miguel. Sem receita: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

Letra é adorno? A canção popular brasileira como contraponto às teses adornianas

Jorge Luís Verly Barbosa¹

Com Adorno ou contra Adorno?

Com o ensaio "Sobre música popular²" (1941), o filósofo alemão Theodor Adorno parece ter estabelecido uma fronteira supostamente intransponível para aqueles que desejam aplicar suas reflexões críticas a respeito da música aos estudos da canção popular. Já no primeiro parágrafo de seu texto fica estabelecida a separação entre a música séria e a música ligeira, levando os ouvintes a demarcarem entre elas axiologias totalmente independentes entre si (ADORNO, 1986, p. 115), além de "afastar" a possiblidade de análise do material musical de natureza popular como sendo portador de autonomia em relação ao mundo

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Fapes.

² Este ensaio foi escrito com a assistência de George Simpson. No entanto, autoria é quase sempre creditada apenas a Adorno, convenção que aqui também sigo.

administrado, uma vez que seu caráter essencialmente estandardizado o conecta aos mecanismos de manipulação impostos pelas agências a serviço da indústria cultural³. No entanto, o próprio Adorno, na continuação de suas reflexões, vai dizer que essa divisão deve ser pensada não em termos axiológicos – mensurados pela dicotomia entre superioridade x inferioridade -, mas sim em termos de padronização e não padronização, representados pelo caráter de estandardização. Ele é categórico ao afirmar que a estandardização se transformou na regra genérica da música popular, uma vez que o hit conduz o ouvinte "de volta para a mesma experiência familiar" (ADORNO, 1986, p. 117), o que está conectado ao pressuposto fundamental da indústria cultural de que o novo representa algo a ser rechaçado, uma vez que seu ensejo é a manutenção do padrão – e do próprio status quo. Dessa forma, mesmo que a estandardização se apoie em procedimentos que visam uma manipulação dos efeitos musicais em uma canção, dando ênfase aos detalhes, eles estarão sempre conectados ao todo dessa mesma canção e que é essencialmente esquemático. Essa tese tem servido como uma espécie de baliza teórica na separação entre a música popular e a música séria, o que, de algum modo, resulta num problema àqueles que se lançam à aventura de pensar a música brasileira nos quadros da teoria adorniana, deixando o pesquisador em uma verdadeira encruzilhada analítica. Henry Burnett chega mesmo a dizer que, diante disso, é preciso tomar uma atitude radical, quando escreve que

[...] precisamos utilizar as conclusões de Adorno de um modo quase antitético: a) com ele perguntaríamos se é possível assegurar que a música popular não é, ela mesma, produto direto e inescapável do mercado [...]; e b) contra ele, seria o caso de questionar se a canção brasileira, em sua especificidade tomada de um ponto de vista lítero-musical, já não estaria para além de qualquer classificação pensada pelo filósofo, sendo necessário, portanto, uma outra via de crítica e análise (BURNETT, 2010, p. 183).

³ É preciso ressaltar que o termo "indústria cultural" foi primeiro apresentado por Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*, de 1944, posterior, portanto, a *On popular music*. No entanto, optei por utilizá-lo nos comentários sobre o artigo por entender seus principais mecanismos estão já presentes nele.

Assim é que a tentação de, aludindo a Walter Benjamin, escovar o pensamento de Adorno a contrapelo se impõe com veemência diante dos impasses estabelecidos entre sua teoria a respeito da música popular e a própria música popular brasileira, tal como sugere Henry Burnett. O que proponho, em face deste impasse teórico no qual eu mesmo me vejo, é uma atitude que se situe num entrelugar do que é proposto por Burnett, ou seja, nem contra nem com, mas *com* e *contra*, isto é, numa posição em que, munido das ferramentas teóricas oferecidas por Adorno, seja possível ler a MPB com elas, mas também contra elas, num processo de permanente crítica e mediação.

A estandardização para além de um sentido esquemático

Como já demarcado, o principal aspecto apontado por Adorno como responsável pela padronização da música popular é a estandardização da canção, na qual elementos e artifícios musicais são responsáveis por tornar uma determinada canção num hit de fácil audição e rápido consumo pelos ouvintes. Evidentemente, o intuito é o de tutela desse mesmo ouvinte, que se tornará incapaz de distinguir o que ouve e, mais, de julgá-lo a partir de critérios emancipados. O fato é que o conceito de estandardização tem gerado uma série de intepretações e apropriações equivocadas. Uma delas diz respeito ao caráter pretensamente axiológico da afirmação feita pelo filósofo frankfurtiano de que a música teria duas esferas, conforme vimos. Por seu turno, Adorno não está tratando de caracteres antitéticos como complexidade x simplicidade ou superioridade x inferioridade, mas sim do aspecto de padronização que é inerente à música popular no contexto estudado por ele — os EUA dos anos 1930/1940. Aliás, ele mesmo esclarece esta questão quando diz que

[...] Todas as obras do primeiro classicismo vienense são, sem exceção, ritmicamente mais simples do que arranjos rotineiros de jazz. Melodicamente, os largos intervalos de numerosos *hits* como *Deep purple* ou *Sunrise serenade* são *per se* mais difíceis de seguir que a maioria das melodias de, por exemplo, Haydn, que

consistem principalmente em grupos de tríades tônicas e de intervalos de segunda (ADORNO, 1986, p. 120).

Desse modo, podemos inferir que há complexidade musical tanto na música popular como na música séria, o que se contrapõe à ideia de recusa de Adorno pela música popular por um critério puramente de valor. O que ele aponta como caráter de empobrecimento é a estandardização, quer dizer, a transformação de uma canção em *hit* – a partir do uso de efeitos como repetições, enfeites e improvisos – em um produto a ser prontamente consumido pelos ouvintes. Por outro lado, o uso do *efeito* é visto por Adorno como sendo um detalhe ligado ao todo, sendo facilmente dispensável e substituível sem prejuízo do esquema geral de audição comercial da música popular, ao passo que na chamada música séria o detalhe, altamente elaborado, seria indispensável para a compreensão do todo. Porém, o que talvez tenha sido "ignorado" por Adorno⁴ é que a música popular poderia sim se valer de efeitos para construção de um sentido de totalidade, e não apenas que esses efeitos sejam meros artifícios, cuja substituição seria dispensável, já que parte de um esquema preestabelecido.

Tomo como exemplo a canção "Samba de uma nota só", com música de Tom Jobim e letra de Newton Mendonça:

Eis aqui este sambinha feito numa nota só.

Outras notas vão entrar, mas a base é uma só.

Esta outra é consequência do que acabo de dizer.

Como eu sou a consequência inevitável de você.

Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada,

Ou quase nada.

Já me utilizei de toda a escala e no final não sobrou nada,

Não deu em nada.

E voltei pra minha nota como eu volto pra você.

Vou contar com uma nota como eu gosto de você.

E quem quer todas as notas: ré, mi, fá, sol, lá, si, dó.

Fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só (JOBIM, MENDONÇA, 1961).

⁴ Sobretudo porque, como bem lembra Burnett, Adorno restringiu sua análise à música popular americana.

A canção, de letra simples e aparentemente despretensiosa, tem os seus primeiros seis versos sustentados pela repetição insistente das notas mi e lá na clave de sol (emitidas pelo cantor) e pelo fá na clave de fá (executado pelo acompanhante) durante os seus vinte primeiros compassos, com pequenas variações, como a inserção de acordes mínimos e síncopes típicas da estética bossa-novista no acompanhamento. Depois é que ela se permite algumas "ousadias", como o passeio da voz solista pela extensão de todas as notas (e que acompanha os versos "Já me utilizei de toda a escala / e no final não sobrou nada") e pela inserção de improvisos (mas sempre dentro do esquema rítmico do acorde de mi-lá-fá) e acentos mais sincopados do solista. De maneira fiel ao espírito inicial de construção de uma canção sobre "uma nota só", o final se dá, de maneira muito simples, em lá e mi em oitavas. Ora, "Samba de uma nota só" pode ser pensada como sendo uma canção estandardizada, uma vez que se vale do efeito (neste caso, a repetição da nota só) para a construção do sentido musical. No entanto, essa estandardização se distancia da ideia restritiva estabelecida por Adorno, já que na canção o detalhe não é subsumido pelo esquematismo conceitual; pelo contrário, o detalhe, isto é, a repetição da nota só fornece sentido à narrativa da canção, cuja letra é enfática ao afirmar, via eu-lírico: "Vou contar com uma nota / como eu gosto de você". Se essa nota não fosse repetida, junto ao texto, pela voz que canta ao longo da canção, todo o sentido de constância amorosa expressa pela letra não encontraria amparo no discurso musical. Neste caso, a estandardização, em lugar de reforçar uma espécie de esquema pré-fabricado e pré-digerido da canção popular, acaba funcionando como um elemento de inventividade e de diferenciação no contexto da música popular brasileira.

Letra não é adorno: a letra da canção como crítica à indústria cultural

Na nota de rodapé de número 7 do ensaio "Sobre música popular", Adorno discute de maneira mais explícita as relações entre letra e música. Para ele,

Na música popular a correlação de letra e música é similar à correlação entre imagem e palavra na propaganda. A imagem provê o estímulo sensorial, a letra acrescenta slogans ou piadas que tendem a fixar a mercadoria na mente do público e classificála em categorias definitivas. A substituição do ragtime puramente instrumental pelo jazz, que, desde o começo, tinha fortes tendências vocais e o declínio generalizado dos hits puramente instrumentais estão intimamente relacionados com a crescente importância da estrutura de publicidade da música popular. O exemplo de Deep purple talvez se mostre esclarecedor. Era originalmente uma peça de piano pouco conhecida. O seu súbito sucesso deveu-se, ao menos em parte, à adição de letras de tipo comercial (ADORNO, 1986, p. 134).

Fica aqui sinalizada a dependência entre letra e música num contexto de estandardização da música popular, do mesmo modo como na propaganda ocorre uma inter-relação entre imagem e palavra: a letra funciona como um aditivo à percepção do ouvinte diante de uma canção, como um contributivo para a sua rápida assimilação e consumo. É como se essa junção concorresse para que o sentido esquemático da música fosse subsumido em nome de uma experiência "agradável" de audição. No entanto, nesta proposta de leitura mediada das reflexões adornianas há que se evidenciar que na música popular brasileira a junção entre letra e música contribui, muitas vezes, justamente para um processo de dissidência da indústria cultural, seja pela inventividade de sua construção formal, seja por seu potencial crítico em relação aos próprios mecanismos de produção (BURNETT, 2010, p. 174). Como exemplo desse potencial crítico das letras da MPB, tomo a canção "Parque industrial", de Tom Zé, que integra o disco Tropicália ou Panis et circensis (1969), que por si só já renderia uma longa análise sobre música e mercado. O recorte aqui microscópico recai sobre canção de Tom Zé porque, tal a mônada leibniziana que contém o todo em si, ela possui esse potencial altamente crítico voltado contra os pressupostos da indústria cultural e que não foi considerado por Adorno como sendo um dado possível na música popular.

Vejamos a primeira estrofe da canção:

Retocai o céu de anil Bandeirolas no cordão Grande festa em toda a nação Despertar com orações O avanço industrial Vem trazer nossa redenção (ZÉ, 1969).

Se fosse essa uma análise não mediada das teses adornianas, não seria difícil apontar nos versos iniciais da canção justamente o caráter infantil da música popular e que é apontado em "Sobre música popular" e também no ensaio "O fetichismo na música e a regressão da audição", em que Adorno estabelece que a dicção infantilizada e, também, ridicularizada presente na música popular contribui para a criação de uma espécie de desejo de recuperação da felicidade perdida, o que se desfaz no próprio esquematismo da canção popular (ADORNO, 2000, p. 90). Inicialmente, poderíamos dizer que esse baby talk pode ser percebido como o tom que atravessa a primeira estrofe da letra de Tom Zé. É quase irresistível não nos remetermos a crianças de uma escola típica da década de 1960-70, diante da bandeira brasileira e cantando essa canção, numa substituição ao Hino Nacional. Substituição essa que não provocaria qualquer alteração de sentido, já que a analogia está garantida através da reiteração de versos como "Retocai o céu de anil", "Grande festa em toda a nação" e "O avanço industrial / Vem trazer nossa redenção". Através da fala infantilizada, há o reforço do contexto opressor da ditadura militar vigente e que, sob a capa dos produtos da indústria cultural, era disfarçada em nome de um discurso progressista e que depositava neste mesmo progresso o avanço do Brasil e a grandeza da pátria. Porém, a música de Tom Zé não é "Eu te amo, meu Brasil", de Os Incríveis. É assim que, logo em seguida temos os versos

> Têm garotas-propaganda Aeromoças e ternura no cartaz Basta olhar na parede, minha alegria Num instante se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado Já vem pronto e tabelado É somente requentar e usar É somente requentar e usar Porque é made-made-made in Brazil

Ao dizer que para que a alegria retorne "basta olhar na parede", onde está afixado um cartaz com mulheres jovens e sorridentes, numa atitude tão típica dos adolescentes e jovens da década de 1960, no Brasil e no mundo, que endeusavam seus ídolos – muitos deles oriundos do cinema, outro ramo poderoso da indústria cultural –, Tom Zé recorre novamente à linguagem infantil justamente para enriquecer a letra da canção e voltar o seu potencial crítico em direção ao seu próprio núcleo gerador. Rodrigo Duarte, na leitura que faz da indústria cultural a partir dos pressupostos da teoria crítica, lembra que Adorno e Horkheimer dirão que ela, no contexto do capitalismo tardio, possui uma autonomia limitada, isto é, não se constitui como um ramo desse mesmo capitalismo, mas apresenta um alto grau de dependência com seus setores preponderantes, como o petroquímico, o siderúrgico e, evidentemente, o eletrônico, esses, sim, responsáveis pela administração da sociedade (DUARTE, 2007, p. 52). Dessa forma, podemos entender a indústria cultural como um mecanismo a serviço das outras "indústrias", disseminando "mensagens administradas" sobre o público que consome seus produtos. Assim é que temos na canção de Tom Zé uma crítica que é direcionada tanto à indústria cultural, como à própria ideia de administração que engendrou a noção de arte enquanto produto, utilizando para isso uma das ferramentas essenciais da música popular, a letra de canção. E é nesse contexto que devemos ler estes versos: "Pois temos o sorrido engarrafado / Já vem pronto e tabelado / É somente requentar e usar / Porque é made in Brazil". E o que seria a ideia contida na sequência "engarrafado-pronto-tabelado" se não a de que qualquer potencial de autonomia que o produto oriundo da indústria cultural pudesse ter em si se torna nulo no exato momento do consumo? A letra de Tom Zé, a partir de sua construção sempre irônica, torna o caráter pré-digestório dos bens culturais em algo aparentemente inócuo ao consumidor, uma vez que o produto que irá consumir é "Made in Brazil" – e a preservação da grafia americanizada, com "z" em lugar de "s", é bastante sintomática desse aspecto. Em suma, em Tom Zé a

letra, tributária da indústria cultural como elemento constitutivo da canção, transforma-se numa irônica metralhadora voltada contra a sua geradora.

Entre a rebelião e a cooptação à indústria: a letra como autonomia da arte

O contexto da música popular brasileira na virada dos anos de 1960-70 foi marcado pelas tensões entre duas ideias predominantes entre os artistas daquele período: de um lado os defensores de uma canção oposta tanto ao regime ditatorial vigente no Brasil como à cooptação ao sistema de consumo imposto pela indústria fonográfica e, de outro, por aqueles que propunham uma leitura e uma adesão, também crítica, a essa mesma indústria, como forma também de rebelião a ela. Falo aqui, evidentemente, da dicotomia entre a Canção de Protesto e a Tropicália, que mobilizaram o debate a respeito da cultura nacional naquele período, debate este que foi ceifado pela instituição do AI-5 e o estabelecimento de uma censura rígida a essas manifestações, inclusive com a retirada de circulação de muitas de suas figuras principais através do exílio, como foi o caso de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. O historiador Marcos Napolitano assim o sintetiza:

[...] A presença da indústria fonográfica como elemento determinante no panorama musical daquele período foi estimulada pelo esgotamento do debate estético-ideológico que mobilizou artistas e intelectuais nos anos 60. Tanto o "nacionalpopular" quanto as "vanguardas históricas" foram perspectivas que informaram a leitura do processo de modernização capitalista por parte de amplos seguimentos sociais. [...] Outro aspecto é que, ao contrário do sentido histórico das vanguardas vislumbrado por Peter Burger (1993) – a rebelião contra a ideia de autonomia da instituição arte – na música popular feita no Brasil o tropicalismo (a "última vanguarda") acabou por ajudar a institucionalizar esta autonomia, ao mesmo tempo em que insistia desvalorização do produto musical, numa atitude paradoxalmente neo-dadaísta (NAPOLITANO, 2001, p. 334).

O que fica claro neste contexto de confronto entre as forças que se colocavam ao lado de uma arte que fosse voltada ao ideário nacionalista e outra que fizesse as

pazes com as contribuições estrangeiras da música e, por esta via, filtrassem essa influência num contexto brasileiro, é justamente o embate entre a indústria cultural e a ideia de autonomia da arte. Por outras palavras, o dilema dos artistas da MPB neste período foi o de escapar da indústria para construir uma canção popular (Canção de Protesto) ou o de utilizar-se de seus elementos para produzi-la e, de alguma forma, criticá-la (Tropicalismo). Podemos pensar, a partir disso, que a vertente aberta pelo embate entre essas tensões foi justamente o caminho da autonomia, o que nos conecta ao pressuposto expresso na *Teoria estética* de que a arte autêntica – e, portanto, não administrada – é produzida a partir das aporias presentes na sociedade e que, num plano formal, acabam por voltar às obras de maneira imanente (ADORNO, 2008, p. 18). No caso específico da música popular brasileira produzida no interregno entre os anos 60-70, podemos pensar em certos artistas e em certas canções como sendo a síntese poético-musical das tensões presentes na sociedade do período.

Um desses artistas é Sérgio Sampaio, compositor capixaba que teve uma trajetória marcada por uma relação bastante intensa quanto crítica em relação à indústria cultural. Tendo estourando – verbo aqui bastante significativo em se tratando da produção e consumo de bens culturais – com "Eu quero é botar meu bloco na rua" no Festival Internacional da Canção de 1972, Sampaio não alcançou o mesmo sucesso com seu disco homônimo, lançado em 1973 e que, bem diferente da expectativa de ser um trabalho repleto de *hits*, de outro "bloco na rua", era composto de canções "estranhas", cheias de "palavras demais" e com sonoridades "difusas" ou "não-convencionais". Analisando Sampaio a partir do contexto da discussão sobre a validade e a autonomia das letras da MPB, como contraponto ao esquematismo e repetição da música popular, tomo a sua canção "Leros leros e boleros", primeira faixa do disco de 1973. Seu próprio título pode ser compreendido como uma inteligente metáfora do caráter estrutural da canção popular, leros + boleros, ou seja, palavra + música. Assim é que ao dizer

Leros e leros Traga branco seu sorriso Em que rua Em que cidade Eu fui mais feliz?

Leros, boleros Música em sua vida! Os acordes dissonantes, Estão na raiz

Dos meus cabelos no inferno No meu sorriso de adeus Vou me fazer de moderno No meu encontro com Deus (SAMPAIO, 1973).

Sampaio faz uma espécie de "profissão de fé" de sua obra, mostrando que seu trabalho como compositor de música popular condensa em si tanto a ideia de felicidade ligada ao lugar de origem ("Em que rua / Em que cidade / Eu fui mais feliz?") – numa referência bastante poética a sua Cachoeiro de Itapemirim natal –, como a sua característica primordial de não alinhamento às tendências e as fórmulas impostas pela indústria cultural ("Os acordes dissonantes / Estão na raiz / Dos meus cabelos no inferno"). Dessa maneira, podemos interpretar esses versos como sendo a assunção da *persona* de maldito, de outsider, de "velho bandido", para usar uma expressão da lavra do próprio Sampaio, no sentido de sua filiação à autonomia da canção apontada por Marcos Napolitano.

Na nota de número 1 de "Sobre música popular", Adorno esclarece que parte de suas reflexões partiram do livro *How to write and sell a song hit*, dos autores norte-americanos Abner Silver e Robert Bruce, que defendem que o hit se distinguiria de uma simples canção pelo seu aspecto de novidade e de invenção. Para justificar o aparente equívoco da interpretação dos americanos, o filósofo alemão cita o fato de que eles consideram algumas formas poéticas fixas – como o soneto – como um espaço de produção de arte e uma prova de que é possível produzir arte seguindo um padrão, o que é, para ele, impensável (ADORNO, 1985, p. 118). Partindo dessa observação, Henry Burnett esclarece que, no caso da música popular brasileira, a aplicação da tese adorniana torna-se problemática, dado o caráter de aproximação entre a MPB e a *inventividade* poética, o que não

foi observado por Adorno no caso da música popular americana. (BURNETT, 2010, p. 187-188). Inevitavelmente deve-se concordar com Burnett a respeito do caráter híbrido que tem a letra na MPB enquanto de poesia e produto, ou seja, enquanto produzida na seara da indústria cultural e possuindo, ao mesmo tempo, um caráter altamente elaborado. Claro que não se deve ser ingênuo e isentar toda música popular produzida no Brasil de um caráter de estandardização e de mercantilização. O que desejo ressaltar é que é viável pensar em canções populares que escapem do caráter esquemático e rígido estabelecido por Adorno. E esse escape se dá através do caráter poético-crítico das letras. No caso de "Leros leros e boleros", isso fica ainda mais evidente quando se ouve/lê os versos "No meu sorriso de adeus / Vou me fazer de moderno / No meu encontro com Deus", em que o compositor dialoga intertextualmente com o célebre poema "Eterno", de Carlos Drummond de Andrade⁵, em que lemos: "E como ficou chato ser moderno. / Agora serei eterno" (ANDRADE, 1993, p. 220). Trabalhando de modo paródico, Sérgio inverte o sentido do poema de Drummond, que é já de natureza irônica em sua crítica do modernismo: enquanto para o mineiro ser moderno é chato, daí o desejo de eternidade, Sampaio se despirá da eternidade para tornar-se moderno ao se defrontar com Deus. Há também diálogo no uso das expressões "inferno" (Sampaio) e "fogo eterno" (Drummond), "vida eterna" (Drummond) e "sorriso de adeus" (Sampaio), evidenciando, arquitextualmente, a ideia de mortalidade que atravessa o poema e a canção. Devemos, portanto, ir contra a noção de que a letra é um acessório que confirma o processo de reificação da música popular, para entendê-la, neste caso, como algo capaz de conter um si não apenas o diálogo com o melhor da tradição poética brasileira, mas também a negação da padronização típica da indústria cultural através de sua forma, ou seja, a letra.

Assim, analisando a canção de Sérgio Sampaio munido das ferramentas analíticas de Adorno e, a contrapelo, lendo-a também com mediação no uso dessas mesmas ferramentas, podemos concluir que, mesmo sendo um produto inegavelmente

⁵ Conforme já apontado por Wilberth Salgueiro, em "Notas: tentando ouvir-me em Sérgio Sampaio nos anos setenta" (2004), e também por Paulo Henriques Britto, em *Eu quero é botar meu bloco na rua, de Sérgio Sampaio* (2009).

ligado à indústria cultural, ela tem um potencial grande de crítica dos mecanismos dessa mesma indústria. E, conforme vimos, esse potencial é expresso pelo teor de elaboração que é inerente à composição das letras na música popular brasileira e que a aplicação das reflexões adornianas sem mediação é incapaz de evidenciar. Por esta razão é que retomo a célebre frase da musicóloga norte-americana Tia Denora, expressando que é preciso "defender Adorno de seus defensores". Por outras palavras: apenas através de uma leitura crítica e mediada de suas propostas sobre a música popular é que se será capaz de enxergá-la – e mais, de ouvi-la – como um instrumento de crítica da realidade, já que na canção estão também presentes as tensões e aporias do mundo, como estão em toda a obra de arte autônoma.

Referências:

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: OS PENSADORES. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 65-108.

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (Org.) *Adorno.* Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética.* 40. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BURNETT, Henry. Theodor Adorno: sobre música popular... brasileira. In: PAIVA, Rita (Org.). *Filosofemas. Ética, arte, existência*. São Paulo: Unifesp, 2010. p. 165-198.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural.* Belo Horizonte: UFMG, 2007.

JOBIM, Antônio Carlos; MENDONÇA, Newton. Samba de uma nota só. 1961. Partitura. Piano e voz. Disponível em: <www.jobim.org/jobim/handle/2010/11081>. Acesso em: 23 out. 2015.

157

NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

SAMPAIO, Sérgio. Leros leros e boleros. Intérprete: Sérgio Sampaio. In: _____. Eu quero é botar meu bloco na rua. Rio de Janeiro: Polygram, 1973. 1 disco. Faixa 1.

ZÉ, Tom. Parque industrial. Intérpretes: Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Os Mutantes e Tom Zé. In: TROPICALIA ou Panis et circencis. São Paulo: Phillips, 1968. 1 disco sonoro. Faixa 5.

Música e identidade no conto "Adão", de João Anzanello Carrascoza

Juliana Galvão Minas¹

Adão, no *Gênesis*, primeiro livro da *Bíblia*, é o primeiro homem; criado por Deus, ou seja, tornado homem pela vontade Divina, portanto, um ser humano sem passado. No conto de João Carrascoza, objeto aqui estudado, Adão, um menino que trabalha como engraxate, representa uma infância que já tem responsabilidades, vivida pela classe pobre, em que todos os membros da família precisam contribuir, desde cedo, com o sustento da casa. Na frase que abre o texto, Adão está aos pés de um homem: "O homem mirou os cabelos do menino, sentado na caixa de engraxate, a seus pés [...]" (CARRASCOZA, 2010, p. 45)². Isso

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista do CNPq.

² Nas próximas citações, serão indicadas apenas as páginas.

mostra uma relação de submissão e opressão entre classes; abaixo, o menino, que vivia com o pai nos fundos de um bar e que perdera a mãe; acima, os homens calçando "cromo alemão" (p. 53). Ainda nesse contexto, a diferença entre a infância que vai à escola e aquela que vive na rua: "As crianças saíam da escola, rumo a suas casas, Adão as via, solitárias ou em grupo, e ele ali, imóvel" (p. 53).

Nota-se que as músicas presentes nas primeiras cinco páginas do conto pertencem a um momento da Música Popular Brasileira – MPB em que a vida mundana, boêmia, é frequente tema das letras das canções. Liga-se a isso o fato de que a maioria desses compositores eram de origem pobre e viviam na periferia do Rio de Janeiro, como Pixinguinha, que morou em um bairro de população majoritariamente negra, e Cartola, que se mudara para o Morro da Mangueira, uma então nascente favela, ou haviam tido uma vida marcada por problemas de doença – como a tuberculose de Noel Rosa e o caso do baiano Assis Valente, levado ao suicídio por desilusões com a carreira. Quando vem "o tempo em que dispensavam a graxa nos sapatos" e "pediam só a canção" (p. 50), a realidade parece melhorar, já que agora bastava Adão fazer o que lhe dava prazer para que ganhasse seus trocados. Porém, ainda se encontrava "curvado em reverência aos fregueses" (p. 51). Neste momento, a MPB também havia passado por mudanças. As canções agora mencionadas no conto são de artistas que trazem em sua obra o legado do samba, o qual já havia se estruturado e se afirmado como estilo musical. São eles Dorival Caymmi, Tom Jobim, Paulinho da Viola. Adão se sente "suave" ao cantar, "como se vivesse a vida dos que haviam criado as músicas" (p. 51). Apesar da esperança de "Amanhã", nome da música de Guilherme Arantes, a vida continua dura e surge mais serviço de engraxar. As canções oscilam entre aquelas que sofreram repressão pela censura do período da ditadura militar no país, composições de Chico Buarque ("Gota-d'água") e Caetano Veloso ("Baby"), e a vencedora de um concurso do carnaval de 1964, "Trem das Onze" (de Adoniran Barbosa), também inspirada nos tipos populares das cidades. Ao final do conto, o narrador descreve o sentimento da personagem ao ouvir a palavra felicidade na música de Tom Jobim, associando essa palavra à completude ("tudo") e à mãe (p. 58).

Adão vivencia o mundo por meio das palavras, mas não por meio, apenas, de sua dimensão comunicativa, como também de seus componentes imagéticos, sonoros, afetivos, entre outros. Assim, o leitor acompanha Adão em seu percurso de achados sensitivos ligados à memória, em especial sobre a mãe já falecida, que ele ouvia cantar, e ao tempo presente, que corre enquanto ele (Adão) se cria. O protagonista, portanto, se tornará homem por sua experiência e amadurecimento. Vejamos algumas passagens em que essas variadas sensações se misturam em sua mente e na de outras personagens, despertadas por diferentes palavras. Em seguida, passemos às apreciações críticas de George Steiner acerca da linguagem verbal, presentes nos ensaios "O repúdio à palavra", de 1961, e "O poeta e o silêncio", de 1966.

As rosas não falam Simplesmente as rosas exalam O perfume que roubam de ti, e o velho suspirou, como se a palavra rosas pudesse trazer no seu som o desenho de suas pétalas, e o som da palavra perfume pudesse ser sorvido em todo seu aroma (p. 48).

O longo caminho até a esquina, Adão e sua caixa, a ver os pássaros bicando a polpa do dia nas arvres, que assim ele pensava se escrevia árvores, sempre a palavra dita e a que, fechando os olhos, ele via escrita na sua mente, como se visse o dentro de sua imaginação, e essa diferente daquela, e ambas distintas da palavra cantada, que essa não era a palavra-água, translúcida, quando dita, nem a palavra-terra, esculpida, era a palavra-ar, voando, como um pássaro entre os galhos, daqui para o ali do dia. (p. 52).

Ele a ouvia, embevecido, mesmo sem saber o significado de muitas palavras que nasciam de sua voz. Já desconfiava que o som delas atraiçoava; a palavra dor, tão bela, não dava conta de tudo o que restara nele quando a mãe se fora; a palavra cruz, não lhe doía pronunciá-la, mas, ele sabia, tão pesada era de sentidos... (p. 46-47).

No primeiro excerto, o velho cujos sapatos são lustrados pelo menino pede que este cante a música inteira que cantarolava baixinho. O ato de suspirar ao ouvi-la é, então, descrito pelo narrador de modo que da descrição podem ser destacados os elementos "palavra", "som", "desenho" e "aroma", todos interligados como se

contidos na palavra; como se, além de seu aspecto visual (imagem, desenho da letra) e sonoro (palavra lida, falada, cantada), a palavra possuísse, ainda, cheiro. Adão, igualmente, inter-relaciona as diversas formas como as palavras se lhe apresentam: escrita ("palavra-terra, esculpida"), dita ("palavra-água, translúcida"), cantada ("palavra-ar, voando"). E no terceiro excerto citado, notamos que aos estímulos sensoriais soma-se o significado, no processo de percepção da realidade mediado pela palavra empreendido por Adão. Aqui, os sentidos de "dor" e "cruz" contrastam com os sons e sensações de suas pronúncias. Mais adiante, o enfrentamento das palavras e o desejo de decifrá-las são realçados em estilo negrito: "Moro em Jaçanã (Jaçanã, que lugar seria esse?)" (p. 53), "Bomba e Brigitte Bardot (Deus, o que significavam aquelas palavras?)" (p. 55).

Outro aspecto a ser mencionado diz respeito à sintaxe, a qual, o menino observa, altera o efeito das canções sobre os ouvintes.

[...] e ele se esmerava, porque se era bom cantar para si, melhor para quem o ouvia; atenuava duas dores com as mesmas palavras, e eram às vezes palavras tão simples, como pau, pedra, caminho; havia até umas rudes, mas ele percebia que não era a palavra sozinha que remediava, a palavra-palavra, mas o fato de estar no meio de outras, uma reverberando o eco dessa, e essa daquela, a palavra antes de uma e seguida de outra, e essa sendo a primeira de uma nova frase, mesmo se nela a palavra solidão fosse a menos solitária, ou a palavra silêncio a que mais gritasse (p. 50).

A relação entre os termos da frase é entendida como capaz de alterar o tom do que é cantado ou dito, pois, estando no meio de outras, cada palavra fica responsável (por) ou tem a função de modificar a outra, criando-se novos contextos e dando à "palavra-palavra" um novo sentido, por exemplo, passando de rudes a tênues e vice-versa.

A experiência elaborada por meio dos sons é, de fato, tema central do texto do escritor paulista, como podemos atestar com os trechos de letras de músicas populares brasileiras reproduzidos ao longo de todo o conto, mas também na

seguinte passagem: "Em casa, à noite, o vozerio no bar de seu Jonas. E o ronco do pai. E a cantoria dos grilos. E o zunir da ventania. E o radinho de pilha que Adão sonhava comprar" (p. 51). A noite, período em que não trabalhava, em que havia quietude em casa, sua atenção concentra-se nos barulhos que pode ouvir e no rádio que compraria do cobrador de ônibus, objeto que lhe traria ainda mais experiências com a música e a voz.

Ao final do conto, Adão desliga os sons exteriores, passando à mudez de uma silenciosa introspecção: "Desligou o rádio, como se recolhendo de uma só vez todos os sons num saco de silêncio" (p. 58). Ao olhar para o céu, relaciona o que vê às ideias de palavra-pensada, dita, musicada – esta pode ser ouvida, cantada ou tocada.

Lua, palavra tão curta para conter aquela grandeza que levitava sobre a sua cabeça. A palavra-lua, só pensada, era pura escuridão, enquanto a palavra-lua dita, ganhava a beleza luminosa da coisa que designava, e melhor, a palavra-lua, na música, ganhava o sol da voz (p. 58).

As percepções de Adão enquanto menino, por meio das palavras que designavam as coisas, sabidas ou desconhecidas, constituem o seu próprio modo de ver o mundo que o cerca, seu ponto de vista particular, formado por interferências vindas de várias partes: da composição das letras das canções, da musicalidade, das imagens, dos sentidos, enfim, do exterior, do Outro; tais experiências iriam "gerar o homem que um dia seria" (p. 58). Conforme Steiner (1988), no "Prefácio" (1966) à obra *Linguagem e silêncio*, a linguagem explicita a identidade e a presença histórica do homem. Diante da apresentação do texto literário segundo nossa leitura proposta, faremos uma análise embasada nas considerações do crítico acerca da limitação da linguagem em abarcar a totalidade da experiência humana.

Boêmia... Aqui me tens de regresso E suplicante te peço A minha nova inscrição...

e, se não sabia o que era a palavra boêmia, Adão sabia que era uma palavra, e, se palavra era, não podia ser maior que o seu entendimento (p. 49-50).

A passagem acima mostra a consciência da personagem a respeito dos limites da linguagem codificada em palavras. Ele, como falante nativo, para lembrarmos dos princípios da Linguística, domina sua língua-mãe, portanto sabe que a palavra não excede a sua capacidade de compreensão. Steiner (1988), no ensaio "O repúdio à palavra", de 1961, desenvolve a ideia de que houve, após o século XVII, um afastamento da esfera de manifestação verbal em diversas áreas de estudo, dando lugar a símbolos e modos próprios de codificação com os quais o lógico simbólico substitui as gastas palavras. Assim, o autor incursiona ao oposto do Verbo e a uma impressão sobre a arte moderna:

A linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio. [...] parece-me claro que o abandono da autoridade e do âmbito da linguagem verbal desempenha extraordinário papel na história e no caráter da arte moderna (STEINER, 1988, p. 40)³.

Referindo-se, logo adiante, à pintura, sugere que a transposição de sentimentos "pode ocorrer em um nível anterior à linguagem ou fora dela" (p. 41), e menciona um "idioma específico da organização do espaço e da cor" (p. 41, grifo nosso). Pensando sobre essa expressão, podemos lembrar a comunicação estabelecida pelos músicos durante uma performance, o que para o leigo parece não fazer sentido, já que não é alfabetizado naquele idioma. Apesar disso, é capaz de apreciar a música. Nos elucida, então, Steiner: "Na verdade, ela [a música] é, junto com a matemática, a principal linguagem da mente quando esta encontra-se num estado de sentimento não-verbal" (p. 41). Desse modo, há, além da linguagem verbal, outras maneiras de apreensão da realidade e da sensibilidade, que fogem

³ Nas próximas citações, serão indicadas apenas as páginas.

ao alcance comunicativo da palavra e que o ser humano requer, dos quais ele necessita. Esse fato abala a hegemonia da verbosidade na literatura ocidental, levando ao repúdio à palavra, uma vez que nos tornamos menos dependentes dos recursos da linguagem para ordenar a experiência. Como consequência, o leitor é mais exigido. Steiner exemplifica com Mallarmé:

Mallarmé fez das palavras atos, não fundamentalmente de *comunicação*, mas de iniciação a um mistério particular. Mallarmé usa palavras correntes em sentidos ocultos e enigmáticos; nós as reconhecemos, mas elas nos dão as costas (p. 46).

E argumenta adiante:

Apenas o gênio pode produzir uma visão tão intensa e específica que ultrapasse a barreira interposta pela sintaxe fragmentada e pelo significado pessoal. O poeta moderno utiliza as palavras como notação particular, cujo acesso é dificultado cada vez mais ao leitor comum. Onde há trabalho de mestre, onde a privacidade dos meios é instrumento de uma percepção intensificada e não simples artifício, ao leitor se exigirá o necessário esforço (p. 47).

Além da mencionada dependência menos pronunciada do homem em relação à linguagem verbal, há o fato de que a barbárie causou danos à linguagem. No texto "O poeta e o silêncio", de 1966, o autor levanta as questões da desumanidade política do século XX e elementos brutalizantes na sociedade tecnológica de massa, fazendo referência a Theodor Adorno e sua célebre afirmação de que é impossível fazer poesia depois de Auschwitz. Toma como paradigma, agora, Kafka, associando-o ao uso de palavras com propósito, entendidas em novos significados de modo particular, encontrando expressão metafórica para as alternativas de que dispunha para justificar o ato de escrever, para ele, um "profundo escândalo" (p. 70).

Ainda nesse ensaio do final dos anos de 1960, Steiner lembra que o homem libertou-se do silêncio da matéria, o que representava sua distinção do mundo

animal e da planta. No entanto, porque a língua nos falha, o artista vai além, ao que está fora da língua, transgredindo as fronteiras do discurso, para conseguir realizar a sua vital expressão. Nesse sentido, empreende uma volta (por escolha) ao silêncio, que é também discurso. Desta vez, o legado de Hölderlin é motivo de apreciação.

O silêncio de Hölderlin tem sido interpretado, não como uma negação de sua poesia, mas, em certo sentido, como seu desdobramento e como sua lógica soberana. [...] Sua vida [...] em uma concha de quietude similar à de Nietzsche, representa a palavra superando-se a si própria, por sua realização não em outro meio, mas naquilo que é sua antítese ecoante e sua negação definidora, o silêncio (p. 68).

Como alternativas, portanto, à organização da experiência e à constituição da identidade – tanto pessoal quanto artística –, podemos inferir, com Steiner, que existem planos ainda acessíveis, embora também confinados em nossa conformação humana, dialetos intercambiáveis entrelaçados em uma linguagem universal de percepção: os estímulos sensoriais; além do espaço vazio, da página estática e da ausência de som.

Referências:

CARRASCOZA, João Anzanello. Adão. In: ______. Espinhos e alfinetes. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 43-58.

STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: _____. Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 55-74.

STEINER, George. O repúdio à palavra. In: _____. Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 30-54.

Anexo

Relação de músicas, respectivos compositores e época de composição na ordem em que aparecem no conto

- 1. "Mulata". Composição de João Victor Valença, Raul Valença e Lamartine Babo na década de 1930.
- 2. "Carinhoso". Composição de Pixinguinha em 1917, com letra de João de Barro em 1937.
- 3. "As rosas não falam". Composição de Cartola em 1973.
- 4. "Camisa listrada". Composição de Assis Valente em 1937. Grafada originalmente como "Camisa listada", segundo a Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Camisa_Listrada_(can%C3%A7%C3%A3">https://pt.wikipedia.org/wiki/Camisa_Listrada_(can%C3%A7%C3%A3")>. Acesso em: 30 set. 2015.
- 5. "Aquarela do Brasil". Composição de Ary Barroso em 1939.
- 6. "Conversa de botequim". Composição de Noel Rosa e Oswaldo Gogliano (Vadico) em 1935.
- 7. "A volta do boêmio". Composição de Adelino Moreira em 1956.
- 8. "Marina". Composição de Dorival Caymmi em 1947.
- 9. "Águas de março". Composição de Tom Jobim em 1972.
- 10. "Sinal fechado". Composição de Paulinho da Viola em 1969.
- 11. "Amanhã". Composição de Guilherme Arantes em 1977.
- 12. "Gota d'água". Composição de Chico Buarque em 1975.
- 13. "Baby". Composição de Caetano Veloso em 1968.
- 14. "Trem das onze". Composição de Adoniran Barbosa em fins dos anos de 1950, gravada em 1964.
- 15. "Tarde em Itapuã". Composição de Vinícius de Moraes (letra) e Toquinho (música) na década de 1970.
- 16. "Alegria, alegria". Composição de Caetano Veloso em 1967.
- 17. "Olê, olá". Composição de Chico Buarque em 1965.
- 18. "14 anos". Composição de Paulinho da Viola em 1966.
- 19. "Foi um rio que passou em minha vida". Composição de Paulinho da Viola em 1970.
- 20. "A felicidade". Composição de Tom Jobim, com letra de Vinícius de Moraes em 1959.

Análise semiótica da canção "Visita suicida", de Itamar Assumpção

Larissa de Souza Mendes¹

Este estudo se propõe a analisar a canção "Visita suicida", de Itamar Assumpção, de forma a apresentar uma interpretação da mesma através, principalmente, do aparato teórico da Teoria Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce. Não queremos restringir a leitura da canção aqui analisada, mas oferecer uma possível interpretação do corpus escolhido. A escolha do tema se deu pelo interesse em desvendar como as canções despertam tantos significados e sensações no ouvinte, mesmo que inconscientemente, numa ação conjunta de signos de natureza variada, como os verbais e os musicais. Para isso, a Teoria Semiótica, por sua vez, nos propicia um estudo diferenciado da canção, uma vez que não separa uns de outros, mas oferece a possibilidade de análise de todo e qualquer signo presente na obra, no caso dos estudos artísticos. A escolha do cantor e compositor Itamar

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Assumpção se fez pelo interesse próprio na obra do artista, que certamente faz parte do patrimônio cultural imaterial brasileiro, e que, no entanto, é pouco estudada. Por isso, a relevância de um trabalho como este se faz por trilhar mais caminhos nos estudos da canção popular brasileira, tradicional e vanguardista, no caso de Itamar, e trazer para a academia conhecimentos ainda a ela pouco afeitos.

Itamar Assumpção lançou seu primeiro disco "Beleléu, leléu, eu" em 1981, pelo selo Lira Paulistana, e é um artista representativo da arte independente da década de 80. Inseriu-se no movimento Vanguarda Paulista, estabelecido através de uma intensa movimentação artística na cidade de São Paulo na década de 80, alimentada pelo Teatro Lira Paulistana, que cedia sua sede para a exibição de diversas formas artísticas.

É no terceiro disco da trilogia *Pretobrás*, *Pretobrás III – Devia ser proibido*, que se encontra a canção a ser aqui analisada, "Visita suicida", interpretada vocalmente por Itamar, Vange Milliet e Suzana Sales. A canção tem como tema a violência sofrida por um eu-lírico, conforme verificaremos adiante, violência essa descrita no decorrer da narrativa apresentada na canção. Nesse sentido, poderemos analisar o corpus sob o viés dos estudos culturais de gênero, para o que tomaremos como base teórica principal os estudos de Bourdieu e Saffiotti.

Dos estudos teóricos empreendidos por Bourdieu, tomaremos principalmente seu conceito de dominação masculina, que nos será bastante útil para pensar a relação de dominação expressa no conteúdo da canção. Os estudos de violência de gênero de Saffiotti também nos traz contribuições significativas nas considerações acerca das cenas cantadas no corpus.

Teoria Geral dos Signos

Charles Sanders Peirce, cientista norte-americano, propôs a teoria semiótica na qual se baseia a análise empreendida neste artigo. Tal teoria pretende investigar os signos, uma vez que, segundo Peirce, não nos comunicamos nem atribuímos sentido às coisas senão através de signos, pois, conforme nos afirma Nöth, "o ponto de partida da teoria peirceana dos signos é o axioma de que as cognições, as ideias e até o homem são essencialmente entidades semióticas" (NÖTH, 2003). Contudo, Peirce vai além do que propõe a linguística e não divide o signo em dois componentes, o significante e o significado de Saussure, mas seu pensamento é todo formulado através de tricotomias. O signo, na Teoria Geral dos Signos, é composto por três elementos: o signo, ou representamen; o objeto; e o interpretante. Sendo a função do signo a de representação, cada um desses elementos é fundamental para que ela ocorra. O signo, ou representamen, é aquilo que é utilizado para representar algo, ou seja, que substitui outra coisa, a que se refere. O que está sendo substituído, ou seja, o que está sendo representado, é o objeto. O interpretante, por sua vez, é a tradução de um no outro, é o que estabelece a relação de sentido entre os dois primeiros. Esse processo de geração de significado, através dos elementos descritos, é o que Peirce chama de semiose.

Os elementos que concorrem para o processo de semiose compõem a primeira tricotomia da semiótica peirciana, a partir da qual outras foram sendo estabelecidas. Uma delas refere-se à classificação dos signos de acordo com a relação que estabelece com o seu objeto, e é nesta que nos deteremos no decorrer das análises. Segundo o autor, há três formas básicas de um signo representar um objeto. A representação pode ocorrer através de uma semelhança, uma relação estabelecida através de algo que signo e objeto mantêm em comum, e sendo assim ele é icônico. Pode ocorrer também através de uma real conexão do signo com o objeto, aquele fazendo referência direta a esta ocorrência específica que representa, não podendo ser aplicado a nenhuma outra, e é o indexical. Por fim, o signo pode representar algo por meio de convenções sociais, por hábito ou costume, por, historicamente, a representação acontecer daquele modo, sendo o chamado simbólico.

A primeira categoria desta tricotomia, o signo icônico, ainda pode ser subdividida em três. Esta relação entre signo e objeto estabelecida através da semelhança pode

ser imagética, criar uma imagem, não necessariamente visual, de seu objeto; pode ser diagramática, quando a relação entre as partes de um e de outro são equivalentes, como num gráfico de barras, por exemplo; ou pode ser metafórica, quando um elemento é utilizado fora de seu contexto, tendo seu caráter representativo sendo atribuído a outro campo semântico que não o seu habitual.

Análise da canção "Visita suicida", Itamar Assumpção

A canção é um verdadeiro campo de intersemiose, uma vez que oferece a possibilidade da concorrência de vários tipos de signos compondo sua totalidade, contribuindo para os sentidos provocados. Temos a palavra, que por si só já tem uma enorme complexidade semiótica por abarcar várias qualidades, e, na canção, podemos perceber os efeitos de sua métrica, sonoridade, altura, entonação; como também percebemos os signos musicais e sonoros, os quais também, eventualmente, analisaremos.

Com a base teórica descrita, daremos início à análise da canção Visita Suicida, lançada postumamente no terceiro volume da trilogia *Pretobrás*, *Pretobrás III* – *Devia ser proibido*, em 2010.

A sensação que eu tenho sem dúvidas coincide Com toda vez que eu venho Na cara você me agride No hall de entrada me fura, me arrasta pela varanda Escada abaixo me empurra Animal, me chuta, me sobe em cima e ainda samba

Me estraçalha na sala, me estilhaça no living Me tripudia na área No quarto, Deus que me livre No sótão me enfia a faca, canibal, seria killer Sexualmente me ataca Animal, me estupra, eu morro sem que te assimile Na sequência de fatos apresentada, percebemos que uma situação de violência é narrada, na qual o sujeito que a sofre se exprime em primeira pessoa. Na cena, podemos entrever o peso das agressões sobre o eu-lírico através de algumas expressões verbais, que funcionam como indícios de sua dor, desespero, talvez até mesmo raiva. Isso notamos ao final da primeira e da segunda estrofe, quando o eu-lírico chama seu agressor de "animal"; quando o chama de "canibal" e "serial killer"; no ainda de "me sobe em cima e ainda samba", como se fosse algo além do suportável; ou ainda podemos ver uma sugestão de um desespero em "no quarto, Deus que me livre", como a expressar um temor sobre o que poderia acontecer ou de fato ocorre neste cômodo. Essas expressões atuam como signos indexicais do sofrimento e revolta do eu-lírico.

Além dessas expressões emotivas, outros elementos contribuem para a construção da canção. No trecho "me estraçalha na sala, me estilhaça no living", percebemos um signo icônico metafórico que equipara o eu-lírico a algo capaz de se estilhaçar, ou seja, vidro, do que depreendemos que ambos compartilham uma qualidade em comum: a de ser frágil. Ademais, o próprio som das palavras no verso evoca o som do vidro se estilhaçando na sala, ou seja, as palavras também atuam como signo icônico imagético da cena descrita. É o eu-lírico que se estilhaça à medida que pronuncia as palavras. O mesmo ocorre em outros trechos da canção, como em "me arrasta pela varanda", em que podemos também escutar o som do eu-lírico sendo arrastado na própria palavra; também em "chuta, soca, samba...", que pode ser escutado no fim da canção, cantado pelas vozes femininas após as repetições, trecho no qual as consoantes sugerem uma imagem sonora dos socos e chutes e da consequente expiração do ar do corpo de quem os recebe.

No plano melódico, percebemos que a canção evolui gradativamente do mais agudo ao mais grave, conforme demonstrado na tabela a seguir. Cada linha na tabela abaixo representa um semitom da tessitura musical da canção, acima mais agudo, abaixo mais grave, e nos é indicado por Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes como

o mais adequado para a análise da melodia da letra de canções (TATIT; LOPES, 2008)2.

A sensação que eu tenho sem dúvidas co-			
		você	
-cide			
	Com toda vez que eu venho	na cara me	<u> </u>
-in-	a-		
	-gride		
			17
		so-	
		me chuta,r	ne -
		be	
No hall de entrada me fura me arrasta pela va-			
	-randa, escada abaixo		
me empurra		Animal	
		Animal,	

² Esta tabela foi utilizada no livro *Elos de melodia e letra*, 2008, como uma forma de representar, simultaneamente, a letra e a melodia da canção.

1	Ma actuacalha na cala ma actilhaca	Г	
	Me estraçalha na sala, me estilhaça		
	living		
ciin-			
em -ma e ada samba	no	Me tripudia na á	rea, no
		quarto	
			7
Deus que			
me			
livre			
No sótão me enfia a faca, canibal, serial			
		er, sexualmente me	
	ataca		
			Animal

n	no-	te a-
me estupra, eu	-rro sem que	-ssimile

Cada estrofe pode ser dividida em quatro partes, conforme o fizemos na tabela. Podemos perceber que nas primeiras duas partes de ambas as estrofes, a melodia da canção é gradativamente descendente; posteriormente, desde o fim da segunda ("me agride" e "me livre", respectivamente na primeira e segunda) até o início da quarta ("animal", em ambas), ela é descendente nota por nota dentro de uma escala de tonalidade menor. Essa descida somente é interrompida no momento final, em trechos que nos parecem aumentar particularmente a intensidade da violência. Na primeira estrofe, o agressor chuta, sobe em cima e ainda samba; na segunda, chega-se ao ápice da violência, ou melhor, à decadência final do eu-lírico, sua ruína.

Vemos então, que o declínio da melodia já nos comunica o ocaso do próprio eulírico, atuando como signo icônico diagramático, uma vez que a melodia descende como o eu-lírico também o faz. Notas mais agudas têm uma altura maior que notas graves, são notas de alta frequência, em termos físicos. Neste e em outros contextos, tendemos a utilizar a altura como forma de exprimir quantidades maiores ou qualidades melhores, pois entendemos que o que está acima está mais ou melhor do que o que está embaixo, como em baixo/alto astral, baixa/alta autoestima, salário alto/baixo, altos/baixos índices de mortalidade infantil etc. Não iremos comentar aqui acerca de como o patriarcado influencia nessa divisão dicotômica do mundo, na qual os opostos alto/baixo encontram-se juntamente com outros pares – fora/dentro, público/privado, reto/curvo etc. – mas, afora isso, basta-nos notar que, diariamente, classificamos as coisas como altas ou baixas sem sequer percebermos, atribuindo juízos de valor através do diagrama da altura, como que sempre fazendo gráficos mentais. É através dessa percepção que temos da altura que a melodia da canção nos comunica e muito ao declinar até o momento final de cada estrofe. Em seguida, a melodia sobe novamente num salto, para depois alternar entre esta nota e meio-tom acima, num intervalo de segunda menor. A súbita subida pode sugerir o ápice da dor e sofrimento, também sugerido na letra neste momento.

Com isso, partimos agora para a análise das vozes que interpretam a canção, pois acreditamos que são componentes muito significativos. Há a voz masculina, mais tranquila, dócil e melódica, e há as vozes femininas que cantam conjuntamente, em uníssono, mais agressivas e que mais se aproximam de um canto falado. A iniciar pelas vozes femininas, os dois grupos se alternam a cantar a canção como voz principal, e depois se mesclam indefinidamente. Notadamente, podemos considerar cada voz como um signo indexical, a apontar para quem canta e, no caso, seu lugar social. Esse lugar social, contudo, é evidentemente simbólico, uma vez que o masculino e o feminino são categorias socialmente construídas que, por convenção, determinam papéis de um e de outro da sociedade. Nesse sentido, percebemos o caráter indexical das vozes, cujos timbres são indícios representativos de sujeitos da realidade: o homem e as mulheres.

Dessa forma, podemos observar que a canção, de certa forma, questiona os papéis socialmente estabelecidos, uma vez que, segundo Bourdieu, "[...] as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio [...]" (BOURDIEU, 2002). Esse lugar de resignação e silêncio já havia sido analisado anteriormente por Simone de Beauvoir, que apontou como sendo virtudes cardeais da feminilidade, operadas por uma construção sociocultural, a

"contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, silêncio", como afortunadamente nos lembra Michelle Perrot (2003; p. 21) Desempenhar um papel feminino, portanto, significa ser um ser passivo, discreto, resignado e dócil; não é possível dizer que as vozes femininas da canção mostram-se dessa maneira, pelo contrário, expressam agressividade e revolta. Lakoff, ao fazer um estudo de como a construção dos papéis sociais acontece também através da linguagem, nos afirma que

explosões são esperadas e, portanto, toleradas quando vindas de garotinhos; docilidade e resignação são as características correspondentes esperadas das menininhas. Ora, tendemos a perdoar uma exaltação de ânimo por parte de um homem, enquanto não perdoaríamos uma atitude idêntica de uma mulher: às mulheres, é permitido fazer espalhafato e reclamar, mas apenas o homem pode explodir de raiva (LAKOFF, 2010).

Por outro lado, o papel masculino tem "o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade", sendo esta "entendida como capacidade reprodutiva sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança)" (BOURDIEU, 2002). Welzer-Lang chega a nos afirmar, acerca da violência onipresente nas nossas sociedades, "que ela é, antes de mais nada, e principalmente, masculina. Ou seja, exercida pelos homens" (WELZER-LANG, 2004). Espera-se, consequentemente, que o homem se expresse de forma mais enérgica; entretanto, percebemos que, à ferocidade do canto feminino, opõe-se uma brandura na voz masculina. Essa inversão de características socialmente construídas e esperadas do masculino e do feminino já nos propõe uma quebra de padrões e um questionamento da atribuição dos papéis sociais dentro do sistema de dominação masculina. Além disso, as vozes femininas, atuando como signo indexical de um sujeito coletivo, podem estar representando uma multiplicidade de sujeitos a sofrer a violência, e com isso, encontramos um possível sentido para a repetição da morte retratada na canção. É impossível a uma pessoa morrer mais de uma vez, mas o eu-lírico que narra a cena de violência representada, numa primeira pessoa que vê e prevê sua própria morte, torna-se múltiplo através do canto coletivo de Vange Milliet e Suzana Sales.

Nesse sentido, é possível associarmos a situação narrada com os casos de violência contra mulher na nossa sociedade nos quais, "via de regra, os homens figuram como agressores", segundo Saffiotti. Que o agressor da situação seja um homem torna-se plausível se observarmos que certas agressões "só podem ser perpetradas por homens, como é o caso do estupro", conforme bem nos lembra a teórica, e é exatamente esta agressão relatada na última frase proferida pelo eu-lirico: "Animal, me estupra, eu morro sem que te assimile". Se interpretarmos ao pé da letra, identificamos o relato de uma violação sexual, depois da qual a vítima morre sem sequer assimilar o agressor, talvez mesmo em termos físicos e fisiológicos, ou seja, sem sequer assimilar o sêmen do agressor. Contudo, essa violação pode ser também metafórica, e com isso a canção nos confunde, numa constante e indefinida troca de papéis, provocando-nos a questionar nossos próprios conceitos e conhecimentos. A indefinição do agressor torna-se ainda mais significante se lembrarmo-nos que a dominação masculina, dentro da nossa sociedade, também gera, para além da violência contra a mulher, a violência doméstica, que também "inclui a violência praticada por mulheres, que, se é diminuta contra homens, é bastante significativa contra crianças e adolescentes". Ou seja, o sistema de dominação masculina não apenas gera relações violentas entre homens e mulheres, mas também entre adultos e crianças e adolescentes, pois nossa sociedade "não é apenas androcêntrica, mas também adultocêntrica" (SAFFIOTTI, 2001, p. 133-134). Isto posto, percebemos que, se a canção não nos determina a identidade do agressor, tampouco o faz em relação à vítima, apenas segue fomentando provocações e questionamentos.

Notamos que o cenário consiste num ambiente doméstico. A violência perpassa vários cômodos da casa: "hall de entrada", "varanda", "escada", "sala", "living", "área", "quarto" e "sótão"; estes atuam como signos indexicais do local das agressões. Conforme já considerei acima, há também a possibilidade de analisarmos as agressões de forma não-literal, inclusive o estupro e a morte do eulírico, que atuaria como signo icônico metafórico. As ações de agredir na cara, furar, arrastar, empurrar escadas abaixo, chutar etc. alcançam um novo sentido se

tomados dessa forma, como mutilações da essência do ser, atos que provocam uma morte gradual e metafórica do eu-lírico. Isso parece se reforçar no trecho "me estraçalha na sala, me estilhaça no living", no qual a sala e o living aparentemente são meras indicações espaciais; do inglês, "living" é automaticamente associado a living room, que pode ser livremente traduzido para o português como sala de estar, e poderia atuar como complemento do termo "sala". Dessa forma, living é livremente traduzido, nesse caso, como "de estar"; no entanto, living é uma forma verbal derivada do infinitivo to live, que equivaleria ao verbo viver na língua portuguesa; se traduzíssemos living room literalmente, teríamos uma "sala de viver". Desse modo, o termo living, que aparentemente apenas indicaria um local da casa, ganha outro significado, agindo como signo icônico metafórico da própria vida do eu-lírico, que é estraçalhada na sala e estilhaçada no living (no seu viver) cotidiano, que ali se passa. Além disso, outros trechos podem representar metáforas do rebaixamento e opressão à que o eu-lírico é submetido, como "escada *abaixo* me empurra", "me sobre *em cima*", novamente utilizando a oposição acima x abaixo como indicativo de benefício ou prejuízo, e estabelecendo sujeito e vítima em cada um dos lados dicotômicos.

Outro ponto intrigante na canção se encontra logo no início, quando o eu-lírico afirma "A sensação que eu tenho sem dúvidas coincide...", no qual a palavra sensação acentua ainda mais a ideia da morte metafórica. A cena de forte violência é reduzida, ou pelo menos sentida como apenas uma sensação, num distanciamento entre a consciência do eu-lírico e os efeitos da violência sobre si. Talvez essa seja uma forma que a vítima encontre para amenizar a realidade, numa fuga, talvez delírio... Todavia, essa atitude pode ser, da mesma maneira, uma suavização da realidade resultante da própria situação de dominação-exploração à qual a vítima é submetida, no qual condições de existência das mais intoleráveis, segundo Bourdieu, podem "permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais." Portanto, as violências, de tão naturalizadas, talvez sejam percebidas apenas a nível de sensação. O teórico ainda nos declara que há na dominação-masculina da nossa sociedade, através do qual podemos apreender a lógica da dominação, e no modo como é imposta e vivenciada, um

exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2002).

Talvez seja sobre esse sentimento que a vítima fale na canção, ao afirmar que "a sensação" que sente coincide com as violências que sofre. A própria dificuldade que a vítima tem de compreender a violência à qual é sujeitada pode sugerir uma violência primeira, instituída simultaneamente à própria dominação, que é a violência simbólica. Esta, conforme Bourdieu,

institui-se por meio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominador (logo, à dominação), uma vez que ele não dispõe para pensá-lo ou pensar a si próprio, ou melhor, para pensar sua relação com ele, senão de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo senão a forma incorporada da relação de dominação, mostram esta relação como natural; ou, em outros termos, que os esquemas que ele mobiliza para se perceber e se avaliar, ou para perceber e avaliar o dominador são o produto da incorporação de classificações, assim naturalizadas, das quais seu ser social é o produto (BOURDIEU, 2002).

À vista disso, vemos que a vítima encontra seu papel na relação dominador-dominado através de uma adesão inconsciente ao sistema de dominação. Podemos neste momento problematizar o título da canção: a expressão "Visita suicida", por si só, nos sugeriria que a morte do eu-lírico que narra teria sido causada por si próprio; não obstante, no decorrer da canção, percebemos que todos os seus males, inclusive sua morte, foram ocasionados pelas investidas de outrem. Talvez a visita seja de fato suicida por *toda* vez vir para ser agredida na cara (oferecendo o outro lado da face?). Contudo, conforme vimos com Bourdieu, o dominado é incorporado à relação, e a submissão introjeta-se em seu corpo inconscientemente. Vemos novamente a provocação da canção, que nos mostra

o paradoxo entre a violência cometida contra o eu-lírico, a degradação e sofrimento decorrentes disto, e a denominação da situação retratada como "visita suicida", como a brincar justamente com a nossa percepção da realidade. A ironia se estabelece no momento em que choca e se torna evidente a discrepância existente entre o discurso atribuidor de culpa à vítima presente no título, moldado pela lógica da dominação (talvez representando nossa própria forma de enxergar as relações), e a brutalidade das cenas expostas.

Ainda assim, no final da canção, o eu-lírico afirma "Animal, me estupra, eu morro sem que te assimile". Além de considerarmos essa não-assimilação em termos fisiológicos, também podemos compreendê-la em outros níveis, não tão denotativos. Talvez o eu-lírico esteja querendo dizer que não "engole" seu agressor, apesar de ter de aturar toda sua agressividade. Declarar que não assimila seu agressor pode ser uma forma de expressar a sua contrariedade e mesmo resistir à situação. Nas incidências de violência contra a mulher na nossa sociedade, Saffiotti nos afirma que o alvo das agressões sempre reage, de diferentes maneiras, e "suas reações podem não ser adequadas para pôr fim à violência de seus parceiros, mas, é importante frisar, existem, se não em todos os casos, pelo menos na maioria esmagadora deles" (SAFFIOTTI, 2001, p. 121).

Dessa forma, entrevemos que a agressão não pode ser selada como destino e que, mesmo sendo frequente e de haver poucas formas de ser evitada, há oposição quase certa. Na canção, percebemos esse desabafo do eu-lírico – "eu morro sem que te assimile" – como uma expressão de alguém que quer resistir e manifesta sua aversão ao seu algoz. Se a sensação do eu-lírico "coincide" com o acontecimento, não o determina. Sua provável falta de clareza na percepção com certeza não é causa das violências físicas, mas pode, conforme conjecturamos, já por si ser fruto da violência simbólica, que, conforme já foi dito, se caracteriza no fato de os pensamentos e percepções dos dominados estarem estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento sendo de reconhecimento, de submissão (BOURDIEU, 2002). Porém, como nos afirma o autor,

por mais exata que seja a correspondência entre as realidades, ou os processos do mundo natural, e os princípios de visão e de divisão que lhes são aplicados, há sempre lugar para uma luta cognitiva a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais. A indeterminação parcial de certos objetos autoriza, de fato, interpretações antagônicas, oferecendo aos dominados uma possibilidade de resistência contra o efeito de imposição simbólica (BOURDIEU, 2002).

Entendemos, então, que a resistência é possível; como Saffiotti nos assevera, "isto equivale a dizer que nem todo o conhecimento é determinado pelas lentes do gênero", o que nos possibilita pensar em formas emancipadoras de construir conhecimento. Ainda segundo a autora, "não apenas no que concerne às relações de gênero, mas também atingindo as interétnicas e as de classes, pode-se afirmar que mecanismos de resistência estão sempre presentes, alcançando maior ou menor êxito" (SAFFIOTTI, 2001, p. 119-120).

Logo, parece-nos que o eu-lírico, apesar de bastante lesado, ainda oferece resistência à ofensiva que lhe é feita.

A análise da canção que acabamos de empreender se fez através da semiótica peirciana, a princípio, que nos possibilitou observar os modos de representação utilizados. Dessa forma, podemos estar mais conscientes dos processos de semiose por nós empreendidos, até mesmo quando precisamos desautomatizar e repensar nossa maneira de construir nosso pensamento. Posteriormente, como um desdobramento da análise semiótica, focamos no caráter indexical da canção relativo às vozes que a interpretam, oferecendo uma possível leitura através da discussão cultural e de gênero, na tentativa de desvelar aspectos não tão óbvios presentes tanto na própria canção, quanto na sociedade na qual ela veio a circular – e a qual também retrata –, como em nós mesmos, e nossa limitação interpretativa. É necessário que questionemos até nosso olhar sobre os fenômenos, fazendo de nosso próprio exercício analítico objeto de nosso estudo, numa constante autoanálise concomitante à análise.

Sendo assim, a canção de Itamar talvez tenha nos permitido questionar os conhecimentos gerados por nossa sociedade, ao descontruir padrões, romper expectativas e provocar diálogos, além de incitar outras formas de abstrair os fatos e a realidade. A indeterminação do eu-lírico e do agressor da violência narrada faz com que sondemos em nós mesmos a existência de um olhar viciado sobre a realidade, e nos instiga a procurar brechas pelas quais podemos ultrapassar os limites e reconstruir conhecimentos libertadores. Ressignificar coisas, dar voz, revelar o oculto, são modos de questionar as relações de poder estabelecidas, e também de transformá-las.

Referências:

ASSUMPÇÃO, Itamar. *Pretobrás III - Devia ser proibido.* São Paulo: Atração Fonográfica, 2010. 1 CD.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. Pressupostos para uma pesquisa em Semiótica peirciana aplicada à linguagem literária. In: OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque Vasconcelos e (Org.). *Leituras semióticas*: teorias aplicadas. João Pessoa: UFPB, 2012.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à linguagem literária*. João Pessoa: UFPB, 2012.

LAKOFF, Robin. Linguagem e lugar da mulher. In: OSTERMANN, A. C.; FONTANA, B. (Org.). *Linguagem, gênero, sexualidade*: clássicos traduzidos. São Paulo: Parábola, 2010. p.13-30. (Col. Linguagem, v. 37).

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica*: de Platão a Peirce. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e Filosofia. São Paulo: Cultrix, 1975.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate.* São Paulo: Unesp, 2003.

SAFFIOTTI, Heleieth. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cad. Pagu*, n. 16, p. 115-136, 2001.

SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos*: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. Elos de melodia e letra. Cotia: Ateliê, 2008.

WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: SCHUPUN, Mônica Raisa (Org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo, 2004.

O grito na dança em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

Leandra Postay¹

Em Lavoura arcaica, de Raduan Nassar, André narra sua história de desejo e morte vivida no ambiente familiar da qual é protagonista junto à sua irmã, Ana, por quem nutre sentimentos incestuosos. Apesar do posto de destaque que esta ocupa no discurso de André, o lugar de enunciação da obra é antes de tudo masculino: sobretudo, fala André; após ele, falam o pai, Iohána, e o irmão mais velho, Pedro. Nos 30 capítulos curtos que compõem a narrativa, o silêncio de Ana é absoluto. Há, contudo, dois episódios (que convergem) em que a moça aparece de modo mais expressivo. Ambos correspondem à descrição de uma festa de família, marcada pelo vinho abundante, pela música tradicional e pela dança. Nessas celebrações, é o papel de dançarina que Ana desempenha.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

O primeiro desses momentos é exposto ao leitor em forma de memória (a que André chama "imaginação"), no 5° capítulo, quando o narrador rememora as festas que se passavam na propriedade rural em que foi criado.

[...] e num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás da casa, [...] era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos [...], e era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sanguíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, [...] todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos [...] só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e

logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] (NASSAR, 2012, p. 26-29).

Apesar de a festa ser delineada de modo detalhista, particular, a impressão que se tem é de que não se trata de um episódio específico, de uma das comemorações cuja lembrança se preservou, mas de um modelo de celebração, uma tradição que se repetia sempre da mesma forma, envolvendo os mesmos personagens, executada na mesma sequência. A segunda festa descrita, por sua vez, já ao final, no capítulo 29, se passa no presente e é planejada como festejo pelo retorno de André à casa. A história se inicia com Pedro chegando ao quarto em que André se hospedava após fugir da propriedade familiar devido aos sentimentos interditos. A visita é marcada por um longo diálogo permeado pelo embate – Pedro é a voz do pai. Durante a conversa, o narrador-personagem acaba por revelar ao irmão a paixão que nutre por Ana, gesto que, na festa final, permite que o incesto chegue ao conhecimento do pai, cuja reação colérica é assassinar a própria filha. A festa do 29° capítulo, portanto, como na parábola do filho pródigo, é celebração pelo retorno daquele de se perdera. Ela é quase que a repetição integral da primeira, o que não apenas confirma a eterna retomada, como também levanta a suspeita de antecipação, a hipótese de que ao rememorar as festas de família, na página 26, André já estivesse falando da festa derradeira, em que a tragédia seria levada a cabo. Nesta, são poucos os detalhes que destoam da festa primeva. Observemos o que há de diverso na chegada de Ana:

> [...] quando menos se esperava, Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os cabelos soltos espalhando lavas, ligeiramente apanhados num dos lados por um coalho de sangue (que assimetria mais provocadora!), toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo com segurança, ali no centro, sua petulante decadência, assombrando os olhares de espanto, suspendendo em cada boca o grito, paralisando os gestos por um instante, mas dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se

fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubou de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação [...] e Ana, sempre mais ousada, mais petulante, inventou um novo lance alongando o braço, e, com graça calculada (que demônio mais versátil!), roubou de um circundante a sua taça, logo derramando sobre os ombros nus o vinho lento (p. 186-188).

Tanto no 5° capítulo quanto no 29°, é na performance de Ana que reside o clímax da festa. O olhar que o leitor tem sobre a dança é condicionado pelo narrar do amante e não se pode negar a grande carga de expressividade que este confere a ela. Ainda que o movimento da irmã seja apresentado via André, a ausência de falas da personagem torna fundamental para análise da inserção da mesma na história sua manifestação corporal. Consideramos, portanto, a possibilidade de discursos contidos na dança, expressão artística plural e subjetiva. A este respeito, André Luiz Rodrigues afirma, em *Ritos da paixão em* Lavoura arcaica, que "Em todo o livro, é só nas festas que Ana aparece aos olhos de André numa postura inteiramente ativa, a tomar sempre a iniciativa, a dirigir todas as ações e a concentrar sobre si todos os olhares, inclusive e principalmente em relação a ele, André" (2006, p. 128-129). Consequentemente, são também essas as ocasiões em que Ana mais ativamente é mostrada ao leitor (colocação em si mesma dialética).

Adiante, ainda no capítulo 29, sobre o espetáculo a que assistia, André diz: "eu que estava certo, mais certo do que nunca, de que era para mim, e só para mim, que ela dançava (que reviravoltas o tempo dava! que osso, que espinho virulento, que glória para o meu corpo!)" (NASSAR, 2012, p. 189). E Rodrigues parece aquiescer ao escrever que agora o narrador sabia que a irmã estava destinada a ele e somente a ele (p. 130). Optando sempre pela desconfiança para com o narrador em primeira pessoa, levantamos a hipótese de que, mais uma vez, não se pode

deixar enredar pela compreensão de André da dança como confissão do amor/desejo que a irmã nutriria por ele. A segunda aparição da dançarina se diferencia da primeira principalmente pelos adereços que ela porta:

toda ela ostentando um deboche exuberante, uma borra gordurosa no lugar da boca, uma pinta de carvão acima do queixo, a gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço, um pano murcho caindo feito flor da fresta escancarada dos seios, pulseiras nos braços, anéis nos dedos, outros aros nos tornozelos, foi assim que Ana, coberta com as quinquilharias mundanas da minha caixa, tomou de assalto a minha festa (p. 186).

As "quinquilharias mundanas" correspondiam aos acessórios diversos de prostitutas com quem André se deitara no período em que estava longe de casa e que deram origem a uma coleção descoberta por Ana. Quando se junta à festa, a irmã o faz travestida de meretriz, como que se declarando mais uma dentre aquelas mulheres de André, postura que contraria a imagem que os outros tinham dela, presumida sempre na capela. A castidade e a devoção aparecem substituídas pelo deboche, pela possessão ("varando com a peste no corpo" [p. 186]), pela petulante decadência, pelo serpentear do corpo e pelo destilar da peçonha (a serpente, na cultura cristã, é responsável, junto à mulher, por inserir o pecado no mundo), pelo derramar do vinho sobre o corpo (sendo o derramar do vinho – a libação, na literatura clássica, tomando a *llíada* como referência, parte do ritual de sacrifício aos deuses), torneiam um grito que é antes de tudo de desespero. Essa mulher, instantes antes de ser assassinada pelo próprio pai, usa o corpo como voz.

A música que se configura como pano de fundo para esse falar está inscrita no romance de Nassar, que de tão lírico suscita dúvidas acerca de sua classificação. Não cabendo aqui essa discussão, detenhamo-nos ao que diz Leyla Perrone-Moisés em "Da cólera ao silêncio":

A força de Lavoura arcaica [...] está na linguagem em que se narra essa tragédia familiar. Alguns trechos [...] são verdadeiros poemas em prosa. [...] O romance contém numerosas passagens [...] em

que o lirismo se manifesta na melhor de suas formas [...]. *Lavoura arcaica* é um texto musical, composto como uma sinfonia [...] (2001, p. 66-67).

Nos trechos aqui analisados, nos quais a música é elemento fundamental para o enredo, essa musicalidade pode ser verificada por meio da aferição do ritmo:

```
"[...] puxou do bolso-a flauta,-um caule [de]licado"

[12 sílabas] sílabas pares acentuadas²

"has suas mãos pesadas e se pôs então"

[12 sílabas] sílabas pares acentuadas

"a soprar nela como-um pássaro".

[8 sílabas] 4-6-8 acentuadas. O ritmo se mantém, ainda são as sílabas pares as acentuadas.
```

Em outro momento, temos a quebra do ritmo, seguida por sua retomada, numa confluência de forma e conteúdo:

```
"e-ao som da flauta a roda [co]meçou"
[10, iâmbico]

"quase-emperrada,-a [des]locar-se com lentidão".
[13 sílabas] acentos: 1-4-8-13

"primeiro [num] sentido",
[6 sílabas] pares acentuadas

"depois no seu contrário".
[6 sílabas] pares acentuadas
```

Finalizemos com a observação da sequência crescente a partir da entrada de Ana (10-11-12 sílabas, no capítulo 29):

² Entre colchetes, estão as sílabas secundárias, que, ainda que não tão marcadas quanto as primárias, colaboram com a sustentação do ritmo.

e quando menos [se-es]perava, Ana [10 sílabas, iâmbico] (que todos julgavam sempre [na] capela) [11 sílabas, 2-5-7-11] surgiu im[pa]ciente numa só lufada, [12 sílabas, iâmbico] os cabelos soltos espalhando lavas [11 sílabas, 3-5-9-11] ligeiramente apanhados num dos lados [11 sílabas, 4-7-9-11] (que as[si]metria mais pro[vo]cadora) [10 sílabas, 4-6-10]

Não ignoramos que *Lavoura arcaica*, é, na verdade, um romance, e não um poema, portanto, muito mais do que a versificação em si, o que interessa na exposição empreendida acima é a percepção de que há um ritmo sedimentado na narrativa. Verifica-se aqui apenas um pequeno exemplo dentre tantos trechos em que a narrativa parece se aproximar da música, utilizando recursos típicos do gênero lírico, como a própria marcação rítmica e também a aliteração. Em "Estrutura musical no romance", Silviano Santiago afirma que a composição musical do romance é a busca por uma forma que possa harmonizar e dar sentido ao heteróclito, é um modo de dar conta do diferente sem que esse perca sua condição de alteridade (p. 21). Em *Lavoura arcaica*, é justamente por meio da música e da dança que Ana se configura como indivíduo, como sujeito independente de André, a dança é o discurso do *outro*, que André não percebe, vendo-o, em vez disso, como discurso do mesmo, como reiteração do *seu* discurso. Cabe ao leitor considerar a possibilidade do múltiplo e ouvir na dança de Ana o grito e o choro que ecoarão instantes depois na voz de sua mãe.

Referências:

NASSAR, Raduan. Lavoura arcaica. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da cólera ao silêncio. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 61.77, 2001.

RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em* Lavoura arcaica. São Paulo: Edusp, 2006.

191

Música e Literatura: a métrica literária e sua influência nas reproduções musicais das *Cantigas de Santa Maria*

Leonardo Borges Lelé¹

A poesia galego-portuguesa está compilada, principalmente, em três cancioneiros profanos, Cancioneiro da Ajuda, Cancioneiro da Biblioteca Nacional e Cancioneiro da Vaticana. Ao lado desses, aponta-se um quarto cancioneiro de característica singular, contendo cantigas de temáticas sacras construídas ao modelo profano e que é atribuído à autoria de Afonso X, o Sábio, são elas, as Cantigas de Santa Maria.

Destaca-se no século XIII o cancioneiro mariano com as mais de 400 cantigas destinadas à Virgem Maria, que é apontado por um determinado grupo de

¹ Graduando de Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista de Iniciação Científica.

estudiosos do medievo como poesia não pertencente ao trovadorismo. Este fato ocorre devido a relação que estes pesquisadores atribuem à temática apresentada nessas cantigas, que cuidadosamente, foram organizadas entre cantigas de louvor e milagres, como nos explica Tavani, pela citação da Dias,

Os estudos separados dos cancioneiros profanos e do mariano, "não obstante a sua homogeneidade linguística de base", impõese "pela orgânica densidade temática e pela notável autonomia formal que cada um dos dois conjuntos de textos opõe ao outro, por causa de uma diferente ascendência sócio-cultural; com efeito, as cantigas destinadas a celebrar os louvores e a cantar os milagres de Maria eludem as convenções corteses vigentes no círculo presidido pelo próprio Afonso X e talvez se coadunem melhor com a contemporânea experiência do clérigo Gonzalo de Beceo e sobretudo com a precedente actividade poética do prior francês Gautier de Coincy" como pensa Tavani (1990:51-16. Vd. Picchio, 1980:333-350; Gonçalves, 1985: 19-20) (DIAS, 1998, p. 121).

Dessa forma consegue-se entender o motivo dessa separação nos estudos dedicados às CSM (o que é isso?), e acima disso, o caráter valioso que estas cantigas possuem. Devido a sua temática e sua elaboração podemos observar também a grandiosidade dos campos de pesquisa que estas cantigas oferecem para quem assim desejar estuda-las, destacando-se principalmente pelo caráter de quem as compôs, o Sábio Afonso X que em determinado momento de sua vida dedicou-se a "trovar ao divino" na figura da Virgem Maria, deixando de lado a materialidade e volatilidade dos amores terrenos para dedicar-se ao culto e veneração da Divina Mãe de Deus, para quem foram consagradas as 420 cantigas escritas em quatro manuscritos que chegaram ate nós, o códice j. b 2 do Escorial, T. j. I, do Escorial, códice de Toledo e ms. da Biblioteca Nacional de Florença.

Sabe-se que na vida de Afonso X foi comum o culto mariano desde sua infância, ainda no reinado de seu pai, Fernando III de Leão e Castela. Relata-se também a figura de um trovador de origem provençal chamado Guiraut de Riquier que, por dez anos, esteve presente na corte de Afonso. Este dedicou-se por muitos anos a composições líricas, nos conceitos do fin'amour, a uma dama, que possuída por uma postura de extrema castidade fez com que ele escolhesse no lugar dela a

Virgem como sua senhora, buscando nela um amor puro e celeste acima do amor carnal.

A estrutura deste cancioneiro se organiza da seguinte forma,

O cancioneiro abre com dois textos, A e B, o primeiro dos quais figura a apresentação do próprio Rei, que se confessa o autor da obra que como ele mesmo diz "fez a honr' e a loor // Da Virgem Santa Maria. O segundo é o Prólogo em que Afonso X ementa como também diz "as cousas que há de meter eno trobar", se confessa trobador da Virgem, repudia o caráter falacioso do trovar ao profano esperando como fiel servidor receber o galardom que Maria lhe concedera como prémio dos cantares que em sua honra criou (cf. infra, "Textos doutrinários") (DIAS, 1998, p. 122).

Posterior a essas apresentações os poemas se estruturam de maneira simples, começando por uma cantiga de louvor e oito cantigas de narrativas de milagres. Temos em Afonso um assumido trovador da Virgem Maria, porém consegue-se também constatar em suas composições técnicas dos jograis e de textos edificantes, principalmente se tratando do modo de prender a atenção dos ouvintes para aquilo que as cantigas estão dizendo, trazendo assim típicas formas da oralidade. Podemos destacar igualmente nas cantigas uma vasta diversidade formal possuindo cantigas com versos de 6 (70) a 24(55) sílabas, ou até mesmo em uma mesma cantiga a existência de uma diversidade de metros e em muitos dos casos a presença do enjambement, muito presentes nos refrãos. Os escritos afonsinos em honra a Santa Mãe de Deus podem ser considerados uma das maiores, se não a maior obra de testemunho e cultura cristã advinda do meio não clerical da Idade Média.

Em relação à reprodução nos dias atuais das CSM, um dos problemas mais evidentes está relacionado à questão da notação musical.

Algumas Pesquisas como a de Jesus Montoya (1988) e de Sérgio Antônio Canedo (2005) foram feitas nessa área, porém não foram obtidos resultados que possam

ser considerados completamente seguros e nem mesmo uma interpretação que possa ser considerada correta devido ao fato de que a notação moderna consegue manter uma padronização das reproduções, diferente do que se tinha no século XIII em que sistema de aprendizagem das peças musicais era muito mais voltado para a memorização do que para a escrita.

Sobre a notação musical na Idade Média, Fidalgo nos aponta as seguintes características.

A notação musical medieval no seu começo limitava-se a representar as alturas sonoras a modo de apoio à memória, e só no final da Idade Média começou a proporcionar informações relativamente seguras em relação ao ritmo, ligando este detalhe ao desenvolvimento da polifonia que complicava notavelmente a composição – e execução – musical (FIDALGO, 2002, p. 204)².

Podemos assim entender que a real preocupação com a escrita musical se deu com a propagação da polifonia ao final da Idade Média e se firmando no início do período barroco, sendo esta mais difícil de conseguir reproduzir apenas com a memória.

Devemos também ressaltar que o ato de escrever uma música não servia apenas para a sua leitura e reprodução naquele momento da história, tendo em vista que em maioria os músicos não sabiam ler ou interpretar as obras escritas e utilizavam de improvisação com base em seus conhecimentos musicais e em suas memórias para a reprodução das peças. Portanto, o ato de escrever se tinha mais como um mecanismo de conservação das obras do que para a leitura e reprodução.

A notação musical era tida nesse período histórico como uma maneira de não se esquecer da melodia, e não possuía o caráter de mostrar todos os parâmetros musicais. Por esse fato entendemos como é difícil, ou até mesmo impossível

² "A notacíon musical medieval nos seus comezos limitábase a representar as alturas sonoras a modo de apoio memorístico e só a finais da Idade Média se empezou a proporcionar información relativamente segura em canto ó ritmo, ligado este detalle ó desenvolvimento da polifonia que complicaba notablemente a composición –e execución- musical" (Tradução nossa).

reproduzirmos hoje essas obras da mesma maneira como eram feitas no período em que foram compostas.

Anteriormente os estudos das CSM priorizavam um melhor detalhamento do ritmo, deixando de lado o estudo dos elementos melódicos, porém há de se convir que esses elementos afetem diretamente a estrutura do texto sua forma literária e a sua forma musical, sendo essas cantigas monódicas.

É indagado por alguns medievalistas, como nos apresenta Fidalgo, a real autoria de Afonso X de todas as CSM. Se tentarmos imaginar como era o contexto do ambiente no qual as Cantigas foram compostas, não é difícil supor a colaboração de músicos e trovadores com conhecimento tanto das tradições trovadorescas como da cultura musical andaluz.

Em relação às Cantigas de louvor, objeto principal desta pesquisa, uma atenção especial deve ser atribuída a elas, que apesar de seu número reduzido, sendo das 400, 356 de miragre, 42 de loor e 2 prólogos, existe nas Cantigas um grande aprimoramento em relação às suas características literárias e musicais, isso se deu pelo fato de nesse período da Idade Média os louvores a Mãe de Deus se tornarem muito comuns na formação dos hábitos religiosos das pessoas das classes mais elevadas, com isso, a devoção demonstrada por Afonso X pela Virgem nos aparece tão intensamente que pode se confundir com a estrutura do "Fin'amor", podendo assim dividir a lírica de temática mariana em duas vertentes, uma que se baseava na liturgia, e uma que se baseavam nas cantigas de amor trovadorescas, que como dito, mudavam a figura da dama para ficasse a Virgem em seu lugar, assim a literatura provençal teve uma renovação em sua temática música e começou a trilhar caminhos paralelos entre a lírica profana e a lírica profana de temática religiosa.

Nota-se também que Afonso atribui nas cantigas de louvor características métricas e musicais diferentes, como os versos mais curtos e mais ritmados, e até mesmo em sua identificação onde o rei as intitula "Esta é de loor de Santa Maria", e define

uma localização específica e com significados que ultrapassam simplesmente o acaso.

Organizar as cantigas de louvor após oito cantigas de milagre é uma característica que aponta uma referência direta à disposição das contas do rosário, e não só isso, pois existe além dessa comparação, uma explicação simbólica referente ao número dez sendo ele a representação da totalidade para a simbologia medieval.

Podemos entender, por tanto, que esta analogia feita por Afonso X, na organização das Cantigas de louvor atribuiu ao cancioneiro um grandioso valor aos olhos de seus leitores, tendo em vista a grande relevância do rosário, que era e ainda é o principal instrumento de orações a Maria e sendo, também, o objeto que pela tradição da igreja foi apresentado pela própria Virgem para que fosse utilizado para implorar seu socorro. Deste modo podemos entender que não foi leviana a escolha do autor em organizar o cancioneiro dessa forma.

Para este trabalho foram selecionadas três cantigas de louvor, as de numero 01, 10 e 100, para serem analisadas no campo da métrica literária e sua relação com a métrica musical.

A primeira das cantigas de louvor de Santa Maria encontra-se posterior aos dois prólogos. Nesta cantiga, Afonso coloca em prática aquilo que com tanta veemência havia proposto em seu prólogo, delimitando somente a primeira estrofe para uma breve apresentação do motivo ao qual ele naquele momento tomara para sua vida. No primeiro verso aponta que essa vontade se fará permanente ao futuro, "Des oge mais, quer' eu trobar/ pola Sennora onrrada" (vv.1-2). As sete estrofes seguintes são destinadas, como diz no titulo da cantiga, a trabalhar os sete gozos de Maria, a anunciação, a natividade, a visitação dos magos, a ressurreição de seu filho e sua ascensão, o Pentecostes e a assunção da própria Virgem ao céu.

Esta cantiga é composta por oito estrofes de dez versos cada, sendo esses versos de seis e oito sílabas possuindo a estrutura de rimas na formação *ababbabbab* sendo que todos os versos terminados em a são octossílabos e os terminados em b são hexassílabos além disso, a cantiga é a única que não possui refrão.

Temos na cantiga de louvor número 10 outra magnífica exaltação da Virgem feita por seu nobre trovador. A composição foi feita em formato zéjel, e em seu refrão atribui-se a Santa Maria a característica de ser, se não, a primeira entre as mulheres, sendo ela a "Dona das donas, Sennor das Sennores" (v. 2), o rei buscou suas fontes nos títulos atribuídos a Nossa Senhora em sua ladainha, assim como, em vários contextos bíblicos para compor essa cantiga. Podemos notar também, uma espécie de paralelismo entre os versos do refrão e os versos da primeira estrofe em que as características atribuídas a ela são repetidas e agregadas de mais valores ("Dona e mui piadosa seer, / Sennor em toller coitas e doores" [VV.5-6]), que provam assim o sentimento de veneração do rei a Virgem e seu real sentimento de inferioridade perante ela.

Por fim, a centésima cantiga de Santa Maria nos mostra em seu refrão que a Virgem é comparada a grande estrela do dia, um sol que ilumina a vista do pecador para encontrar novamente o caminho de Deus. No tocante a sua estrutura, a cantiga é formada por um estribilho de quatro versos de mesma rima, sendo os três primeiros tetrassílabos e o último hexassílabos. Suas estrofes são formadas por oito versos que também se dividem em octossílabos nos quatro primeiros, tetrassílabo nos três seguintes e sendo concluído por um verso hexassílabo, tendo a formação de suas rimas no seguinte esquema, AAAA bbbbaaaa.

Como objetivo essa analise se propôs a pesquisar uma possível ligação entre a métrica literária e a métrica musical presente na reprodução das cantigas de santa Maria de grupos musicais diferentes, e observar até que ponto essas influências ocorre, tendo em vista que os grupos analisados eram compostos por pessoas de vários países, e se baseavam nos estudos de musicólogos como Higino Anglés

(1943) e Jordi Savall (1993), e outros que infelizmente não foram especificados nas reproduções.

As três cantigas selecionados foram escancionadas para que assim fossem devidamente separadas as sílabas com tonicidade maior. Posteriormente essas escansões foram analisadas em contraposição das partituras recebidas pelo auxilio da Prof^a. Dr^a. Lenora Pinto Mendes, Diretora do grupo Música Antiga da UFF, e com o áudio das cantigas contido no CD *Cânticos de Amor e Louvor* (1997) do mesmo grupo. Este fato proporcionou que o estudo e as análises se aproximassem o máximo possível do que de fato foi ouvido no áudio.

Os áudios referentes às outras reproduções, respectivamente de Zomer e Antequera que se encontra no disco *Cantigas de Santa Maria - Eno nome de Maria* (2003) da cantiga nº01, de Capilla Antigua de Chinchilla no disco Patrimonio Musical Albacetense – Música Medieval (2003), e de La Capella Reial de Catalunya, Hesperion XX e Jordi Savall no disco *Alfonso X El Sabio Cantigas de Santa Maria – Strela do dia* (1993) por não serem conseguidas as partituras foram feitas transcrições.

Para as análises construiu-se uma tabela em que cada sílaba foi distribuída em um quadro e foram separadas de acordo com sua localização no poema, ficando em grupos todos os primeiros versos das estrofes, os segundos em outro os terceiros em outro e assim por diante.

Posteriormente as sílabas tônicas foram grifadas de maneira diferente para que pudessem ser melhor visualizadas. Acima desses grupos, em um quadro maior, foram colocados os versos já grafados no pentagrama, com as devidas notas musicais que representam cada uma das sílabas, assim pode ser feita uma sobreposição de dados para descobrir quantas das notas longas, representadas por uma mínima, ou prolongada por um melisma correspondiam com as silabas tônicas das cantigas.

Esse procedimento foi feito com todos os versos e em cada uma das reproduções, e ao fim, os resultados foram expressos em gráficos para uma melhor análise.

Gráfico 1.

Da análise da cantiga número 01 na reprodução do Grupo Música Antiga Da UFF.

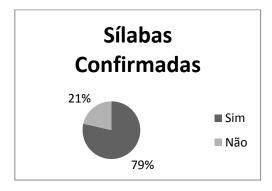


Gráfico 2.

Análise da cantiga número 01 na reprodução do grupo Ensemble Antequara.

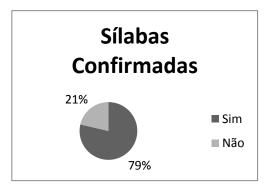


Gráfico 3.

Da análise da cantiga número 10 na reprodução do Grupo Música Antiga Da UFF.

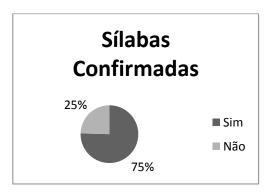


Gráfico 4.

Da análise da cantiga número 10 na reprodução de Capilla Antigua de Chinchilla.

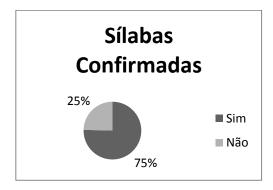


Gráfico 5.

Da análise da cantiga número 100 na reprodução do Grupo Música Antiga Da UFF.

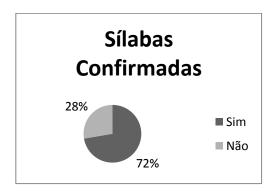
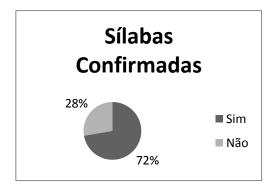


Gráfico 6.

Da análise da cantiga número 100 na na reprodução do grupo La Capella Reial de Catalunya, Hesperion XX e Jordi Savall.



A primeira das cantigas em louvor a santa Maria encontra-se aqui analisada pela ótica de dois grupos musicais distintos, um formado por brasileiros, que tendo sua base nos estudos musicológicos de Higino Anglés, reproduziram as cantigas no disco *Cânticos de amor e louvor*. O outro grupo, Ensemble Antequara, que é composto por pessoas de diversas nacionalidades e tem sua especialização na reprodução de música antiga espanhola, e que gravaram esta reprodução no disco *Cantigas de Santa Maria - Eno nome de Maria*.

Observou-se que uma grande parte das sílabas classificadas como tônicas estava em alinhamento com as notas mínimas, cerca de 173, do total de 220, correspondendo isso a 79%. Isso mostrou que nas partituras de Anglés, existiu de maneira bem forte um respeito ao ritmo natural da cantiga, enquanto apenas 47 das silabas tônicas não foram alinhadas, correspondendo a essas 21% do total.

Não sendo possível o acesso às fontes utilizadas pelo grupo Ensemble Antequara, foi feita uma transcrição do áudio da cantiga, correspondendo apenas à parte cantada e não a instrumental, tendo em vista que essa primeira não cabe a essa análise. Notou-se que, semelhante à cantiga reproduzida pelo grupo brasileiro, a notação era a mesma, e acima disso, a sobreposição das mínimas em relação às sílabas tônicas também foi semelhante refazendo os mesmos dados obtidos anteriormente.

Por não ter sido encontrado nenhum indício de qual fonte, ou sobre os estudos de qual musicólogo, fizeram-se as reproduções do grupo Ensemble Antequara,

pode ter ocorrido o fato de nas escolhas dos grupos para a análise se ter selecionado outro grupo que também tenha baseando-se nos estudos de Anglés, explicando-se assim o fato da notação ser a mesma, porém alterando a sonoridade devida as questões que englobam os locais onde as duas versões da mesma música tenham sido reproduzidas.

Ao analisar a segunda cantiga, a de numero 10, o que se observa é que as mesmas características da cantiga anterior aconteceram também aqui, e o fato de as duas a versão transcrita do grupo espanhol ter sido semelhando a de Anglés, pode ser pelo mesmo motivo anterior, pois o grupo não disponibilizou nos dados do disco analisado qual a base teórica utilizada para a sua reprodução das cantigas, apesar dessas características, por mais que a sonoridade seja diferente, consegue-se detectar que a notação é muito semelhante, não sendo notada diferenças a ponto de fazerem os resultados serem alterados de uma análise para a outra, no qual das 61 silabas tônicas destacadas na cantiga, 46 foram compatíveis às notas longas, correspondendo assim a 75%, e apenas15 não corresponderam, sendo estas o restante de 25%.

Em relação a terceira e última cantiga analisada, foi observado que 72% das sílabas tônicas corresponderam exatamente ao tempo de notas longas ou ao prolongamento das vogais por melismas. Isso corresponde ao número de 47 das 65 vogais tônicas identificadas, em compensação dos 28%, que corresponde as 18 vogais tônicas identificadas, e que na reprodução das cantigas alteram sua estrutura fônica. Na segunda análise feita pela transcrição do áudio da cantiga contido no cd *Alfoso X El Sabio Cantigas De Santa Maria – Strela Do Dia*, de autoria do especialista em música antiga catalão, Jordi Savall, notamos que a melodia está possivelmente em uma tonalidade diferente, sendo esta "Mi menor", e não "Lá menor" como na anterior. Isso emprega uma alteração no próprio esquema de notas deixado nos códices medievais, porém, podemos notar que em relação à métrica e à notação, o desenho seguido é o mesmo, fazendo com que a disposição das sílabas longas correspondesse exatamente como na da reprodução feita pelo

grupo brasileiro sendo então, das 65 sílabas tônicas identificadas 47 correspondentes as notas longas das cantigas e 28 não correspondentes.

Podemos assim concluir que existem indícios fortes que comprovam a teoria da métrica literária ser um ponto importante na elaboração das notações das Cantigas de Santa Maria nas reproduções atuais, isso confirma também a magnitude da obra de Afonso X, nas questões métrica, literária e musical, e não só isso também se pode constar que o repertório mariano das cantigas galego-portuguesas possui muitos quesitos ainda a serem estudados.

Referências:

DIAS, Aida Fernanda. *História critica da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1998.

AZEVEDO, Rafael Sânzio de. Para uma teoria do verso. Fortaleza: EUFC, 1997.

FIDALGO, Elvira Francisco. *As Cantigas de Santa Maria*. Santiago de Compostela: Xerais de Galicia, 2002.

MONTOYA, Jesús. Cantigas. Madrid: Catedra, 1988.

METTMANN, Walter. Cantigas de Santa Maria (cantigas de 1 a 100). Madrid: Castilia, 1986. (Coleção Clássicos Castilia, v. 134).

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.

MÚSICA ANTIGA DA UFF. *Cânticos de amor e louvor*. Rio de Janeiro: UFF, 1997. 1 CD.

SAVALL, Jordi. Santa Maria, strela do dia. In: CANTIGAS de Santa Maria – Strela do dia. França: Astrée Auvidis, 1993. 1 CD, faixa 2.

CAPILLA ANTIGUA DE CHINCHILLA. Rosa das rosas. In: MÚSICA medieval albacatense, Patrimônio Musical Albacatense. Barcelona: [s.d.], 2003. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ROGIIqAjHaA>. Acesso em: 28 ago. 2015.

ANTEQUERA; ZOMER, Johannette. Des oge mais. In: CANTIGAS de Santa Maria – Eno nome de Maria. França: Alpha, 2003. 1 CD, faixa 6.

205

Lucas dos Passos¹

No ritmo do silêncio:

ideia do poema em Paulo Leminski

Pode soar estranho tratar de silêncio num compêndio dedicado às aproximações entre literatura e música, mas sem dúvida causa similar estranheza tratar de silêncio quando o assunto em pauta é a obra do verborrágico caipira cabotino, como dizia Bressane, poeta curitibano Paulo Leminski. A operação aqui levada a cabo não irá, em nada, se esquivar da fama de expansivo, loquaz e falastrão daquele que, conta sua mitologia, virava noites discursando a seus convivas até que o corpo pedisse a conta e repousasse – de súbito – em silêncio. Pelo contrário: considero que o espírito falante do poeta, quando encontra a disciplina do silêncio consciente, é justo o que possibilita seu ofício mais diligente: o poema. E, em Leminski, o exercício do poema – inclusive, naturalmente, nos casos em que foi concebido

¹ Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Capes.

como canção – é prenhe de motivação musical, o que não reduz o papel do silêncio – apreendido, em larga medida, pela disposição estética e cultural do autor a se dedicar ao zen.

O momento em que essa preocupação com os sentidos poéticos do silêncio aparece de maneira mais significativa na obra leminskiana é, sem dúvida, no poema-anseio "Variações para silêncio e iluminação" – do qual escolho, por ora, suprimir cinco seções (sobre Buda, que será discutida mais adiante, e Pascal, Hitler, Graciliano Ramos e "a maioria", mais dedicadas a uma consciência ética) para me concentrar nos três trechos mais próximos de uma reflexão poético-musical:

o silêncio de pitágoras

para pitágoras tudo é número tudo é harmonia tudo é música

os astros obedecem a uma matemática essa matemática é uma música

não ouvimos a música das estrelas porque nossos ouvidos são impuros

a culminância da experiência pitagórica de purificação e ascensão de espírito era ouvir nas noites estreladas a sinfonia vinda das esferas o silêncio dos astros nasce da nossa surdez

[...]

o silêncio de hermes

é o silêncio hermético
o silêncio dos sinais difíceis de ler
o silêncio da poesia de vanguarda
o claro silêncio de mallarmé
e da poesia de vanguarda
o silêncio da ilegibilidade de hoje
que vai alimentar a legibilidade superior
de amanhã

hermes é o deus que conduz as almas até seu destino o deus que tira o sentido das mensagens mortas e as conduz à vida do entendimento o silêncio "incompreensível para as massas" a grande acusação contra maiakóvski o silêncio lance de dados o acaso uma chance até o absoluto

[...]

o silêncio de webern

é também o silêncio de joão gilberto entreouvido por augusto de campos num silêncio só no quarteto samba de um silêncio só o silêncio dos grandes mestres da ausência como mondrian o silêncio nó o silêncio elipse o silêncio substantivo o silêncio plenitude do som o silêncio de spengler para spengler ("a decadência do ocidente") a forma mais completa de comunicação é a atingida por um casal de velhos camponeses sentados à porta da sua choupana ao cair do sol contemplando o pôr-do-sol em absoluto silêncio é o silêncio das coisas com sentido demais o silêncio depois que tudo já foi dito (LEMINSKI, 1986, p. 15 et passim).

Musical e matemático, poético e hermético, comunicativo e vanguardista – muitos são os adjetivos possíveis para a compreensão do silêncio leminskiano. Para iluminá-lo por uma perspectiva mais teórica, sigo, então, para dois movimentos preliminares (em que me apoio em palavras de Alfredo Bosi, Agamben e Wisnik, acompanhado de reflexões sobre o Zen) e ensaio um terceiro:

Poesia, ritmo e silêncio

Em *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi dedica um capítulo especial ao tema "Frase: música e silêncio". Em sua equação, o ensaísta percorre a trilha do silêncio desde o contexto mais corporal da fala ao contexto artístico-artificial da poesia: a pausa, comenta, é caractere essencial ao exercício fisiológico da fala – e, se a poesia vem da fala, se metro e ritmo do verso têm como matriz fundamental a língua oral, essa mesma pausa ajuda a fundar a imitação do ritmo frásico da língua falada na expressão poética, versificada. Bosi entende o ritmo como um processo, um movimento, que opera *uma passagem* (em suas palavras, "para a alteridade" ou "para a repetição"); e esse processo se configura pela alternância necessária e/ou estratégica de som e silêncio – assim como o Tao, assinala o autor, entende "a totalidade do real como um processo ritmado pela alternância de dois princípios opostos e complementares: *Yang* [que se vincula ao som] e *Yin* [parente do silêncio]" (BOSI, 1997, p. 90).

Passando a tratar especificamente do contexto poético, Bosi, além de reiterar o equilíbrio que se alcança por meio da pausa e de lembrar que, em sua função interna, é ela que determina o *tempo* da leitura, indica os sentidos dialéticos do silêncio instaurado pelo branco no fim do verso, que "pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para a supressão agônica de toda a operação comunicativa" (BOSI, 1997, p. 101). É assim que a pausa derradeira, que aparenta ser toda ausência, se constitui de um silêncio vivo, que é todo presença: a pausa final, que se apresenta com ares de finitude, deságua no estado do receptor – de "silêncio aberto e expectante" – e oferece, para ele, a infinita "tradução de uma subjetividade em outra" (p. 107). Sem esse silêncio, então, morrem o ritmo, a expressão e o poema.

Giorgio Agamben também ajuda a iluminar a questão, sobretudo no ensaio sobre "O fim do poema", que encontra forte ressonância em sua *Ideia da prosa* (no fragmento homônimo da obra): o verso, unidade forjada com base em limites e

terminações, se define – em oposição à prosa – precisamente por uma possibilidade que se apresenta em seu fim: "a possibilidade do *enjambement*", diz o filósofo, "constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa"; "pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica?" (AGAMBEN, 2002, p. 142). Essa intriga entre forma e sentido (ou pelo menos a possibilidade dela) é o principal traço distintivo do discurso poético; ou seja, o silêncio do fim do verso², a que já aludira Bosi, é a condição mínima para a própria condição do verso – como se um verso se fizesse pelo seu fim.

Mas e o silêncio que se aplaca após o verso final, quando já não mais é possível o enjambement? A linha que encerra o poema não é um verso – é prosa? Qual o sentido desse último silêncio e qual o traço peculiar que carrega e lhe dá lugar no discurso poético? Agamben vê, aí, uma crise decisiva para os poetas – crise que Proust já notara na perda de fôlego sentida nos versos finais dos poemas de Flores do mal. Uma saída para essa questão essencial é encontrada pelo filósofo em Dante: "pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt ('belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem, com as rimas, no silêncio')" (AGAMBEN, 2002, p. 146). Nesse sentido, irmanando-se ao verso anterior pela rima (afinal, é este o dever da rima: imantar os versos), o verso final se aglutina a seu par e se lança no silêncio derradeiro mantendo sua disjunção basilar entre sintaxe e semântica, entre som e sentido³.

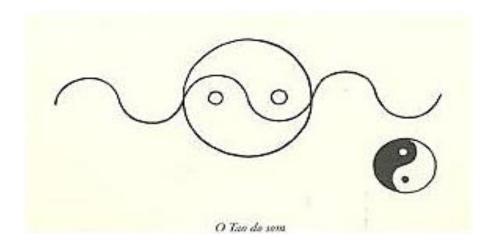
De modo a compor o coro, vale ainda a menção ao que José Miguel Wisnik pontua acerca das estreitas relações entre ritmo silêncio – agora no contexto mais estritamente musical. Em *O som e o sentido* o primeiro tópico das formulações

² Que Agamben propõe chamar de *versura* – "termo latino que indica o ponto no qual o arado faz a volta, ao final do sulco" (AGAMBEN, 2002, p. 143).

³ Para os versos finais que não rimam (e mesmo para aqueles que não coincidem, na métrica, com os versos precedentes), vale uma tradução mais exata da proposição de Dante: belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem, *com o ritmo*, no silêncio. Assim, mesmo que não encontre par perfeito no restante do poema, o verso final se lança como expoente último – última lança dos ritmos entoados em todo o corpo de versos (mesmo que por oposição, ou por negação absoluta do ritmo).

em torno da "Física e metafísica do som" trata justamente do "Sinal de onda: som e silêncio". Atenta-se, assim, para a forma de periodicidade com que o som, como uma onda, ocorre no tempo. Essa onda, diga-se, é feita de impulsões e repousos, funcionando, para muitas culturas, como representação do "movimento permanente" (WISNIK, 2014, p. 18). Daí Wisnik, assim como Bosi, trazer o círculo do Tao, "que contém o *ímpeto yang* e o *repouso yin*" e "é um recorte da mesma onda que costumamos tomar, analogicamente, como representação do som" (p. 18):

Figura 1 – O Tao do som (WISNIK, 2014, p. 18)



Do repouso, do lapso constitutivo, da ausência necessária dentro do movimento do som, vem a constatação precisa do ensaísta: "Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*" (WISNIK, 2014, p. 18) – do mesmo modo, veja só, que as pausas internas do verso fundam seu ritmo e as pausas finais constituem seu caráter poético.

Leminski e silêncio zen

Está mais do que estabelecida a relação orgânica existente entre poesia, ritmo e silêncio, mas, ao tratar da obra de Paulo Leminski, entra ainda nessa concepção uma outra nota, de caráter menos verbal e técnico, emprestada do universo místico oriental: a importância do silêncio zen. Não à toa, é a ele que o poeta dedica o primeiro fragmento da já citada prosa porosa "Variações para silêncio e iluminação" – "o silêncio de buda":

o cristianismo nasceu das palavras de Jesus

o zen nasceu de um silêncio de Buda

um dia o iluminado em lugar do sermão apresentou aos discípulos uma flor sem dizer palavra um único discípulo entendeu mahakasyapa primeiro patriarca do zen a doutrina da meditação silenciosa da concentração descontraída da dança não dançada da voz sem voz da iluminação súbita da luz interior da superação dialética dos contrários na vida diária (LEMINSKI, 1986, p. 15).

A aproximação a esse silêncio deve ser cuidadosa, pois é longo o caminho a ser percorrido do Ocidente ao Oriente também em termos de conceitos culturais. Por isso, Daisetz Suzuki, em sua importante *Introdução ao Zen-budismo*, identifica a necessidade de um exercício de aclimatação à atmosfera mística do Leste – mística não no sentido do "fantástico, irracional e impossível de ser trazido para dentro da esfera da compreensão intelectual", mas na consciência de que "nas atividades da mente oriental há algo de silencioso, calmo, imperturbável, que parece estar olhando para a eternidade" (SUZUKI, 1969, p. 56). Esse silêncio de um "abismo

eterno", o "silêncio de Deus", "o silêncio do trovão", permeia, conta Suzuki, todas as coisas orientais. Não é, porém, um silêncio metafísico, pois, quando "o budismo abandonou sua superestrutura altamente metafísica, a fim de se tornar uma prática disciplinadora da vida", teve como resultado o Zen (p. 57). E, da relevância desse silêncio para o Zen, vem seu significado na poesia oriental – com a qual, lembrese, Leminski teve um importante encontro.

O objetivo de toda a disciplina zen, de todo o exercício de meditação, de toda a dedicação que exige, é abandonar a lógica mundana, maniqueísta, centrada em dualismos, e caminhar em direção a um novo ponto de vista, à compreensão da natureza das coisas. A aquisição dessa perspectiva iluminadora é chamada satori, com o que se abre a vida do Zen. Suzuki define o satori como "um olhar intuitivo no âmago das coisas, em contraposição à sua compreensão intelectual ou lógica": é o "desabrochar de um novo mundo até então despercebido, em face da confusão da mente dualística" (SUZUKI, 1969, p. 113). Acontece que, da mesma forma que o satori se situa fora do círculo da análise intelectual, nenhum mestre pode, com base em argumentos ou raciocínios lógicos, levar seus discípulos a essa iluminação, por um simples fato: o satori é, essencialmente, transverbal – fruto do silêncio e realizável apenas dentro do reino do silêncio, a luz do satori não se cruza com as luzes da linguagem. Nas palavras do próprio Leminski: "Essa transverbalidade da experiência zen evidencia-se no 'satôri', a iluminação, pessoal e intransferível, impossível de programar, prever ou administrar (o desejo de atingir a iluminação, dizem, é o maior obstáculo para atingi-la)" (LEMINSKI, 1983, p. 68).

Se, então, a finalidade última do Zen afasta-se do reino lógico das palavras (em que pese a redundância), como explicar que nessa iluminação silenciosa resida o componente básico do exercício do haicai? A resposta vai no mesmo caminho da atitude do mestre quando, diante de um discípulo ansioso pela experimentação do novo despertar, lhe ordena que lave as vasilhas: a superação das dualidades, a transcendência do imanente e a síntese dos opostos realizam-se, no haicai, "nos eventos mais vulgares" (LEMINSKI, 1983, p. 88). Disso trata Leminski ao analisar

Bashô: "Os pensamentos mais sutis revelam-se nas condições mais materiais. E a mais alta poesia, nas circunstâncias mais pedestres e corriqueiras. Assim, Bashô transformou uma prática de texto, uma produção verbal, em 'caminho' para o zen, a mais extraordinária aventura espiritual do bicho homem". Ao contrassenso entre o silêncio zen do *satori* e a verbalização do haicai, o poeta responde: "desconfiamos que o haikai, talvez, não seja escrito em palavras. Duvidamos até que seja *escrito*. Ele é *inscrito*. Desenhado. Incrustado, como um objeto, em outro sistema de signos. Palavras mais que palavras: gestos, vivências, coisas-em-si" (p. 18). O haicai nada mais é que a captação do momento mais banal rumo à iluminação – o que implica, também, a apreensão (e a reprodução) do silêncio que o envolve.

Silêncio: vida e obra

Ao contrário do que se poderia esperar, não vou, aqui, me ocupar da prática do haicai em Leminski. Meu interesse recai sobre dois poemas ("Arte do chá" e "Lápide 1") que, ao mesmo tempo que incorporam questões técnicas do silêncio em poesia, flertam – ainda que o segundo não o faça explicitamente – com a consciência mística do silêncio zen, revelando a síntese entre o raciocínio artístico lógico ocidental e a busca oriental pela espiritualidade nas coisas que a poética leminskiana realiza tantas vezes. Apresento os dois e os comento rapidamente, na sequência:

ARTE DO CHÁ

ainda ontem convidei um amigo para ficar em silêncio comigo

ele veio meio a esmo praticamente não disse nada e ficou por isso mesmo (LEMINSKI, 1987, p.32).

LÁPIDE 1 epitáfio para o corpo

Aqui jaz um grande poeta.

Nada deixou escrito.

Este silêncio, acredito,
são suas obras completas (LEMINSKI, 1991, p. 82).

Ambos, além de incorporarem o silêncio como estratégia técnica para a configuração do ritmo dos versos, ainda o trazem como tema. Em "Arte do chá", o gracejo da imagem – referência clara ao ritual do chá-dô, uma das práticas zen mais importantes – se cola à graça da linguagem: isso se deve, em muito, ao jogo de rimas consoantes (amigo/comigo, esmo/mesmo), ao coloquialismo ("ainda ontem", "e ficou por isso mesmo") e, principalmente, ao que se segue à suspensão instalada no ocaso de cada verso: no fim da primeira estrofe, "comigo" aparece, depois de uma sequência de versos brancos – e, veja bem, depois de "silêncio", que cria uma pausa –, para resgatar a sonoridade de "amigo", aproveitando ao máximo os sentidos da possibilidade do *enjambement*; e no fim do poema, depois de um verso que é par semântico de "para ficar em silêncio" (a saber: "praticamente não disse nada", que cumpre as expectativas do convite e mais uma vez gera uma pausa no poema), "e ficou por isso mesmo" encerra a camada semântica e a sequência sintática, encenando uma figura de prosa e desaguando – atado a seu verso irmão de rima ("meio a esmo") – na percepção do leitor.

Em "Lápide 1", há mais coincidências entre a sintaxe frásica e a poética, com apenas um *enjambement* – justo no verso que sintomaticamente professa: "*Este silêncio*, acredito". Não há uma referência mais clara a qualquer orientalismo, mas a marcação do silêncio, praticamente no coração do poema – e, como ele mesmo diz, no centro da obra aludida –, carrega significações que o aproximam do Zen. Há três leituras, pelo menos, que gostaria de destacar: a primeira, bem literal, mantém o paradoxo em que se assenta o poema e traz o sentido de que, de fato, o grande poeta que jaz sob a lápide nada escreveu, devotou sua vida ao silêncio,

e dele fez a matéria única de sua obra, que é toda ausência; uma segunda, ainda cravada numa compreensão mais ao pé da letra, considera que, se esse era um grande poeta e nada deixou escrito, provavelmente praticava uma poesia oral que não foi registrada e quedou em silêncio após se extirpar o corpo da voz; a terceira, porém, aprofunda o paradoxo da primeira e pede compreensão especial: quando se diz "este silêncio", o referencial de "este" é, também, o próprio poema – ou seja, o silêncio paradoxal do grande poeta sepultado é a fonte iluminadora dos poemas de outrem. É esta última compreensão a mais próxima do Zen: o poema trata de uma vida e uma obra que só encontraram sua completude no silêncio que, a elas, se seguiu – no silêncio dos versos de outros poetas. Então, como ocorreu com o silêncio de Buda, que iluminou seu discípulo, o silêncio do poeta morto abre a percepção dos poetas que o sucedem. Mais: o poema faz o que encena: é na pausa ao final de cada verso e, depois do último, no silêncio derradeiro (como no do poeta defunto) que ele se constrói.

Leminski, como é consabido, é poeta de poemas intensamente ritmados; o que tentei expor, então, é que esse ritmo se faz com uma consciência muito clara do papel do silêncio em poesia – palavra a palavra, verso a verso, pela sintaxe, pelo espaçamento visual ou pela possibilidade do *enjambement*. Assim, é precisamente a trilha rítmica do silêncio nesses poemas, muitas vezes curtos e quase sempre rimados, que encaminha o sentido dos versos – de mãos dadas, graças à rima – para o silêncio final, com o qual deságua nos ouvidos do receptor, onde encontra sua expansão silenciosa. Com a conexão discursiva e visual forjada pelo ritmo, o poeta transforma os versos numa cadeia perfeita da intriga entre forma e sentido, numa figura sonora coesa, numa mônada.

A constatação desse cerebralismo, desse cuidadoso trabalho, não pode, porém, nublar um dado fundamental da poética leminskiana: ao mesmo tempo que se sobressalta em sentidos linguageiros – para o gozo de olhos e ouvidos ocidentais –, essa poesia se insinua no reino dos sentidos puros e insuspeitados da luminosa orientação zen. Logo, se assim o poema se deseja, precisa estar atento ao que lhe pode conceder essa potência: seu sabor de *satori* – quando ocorre, lembra Suzuki,

"o despertar de um novo sentido que revisará as coisas antigas e as olhará de um novo ponto de vista antes insuspeitado" (SUZUKI, 1969, p. 120). É desse modo que, flertando, por vontade e consciência, com uma atmosfera mística, a iluminação intelectual, de caráter construtivista, fundamentalmente verbal, exibida a cada verso, se faz, em Leminski, irmã da iluminação anti-intelectual, zen, de natureza transverbal, em que poema e vida se lançam – com seu fim.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n. 1, p. 142-149, 2002.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix, 1997.

LEMINSKI, Paulo. Anseios crípticos. Curitiba: Ed. Criar, 1986.

LEMINSKI, Paulo. Distraídos venceremos. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. La vie en close. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LEMINSKI, Paulo. Matsuó Bashô. São Paulo: Brasiliense: 1983.

SUZUKI, Daisetz. Introdução ao Zen-budismo. São Paulo: Pensamento, 1969.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Música e desbunde em cena: Pode ser que seja só o leiteiro lá fora, de Caio Fernando Abreu

Marcela Oliveira de Paula¹

Embora não se trate de um musical, *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, de Caio Fernando Abreu, é uma peça permeada por manifestações sonoras que englobam desde sons musicais a ruídos, ora direcionados pelo texto dramático e expressos na rubrica, ora demonstrados a partir de metáforas mais subjetivas, que devem ser concebidas através da solução entre o conceito técnico e estético encontrado pelo compositor de cena, ou até mesmo estabelecidas por uma leitura virtual. Essas questões são fundamentais para determinar a base de tempo e espaço, elementos

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. *Anais*

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

importantes para realizar a encenação. Como observa Livio Tragtenberg em *Música de cena*, é preciso identificar "os momentos onde possa ser encontrada alguma referência sonora explícita, como personagens que cantam ou tocam algum instrumento; ou mesmo buscar uma referência sonora a partir da qualidade espacial das cenas: igreja, sala de jantar, praça pública, parque de diversões, palácio, cabaré, bordel etc." (TRAGTENBERG, 2008, p. 26).

Proponho, assim, perceber os procedimentos críticos dispostos por qualquer evento sonoro que contribua para o jogo entre os demais elementos cênicos referenciados entre os signos da peça. Dessa forma, por meio das diferentes inscrições da música no próprio texto, procurarei, ainda, desvendar os registros do tempo histórico que se apresentam nas tessituras dramáticas das cenas. Para esta discussão, a música será então analisada da forma como é utilizada para o fazer teatral, como apontado em *A análise dos espetáculos* por Patrice Pavis: "Não se trata de examinar a música e sua recepção em si, mas a maneira pela qual é utilizada pela encenação, colocada a serviço do evento teatral. Apenas sua função dramatúrgica nos interessa aqui. O termo 'música' é utilizado no sentido (o mais geral possível) de evento sonoro – vocal, instrumental, ruidoso –, de tudo o que é audível no palco e na plateia" (PAVIS, 2011, p. 130).

Pode ser que seja só o leiteiro lá fora é uma peça que possui apenas um ato e foi escrita no ano de 1973 em Londres, quando Caio Fernando Abreu, ao ir para a Europa, vivia uma realidade muito precária, tentando sobreviver como podia num país estrangeiro. Em 1976, O leiteiro foi um dos textos premiados pelo concurso de dramaturgia do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e indicado para o Ciclo de Leituras Dramáticas em várias capitais do país. Posteriormente a essa leitura, a peça foi proibida em todo território nacional e ficou durante dez anos no "index" da Censura Federal. Em 11 de julho de 1992, no suplemento de Cultura do jornal baiano A tarde, num período em que a peça O leiteiro estava sendo encenada no Teatro Gregório de Mattos, Caio emite a seguinte declaração:

Escrevi esta peça em Londres, no Inverno de 1973, numa squatterhouse, sem luz elétrica, com velas roubadas de uma igreja próxima. Gótica, naturalmente. Éramos muito jovens e muito pobres: pelo menos 20 pessoas de vários países tentando sobreviver ao fim do sonho hippie, e, mais doloroso, de todas nossas ilusões. De volta ao Brasil, tentei eu mesmo encená-la. Voltou completamente proibida. Ganhou um prêmio de leituras dramáticas por todo o país, mas não a liberação. Em 1983, teve sua única encenação (que eu saiba) em Porto Alegre. De lá para cá, até esta montagem baiana, permaneceu quieta (A TARDE, 1992, [s.p.]).

A peça, dialogando com a ideologia da contracultura, agrega muitos aspectos do imaginário de uma época, como a expressão dos costumes coletivos, emocionais e políticos da sociedade brasileira entre os anos 1960 e 1970. É importante ainda ressaltar que as apresentações de música desse período eram um fundamental veículo de informação, comportamento e consumo de cultura para uma considerável parte de jovens de classe média das áreas urbanas. Dessa maneira, como a música de uma peça comumente combina-se a "certos gêneros e estilos musicais – inclua-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentalização e a forma de tocar –" (TRAGTENBERG, 2008, p. 34), na peça de Caio ela se vincula aos movimentos de rebelião da juventude dos países ocidentais.

No Brasil, após o fechamento político acirrado sobretudo a partir de 1968, houve uma transformação na dinâmica da cultura brasileira: redimensiona-se o tom das discussões políticas, que abandonam os grandes projetos de transformação e passam a focalizar as pequenezas cotidianas; por sua vez, a censura e a repressão policial executam seus papéis, obrigando essa transformação que levaria ao processo de "politização do cotidiano". Num tempo marcado pela contradição e pela crise, o pensamento crítico-teórico tradicional de esquerda perde sua força, somado à falência do populismo e à falta de crença na cultura e na arte engajada que havia sido instigada nos anos 60. O ingresso das ideias de contracultura no Brasil acontece juntamente com a intensificação do fechamento político e a modernização autoritária; assim, a desestruturação do projeto de transformação social ansiado pela esquerda levanta muitas dúvidas acerca da luta política,

oferecendo conjunturas para a desconfiança e reavaliações que conduziram as gerações mais jovens ao desbunde. Pode-se verificar essas questões em *Retrato de Época*, de Carlos Alberto Messeder Pereira, em que o autor percebe que

Neste contexto é que ocorre um redimensionamento da experiência do cotidiano, da experiência mais particular, mais privada. Assim, o próprio cotidiano, mesmo para setores mais significativos da intelectualidade de esquerda mais habituada a grandes questões políticas, assume uma conotação política; assume o *locus* do questionamento, da crítica social. A discussão política volta-se, em grande medida, para questões "pequenas" surgidas da experiência cotidiana dos agentes sociais (PEREIRA, 1981, p. 90).

Na peça de Caio Fernando Abreu, João, Leo, Baby, Mona, Carlinha baixo-astral, Rosinha, Alice Cooper e Angel, todos "muito jovens", "entre 20 e 30 anos" (ABREU, 2009, p. 63), são precisamente esse grupo de jovens desbundados que, frente ao cenário de descrédito das questões políticas de caráter mais amplo, voltam suas atenções para o comportamento cotidiano e se refugiam numa casa abandonada para conseguirem passar a noite com alguma tranquilidade. A rubrica do cenário dá o tom do ambiente: "Sala de uma casa abandonada. Na verdade, parece mais um quarto de despejo, atulhado de objetos fora de uso: colchões furados, guarda-roupas, espelhos quebrados, cadeiras rasgadas, lixo, enfim, e até mesmo objetos absurdos que ficam ao gosto do diretor" (ABREU, 2009, p. 64). A precariedade do refúgio, aliás, dá mostras perfeitamente do clima de instabilidade e crise onde se assenta o comportamento contracultural dos personagens.

Apesar da descrição do espaço, na cena 1 de *O leiteiro*, no momento em que João, Leo e Baby estão arrumando a casa abandonada para receber os outros amigos, percebem-se alguns comportamentos dignos de nota, como a preocupação de Baby em adornar o abrigo com fantasiosas cortinas de veludo de franjas douradas, um aparador de mármore e tulipas da Antuérpia, o estrangeirismo presente nas falas (o inglês, chamado de "língua internacional") e a referência a mercadorias importadas. Não só pela fala de Baby, mas também em seu nome, identificam-se as influências estrangeiras que caracterizam uma visão cultural abrangente e de

valorização das diferenças, tão cara aos movimentos político-culturais dos anos 1960. Suas referências demonstram seu conhecimento requintado sobre objetos muito ligado às elites e, além disso, evidenciam o abandono do conforto familiar, atitude muito comum a certos setores da juventude escolarizada. O tom da fala desse personagem é evidentemente entusiasmado, mas, ao lado desse clima de fervor juvenil, há alguns personagens que não deixam de sofrer com o espaço precário: Leo sempre está inquieto e reclamando do ambiente "tão velho, tão rebentado, tão sujo" (ABREU, 2009, p. 66) que os cerca – trazendo uma atmosfera "bodiante" e de "bad-trip". Percebendo a apreensão de Leo em relação à aparência de depósito de lixo do local, na cena 2, Baby começa "dedilhar o violão" (p. 65) e compõe uma música de circunstância intitulada "Se eu me chamasse Raimundo", na tentativa de tranquilizar o amigo, mostrando-lhe que "o depósito de lixo de fora é muito maior!" (p. 66). A canção carrega um tom de protesto, de testemunho e de engajamento político, representando um instrumento de luta. Como é cantada apenas por Baby, esse tipo de música funciona tanto como moldura para a expressão íntima do personagem, destacando sua personalidade, quanto para caracterizar a sua situação dramática; trata-se, neste caso, da "canção do personagem", como a define Tragtenberg em Música de Cena:

Eu quero mesmo muito pouco / eu quase não quero nada / de tão pouco que eu quero. / Talvez eu seja muito louco / mas basta um canto e um teto / - mesmo furado. / Um canto e um papofurado, também. / Não tem importância. / Ninguém entende nada de nada / e enquanto tudo cai / eu canto por quase nada. / Um vintém, um tostão / faz de conta um pobre cego / mas com o olho bem aberto: / uma canoa furada / um barco sem fundo / tudo é mundo e o céu é perto / tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo , vasto mundo / e eu nem me chamo Raimundo (ABREU, 2009, p. 66).

Antes de se fazer uma análise dos sentidos históricos da canção, ela merece ser colocada em pauta com base em sua configuração poética. Assim, embora os versos apareçam, originalmente, dispostos lado a lado, separados por barras, ao diagramá-los em forma de poema, facilita-se a visualização das características

formais do texto. Dividida em 21 versos polimétricos em uma única estrofe, pude constatar que a canção pode ser fragmentada, com fins didáticos, em duas partes. Isso se justifica pelo fato de que, até o décimo primeiro verso (ou seja, aproximadamente a metade da canção), há sentenças mais curtas, de sintaxe mais convencional e com maior grau de referencialidade; contudo, a partir do décimo segundo verso ("Um vintém, um tostão"), a canção é configurada por uma única sentença enumerativa (ou por várias superpostas) e a pontuação torna-se rarefeita em comparação à primeira parte, assim como a conotação começa a ocupar o espaço que, nos primeiros onze versos, era dominado sobretudo pelo sentido mais literal. Para melhor visualizar essa divisão que proponho, segue um esquema de "Se eu me chamasse Raimundo" em nova diagramação:

I
Eu quero mesmo muito pouco
eu quase não quero nada
de tão pouco que eu quero.
Talvez eu seja muito louco

mas basta um canto e um teto
- mesmo furado.
Um canto e um papo-furado, também.
Não tem importância.
Ninguém entende nada de nada

e enquanto tudo cai
eu canto por quase nada.

II
Um vintém, um tostão
faz de conta um pobre cego
mas com o olho bem aberto:

15 uma canoa furada
um barco sem fundo
tudo é mundo e o céu é perto
tudo é mundo e eu navego
tudo é mundo e eu navego
20 tudo é mundo, vasto mundo
e eu nem me chamo Raimundo.

De linguagem coloquial e centralizada na primeira pessoa do discurso, os versos iniciais da canção estão ligados a situações concretas e à realidade imediata do personagem que, por isso, fala de si e das suas relações com o mundo em sua

volta, como uma resposta direta aos questionamentos de Leo (lembro, aqui, que a canção é introduzida na peça como uma resposta de Baby à desilusão do amigo). O personagem demarca tanto a sua experiência individual na parte I do esquema que a primeira pessoa aparece cinco vezes, sendo três na primeira frase ("Eu quero mesmo muito pouco / eu quase não quero nada / de tão pouco que eu quero."), uma no quarto verso ("Talvez eu seja muito louco") e, por fim, no décimo primeiro verso ("eu canto por quase nada"). O conteúdo explícito desse verso, aliás, funciona como uma deixa para a sequência enumerativa que chamo, aqui, de parte II; ou seja, a segunda metade da canção representa aquilo que o personagem entende "por quase nada". Ainda sobre a parte I do esquema, observa-se a importância da palavra "canto", que aparece três vezes na canção – uma como verbo e outras duas como substantivo. Nos versos 5 e 7, aliás, ao figurar em "um canto", o termo é aproveitado em sua polissemia: pode ser entendido com o sentido de canção e, ao mesmo tempo, em seu significado espacial conectando-se, então, à atitude de despojamento do local de retiro, um recanto. A importância do vocábulo é explicitada também em sua terceira aparição, quando, num ato de palavra, o personagem arremata: "eu canto por quase nada".

Seguindo adiante, na parte II do esquema proposto, o personagem lista por que canta e reforça a ideia das três primeiras sentenças da parte I, atribuindo valores para "quase nada", a começar pela pouca importância dada à condição financeira – satisfeita com "Um vintém, um tostão". Na sequência, continuando a explicar o que seria esse "quase nada", o cancionista também atribui metáforas à sua própria condição humana sem serventia numa sociedade castradora: "faz de conta um pobre cego / mas com o olho bem aberto / uma canoa furada, um barco sem fundo". Depois dessa explicação metafórica baseada em imagens paradoxais, apenas nos quatro últimos versos ("tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo.") o pronome central volta à cena, aparecendo três vezes, acompanhado por três verbos em primeira pessoa. Além disso, é evidente a referência, nos dois últimos versos (e no título), ao "Poema de sete faces", de Drummond, sendo o último

deles uma inversão paródica de "mundo mundo vasto mundo / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução" (DRUMMOND, 2009, p. 9).

Sobre o aspecto sonoro de "Se eu me chamasse Raimundo", observa-se que a canção não apresenta um esquema de rima rigorosamente definido, mas isso não significa que não trabalhe a camada fônica, partindo sobretudo da reiteração de sons e palavras. Em sua porção final ("tudo é mundo e o céu é perto / tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo e eu navego / tudo é mundo, vasto mundo"), além de saltar aos olhos a repetição anafórica da expressão "tudo é mundo", enfatizando o descrédito do personagem aos valores impostos socialmente, repete-se o ritmo do verso: todos os quatro são escritos em redondilha maior. Há vários outros exemplos de recursos sonoros na canção: por exemplo, o "pouco" do primeiro e terceiro versos rima com o "louco" do quarto verso; "furado", do sexto verso, reaparece em "papo-furado", no sétimo verso; no trecho final, há rimas entre "cego", "aberto", "perto" e "navego"; e, evidentemente, no desfecho do texto, a repetição de "mundo" ainda deságua em "Raimundo".

As características formais apontadas na canção ajudam a iluminar seus sentidos histórico-sociais, localizando-a no contexto político apresentado há pouco. A repetição à exaustão do "eu" e a reiteração do desapego de bens materiais apontam para as três ideias-chave que Carlos Alberto Messeder Pereira identificou nessa juventude – a saber: "'antitecnicismo', 'politização do cotidiano' e 'anti-intelectualismo'" (PEREIRA, 1981, p. 92). No final da década de 1960 e início da de 1970, a industrialização autoritária passa a ser um instrumento de desenvolvimento e dominação por meio do capital. Sendo assim, os questionamentos frente à tecnologia e aos mecanismos subliminares de controle da modernização são um aspecto central dos ideários dos movimentos de rebelião da juventude. Desse modo, a atitude desbundada desse grupo age no centro das questões políticas do período – e não as ignora, como se pode pensar. Nesse sentido funciona o ideal de politização do cotidiano, refletido nos versos da canção, em que o sujeito se assume como um "pobre cego / mas com o olho bem aberto". O gesto, no entanto, não deixa de apresentar traços de contradição, uma

vez que o próprio Baby – que agora faz uma apologia ao mínimo – há pouco desfilava seu conhecimento da opulência das elites ao sugerir a ornamentação do abrigo em que os amigos passariam a noite. Além disso, seu tom entusiasmado também não deixa de ecoar uma nota melancólica, expressa nos aludidos versos finais.

Em Pode ser que seja só o leiteiro lá fora, Baby é um personagem que sempre está envolvido com música, seja "tirando um acorde do violão" (ABREU, 2009, p. 70) ou cantando. Em muitos momentos também difunde conhecimento sobre diversos assuntos, como astrologia e psicanálise, que auxiliavam nesse período como parte de uma nova visão da realidade e da experiência particular. Para Messeder Pereira, "esse momento de 'desbunde' foi ainda a grande época das 'viagens' em que, muitas vezes, aliados à busca do prazer e para certos grupos, tóxico e psicanálise se combinavam na experiência do 'autoconhecimento'" (PEREIRA, 1981, p. 89). Adepta a esse pensamento, a personagem Mona carrega muito do imaginário contracultural da época, quando entra em cena ao som de "Aquarius", do musical Hair, ou guando canta Novos Baianos: "Ser eu sou, eu sou, eu sou / eu sou amor da cabeça aos pés" (ABREU, p. 71). Essas músicas, a propósito, fazem com que se tenha uma preparação sonora acerca da cena e da personagem, arquitetando a percepção e o reconhecimento da própria temporalidade espacial da ação, também funcionando como um "clichê sonoro" de um período: como determina Livio Tragtenberg em Música de cena, esse clichê atua como a "expressão amalgamada de elementos musicais e culturais característicos que funcionam em conjunto, sob uma forte imutabilidade" (TRAGTENBERG, 2008, p. 40).

Mona, a partir de sua entrada em cena, se torna responsável por encaminhar os personagens e suas ações para o clímax da peça. Afinal, é ela que, na cena 4, oferece para todos os personagens o chá alucinógeno que passaria de mão em mão, enquanto cantarola: "No Nepal tudo é barato / No Nepal tudo é muito barato / No Nepal existe uma praça / bem redonda e cheia de dinheiro. / Quem precisa tira o que precisa / quem não precisa bota lá de novo. / No Nepal tudo é

barato / No Nepal tudo é muito barato" (ABREU, p. 72)². A letra dessa canção trata da fuga da realidade urbano-industrial com a ida para o Nepal para viver uma realidade menos consumista e mais tranquila, colocando-se, assim, como mais um contraponto à sociedade industrial que se instalava no Brasil nesse período.

Um terceiro personagem que mantém estreita relação com a trama musical que se constrói em *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* é Alice Cooper, que aparece na quarta cena, entrando ao som de "Um rock pesadíssimo" (ABREU, 2009, p. 76) do cantor homônimo. O final da rubrica de abertura da cena diz que "é um rapaz maquiado e vestido de maneira ostensivamente andrógina" (p. 76). Com as características dadas, já sabemos que se trata de um roqueiro, muito semelhante ao cantor de mesmo nome que ficou famoso por sua performance bastante chocante para época. Alice Cooper, rockstar dos anos 1970, oferecia um visual bastante provocante; sua performance com maquiagem, cobra, sangue cenográfico e objetos de tortura chocavam o público, juntamente, claro, com suas letras obscenas e obscuras. Dessa mesma forma, o personagem Alice Cooper se preocupava muito em "oferecer, no mínimo, um certo visual" (p. 79). A ideia expressa na rubrica é reforçada por sua primeira participação na peça, uma canção de personagem que tem como maior objetivo revelar esse apelo estético da personalidade de Cooper: "Cetim, purpurina e tafetá / brocado, seda e montes de strass / veludo, tules, miçangas – ah! / meu negócio é ofuscar / meu negócio é rebrilhar / meu negócio é cintilar. / Chá, chá, chá, chá, chá, chá / eu sou Alice dos mil plás / eu sou Alice do boás / eu sou Alice superstar!" (p. 76).

A última intervenção sonora da peça são as batidas na porta que aparecem na cena 9, bem perto do final do texto. Após a notícia dada por Carlinha Baixo-Astral (a outra personalidade de Mona) de que o mundo havia acabado por uma explosão, Leo "apanha os instrumentos musicais e começa a distribuí-los entre as pessoas", na tentativa de animá-las frente à notícia que os devastou; assim

² A música "Nepal", diga-se de passagem, é da banda Som Imaginário, que acompanhava Milton Nascimento em seus shows na década de 1970, com uma mistura de psicodelismo, jazz e rock progressista.

"sentam-se todos lentamente em semicírculo em torno da manjedoura" e "começam a tocar" até o dia amanhecer (ABREU, 2009, p. 93). A partir desse momento "ouvem-se batidas muito fortes na porta. Ninguém se move. Um pequeno intervalo e as batidas se repetem, cada vez mais fortes" (p. 93). Esse elemento sonoro é repetido por diversas vezes ao longo da cena exercendo uma espécie de pausa no fluxo da narrativa verbal, sugerindo suspense. Esse som também promove certo estranhamento, pois a proporção e o incômodo trazidos pelo ruído fazem com que se compreendam as ações e reações dos personagens a partir dela.

JOÃO (Sem emoção.) – Estão batendo na porta.

ROSINHA – Devem ser os três reis magos que vêm visitar o menino, trazendo ouro, incenso e mirra. Ou os quatro cavaleiros do Apocalipse.

BABY – Ou Mona. Quem sabe é Mona com os extraterrestres? Eles vêm nos buscar também.

LEO – É a polícia. Tenho certeza que é a polícia.

ANGEL - Puede ser algún vecino.

CARLINHA – Eu acho que são os sobreviventes da explosão. Os monstros, com aquela pele toda verde, apodrecendo e caindo... Eles vêm nos matar porque nós sobrevivemos. Nós tínhamos o direito de sobreviver ao fim do mundo.

ALICE – Piração, piração, tudo piração: pode ser que seja só o leiteiro lá fora (ABREU, 2009, p. 94).

Esse ruído se torna um elemento de referência à realidade histórica dentro da narrativa, que havia descambado, após tomarem o chá, para um clima *non sense*. Na voz de Alice Cooper, a fala não só faz a menção ao título, mas também carrega toda uma carga simbólica para uma situação social pela qual o Brasil passava e se relaciona diretamente com a narrativa verbal da cena, pois é evidenciada e identificada pelos personagens. As batidas ampliam o significado do título da peça, inspirado na declaração à imprensa (que se revelaria infundada) feita pelo governador do extinto estado da Guanabara em relação aos estudantes ditos subversivos em 1968: "No meu governo, quando tocarem a campainha da sua casa, pode ficar certo de que é apenas o leiteiro lá fora" (VENTURA, 1988, p. 24). Potencializando o significado desse acontecimento, o ruído faz com que se associe o evento sonoro ao evento histórico, colocando um dado mimético ("batidas na

porta") a serviço de um objetivo cênico bastante específico. As intensificações de batidas na porta dadas pela rubrica desempenham o papel de chamar a atenção para o ruído: "Silêncio. As batidas aumentam. Ninguém se move" (ABREU, 2009, p. 94). Do mesmo modo, têm função bastante significativa para a produção de um estado de expectativa e apreensão. Afinal, como verifica Roberto Gill Camargo em *A sonoplastia no teatro*, "o elemento sonoro pode acumular, também, outras funções, aliás, já é uma característica própria da linguagem teatral, que pode ser vista sob diversos prismas, comunicando mensagens em diversos níveis" (CAMARGO, 1986, p. 39).

Assim, a peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* determina através da música uma consciência dos estilos musicais, de certos grupos sociais e da realidade sociopolítica de um país numa época de repressão, proporcionando um abrangente registro da relação entre a música e a vida coletiva em dado tempo histórico por meio da escrita de um autor muito atento às questões que se punham, então, em pauta. A possibilidade de diálogo entre o referencial histórico e uma cuidadosa construção narrativa e cenográfica fazem com que essa peça tenha grande importância para a reflexão acerca da época. Não pretendo com este trabalho esgotar a abordagem da música na obra, já que outras inscrições dela aqui ainda não tiveram lugar, mas fica evidente como o fenômeno sonoro atua de modo a ampliar o processo de construção de significados no teatro – e, em especial, na dramaturgia de Caio Fernando Abreu.

Referências:

ABREU, Caio Fernando. *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*. In: _____. *Teatro completo*. Organização de Luiz Artur Nunes e Marcos Breda. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 61-95.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. In: _____. *Nova reunião*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009. v. 1.

A TARDE. Grupo encena texto de Caio Fernando. *A tarde*, Salvador. 03 jul. 1992. *Caderno 2*, [s.p.].

CAMARGO, Roberto Gill. *A sonoplastia no teatro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de época*: poesia marginal anos 70. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena*: dramaturgia sonora. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VENTURA, Zuenir. 1968: o ano que não terminou. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1988.

O uso dos sons, dos ritmos e das rimas no texto literário como um recurso metodológico para o ensino de literatura

Maria Beatriz Licursi Conceição¹

Os estudantes não são capazes de conceber um mundo sem música; dessa forma, trabalhar o som, o ritmo e a rima pode ser um grande aliado na sala de aula. Todos nós, imersos na cultura do audiovisual, temos registrado na memória certos esquemas de sons, ritmos e rimas que nos remetem a estados emocionais, pois existem músicas que falam de amor, suspense, medo... Quando o ritmo e o som são utilizados em sala de aula para o ensino de Literatura, o ambiente torna-se

¹ Doutoranda em Educação pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD).

descontraído e alegre. Os alunos sentem que pertencem ao universo literário, e conseguem expressar melhor suas compreensões e entendimentos.

Esse estudo parte do pressuposto que o ritmo e a rima são literalmente o coração de um poema, eles servem como um pano de fundo, onde as ideias e as imagens literárias podem fluir. Rima, aqui, será compreendida como a musicalidade por trás das palavras e a forma como as frases vêm juntas.

Estes dois elementos representam o quadro de poemas e as técnicas que estabelecem a poesia além de outros escritos em prosa. Acredita-se que quando o docente, no ensino de Literatura, explora as vertentes do som, do ritmo e da rima a compreensão dos alunos a respeito do conteúdo literário dos poemas fica melhor oportunizada.

Dentro dessa vertente, esse estudo tem o objetivo geral de verificar como a exploração dos sons, dos ritmos e das rimas nos textos literários pode ser um recurso metodológico em sala de aula para o ensino de Literatura.

Referencial teórico

O som

Existem muitos mitos sobre a criação do universo sonoro. O homem primitivo atribuía à música uma origem sobrenatural. "Ritos e curas mágicas empregavam ritmo, canções e dança" (TEZZA, 2003, p. 115). Na Grécia antiga, Orfeu foi um cantor, músico e poeta por excelência. Com a música em sua lira ele era capaz de apaziguar até mesmo os deuses infernais, fato esse que ocorreu quando ele desceu ao inferno em busca de sua amada Eurídice (TINHORÃO, 2000).

Pitágoras referiu-se à música como a "Medicina da Alma", de acordo com ele, o universo se constituía em um conjunto de harmonias e números propoporcionais

que poderia ser expresso em uma sequência de sons. Ele, em seus estudos, ainda refletiu sobre os sons provenientes de corpos celestes inaudíveis para os seres humanos. Estes sons expressariam a harmonia matemática do Cosmos (BAKHTIN, 2003). Aristóteles, por sua vez, referiu-se a capacidade da música para facilitar a catarse emocional (SOUZA, 2000).

Desde os tempos antigos até o presente, a música e o som têm sido usados nos atos religiosos e políticos para criar certos humores. Lembre-se do canto gregoriano, o som das taças tibetanas, marchas militares, o uso da música em circos, etc. Em todos os casos, o som procura colocar o ouvinte em um estado receptivo para que ele seja capaz de desfrutar a música, ou se sentir motivado para praticar uma determinada ação (OLIVEIRA, 2002; PAES, 1997).

Atrás da motivação dos alunos na aprendizagem de Literatura, estudos têm sido direcionados para o uso do som como estratégia. O aluno ao ler poemas, poesias, prosas se coloca em três perspectivas de compreensão, ou seja, do ponto de vista do autor, do texto propriamente dito e dele mesmo como leitor.

Mas para a nossa discussão ser mais frutífera, devemos estar na posse de certas ferramentas retóricas, que nos permitem aproximar a poesia de uma forma metódica. De um modo geral, podemos classificar essas ferramentas ou recursos em quatro categorias: as que se referem a versificação, som (fonética), gramática (gramatical) e o léxico.

Estudos mostram que essas categorias ajudam o aluno na compreensão do texto literário (OLIVEIRA, 2002, FAUSTINO, 2003). Outros estudos em oposição indagam se seria preciso o domínio dessas categorias para a compreensão dos poemas (CANDIDO, 2000; TINOCO, 2002); acredita-se que tecnicamente não, mas o entendimento delas ajuda o aluno a ter percepções diferentes dos gêneros literários que estão sendo estudados, ajudando-o no processo de valorização da literatura e no ingresso da análise literária.

De acordo com a segunda categoria, o docente precisa tentar explorar os sons textuais para possibilitar que os alunos "sintam" os textos, criando assim um significado cultural, para o qual o leitor deve estar na posse dos artifícios retóricos utilizados pelo poeta na construção do poema.

O texto escrito encontra-se inerte e sem expressão diante de nossos olhos. Nada lá está vivo, apenas características desligadas, uma tentativa de ser um poema, somente há paredes de barro e um pote vazio, mas a leitura é um recipiente. Os sons tornam os poemas lugares habitáveis. Se a leitura de qualquer forma é uma entidade intangível, ler em voz alta exige um ato de criação. Uma ilusão de som que pode ser lida, mas não vista. A exploração dos sons em textos literários é um evento que ultrapassa uma mera consideração de signos. O aluno ao ler um poema em voz alta, por exemplo, busca os sinais de volumes tangíveis para respirar, e mover-se livremente no desafio de ver a história ouvida (DGHALIAN, 1985; BANDEIRA, 1996; BAKHTIN, 2003; TRAVASSO, 2007; LIRA, 2008; JOURDAIN, 1998).

O Ritmo

O ritmo cria o padrão da linguagem em uma linha de um poema, marcado pelas sílabas tônicas e átonas das palavras (MORICONI, 2002). O ritmo é essencial para a poesia, porque é um espelho da vida.

A natureza espera sempre um ritmo, cadenciado pela mudança do dia para a noite, ou a ordem das estações. Isso contribui para o prazer do leitor; ritmo é o que esperamos de música, da natureza, e, certamente da poesia (TRAVASSOS, 2007; ANDRADE, 1991; ZIMMERMAN, 1996; MORICONI, 2002).

A poesia tradicional tem geralmente ritmos regulares que definem um padrão, tornando-a mais fácil de lembrar para a recitação. Estes ritmos são especialmente agradáveis, porque refletem o movimento natural do corpo humano. É por isso que poemas com ritmos regulares são muitas vezes musicados para marchar e

dançar, e amplificam o efeito da batida (BAKHTIN, 2003; PERRONE, MOISÉIS, 1998; JOURDAIN, 1998; KIEFER, 1982).

Muitos poemas aparecem com verso livre, o que significa que não aderem a rigorosos ritmos. No entanto, nestes poemas também há um ritmo bem trabalhado que acrescenta um prazer estético e emocional (GRIFFITHS, 1998; BOSSI, 1997; BOSSI, 1996).

A palavra ritmo é derivada do *rhythmos* (gregos), que significa "medida de movimento". O ritmo é um artifício literário que demonstra os padrões de sílabas tônicas e átonas longas e curtas nos versos (AVERBUCK, 1994).

O ritmo atua no poema como a batida faz na música. O uso do ritmo na poesia surge da necessidade que algumas palavras possuem de serem mais fortemente destacadas do que outras. Elas podem estar estressadas em um longo período, ou podem ser empregadas repetidamente produzindo um efeito rítmico que soa agradável para a mente, bem como para a alma (BRADBURY; MCFARLANE, 1989; HUTCHEON, 1991, HARNONCOURT, 1993).

Nessa vertente, o ritmo é usado inconscientemente para criar padrões identificáveis. Além disso, o ritmo cativa a audiência dos leitores, dando efeito musical para um discurso ou uma peça literária.

Muitos autores estudam o ritmo na linguagem em geral e especialmente em textos literários. Há uma percepção generalizada de que o ritmo é mais do que apenas medir o número de sílabas e da distância entre os acentos. O poeta mexicano Octavio Paz diz: "... O ritmo é mais do que a medida, mais do que o tempo dividido em porções. A sucessão de pausas revela uma intenção. O ritmo provoca, desperta saudade. Se interrompido, sentimos um choque [...]. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida de conteúdo vazio, mas um sentido, um significado" (PAZ, 1956, p. 132).

O autor francês Henri Meschonnic (1982, p. 132) dá esta definição: "Eu defino o ritmo na linguagem como a organização das palavras, onde os significantes linguísticos produzem diferentes semânticas do significado léxico... Significante, eu chamo os valores para um único discurso". Apesar dessas definições, observa-se que há uma dificuldade na compreensão de como o ritmo pode ser empregado para promover a compreensão de textos literários.

Ao ensinar o ritmo aos alunos, o docente precisa prestar atenção na valorização de aspectos, tais como: a repetição de palavras, o tamanho dos versos, aliterações e pausas (BRADBURY; MCFARLANE, 1989; HUTCHEON, 1991, HARNONCOURT, 1993). O ritmos dos textos podem ajudar o aluno na compreensão dos gêneros literários, bem como, no entendimento das características das escolas literárias as quais eles estão associados (GRIFFITHS, 1998; BOSSI, 1997; BOSSI, 1996).

Trabalhar o ritmo em sala de aula é abrir uma nova possibilidade para a compreensão dos textos sob uma outra perspectiva, onde o som e a música abrem um novo sentido que certamente polarizará o significado do texto e a compreensão do discente (TRAVASSOS, 2007; ANDRADE, 1991; ZIMMERMAN, 1996; MORICONI, 2002).

A Rima

Rima é a correspondência de sons e sílabas, geralmente no final das linhas. A rima mantém o poema em harmonia (TEZZA, 2003), um esquema de rimas ajuda o leitor a entender o que está por vir. Um esquema de rimas pode ser notado ao observarmos a última palavra em cada linha e atribuindo uma letra. A última palavra na primeira linha recebe um "a". A última palavra na segunda linha também recebe um "a". Se uma palavra não rima, ele recebe a próxima letra, "b". Discernir o esquema de rimas é importante, porque o padrão traz o poema à vida e ajuda o leitor a sentir conectado com o texto literário (PAES, 1997).

Rima é a repetição do som ou sons de uma palavra. Por exemplo, podemos "dizer" que "amor" rima com "calor". As palavras podem rimar dentro da mesma linha; isso é chamado de rima interna. Mais frequentemente, as rimas ocorrem nas extremidades das duas linhas; isso é chamado de rima externa (SOUSA, 2000). No verso tradicional, estas rimas finais, muitas vezes, formam padrões que se repetem (OLIVEIRA, 2002).

A rima juntamente com a métrica ajuda a tornar um poema musical. Na poesia tradicional, uma rima regular ajuda na recitação e dá um prazer previsível da leitura. Um padrão de rima também ajuda a estabelecer a forma (LYRA, 2008).

O ensino da rima em textos literários pode enfocar algumas vertentes quanto a: 1-Acentuação tônica (métrica) com a verificação das palavras agudas, graves e esdrúxulas; 2- Fonética, chamando atenção para a coincidência sonoras das palavras que rimam, trabalhando as palavras perfeitas ou soantes e imperfeitas ou toantes; 3- Morfologia analisando nos textos a configuração e a estrutura das palavras. Em relação a esse aspecto, as palavras podem ser avaliadas tendo classes gramaticais diferentes (ricas), tendo a mesmo classe gramatical (pobres), palavras quase sem rima (preciosa) e as que ocorrem no mesmo verso (coroadas); e 4-Posição da estrofe, nesse aspecto deverá ser observada se as palavras encontram-se emparelhadas ou paralelas (A...A...B...B), Cruzadas ou alternadas (A...B...A...B), Opostas, Continuadas e Misturadas (TRAVASSOS, 2007).

A escrita poética intrinsecamente guarda em seu âmago a materialidade dos sons e entonações, ela abarca ritmos sequenciais melodiosos e reais, repletos de imagens acústicas correspondentes às unidades distintivas. A poesia expressa a beleza, o estilo e o sentimento utilizando o som e as figuras de linguagem para tomar a linguagem dos poemas mais clara para os leitores.

Compreender uma poesia exige planejamento e intenção. O ritmo é o pulso da poesia e a rima é o seu eco. Estes elementos são importantes e devem ser explorados pelos docentes no ensino dos textos literários com o intuito de fazer

com que a compreensão desses textos se torne uma experiência emocional e musical única para os alunos.

Existe uma sinergia poética entre o ritmo e rima. Muitos elementos adicionais combinam o ritmo e a rima produzindo o efeito global de um poema. Mesmo que as palavras tenham um significado literal no dicionário, as figuras de linguagem as modificam concedendo-lhes emoção.

Palavras podem emanar imagens sensoriais virtuais que expressa, sabor, tato ou cheiro evocando memórias. Ler valorizando o ritmo e a rima ajuda o aluno a receber todo o impacto dos seus muitos dispositivos, incluindo o seu som. Compreender um poema não é apenas a decodificação de um significado, é ter uma experiência.

A poesia possui uma virtualidade sônica que deve ser explorada em sala de aula, através da compreensão do ritmo e das rimas que a compõe. Compreender os sons literários pode ser uma estratégia para a promoção do ensino de Literatura, motivando os alunos, a buscar a compreensão e o significado.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

AVERBUCK, Lígia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BANDEIRA, Manuel; AYALA, Walmir (Org.). *Antologia dos poetas brasileiros*: fase moderna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. v. 2.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo (Org.). Leitura de poesia. São Paulo: Ática, 1996.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo*: guia geral (1890-1930). Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

DAGHLIAN, Carlos (Org.). Poesia e música. São Paulo: Perspectiva, 1985.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão (Org.); BRAIT, Beth et al. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: EdUFPR, 2001.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. Organização de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical*: Monteverdi, Bach e Mozart. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase – como a música captura nossa imaginação.* Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira – dos primórdios ao início do século XX*. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LYRA, Pedro. *Literatura e ideologia*. Petrópolis: Vozes, 2008.

MESCHONICC, H. Critique du Rhyme. Lagrasse: Verdier, 1982.

MORICONI, Ítalo. *A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia*— e outros ensaios. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1997.

PAZ, O. *El arco y la lira*. [s.l.]: FCE, 1956.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia (e outros fragmentos)*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SOUSA, Jusamara (Org.). *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TINOCO, Robson Coelho. Literatura e ensino: proposta para uma leitura dialógica do mundo na (da) sala de aula. In: ANAIS do Encontro Internacional Mikhail Bakhtin. Curitiba: EdUFPR, 2002. (CD-room).

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ZIMMERMANN, Nilsa. A música através dos tempos. São Paulo: Paulinas, 1996

Maria Esther Torinho¹

Entre o som e o sentido:

das oscilantes relações entre o libreto

(Literatura) e a música no contexto da ópera

até o drama wagneriano

A estrutura da ópera, tendo como elementos fundamentais o libreto e a partitura, nos oferece oportunidade para uma investigação sobre as relações entre o som e o sentido, passando, necessariamente, pelas soluções encontradas por compositores e libretistas para conjugar os dois elementos visando ao significado da obra. Tratar-se-ia de um texto escrito para uma partitura musical, ou, ao contrário, de uma partitura feita como acompanhamento para o recitativo? Ou, ainda, haveria uma complementaridade entre ambos?

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. *Anais*

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Tendo como objetivo o ressurgimento da tragédia grega por meio de um espetáculo que conjugasse música, palavra e outros elementos em prol de uma só arte, os integrantes da *Camerata Florentina* criaram a ópera, mas com o passar do tempo, as relações entre a música e a palavra oscilaram bastante, tendo sido dada a primazia ora para um ora para outro elemento.

Hanslick (2011, p. 35-36) defende a integração entre som e sentido e afirma que "a atenção do genuíno compositor de óperas será sempre, pelo menos, uma combinação e conciliação incessante, e jamais um predomínio relativo, por princípio, de um ou outro momento", porém conclui que, havendo dúvida "decidir-se-á pela preferência da exigência musical, pois a ópera é, em primeiro lugar, música e não drama".

Já Kerman (2003) defende a ideia de que a música é mais importante que a palavra e, afirmando que o compositor é o dramaturgo, aborda o desenvolvimento que leva da simples ideia de continuidade ao drama. Para esse autor, "o modo fundamental de apresentação no drama é a ação, e no drama musical o meio de articulação da imaginação é a música. Inevitavelmente, o relacionamento ou a interação entre essas duas, ação e música, é o problema central perene da dramaturgia operística" (p. 82).

As relações entre a música e a palavra, colocadas em jogo por meio da ópera, não são algo simples, pois "a música e a palavra unidas não se justapõem, elas transformam-se numa outra língua" e, desse modo, "Orfeu não poderia separar o inseparável, nem o ouvinte de Schumann perceber a palavra de um lado e a música de outro" (COLI, 2003, p. 18).

E a dificuldade em relação a essa questão aprofunda-se quando se pretende transmitir, por meio dos sons, ideias mais complexas, tratando-se de um embate que continua sem uma solução final e assim, a pergunta persiste: o que é mais importante na ópera? Haverá, de fato, a preponderância de uma sobre a outra? A palavra exige, para sua compreensão, uma certa racionalidade, enquanto a

música pode ser compreendida por meio de abstrações: eis uma questão que fala, inevitavelmente, do conteúdo da ópera, da dispersão entre o som e o sentido, da não conexão entre as diversas partes do drama ou de sua continuidade.

Os critérios e convenções coletivas que carregariam, de forma mais e mais complexa, o sentido dos sons, seriam estabelecidos durante dois séculos. Na Ópera para o Dia de Santa Cecília, de Haendel, "[...] são enumerados, como numa espécie de catálogo sublime, os poderes poéticos e musicais de cada instrumento", sendo a cada um deles designados papéis sentimentais específicos: queixas de ciúmes para os violinos, entusiasmo guerreiro para o tambor e a trombeta, e assim por diante" (COLI, 2003, p. 25).

Coli apresenta diversos exemplos de soluções encontradas pelos compositores para equacionar a relação entre som e sentido:

cita formas híbridas, tomando como exemplo *Lelio*, de Berlioz, obra sinfônica que inclui um narrador "para informar o ouvinte daquilo que está acontecendo na orquestra, portanto explicitando o sentido daquilo que poderia ser puramente som".

refere-se ao século XIX como um tempo "rico de poemas sinfônicos, de peças para piano descritivas ou evocatórias, de tentativas as mais diversas para produzir música literária, música portadora de imagens e de conceitos", embora seja somente com Wagner, que a questão da relação som/sentido irá ganhar uma abordagem mais ousada e significativa, quando esse compositor cria o sistema de leitmotif, ou motivo condutor, com o qual ele "resolveu genialmente [...] as relações entre a palavra, a idéia, o sentido e a música".

refere-se, ainda, a uma "tirania da forma", que teria sido exercida de modo poderoso no pós-guerra, quando a solução para a relação som/sentido revela-se contraditória, um momento em que os instrumentos formais são tão poderosos que "as palavras, incorporadas nas obras, tornam-se puras sonoridades, tornando impossível a compreensão" (COLI, 2003, p. 13-22).

No sistema de *leitmotif*, concebido por Wagner e citado acima, determinado motivo é associado a uma situação dramática ou a uma frase poética específica, havendo, entre elas, concomitância e recorrência, de modo a permitir ao

espectador a imediata associação entre motivo/música e um personagem e/ou uma situação, de modo que o espectador possa identificar imediatamente a situação de que se trata ao ouvir aquele som específico.

Mas se os primeiros compositores utilizam a música para sublinhar o texto, aos poucos ela passa a assumir um caráter mais autônomo e, em alguns momentos, o texto é que fica subordinado à música, o que virá a ser criticado de forma especial por Wagner, de quem falaremos adiante.

Na obra de Monteverdi, a música se coloca a serviço do drama. Sadie e Tyrrell (2001, p. 34), citam uma controvérsia entre Monteverdi e Artusi, a qual focalizou, entre outros temas, as relações entre a música e o texto, mas afirma que, em relação a isto, não houve discordâncias entre eles, pois ambos "se sentiam à vontade em se submeter à autoridade de Platão e à exigência deste de que a música deveria ser estar a serviço do drama".

No período barroco houve uma exacerbação do estilo vocal, sendo o canto ornamentado e recheado de floreados decorativos interpretado pelos castrati, que se tornaram as estrelas do espetáculo operístico, sendo a música composta em função da capacidade que eles detinham de realizar essas coloraturas e exibições vocais, de modo que o libretista via-se obrigado a rechear a ópera de momentos clímax, tendo como consequência inevitável episódios mal conectados e a falta de dramaticidade da música em relação ao texto. Nesse contexto, alcançar a continuidade na ópera significava optar por episódios bem conectados sequencialmente, suprimindo-se os adornos vocais e os ornamentos fúteis e sem verdadeira conexão com a trama e despojando-se a música dos excessos devidos à excessiva vaidade dos cantores.

Além disso, a certa altura, a ópera tinha se transformado em um espetáculo – a produção em série e o fato de que a ópera tinha passado a constituir, à época, a principal diversão da elite europeia, fazendo dos espetáculos operísticos um evento de caráter social, juntamente com a centralização dos mesmos na figura do

intérprete, tudo isso contribuía para certa descontinuidade nas apresentações, ficando a obra relegada a um segundo plano (WEBER, apud DUDEQUE, 2009).

Essa descontinuidade levou a um desejo de reforma, fazendo com que a ópera sofresse algumas reformas em sua estrutura ao longo do tempo, algumas das quais diziam respeito às relações entre o texto e a música, enfim, à questão da continuidade.

Embora seja corrente a versão de que a primeira reforma da ópera ocorreu entre o fim do século XVII e o início do século XVIII, com Apostolo Zeno (1669-1750), Sadie e Tyrrell (2001) afirmam que estudos recentes têm demonstrado não ter sido ele quem deu início á reforma, mas que em sua carta a Gravisi, datada de 1730, consta a palavra reforma. Sadie e Tyrrell fazem referência ainda a Durazzo e ao libretista Frugoni, de Parma, de acordo com os quais os trabalhos de Rameau teriam sido o ponto de partida para inovações na ópera italiana.

A proposta de Zeno consistia, basicamente, em uma reforma dos libretos, tendo como objetivo conter os exageros característicos da escola de Veneza, que tinha transformado a ópera em um espetáculo recheado de exageros vocais, com prejuízo do enredo e da dramaticidade.

Na carta mencionada acima, Zeno aborda as limitações intrínsecas da verossimilhança na ópera, a 'necessidade de cantar a ária da capo nas arietas, e todas as mudanças de cenas', sendo que o primeiro desses "defeitos" lhe causaria

dificuldades nos dramas sacros, nos quais ele achava inverossímil escrever personagens dignificantes a partir de passagens frívolas, enquanto o segundo dificultava a observância da regra de unidade de espaço (lugar), que ele precisava desconsiderar, embora fizesse a ação girar em torno de uma única cidade (SADIE; TYRRELL, 2001).

Metastasio (1698-1782), como também Calzabigi,

apelaram tanto aos cantores quanto aos compositores para exercerem o comedimento, citavam a recomendação de Horácio de que o drama tivesse um plano simples e unificado, e descreviam a ópera como sendo idealmente uma série de quadros a serem apresentados para a contemplação dos espectadores, mas seus libretos ainda assim eram construídos de forma a favorecer uma abordagem orientada pelo cantor [...], embora teoricamente advogasse a favor da unidade dramática (SADIE; TYRRELL, 2001, p. 46).

Para Calzabigi (1714-1795) as questões relativas à concepção dramática racional eram mais importantes do que aquelas relativas à nacionalidade e, embora pouco numerosos, seus libretos permanecem como marcos na história da ópera, tendo sido ele o libretista que desafiou de forma mais persistente e com maior sucesso o formato da ópera séria de acordo com a concepção de Metastasio. Adepto de uma estética essencialmente resistente ao romantismo emergente, sua produção literária foi amplamente definida em oposição à de Metastasio (SADIE; TYRRELL, 2001).

Gluck, nascido em 1714, foi outro que empreendeu reforma na estrutura da ópera, com o objetivo de levá-la à continuidade, defendendo uma maior integração entre música e texto, com o predomínio deste último sobre a primeira. A proposta de Gluck originou a *Querela dos Glucikistas e Picinistas*, que ocorreu entre 1775 e 1789, tendo sido o debate travado entre os gluckistas, partidários de Gluck, que preconizava o predomínio do texto sobre a música e os piccinistas, partidários de Piccini, que defendia o predomínio da música sobre o texto.

Na reconstrução do drama musical, a partir da ópera *Orfeu e Eurídice*, Gluck sintetizou o cômico e o sério, tanto o francês quanto o italiano, apresentando obras com contornos simples e mais humanas" (SADIE; TYRRELL, 2001, p. 250).

Para Hanslick (2011, p. 36), o maior significado dessa disputa, do ponto de vista da História da Arte, "reside, para nós, no fato de que nela se expressou, pela primeira vez de um modo pormenorizado, o conflito intrínseco da ópera, graças à disputa entre seus dois factores, o musical e o dramático".

Para Sadie e Tyrrell (2001, p. 46), a reforma empreendida por Gluck "deve ser vista no contexto de um esforço mais amplo em direção a um controle mais racional da ópera séria italiana do que costumava ocorrer", que foi levado a cabo por intelectuais mais do que por compositores e que data de diversas décadas anteriores".

A avaliação de Sadie e Tyrrell (2001, p. 46-47) é de que "... a reforma vienense da ópera (reforma proposta por Gluck) representou um tratamento bem mais radical do que aquilo que o poeta da corte tinha pensado ser recomendável", porém esses autores afirmam também que "Le feste d'Apollo, composta por Gluck para a corte vienense em 1769, foi escrita nos mesmos moldes da ópera balé francesa, assim como La feste de Imeneo (1760), de Frugoni e Taetta, e que no libreto desse trabalho Frugoni pediu desculpas pela falta de continuidade entre os atos no trabalho anterior."

Para Sadie e Tyrrell, houve traços comuns entre as diversas reformas empreendidas, mas a reforma vienense desenvolveu-se de formas bastante diferentes das outros, tendo os comentadores mais progressistas concordado sobre a necessidade de se reintegrar ao *dramma per musica* o espetáculo, a dança e as forças do coro, que anteriormente faziam parte do gênero.

Vale citar a observação de Kerman (2003, p. 80-81) sobre os muitos caminhos que levaram à ópera contínua, sendo que o de Gluck não foi o único:

Durante sua vida [de Gluck], um outro caminho ganhava força com a *opera buffa*, a tradição da ópera cômica italiana que abrangia desde a farsa popular até a comédia mais elevada e sofisticada. Sem manifestos, compositores como Baldassare e Galuppi, Pergolesi, Nicola Piccini, Giovanni Paisiello e Mozart gradualmente desenvolveram uma técnica radical para relacionar a ação dramática e a continuidade musical. Tão firmemente quanto a reforma de Gluck, isso destruiu a dimensão operística barroca e preparou o caminho para a síntese vindoura do romantismo.

Em relação ao século XVIII, Kerman afirma que "a solução final [...] para o problema da ação e da continuidade musical encontrou sua consumação nas óperas de Mozart", que "revelou e desenvolveu um gênio para o drama na mais alta escala", sendo que suas quatro grandes óperas (*A Flauta Mágica, As bodas de Figaro, Don Giovanni* e *Cosi fan tutti*) "mostram todas de forma paradigmática, o quão fortemente a música é capaz de moldar a forma dramática. A Flauta Mágica e As bodas de Fígaro mostram, mais ainda, o quanto essa forma dramática é capaz de articular uma ação consistente e profunda" (2003, p. 136-137).

Para Kerman ((2003, p. 84), finalmente, com a flexibilidade controlada de Beethoven, podia ser mantida a sensação de progressão em toda uma obra cíclica" e, "em comparação com Mozart, Beethoven apresenta sempre um relacionamento mais caloroso entre as ações musicais, sejam movimentos sinfônicos ou partes de números operísticos compostos".

O problema das relações entre texto e música recebeu também importante contribuição de Verdi, o qual

gradualmente reduziu a extensão dos recitativos e os fundiu numa textura mais contínua. Em Rigoletto já não temos mais consciência de uma dicotomia e sim de um contínuo; em Otelo, de um contínuo extraordinariamente sutil. Isto foi conseguido em parte com um método aproximadamente gluckiano no recitativo, mas principalmente com uma nova técnica denominada "parlante" (KERMAN, 2003, p. 143-144).

Era uma solução que buscava a coesão, "uma passagem do diálogo progressivo utilizando um plano sistemático de motivos na orquestra, podendo o *parlante* derivar para uma ária ou coro ou para o recitativo", sendo a coerência musical fornecida pela orquestra, de modo a elevar o diálogo ao mesmo nível de imaginação dos números inteiramente musicais" (KERMAN, 2003, p. 144).

De acordo com Sadie e Tyrrell, o amadurecimento do gênio de Verdi levou a ópera italiana a se tornar teatralmente mais complexa e, portanto, mais

vulnerável, estando sujeita a riscos após a première, especialmente quando apresentada por uma companhia estrangeira, de modo que se fez necessário um controle mais rigoroso sobre as apresentações.

Então, Verdi adotou o libreto e, a partir da obra *Les vêpres sicilennes ele passou a colaborar com seu editor Ricordi para que* cada nova ópera sua tivesse a disposição cênica² preparada e impressa. No epílogo que escreve para a *disposizio*ne de Aída, Ricordi afirma que as antigas convenções não podem mais ser aceitas em virtude dos desenvolvimentos ocorridos na música drama, de modo que nesse momento cada movimento tem sua razão de ser", o que comprova o comprometimento com a continuidade do espetáculo operístico (SADIE; TYRRELL, 2001).

Para Coli (2003, p. 53) na obra Otello, de Verdi

há uma relação muito íntima entre as palavras e a música", o que nem sempre ocorreu na ópera, pois "a mesma melodia podia ser empregada com textos os mais diversos, e o próprio princípio da ária, com a mesma linha melódica que se repete sobre estrofes diferentes, demonstra uma relação mais tênue entre o som musical e o som articulado. Significativamente, em *Otello* não existem árias no sentido estrito do termo e, mesmo quando a composição deveria se encaminhar para uma forma tradicional, a relação com a palavra se torna preponderante.

No que diz respeito a Berlioz, Coli (2003, p. 19) afirma que sua música "depende, previamente, do texto e da situação dramática que está por vir", havendo "uma afinidade com a comparação, estabelecida por Lévi-Strauss, entre música e mito, percebendo-o não como sequências narrativas, mas como um todo feito de partes fora do tempo", no qual "o antes e o depois se juntam numa linguagem única feita de contaminações".

A ópera Cappricio, de Richard Strauss, aborda o vínculo entre palavra e música, tendo como personagens um poeta e um compositor, que disputam o amor de

² Referência feita ao conjunto de prescrições para a encenação de determinada peça.

uma condessa; cada um deles utiliza sua própria arte para seduzi-la: o poeta escreve um soneto e o compositor o transforma em música, mas a condessa, indecisa, pergunta-se se foi por meio das palavras que ele encontrou a chave para a música, se "nossa linguagem foi sempre possuída pelo canto ou é a música que extrai seu sangue vital das palavras? Uma sustenta a outra, uma precisa da outra. Na música, as emoções clamam pela linguagem. Nas palavras, existe uma ânsia pela música e pelo som" (COLI, 2003, p. 13-14) e, assim, ela demonstra, com sua indecidibilidade, a impossibilidade de separar a palavra e a música.

Mas, embora possa ter havido ao longo do tempo prioridade do texto ou da música, quando esses elementos se unem para formar uma só obra, ocorre uma transformação de tal monta em ambos os elementos que se torna impossível separá-los, o que nos remete ao conceito de drama musical, concebido por Wagner, que tinha como objetivo "renovar a concepção da ópera para obter um controle total sobre a produção de suas obras e, portanto, para satisfazer suas concepções do drama operístico" (WEBER, 1995, p. 172, apud DUDEQUE, 2009, p. 2).

Wagner "contestou as práticas tradicionais da ópera do século XIX, tanto técnicas (musicais, cenográficas e dramatúrgicas) quanto sociais", sendo seu desafio "renovar a concepção da ópera para obter um controle total sobre a produção de suas obras e, portanto, para satisfazer suas concepções do drama operístico". (WEBER, 1995, p. 172, apud DUDEQUE, 2009, p. 2).

Em A obra de arte do futuro, Wagner faz crítica à ópera de seu tempo devido ao que considera a aparente união entre as artes na ópera, que criaria, segundo ele, graves problemas decorrentes da "obstinação das três modalidades artísticas³ em serem autônomas", do egoísmo e vaidade de cada uma delas e afirma serem essas três artes "por sua essência, inseparáveis, salvo desapareça o próprio anel dançante da arte" (WAGNER, apud SIMÕES, 2013, p. 15).

³ Com as expressões "três modalidades artísticas" e "três irmãs" Wagner refere-se à poesia, à música e à dança.

Para Wagner, o erro fatal na concepção da ópera consistia em ser o drama, a verdadeira finalidade, tido como meio, enquanto a música era alçada à categoria de finalidade; assim, o poeta ficava subordinado ao músico, devendo acomodarse às tendências deste, escolhendo seu material e provendo a base dramática para certos números vocais nos quais o músico pudesse devanear à vontade.

Então, ele coloca-se contra a ópera de seu tempo, na qual há uma "obstinação das três modalidades artísticas em serem autônomas" (WAGNER, apud SIMÕES, 2013, p. 15) e propõe a morte metafórica de cada uma das "três irmãs", para propiciar o surgimento da obra de arte total, que fundiria as diversas linguagens, especialmente a poesia, a música e a dança e que "há de abarcar todos os gêneros de arte, utilizando de certo modo a cada um como meio e, inclusive, aniquilando-os a fim de alcançar o objetivo global de todos eles, a saber, a apresentação incondicionada e imediata da plena natureza humana" (WAGNER, p. 47, apud SIMÕES, 2013, p. 15).

Wagner associa a música ao teatro, em uma estética operística conhecida como drama musical. Para Wagner, o drama é o elemento que perfaz a união de todas as artes e artistas, ou o objetivo a que o drama se propõe – a ação dramática, que ele designa pela expressão *Wort-Tondrama*, o que significa um drama no qual o poeta se serve da palavra e do som musical, tendo ambos os elementos o mesmo valor e consistindo na síntese do drama em palavras ou drama falado (Wortdrama) e do Tondrama (drama musical).

Mas, para a concretização da obra de arte total, é preciso que as todas as artes se coloquem sob os auspícios de uma idéia integradora, ultrapassando-se a individualidade de cada uma, e essa idéia integradora depende, irremediavelmente, de um texto, que depende da música e ambos dependem de vários outros elementos que integram a ópera e, sendo a integração das artes o que subjaz à própria concepção da ópera pelos integrantes da *Camerata Florentina*, é com Wagner que a ópera retorna a seu propósito original.

O verdadeiro drama pode ser concebido somente como resultado de um impulso coletivo de todas as formas de arte para se comunicar da maneira mais imediata com o público [...]. No drama, o objetivo de cada variedade artística individual é completamente alcançada somente pelo entendimento mútuo e a cooperação inteligível de todas as variedades artísticas. (WAGNER, apud DUDEQUE, 2009, p. 3).

Wagner afirma ser a linguagem falada fundada na música (o canto, o pranto, o riso e o grito são anteriores à palavra articulada), sendo o compositor o dramaturgo e faz uma exposição do desenvolvimento que leva da simples ideia de continuidade ao drama.

Para Appia, (2009, p. 148), não é a ópera, mas o drama falado que deve fornecer o ponto de partida, sendo que o drama wagneriano distingue-se do drama falado pelo emprego da música, mas não é somente esta que confere ao drama o elemento expressivo; ela também fixa a duração, podendo-se afirmar que, do ponto de vista representativo, a música é o Tempo.

Appia (2009, p. 148) estabelece a seguinte diferenciação entre o drama falado e o drama do poeta-músico:

No drama falado, é a vida que fornece aos intérpretes os exemplos de duração (Tempo): o autor não pode fixar a da palavra, embora imponha um mínimo de exigências pela quantidade do texto; e a ação não dá precisão nem ao desenvolvimento das evoluções nem às proporções do cenário. No drama do poeta-músico, ao contrário, a duração é rigorosamente fixada, e fixada pela música, que altera as proporções que a vida teria fornecido. Pois a maioria de nossos gestos acompanha a palavra, ou é palavra subentendida; e alterar a duração desta é alterar a duração daqueles.

Para Dudeque (2009, p. 3), "o papel que cada variedade artística tem dentro da

concepção da *Gesamtkunstwerk* é fácil de perceber. Apesar da música sempre apresentar uma importância maior que as outras variedades artísticas, afinal é ela que mantém o drama wagneriano vivo até hoje".

Sabe-se que foram as ideias estéticas de Wagner que inspiraram Nietzsche a escrever A origem da tragédia, a partir da oposição e complementaridade entre o apolíneo e o dionisíaco, que representariam, respectivamente, a racionalidade e o instinto, dois impulsos que ele considera indispensáveis ao entendimento da construção do conceito de arte na Grécia Antiga: enquanto o apolíneo reflete o princípio do equilíbrio e o cumprimento da leis estabelecidas, a medida, o dionisíaco diz respeito à ultrapassagem do métron, à desmedida, à transgressão da ordem.

Nietzsche foi, inicialmente, um admirador fervoroso de Wagner e, posteriormente, um crítico ferrenho, devido ao que considera teatral na obra desse compositor:

Vê-se que sou essencialmente antiteatral; pelo teatro, essa arte de massa por excelência, sinto na alma o profundo escárnio que todo artista agora possui [...]. A música como meio para explicitação, fortalecimento, interiorização do gesto dramático e da evidência sensível do ator; e o drama wagneriano, apenas uma oportunidade para muitas atitudes interessantes! (NIETZSCHE, 2007, p. 54).

Wagner aponta a possibilidade de uma renovação do discurso, no qual reconhece a base indispensável para uma expressão artística perfeita e propõe que tanto o poeta quanto o músico atuem no sentido de potencializar o poder de cada um, permitindo o nascimento do drama em sua plenitude.

Assim, pode-se perceber que a música desempenhou papéis diferentes ao longo do tempo: no período barroco, ela teve papel preponderante, com os exageros vocais dos cantores; com Monteverdi, ela esteve a serviço do drama; com a "ópera

de números"⁴, ela foi associada às árias e aos recitativos; com Wagner, ela precisou integrar-se com as outras artes na criação da obra de arte do futuro, ou obra de arte total.

Enfim, atuando na intersecção entre a música e a palavra e consistindo da interação entre ambas, a ópera não pode ser vista apenas como simples reflexo da sociedade, mas deve ser reconhecido seu papel importante na formação de identidades, constituída que é na articulação entre as questões sociais, econômicas, estéticas e culturais.

Diante do exposto, pode-se afirmar, com Augusto de Campos, que, ao pensar no "mistério das letras de música", sente-se que elas são

> tão frágeis quando escritas tão fortes quando cantadas por exemplo "nenhuma dor" (é preciso reouvir) parece banal escrita mas é visceral cantada

a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita /
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o *mood* mudam tudo
a palavra-canto / é outra coisa (Haroldo de Campos).

Referências:

APPIA, Adolphe. A encenação do drama wagneriano. Tradução de José Ronaldo Faleiro. *Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, n. 12, p. 147-152, mar. 2009. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2009. Acesso em: 8 nov. 2014.

⁴ Ópera de números: expressão utilizada para a ópera convencional, que é estruturada nas seções musicais tradicionais – árias, duetos, etc, e que encontrou exceção na obra de Wagner, na qual ela passa a ter um fluxo contínuo, sem essas divisões.

COLI, Jorge. A paixão segundo a ópera. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DUDEQUE, Norton. O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. R. Cient. FAP, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-16, jan.-jun. 2009. Disponível em: www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/.../Rev.../artigo_Norton_ Dudeque.pdf. Acesso em: 6 nov. 2014.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical um contributo para a revisão da Estética da Arte dos sons*. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/hanslick_eduard_do_belo_musical.pdf. Acesso em: 23 out. 2014.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. O caso Wagner Nietzsche contra Wagner Wagner em Bayreuth. São Paulo: Escala, 2007.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music And Musicians*. 2. ed. London: MacMillan, 2001. 29 v.

SIMÕES, Cibele Forjaz. Á luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à scriptura do visível. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: www.teses.usp.br.

WAGNER, Richard. *Opera and drama*. Tradução de William Ashton Ellis. [s.d.]. Disponível em: http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf. Acesso em: 4 nov. 2014.

"A lição de violão": relação contraditória entre artista e público em *Triste fim de Policarpo Quaresma*

Walace Rodrigues da Silva¹

Um dos mais populares meios de construção artística, a música tem capacidade de inserção em grupos econômica e politicamente distintos. Com todas as aspas necessárias, é aceito que "o brasileiro é um povo musical". Na alfabetização, para facilitar a assimilação de palavras e/ou conteúdos pelos alunos, comumente os professores criam canções; em reuniões sociais, há reprodução das obras dos cantores de maior destaque no mercado cultural; nos cultos religiosos, ela pode ser percebida como elemento de resistência/interação cultural: desta forma, o Brasil se caracteriza, sobretudo, pela democracia na música, uma vez que, por

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. *Anais*

¹ Mestrando em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

exemplo, gêneros como o samba, o *funk* e o *rap* são construídos por negociações culturais entre brancos, negros e mestiços, ricos e pobres, intelectuais e analfabetos. Não raro, há consumo de *funk* nas coberturas dos edifícios da zona sul carioca, tanto quanto há pretos que moram em Gramacho e se interessam por Mozart e Beethoven. A potência da música é tamanha e sua presença tão marcante no Brasil que ela não se contenta em ser propriedade apenas de um determinado grupo social: ela não se prende aos guetos, sejam eles os conservatórios ou as favelas.

Existem, a priori, duas grandes possibilidades de interação entre o músico e o público das favelas: aquela em que o artista tenta construir sua inserção no mercado cultural com fins prioritariamente financeiros, e a outra, quando artistas produzem cultura e, através da arte, atuam como mediadores culturais dos grupos marginalizados. No entanto, tal oposição não é maniqueísta, mas estratégica para se entender a complexidade da autorrepresentação dos pobres pela música produzida e consumida nos territórios mais alijados de poder econômico e como a relação do artista com o imaginário do público é um fator tão ou mais importante que a sua capacidade de elaboração artística.

O "funk" e o "pagode" são considerados gêneros menores por boa parte dos favelados que os ouvem: é comum ser dito que "eu gosto de ouvir funk só por causa do ritmo, porque 'os cara' não têm cultura nenhuma". Essa justificativa é um exemplo da hierarquização cultural à que Stuart Hall (2010) se refere. A disputa de narrativas sobre o conceito de popular é desigual e bastante influenciada pelos monopólios que integram o mercado cultural brasileiro e a aliança entre grande mídia e setores conservadores da sociedade. Desta forma, a representação e a autorrepresentação das culturas dominantes ocupam maior espaço – não em quantidade, mas em capacidade representativa – nos discursos sobre a sociedade: no Brasil, principalmente nas favelas que não sejam muito oprimidas pela violência do tráfico, das milícias ou de qualquer outro grupo que domine um território e seus moradores, o público distorce narrativas das culturas dominantes – já estas, muitas vezes, eivadas de preconceitos – e reproduz a hierarquização cultural proposta pelas culturas detentoras de poder econômico. Diz Stuart Hall:

As indústrias culturais têm de fato o poder de retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam; e, pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial. É isso que a concentração do poder cultural — os meios de fazer cultura nas mãos de poucos realmente significa. Essas definições não têm o poder de encampar nossas mentes; elas não atuam sobre nós como se fôssemos uma tela em branco. Contudo, elas invadem e retrabalham as contradições internas dos sentimentos e percepções das classes dominadas; elas, sim, encontram ou abrem um espaço de reconhecimento naqueles que a elas respondem. A dominação cultural tem efeitos concretos — mesmo que estes não sejam todopoderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso (HALL, 2003, p. 254-255).

Ele ainda diz:

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação (HALL, 2003, p. 255).

A favela está presente como temática, tanto nos artistas que a utilizam como um território *Cult* – transformado em um signo das narrativas que constroem a identidade brasileira –, quanto nos que agem como mediadores culturais. Em ambos os casos, precisam, antes de elaborar sua arte, manter pontos de contato com o imaginário vigente nesses locais. Desta forma, a aceitação e reconhecimento de um artista ocorrem principalmente quando ele consegue construir sua poética a partir dos elementos que o público utiliza para se representar na sociedade. Nos anos 90, no Rio de Janeiro, MV Bill representava pela arte as mazelas e conflitos existentes na Cidade de Deus. Os MC's Cidinho e Doca, Mr. Catra dentre tantos outros cantavam "proibidões", músicas que mantinham contato tanto com a criminalidade quanto com a potência de contestação do *funk*, mas, sobretudo, com as comunidades onde moravam e com as facções que dominavam tais

territórios; por outro lado, João Velho e outros *rappers* sem uma ligação aparente com as favelas eram rejeitados pelo público. Sem a intenção de estabelecer qualquer juízo de valor sobre artistas e obras, o que se destaca é que, para alcançar um sucesso – em sentido positivista do termo –, o artista precisa estabelecer uma conexão com o imaginário do público.

Exatamente o oposto acontece com Ricardo Coração dos Outros em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Os traços caricaturais com os quais Lima Barreto colore o Rio de Janeiro no capítulo "A lição de violão" evidenciam que a maneira como a aristocracia suburbana criminaliza o músico justamente porque não há aparente identificação dele com os padrões culturais inventados por essa pseudoelite e construídos a partir do contato tortuoso com a elite econômica da sociedade carioca, habitante da zona sul e frequentadora do centro do Rio. Essa identidade caricatural dos suburbanos do Rio nos mostra a tentativa de boa parte dos moradores das periferias em negar a condição de pobreza na qual se encontram.

Policarpo, o patriota esquisito, é "condenado" por se permitir andar com gente desqualificada. Um major que recebe aulas de violão é uma afronta aos preceitos dos seus vizinhos. Um seresteiro não pode ser considerado artista, uma vez que "desde o tempo do Rei" – para retomar as *Memórias de um sargento de Milícias* – de Manuel Antônio de Almeida, artista popular e malandragem estavam intrinsecamente unidos numa construção em que o músico popular é a representação da malandragem, das bandalheiras, das confusões, sobretudo por um grupo social formado por pretos, pobres e analfabetos. Ricardo Coração dos Outros, um seresteiro, vadio, recebe olhares atravessados dos suburbanos como ele, mas que, diferentemente do artista, pertencem a um público seleto da nata política e econômica da zona norte. Major Quaresma também é criticado não só por receber tal companhia, mas por, além disso, aprender a tocar um instrumento que representava o que de pior havia no Rio de Janeiro.

No entanto, o mesmo público que rejeita e critica comportamentos dos artistas suburbanos é envolvido por eles através da própria música. Os moradores de São

Januário se envolvem pelo som de Ricardo apesar de não existir muito afeto ou afinidade com o sujeito criado nos bairros mais pobres do subúrbio. O espetáculo apreciado pelos ouvintes é conduzido por um artista rejeitado pelas mesmas pessoas que se veem seduzidas pela sua precisão artística. Tanto assim, que em capítulos posteriores, Ricardo é convidado pra tocar na casa do general, mas, ao fim da apresentação, o músico, feito pra apanhar e bom de cuspir, é novamente deixado de lado. Se "quando o show acaba, os músicos ficam a pé", Ricardo é exemplo disso já no início do século XX. A criminalização do músico ocorre, sobretudo, pelo seu evidente desacordo com os padrões sociais imaginados pelo público.

Meier, Engenho Novo e São Januário são bairros formados por pequenos funcionários públicos, artesãos e pessoas que ganhavam pouco em relação aos moradores da zona sul, mas que detinham certa proeminência nos arredores de onde moravam. A desimportância desse público em relação à verdadeira elite econômica do Rio de Janeiro é perceptível quando as lindas mulheres da zona norte vão ao teatro municipal e, lá, em contato com a elite da zona sul, passam despercebidas das demais pessoas. Apesar do traço de comicidade dessas comparações feitas pelo narrador, podemos perceber uma divisão econômica na cartografia da cidade. O Centro assume uma condição dupla de um território cosmopolita ao mesmo tempo em que, depois do bota-abaixo de Pereira Passos, expulsa do bairro os mais pobres e valoriza terrenos para a especulação imobiliária e, através dos processos de gentrificação, torna-se higienizado.

Tal reconfiguração urbana aponta para a legitimação de um imaginário em que a possibilidade de acesso ao Centro precisa acontecer a partir de condições mínimas de "civilidade" pelos transeuntes. Desta forma, só mesmo uma elite poderia circular neste território: escravos recém-alforriados e em condições precárias de vida estariam impedidos de transitar nessa parte da cidade. Assim sendo, o Centro articula os contatos entre as elites da zona norte e da zona sul e explora ao máximo as desigualdades sociais vigentes no Rio de Janeiro de então. A elite situada à zona norte consegue preencher requisitos mínimos para acessar o Centro, mas não

possui recursos econômicos a ponto de ser notada quando se junta à verdadeira elite econômica da sociedade carioca. Tal elite suburbana era peculiar, segundo o narrador, porque

É uma alta sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios. Compõe-se em geral de funcionários públicos, de pequenos negociantes, de médicos com alguma clínica, de tenentes de diferentes milícias, nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões, assim como nas festas e nos bailes, com mais força que a burguesia de Petrópolis e Botafogo. Isto é só lá, nos bailes, nas festas e nas ruas, onde se algum dos seus representantes vê um tipo mais ou menos, olha-o da cabeça aos pés, demoradamente, assim como quem diz: aparece lá em casa que te dou um prato de comida. Porque o orgulho da aristocracia suburbana está em ter todo o dia jantar e almoço, muito feijão, muita carne-seca, muito ensopado - aí, julga ela, é que está a pedra de toque da nobreza, da alta linha, da distinção (BARRETO, 1911, p. 5).

Esta burguesia ora pretende parecer-se com a elite de Botafogo, ora tenta afastarse da pobreza em que está inserida com Ricardo Coração dos Outros e vários outros seresteiros.

A profissionalização do sambista, suas relações com políticos cariocas, o samba se construindo como símbolo da cultura brasileira servem para arrefecer a relação entre o músico e a sociedade. A música popularizada como elemento propulsor da cultura carioca em que Ricardo Coração dos Outros se inseria constrói um Rio de Janeiro marginal e oposto aos pomposos bailes realizados na Glória e que José de Alencar já apontava. Este Rio marginal ocupa o Centro pré-Bota-Abaixo de Pereira Passos e que, por ser ocupado por pessoas não "civilizadas", quando higienizado, não apenas é reconfigurado como espaço geográfico, como também precisa ser expurgado do imaginário carioca. A tríade música popular-marginalidade-pobreza atua nas narrativas em que o seresteiro e, mais tarde, o sambista, são postos em suspeição devido à condição social desfavorecida em que, via de regra, se encontram. É esta desconfiança, este preconceito que levam Ricardo Coração dos Outros a ser, por um lado, aplaudido pela música que

executa e, por outro, ser rechaçado como sujeito. Esse é o imaginário da elite suburbana em Lima Barreto.

A criminalização do seresteiro pode ser percebida quando Policarpo o recebera em sua casa:

Eram esses os seus hábitos; ultimamente, porém, mudara um pouco; e isso provocava comentários no bairro. Além do compadre e da filha, as únicas pessoas que o visitavam até então, nos últimos dias, era visto entrar em sua casa, três vezes por semana e em dias certos, um senhor baixo, magro, pálido, com um violão agasalhado numa bolsa de camurça. Logo pela primeira vez o caso intrigou a vizinhança. Um violão em casa tão respeitável! Que seria? E, na mesma tarde, uma das mais lindas vizinhas do major convidou uma amiga, e ambas levaram um tempo perdido, de cá pra lá, a palmilhar o passeio, esticando a cabeça, quando passavam diante da janela aberta do esquisito subsecretário. Não foi inútil a espionagem. Sentado no sofá, tendo ao lado o tal sujeito, empunhando o "pinho" na posição de tocar, o major, atentamente, ouvia: "Olhe, major, assim." E as cordas vibravam vagarosamente a nota ferida; em seguida, o mestre aduzia: "É 'ré', aprendeu?" Mais não foi preciso pôr na carta; a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que cousa? Um homem tão sério metido nessas malandragens! (BARRETO, 1911, p. 2).

Por conta dessa relação, percebe-se também que a aristocracia suburbana, ao mesmo tempo em que criminaliza o músico, é atraída pela sua arte:

As janelas estavam abertas. Moças e rapazes começaram a se amontoar na calçada para ouvir o menestrel. Sentindo que a rua se interessava, Coração dos Outros foi apurando a dicção, tomando um ar feroz que ele supunha ser de ternura e entusiasmo; e, quando acabou, as palmas soaram do lado de fora e uma moça entrou procurando Dona Adelaide (BARRETO, 1911, p. 7).

Essa relação contraditória apresenta o desalinhamento entre o imaginário do público e a arte do músico. A elite da zona norte mora nos bairros afastados do Centro e da zona sul; no entanto, também não é totalmente empobrecida, nem

formada por ex-escravos, o que a mantém em uma zona cultural intermediária construída por negações. Para sair dessa representação negativa, essa aristocracia do subúrbio precisa destacar seus aspectos positivos: poder vestir-se bem em relação aos mais pobres, ter comida em comparação aos recém-alforriados, ingressar no serviço público em comparação com os inúmeros desempregados do pós-Abolição da escravatura são narrativas construídas por essa elite para que sua autorrepresentação se destaque dos sujeitos subalternizados com quem este grupo tem mais contato, uma vez que a aristocracia da sociedade carioca é distante dessa classe média em vários aspectos: a própria geografia seria o primeiro ponto de afastamento entre essas duas classes dominantes.

A criminalização dos sujeitos marginais e dos símbolos que representam essas culturas é parte das narrativas pelas quais o público estabelece uma hierarquia social. Aponta-se, neste trecho, a zombaria com que Lima Barreto descreve essa hierarquização cultural:

Uma tarde de sol – sol de março, forte e implacável – aí pelas cercanias das quatro horas, as janelas de uma erma rua de São Januário povoaram-se rápida e repentinamente, de um e de outro lado. Até da casa do general vieram moças à janela! Que era? Um batalhão? Um incêndio? Nada disto: o Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico. É verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas. À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o Major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa diminuíam um pouco (BARRETO, 1915, p. 2).

O cenário onde se passa a história é mal iluminado, o que indica, na construção de Lima Barreto, a dificuldade de um público se enxergar como integrante de um grupo social que, assim como Ricardo, também é privado de condições mais dignas de moradia quando, contraditoriamente, julga o músico por não ser boa companhia, uma vez que não possui trabalho fixo e pertence ao imaginário do Rio de Janeiro como alguém avesso à decência: "- Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido

com esse seresteiro, um quase capadócio – não é bonito!" (BARRETO, 1911, p. 2) repreendia Adelaide.

Embora se perceba, com Stuart Hall, que a formação de grupos sociais é algo complexo, não se deixa de notar que os moradores do subúrbio reproduzem preconceitos das ideologias dominantes com toda a complexidade que esse termo possui:

A noção de *uma* ideologia dominante ou de *uma* ideologia subordinada é uma forma inadequada de se representar a complexa interação dos distintos discursos ideológicos e formações em qualquer sociedade desenvolvida moderna. Tampouco é o terreno da ideologia constituído como um campo de cadeias discursivas mutuamente exclusivas e internamente autossustentáveis. Elas se contestam umas às outras geralmente a partir de um repertório comum e compartilhado de conceitos, rearticulando e desarticulando esses conceitos dentro de sistemas de diferença ou equivalência (HALL, 2003, 181).

Desta forma, a aristocracia suburbana se situa no atravessamento de conceitos e narrativas que se tensionam entre os grupos economicamente dominantes e os marginalizados. Ela tenta se representar como integrante da verdadeira elite econômica da cidade ao mesmo tempo em que, pela tentativa de apagamento da sua real condição de pobreza, reproduz as mesmas atitudes e conceitos da classe dominante. Isso mostra como as culturas dominantes – neste caso específico, a elite da zona sul carioca –, conseguem, pelo maior número de signos envolvidos nas narrativas sobre o termo "popular", influenciar comportamentos tornados relativamente "naturais" devido à diluição dessas narrativas no senso comum. Hall aponta que:

O termo "popular" indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, referese à aliança de classes e forças que constituem as "classes populares". A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo "popular" nos remete. E o lado oposto a isto — o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence — não é, por definição, outra classe "inteira", mas aquela outra aliança de classes, estratos e forcas sociais que

constituem o que não é "o povo" ou as "classes populares": a cultura do bloco de poder (HALL, 2003, p. 262).

Esta cultura do bloco de poder é a que criminaliza o seresteiro. Uma vez a elite suburbana se vendo como integrante desse bloco, reduplica os preconceitos desse grupo ainda que a ele não pertença. Entretanto, existe um elemento de resistência a essa dominação cultural: a música, que, segundo Mário de Andrade, está na inconsciência do povo. Embora o intelectual paulista se refira à produção musical erudita, a percepção da musicalidade do brasileiro aponta para a multiplicidade cultural existente no Brasil. Quando o autor afirma ser difícil encontrar uma origem para a música brasileira devido à variedade de influências sobre ela, sinaliza o quanto as transformações culturais e reorganizações urbanas deixam como herança uma música sempre dinâmica, que ao mesmo tempo mantém relação com os habitantes daquele território e "paira" no imaginário brasileiro. Assim, o mesmo seresteiro marginal que é capaz de fazer diminuir a consideração de um morador que o receba em casa, arrebata os sentidos do público justamente quando executa sua música. Um seresteiro sem erudição (diferentemente do artista popular de Mário de Andrade) consegue, pela sua arte, conectar os elementos que estão no inconsciente do brasileiro, o que confere a ele, músico, uma trégua na criminalização imposta pelo bloco de poder. Ismênia, filha do general vizinho de Quaresma, dirige-se à residência do major porque

Viera, em nome do pai, convidar Ricardo Coração dos Outros a cantar em casa dela. - Papai, disse Dona Ismênia, gosta muito de modinhas... É do Norte; a senhora sabe, Dona Adelaide, que a gente do Norte aprecia muito. Venham. E para lá foram (BARRETO, 1911, p. 8).

Assim, Ricardo Coração dos Outros, através da música, insere-se em *Triste fim de Policarpo Quaresma* como elemento que desestabiliza a autorrepresentação do público. A mesma elite suburbana que o criminaliza pelo seu ofício de seresteiro é aquela que, conduzida pela habilidade musical do artista, terá sensações de prazer. Torna-se contraditória essa relação porque o músico, materialização da

marginalidade, se apresenta como a antítese para a aristocracia do subúrbio. Esse desalinhamento entre o corpo do artista e as narrativas que constroem o imaginário vigente nessa periferia joga Ricardo no limbo da cultura.

Ricardo é tratado como um estereótipo pelas culturas dominantes. Sobre a construção do estereótipo, diz-nos Bhabha:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. E uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (BHABHA, 2013, p. 117).

Este modo de relacionamento prende o sujeito a uma definição já dada e inquestionável pelas culturas que detêm o poder. No caso dos suburbanos, a tática utilizada para que certa proeminência fosse adquirida era a de, na reprodução dos discursos e paradigmas da elite econômica e cultural do Rio, aprisionar o Outro em sua condição de exotismo. Aqui está lançado o seresteiro. Sua condição de vadio não será alterada jamais; no entanto, sua circulação no meio desta nata só será possível à medida que ele, na tentativa de escapar dessa fixidez de sua imagem, consiga proporcionar algum prazer a determinado público. Ricardo é mercadoria, Outro transformado em objeto. Mas que não se desconsidere que o seresteiro via seu público da mesma forma objetificada. Isso porque

Ricardo, depois de ser poeta e o cantor dessa curiosa aristocracia, extravasou e passou à cidade, propriamente. A sua fama já chegava a São Cristóvão e em breve (ele o esperava) Botafogo convidá-lo-ia, pois os jornais já falavam no seu nome e discutiam o alcance de sua obra e da sua poética... (BARRETO, 1911, p. 5).

Assim sendo, a complexa relação entre o seresteiro e seu público acontece quando apenas há, entre eles, um diálogo entre estereótipos. A conexão fugaz entre o artista e a elite suburbana estabelece contatos efêmeros entre eles por haver apenas a estereotipação do Outro, seja como aquele que proporciona prazer

momentâneo pela arte, seja como aqueles que podem dar maior publicidade ao nome de um artista. Não existe, assim, entre Ricardo e seu público, a construção de um campo semântico que os mantenham em condições de partilhar o mesmo imaginário, motivo principal para que a relação entre eles seja tortuosa e contraditória.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Ensaios sobre a música brasileira*. Comentários de Cláudia Neiva de Matos. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf. Acesso em: 10 dez. 2015.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000013.pdf. Acesso em: 05 dez. 2015.

BHABHA, Hommi K. *O local da cultura.* Tradução de Myriam Àvila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e política*: percepções da vida social brasileira. São Paulo, Boitempo, 2015.

CUNHA, Eneida Leal. A emergência da cultura e a crítica cultural. *Caderno de Estudos Culturais*, v. 1, p. 73-82, 2009. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/111160223/Eneida-Leal-Cunha-A-emergencia-da-cultura. [Acesso em: dez. 2015].

DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha*: malandragem na literatura e no samba. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2009.

DINIZ, Júlio César Valladão. O recado do morro – criação e recepção da música popular brasileira. In: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC, 2008. p. 121-134.

DINIZ, Júlio César Valladão. Música popular e literatura em diálogo – Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada. *Alea. Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 288-307, 2010.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas.* Tradução de Renato da Silveira. Prefácio de Lewis R. Gordon. Salvador: EdUFBA, 2008.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GOMES, Antônio Henrique de Castilho. *A [re]configuração do discurso do samba.* Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. *Literatura e resíduos utópicos*: heterogeneidade cultural e representação da cidade. Rio de Janeiro: PUC, 2008. p. 104-120.

GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediação cultural. Organização de Liv Sovik. Tradução Cláudia Álvarez et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* 26. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura e suas fontes.* 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

LEMOS, Maria Tereza Carneiro. [De]missão do intelectual: literatura e cultura brasileiras nas transições dos séculos. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MAIOLINO, Ana Lúcia Gonçalves. *Espaço urbano*: conflitos e subjetividade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

RAMOS, Miguel Jost. *Canção popular e corporalidade*: estratégias de encenação. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível*: estética e política. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi*: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo:* Machado de Assis. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIANNA, Hermano. O mundo do funk carioca. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. *Revista Estudos Históricos*, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2304/1443. [Acesso em: dez. 2015].

A poesia sonora de Luis Palés Matos

Viviana Gelado⁶⁴ Wallace Viegas Santos⁶⁵

No marco dos movimentos vanguardistas latino-americanos de inícios do século XX, a poesia do porto-riquenho Luis Palés Matos representou uma quebra de paradigmas tanto para a ilha caribenha quanto para o restante da América Latina, no que se refere ao "tema negro" na modernidade regional.

O diepalismo, movimento literário do qual o poeta faz parte, juntamente com José I. de Diego Padró, surge com uma nova proposta de poesia, na qual os sons e ritmos ganharam valor e sentido dentro do contexto cultural caribenho, como se vê em "Orquestación Diepálica", que "...trata de dar la impresión de lo objetivo

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. *Anais*

⁶⁴ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

⁶⁵ Graduando em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista de Iniciação Científica CNPq.

por medio de expresiones onomatopéyicas del lenguaje de animales " (HERNÁNDEZ AQUINO, 1980, p. 43).

Outro poema de suma importância no marco desse movimento de vanguarda é "Fugas diepálicas". Este, por sua vez, apresenta pela primeira vez na literatura porto riquenha moderna um poema de tema negroide, valorizando especialmente o ritmo e a onomatopeia. Os dois poemas citados foram publicados no diário *El Imparcial* em novembro de 1921.

Palés retomará o "tema negro" no seu livro de poemas *Tuntún de pasa y grifería* (1937). O título faz referência diretamente a traços atribuídos como "característicos" do aporte afro à etnicidade e à cultura das Américas. Via onomatopeia, o *Tuntún* faz referência à enorme diversidade de instrumentos de percussão, muito utilizados especialmente na produção de música popular no continente. Por sua vez, *Pasa*, segundo a 23ª edição do DRAE- *Diccionario de la lengua española* é "Cada uno de los mechones de cabellos cortos, crespos y ensortijados de las personas de raza negra"; ao passo que *Grifería*, de acordo com o vocabulário inserido por Palés no final da edição do livro, em 1950, quer dizer "cabelo ensortijado del mulato; mas também reunión de grifos (Mulatos en Puerto Rico)" (p. 136), termo coloquial que alude pejorativamente ao "mal gosto" afro.

O livro está composto por uma referência às obras precedentes do autor, um prólogo e os poemas. São 26 poemas divididos em três partes: *Tronco*, *Rama* e *Flor*. Ao final, há uma sequência de mais 9 poemas publicados entre 1920 e 1924, dentre os quais "Topografia" e "Pueblo Negro", que aludem às características da ilha e do povo porto-riquenho, a partir de uma visão crítica, tanto da tradição cultural quanto da situação contemporânea.

O poema do qual trataremos aqui é o último da seção chamada *Rama*. "Falsa canción de baquiné" é um poema cujos meios expressivos valorizam explicitamente a dicção e a cultura afro antilhanas. A palavra "Baquiné" designa o

velório de uma criança negra, que tem como peculiaridade o acompanhamento de música e dança.

Numa cena católica, provavelmente teríamos retratado um ambiente melancólico. Por outro lado, a cena do baquiné não elimina essa atmosfera, mas sobrepõe-se a ela, ao representar a cena de um ritual africano. No entanto, o entendimento da vida após a morte na primeira cena com os seus ritos, como a reza praticada tanto pelo oficiante como pelos parentes e os demais presentes, destoa consideravelmente da segunda cena.

O Dinamismo de "Falsa canción de baquiné"

Tendo em vista a dinâmica presente no poema em questão, valorizar a estrutura se torna fundamental para a análise desse poema de Palés. Considerando ainda a diversidade no teor da análise de "Falsa canción de baquiné" feita até o momento e ressaltando o tema ainda desconhecido no âmbito dos trabalhos acadêmicos, o processo de leitura se revela rico e heterogêneo, devido à sua variação de ritmo em cada estrofe.

Para isso, valho-me das noções de Iuri Tinianov a respeito do ritmo na construção do verso:

A unidade da obra não é um todo simétrico e fechado, mas sim é uma integridade dinâmica, com um desenvolvimento próprio; entre seus elementos se coloca não o signo estático da adição e da igualdade, mas sempre o signo dinâmico da correlação e da integração (TINIANOV, 1983, p. 451-452).

O caráter inovador e ao mesmo tempo desafiador de "Falsa canción de baquiné" se mostra desde o título. De início, a dúvida gerada se refere justamente ao fato de querer saber se o que o leitor encontrará será ou não um poema com características de canção.

A perspectiva de leitura se torna imprevisível e representa um indicador da tensão que se estabelecerá entre os versos ao longo do poema. Cria-se uma expectativa em torno de uma leitura totalmente nova, tem um efeito de estranhamento no leitor tradicional de poesia.

Após o desafio inicial apresentado para o leitor, entramos de fato nesse ambiente de velório definido anteriormente. No entanto, percebe-se que o que se segue na leitura do poema intensifica ainda mais a percepção estranhada na identificação dos termos utilizados por Palés

iOhé, nené! iOhé, nené! Adombe gangá mondé, Adombe. Candombe del baquiné, candombe (PALÉS, 1937, p. 77).

Já na primeira estrofe encontramos expressões e palavras emoldurados por sinais de exclamação, assim como palavras que não fazem parte do vocabulário de um leitor conhecedor de outro tipo de poesia.

Pode-se supor que tais expressões sinalizam a introdução do responsável pela celebração do velório – *iOhé*, *nené!*; *iOhé*, *nené!* –, pois os versos seguintes são compostos por palavras de origem afro antilhana e que possuem um valor significativo para o próprio poeta: "Adombe gangá mondé, adombe". Tais expressões eram entoadas por Lupe, que era quem cuidava de Palés quando criança. Também foi nessa época que Lupe o levou a um baquiné pela primeira vez e que Palés presenciou um baquiné

Adombe, gangá mondé, iAdombe!

Estoy estupefacto. Es la misma canción infantil con que Lupe nos dormia. Y allí está cantándola otra vez. Andrés y yo no podemos reprimir la emoción que nos trae como una ráfaga de nuestra niñez y desde la puerta, ante el asombro de todos, rompemos a

cantar también. Lupe no oye, se vuelve y nos sonríe con su blanca y ancha sonrisa de leche de coco (PALÉS, 2013, p. 81).

O estranhamento causado, se justifica não só pelos vocábulos que compõem o verso, mas também pela construção do verso em comparação com o seguinte

Vedlo aqui dormido,
Ju-jú.
Todo está dormido,
Ju-jú.
¿Quién lo habrá dormido?
Ju-jú.
Babilongo ha sido,
Ju-jú.
Ya no tiene oído,
Ju-jú.
Ya no tiene oído... (PALÉS, 2008, p. 78).

Ao comparar essas duas primeiras estrofes do poema, nota-se de forma evidente, que há uma variação radical nas suas estruturas. Desde o início a poesia apresenta elementos que são estranhos à tradição hispânica. Se a primeira mantém uma percepção de elementos meramente sonoros porque lexicalmente alheios ao repertório espanhol, a segunda apresenta uma estrutura que nos leva a duas possibilidades de interpretação.

Na segunda estrofe, os três primeiros pares de versos são enunciados pelo oficiante do velório, quem lança a pergunta aos presentes. Já a segunda da mesma parte remete a outras pessoas que respondem às perguntas e respostas.

Se na primeira estrofe constatou-se a dificuldade de se perceber uma regularidade na leitura e também de identificar os vocábulos citados, na segunda podemos ver que essa irregularidade se mantém.

Os versos da primeira estrofe valorizam as vogais, as nasais, bem como os sons guturais das palavras de origem afro antilhana, como "Adombe ganga mondé", "Candombe". Enquanto que na segunda estrofe predominam o recurso

paralelístico entre os versos ímpares, marcado por verbos rimando no particípio passado "dorm**ido**", "há s**ido**" e um substantivo: "o**ído**", tornando ainda mais rica a rima entre os versos nessa estrofe.

As vozes "ju-jú", que ocupam todos os versos pares, são bem relevantes para a estrofe da qual elas fazem parte. O valor que essa onomatopeia aparentemente tem, permite que ao declamar o poema, sintamos que há ainda outra voz que reforça o caráter coletivo do baquiné.

Na edição de *Tuntún...* de 1950, que inclui um vocabulário elaborado pelo poeta, encontra-se a expressão "ju-jú", que ao ser descrita pela sua origem, corrobora a ideia mencionada acima

Jujú—hechicero, brujo, mago o espíritu que vive en las selvas y cavernas y hace su aparición periódica en las aldeas negras llevándose una víctima a la cual sacrifica en la noche. ("Adventures of an African Slaver" –T. Canot; "Viaje a Sierra Leona"-Mathews; "Black Laugther"-Lewlyn Lewis, etc) Voz onomatopéyica con reminiscencias de conjuro para ahuyentar los malos espíritus. Gran Jujú, gran espíritu, gran fetiche, etc. (PALÉS, 1950, p. 136).

Essas expressões, valorizadas também pela sua forma, interferem diretamente na dinâmica da estrofe, pois o leitor se depara ora com uma certa extensão do verso, ora pela redução do subsequente.

Além disso, outra característica importante de se perceber nessa onomatopeia tem relação com a posição que ela ocupa na estrofe citada acima, que se refere à expressão "verso de pé-quebrado". Nesse tipo de verso a marcação final do ritmo nas sílabas recai justamente sobre ele, que, comparado aos versos mais largos da estrofe, é mais limitado de sílabas, mas que não diminui sua importância, pelo contrário, pois revela a habilidade de Palés ao lançar mão de diferentes combinações da estrutura estrófica, a fim de contribuir para o ritmo de "Falsa canción de baquiné".

A sonoridade do poema também se nota na estrofe seguinte, quando a rima surge de forma mais evidente, em um verso rico em sons oclusivos bilabiais, fricativos e nasais — (p), (b), (t), (f), (m) —, dando aos versos um ritmo cadenciado, que difere das estrofes anteriores.

Os versos que compõem a terceira estrofe, sem contarmos a palavra "Tembandumba", já não trazem o estranhamento das estrofes anteriores. Além das palavras serem familiares ao vocabulário do leitor, nota-se que existe um ritmo mais homogêneo, aliado a uma rima acentuada por um paralelismo entre os versos

Pero que ahora verá la playa. Pero que ahora verá el palmar. Pero que ahora ante el fuego grande con Tembandumba podrá bailar (PALÉS, 1937, p. 78).

Os versos analisados até aqui nos mostram a complexidade da leitura desse poema. A manutenção desse poema está na disposição do leitor em querer lê-lo, mesmo diante da incompreensão das estrofes iniciais. E também do esforço que Palés exige que façamos em cada verso, palavra e, inclusive, na atenção ao ritmo que imprimimos à leitura.

Apesar de se tratar até aqui de uma análise baseada nas três primeiras estrofes apenas, podemos notar que a proposta de seguir rompendo com a "forma tradicional" de se ler um poema, vai além do próprio intuito de rompimento de conceitos de produção poética.

Se questionarmos a forma nesse poema, enxergando-a como algo sem sentido e sem propósitos definidos, somente por transgredir, deixaremos escapar o processo inovador que Palés introduz para e com a sua própria poesia.

Em relação com isto, é importante lembrar que Palés tinha se formado na leitura do nicaraguense Rubén Darío, o argentino Leopoldo Lugones e o uruguaio Julio

Herrera y Reissig e que vinha escrevendo, desde a década de 1910 e até 1921, uma poesia em que prevalece uma sensibilidade parnasiana a tono com o Modernismo hispano-americano.

O entendimento da forma em "Falsa canción de baquiné" necessariamente passa pela percepção do dinamismo que envolve o leitor em cada estrofe. Primeiro pela rima, que se caracteriza por organizar o metro na construção do verso. E segundo, temos o ritmo como um fator de desconstrução do verso.

Nesse poema Palés lança mão da rima para valorizar ainda mais os vocábulos de origem desconhecida ao leitor de "bom gosto".

La rima es la forma canonizada, métrica, de la eufonía. En la actualidad parece admitirse generalmente que la rima no es un ornamento sonoro del verso sino un factor organizador del metro (TOMASHEVSKI, 1927, p. 119).

O embate entre os elementos da cultura moderna e da tradição hispânica ainda nas três primeiras estrofes, leva-nos a interagirmos mais com eles, enquanto que a expectativa de leitura se torna uma incógnita a cada estrofe. Sobre essa relação dinâmica da forma lembro, mais uma vez, a cita de Tinianov: "A forma de uma obra literária deve ser entendida como uma entidade dinâmica".

A partir da quarta estrofe do poema, a percepção de um ritual se torna mais evidente que nas estrofes anteriores, pois há referências pontuais como "brujo negro" e "hechizo de mala hembra", que nos fazem pensar nos preparativos feitos para encaminhar o espírito daquele que está morto. A sustentação dos vocábulos de origem e sentidos estranhos se mantém, porém, a diferença da quantidade de versos dessa estrofe se torna evidente ao leitor.

Por outro lado, Palés continuou valorizando os termos afro antilhanos, interpondo o estranhamento na leitura e na interpretação do poema, mas também o propósito estético-ideológico de sua produção.

Y a la Guinea su zombí vuelva...

—Coquí, cocó, cucú, cacá—
Bombo el gran mongo bajo la selva
su tierno paso conducirá.
Ni sombra blanca sobre la hierba
ni brujo negro lo estorbará.
Bombo el gran mongo bajo la selva
su tierno paso conducirá.
Contra el hechizo de mala hembra
cocomacaco duro tendrá.
Bombo el gran mongo bajo la selva
su tierno paso conducirá.
— Coquí, cocó, cucú, cacá— (PALÉS, 1937, p. 78-79).

A indicação de um lugar ("Guinea"), denota a possibilidade do simbolismo que esse possui, quando Palés mostra o "caminho" que o espírito da pessoa velada no baquiné seguirá. Não se sabe exatamente o real motivo da escolha de Palés por esse país, nem se essa escolha estaria relacionada com o fato de que, fazendo parte do continente africano, Guinea é o único a ter o castelhano como um dos idiomas oficiais do país. Porém a associação que o poeta faz com "zombí", sendo este um ser pertencente à cultura africana, reforça o objetivo de Palés em trazer para a sua poesia de tema negro a valorização de elementos culturais e a recuperação da relação desses elementos com a cultura antilhana.

Possivelmente Palés deu à palavra zombí um sentido de veneração que os povos africanos sustentam com relação aos seus ancestrais. Ao longo desses anos em que o interesse da vanguarda internacional pela arte africana redunda em diversas experimentações e estudos, Palés vai acompanhando especialmente a produção ficcional europeia e norte-americana sobre a África, na qual encontra traços das culturas do continente, ora valorizados, ora estigmatizados.

A estrofe possui três estribilhos que se repetem. Nesses versos, o estranhamento é reforçado pelas palavras "Bombo" e "mongo". A primeira se refere a um instrumento de origem angolana e a segunda a um poderoso espírito que guiará

àquele que está sendo velado no "baquiné", em um processo de transição de um mundo a outro.

Assim como nos estribilhos, essa estrofe em particular sustenta o caráter coletivo, ecumênico da estrofe inicial, quando o ritmo do "Candombe" introduzia o leitor no ritual do "baquiné". Podemos notar pelo recurso dos pontos suspensivos do verso inicial "…", seguido do verso entre travessões: "— Coquí, cocó, cucú, cacá—", que também encerra a estrofe.

Dessa vez essa coletividade é representada por termos que se referem a sons de animais, levando o leitor a uma percepção da atmosfera de uma floresta, representação marcada da relação do povo africano com os espíritos dos antepassados e com os elementos da natureza, bem como com a associação com a cultura antilhana, como por exemplo *coquí*, que é a rã de Porto Rico.

Nas duas estrofes subsequentes a percepção que temos de um ritual é ratificada pela descrição que Palés faz dos "ingredientes" mencionados no *baquiné*

Para librarle de asechanza colgadle un rabo de alacrán.
Será invencible en guerra y danza si bebe orines de caimán.
En la manteca de serpiente magia hallará su corazón.
Conseguirá mujer ardiente con cagarruta de cabrón (PALÉS, 1937, p. 79).

As duas estrofes constroem claramente as peculiaridades de um ritual de características africanas, reiterando o que já havíamos dito sobre a proposta da produção de tema negro de Palés. Importante notar na primeira dessas duas estrofes a construção de coletivo, nesse velório especificamente, é recuperada pela expressão "...colgadle un rabo de alacrán.", que lança mais uma vez a pergunta de "quem é que diz esse verso? ", pois o imperativo usado nele, depois de três estrofes, é retomado novamente por "alguém" no velório.

Nota-se que no *baquiné* existe uma relação de interação. Dessa maneira o que se percebe não se configura como um velório de luto, mas uma integração de todos em um ritual que tem por objetivo preparar o espírito do morto para seu retorno à terra dos seus ancestrais.

Na estrofe seguinte se inicia uma oração a Ogún. Palés antecede o final do *baquiné* com uma oração ao deus de origem africana *Ogún*. E mais uma vez a voz coletiva do ritual de *baquiné* salta aos olhos do leitor e ao seu sentido, pois já primeiro verso o poeta nos insere na preparação da oração: "A papá Ogún va nuestra ofrenda..." (PALÉS, 1937, p. 79).

A partir da oitava estrofe em diante o que vemos e lemos são versos que se referem à oração feita ao término do *baquiné*. A sequência de versos das estrofes que distinguem essa oração do restante do poema denota também um momento no qual àquele (s) que está (ão) orando ao deus *Ogún* pode (m) ter entrado em um estado de transe.

Pode-se supor isso a partir dos últimos versos das estrofes que expressam esse momento de invocação do ritual, que se repetem sempre após as reticências utilizadas por Palés: "Papá Ogún iay! papá Ogún..

Certamente essa é uma suposição, tendo em vista a complexidade da leitura do poema. Pode-se pensar também na possibilidade de uma interposição da voz de uma outra pessoa que estivesse orando, já que a reticência carrega esse sentido.

Outra observação importante é a alusão que Palés faz na nona estrofe ao *vodú*, uma das religiões de origem africanas nas Américas, e que passou à história por ter supostamente dado ensejo à cena mítica fundacional do início da guerra pela independência haitiana.

Papá Ogún, mongo implacable, que resplandece en el vodú con sus espuelas y su sable... Papá Ogún iay! papá Ogún (PALÉS, 1937, p. 80).

A independência haitiana foi a segunda nas Américas, porém a primeira a ser declarada por negros escravizados de que se tem registro. A fim de dar um fim ao processo colonizador francês, os próprios escravos que ali estavam deram início a uma luta armada pela libertação e pela abolição da escravatura, no ano de 1791.

A oração termina com a oferenda ao deus africano. Importante notar que a referência desse sacrifício a Ogún, que é representado como um deus da guerra, é a de uma "carne blanca"

Ahora comamos carne blanca con la licencia de su mercé.
Ahora comamos carne blanca... (PALÉS, 1937, p. 80).

Ao considerar o fato de que "Falsa canción de Baquiné" é um poema que trata de um tema negro na produção de Palés, supõe-se que as palavras "carne blanca" se referem a um ritual antropofágico, representado nesse poema, que termina com a mesma estrofe do início, encerrando e caracterizando o poema como uma estrutura circular e polifônica, marcada por vocábulos de origem africana e acentuada pelo ritmo do Candombe, que dessa vez termina de maneira mais vibrante, ao ser introduzido o acento de exclamação no terceiro verso-de-péquebrado: Candombe!

Além do poema "Falsa canción de baquiné", há outra versão desse ritual no livro "Litoral" (1919), diferente daquela que o poeta produz para o livro *Tuntún...*, mas fundamental para a tentativa de compreender como Palés fez uso da escuta e da rememoração na sua poesia de tema negro.

Nesse livro, Palés também conta fatos de sua infância. E um desses fatos está relacionado com o "baquiné", no qual Lupe, uma empregada negra da família do poeta, foi fundamental para a escrita do poema em questão.

Como já citado anteriormente, Lupe entoava canções para Palés antes de dormir e uma delas está representada na primeira estrofe de "Falsa canción de baquiné".

Adombe gangá mondé iAdombe! (PALÉS, 2013, p. 81).

Tal canção continuou a soar na memória do poeta e, ainda que não se afirme com propriedade a relação desse episódio de sua infância com o poema "Falsa canción de baquiné" (1937), é possível relacioná-los.

O filósofo, poeta e compatriota de Palés, Noel Luna, comparou, na sua defesa de doutorado na Universidade de Princeton, o episódio do "baquiné" com um reconhecimento de familiaridade com uma língua materna.

El resonar de ese "canto en cangá" que el narrador reconoce como parte de su vivencia no confirma una posesión del sujeto (él no tiene idea del sentido de las palabras de ese "canto terrible, primitivo y magnífico" que Lupe cantaba "con ronco y medroso acento imitando la voz de los brujos que quieren comerse al ninõ), sino más bien una forma de relacionarse con el lenguaje (LUNA, 2001, p. 150).

Por fim, outro porto riquenho que recupera a questão do "baquiné" é Rubén Ríos Ávila, no livro *La Raza cómica. Del sujeto em Puerto Rico (2002)*, cuja análise sobre o velório se dá desde uma perspectiva psicanalítica e pelo viés da identidade, colocando em contraponto as personagens do óleo *El velorio* (1893) de Francisco Oller e as do poema de Palés.

Assim, Ríos Ávila disserta sobre o fato de a pintura de Oller possuir uma dissonância, um tipo de caos entre os personagens pintados, como o padre ou as outras pessoas que estão presentes na casa, vinculando uns a uma sucessão de ruídos, e outros a uma forma de música.

Se trataría entonces, de lo siguiente: hay una tensión primaria en el cuadro entre lo llamaríamos ruido y lo que llamaríamos música, entre los sonidos deslocalizados, caóticos, y la promesa del acorde mantenida en la entonación del seis chorreao (RÍOS ÁVILA, 2002, p. 49).

Essa dissonância também é entendida por Ríos Ávila como uma forma de politizar a obra, já que o autor do quadro era um fazendeiro da época. Esse fato chama a atenção por ser um ato simbólico de dominação da classe da qual Oller fez parte sobre aqueles que foram pintados.

Portanto, *El velorio* e a observação por meio da linguagem feita por Noel Luna serviram não só para contrastar as diferenças culturais e sociais em diferentes formas de análise, mas também para mostrar o efeito político, cultural e subversivo do ritual descrito no poema "Falsa canción de baquiné" no marco da literatura e da cultura modernas em Porto Rico; mas na qual ressoam também elementos comuns a outros contextos latino-americanos.

Referências:

ARCE DE VÁZQUEZ, Margot. *Obras completas*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1998.

HERNÁNDEZ AQUINO, Luis. *Nuestra aventura literaria (los ismos en la poesía puertorriqueña, 1913-1948).* 2. ed. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1980.

LUNA, Noel. La "ú" profunda: Eros, tradición y lengua materna en la poesía de Luis Palés Matos. Dissertation. Princeton University, Princeton, 2001.

PALÉS MATOS, Luis. *Tuntún de pasa y grifería. Poemas afroantillanos.* San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1937.

PALÉS MATOS, Luis. *Tuntún de pasa y grifería*. Edición de Jaime Benítez. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1950.

PALÉS MATOS, Luis. Fiel fugada: antología poética de Luis Palés Matos. Edición de Noel Luna. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2008.

PALÉS MATOS, Luis. *Litoral. Reseña de una vida inútil.* Edición de Ana Mercedes Palés. San Juan: Folium, 2013.

RÍOS ÁVILA, Rubén. *La raza cómica. Del sujeto en Puerto Rico.* San Juan: Callejón, 2002.

TINIANOV, J. La noción de construcción. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* 5. ed. México: Siglo XXI, 1987.

TOMASHEVKI, B. Sobre el verso. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* 5. ed. México: Siglo XXI, 1987.

Valendo-se de Regina Dalcastagnè para observar o lugar de fala e o modo de representação do marginalizado em "Faroeste caboclo", da Legião Urbana

Wallas Gomes Zoteli¹

BRock, Russo e a década de 1980: um brevíssimo retrospecto

O atentado ao Riocentro, a campanha Diretas-Já, a divulgação dos primeiros casos de AIDS e a elaboração de uma nova Constituição Brasileira são fatos de ampla repercussão e incisivos para exemplificar porque os anos da década de 1980 ficaram perenizados na memória histórica brasileira por marcos políticos, sociais e econômicos que contribuíram para impulsionar uma mudança emblemática de

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista da Capes.

comportamento e postura crítica, com especial protagonismo dos jovens urbanos. O fim oficial da ditadura militar brasileira em 1985 se fixa como expoente simbólico para o início de um ansiado processo de superação a um período de horror existencial estigmatizado por uma truculência estatalmente autorizada, desaparecimentos injustificados e prisões arbitrárias. É tal o contexto em que as músicas de protesto se tornam populares por meio de diversas bandas e cantores brasileiros de rock. Como principal referência musical para essas produções, o punk irrompe com músicas rápidas, ruidosas e identificadas por batidas mais pesadas, caracterizando o hardcore, além de estar associado a um visual agressivo e rasgado, com o intuito de chocar e fugir dos padrões da moda e da sociabilização. Em sua dissertação de mestrado Legionários do rock: um estudo sobre quem pensa, ouve e vive a música da banda Legião Urbana, André Luis Campanha Demarchi (2006) escreve que do punk, a Legião Urbana herdou o lema "do it yourself", que propiciou aos três componentes da banda – Dado Villa-Lobos (guitarras), Marcelo Bonfá (bateria) e Renato Russo (vocal, letras, violão) – montá-la mesmo sem domínio de aprofundadas técnicas de composição e execução musical, o que elucida em parte por que suas canções tenham com recorrência se amparado em três ou quatro acordes (DEMARCHI, 2006, p. 40). Friso também, alinhado aos trabalhos acerca da obra legionária referenciados neste artigo, que a música, a estética e os princípios punks se constituem influência, e não um princípio ortodoxo e dogmático que manteria os integrantes da banda atrelados a apenas um ritmo, uma batida ou uma temática.

Acerca da relação entre o *punk* e daquele Renato que viria a ser vocalista da banda citada, em seu artigo "Renato Russo e a poética moderna: diálogos com Bob Dylan", o pesquisador Luciano Carneiro Alves (2011) argumenta que a persona Renato Russo ganha forma com o *punk rock*: uma vez recuperado da epifisiólise, a partir de 1977, Renato retoma a rotina escolar e se aproxima do que seria mais tarde conhecido como a Turma da Colina. Esclarece o autor que a Colina se tratava de um setor de quadras onde se concentravam apartamentos de professores da Universidade de Brasília (UnB); lá, jovens filhos de professores, militares e funcionários públicos em geral construíram uma sociabilidade em torno dos signos

da cena punk de influência inglesa. Surgiram nesse cenário as primeiras formações do Aborto Elétrico e do Blitz 64, ambas com integrantes que mais tarde fariam parte das bandas Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude. A capital federal Brasília foi um dos centros da efervescência de jovens bandas de *rock* naquela década, em uma rede instável e fértil de trocas de integrantes entre si. Após a repercussão local de seus lançamentos, as apresentações ocorriam em geral no Centro Comercial Gilberto Salomão, na própria cidade (ALVES, 2011, p. 5). No decorrer de seus escritos, o pesquisador indica que o fim da banda Aborto Elétrico no final de 1981 resultou para Russo numa mudança quanto ao tipo de música produzida. No primeiro semestre de 1982, apresentou-se como Trovador Solitário cantando músicas suas (dentre as quais, "Eduardo e Mônica", sucesso gravado pela Legião Urbana em 1986) e de outros compositores, quando deixou explícita a influência do folk rock de Bob Dylan. Até a gravação do disco de estreia da banda Legião Urbana em 1984, o *Legião Urbana* (lançado em 02 de janeiro 1985), as composições de Renato caminham num crescendo para o diálogo entre várias perspectivas do rock. Tal abertura estética acaba por definir a linguagem dele e da banda fortemente orientadas às características do pop-rock, a exemplo do que ocorre na canção "Eu Sei", composta em 1982-1983 (p. 8).

Em 1982, no intuito de lançar um espaço para as bandas novas influenciadas por uma postura vanguardista de suas precursoras da década anterior, monta-se o Circo Voador, por onde passariam algumas das bandas que participariam do Rock in Rio, em 1985. Dentre elas, a Legião Urbana, num concerto marcante em 23 de julho de 1983 (DAPIEVE, 1995, p. 158). Desse modo, o processo de abertura política seguia sendo testado com essa circulação de ideias encampada pelos jovens músicos (id., 2000, p. 30). Como destaca Mario Luis Grangeia (2011), em seu artigo Redemocratização e desigualdades sociais segundo Cazuza e Renato Russo,

[...] após o Rock in Rio, novos ídolos surgiram, danceterias fecharam e o rock deixou de ser marginal. Entre os responsáveis, estavam Cazuza, no Barão Vermelho e em carreira solo, e Renato Russo, líder da Legião Urbana. Suas obras e declarações públicas reúnem observações e reflexões sobre um país em mudança (GRANGEIA, 2011, p. 49).

Bandas de música *pop* e de *rock and roll*, como Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Engenheiros do Hawaii, Titãs, RPM, Os Paralamas do Sucesso, Camisa de Vênus, Blitz, João Penca e seus Miquinhos Amestrados, Inimigos do Rei e Barão Vermelho se expandem em popularidade no meio musical frequentando os mesmos palcos que intérpretes e compositores como Raul Seixas, Rita Lee, Cazuza, Kiko Zambianchi, Leo Jaime, Lobão, Lulu Santos e Ritchie, estes últimos responsáveis por levar o *rock* brasileiro da década de 70 para a de 80. Isso nos ajuda a entender com clareza por que é comumente referenciada como a década de ouro do *rock* brasileiro. Estabelecem-se, no cenário musical nacional, ainda na década de 80, as quatro bandas que formavam o que se habituou chamar de "quarteto sagrado do *rock*", expressão cunhada pelo professor, jornalista e escritor Arthur Dapieve (2000), em seu livro *Renato Russo: o trovador solitário*: os Paralamas do Sucesso, Titãs, Barão Vermelho e Legião Urbana.

Como adendo, parece-me pertinente ressaltar que, apenas a partir de 1985, é que o rock alcança uma relação direta mais permanente com o grande público, devido ao poder aquisitivo adquirido pelas massas por meio dos primeiros anos do Plano Cruzado. As classes mais populares passaram a ter a possibilidade de consumir mais; dentre os novos itens de consumo, estavam os LPs. Dois, da Legião Urbana, por exemplo, atinge a marca de 800 mil cópias vendidas, superado apenas pelo RPM, com seu Rádio Pirata ao Vivo, LP que venderia 2.200.000 cópias naquela oportunidade. Esses números escancaravam o poder da mídia frente ao rock brasileiro da época, apelidado de BRock pelo mencionado Dapieve (1995), em outro livro seu, intitulado BRock: o rock brasileiro dos anos 80, definindo-o como um novo rock brasileiro "[...] falando em português claro de coisas comuns ao pessoal da sua própria geração: amor, sexo, política, polaroides urbanas, dores de crescimento e maturação - mensagens transmitidas pelas brechas do processo de democratização" (DAPIEVE, 1995, p. 23).

"Faroeste Caboclo" em *Que País É Este 1978/1987*

"Não tinha medo o tal João de Santo Cristo" são as primeiras palavras da canção "Faroeste Caboclo", faixa com duração de nove minutos e quatro segundos, do álbum *Que País é Este 1978/1987*, terceiro álbum da banda Legião Urbana, lançado em 1987. Mais de vinte e cinco anos após o lançamento do álbum, a canção apresenta-se como atual e já atinge novas gerações de jovens, integrando o repertório de legionários nascidos em outros cenários políticos subsequentes ao contexto de produção original. Por legionários, entenda "[...] indivíduos que estabelecem contato com a produção artística da banda e que através deste contato, forjam para si uma identidade centrada nos princípios, signos e símbolos apresentadas pela Legião Urbana em suas canções, entrevistas e performances em shows" (DEMARCHI, 2006, p. 40). Desde seu lançamento em nível nacional, na voz de Renato Russo, os versos de Faroeste têm se popularizado e se tornado parte tanto do cancioneiro nacional quanto do imaginário urbano brasileiro.

O rock guarda em suas letras o que se pode denominar de trunfo de seu projeto artístico. Alves (2011) enfatiza que a Legião Urbana, ou mesmo Renato Russo como intérprete solo, não fez da inovação na sonoridade a sua força. O destaque alcançado junto ao público e à cultura brasileira das últimas três décadas deveu-se mais predominantemente às letras das canções, a exemplo de Bob Dylan. Sempre atento às críticas quanto à técnica musical de sua banda, Russo apostou em uma elaboração poética que permitisse a ele e à Legião um lugar de distinção na cena musical jovem brasileira (ALVES, 2011, p. 15). No entanto, como demonstra Martha Tupinambá Ulhôa (2003), a performance de "Faroeste Caboclo" na primeira versão registrada em disco nos permite problematizar essa aparente "pobreza" em termos musicais, por trazer alusões a outros estilos e gêneros enquanto recurso poético-discursivo, mostrando que a textura musical muda com o desenvolvimento da narrativa:

O acompanhamento da guitarra folk e estilo vocal suave é reservado para os momentos nos quais o protagonista Santo Cristo mostra seu lado terno e mais fraco (textura folk rock). É

possível inferir que tipo de plantação ele passa a cultivar simplesmente pelo significado convencionado que liga o acompanhamento do reggae com a maconha (textura reggae). A melodia e linha do baixo em movimento contrário enfatizam os momentos em que Santo Cristo mais sofre: quando vai preso pela primeira vez, quando perde Maria Lúcia para seu rival e, finalmente, quando morre após ter matado seu inimigo (textura rock) (ULHÔA, 2003, p. 56-57).

A composição data de 1979. Flávio Lemos, baixista da banda Capital Inicial e excolega de banda no Aborto Elétrico em entrevista concedida a Cláudia de Castro Lima para a revista *Flashback*, em 2004, polemiza dizendo que "Faroeste Caboclo" foi inspirada por ele e por uma prima de Renato, Mariana. E que João de Santo Cristo seria um alterego do próprio Russo no triângulo amoroso. Essas declarações conflitam com a entrevista registrada no livro *Letra*, *música e outras conversas*, do músico e compositor Leoni (1995), na qual Renato Russo conta que escreveu a música em duas tardes e que o roteiro foi improvisado, criando-se os versos seguintes tomando em consideração as rimas a serem feitas com os versos anteriores. Renato Russo admite também que sua inspiração foi "*Hurricane*", canção de Bob Dylan presente no álbum *Desire*, de 1976, e que conta a história do boxeador Rubin Carter. Ainda sobre suas inspirações, o compositor cita "Domingo no Parque" (1968), de Gilberto Gil, Raul Seixas e a tradição oral do povo brasileiro.

Desenvolve Alves (2011) que, no cotejo entre as canções citadas, ficam nítidos os diálogos existentes entre elas. A disputa de João e José pelo amor de Juliana na obra de Gilberto Gil compara-se a disputa pelo amor de Maria Lúcia entre João e Jeremias na obra de Russo. Em ambas, o desfecho é a morte, caracterizada por diversos elementos cênicos que fornecem ao ouvinte referentes para imaginar cinematograficamente o cenário de tais mortes (ALVES, 2011, p. 10).

Comparando as gravações de "Faroeste Caboclo" e "Hurricane", podemos notar as semelhanças do contorno melódico, textura e estrutura retórica entre as duas canções. [...] "Faroeste" tem uma sonoridade meio modal, pela presença de notas repetidas, enquanto "Hurricane" é praticamente recitado, empregando

intervalos de segundas maiores e terças menores, próprios da fala. Ou seja, apesar das proximidades e do paralelo entre as duas performances, Faroeste Caboclo é mais canto do que fala. (ULHÔA, 2003, p. 48).

Há também outra canção de Bob Dylan a ser considerada em tal cotejo intertextual, que se intitula "Romance in Durango", gravada no mesmo disco em que está "Hurricane". Segundo Alves (2011), "[...] o cenário da narrativa é o deserto mexicano e os personagens um cowboy em fuga junto com sua amada Magdalena, havendo passagens características dos 'filmes de faroeste'" (ALVES, 2011, p. 10).

Lugar de fala e modo de representação da voz marginal

Pouca variedade de perspectivas sociais: eis o cerne do problema da representatividade delineado por Regina Dalcastagnè (2002) ao tratar do *lugar de* fala no campo literário. A autora esclarece o papel do escritor (por extensão, incluo o do compositor) como aquele que suspende o silêncio do outro. Alinhada a Iris Marion Young, cita que o conceito de *perspectiva social* reflete o fato de que indivíduos posicionados de modos diferentes na sociedade possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados de tais posições. Daí, a preocupação dos estudos literários em discutir problemas relacionados ao acesso à voz e à representação de múltiplos grupos sociais, conforme é reiterado por ela em "o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes" (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34). Outro ponto tocado pela pesquisadora é a relação entre legitimidade e autoria/autoridade: emaranha-se um processo excludente de indivíduos marginalizados, que acabam não produzindo literatura por não possuírem domínio e perícia sobre a técnica que lhes conferiria suposta autoridade na produção artística. Essa exclusão é reforçada pelos mecanismos de consagração que legitimam autores e obras. "Perde-se diversidade" (p. 38), nas palavras dela,

porque a pluralidade de pontos de vista ainda se mantém como uma utopia no campo literário; embora não privilégio deste. Acerca disso, ela também nos alerta que

o problema da *representatividade*, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34).

Neste artigo, explorando tal abordagem dos estudos literários nos estudos da canção, assumo a gravação de "Faroeste Caboclo" no álbum *Que país é este 1978/1987* como objeto de análise. De imediato, penso ser importante destacar a seguinte colocação do próprio compositor acerca do enredo da obra:

[...] dizem que eu conheci um certo marginal e fiz a música. E não é. A música é completamente fictícia. E é engraçado, porque o João de Santo Cristo é um garoto de classe média e as pessoas, parece, não percebem isso. Ele era filho de fazendeiro e o pai dele foi assassinado. Ele vai para o reformatório porque não tem ninguém para tomar conta dele. Mataram praticamente toda a sua família e, por isso, ele é revoltado (RUSSO, apud MAIA; GIL, 1988, p. 52).

Como se constata facilmente, a composição da canção se envolve de diversas polêmicas. Mesmo que no trecho citado da entrevista, o compositor tenha afirmado que o personagem central pertença à classe média, filho de fazendeiro, o que se vê é que isso não o pouparia de ser colocado à margem social ao longo de seu amadurecimento narrado no decorrer das estrofes. Os quatro versos ("Não entendia como a vida funcionava / Discriminação por causa da sua classe e sua cor / Ficou cansado de tentar achar resposta / E comprou uma passagem, foi direto a Salvador") permitem suspeitar uma questão racial posta em evidência. O enredo acompanha a *via crucis* de um anti-herói brasileiro, João de Santo Cristo, que flutua entre as categorias de trabalhador (carpintaria) e de bandido. Bem na linha

de "Hurricane", canção na qual um boxeador profissional negro é condenado por um crime que não teria cometido, tendo sua carreira interrompida por isso.

Considero válido avaliar a canção sob a ótica do *lugar de fala* que o compositor e sua banda ocupam e o modo de representação do marginalizado encarnado no personagem protagonista. Uma vez que "Faroeste Caboclo" constitui parte de um repertório demasiadamente popular, carrega grande potencial como formador de opinião pública, especialmente à época de seu lançamento. Adoto colocações compartilhadas da dissertação de mestrado de Carlos Rogério Duarte Barreiros (2007), sob o título de *Faroeste Caboclo: literatura, cordel e rock and roll*, para dialogar com as proposições de Regina Dalcastagnè (2002). A professora-pesquisadora sugere como recurso metodológico dividir os modos de representação do marginalizado em três blocos, mas sem que tal modelo de classificação se pretenda universal: é possível identificar o *modo exótico*, o *crítico* e o *de dentro*. Em seu artigo, para cada categoria ela elenca autores "autorizados" ou "não" para exemplificar e discutir.

O modo de perspectiva *de dentro* se refere a autorias oriundas da condição marginal, portanto, indivíduos que possuem a perspectiva a partir do contexto do qual se originam e que dele migram ou não. Aponta-se como o modo de mais clara assimilação. Certamente, é possível excluir essa possibilidade de antemão. O ponto de contato mais assegurado é que o autor Renato Russo e o personagem João de Santo Cristo poderiam circular em espaços em comum na cidade de Brasília, já que os versos "E num ônibus entrou no Planalto central / Ele ficou bestificado com a cidade / Saindo da rodoviária viu as luzes de natal / Meu Deus, mas que cidade linda!", dentre outros, mostram que por lá o personagem também teria se estabelecido. Enquanto o autor é um jovem branco de classe média, filho de funcionário do Banco do Brasil e que possui acesso garantido à cultura letrada, Santo Cristo é retirante nordestino, teve seu pai assassinado, parte para a capital em busca de uma vida melhor, passando pelas dificuldades de trabalhadores informais e sendo atraído para o crime. Numa cidade com poucas opções de entretenimento para jovens, essas duas figuras poderiam se cruzar; isso é indicado,

por exemplo, em "Fez amigos, frequentava a Asa Norte / la pra festa de rock pra se libertar" e "Sob uma má influência dos boyzinhos da cidade". João de Santo Cristo não é um *boyzinho* da cidade, Renato Russo não é um retirante nordestino ora trabalhador braçal ora traficante. O lugar de fala deste é *de fora* quando considerada a representação daquele.

O modo exótico é apontado como aquele que ocorre em obras literárias enformado no perfil que a tradição lhe atribuiu por preconceito, medo e sentimento de superioridade; e, na tentativa de serem críticas, tais obras reforçam estigmas, tornando distantes e estranhos indivíduos comuns. Já no modo crítico, percebe-se que o desconforto com o problema da marginalização deixa suas marcas na obra, gerando um estranhamento no conteúdo e na forma da narrativa - estranhamento devido justamente ao enquadramento das situações sob uma nova ótica mesmo, com outros valores e modos de ver diferentes do prisma tradicional burguês.

Afirmo que predomina na canção em foco um *modo exótico cínico* na representação do marginalizado da sociedade contemporânea a sua criação. Há sim denúncia do circuito de exclusão e de racismo velado do país. Em contraponto, na tentativa de construção de um anti-herói retirante, que age movido pelas emoções e deslumbramentos e vive a sofrer as consequências de escolhas equivocadas, tangencia-se o mito do homem cordial brasileiro, revelando uma tendência à idealização do excluído. Considerado normal para classe média, o querer possuir, seja dinheiro, status ou a mulher desejada aparecem como patológico no protagonista marginal. O personagem se torna uma alegoria das possibilidades de ascensão de sujeitos marginalizados por meio do crime. Há, porém, uma tensão com figura do malandro por causa de outra camada de que se reveste João de Santo Cristo, o misticismo. Ao avesso, é possível associá-lo à figura de cavaleiro travestida em duelista de faroeste. O enfrentamento corajoso frente aos infortúnios; o ato de limpar a honra que justificaria um crime de assassinato ao final da narrativa; o coração prometido a Maria Lúcia. No duelo final entre ele e Jeremias, nos versos "- Jeremias, eu sou homem, coisa que você não é. / E não atiro pelas costas não", é possível notar valores morais cultivados por João apesar de todos os seus desvios do politicamente correto ao logo de sua trajetória, e isso reforça a fusão dos pontos indicados. Tal duelo inclusive é a cena que se aproxima do cinema de faroeste americano, que contribui para amparar a representação estereotipada de personagens com comportamento exótico/violento para o olhar burguês, o que anula a força de suas lutas, questões e conflitos de grupos outros. Isso está evidente nos versos que sintetizam como o duelo repercute em distintas perspectivas sociais: "E o povo declarava que João de Santo Cristo / Era santo porque sabia morrer / E a alta burguesia da cidade não acreditou / na estória que eles viram da TV".

Contudo, parece produtivo explorar o potencial crítico pelo *modo exótico* de representação. Argumenta Barreiros (2007) que a canção "Faroeste Caboclo", por ser permeável à cultura popular e à literatura erudita, pode conter um *potencial* de combate, mesmo que inserida na lógica de mercado de produtos culturais (BARREIROS, 2007, p. 153). Um dos cotejos pelos quais ilustra isso é com Vidas secas, de Graciliano Ramos. Pela temática do retirante e da alternativa de futuro, pretendia-se dar forma literária à pobreza, propiciando o direito de grito e de combate pelo viés da literatura, fazendo disso uma emergência estética. Em Vidas secas, emprega-se a pesquisa psicológica para deseroizar a miséria do retirante, que enxerga na aquisição da cultura letrada toda sua alternativa de futuro. Em "Faroeste Caboclo", à moda de cordel, contar a trajetória do retirante perpassa o ato de levar a voz que canta a desaparecer na forma de um autor legião urbana, com contribuições musicais da indústria cultural; vislumbra-se uma alternativa de futuro coletiva, que transcende tanto o desejo de aquisição de cultura letrada quanto o de mergulhar na facilidade da alienação total. Em propostas distintas, ambas as obras deixam entrever o desejo em comum de acabar com o sofrer Brasil, que é ecoado no último verso da canção sob estudo (p. 154). No entanto, advirto que, em Vidas secas, não se deve ignorar que há de ser proveitoso e pertinente um exercício arguto de leitura que questione até que ponto está inscrito mesmo esse desejo de superação do sofrimento do nordestino; pois, embora haja uma nítida preocupação social, não se pode deixar de apontar, ali, mais uma

necessidade de apresentação do real do que uma preocupação crítica em particular.

No cenário de produção musical da época, os joões-de-santo-cristo de verdade falando de suas experiências mais ou menos épicas encontravam-se principalmente nas periferias urbanas, produzindo e consumindo rap sobre questões relacionadas a seus dramas diários e engajados na formação de um repertório que traduzisse de dentro seus pontos de vista. Como assegura Dalcastagnè (2002), muito mais do que na literatura, a busca de autoexpressão de grupos marginalizados parece passar pela música popular e, nessa, hoje, em especial pelo rap, também com estrutura eminentemente discursiva e narrativa. De outra perspectiva social, marca a procura consciente de uma voz própria, genuína, como mostram a ênfase ininterrupta na afirmação da diferença em relação à experiência de vida dos "playboys" (jovens brancos de classe média como Renato Russo) e a enunciação insistente do nome do rapper, que poderia ser um João de Santo Cristo, em meio às letras. Ao contrário de como procede no campo literário e no cenário do BRock, é o produtor cultural (no caso, rapper) branco, instruído, pequeno-burguês, quem tenta mimetizar a dicção do marginalizado, embora convivendo sempre com o estigma de ser uma contrafação.

Uma banda *pop-rock* com tamanha repercussão como a Legião Urbana pode promover acesso a vozes oriundas de outros grupos sociais, ainda que de *modo exótico*. Em um período em que o discurso do jovem branco de classe média das cidades irrompe na mídia brasileira com a responsabilidade de ser estandarte para mobilizar uma liberdade de expressão há muito negada, abordar perspectivas de outras margens, como é o caso dos estigmatizados racial e socialmente, já inicia um processo de presença relevante dessa voz silenciada. Por outro lado, a observável preferência da mídia dos idos anos 80 por essas bandas se colocou como um obstáculo para maior difusão de outras sonoridades insurgentes, que projetassem o olhar *de dentro* desse outro que João de Santo Cristo representa.

Sigo no rastro dos escritos de Regina Dalcastagnè, em especial quando aponta que é provável que o dilema do discurso exótico, que é fazer com que o desconhecido e o estranho se tornem codificáveis e se encaixem em nossas categorias intelectuais, seja também o dilema do artefato literário em si, que é a necessidade de representar experiências outras, que não sejam apenas aquelas idênticas às de seus autores, para que ao menos uma tentativa de diálogo se estabeleça (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 42). Pois bem, encarrilho também que dilema semelhante possa acometer compositores da canção popular brasileira, com a qual é possível alinhar as bandas brasileiras de *rock* dos anos 80, em especial quando alcançado vertiginoso sucesso nos primeiros anos de redemocratização de um país tão múltiplo ao qual fora imposto um silenciamento de décadas.

Referências:

ALVES, Luciano Carneiro. Renato Russo e a poética moderna: diálogos com Bob Dylan. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: ANPUH, 2011. Disponível em: http://www.snh2011. anpuh.org/conteudo/view?ID CONTEUDO=775>. Acesso em: 15 dez. 2015.

BARREIROS, Carlos Rogério Duarte. *Faroeste caboclo*: literatura, cordel e rock and roll. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

DALCASTAGNE, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 20, p. 33-87, jul.-ago. 2002. Disponível em: http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2214/1773. Acesso em: 13 dez. 2015.

DAPIEVE, Arthur. *BRock*: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo*: o trovador solitário. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

DEMARCHI, André Luis Campanha. *Legionários do rock*: um estudo sobre quem pensa, ouve e vive a música da banda Legião Urbana. 2006. 178 f. Dissertação

(Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DYLAN, Bob. *Desire*. Nova lorque: Columbia, 1976. 1 disco sonoro LP (56min13).

DYLAN, Bob; LEVY, Jacques. Hurricane. In: DYLAN, Bob. *Desire*. Nova Iorque: Columbia, 1976. 1 disco sonoro LP (56min13). Lado 1, faixa 1.

DYLAN, Bob; LEVY, Jacques. Romance in Durango. In: DYLAN, Bob. *Desire*. Nova lorque: Columbia, 1976. 1 disco sonoro LP (56min13). Lado 2, faixa 2.

FERNANDES JR., Antônio. Esboço de uma poética das canções de Renato Russo. *Opsis*, Catalão, v. 3, n. 1, p. 69-81, 2003. Disponível em: http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/9255#.VnAMjtlrJdh Acesso em: 15 dez. 2015.

GIL, Gilberto. Domingo no parque. In: GIL, Gilberto. *Gilberto Gil.* Rio de Janeiro: Philips, 1968. 1 disco sonoro LP (46min22). Lado B, faixa 10.

GRANJEIA, Mario Luis. Redemocratização e desigualdades sociais segundo Cazuza e Renato Russo. *Aurora*, São Paulo, n. 12, p. 55-71, 2011. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/5889/5404>. Acesso em: 14 dez. 2015.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEGIÃO URBANA. *Dois.* Rio de Janeiro: EMI-ODEON Brasil, 1986. 1 CD (47min).

LEGIÃO URBANA. *Legião urbana*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON Brasil, 1985. 1 CD (37min09).

LEGIÃO URBANA. *Que país é este 1978/1987*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON Brasil, 1987. 1 CD (35min52).

LIMA, Cláudia de Castro. Os anos 80 para o Legião Urbana. *Flashback*, São Paulo, n. 2, p. 37-45, out. 2004.

MAIA, Sônia; GIL, Marisa Adán. Faroeste caboclo: o estranho no ninho do sucesso. *Bizz*, São Paulo, n. 7, p. 48-52, jul. 1988.

MARCHETTI, Paulo. *O diário da Turma 1976-1986*: a história do rock de Brasília. São Paulo: Conrad, 2001.

MUCURY, Julliany Alves. Uma Legião de poemas. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n. 3, p. 173-185, jan.-jun. 2013. Disponível em: http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N3/RBEC_N3_A12.pdf. Acesso em: 14 dez. 2015.

RAMOS, Graciliano. Vidas secas. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RPM. Rádio Pirata ao vivo. Rio de Janeiro: CBS, 1986. 1 CD (37min30).

RUSSO, Renato. Eduardo e Mônica. In: LEGIÃO URBANA. *Dois.* Rio de Janeiro: EMI-ODEON Brasil, 1986. 1 CD (47min), faixa 4.

RUSSO, Renato. Eu sei. In: LEGIÃO URBANA. *Que país é este 1978/1987*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON Brasil, 1987. 1 CD (35min52), faixa 6.

RUSSO, Renato. Faroeste caboclo. In: LEGIÃO URBANA. *Que país é este 1978/1987*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON Brasil, 1987. 1 CD (35min52), faixa 7.

SIQUEIRA, Leoni C. Jr. *Letra, música e outras conversas.* Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

ULHÖA, Martha Tupinambá. BRockin' Liverpool: significado e competência musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 14, n. 23, p. 43-61, dez. 2003. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9405/5437>. Acesso em: 13 dez. 2015.

YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University, 2000.

A busca e a música para dois personagens de Julio Cortázar: Johnny Carter, de "El perseguidor", e Horácio Oliveira, de *Rayuela*

Weverson Dadalto¹

O tema da busca perpassa toda a obra de Cortázar: a maior parte de seus personagens procura, a sua maneira, algo que não se pode definir bem, mas que transcende a realidade habitual. O objeto da busca não é claro; de qualquer forma, os modelos predefinidos de compreensão da realidade são recusados, às vezes com revolta, às vezes com humor e ironia, outras com esperança. Daí a possível distinção de três aspectos em um tipo de personagem central na narrativa cortazariana: o inconformista, o cronópio e o perseguidor. Não se trata

XVII Congresso de Estudos Literários. Entre Literatura e Música: leituras, afinidades, tensões. *Anais*

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

simplesmente de três grupos de personagens, mas de faces distintas, embora profundamente associadas, daqueles que grande parte dos críticos da obra de Cortázar chama de buscadores. Embora assumam características diferentes em cada obra e privilegiem mais um ou outro aspecto, de acordo com as necessidades e especificidades de cada personagem, os buscadores geralmente apresentam uma face mais negativa frente à realidade, uma face irônico-humorística e uma esperança: a insistência na busca faz que não se reduzam ao niilismo ou ao desespero existencial.

O buscador é, antes de tudo, um inconformista: busca algo novo porque não se satisfaz com a tradição, as circunstâncias e os padrões de normalidade. O capítulo 74 de *Rayuela* oferece algumas "notas" de Morelli, muito precisas, nesse sentido: "En un plano de hechos cotidianos, la actitud de mi inconformista se traduce por su **rechazo** de todo lo que huele a idea recibida, a tradición, a estructura gregaria basada en el miedo y en las ventajas falsamente recíprocas" (74, p. 317, grifo nosso²). O inconformista recusa o refúgio da aceitação de uma versão da realidade previamente elaborada e definida; arrisca-se, vence o medo e não se integra à zona intermediária do senso comum.

Isso não significa que ele encontre uma alternativa à realidade habitual. Sua inconformidade se aplica não só a essa forma de realidade que constitui suas circunstâncias, mas a qualquer forma de fechamento conceitual, a qualquer tentativa de definição. Não se trata de substituir, para ele, uma versão corrente da realidade por outra, mais complexa ou criativa; sua inconformidade é com a própria noção, típica da tradição ocidental, de que é preciso ordenar, classificar e definir a realidade.

Ele pretende manter-se, assim, em constante abertura, porosidade máxima, buscando sempre "una suma que rehúsa y se va ahislando y escondiendo", já que "la cacería no tiene fin y que no acabará ni siquiera con la muerte de ese hombre"

² Em todas as citações de *Rayuela*, indicamos o capítulo e a página a partir da edição crítica organizada por Julio Ortega e Saúl Yurkievich, registrada nas referências.

(74, p. 316). Em última análise, o inconformista revolta-se contra si mesmo, contra sua incapacidade de apreensão plena, sem reduções, de toda a realidade, contra sua frustração constante e progressiva. O que o inconformista não aceita é a limitação, e a natureza humana que postula e que sente existir em si em estado potencial nunca se atualizará definivamente, não passa de uma utopia.

Os cronópios, "esos verdes, erizados, húmedos objetos" (CORTÁZAR, 2006d, p. 111), personagens que aparecem sobretudo na quarta parte do volume *Historias de cronopios y de famas* (2006d), embora ingênuos, com um grau de consciência menor que os inconformistas, são a mais curiosa expressão, na obra cortazariana, da inadequação entre o buscador e suas circunstâncias temporais e espaciais. Os *cronó*pios, que carregam já o tempo em seu nome, vivem em outra forma de marcação temporal: devoram o tempo, não se deixam devorar por ele. Esses personagens não negam a realidade por não se conformarem com ela: eles simplesmente a ignoram, desconhecem-na, vivem num mundo que criam para si a cada instante, o que os torna absurdos, por um lado, e patéticos, por outro. Nos cronópios não há uma marcação forte do sentimento trágico, da angústia ou da consciência do desajuste, como nos inconformistas, e, por isso, seu comportamento resulta risível. O leitor, contudo, não deixa de ver nos cronópios uma oposição irônica aos valores do homem culto e burguês.

Uma atitude mais positiva, ativa e angustiada, que, de certa forma, sintetiza os aspectos do inconformista e do cronópio está no perseguidor. Davi Arrigucci Jr. assim descreve os perseguidores: referir

Caracteriza os perseguidores uma oposição fundamental com relação ao mundo em que lhes é dado viver, um mundo fragmentado e sem sentido, o mundo absurdo a que tantas vezes se referirá Horacio Oliveira, em *Rayuela*. Não podem aceitá-lo, pois nele se sentem desarraigados e divididos, perdidos de si mesmos. [...] São, assim, rebeldes em face do que se toma *habitualmente* por realidade. A narrativa se propõe a desmascarar essa aparência, transformando-se numa indagação metafísica, numa busca do ser, numa ânsia do real absoluto, que marca o misticismo sem Deus de vários dos personagens, sequiosos de um céu no mesmo plano da terra em que pisam (2003, p. 23).

Os perseguidores unem, portanto, uma via negativa, de desacordo com a formulação da realidade em que se acham inseridos, e da qual não participaram, e uma via positiva, de tentativa de encontrar um outro lado, um mais além, de ultrapassar as barreiras de vidro que emolduram o mundo. Se já carregam em si a inconformidade, não se reduzem a ela: debatem-se por afirmar algo que dê sentido à vida, lutam por construir um sentido. Cortázar não se contenta, portanto, em proclamar mais uma vez, pela boca de seus personagens, o fracasso do Ocidente, a crise da razão ou a morte de Deus e do homem: se o faz, pretende perseguir a derrubada dos muros que impedem o acesso a uma outra realidade. Há nos perseguidores uma positividade ativa, ambiciosa e esperançosa; esperança distinta, entretanto, daquela passividade que se esquece do presente enquanto aguarda pela vida futura, a ser dada por Deus, por uma revolução política ou qualquer outra coisa que não seja o sujeito mesmo da busca. O perseguidor é um afirmador da existência de outra forma de realidade, que ele não pode e não quer definir, mas de cuja existência não abre mão.

A saga de Horácio Oliveira, em *Rayuela*, atende à descrição, acima esboçada, do buscador. Já no primeiro capítulo de *Rayuela*, considerando-se a numeração corrente, o próprio Horácio Oliveira explicita o traço que melhor o caracteriza: "Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas" (1, p. 14). A atitude que lhe é inevitável, de estar sempre em busca, da qual não se sabe exatamente qual é o propósito ou o objeto, é sua marca fundamental, mas é também o indício de alguma outra coisa, escondida pela adequação habitual aos rumos pré-definidos, figurados nas bússolas. A ansiedade e ambição que promovem a busca são sinais de uma necessidade de penetrar na noite da razão, no esquecimento dos contornos e na escuta atenta ao mistério que subjaz às superfícies.

O mistério oculto do mundo, para Oliveira, não será decifrado pelo apelo à razão, ao sentimento ou ao pragmatismo: percebido na infância e esquecido pelas

sucessivas camadas de convenções, hábitos, linguagem, trabalho, especializações e felicidade doméstica, tal mistério continua a insinuar-se ao homem que, talvez por uma limitação que lhe seja inerente, talvez por ter sido limitado por um tipo de tradição cultural, talvez por pura covardia, sufoca a urgência da busca e agarra-se a algo que lhe dê a ilusão de segurança.

Não é o que faz Oliveira. Inconformista, recusa qualquer objeto que retenha o fluxo da busca. Seu signo é verbal, não substantivo. A Maga, com tudo o que representa, só existe porque existe a busca (esta sempre em processo), e nunca será efetivamente encontrada. Os objetos possíveis, próximos a si, são ignorados, como afirma Gregorovius: "Desde que te conozco no hacés más que buscar, pero uno tiene la sensación de que ya llevás en el bolsillo lo que andás buscando" (31, p. 153). Se o que se busca já está à mão é porque já não vale mais a pena. Por outro lado, o fato de estar tão próximo e mesmo assim não ser visto ou encontrado acusa a imanência do alvo da busca e a quase identidade entre o ato de buscar e o próprio buscador.

É preciso não confundir, contudo, o signo verbal da busca com a ação. Oliveira padece da urgência da busca, não age. A ação, seja de natureza política, ética ou intelectual, é, para Oliveira, um mascaramento, uma tábua de salvação enganosa, que focaliza demasiadamente algo que não suporta limitações. "Creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista. Valía más renunciar, porque la renuncia a la acción era la protesta misma y no su máscara" (3, p. 22).

A ação humanitária, como o engajamento na luta pela liberdade argelina proposta por Ronald, carece de fundamentos a não ser religiosos (fraternidade, piedade, generosidade, por exemplo – 90, p. 343-344), e por isso Oliveira a entende como traição, como "renuncia al centro", como direcionamento das forças a um fim pragmático que mais uma vez limita a amplitude da busca pela imposição apriorística de princípios e valores à realidade que se quer formar. Trata-se, para ele, apenas de uma substituição de uma limitação por outra. Por isso, prefere a

reflexão passiva, a observação e a atenção às manifestações dos sinais do mundo: "a caráter pasivo correspondía una máxima libertad y disponibilidad, la perezosa ausencia de princípios y convicciones lo volvía más sensível a la condición axial de la vida" (90, p. 344).

O outro começo proposto pelo tabuleiro de direção, talvez por isso, apresenta uma série de questões que motivam a reflexão. A busca está, para ele, muito mais no domínio do pensamento do que da pragmática. Pensar, contudo, é utilizar-se da linguagem. O signo da busca é também um signo linguístico: "Cuántas vezes me pregunto si esto no es más do que escritura" (73, p. 314). Há, nisso, o risco de cair nas "trampas filológicas" (3, p. 22) das formulações dialéticas. A linguagem é linear, uma estrutura de compreensão do mundo ordenada a partir de critérios espaço-temporais. Buscar significa, daí, superar os limites do espaço e do tempo, inclusive os da linguagem. Aqui a Maga se ergue como símbolo: "Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas grandes terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente" (4, p. 29).

Oliveira sabe que não pode simplesmente subtrair-se do espaço e do tempo, assim como das "tres dimensiones tradicionales" e das "categorías del entendimiento" (71, p. 310). Seu nome já o indica: *Hora*cio *Oliveira*. As horas no nome; a árvore milenar, profundamente enraizada no grande espaço que pode cobrir com sua copa, em seu sobrenome. A despeito disso, o grito de arrebentação dos limites, de desejo de inserção no mundo anterior (ou externo) ao fenômeno: "¿Por qué esta sed de ubiquidad, por qué esta lucha contra el tiempo?" (21, p. 85).

Oliveira, assim como Cortázar, acredita na possibilidade, embora ainda não mais do que hipótese, de relacionar-se com o mundo a partir de outras formas de percepção. As atuais estão baseadas sobretudo em dois fatores, condicionados reciprocamente: a ordem natural e a cultura. Oliveira:

En ese segundo, con la omnisciencia del semisueño, medí el horror de lo que tanto maravilla y encanta a las religiones: la perfección eterna del cosmos, la revolución inacabable del globo sobre su

eje. Náusea, sensación insoportable de coacción. Estoy obligado a tolerar que el sol salga todos los días. Es monstruoso. Es inhumano. (67, p. 304).

A superação do tempo é também tema fundamental de "El Perseguidor", conto integrante de *Las armas secretas* (CORTÁZAR, 2007, p. 299-358)³. Johnny Carter, um dos mais conhecidos buscadores cortazarianos, um músico inspirado na biografia do saxofonista Charlie Parker, é o perseguidor que quer alcançar, por meio sobretudo da música, mas também das drogas e da reflexão verbal sobre visões reveladoras, a saída do tempo e o ingresso na eternidade.

Johnny Carter e Horácio Oliveira são os dois maiores representantes dos perseguidores cortazarianos, e sintetizam, também, cada a um a sua maneira, as características acima descritas do inconformista e do cronópio.

Carter é um saxofonista mundialmente reconhecido por sua música e pela criação de um novo estilo jazzístico. Tem pouco domínio da linguagem conceitual, mas uma sensibilidade intuitiva muito aguçada. Confronta-se, no conto, com Bruno, seu biógrafo, crítico e amigo, de quem rejeita o rótulo de artista perseguido (algo como o sofrimento romântico diante da incompreensão e das vicissitudes desfavoráveis, causadas pela incapacidade de organização e de tomada pragmática de decisões) para impor a imagem de artista perseguidor (a arte entendida como ferramenta da busca, meio de acesso a um estado que transcende a própria linguagem artística). Bruno, por sua vez, é o detentor da linguagem crítica, racional e organizada; é prudente e capitalista, e projeta sua busca pessoal na narração da vida de Johnny. Por isso o conto, uma espécie de desmentido de um hipotético livro biográfico lançado anteriormente, oscila entre a defesa da ordem (o desejo de enquadramento de Johnny num estereótipo agradável aos fãs de jazz) e a desmascaramento tanto do personagem criado por Bruno (a máscara imposta sobre Johnny na biografia) como do próprio crítico-narrador, angustiado e

³ Adiante, indicaremos apenas as páginas dessa mesma edição.

desestabilizado pelas questões levantadas por um homem que não se deixa prender pela descrição verbal.

A narração linear e cronológica do conto, um recorte temporal da vida de Johnny (sua estada em Paris para gravações e concertos) choca-se com a reflexão do músico sobre o tempo. Para Johnny, a experiência do tempo está sempre intimamente ligada ao sujeito experimentador, ao mesmo tempo em que é socialmente construída. Não há um tempo único e válido para todos; a tirania do tempo pode ser combatida, e é possível, assim, ter acesso a outras temporalidades. Uma experiência no metrô, por exemplo: é possível pensar e sentir coisas durante uma viagem de um minuto e meio que nem em quinze minutos se poderia contar; há como que um buraco no tempo marcado pelo relógio (p. 307-310). O tempo é "como una bolsa que se rellena", e é preciso se dar conta de que é possível extrapolar infinitamente essa limitação, ou, na metáfora de Johnny, de que "puedes meter una tienda entera en la valija, cientos e cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música y lo que pienso cuando viajo en el métro" (p. 306-307).

A música é, portanto, via de acesso ao alargamento do presente, ou melhor, à recusa da sucessão cronológica: "Esto lo estoy tocando mañana" (p. 302), diz Johnny. Ele mesmo tenta explicar:

La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (p. 305).

A angústia de Johnny é a de não poder instalar-se definitivamente nessa eternidade; a de ser arrastado novamente pelo fluxo do devir, de voltar à ordem mesquinha e cotidiana.

Portanto, a música de Johnny não tem valor apenas por si mesma; Johnny não criou um novo estilo para subverter os padrões musicais de seu tempo, mas para dar vazão a uma busca existencial, para ele inevitável. A arte, aqui, está a serviço não de uma preocupação puramente estética, muito menos de uma necessidade comercial⁴, mas de autocompreensão do próprio artista, um ato epifânico.

Como observa Bruno, a música de Johnny é marcada por suas angústias, "con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos" (p. 305). Por isso Johnny não se importa em ser tomado por genial ou vanguardista (p. 305), sua preocupação é tocar em algo de que "no se puede hablar" (p. 317). Nas intermináveis variações do jazz, Johnny é criador de novas linguagens, que descartam qualquer "erotismo fácil", qualquer facilidade de invocar sensações ou atender a gostos prévios do público, para dar à linguagem musical plena liberdade e subtraí-la à necessidade representativa; Bruno extrai daí a conclusão: "Pero entonces, dueño de una música que me gustaría llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos dos días" (p. 323).

As improvisações, dessa forma, as saídas em todas as direções, as variações infinitamente criativas são vias de escape (não de fuga, mas de esforço, de acesso) para uma interrogação mais fundamental, mais humana e menos artística. Talvez a formulação possível de algo sobre o qual Johnny não sabe falar, embora não deixe de tentar, como nesta passagem em que fala sobre um solo que teria tocado: "Bruno, te juro que volaba... Me oía como si desde un sitio lejanísimo pero dentro de mi mismo, al lado de mi mismo, alguien estuviera de pie...[...] Era la seguridad, el encuentro, como en algunos sueños, ¿no te parece? [...]" (p. 353).

Não é difícil perceber que o jazz ocupa para Johnny a mesma função que a literatura para Cortázar. A aleatoriedade, a desconstrução das formas, a tentativa de acesso a valores extraestéticos, a subversão do hábito, fazem do jazz, assim

⁴ Sobre essa questão, e para uma análise mais pormenorizada do conto, ver o texto de Davi Arrigucci Jr., "A destruição anunciada" (2003, p. 195-225).

como da narrativa literária, um instrumento da busca. Davi Arrigucci Jr. afirma que "o jazz e a literatura aparecem como duas modalidades de uma mesma linguagem", a linguagem da busca "ao mesmo tempo definitiva e provisória", "um progredir que não avança, já que em cada experiência se arrisca a alcançar algo que sempre escapa" (2003, p. 40).

É opinião corrente da crítica, ratificada pelo próprio Cortázar, que Johnny Carter é o principal precursor de Horacio Oliveira na obra cortazariana. Oliveira não é músico, mas faz da música, sobretudo do jazz, um símbolo de sua busca. As audições de discos de jazz com os outros personagens são momentos de contato; Bessie Smith e Coleman Hawkins, por exemplo, são chamados de intercessores (12, p. 50-51). A linguagem do jazz, não verbal, está intimamente ligada à esperança de Oliveira (e de Cortázar) de uma outra linguagem possível.

Daí o longo e apaixonado elogio do jazz feito por Oliveira no capítulo 17. Para Oliveira, o jazz é a única música universal do século XX, capaz de aproximar os homens mais do que "el esperanto, la Unesco o las aerolíneas" (17, p. 67). É universal porque bastante primitiva, ao mesmo tempo em que capaz de fazer história, nas diversas correntes e estilos. Uma "música-hombre", diferente daquela que só serve para divertir e disfarçar emoções. Uma música erótica e quente, que espanta aqueles que esperam, na plateia, "programas impresos y acomodadores", ou seja, uma linguagem capaz de quebrar o hábito. Uma música, prossegue Oliveira, "indiferente a los ritos nacionales, a las tradiciones inviolables, al idioma y al folklore" (17, p. 68), arquetípica e reconciliadora, que aponta outros caminhos, talvez melhores que esse que foi escolhido pelo homem quando ainda era senhor de sua liberdade.

O que chama a atenção no elogio de Oliveira é a capacidade que a linguagem musical (e, por extensão, qualquer linguagem artística) tem de colocar o homem em contato consigo mesmo, de fazê-lo reencontrar-se por meio, paradoxalmente, da saída de si. Algo do que buscava Johnny com seu sax. O jazz pode oferecer, assim, o encontro imediato, ou seja, prescindível da mediação verbal.

Bruno havia dito, no conto, que gostaria de chamar a música de Johnny de metafísica. Esse é outro ponto de ligação entre *Rayuela* e "El Perseguidor". A religião é recusada por Cortázar, mas a atitude religiosa não. Por atitude religiosa entenda-se abertura ao mistério do cosmos e busca de salvação, integração na totalidade. Por isso usa-se com frequência, em *Rayuela* sobretudo, o termo *metafísica* para significar uma busca que, em última análise, é religiosa e não filosófica (conforme se deveria esperar do termo), porque está mais associada à intuição, ao encontro transcendental, ao gozo intuitivo da unidade, do que à especulação conceitual, típica da filosofia. O que não se aceita são as instituições religiosas, a moral, a tradição, os dogmas, o catecismo. O homem cortazariano não aceita a promessa religiosa, nem a moral institucionalizada, nem a intercessão de entidades sobrenaturais, mas quer alcançar a salvação espiritual (o que acarreta também a salvação social e intelectual) por suas próprias forças; almeja uma vitória e não uma dádiva.

Johnny recusa violentamente o Deus de Bruno, o Deus da civilização cristã: "No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío" (p. 350). Isso não significa que ele não aceite nenhum Deus: "Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Diós" (p. 350, grifo nosso). A música é sua divinização; ele próprio se torna responsável por si mesmo, não se entrega a alguém para que lhe abra a porta.

A literatura que pretende fazer Oliveira é aquela que é capaz de transformar a linguagem para, assim, perfurar as limitações do homem que por ela se define. A crítica da linguagem literária é, então, meio para a crítica do próprio sujeito, como o diz o próprio Cortázar, em entrevista: "Lo que en Rayuela se dice – muy grosso modo – es que hasta que no hagamos una crítica profunda del lenguaje de la literatura no podremos plantearnos una crítica metafísica, más honda sobre la naturaleza humana" (GARCÍA FLORES, 1996, p. 707).

Referências:

AMESTOY, Lida Aronne. *Cortázar*: la novela mandala. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*: a poética da destruição em Julio Cortázar. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CÂMARA, Leônidas. *O duplo registro na ficção de Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Fundarpe, 1983.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica, coordinación de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. 2. ed. Madrid: Allca XX, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 1.* Organização de Saúl Yurkievich. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas.* 2. ed. Buenos Aires: Aguilar, 2006d.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 1.* 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura: 2007.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 2.* 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura: 2007b.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 3.* 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura: 2007c.

COUTINHO, Eduardo. Julio Cortázar e a busca incessante da linguagem. In: _____ (Org.). *A unidade diversa*: ensaios sobre a nova literatura hispanoamericana. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

GARFIELD, Evelyn Picon. ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Madrid: Gredos, 1975.

GENOVER, Kathleen. *Claves de una novelística existencial* (en *Rayuela* de Cortázar). Madrid: Playor, 1973.

GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversas com Cortázar*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JITRIK, Noé et al. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968.

MAQUERA, Enzo. *Julio Cortázar*: el perseguidor de la libertad. Madrid: Ojos de Papel, 2004.

MORAES, Alexandre. *O outro lado do hábito*: modernidade e sujeito. Vitória: Edufes, 2002.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. *A cidade e seus homens*: representações da urbe em Julio Cortázar. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

NOGUEIRA, Soraya Calheiros. *O grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortázar*. Goiânia: Cânone, 2002.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *O outro modo de mirar*: uma leitura dos contos de Julio Cortázar. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras*: entrevistas com Julio Cortázar. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

SEIJAS, Pedro Días. La realidad latinoamericana en el tema de *Rayuela*. In: ______. *La gran narrativa latinoamericana*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1992.

SOARES, Luís Eustáquio. *O jogo da amarelinha*: o fim-começo da aventura literária. Disponível em http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2464. Acesso em: 28 maio 2007.

SOLA, Graciela de. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

VARELA JÁCOME, Benito. Análisis del experimento narrativo de *Rayuela*. In: VALCÁRCEL, Eva (Org.). *Hispanoamérica en sus textos*. La Coruña: Universidad de la Coruña, 2002.

WOLFF, Jorge Hoffmann. *Julio Cortázar*: a viagem como metáfora produtiva. Florianópolis: Obra Jurídica, 1998.

YURKIEVICH, Saúl. Julio Cortázar: mundos y modos. Barcelona: Edhasa, 2004.

O "pulsar" de Augusto de Campos por Caetano Veloso

Vocovisual no verbo:

Yasmin Zandomenico¹

o olhouvido ouvê ("nova poesia: concreta", DP)

O poema, sendo como é uma forma de manifestação da linguagem e, por conseguinte, na sua essência dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – decerto nem sempre muito esperançada – de um dia dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração. Também nesse sentido os poemas estão a caminho – têm um rumo.

Paul Celan

¹ Graduanda de Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Bolsista de Iniciação Científica.

Os dados lançados por Mallarmé

Décio Pignatari inaugura *O que é comunicação poética* (1987) com a seguinte provocação: "A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura. Ezra Pound acha que ela não pertence à literatura e Paulo Prado vai mais longe: declara que a literatura e a filosofia são as duas maiores inimigas da poesia" (1987, p. 7). Em termos do projeto Noigandres, desde o "plano-piloto para a poesia concreta" (1958) o trinômio poesia-música-pintura estava anunciado:

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série boogie-wogie; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral) (p. 156).

A definição de *poesia concreta* do plano-piloto – "tensão de palavras-coisas no espaço-tempo" – é indicativa desse parentesco com as outras artes. Não mais *sompensamento*, mera ambivalência entre conceito e imagem acústica que constitui o signo linguístico saussuriano, na então nova poesia a palavra não quer apresentar o objeto, senão presentificá-lo em si (sendo a motivação mesma do seu sentido) numa relação que extrapola o *tempo* (onde a música se inscreve) para ganhar ressonância também no *espaço* (lugar da pintura, por definição), lançando mão, para isso, de sua própria natureza. A constituição da palavra privilegia essa relação dinâmica da poesia com outras modalidades artísticas, na medida em que a consideramos, conforme James Joyce, em sua natureza verbivocovisual, que contempla as dimensões conteudística, acústico-oral e gráfico-espacial, respectivamente.

A tensão entre as três instâncias (verbal, visual e sonoro) na poesia encontra sua máxima potência no poema-constelação *Um lance de dados*, de Stéphane

Mallarmé. O branco da página como centro funcional (latência de "uma insinuação ao silêncio"), a diferença tipográfica dos caracteres, "o desaparecimento elocutório do poeta", a disseminação constelar dos versos, mais algumas indicações do importantíssimo prefácio², constitui a obra que, segundo Augusto de Campos, anuncia "um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação [...]", de maneira que

a aparente destrutividade da abolição do tonalismo em música (Schoenberg-Webern) e a da figura em artes plásticas (Cubismo-Malievitch-Mondrian) levam a um novo construtivismo, a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos créditos estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema (2015, p. 27).

As referências a Schoenberg-Webern, na música, e a Malievitch-Mondrian, na pintura, serão recuperadas alhures, na leitura da poética de Augusto de Campos. Por ora, partindo do constelar poema mallarmaico, além da indicação à emissão oral a partir da noção de partitura contida no prefácio, é necessário ter em vista que, apesar disso, a leitura privilegiada pelos concretos diz respeito à visualidade. No entanto, algo como a captura do instante num haikai, "O *Un coup de dés* [*Um lance de dados*] se produz à escuta ao mesmo tempo que à visão, como uma tempestade com relâmpago e trovão" (MALUFE; FERRAZ, 2013, p. 115). A partitura se realiza, então, na articulação entre a dimensão visual e a dimensão sonora do poema, requisitando oswaldianos olhos, e também ouvidos, livres. É assim que, retomando Mallarmé, Haroldo de Campos afirma que "saber ver e

_

² É no prefácio que Mallarmé evidencia a funcionalidade das "subdivisões prismáticas da Ideia" como uma partitura verbal, sugerindo a oralização do poema. Seguem dois excertos: "Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação" (MALLARMÉ, 2015, p. 151); e "Sua reunião [a do verso livre e do poema em prosa] se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo" (p. 152).

ouvir estruturas será pois a chave para a compreensão de um poema concreto" (CAMPOS, 1974, p. 80). Contudo, antes da publicação de qualquer experimentação poética e durante a gestação das formulações teóricas do grupo concreto, Augusto de Campos lança a obra que empreende, como queria Mallarmé, a superação do livro como suporte instrumental do poema.

Intermezzo poetamenos

Publicada em 1953, a série *Poetamenos*, de Augusto, leva a cabo o projeto da poesia verbivocovisual. Os poemas da série são acionados a partir de duas referências que acenam, estruturalmente, a) de modo direto, para a experiência musical, e b) indiretamente, para a pintura. Nesta, o diálogo é estabelecido com um nome que depois povoaria com frequência os escritos dos concretos, o pintor abstrato Piet Mondrian; diálogo, sobretudo, com sua série "boogie-woogie" ³. Nas pinturas que compõem a série, Mondrian

abandona a divisão do espaço determinada pela justaposição assimétrica de retângulos relacionais, rompe com as linhas retas (pretas) que subdividem o espaço numa 'tendência estatizante' e passa a imprimir movimento/ritmo com linhas fragmentadas, pelas cores, sugerindo a liberdade da música, da dança boogiewoogie e da rede estrutural dinâmica da grande cidade (CAMARA, 2000, p. 85).

³ Lucia Santaella, em "Poesia e música: semelhanças e diferenças", a propósito da música enquanto ponto de toque com outras artes e de sua condição limite de redução das formas de pensamento à materialidade das formas, comenta sobre o pintor e a série: "Também não é por acaso que Mondrian, na sua obstinada perseguição da harmonia e do ritmo nas variações entre linhas retas e cores primárias, acabou por encontrar no boogie-woogie um paradigma rítmico que ele buscou plasmar de forma visível" (SANTAELLA, 2012, p. 46).

⁴ Reproduzo a nota de rodapé inserida por Rogério Camara, em que o autor faz referência à expressão citada, incluindo, por meu turno, o trecho do texto de origem, o artigo "Aspectos da Poesia concreta", de Haroldo de Campos: "Por outro lado, uma das principais características da pintura concreta é a sua preocupação com o movimento, superando, qualitativamente, nesse sentido, a tendência rigorosamente estatizante de um Mondrian. Não se trata, porém, da figuração do movimento, da pintura da velocidade, como o entenderam os futuristas, mas o movimento resultante visualmente do impacto de relações no quadro, criando um 'tempo' próprio no âmbito de uma arte – a pintura – definida como espacial (aliás, o próprio Mondrian, na série 'boogiewoogie', já se enquadraria nessa pesquisa)" (CAMPOS, 1957, p. 103).

São usadas as três cores fundamentais (ou puras) – o azul, o vermelho e o amarelo – em contraste com três não cores: o branco, o preto e o cinza. De maneira análoga, Augusto de Campos lança mão da cor para decompor a linha discursiva, a sintaxe e as palavras – numa operação das "subdivisões prismáticas da Ideia", qual Mallarmé, mas de modo cromático –, deslocando, ao passar pela palavra e pela sílaba, o sentido da frase para a letra. Em cada poema da série – "poetamenos", "paraíso pudendo", "lygia finger", "nossos dias com cimento", "eis os amantes" e "dias dias dias" – são utilizadas nuances as mais diversas, da tríade de cores primárias azul-vermelho-amarelo de Monet a verde, laranja e roxo, cores secundárias. "Em *Poetamenos*", conforme Gonzalo Aguilar, "o valor das cores é autônomo e estrutural: o sentido de cada uma está na combinação que estabelece com as outras cores do poema (contraste, parentesco, vibração, gradação)" (AGUILAR, 2005, p. 291).

Por sua vez, a interlocução com a música, especialmente com o serialismo formulado por Schoenberg e executado por Webern, se nos apresenta desde o prefácio da obra, que aspira "à esperança de uma klangfarbenmelodie (melodiaderimbres) com palavras como em Webern". Rogério Camara sublinha que "na tradução da palavra klangfarbenmelodie para melodiadetimbres observase que as palavras klang (som/tom) e farben (cor) estão contidas na palavra 'timbre', reforçando possíveis analogias entre som e cor encontradas com frequência em estudos sobre cores" (p. 80). Assinala também que

O poeta articula o ponto de correspondência entre os conceitos de som (expresso no tempo) e de cor (expresso no espaço), chegando ao conceito de espaço-tempo e contrapondo-se à caracterização tradicional da poesia e da música como 'artes que se realizam no tempo', assim como à caracterização da pintura como 'arte que se realiza no espaço', o que se torna claro em seu texto introdutório: 'uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor'" (CAMARA, 2000, p. 80).

Augusto de Campos, na esteira do serialismo, articula os poemas com a diversidade de intervalos, imprimindo neles o tempo de acordo com o espaço (e a cor) que

ocupam. No isolamento dos sons, os intervalos acentuam o valor sonoro das notas ou das palavras. "Em *Poetamenos*, essa função corresponde aos espaços em branco. Como consequência, música ou poesia desdobradas no espaço como materialidade em tensão com o silêncio ou com a página em branco" (AGUILAR, 2005, p. 290).

A referência ao silêncio e à página em branco remonta, uma vez mais, a Mallarmé e sua experiência em *Um lance de dados* – espectros que atravessam a produção concreta e pré/pós-concreta. Aliás, se em torno da órbita da teoria da Poesia concreta giram os nomes do poeta francês, além de e.e cummings, Ezra Pound e James Joyce, poderíamos dizer que Poetamenos possui um paideuma próprio, com cada nome orientando concomitantemente as estruturas verbal, visual e sonora dos poemas. Haroldo sintetiza, em relação aos artistas de antenas sintonizadas: "Diga-se que Mallarmé, Mondrian e Webern pertencem a uma única família de inventores de formas e se estará no miolo da questão" (CAMPOS, p. 106). Insistindo, ainda, no caráter mallarmeano das composições de *Poetamenos* - sendo o ponto de toque, nesse caso, a condição de partitura para a emissão oral da escrita poética –, é preciso lembrar das oralizações de poemas da série. Décio Pignatari, em janeiro de 1954, por ocasião do V Curso Internacional de Férias "Pro Arte", promove, com Damiano Cozzella e outros músicos, uma oralização de poemas do *Poetamenos.* Em novembro de 1955, no espetáculo comemorativo do grupo Ars Nova, dirigido pelo maestro Diogo Pacheco, é apresentada a oralização, uma leitura a várias vozes, de três poemas de *Poetamenos*: "lygia fingers", "eis os amantes" e "nossos dias com cimento". "Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda, diria eu que há uma poesia concreta" (CAMPOS, 2015, p. 87), dizia Augusto de Campos, iniciando a apresentação dos poemas, no Teatro de Arena.

Além desses happenings, consta também a gravação de "dias dias dias", por Caetano Veloso. Embora seja o único poema da série a manifestar seis cores (o

⁵ Sobre o processo de musicalização, Caetano Veloso comenta: "Tudo devia ser estruturado a partir das vozes que se ouviam nas cores e distribuído no tempo segundo a disposição encontrada no espaço do papel: os silêncios, as alturas, as superposições, tudo devia revelar meu entendimento

número máximo), sugerindo sua leitura a seis vozes, ele é gravado num canto solo, de matizes dramáticos. Para Eduardo Sterzi, no poema, a fala do amante, emissor da mensagem em busca da amada, reduz-se a "menos que uma, a uma ausência de voz. Esse triunfo do silêncio explica porque uma das últimas linhas do poema consiste em transcrição de um telegrama especialmente cifrado: 'Urge t g b sds vg filhazeredo pt'" (GUIMARÃES; SÜSSEKIND, 2005, p. 108). No LP em que foi gravado, "dias dias dias" corresponde ao lado A, enquanto no B encontra-se a musicalização de outro poema de Augusto por Caetano – também uma tentativa de contato, agora em dimensão cósmica.

O pulsar quase mudo



Originalmente publicado em *Caixa preta* (1975) e relançado na coletânea *Viva vaia* (1979), "O pulsar" integra a série "Stelegramas", à qual pertencem também os poemas "Inseto", "O", "Miragem", "Memos", "Po a poe", "Tudo está dito" e "O quasar", que o antecede. Com *Caixa preta*, produção em parceria com o artista

do poema visto. E o pedaço de melodia de Lupicínio Rodrigues (de uma canção [" Volta"] tematicamente próxima do poema) surgiu como um traço de sabor romântico que se referia tanto a aspectos anedóticos do amor de Augusto e Lygia quanto ao vínculo de Augusto com a música popular, meu âmbito" (GUIMARÃES; SÜSSEKIND, 2005, p. 205). Por seu turno, o poeta paulista saúda a composição de Caetano, com a fusão do erudito e do popular: "tendo ouvido / um mínimo de webern / caetano entendeu tudo / e fundindo o impossível / webernizou lupicínio / ou lupicinou webern" (CAMPOS, 2005, p. 316).

plástico Julio Plaza, e o gênero em que se inaugura, de livro-objeto, dá-se por realizada "a poesia, no limiar mais radical da invenção entre o verbal e o nãoverbal, livre e solta das amarras do livro. Signos-ainda-não-signos elevados 'à potência de céu estrelado'. Pulsações verbi-voco-visuais. Formas em movimentos como que os de luzes" (SANTAELLA, 1986, p. 70). É em "Stelegramas" que Augusto de Campos – sempre ligado em experimentar o experimental, para lembrar o imperativo de Hélio Oiticica – inicia a pesquisa com o fundo negro da página. Enquanto "Mallarmé veria na contraposição do preto da escritura ao branco do papel o negativo da constelação celeste" (CAMARA, p. 47), Augusto leva adiante o projeto do poeta francês, mas invertendo as cores, num quadro branco-sobre-negro, a fim de mimetizar o céu estrelado. Da folha em branco mallarmeana, "uma insinuação ao silêncio", ao augusto fundo negro, o poema se projeta para além das arestas da página. Aqui, especialmente, se forjando na infinita – e silenciosa – escuridão cósmica. Além de "O pulsar", também "O quasar", da mesma série, e alguns outros poemas, como "sos" e "Pó do cosmos", do próprio Augusto, e "no â mago do ô mega", de Haroldo de Campos, encenam o topos galáctico. Este, na verdade, aparece curiosamente como categoria fundante da poesia concreta, quando sinalizadas as Constelações (1953) e o manifesto "Do verso à constelação: função e forma de uma nova poesia" (1955) do poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer 6. Também alguns títulos brasileiros reluzem. Para ficarmos na patota Noigandres, algumas obras de Haroldo de Campos: Xadrez de estrelas, Galáxias, talvez Signantia quase coelum: signância quase céu, em que o céu nos acena, en passant, como o poemeto de Leminski: "a noite / me pinga uma estrela no olho / e passa".

⁶ Eugen Gomringer, então secretário de Max Bill na Escola Superior da Forma, em Ulm (Alemanha), desenvolvia, simultaneamente, pesquisas poéticas de mesma natureza das empreendidas pelos poetas concretos brasileiros, sem, no entanto, ter ciência dessa interlocução. Em 1955, ano de publicação do manifesto de Gomringer e dos primeiros artigos teóricos sobre a nova poesia pelo grupo concreto, Décio Pignatari, em Ulm, contata Gomringer, com quem estabelece um canal profícuo de comunicação. O poeta suíço-boliviano define "constelação" como "a possibilidade mais simples de organizar a poesia fundada na palavra. Como um grupo de estrelas, um grupo de palavras forma uma constelação. Duas, três ou mais palavras – não é preciso que sejam muitas – ordenadas vertical e horizontalmente: se estabelece uma relação ideia-coisa. E eis tudo!" (CAMPOS, 1975, p. 99).

É possível também que "O pulsar" aluda a uma pintura. O fundo negro da página nos remete ao emblemático "Quadrado preto" (1915), cuja elaboração se deu, segundo o suprematista Kazimir Malevitch, sob a influência de uma "consciência cósmica".

A ligação com as artes plásticas, particularmente, é de fundamental importância para se entender a poesia concreta e sua teoria. Vale lembrar que o manifesto da arte concreta foi escrito por Van Doesburg em 1930, e se filiava à corrente do abstracionismo geométrico, provindo do cubismo, futurismo, do "De Stijl" (Mondrian), paralelamente ao Suprematismo e Construtivismo russo-soviéticos (MENEZES, 1991, p. 25).

Ainda que o poema em questão fuja dos parâmetros estritos da "poesia concreta", é certo que as formulações teóricas do grupo permaneceram em alguma medida na prática poética dos seus ex-integrantes – Augusto de Campos não é exceção. Artista vanguardista da Rússia de princípios do século XX, Malevitch se empenhou em promover, esteticamente, a supremacia da mente sobre a matéria, a primazia da forma e da cor sobre a imagem ou narrativa. A referência ao suprematismo e construtivismo aparece sublinhada ao em outro "cançãonoturnadabaleia" (1990) –, em que se lê, também num fundo negro com letras brancas, entre uma série de letras "eme": brancura do branco / negrura do negro / ródtchenko maliévitch / o mar esquece / jonas me conhece / só ahab não soube / a noite que me coube / alvorece / call me moby. "cançãonoturnadabaleia" faz menção não só a Moby Dick, a assustadora baleia branca do romance de Herman Melville, mas a uma querela entre o construtivista Alexandr Rodchenko e o suprematista Malevitch e seus respectivos quadros, *Branco sobre branco* (1918) e *Negro sobre* negro, nos idos da década de 1910.

Em consonância com o fundo negro, cumpre se deter com atenção não só na cor branca da fonte, mas na própria tipologia utilizada por Augusto de Campos para "elevar a página à potência do céu estrelado" – na expressão de Paul Válery sobre *Um lance de dados* de Mallarmé. Segundo Gonzalo Aguilar,

A tipografia – que pode transmitir por si mesma a experiência do moderno – quebra a estrutura binária do signo e introduz uma significação que não depende do significante, tal como o entende a linguística, e sim do *desenho* do significante (tipos utilizados, tamanho, disposição). Partindo desse princípio, a tipografia seria como o significante do significante (AGUILAR, 2005, p. 223).

Certamente contribui para a criação de um campo icônico, sugerindo uma noite estrelada, a tipologia Baby teeth, com caracteres geometrizados e cheios, criada pelo designer norte-americano – de orientação bauhasiana – Milton Glaser. O poeta paulista lançou mão desta fonte a partir do recurso da "Letraset", muito utilizado à época: um sistema de letras transferíveis que dispunha de tipos "fantasia", isto é, letras com variados desenhos visando ao ineditismo, em trabalhos com acurado teor gráfico ou plástico. Já dizia Décio Pignatari que o "poeta é o *designer* da linguagem". No "Pulsar", a indiscriminação entre letras maiúscula e minúscula, além dos tipos "fantasia", que permitiram a substituição da letra "e" por uma estrela e a letra "o" por um sol (ou lua ou planeta), possibilitaram um maior grau de iconicidade do poema. Embora esse seja um aspecto pouco privilegiado nas análises dos poemas concretos e pós-concretos, a despeito da sua indubitável importância⁷, é oportuna a lembrança do trabalho "Tipografia expressiva: Augusto de Campos e os desenhos da poesia", contribuição de Marcelo Ferreira Marques, para preencher essa lacuna analítica, especificamente na obra do *poetamenos.*

É notável a retomada da tradicional estrutura sintático-discursiva em "O pulsar", na contramão das premissas da poesia concreta. Numa composição de sete quase

⁷ Gonzalo Aguilar assinala que "de todos os domínios nos quais a vanguarda interveio, poucos foram mais desconsiderados pela crítica e pela teoria que o da dimensão tipográfica". Conforme o crítico, "O fato de que os artistas de vanguarda escolhessem a tipografia como campo para suas experimentações indica que, para eles, este não era um problema sem relevância na dinâmica das transformações artísticas. Movimentos como o cubismo, o dadaísmo, o construtivismo e o futurismo se ocuparam dos possíveis usos das técnicas tipográficas. A Bauhaus, escola alemã de vanguarda, além de dar seu nome a um tipo de letra, colocou a tipografia no centro de suas experimentações, e nos tempos da Revolução Russa, a Escola de Altos Estudos Técnico-Artísticos de Moscou, fundada em 1918, criou sete departamentos: pintura, escultura, arquitetura, cerâmica, trabalho em metais e em madeira, desenho têxtil e tipografia" (GONZALO, 2005, p. 217).

versos de métrica variável, correndo o risco de incorrer em um poemicídio, é possível a leitura em que prevaleçam redondilhas maiores:

O primeiro, "onde quer que você esteja", conta com oito sílabas, ou sete (elidindo-se a vogal final de "você", e a primeira de "esteja", elisão esta um tanto forçada devido à tônica que incide sobre o primeiro "e"); o segundo, "em marte ou eldorado", com seis (embora se possa lê-lo com sete, não realizando a elisão entre a vogal final de "marte" e a primeira de "ou"); o terceiro, "abra a janela e veja", com sete (se não se elidem a vogal átona final "a", de "abra", e o "a" seguinte) ou seis (caso se faça tal elisão); o quarto, "o pulsar quase mudo", com seis; o quinto, "abraço de anos luz", com sete (se não se elidem a vogal "e", de "de", e a vogal "a", de "anos") ou seis (caso se faça essa elisão); o sexto, "que nenhum sol aquece", com seis; o sétimo, "e o o(e)co escuro esquece" (como se verá adiante, o "e" sobrepõe-se ao "o" fazendo com que duas palavras distintas coexistam), com sete (se não se elidem a vogal átona "e", do início do verso, e o "o" seguinte), ou seis (caso se faça a elisão) (TÁPIA, 2007, p. 4).

As rimas se organizam conforme o esquema abaccdd, em que "esteja" correlaciona-se com "veja" (a) e "aquece" com "esquece" (d), enquanto "eldorado" se mantém isolado em (b) e "mudo" e "luz" (c), aproximados por uma rima toante. Apesar da pequena irregularidade métrica, o poema guarda uma coerência rítmica. Além da volta ao verso, sinalizando algo de convencional, alguma pessoalidade também é incorporada ao poema, o que não ocorria desde Poetamenos. Se neste a primeira pessoa, ainda que estilhaçada numa sintaxe fragmentada, é corpo presente, aqui há a indicação da segunda pessoa do singular, de um você, implícito no imperativo "abra a janela e veja", direcionado ao destinatário da mensagem que, pulsando quase muda, tenta ser captada, caracterizando a função conativa da linguagem, na classificação de Jakobson.

Com efeito, neste stelegrama – neologismo criado por Augusto de Campos na fusão do termo grego "stela", espécie de pedra monolítica cuja função era veicular textos de caráter simbólico, fosse este religioso, político ou propagandístico, (que também, por correlação morfológica, está no campo semântico de *estrela*) com a palavra "telegrama" – há a persistente tentativa de estabelecer contato, numa

dimensão galáctica, apesar da distância – esteja "você" em Marte ou Eldorado. Esse seria o pulsar: astronomicamente, uma estrela de nêutron que emite ondas de rádio numa regularidade, um fluxo de energia constante; no poema, é a própria mensagem poética lançada ao acaso numa contínua errância cósmica em busca de encontro, do "abraço de anos luz", não obstante o silêncio, do "eco/oco escuro". A ideia de distância e proximidade – entre poeta e leitor, voz e silêncio, som e sentido – se concretiza na evolução inversa de cada ícone, da estrela e do sol: enquanto um aumenta de tamanho, o outro diminui, até se encontrarem e desencontrarem na palavra eco e/ou oco. O próprio Augusto de Campos, em entrevista a Elson Froes, comenta a composição:

No fundo, há, inelutavelmente, a sombra de Mallarmé e seu Lance de dados ("...exceto, talvez, uma constelação..."). Mas essa angústia ou inquietação cósmica é ao mesmo tempo muito humana e muito da nossa época, palco de tantos avanços na física e na cosmologia. Penso sempre nos poemas Pulsar e Quasar, de 1975, como mensagens numa garrafa cósmico-terrestre, à maneira daquela que foi enviada ao espaço, um ano antes, em sinais de rádio, do Observatório de Arecibo, ou daquela outra, que a sonda espacial Voyager levou, em 1977, num "disco interestelar", à procura de um hipotético decifrador extraterreno. Não é essa uma boa metáfora para a poesia, sempre em busca de "vida inteligente", "alienígenas espertos", aqui mesmo na terra, e já agora no ciberespaço?

As "mensagens numa garrafa-cósmico terrestre" lançadas por Augusto retomam a metáfora de poesia formulada por Paul Celan, que introduz, no prefácio, este artigo. Em outra ocasião, Augusto de Campos diria que "A poesia é uma família de náufragos bracejando no tempo e no espaço" (CAMPOS, 1978, p. 8). Seja no céu, como constelação, ou no mar, enquanto mensagem engarrafada, o denominador comum em ambas – e em tantas outras metáforas que possam existir para a poesia – é o *leitmotiv* do poema: o contato com o outro, a alteridade, que dá sentido ao seu movimento e à sua existência. No poema em análise, a insuficiência do pulsar quase humano – como o diz "O quasar" – está na incomunicabilidade e na solidão do sujeito, que se lança ao Outro:

O poema é solitário. É solitário e vai a caminho. Quem o escreve torna-se parte integrante dele. Mas não se encontrará o poema, precisamente por isso, e portanto já neste momento, na situação do encontro – no mistério do encontro? O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um interlocutor. Procura-o e oferece-se-lhe. Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema que se dirige para o Outro, figura desse Outro (CELAN, 1996, p. 57).

Talvez a música, com suas envolventes ondas sonoras, contribua para a propagação da mensagem poética. Além de *Caixa preta* (1975) e da coletânea *Viva vaia* (1979), o "Pulsar" resta, com seus ruídos pulsativos, nos álbuns *Velô* (1984) e *Caetano Veloso* (1990). Nesse empreendimento, a substituição das vogais "e" e "o" pelos signos *estrela* e *sol* foi o ponto de partida para a tradução sonora. Lido como uma partitura, o poema é decodificado numa melodia de três alturas correspondentes às letras: a nota mais grave em "o", a mais alta/aguda em "e" e uma intermediária para as sílabas com outras vogais. Ou seja: ao código verbal corresponde uma base (nota intermediária), sobre a qual ocorrem variações, cada vez que há a intervenção do icônico. Em relação às dissonâncias entre os primeiros registros e aquele de *Velô*, Filipe Cussen afirma que

Aparte de la transposición em una terceira menor y una mayor regularidad rítmica, se reemplazan los anteriores instrumentos por el sonido grave de um sinterizador para la O, unos crótalos para la E y se suma uma flauta para la A y U, enriquecendo esta klangfarbenmelodie. Más importante aún es la reverberancia (opuesta a la acústica casera de la grabación anterior), que amplía el espacio sonoro. Estos ecos amplificados sugieren uma distancia aún mayor respecto de la amada y tornan aún más vívida la melancolia cósmica (CUSSEN, p. 5).

Enquanto no poema as dimensões dos ícones (estrela e sol) aumentam e diminuem inversamente, na versão de Caetano esse desencontro é traduzido em termos sonoros, na distância entre as notas musicais (grave/aguda), na mesma medida em que a execução simultânea das notas (vogais) corresponde ao paradoxal "abraço de anos luz". Entre os versos "abra a janela e veja" e "o pulsar quase mudo" há uma tímida melodia que se insinua ao piano. Ela devolve ao poema, agora

musicado, um verso que Augusto suprimiu de uma versão primeira: a citação de um verso da canção "Não identificado" (1969), também uma ode interestelar, de Caetano. O original, então, seria: "[...] abra a janela e veja / como um objeto não identificado / o pulsar quase mudo [...]". O procedimento utilizado no "Pulsar" não difere muito daquele usado em "dias dias", que remonta, uma vez mais, ao caráter de poema-partitura do Lance de dados mallarmeano. O próprio Caetano Veloso comenta que "Na verdade, tomei o poema como uma partitura simples e li essa partitura" 8. O baiano acaba por traduzi-la da maneira que Julio Plaza convencionou – na sua tipologia das traduções a partir da classificação peirceana de signos (a saber, ícone, índice e símbolo) - chamar por Tradução Indicial 9. Nesse tipo, de modo distinto da Tradução Icônica ou Simbólica, o procedimento "se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula" (PLAZA, 2013, p. 91). O céu estrelado, com suas luzes durante a noite, se converte em uma partitura – ainda que distante, não está completamente muda: sua música se preserva. Augusto a escreve, Caetano a canta.

⁸ Transcrevo integralmente o comentário de Caetano acerca do processo compositivo: "Pensei muito menos 'o pulsar' do que 'dias dias dias'. Na verdade tomei o poema como uma partitura simples e li essa partitura. Fiz em tão pouco tempo que fiquei desconfiado de que talvez ali não houvesse nada. Alguns ouvintes cultos tiveram de fato a impressão de que havia ali pouco trabalho e pouco pensamento. No entanto, embora por muito tempo eu julgasse que o que fiz com 'dias dias' fosse mais rico, a princípio aceitei meu 'pulsar' por encontrar nele uma beleza cujo mecanismo eu não entendia conscientemente. Depois me apaixonei pela peça. Por isso a repeti tanto e em tão variadas versões. Não só ela é uma canção popular e, ao mesmo tempo, uma pequena obra experimental (a menção à minha 'Não identificado' cai bem ali, mas não é necessária para fazer a ponte com a música popular, como fora o caso de 'Volta' em 'dias dias dias'): quando a percussão aguda que surge a cada estrela do texto, o 'o' cantado no dó grave, o 'e' cantado uma nona acima e o surdo que soa a cada lua são todos emitidos ao mesmo tempo (na coincidência de 'eco' e 'oco') – e isso precede a descida de piano para pianíssimo das duas palavras finais ('escuro esquece') – sinto que o tratamento singelo que esse poema magnífico recebeu de mim não o desmerece. O que não é pouco" (GUIMARÃES; SÜSSEKIND, 2005, p. 206).

⁹ Segundo Roman Jakobson, "Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual ou *reformulação*, 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* e 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação*" (JAKOBSON, 1969, p. 65). É a esta terceira modalidade que as operações tradutórias de Julio Plaza se remetem.

Referências:

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta:* o projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, Augusto de. Viva vaia – poesia 1949-1979. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta* – textos críticos e manifestos: 1950-1960. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de. Mallarmé. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CELAN, Paul. *Arte poética:* O Meridiano e outros textos. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CUSSEN, Felipe. Poemas como partituras: Augusto de Campos e Caetano Veloso. Disponível em: http://www.pores.bbk.ac.uk/issues/issue5/poetry-and-music/FelipeCussen Poemas como partituras. Acesso em: 19 dez. 2015.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 6. ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

MALUFE, Annita Costa; FERRAZ, Silvio. Poema-partitura e poéticas vocais. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 15, jun. 2013. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p113. Acesso em: 19 dez. 2015.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PIGNATARI, Décio. O que é comunicação poética. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTAELLA, L. Convergências – Poesia Concreta e Tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTAELLA, L. Poesia e música: semelhanças e diferenças. In: SEKEFF, M. de L.; ZAMPRONHA, E. S. (Org.). *Arte e cultura:* estudos interdisciplinares II. São Paulo: Annablume, 2012.

327

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). Sobre Augusto de Campos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

TÁPIA, Marcelo. Pulsações de sentido em "O pulsar": uma possível leitura. *Estudos Semióticos*, n. 3, 2007.