

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA



TRAMAS DIALÓGICAS DO CANCIONEIRO BRASILEIRO



v. 34 n. 67 abr. 2025



CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora
Rozana Reigota Naves

Vice-reitor
Márcio Muniz de Farias

Decano de pesquisa e pós-graduação
Roberto Goulart Menezes

Diretora do Instituto de Letras
Gladys Plens de Quevedo Pereira de Camargo

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Danglei de Castro Pereira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Gilson Charles dos Santos

Equipe Editorial
Gabriel Pinezi

Organizadoras do dossiê v. 34 n. 67
Profa. Dra. María del Pilar Tobar Acosta
Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Imagem da capa:

Coleção: Poesia para os olhos
Título: Amar, Ver de azul - 2024
Dimensões: 25 x 25 cm
Técnica: Pintura em relevo sobre tela painel
Autoria: Celina Tobar

Capa:
Gabriel Pinezi

Projeto Gráfico
Gabriel Pinezi

Diagramação
Gabriel Pinezi

Apoio
POSLIT/IL/UnB

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 34, N. 67, 2025

ISSN 1982-9701

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)
Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)
Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)
Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)
Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)
Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)
Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)
Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)
Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)
Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)
Erick Felinto de Oliveira (UERJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)
Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)
François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)
Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)
Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 34, N. 67, 2025

ISSN 1982-9701

PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO

Prof. Dr. Alessandro Borges Cordeiro
Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza
Profa. Dra. Amanda Luzia da Silva
Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros
Prof. Dr. André Luís Gomes, Gomes
Prof. Dr. Augusto Rodrigues Silva Junior
Profa. Dra. Beatriz Magalhães-Castro
Profa. Dra. Beatriz Schmidt Campos
Profa. Dra. Cacilda Bonfim
Prof. Dr. Cristiano Lima de Araujo Reis
Profa. Dra. Elizabete Barros de Sousa Lima
Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr
Prof. Dr. Francisco Alves Gomes
Prof. Dr. Frederico Fernandes
Profa. Dra. Gandhia Vargas Brandão
Prof. Dr. George Lima
Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro
Profa. Dra. Iasmin Emmanuel Souza dos Santos Rodrigues
Prof. Dr. Jackson de Brito Raymundo
Prof. Dr. João Bosco Bezerra Bonfim
Prof. Dr. Leonardo Davino
Profa. Dra. Leticia Sallorenzo de Freitas
Profa. Dra. Luciana Barreto
Prof. Dr. Marcelo Ferreira Marques
Prof. Dr. Marcelo Vieira da Nóbrega
Prof. Dr. Márcio Silveira dos Santos
Profa. Dra. Maria Aparecida de Sousa
Profa. Dra. Maria Daise de Oliveira Cardoso
Profa. Dra. Maria Gabriella Flores
Profa. Dra. Marta Aparecida Garcia Gonçalves
Profa. Dra. Patricia Trindade Nakagome
Prof. Dr. Roberto Medina
Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Profa. Dra. Sandra Araújo de Lima da Silva
Profa. Dra. Sylvia Cristina Toledo Gouveia
Pareceristas desta edição

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura — UnB

V. 34, N. 67, 2025

ISSN 1982-9701

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.
SOBRENOME, Nome. Título do artigo. Cerrados, Brasília, v. 56, p. 00-00, jul. 2021.

Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

— Vol. 1, n. 1 (1992) — Brasília: PósLit, 1992 — Quadrimestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura. — Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.



Programa de Pós-Graduação em Literatura - PósLit

Universidade de Brasília Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas Endereço: ICC Ala Sul,
Sobreloja sala B1-012 Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte — Brasília — DF CEP: 70910-900

SUMÁRIO

O CANCIONEIRO E(M) OUTRAS ARTES E ABORDAGENS INTERSEMIÓTICAS PARA O ESTUDO DA CANÇÃO

1) PARABOLICAMARÁ: ANÁLISE MUSICAL ORIENTADA POR CONCEITOS DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO

Adonai de Holanda Padilha Andreino
Antenor Ferreira Corrêa

2) CONSONANTES E DISSONANTES: UMA BREVE INVESTIGAÇÃO DAS PRÁTICAS CORAIS NA OBRA TROPICALISTA DE CAETANO VELOSO

Leonardo Davino de Oliveira
Leonardo Freitas de Carvalho

3) DO ROMANCEIRO AO CANCIONEIRO: UMA ANÁLISE INTERMIDIÁTICA DE CANÇÕES DE ZÉ RAMALHO”

Maria Cristina Cardoso Ribas
Rosana da Silva Malafaia Sanches

4) COMPOSITOR DE POEMAS: CHICO BUARQUE E UMA MELOPOÉTICA CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Robson Coelho Tinoco
Myrlla Muniz

5) “O CANCIONEIRO DE GUIMARÃES ROSA”

Maria Alice Ribeiro Gabriel

6) NO RITMO DA CANÇÃO: TRAVESSIA MUSICAL NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Ramiro Machado
Rejane Pivetta de Oliveira

SUMÁRIO

7) CENAS DO PRÓXIMO CAPÍTULO!" FATORES DE TEXTUALIDADE NO USO DO REPENTE NORDESTINO NO RESUMO DA TELENÓVELA "MAR DO SERTÃO"

Nilo Pereira Junior
Lúcia Maria Assis

8) A METÁFORA INSUBMISSA EM SORTILÉGIO, DE ABDIAS NASCIMENTO".

José Fernando Marques

ASPECTOS FORMATIVOS DO SISTEMA CANCIONAL BRASILEIRO

9) DO 'PAI JOÃO' ÀS 'LARANJAS DA SABINA': ESCRAVIDÃO E RESISTÊNCIA NOS TEMPOS DO IMPÉRIO

Franklin de Sousa Martins

10) "E O GRANDE RIO DA MÚSICA BRASILEIRA, DE NORTE A SUL, REGANDO A TERRA": O TRABALHO DIDÁTICO DE MÁRIO DE ANDRADE NO CAMPO MUSICAL

Vitor Fernando Perilo Vitoy

11) PARÂMETROS PARA A LEITURA CRÍTICA DA CANÇÃO NA OBRA TARDIA DE CHICO BUARQUE

Alexandre Simões Pilati

12) MODERNIDADE E REVOLUÇÃO EM MONÓLOGO AO PÉ DO OUVIDO, DE CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI

George Antonio Correia Feitosa
Edson Soares Martins

13) MODERNISMOS, PACTO SOCIAL E ESTÉTICA DA IRRECONCILIAÇÃO NA OBRA DE JORGE BEN JOR

Marcos do Amaral Ramos Júnior

SUMÁRIO

14) O TRADICIONAL E O MODERNO EM CAETANO VELOSO: UMA ANÁLISE DA CANÇÃO 'NÃO VOU DEIXAR', DO ÁLBUM MEU COCO (2021)

Fernando Rodrigues da Costa
Camila Rodrigues

ESTUDO DE GÊNERO E O CANCIONEIRO BRASILEIRO

15) APONTAMENTOS SOBRE A IMAGEM DA MULHER NA POESIA BRASILEIRA DE MATRIZ COLONIAL: DICOTOMIAS VIA IBÉRICA

Angela Teodoro Grillo
Fabricia Paraíso de Araújo

16) AS DORES DA MATERNIDADE FERIDA EM CANÇÕES DO CHICO BUARQUE

Adriana Lins Precioso
Marcilene Cavalcante da Silva Cervantes

17) ENTRE VERBETES E CANÇÕES: GÊNERO E RAÇA NA DEFINIÇÃO DE MOROCHA

Felipe Rodrigues Echevarria

ASPECTOS PERFORMATIVOS, DIVERTIMENTOS E A FRUIÇÃO COLETIVA NOS ESTUDO DA CANÇÃO

18) ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA, O ATO RESPONSÁVEL EM "LINDONEIA"

Vinícius Rangel Bertho da Silva
Beth Brait

19) CENSURA E DISPUTA PELA INTERPRETAÇÃO: NOTAS PARA ESTUDO DO CANCIONEIRO DE GONZAGUINHA

Luís Dadalti
Alexandre Graça Faria

SUMÁRIO

20) O CANCIONEIRO DOS SAMBAS-ENREDO COMO EXPRESSÃO LINGUÍSTICA DE ANSEIOS DO POVO: A CATARSE NA SITUACIONALIDADE DO CARNAVAL

Julio Teixeira de Souza
Fábio André Cardoso Coelho

21) DOCE REFÚGIO: FUNDO DE QUINTAL E A FORMAÇÃO DO PAGODE MODERNO

Acauam Silvério de Oliveira

22) RAP E BATALHAS DE MCS: ENTRE O ENTRETENIMENTO, O PODER E O ALÍVIO CÔMICO

Franco Berwanger da Rosa
Denise Blanco Sant'Anna

23) CANTO CORAL E CANCIONEIRO BRASILEIRO: EXPERIÊNCIA INTERARTE NA AULA DE ARTES REGULAR

Leonardo Lopes Lourenço do Rio
Gerardo Silveira Viana Jr.

24) RESENHA: SÁ, André Corrêa de. Ecofagias I – Portugal. Lisboa: Gradiva, 2023.

Ana Clara Magalhães de Medeiros

APRESENTAÇÃO

pranto de quem já Es-tou ajo-e-lhando Tan-to so-freu Aos pés de Deus Canto pa-ra-a-nunci-ar o di-Canto por-que nu-ma me-lo-di-a a Canto pa-ra-amenizar a noi-te Canto pra de-nunci-A-cendo no-co-ra-ção do po-vo A es-pe-rança de um ar o açoi-te Canto também contra a ti-ra-ni-a mun-do no-vo E a lu-ta pa-ra se vi-ver em paz!

*Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite
Canto também contra a tirania*

*Canto porque numa melodia
Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo
E a luta para se viver em paz
In. “Minha missão”, de Paulo César Pinheiro e
João Nogueira. ^{1 2}*

Os versos de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, que podemos ler na epígrafe desta apresentação, evidenciam os motivos que levam o eu-lírico a cantar, e por extensão o/a autor/a a compor, o/a pesquisador/a a investigar. Se observamos apenas a lírica, são versos octossílabos com rimas finais alternadas, sendo que, do ponto de vista da estrutura gramatical, o cantar se expande por meio de orações subordinadas adverbiais finais reduzidas de infinitivo e de seus objetos – “anunciar o dia”, “amenizar a noite”, “denunciar o açoite”, cantar “contra a tirania”. O “canto”, contudo, não se realiza apenas por meio da modalidade verbal, mas precisa da música, para alcançar a completude expressiva da canção – “porque numa melodia”. A análise da partitura desta composição e da interpretação de Clara Nunes, na primeira gravação da canção “Minha missão”³, permite-nos acessar a progressão também dos motivos musicais melódicos e rítmicos que vão sendo repetidos, mas a partir de modulações seguindo as cadências harmônicas em sentido descendente – do dia para a noite, do agudo para o grave –, constituindo camadas de significação mais densas, a cada verso e a cada repetição de motivo musical. Essa densidade também é encontrada no movimento que parte do canto do eu lírico e se espraia para “o povo” que por meio da fruição artística pode esperar e lutar.

A obra que nos serve de olho para o 67º número da Revista Cerrados sobre o cancionário brasileiro evidencia a complexidade do objeto canção, como um macrogênero multimodal, bem como explicita e sua centralidade para a formação histórica, cultural e identitária brasileira. Nosso país tem uma destacada e prolífica produção de canções populares que remonta o desenvolvimento dos primeiros gêneros genuinamente brasileiros no século XVIII, tais como o maxixe e o lundu (Andrade, 1928) dos quais derivaram inúmeros gêneros musicais, e aos quais se amalgamaram multimodalmente expressões líricas, perfazendo as primeiras canções brasileiras (Borges, 2024).

Considerando o aspecto centralmente oral de nossa(s) cultura(s) atravessada(s) pela colonialidade e informadas pela reexistência afro e indigenorreferenciadas, o cancionário popular brasileiro possibilitou a materialização de processos sócio-históricos em formas estéticas a partir da produção de canções populares. Esses processos adensaram-se a partir das contradições da modernização tardia (Bastos, 1999) e favoreceram, a partir do desenvolvimento da tecnologia do fonograma, a constituição de um sistema cancional brasileiro (Tatit, 2012), para o qual cooperam e conver-

1 PINHEIRO, Paulo César; NOGUEIRA, João. Minha Missão. In. CLARA. Intérprete: NUNES, Clara. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil Ltda, 1981, 1 disco de vinil, lado b, faixa 6 (3 min. 25 s.). Disponível em: <<https://secondhandsongs.com/performance/1090379/versions>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

2 Partitura de João Maud Sekler, disponível em: <<https://pt.scribd.com/user/246585629/joamauadseckler>>. Acesso em 30 abr. 2025.

3 Disponível em: <<https://music.apple.com/br/album/minha-miss%C3%A3o/1442283154?i=1442283436>>. Acesso em: 29 abr. 2025

gem compositoras/es, intérpretes, produtores/as culturais, agentes de gravadoras, público consumidor, entre outros.

Assim, a produção de conhecimentos sobre a canção popular brasileira impõe um conjunto de desafios a pesquisadoras/es e artistas por sua alta complexidade, demandando abordagens igualmente complexas inter e transdisciplinares, em especial em literatura, linguística, música, sociologia, antropologia e historiografia. Essa complexidade exige, para além do diálogo teórico entre diferentes áreas do saber, um esforço metodológico que possibilite o estudo das canções considerando seu caráter multimodal lírico-musical.

Nessa perspectiva, buscando estruturar um espaço de encruzilhada de saberes (Oliveira, 2007), elaboramos a proposta de dossiê “Tramas dialógicas do cancioneiro brasileiro: estudos em literatura, linguística e música”, que, agora, chega ao público a partir de 23 trabalhos de 37 pesquisadoras/es que contribuem sobremaneira para o debate sobre a potência do cancioneiro a partir de diferentes áreas do conhecimento. Compreendendo essa pluralidade, propusemos quatro eixos temáticos em que agrupamos os artigos, visando favorecer a leitura e o estudo dos textos em uma perspectiva dialógica.

Assim, no primeiro eixo, “O Cancioneiro e(m) outras artes e abordagens intersemióticas para o estudo da canção”: Adonai de Holanda Padilha Andreilino e Antenor Ferreira Corrêa constroem um estudo a partir de aportes musicológicos e dos estudos semânticos, aportando um significativo conjunto de ferramentas metodológicas para o estudo da canção, em “Parabolicamará: análise musical orientada por conceitos da semiótica da canção”; Leonardo Davino de Oliveira e Leonardo Freitas de Carvalho analisam hibridações de gênero e técnicas de composição no texto “Consonantes e dissonantes: uma breve investigação das práticas corais na obra tropicalista de Caetano Veloso”; Maria Cristina Cardoso Ribas e Rosana da Silva Malafaia Sanches propõem um estudo contrastivo, evidenciando estruturas literárias do cordel na conformação de canções, em “Do romanceiro ao cancioneiro: uma análise intermediática de canções de Zé Ramalho”; Robson Coelho Tinoco e Myrlla Muniz constituem uma análise aproximando os campos da literatura e do cancioneiro, tendo como conceito chave a melopoética em “Compositor de poemas: Chico Buarque e uma melopoética cultural contemporânea”; Maria Alice Ribeiro Gabriel, em “O cancioneiro de Guimarães rosa”, bem como Ramiro Machado e Rejane Pivetta de Oliveira, em “No ritmo da canção: travessia musical no grande sertão: veredas”, propõem estudos sobre musicalidade na obra prima de Guimarães Rosa, focalizando a canção na gênese de ideias e estruturas literárias; Nilo Pereira Junior e Lucia Maria Assis apresentam uma análise da hibridação entre o gênero telenovela e o repente “Cenas do próximo capítulo!” fatores de textualidade no uso do repente nordestino no resumo da telenovela ‘Mar do sertão’; e José Fernando Marques apresenta um estudo sobre a estruturação cênica a partir de gêneros musicais aforreferenciados, focalizando a articulação de diferentes semioses em “A metáfora insubmissa em Sortilégio, de Abdias nascimento”.

No segundo eixo, “Aspectos formativos do sistema cancional brasileiro”, Franklin Martins constitui um estudo sobre o potencial do cancioneiro para conservar saberes e vivências históricas ao mesmo tempo em que permite o questionamento e a luta contra desigualdades sociais em “Do ‘Pai João’ às ‘Laranjas da Sabina’: escravidão e resistência nos tempos do Império”; Vitor Fernando Perilo Vitoy retoma as contribuições de Mário de Andrade, focalizando o cancioneiro como instrumento de formação da identidade nacional e arcabouço historiográfico, em “‘E o grande rio da música brasileira, de norte a sul, regando a terra’: o trabalho didático de Mário de Andrade no campo musical”; Alexandre Pilati analisa aspectos estéticos historicamente engendrados pela frustração do projeto nacionalista que moveu intelectuais e artistas no início do século XX em obras do começo do século XXI, no artigo “Parâmetros para a leitura crítica da canção na obra tardia de Chico Buarque”; George Antonio Correia Feitosa e Edson Soares Martins propõem uma análise sobre o desenvolvimento do pensamento enraizado nas vivências do mangue e que se realiza esteticamente por meio do cancioneiro do movimento manguebit, em “Modernidade e revolução em monólogo ao pé do ouvido, de Chico Science & Nação Zumbi”; Marcos do Amaral Ramos Júnior apresenta o conceito de irreconciliação como chave analítica para o estudo do cancioneiro que brasileiro a partir de uma perspectiva crítica afrodispórica, em “Modernismos, pacto social e estética da irreconciliação na obra de Jorge Ben Jor”; e, Fernando Rodrigues da Costa e Camila Rodrigues focalizam a confluência de influências estéticas em uma obra da segunda década do século XXI, no estudo “O tradicional e o moderno em Caetano Veloso: uma análise da canção ‘não vou deixar’, do álbum meu coco (2021)”.

No terceiro eixo, “Estudo de gênero e o cancionero brasileiro”: Angela Teodoro Grillo e Fabricia Paraiso de Araújo perfazem uma análise de *corpora* de cantos e poesias seissentistas, focalizando como mulheres foram representadas a partir de discursos que cerceiam o potencial identitário em moldes socialmente execrados e padrões socialmente aceitos, em “Apontamentos sobre a imagem da mulher na poesia brasileira de matriz colonial: dicotomias via ibérica”; Adriana Lins Precioso e Marcilene Cavalcante da Silva Cervantes focalizam a constituição de personagens que atuam como eu-lírico nas composições buarqueanas, focalizando a violência como um eixo estruturante de identidades de mulheres mães, em “As dores da maternidade ferida em canções do Chico Buarque”; e Felipe Rodrigues Echevarria propõe um estudo lexicográfico e discursivo sobre a perpetuação da violência simbólica contra mulheres a partir do cancionero gaúcho, em “Entre verbetes e canções: gênero e raça na definição de Morocha.

No quarto eixo, “Aspectos performativos, divertimentos e a fruição coletiva”, Vinícius Rangel Bertho da Silva e Beth Brait apresentam uma análise sobre processos composicionais, de Gilberto Gil, e interpretativos, de Nara Leão, na forja do debate sobre a sociedade por meio do cancionero brasileiro, em “Entre a ética e a estética, o ato responsável em “Lindoneia”; Júlio Teixeira de Souza e Fábio Andre Cardoso Coelho focalizam a fruição coletiva em contextos de divertimento popular a partir de chaves analíticas da linguística, em “O cancionero dos sambas-enredo como expressão linguística de anseios do povo: a catarse na situacionalidade do carnaval”; Acauam Oliveira apresenta uma análise sobre o papel central do bloco Cacique de Ramos na estruturação de uma resposta à padronização imposta pelo modelo competitivo do Carnaval das escolas de samba e promove um espaço plural para o desenvolvimento de gêneros derivados do samba nos anos 1990 em “Doce refúgio: Fundo de Quintal e a formação do pagode moderno”; Franco Berwanger da Rosa e Denise Blanco Sant’Anna refletem sobre a constituição identitária de MCs e do público que frui de performances em batalhas de rima que são lócus de fortalecimento comunitário por meio do lúdico, em “RAP e batalhas de MCs: entre o entretenimento, o poder e o alívio cômico”; e, Leonardo Lopes Lourenço do Rio e Gerardo Silveira Viana Jr. refletem sobre abordagens didáticas para o letramento artístico por meio do trabalho com artes visuais e música favorecendo o contato com a performance e a fruição estéticos no contexto da educação básica, em “Canto coral e cancionero brasileiro: experiência interarte na aula de artes regular”.

Agradecemos às/aos autores/as, à resenhista Ana Clara Magalhães de Medeiros, às/aos pareceristas, cujo trabalho voluntário é fundamental para garantir a qualidade da produção científica desta publicação, e ao editor chefe da Revista Cerrados, Prof. Dr. Gabriel Pinezi que nos brindou com a capa e a diagramação da revista, além de ter nos apoiado a cada passo na construção deste número da revista Cerrados.

Esperamos que esta coletânea possa fomentar o desenvolvimento de diálogos entre diferentes matrizes de conhecimento e o desenvolvimento dos estudos sobre uma das maiores riquezas culturais que nosso país pode desenvolver: o cancionero.

Desejamos a todos/as boas leituras e inquietações criativas!

Os organizadores

Profa. Dra. María del Pilar Tobar Acosta

Prof. Dr João Vianney Cavalcanti Nuto

REFERÊNCIAS

CORDEIRO, Alessandro Borges. A obra para violão solo de Dilermando Reis: estudo estilístico, transcrição de gravações e revisão de partituras publicadas. 2024. 300 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Ancestralidade na Encruzilhada**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007a.

NUNES, Clara. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil Ltda, 1981, 1 disco de vinil, lado b, faixa 6 (3 min. 25 s.). Disponível em:

PINHEIRO, Paulo César; NOGUEIRA, João. **Minha Missão**. In. CLARA. Intérprete: TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2012.

PARABOLICAMARÁ: ANÁLISE MUSICAL ORIENTADA POR CONCEITOS DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO

PARABOLICAMARÁ: MUSIC ANALYSIS ORIENTED BY CONCEPTS OF SEMIOTICS IN SONGWRITING

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 16/01/2025

Aceito em: 21/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Adonai de Holanda Padilha Andreino  

UnB | adonaihpa@hotmail.com

Antenor Ferreira Corrêa*  

UnB | antenorfc@unb.br

*Bolsista Produtividade (PQ2) do CNPq. Professor associado IV da Universidade de Brasília. Compositor, percussionista e Coordenador do MediaLab/UnB

Resumo/Abstract

Neste artigo, propomos uma análise da canção *Parabolicamará* (1992) de Gilberto Gil orientada por conceitos e métodos da semiótica da canção (Tatit, 2011). Para além das evidentes descrições de escalas, do padrão rítmico, de versos e de batidas de berimbau usados em rodas de capoeira, buscamos interrogar o porquê do uso desses elementos, que função cumprem na composição e quais significações propiciam. O eixo narrativo da canção oferece a possibilidade de considerar a fricção entre aspectos sincrônicos e diacrônicos, bem como certo contraste tecnológico. Justamente a coexistência de tecnologias atuais e tradicionais e a oposição entre mobilidade e permanência descritas na canção serão objetos de análise neste texto.

Palavras-chave: Parabolicamará, Análise Musical, Semiótica Aplicada à Canção

In this article, we propose an analysis of the song *Parabolicamará* (1992) by Gilberto Gil oriented by concepts and methods of "semiotics of song" (Tatit, 2011). In addition to the obvious descriptions of scales, rhythmic patterns, verses and berimbau pattern used in capoeira circles, we seek to question the reason for using these elements, what function they fulfill in the composition and what meanings they allow for. The narrative axis of the song offers the possibility of considering the friction between synchronic and diachronic aspects, as well as a certain technological contrast. Precisely this coexistence of current and traditional technologies and the opposition between mobility and permanence described in the song will be the object of analysis in this text.

Keywords: Parabolicamará, Music Analysis, Semiotics Applied to Songs.

INTRODUÇÃO

A imagem na contracapa do álbum *Parabolicamará*, lançado por Gilberto Gil em 1992, expressa, ao mesmo tempo, sincronia e diacronia. Por um lado, permite pensar na simultaneidade sugerida pela coexistência de contextos contrastantes, pois a fotografia mostra, em primeiro plano, uma mulher carregando na cabeça um balaio enquanto ao fundo pode-se ver uma antena parabólica (Figura 1). Por outro lado, aponta também para um percurso relativo à evolução tecnológica no qual novos aparatos são desenvolvidos a partir ou em consequência de invenções precedentes. No caso específico dessa imagem, esse caminho vai da criação de um objeto artesanal (balaio) para o objeto industrial (antena). Obviamente, há certo jogo humorístico insinuado pela semelhança formal desses dois artefatos, justamente a forma de parábola, côncava. Contudo, para além do formato, há também um jogo de significados divergentes. Ambos os objetos servem para transportar e para conter. Um balaio é um continente de uma variedade de itens comumente transportados entre dois pontos espaciais distintos, mas, quase sempre próximos já que este percurso é normalmente feito a pé. Dessa maneira, representa a mobilidade. A antena parabólica, por sua vez, é receptora (da onda) e transmissora (para aparelho de TV) de informação proveniente de qualquer parte do planeta. Entretanto, é estática, pois quem viaja é a onda, enquanto o aparato parabólico permanece fixo. Todavia, essa brincadeira entre signos operando por similaridade formal e posicionamento opositor serve, em um âmbito sincrônico, para incitar uma reflexão sobre a situação de comunidades, muitas vezes segregadas, que, mesmo ao final do século XX, ainda não podiam usufruir dos avanços tecnológicos realizados e continuavam seu modo de vida como vinham fazendo há tempos, um modo baseado no uso de tecnologias tradicionais. Justamente essa fricção entre a coexistência de tecnologias atuais e tradicionais, o contraste entre mobilidade e permanência, descritas na canção *Parabolicamará* de Gilberto Gil será objeto de análise neste artigo.

Figura 1. Contracapa do LP *Parabolicamará*.



Fonte: Foto a partir do acervo do autor.

Compreendemos que para ser considerada como relevante uma obra de arte deve permitir múltiplas camadas de significado, promover uma experiência estética significativa, motivar a reflexão sobre questões relevantes (mesmo quando se trata de obra cuja função primeira seja a de entretenimento) e possuir uma organicidade explícita. Esses aspectos serão recuperados ao longo deste texto. Entretanto, de saída é possível constatar que essa canção de Gilberto Gil foi motivadora de reflexões diversas. Para além dos domínios informais do audiovisual, da crítica jornalística e dos co-

mentários postados nas chamadas redes sociais, *Parabolicamará* inspirou textos acadêmicos nas mais diversas áreas, tais como linguística (Caretta, 2020), geografia (Silva, 2021), tecnologia (Gomes, 2004), antropologia (Schwarcz, 2013) e comunicação social (Braga, 2017). Há muitos trabalhos que se valem somente de citações de partes da letra com o propósito de introduzir discussões tangenciais ou sem qualquer relação com a música. Há ainda, curiosamente, textos que se valem da canção para tratar de situações pertencentes a contextos anteriores à própria composição da mesma (Braga, 2017). Nos trabalhos na área da música, encontram-se escritos versando sobre o conteúdo harmônico, o uso do modalismo e a óbvia relação com a capoeira. Neste artigo, propomos uma análise da canção orientada por conceitos e métodos da semiótica da canção. Assim, para além das evidentes descrições de escalas, do padrão rítmico, de versos e de batidas de berimbau usados em rodas de capoeira, buscamos interrogar o porquê do uso desses elementos, que função cumprem na composição e quais significações propiciam. Esse escrutínio não supervaloriza a letra em detrimento de aspectos técnicos musicais; mas, contrariamente, pretende compreender como se dá a interrelação entre os planos textuais e musicais (melodia, harmonia, ritmo e arranjo). Espera-se, assim, ir além das descrições de superfície e adentrar a planos analíticos um pouco mais profundos objetivando explicações dos fenômenos poéticos e musicais engendrados. As considerações aqui propostas têm por base conceitos da semiótica da canção proposta por Luiz Tatit (2011).

SOBRE O SENTIDO NARRATIVO

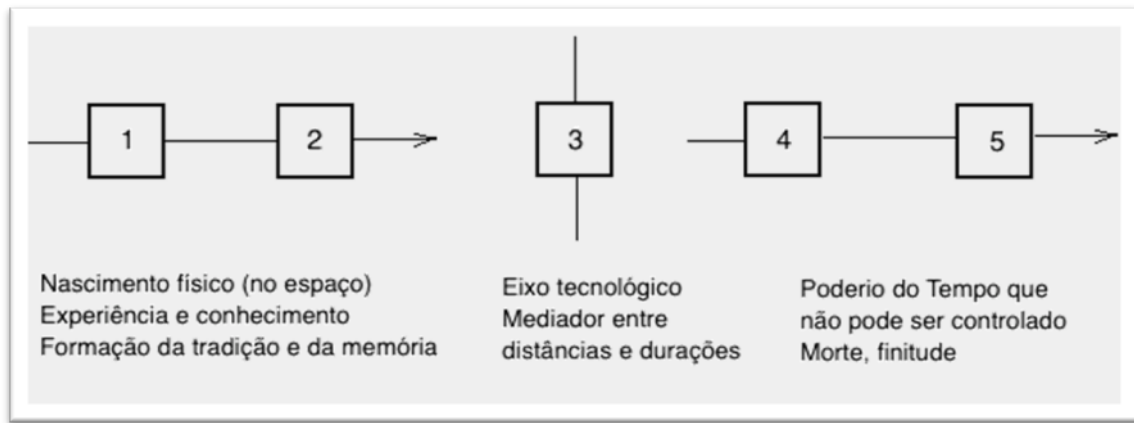
Como antecipado na Introdução, *Parabolicamará* apresenta dois momentos históricos, isto é, passado e presente (na letra descritos como “antes” e “hoje”), para explicitar a diminuição de distâncias espaciais e a contração da duração temporal. Essa transformação espacial e duracional causada pela inovação tecnológica é facilmente percebida em alguns versos como: “antes mundo era pequeno”, “porque Terra é pequena”, “antes longe era distante”, “leva o tempo de um raio”, “leva uma eternidade”, “leva uma encarnação”, “de avião o tempo de uma saudade”. Têm-se, assim, o eixo temático da canção baseado na constatação de que a inovação tecnológica trazida com os novos sistemas de captação e transmissão de informação por satélite agilizam a comunicação e encurtam distâncias temporais e geográficas, pois já não é mais necessário aguardar pacientemente pela chegada (por correio ou jornal, por exemplo) de um conteúdo informativo qualquer, nem tampouco deslocar-se para o local onde esse conteúdo se encontra. Percebemos, de tal modo, nos versos iniciais da canção “Antes mundo era pequeno / Porque Terra era grande”, o *mundo* apresentado como limite de conhecimentos. Se antes havia a impossibilidade de realizar longos trajetos em razão dos meios de locomoção disponíveis e, assim, conhecer o que há “de trás dos montes”, hoje, no entanto, o “horizonte”, compreendido como fronteira epistemológica, foi ampliado. Configura-se, de início, um argumento construído pela proporcionalidade inversa: à medida que as distâncias espaço temporais diminuem, o volume de conhecimento aumenta. Esses pares opostos, por exemplo, antes-hoje, longe-perto, tradição-modernidade, nascimento-morte, perpassam a letra (Quadro 1) e possuem uma contraparte musical, descrita a seguir.

Quadro 1: letra da canção e sugestão de interpretação.

Letra	Função formal	Significado	Aspecto musical
Antes mundo era pequeno Porque Terra era grande. Hoje mundo é muito grande Porque Terra é pequena. Do tamanho da antena Parabolica- mará.	Estrofe 1	Distância espacial. Oposições: antes x hoje, mundo x Terra. Mundo = limite de conhe- cimentos	Melodia em Ré mixolídio Fricção entre Fá e Fá#
Ê volta do mundo, camará Ê, mundo dá volta, camará.	Pré-refrão	Referência à cantiga da capoeira: ancestralidade e ciclicidade da vida	

Antes longe era distante Perto só quando dava Quando muito ali defronte E o horizonte acabava Hoje lá trás dos montes dendi casa camará	Estrofe 2	Distância espacial. Oposições: longe x perto, distante x ali defronte, trás dos montes x dendi casa. horizonte = fronteira epistemológica	
Ê volta do mundo, camará	Pré-refrão	Tradição, ancestralidade e ciclicidade da vida	
De jangada leva uma eternidade De saveiro leva uma encarnação	Refrão	Distâncias subjetivas. Contrações temporais: eternidade, encarnação,	Mudança de região tonal
Pela onda luminosa Leva o tempo de um raio Tempo que levava Rosa Pra aprumar o balaio Quando sentia que o balaio ia es-corregar	Estrofe 3	Distância duracional. Oposições: onda x balaio Fricção entre tecnologia e tradição (raio x balaio)	
Ê volta do mundo, camará	Pré-refrão	Tradição, ancestralidade e ciclicidade da vida	
Esse tempo nunca passa Né de ontem nem de hoje Mora no som da cabaça Nem tá preso nem foge No instante que tange o berimbau Meu camará	Estrofe 4	Permanência do Tempo. Oposições: ontem x hoje, prisão x liberdade	
Ê volta do mundo, camará	Pré-refrão	Tradição, ancestralidade e ciclicidade da vida	
De jangada leva uma eternidade De saveiro leva uma encarnação De avião o tempo de uma saudade	Refrão	Percepção subjetiva de distâncias.	Adição de ponte. Pedal em Lá
Esse tempo não tem rédea Vem nas asas do vento O momento da tragédia Chico, Ferreira e Bento Só souberam na hora do destino apresentar	Estrofe 5	Onipotência do Tempo. Intertextualidade: finitude da vida	Retorno região tonal inicial
Ê volta do mundo, camará Ê, ê, mundo dá volta, camará.	Conclusão	Ancestralidade + atualidade tecnológica: inserções de sonoridades manipuladas eletronicamente	

Fonte: Elaboração própria.

Figura 2: representação do eixo narrativo espaço-duracional centrado nas estrofes de 1 a 5.

Fonte: Elaboração própria.

No percurso iniciado com o nascimento, quando a vida se insere no âmbito de uma cronologia (permitindo a experiência, a percepção, o saber), e findado com a morte, momento descrito por Gilberto Gil como “a saída do tempo existência para o tempo essência”¹, há o estabelecimento de uma narrativa que dá a impressão de estar estruturada sobre um eixo diacrônico (Figura 2), pois descreve o caminho iniciado ao nascimento e encerrado com a morte. Entretanto, observa-se que todo esse trajeto é perpassado pelo Tempo, deidade reguladora de todas as dimensões – no caso particular da canção, dimensões físicas ou espaciais, duracionais ou cronológicas, e históricas ou culturais. Neste sentido, a base dessa projeção narrativa é a sincronia, pois em todos os momentos está presente a inexorabilidade do Tempo. A mobilidade espacial em oposição à eternidade do Tempo está, como sugerido na letra, mediada pela cultura, ou seja, pela intervenção do ser humano sobre a natureza e que, ao fim, viabiliza descobertas e invenções de novas tecnologias, sejam tradicionais ou industriais. Essa coexistência pode ser pensada na música como a coexistência entre o modalismo, tonalismo e efeitos sonoros manipulados em estúdio e percebidos no arranjo.

INTERAÇÕES ENTRE LETRA E MÚSICA

Na Introdução da música² percebe-se imediatamente o padrão rítmico proeminente executado pelo contrabaixo e pelo berimbau. Trata-se de um ritmo característico das rodas de capoeira, como declarado pelo próprio compositor. Mas, focando a escuta nos outros instrumentos que fazem parte do arranjo, é possível identificar o ritmo Ijexá, gênero de matriz africana descrito pelo etnomusicólogo Alberto Ikeda (2016) como “rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular”, ou seja, possuidor de um percurso similar ao descrito na canção aqui em análise, do tradicional (artesanal, tocado nos atabaques) ao contemporâneo (executado por instrumentos eletrônicos). Mas, acima de tudo, trata-se de um gênero pertencente a um contexto religioso. Nessa perspectiva, a diacronia do gênero (do terreiro ao palco) carrega um senso de religiosidade que, como se verá, está presente sincronicamente no texto de *Parabolicamará*.

Outro elemento musical percebido na Introdução é a fricção entre as alturas Fá natural (linha do contrabaixo) e o Fá# (harmonia). Essa simultaneidade pode ser pensada no âmbito de certa dialética modal x tonal; dito de outra maneira, o sistema tonal é afirmado harmonicamente e interrogado melodicamente (Figura 3).

¹ Todas as citações de Gilberto Gil foram retiradas de informações complementares ao encarte original do LP *Parabolicamará* incluídas na discografia do cantor disponíveis em seu *site* oficial (sem data, portanto e sem números de páginas). Disponível em: <<https://gilbertogil.com.br/noticias/producoes/detalhes/parabolicamara/>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

² As considerações e transcrições aqui apresentadas foram realizadas a partir da audição da versão digitalizada da canção disponível no canal do Youtube de Gilberto Gil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TKoKiZxx7I>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

Figura 3: linha do contrabaixo. Simultaneidade das notas Fá natural e Fá# (harmonia).**Fonte:** Elaboração própria.

O uso do berimbau no arranjo e, sobretudo, a utilização do padrão rítmico característico como propulsor da canção, articula-se, portanto, ao texto não somente em razão da analogia isofônica operada pelo signo da similaridade onomatopeica. O berimbau adquire o estatuto de símbolo da ancestralidade tecnológica (assim como o balaio) e “teogônica” temporal, isto é, pela potencialidade de invocar o Tempo (ou deus Cronos). A soberania divina e perene do Tempo é afirmada nos versos “Esse tempo nunca passa. Não é de ontem nem de hoje”, enquanto a relação com a tradição é resgatada nos versos “Mora no som da cabaça. Nem tá preso nem foge. No instante que tange o berimbau” (Estrofe 5). O Tempo não pode ser aprisionado, isto é, controlado, mas também não pode ser evitado, ou seja, fazer desaparecer, deixar fugir, libertar. O tempo musical existe em potência no interior dos corpos ressonantes, porém só se manifesta no ato percussivo interativo. Neste jogo, pode-se perceber a relação entre o individual e o coletivo, pois o instrumento é tocado por uma pessoa para um grupo dançar (ou jogar a capoeira), tornando-se, assim, símbolo social no qual a intersubjetividade é exteriorizada por meio desse conduíte sonoro e configura-se como expressão social. Esse caráter teológico (ou religioso) está também associado ao gênero Ijexá, proveniente dos cultos do Candomblé, utilizado como padrão rítmico do acompanhamento da música. Poderíamos, portanto, acrescentar ao conjunto de pares contrastantes (vide Quadro 1) a fricção instaurada entre tecnologia e teologia. Ao encurtar as distâncias espaço-temporais, a tecnologia interfere na percepção subjetiva da duração de eventos cotidianos. Todavia, embora as tradições possam ser renovadas e transformadas, o Tempo, enquanto regente das relações e das experiências dos seres vivos, é soberano. Ao fim, a vida finda e só o tempo permanece, seja em memória ou como deidade soberana, isto é, entidade estruturadora das percepções.

A melodia das estrofes da canção é construída com o modo Ré mixolídio (Figura 4), fornecendo assim uma sonoridade característica de muitas músicas do nordeste do Brasil. No entanto, para além de uma intenção em ambientar a música nessa paisagem nordestina, o uso da nota Dó natural pode ser compreendido como derivado diretamente do intervalo de segunda maior resultante, justamente, da intenção de imitar o berimbau que, dessa maneira, estrutura-se não somente como impulsionador rítmico, mas também intervalar. O intervalo de segunda maior será uma constante ao longo do arranjo, quer seja nas estrofes, pré-refrão³, refrão e na ponte.

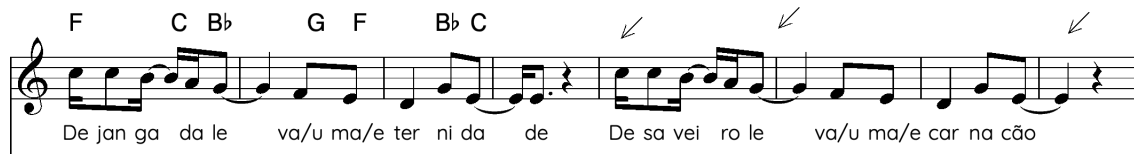
Figura 4: melodia das estrofes. Uso do modo Ré mixolídio e finalização da linha melódica na terça do acorde de D (nota Fá#)**Fonte:** Elaboração dos autores

Na melodia do Refrão, por sua vez, o centro “tonal” é modificado de Ré para Dó. Embora o primeiro acorde seja F, pode-se perceber que a linha melódica possui os pontos estruturais preponderantes delineando o acorde de C (Figura 5). Além disso, assim como na melodia das estrofes (Figura 4), a melodia do refrão finaliza na terça do acorde, nesse caso do refrão, a nota Mi, isto é, a terça do

³ É justamente no pré-refrão que os versos conhecidos das rodas de capoeira são reiterados (vide Quadro 1). O pré-refrão cumpre, assim, as funções de inserir variedade (ao desviar momentaneamente da temática central da letra) e, também, gerar certa instabilidade e tensão que são posteriormente resolvidas no refrão (Appen; Frei-Hauenschild, 2015, p. 67).

acorde de C. Adicionalmente, nota-se que a nota Si da melodia do refrão é sempre natural. Assim, como acontece na Introdução da música, há novamente a fricção entre as notas Si bemol afirmada na harmonia (resultante do padrão rítmico intervalar de segunda maior comentado) e questionada na melodia.

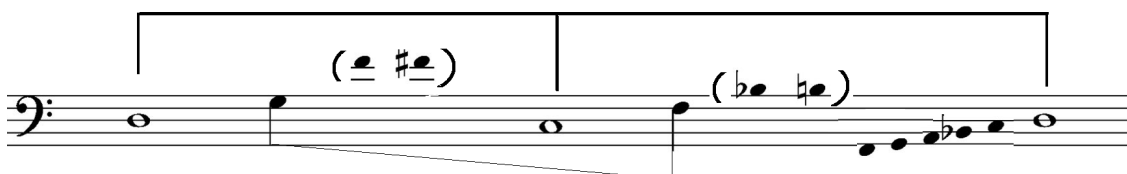
Figura 5: melodia do refrão. Uso do modo Dó jônio e finalização da linha melódica na terça do acorde de C (nota Mi)



Fonte: Elaboração própria.

A mencionada onomatopeia do berimbau na canção usada tanto como padrão rítmico quanto como fundamento harmônico estruturado no intervalo de segunda maior possui um correspondente formal. A análise das regiões tonais das estrofes e do refrão irá mostrar, respectivamente, a mesma variação intervalar, ou seja, estrofes na região de Ré e refrão na região de Dó. Dessa maneira, o intervalo de segunda maior proveniente da isofonia do berimbau serve como motivo de acompanhamento e como estrutura fundamental para a projeção formal da peça (Figura 6). Similarmente, observa-se a importância estrutural do quarto grau de cada um desses modos, respectivamente as alturas Sol e Fá. A significância do quarto grau pode ser compreendida justamente no contexto “religioso” que permeia a música, uma vez que o movimento de quarto grau (plagal) era típico do repertório litúrgico. Pode-se, neste sentido, notar inclusive a ausência de cadência perfeita em *Parabolicamará*. A única vez que a altura Lá (dominante de Ré) será percebida é na ponte que conecta o refrão com a estrofe 5. Entretanto, o aspecto que chama mais a atenção da escuta não é de fato uma função de dominante cadencial, mas sim a sequência ascendente em direção à região de Ré (A-Bb-C-D).

Figura 6: projeção da estrutura de regiões tonais usadas (Ré – Dó – Ré). Fricções intervalares em cada parte e sequência ascendente do baixo na ponte.



Fonte: Elaboração própria.

A reexposição do material melódico na estrofe 5 após o refrão acontece com o acréscimo de um novo instrumento no arranjo: um sintetizador que varia a textura com a adição de uma linha melódica secundária (Figura 7). Essa frase melódica executada pelo sintetizador reexpõe e reafirma o modo mixolídio em Ré; porém, vale notar que o ponto culminante dessa linha ocorre justamente na nota Dó natural, ou seja, o sétimo grau ou a nota característica desse modo. Ainda, esse perfil melódico iniciado com a altura Fá# e atingindo o ponto mais agudo de inflexão na altura Dó enfatiza o intervalo de trítone como elemento estrutural. Esses aspectos apontam para o uso intencional desses elementos musicais no arranjo da obra e convergem para o reforço da ideia apresentada no início desse artigo, isto é, a coexistência entre tecnologias tradicionais (simbolizada no modalismo e no berimbau) e digitais (emprego do sintetizador).

Figura 7: final da ponte ligando refrão e estrofe 5. Melodia secundária no sintetizador explicitando o modo mixolídio em Ré.

142

Canto

Baixo

Sint.

Es se tem po não tem ré dea

148

Canto

Baixo

Sint.

Vem nas a sas do ven to O mo men to da tra gé dia Chi co Fer rei ra/e Ben to

154

Canto

Baixo

Sint.

Só sou be ram na ho ra do des ti no/a pre sen tar Ê vol ta do mun do ca ma rá

Fonte: Elaboração dos autores.

A percepção imediata de elementos ligados à capoeira, ouvidos em simultaneidade com o gênero Ijexá, estabelece um vínculo com uma matriz africana, o que, por sua vez, possibilita compreendermos um estilo africano na composição alimentado pelos significantes (padrões rítmicos, instrumental, arranjo, etc.) e pelo significado arraigado historicamente, tal como a religiosidade e herança do candomblé com seus valores e simbologia intrínseca. Valendo-se do Ijexá, Gilberto Gil reposiciona no presente um dado da tradição que carrega, como afirmado, valores agregados ao gênero na diacronia histórica. O movimento rítmico do berimbau assume, assim, dupla função: é direcionador, por agir como motivo (rítmico, melódico e de acompanhamento) propulsor da canção, e circular, por invocar, em uma acepção simbólica, o tempo como deidade dominante e imanente. Esse estilo africano (ou afro-baiano) funda também a base para uma análise intertextual, pois o estilo torna-se expressão artística perceptível por um meio social, viabilizando, assim, a comunicação e a produção de sentidos intersubjetivos.

Há uma referência intertextual “direta” presente na canção. A estrofe 5 têm os seguintes versos “O momento da tragédia / Chico, Ferreira e Bento / Só souberam na hora do destino apresentar”; estes referenciam a canção *A Jangada Voltou Só*, de Dorival Caymmi, música em que é narrada a história de pescadores que saem para trabalhar, são pegos por “um pé de vento” e não retornam. Paralelamente, a temática de *Parabolicamará* envolve o desenvolvimento tecnológico, bem como os seus impactos. Esse assunto tem sido uma constante na produção de Gilberto Gil, verificado em canções anteriores como *Lunik 9* (1966), *Cérebro Eletrônico* (1969), *Futurível* (1969), *Cibernética* (1974), *Que-*

remos Saber (1976), e posteriores como *Pela Internet* (1996), *Quanta* (1997) e *Pela internet 2* (2017). Esse interesse permitiria também uma análise intertextual de *Parabolicamará* em referência à própria produção do compositor. Entretanto, há uma relação dialógica talvez um pouco mais sutil com outra canção de Gil intitulada *Tempo Rei* (1984) que, por sua vez, é uma resposta à *Oração ao Tempo* (1979), de Caetano Veloso. Nessa perspectiva, a intertextualidade direta à obra de Caymmi encerraria o eixo diacrônico, pois determina a morte (dos pescadores na canção de Caymmi e fim da existência em *Parabolicamará*). Similarmente, a intertextualidade com a canção de Caetano Veloso suportaria a base sincrônica de *Parabolicamará*, inserindo-a em uma dimensão teo-cronológica imanente, já que cronos, enquanto deidade, é dominante.

Ao lado desses mencionados aspectos simbólicos e intertextuais, o material musical e lírico de *Parabolicamará* fornece uma base interessante para considerações semióticas, descritas a seguir.

PARABOLICAMARÁ CONSIDERADA SOB O MODELO DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO

Em suas pesquisas sobre a composição de canções populares no Brasil, Luiz Tatit (2002; 2011) identificou basicamente três modelos de construção melódica que chamou de: tematização, passionalização e figurativização. Esses termos são inspirados pela metalinguagem criada pela semiótica francesa, conforme desenvolvida pelo pesquisador de origem lituana Algirdas J. Greimas e seus continuadores, mas nos estudos sobre a semiótica da canção ganharam uma significação específica. Foi observado que para cada um desses modelos melódicos determinados conteúdos narrativos/verbais ajustavam-se de forma mais frequente na história da canção no Brasil.

As melodias temáticas caracterizam-se por reiterações melódicas e rítmicas e andamento mais acelerado. A curta duração de suas notas faz com que, linguisticamente, as consoantes recortem o continuum melódico em curtos intervalos de tempo e que a voz permaneça pouco tempo sustentando as vogais do texto. Essas melodias adequam-se bem a textos que pretendem construir um personagem ou exaltar um objeto (que pode ser das mais diversas naturezas, como o próprio gênero musical em que a canção se encaixa ou um lugar que se quer decantar) ou valor universal (o amor, a natureza, o transcorrer do tempo...).

As melodias passionais valorizam o percurso melódico e as durações em cada altura. Apresentam andamento mais lento e, frequentemente, tessituras mais amplas. Nelas a voz tem mais tempo para permanecer e alongar a duração dos sons vocálicos e o próprio esforço fisiológico para permanecer nos limites da tessitura do intérprete sugere o estado psíquico do *eu* em cada canção desse tipo. São composições propícias para a exploração de tensões emotivas, disjunções amorosas ou da falta de um objeto de desejo.

No modelo figurativo as melodias aproximam-se das entoações naturais da fala cotidiana. Tanto as reiterações melódicas e rítmicas (típicas das melodias temáticas) quanto a valorização do percurso desenhado pela melodia (típica das melodias passionais) perdem força, dando lugar a percepção de um canto subordinado às leis do discurso oral puro, com acentuações melódicas atreladas às acentuações linguísticas. Vale frisar que nenhuma canção é completamente entoativa, mas algumas revelam essa tendência de modo acentuado e justificam a necessidade de tipificação.

Existe uma pequena controvérsia atualmente a respeito da figurativização ser um modelo de construção melódica ou apenas um conjunto de artifícios verbais e musicais de que o cancionista dispõe para que o ouvinte perceba que por trás da voz que canta sempre há uma voz que fala (Coelho, 2014, p. 93-97). Todavia, embora fértil, essa discussão escapa ao escopo deste artigo.

É importante observar que os processos de passionalização, tematização e figurativização não são mutuamente excludentes. Podem acontecer em simultaneidade em qualquer canção e durante toda a duração desta, mudando apenas o caráter dominante, recessivo ou residual que desempenham a cada momento. Um exemplo “clássico” de canção que tem uma parte inicial predominantemente temática, uma parte intermediária passional e um final novamente temático é *Garota de Ipanema*.

Dois elementos que reforçam a percepção de que junto à voz que canta existe uma voz que fala atuando em simultaneidade são os dêiticos, no texto, e os tonemas, na melodia:

Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor da canção). São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc. (...) O papel dos dêiticos é lembrar, cons-

tantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala. Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas (...) Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia (...) Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (...), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte (Tatit, 2002, p. 21-22).

Sobre os tonemas e a relação entre o comportamento entoativo natural da fala e os tipos de enunciados presentes num texto (asseverativos, interrogativos, imperativos), Tatit observa que “segundo diversos autores, [...], todas as culturas, cujas entoações já foram estudadas, utilizam o tonema descendente para asseverar ou concluir uma ideia” (Tatit, 1986, p. 33). A respeito da interrogação “o processo também se desenvolve na esteira do discurso coloquial. A melodia sempre se eleva exatamente no termo sobre o qual incide a pergunta” (idem, p. 43). Todos esses elementos estão presentes em *Parabolicamará* e serão considerados adiante.

Já isotopia é definida por Greimas como “um conjunto de categorias semânticas redundantes, que tornam possível a leitura uniforme da história” (Volli, 2015, p. 86). A redundância cumpre o papel de garantir unidade a um texto, dando-lhe coerência. Em geral, quanto maior um texto, maior a quantidade de isotopias que podem ser identificadas e hierarquizadas segundo a sua importância para a compreensão. Em *Parabolicamará* podemos observar ao menos as seguintes isotopias:

Isotopia do espaço: “pequeno”, “grande”, “tamanho”, “longe”, “distante”, “perto”, “defronte”, “horizonte”, “trás dos montes”, “den de casa”, “mora”.

Isotopia do tempo: “antes”, “hoje”, “eternidade”, “encarnação”, “tempo de um raio”, “tempo que levava Rosa”, “nunca passa”, “instante”, “saudades”, “momento”, “hora”.

Isotopia da circularidade: “mundo”, “Terra”, “antena”, “parabólica” (como uma das palavras que dá origem ao neologismo que dá título à canção, formado pelo processo de composição por aglutinação), “volta”, “balaio”, “cabaça”.

Isotopia da capoeira: “camará”, “volta do mundo”, “cabaça”, “berimbau”. Além dos elementos textuais, incluindo uma citação literal de refrão tradicional – “ê, volta do mundo, camará” –, há o toque do berimbau utilizado como elemento gerativo do acompanhamento comentado anteriormente, além do próprio uso do instrumento no arranjo.

Orientados por essas definições, observando-se o contorno da melodia que recobre os dois primeiros versos, temos no primeiro verso um salto inicial grande (de sétima menor), seguido por uma descendência de quinta diminuta realizada em etapas (Figura 4). No segundo verso, ao salto inicial de quarta justa (consideravelmente menor do que o salto que inicia a canção), segue-se uma oscilação descendente entre duas notas separadas por apenas meio-tom. Isso faz com que o primeiro verso seja percebido como uma asseveração mais categórica que o segundo, como se o último fosse um comentário a respeito do primeiro. Fazendo essa análise em todos os versos cantados sobre a mesma melodia temos o seguinte esquema:

Quadro 2: divisão dos versos cantados sobre a melodia da frase inicial

Afirmação	Comentário
Antes mundo era pequeno	Porque Terra era grande
Hoje mundo é muito grande	Porque Terra é pequena
Antes longe era distante	Perto, só quando dava
Quando muito, ali defronte	E o horizonte acabava

Pela onda luminosa	Leva o tempo de um raio
Tempo que levava Rosa	Pra aprumar o balaio
Esse tempo nunca passa	Não é de ontem nem de hoje
Mora no som da cabaça	Nem tá preso, nem foge
Esse tempo não tem rédea	Vem nas asas do vento
O momento da tragédia	Chico, Ferreira e Bento

Fonte: elaboração dos autores.

O modo de Ré mixolídio compartilha as mesmas notas da escala de sol maior. Isso faz com que a nota Sol seja percebida como um segundo ponto de distensão, além da nota Ré. A configuração melódico-verbal que aparece no quinto verso de cada estrofe ilustra essa característica.

Figura 8: melodia do quinto verso com reiteração da nota sol sobre os acentos das palavras do texto.



Fonte: Elaboração dos autores

Os acentos tônicos e subtônicos das palavras com mais de uma sílaba desse segmento recaem sempre sobre a nota sol (Figura 8). O tonema final ascendente indica continuação, que virá na forma de refrão. A sensação de que algo virá em seguida é reforçada pelo contexto harmônico-melódico, já que a nota sobre a última sílaba da palavra “parabolicamará” é cantada no momento em que surge o acorde de F, o que faz com que a nota Sol seja uma instável nona desse acorde.

Figura 9: melodia do trecho em que surge a palavra “saudade”



Fonte: Elaboração dos autores.

Sobre a palavra saudade acontece a nota mais longa de toda a melodia (Figura 9). O que, por si só, já dá um caráter de destaque a essa nota sobre uma palavra tão representativa da língua portuguesa, que aparece apenas nesse verso. Por um breve período a passionalização assume um caráter dominante numa canção em que a tematização é o modelo persuasivo utilizado predominantemente. Sobre esse verso aparece, também como evento único, o acorde A, mesmo com a melodia passando por um Dó natural. Esse acorde é seguido por um Bb enquanto a melodia se mantém, inicialmente, sobre o mesmo Dó natural, o que cria tensões interessantes no tecido harmônico-melódico. Os acordes seguintes são C e D, gerando nesse trecho a progressão | A | Bb | C | D | (Figura 6). Tudo (texto, melodia e harmonia) concorre para que esse trecho seja sentido como um ponto culminante do discurso cancional em questão, pela unicidade dos eventos observados nos planos verbal e musical. Também é o único momento em que a referência ao avião (índice do “hoje”) aparece. Avião contrapõe-se a saveiro e jangada (índices do “antes”), tecnologias de um mundo analógico em que o tempo parecia transcorrer mais lentamente e o espaço parecia abarcar distâncias maiores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações aqui apresentadas demonstram que *Parabolicamará* encaixa-se no modelo de canção temática proposto por Tatit. Os temas do espaço e do tempo estão distribuídos pelas estrofes. As duas primeiras tratam principalmente do espaço. Após o refrão, seguem duas estrofes a respeito do tempo. A última estrofe mantém a temática do tempo simultaneamente ao tema da tragédia, da morte que decreta o fim do tempo de uma existência. A harmonia que deixa rapidamente um acorde só para voltar a ele logo em seguida é um dos principais índices do mundo que gira e volta para o mesmo lugar para recomeçar seu ciclo, e nem as tragédias são capazes de interromper esse movimento. A reiteração dos segmentos melódicos sobre textos diferentes também contribui para a geração de sentido dessa ideia. O transcorrer do tempo e a percepção do espaço são exaltados como instâncias reguladoras inevitáveis da nossa apreensão da realidade. Além do tempo e do espaço, eixos temáticos centrais da canção, a capoeira e a circularidade (esta em sentido espacial e temporal) são temas que dão unidade semântica ao texto. A presença simultânea de timbres acústicos e sintetizados digitalmente no arranjo equivale a simultaneidade de tradição e inovação comentada na letra. O intervalo de segunda maior, característico dos toques de berimbau, estrutura a canção tanto local quanto globalmente. Adicionalmente, o berimbau, elemento isofônico signifiante, adquire outros significados para além da percepção imediata do jogo de capoeira, isto é, significados associados à ancestralidade e à religiosidade africana. Sob este aspecto, o ritmo Ijexá também contribui para a construção de sentidos associados ao Candomblé de matriz africana. Foi possível observar referências intertextuais a outras canções de outros compositores e do próprio Gilberto Gil. Algumas oposições fundamentais como sincronia x diacronia, antes x hoje, artesanal x industrial, expressas na letra, também podem ser percebidas no arranjo, mostrando como letra e música em interação contínua geram o sentido de uma canção, texto sincrético em que as categorias de expressão verbal e musical se articulam para manifestar um único conteúdo.

REFERÊNCIAS

- APPEN, Ralf von; FREI-HAUENSCHILD, Markus. AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus. Song Forms and their Historical Development. **Samples**. (online) Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung/German Society for Popular Music Studies e. V. v. 13, p. 1-83, 2015.
- BRAGA, Rafael Giurumaglia Zincone. **Parabolicamará: tropicália e a politização do cotidiano na TV**. Dissertação (Mestrado em Mídia e Cotidiano). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- CARETTA, Álvaro Antônio. Do prosaico ao poético: os neologismos na canção popular brasileira. In: CARDOSO, Elis de; GIL, Beatriz Daruj; ARAÚJO, Mariângela de. **Os estudos lexicais em diferentes perspectivas**. São Paulo: FFLCH, 2020, p.95-104.
- COELHO, Márcio. **O arranjo e a canção: uma abordagem semiótica**. São Paulo: Escuta, 2014.
- GOMES, Margarida M. M. Tavares. Sem medo de [o]usar: Inclusão digital em Campos. **Vértices**, v. 6, n. 3, 2004.
- IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista Música**, n. 111, 2016, p.21-36.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Tempo, historicidade e história ou a falta dela. **Revista brasileira de psicanálise**, v. 47, n. 2, 2013.
- SILVA, Aldeíze Bonifácio. A Transposição de um Conteúdo Monográfico para a Sala de Aula: uma experiência na formação docente em Geografia. **Revista Educação Geográfica em Foco**, v. 5, n. 10, 2021.
- TATI, Luiz. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**. São Paulo: AnnaBlume, 2011.
- VOLLI, Ugo. **Manual de semiótica**. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

CONSONANTES E DISSONANTES: UMA BREVE INVESTIGAÇÃO DAS PRÁTICAS CORAIS NA OBRA TROPICALISTA DE CAETANO VELOSO

CONSONANTS AND DISSONANTS: A BRIEF INVESTIGATION OF CHORAL PRACTICES IN THE TROPICALIST WORK OF CAETANO VELOSO

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 29/10/2024

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Leonardo Davino de Oliveira  

UERJ | leonardo.davino@gmail.com

Leonardo Freitas de Carvalho  

UERJ | leonardofcarvalho94@hotmail.com

Resumo/Abstract

Na obra de Caetano Veloso, é decerto volumosa a presença das práticas corais. Dos discos inaugurais aos mais recentes, é possível observar a existência não apenas de um coro uniforme, digamos assim, mas de diferentes tipos de coro, os quais estão atrelados, segundo a nossa premissa, a três modalidades: (i) ao coro consonante, quando a multidão canta junto e em sintonia; (ii) ao coro dissonante, quando há um caos polifônico em que as vozes não se entendem e entram em uma espécie de conflito; (iii) ao coro híbrido, quando existe, na mesma canção, um caráter duplo, tudo isso devido à presença de um coro consonante e de um coro dissonante. Mergulhando na carreira do cancionista, selecionamos algumas obras representativas do tema, são canções de diferentes épocas e discos, sempre nos apoiando em debates críticos e teóricos variados, com o objetivo de traçar uma nova análise e uma nova hipótese sobre um dos mais reconhecidos intelectuais da história da canção brasileira.

Palavras-chave: Caetano Veloso, Coro, Tropicália, Canção popular.

In Caetano Veloso's work, the presence of choral practices is certainly substantial. From his early albums to the most recent ones, it is possible to observe the existence not only of a uniform chorus, so to speak, but also of different types of choruses, which are tied, according to our premise, to three modalities: (i) the consonant chorus, when the crowd sings together and in tune; (ii) the dissonant chorus, when there is a polyphonic chaos in which the voices do not align and enter into a sort of conflict; (iii) the hybrid chorus, when there is, in the same song, a double character, all due to the presence of a consonant chorus and a dissonant chorus. Diving into the songwriter's career, we selected some representative works of the theme, songs from different moments and albums, always supporting us in varied critical and theoretical discussions, with the aim of outlining a new analysis and a new hypothesis about one of the most recognized intellectuals in the history of Brazilian song.

Keywords: Caetano Veloso, Choir, Tropicália, Popular Song.

Join the chorus if you can
Jethro Tull

Em um ensaio sobre o Tropicalismo musical, Flora Süssekind (2022, p. 107), enquanto ainda era incipiente o debate sobre a conceituação acerca desse grande evento de porte artístico e ideológico, em que é dito que “talvez seja o caso [...] de não se pensar unicamente, então, em movimento (no que essa expressão supõe de programático e organizacional), mas em um ‘estado mais amplo e profundo’, em uma ‘arena de agitação’, em um ‘momento tropicalista’”, comenta:

Não faltaram, igualmente, ao longo do ano de 1967, e antes mesmo de a imprensa brasileira falar em “tropicalismo”, a exposição de uma intencionalidade transformadora ou a vontade expressa em alto e bom som, de uma “tomada de posição”, acompanhadas de reformas e reorientações no âmbito da expressão artística, no sentido de sua afirmação não como um “ismo”, mas como um campo experimental ativo, *múltiplo*, comprometido”. (Süssekind, 2022, p. 109, grifo nosso)

Tratando-se, portanto, de uma área experimental, “cuja abrangência iria bem além do campo estritamente musical” (Süssekind, 2022, p. 107), a autora, depois de elencar uma série de obras artísticas trabalhadas em conjunto, debate:

Não é de estranhar que essas *manifestações coletivas*, com sua dimensão participativa, sua criação de um campo experimental vazado ao campo social, se fizessem acompanhar de investigações recorrentes sobre possíveis formas e funções *corais* na prática artística, e por sucessão de experiências concretas diversas de uso do *coro* e das *cenas de massa*. Seriam exemplares, nesse sentido, o uso, à guisa de comentário, de *coro*, por Glauber Rocha, das canções de Sérgio Ricardo em *Deus e o diabo na terra do sol*, assim como as cenas de conjunto, de comício, agitação, com escola de samba, participação de populares, multiplicação de figurantes, em *Terra em transe*. Ou, mais tarde, as cenas de rua – com a cidade funcionando como espaço de interferência do diverso, do múltiplo – em filmes como *Claro* ou *A idade da terra* (Süssekind, 2022, p. 128, grifos nossos).

Se a autora do ensaio relatou a existência de algumas manifestações artísticas coletivas durante o momento da Tropicália, é notável como algumas das obras de Glauber Rocha exploravam *estratégias* narrativas muito próximas de uma noção de *povo*, a exemplo do que vemos nas cenas de conjunto, na multiplicação de figurantes e até mesmo no *coro*. Ainda sobre essa sua discussão acerca da exploração da estratégia do *coro*, ilustradas nos filmes de Rocha, Süssekind levanta um ponto muito importante:

“O filme é SIMULTÂNEO e não PARALELO”, diria ele [Glauber Rocha] assim mesmo, com as duas expressões em caixa alta, quase gritando, em carta de 1967 a Jean-Claude Bernardet. Pois não se trataria, nesses “coros”, de atividades ou elementos que, voltados para a *mesma direção*, operariam de modo colateral, sem entrecruzamento. O que estaria embutido na noção de paralelismo. Essa colateralidade era, porém, de certa forma a ideia dominante nas tentativas de produção de “frentes únicas” de resistência, na arte e na canção de protesto brasileira de então, em seu desejo de cantar “a uma só voz”, e de, via emocionalização, via “palavras de ordem e refrãos”, produzir uma *homogeneidade coral* e um possível paralelismo na ação. O que teve exemplo paradigmático na apresentação da canção “Pra não dizer que não falei de flores”, do compositor Geraldo Vandré, em setembro de 1968, durante um festival da canção promovido pela TV Globo, no Rio de Janeiro. “As 20 mil pessoas que estavam

no Maracanãzinho transformaram-se em coral”, lembrou Elio Gaspari sobre sua repercussão (Süssekind, 2022, p. 129, grifos nossos).

Nota-se, então, um elemento fundamental: o coro tropicalista *não* anda obrigatoriamente em uma só direção, ele *não* é necessariamente uma frente única; pelo contrário, ele pode originar tensões e contrastes e, acrescentamos aqui, até mesmo o *estranhamento*, fator comumente presente, inclusive, na obra dos artistas da Tropicália. Isso tensiona a definição tradicional de coro, aquela que se encontra nos livros de teoria musical, ou seja, de coro como um conjunto de pessoas que cantam juntas em uníssono ou a várias vozes, mas em busca da entrega de uma harmonia musical e melódica. Na Tropicália, temos uma multidão de vozes e de modos de entoação vocal que dificulta o *a priori* de uma proposta global e coletiva. Dito de outro modo, não há o coletivo constituído por um naipe ou voz de sopranos, em de contraltos, um de tenores e um de baixos. Pelo contrário, um único cantor, como no caso da dicção de Caetano Veloso, pode abrigar naipes e vozes diversas. Isso porque, se há uma unidade no coro tropicalista, essa unidade reside na afirmação da fricção e da desarmonia entre as vozes que compõem a variação sociolinguística do Brasil. E a chave de leitura de Flora Süssekind sobre o coro também vai na contramão de um coral uníssono e sincrônico.

Entendemos, assim, que existe um coro que pode ser entendido como “consonante”, graças aos seus cantos uníssonos, e um outro tipo de coro, que, ao contrário, graças aos seus traços contrastantes, pode ser lido como “dissonante”. A harmonia ou a desarmonia do coro tropicalista será sempre o resultado da intenção do artista; resultado que, denotando origem mais prosódica que musical, rende mais ou menos compatibilidade com seus respectivos segmentos melódicos. Para Luiz Tatit, “no mundo da canção, o desafio é sempre localizar o que assegura a compatibilidade dos dois segmentos [letra e melodia]” (Tatit, 2019, p. 210).

Torna-se oportuno, doravante, recorrer à obra de um dos artistas que melhor exploraram o recurso das práticas corais ao longo da sua vasta discografia, Caetano Veloso, um dos principais expoentes da Tropicália e parte fundamental do extenso grupo que realizou, em 1968, o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. O músico baiano, que experimentou os mais diversos gêneros no interior da sua composição, apoiando-se em uma parafernália que o permitiu se inclinar a esse altíssimo grau de versatilidade estilística, também explorou os diferentes tipos de coro, seja aquele *consonante*, quando a força prosódica acentua a união entre frase melódica e frase linguística, seja aquele *dissonante*, quando o que é dito e o modo de dizer parecem sugerir contrastes e desarmonias de outra ordem, de “fora” daquilo que está na superfície da canção, no caso, o contexto histórico.

Em “Alegria, Alegria”, a quarta faixa do disco *Caetano Veloso* (1968), um grito coletivo é executado na canção: “Eu vou / Por que não, por que não?”. Nos dois casos, é conferido o prolongamento da primeira vogal de “vou”, assim como o da primeira vogal de “não”, que marcam com mais afinco a presença da prática coral e, importante destacar, a sua sincronia com a voz do próprio Caetano Veloso, compondo, em termos melódicos, uma *homogeneidade vocal*. Para que entendamos de maneira mais clara como esse coro está solicitando a cumplicidade de quem caminha para uma *mesma direção* também em termos de premissa, precisamos expor ao menos dois fatores, que estão interligados: o contexto da época de lançamento do álbum e a análise de alguns pedaços da letra.

É preciso expor, primeiramente, o fato de o disco ter sido lançado no ano de 1967, momento da história em que o Brasil se encontrava sob um duro regime militar, que seria ainda mais endurecido a partir de 1968, ano da oficialização do quinto Ato Inconstitucional, responsável por radicalizar algumas das políticas adotadas pelos militares naquele período, incluindo a perseguição e a censura contra os artistas (músicos, cineastas, cartunistas, entre outros). Nessa canção, as conjugações verbais no futuro têm importância, já que, segundo Gilberto Vasconcelos,

[a] tropicália iria pôr fim ao mito populista da redenção popular que perseguiu a canção de protesto, iria reagir através da nota cética, instaurando um sentimento de impasse na MPB. Não é senão por esse motivo que, no discurso irônico e verbalmente exíguo da Tropicália, o signo “povo” (lugar-comum das letras da nossa “protest song”) cairia fora das suas composições. É também sob esse mesmo ângulo que devemos sua paródia à visão otimista do futuro (Vasconcellos, 1977, p. 44-45).

Em segundo lugar, sobre a letra em si, há alguns pedaços fundamentais que merecem destaque para analisarmos com mais detalhes a presença desse coro consonante. Logo na primeira estrofe, por exemplo, encontramos versos como “Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento”. À luz desse contexto politicamente delicado e violento comentado por nós, época sobre a qual “[o] sol se reparte em crimes”, andar “sem lenço” e “sem documento” é uma prática em que o autor da ação de fato se posiciona “*contra* o vento”, é mesmo estar *na contramão* de algo ou de alguém.

Ainda apoiados nessa letra, que abriga sentimentos e situações tão *contraditórias* em alguns versos, como em “Bomba e Brigitte Bardot”, ou em “Sem livros e sem fuzil”, contrastes que simbolizam com maestria aquele período tão turbulento da história do Brasil, entendemos que o eu poético, mesmo diante desse cenário, segue com “[os] olhos cheios de cores”. Essa sua postura positiva e quicá otimista, enxergada igualmente na voz suave e tranquila de Caetano e no ato de o enunciador conseguir notar em meio ao caos político um “sol tão bonito”, ainda que repartido “em crimes”, é reforçada por uma *voz coletiva*, representada justamente pelo coro, que canta *junto*, que canta *em sincronia* e que forma uma rede protetora, uma homogeneidade vocal, uma resistência (“por que não?”) *contra* uma determinada ideologia política.

Dito isso, pensamos que a “canção de protesto” nos moldes tropicalistas serve para mobilizar as multidões e não as massas. Para distinguir uma categoria da outra (“multidão” *versus* “massa”), evocamos a diferenciação básica apontada por Michael Hardt e Antonio Negri já nas primeiras páginas do livro *Multidão*:

A essência das massas é a indiferença: todas as diferenças são submersas e afogadas nas massas. Todas as cores da população reduzem-se ao cinza. Essas massas só são capazes de mover-se em uníssono porque constituem um conglomerado indistinto e uniforme. Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferença (Hardt e Negri, 2005, p. 13).

Vista por essa perspectiva, a “canção de protesto” é fundamental em momentos de “crise da representação”, exatamente porque não apaga nenhuma subjetividade, situação prevista numa ditadura, por exemplo. Ao preservar as especificidades microcoletivas internas à multidão, este aglomerado de identidades, a “canção de protesto” dá vigor à diversidade macrocoletiva. Dito de outro modo, o imediatismo contextual – que parece ser a gênese e a tônica da “canção de protesto” – não pode nivelar, reduzir, “tornar cinza” a multiplicidade, a polifonia dos apelos contextuais. O sujeito da “canção de protesto”, ao ser cúmplice dos ouvintes múltiplos, plurais, diversos, precisa não se opor às vibrações da palheta de cores que o orienta, mas autenticar a *unimultiplicidade*. Por isso, nesse tipo de “canção de protesto”, em que a canção é crítica política, não cabem palavras-de-ordem generalizantes. Eis porque o sujeito de “Alegria, alegria” *vai* – por que não?

Anos mais tarde, posicionada como a faixa derradeira do disco *Joia* (1975), “Escapulário” é a adaptação para canção do poema homônimo de Oswald de Andrade. Publicado em 1925, o texto de um dos fundadores do primeiro instante do Modernismo parodia uma enunciação religiosa, isto é, uma reza, e em um dos versos é possível encontrar a presença de um pronome oblíquo, de primeira pessoa do plural, que se funde a um verbo e, no discurso, abriga consigo o significado de um pedido: “Dai-nos, Senhor”. Embora *no poema* não seja possível encontrar a presença explícita de uma dinâmica coral, notamos que o vocábulo em destaque se conecta ao menos a uma ideia coletiva, um tipo de estratégia textual que encontramos, em geral, nas próprias orações e demais práticas religiosas – o desejo de comunhão massificante.

Na adaptação de Caetano para a canção, é notável a presença não apenas desse pronome e do poema de Oswald na íntegra, como também, em graus mais explícitos ou mais implícitos, de um coral próprio de uma escola de samba, que canta junto em uma mesma direção, com harmonia e com uma mesma proposta, aproximando-se mais intimamente daquilo que anteriormente chamamos de *coro consonante*. Mergulhando com mais detalhes na canção, observamos, primeiramente, um *conjunto de*

vozes em segundo plano dizer algumas coisas, são falas-ruído que, de imediato, chamam a atenção para uma ideia de coletivo e que se mantêm até o final da faixa, com mais ou menos intensidade dependendo do trecho da reprodução.

Quando a voz de Caetano Veloso entra em cena, ouvimos essas muitas vozes, somadas à do músico baiano e à do vocal de apoio (*backing vocalist*), formarem a imagem de um bloco de carnaval de rua, ou melhor, um louvor, já que a letra lembra uma reza. O *povo*, portanto, está instalado no interior dessa canção, mas a prática coral, na adaptação desse curto poema de Andrade, somente é consolidada quando as vozes femininas de apoio são fundidas àquela de Caetano em diversas ocasiões, durante a constante repetição dos poucos versos em uma espécie de *looping* ritualístico próprio dos cordões de carnaval, como se a canção fosse pautada somente por refrão. É preciso acrescentar, ainda, que embora existam falas-ruído ao fundo, elas não interferem de modo brusco na execução do canto da voz principal e na do vocal de apoio a ponto de causarem um curto-circuito. O que ouvimos, pelo contrário, é um coletivo que se complementa, os dizeres em segundo plano complementam o que está em primeiro plano.

O mesmo procedimento foi utilizado antes pelo músico e seria retomado pelo mesmo artista anos mais tarde em outras canções compostas a partir de poemas: 1) “Triste Bahia” (*Transa*, 1972), canção feita sobre o soneto atribuído a Gregório de Matos na qual Caetano despreza os tercetos para enxertar versos de cantigas de domínio público entoados nas rodas de capoeira e em ritos afro-ameríndios; 2) “Navio negreiro” (*Livro*, 1997), rap feito sobre o poema homônimo de Castro Alves, em que os sujeitos por quem o eu-lírico canta – os escravizados de África – efetivamente compõem em presença no coro do canto de capoeira enxertado em momentos nodais da canção: “que navio é esse que chegou agora? / é o navio negreiro com escravos de Angola”, pergunta e responde o coro, num ritmo que figurativiza a fricção do navio no mar e do corpo dos sujeitos sequestrados. Nesses dois exemplos, destaca-se a produção de presença que o coro realiza.

Se em “Alegria, Alegria”, “Escapulário”, “Triste Bahia” e “Navio negreiro” entendemos que há a presença de coros consonantes, entendendo-se por consonantes a convergência do desejo de integração multifacetada do eu que canta, é possível nos depararmos, em outras canções de Caetano Veloso, com a presença do coro *dissonante*, a começar por algumas das faixas de *Araçá Azul* (1973), indubitavelmente um dos discos mais experimentais da canção brasileira devido ao seu alto grau de pesquisa estética. Caetano Veloso explora diversos gêneros (toca uma serenata em espanhol; vai ao jazz; traz o *rock and roll*), mas, para além disso, ele *provoca* os seus ouvintes ao causar, de diferentes maneiras, um brusco efeito de *estranhamento*. Como exemplo, podemos citar a segunda canção da obra, composta pela fusão entre “De Conversa” (de Caetano Veloso) e “Cravo e Canela” (de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos) – ambas montadas a partir de versos de *domínio público*.

Há nessa faixa uma espécie de *justaposição de vozes* que mais parecem balbucios, sons desconexos e fantasmáticos, reproduzidos em tons diferentes (mais graves e mais agudos), em velocidades diferentes, que exatamente originam, desde o primeiro segundo, um certo incômodo auditivo e uma *quebra* da sintaxe mais tradicional da canção popular. “De Conversa / Cravo e Canela” vai na contra-mão do ordinário porque, singularizando o que é de *domínio público*, restitui e recompõe o coro de ritmos e vozes basilares, porque imprimem forte dimensão prosódica, da própria história da canção popular brasileira.

Já que estamos falando de classificações, é importante acrescentar que essa música, por exemplo, não se assemelha à ideia de *canção*, “em que a relação texto-melodia se [verifica] mais equilibrada” (Molina, 2016, p. 81), e ela está afastada, igualmente, da noção da *palavra-cantada*, quando “o interesse se aloja numa atenção especial às tramas do discurso verbal, e o entendimento do texto (muitas vezes improvisado no ‘calor da hora’) passa a ser imprescindível” (Molina, 2016, p. 82). Compreendemos, também, que ela não se encaixa nos traços da *música popular cantada*, “em que as tramas essencialmente musicais são preponderantes, com uma densidade maior de eventos simultâneos, interpolações de seções instrumentais, etc., sem abandonar a interpretação vocal de um texto que apresenta imagens poéticas ou conta uma história” (Molina, 2016, p. 82).

“De Conversa / Cravo e Canela” embaralha os limites. Na segunda parte dessa canção tão incompreensível quanto sofisticada conceitualmente, em meio àqueles balbucios citados, é acionada uma performance vocal mais clara em relação à palavra-canto em que ouvimos: “Ê morena quem temperou / Cigana quem temperou / o cheiro do cravo / Ê Cigana quem temperou / Morena quem

temperou / A cor da canela”. Quando essa parte, um pouco mais próxima do que expomos acima acerca da noção de “canção”, se mescla a um coletivo caótico de vozes situado ao fundo, um coro *dissonante* é de vez sedimentado, já que esse canto mais nítido se mistura – é *temperado* – aos sons em segundo plano e é acompanhado por várias vozes, mas a execução delas se dá em tempos diferentes, uma começa antes do outra, e essa outra atropela a primeira. O que observamos nessa faixa, em suma, é que não há uma homogeneidade vocal, não há um canto em sincronia e seguindo uma mesma direção, formando uma frente única, mas sim um considerável grau de estranhamento consolidado através de um curto-circuito, da fricção entre fragmentos, subjetividades, vozes. Figurativiza-se, assim, uma multidão de modos de dizer. O próprio Caetano Veloso revelou sua proposta na canção “Língua”: “quero me dedicar a criar confusões de prosódias” (Velô, 1984).

Para mimetizar a língua portuguesa coral brasileira, Caetano inventa uma obra também coral, que na sua tessitura é articulada por várias vozes, línguas e linguagens de outros textos-tecidos socio-culturais, mas que, devorados, passam a ser nossos – brasileiros. A construção é agenciada por um projeto sintático-semântico plurivocal, tramado por um plural de dicções como um grande coro, cujas partes-consonantes e partes-dissonantes são eixos móveis, não necessariamente articulados entre si.

Ainda no mesmo álbum, em “De Palavra em Palavra”, canção com duração consideravelmente curta, tendo apenas um minuto e vinte segundos de realização, ouvimos que após a repetição da palavra “som”, que tem a sua vogal alongada na execução do canto e que mais parece elemento fático, um teste do canal de comunicação, isto é, a própria voz do cantor, diversos berros, em tempos e em velocidades diferentes, em tons diferentes também, reproduzem a palavra “silêncio”. Essa palavra é *gritada* várias vezes, estamos diante da predominância de uma enunciação exclamativa, uma tonalidade que, diga-se de passagem, causa um desconforto auditivo por causa dos gritos e vai novamente na contramão da concepção da linguagem da canção. Esse curto-circuito de vozes, como aqui descrevemos, pode ser interpretado à luz daquilo que chamamos de *coro dissonante*.

Ainda sobre *Araçá Azul*, mais especificamente sobre a faixa “Sugar Cane Fields Forever”, que já pelo seu título evoca “Strawberry Fields Forever”, do famoso álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), lançado pelos Beatles, escutamos, nos primeiros passos, não a execução de um *rock and roll*, comumente encontrado nas canções da banda britânica, mas sim a presença de um coro consonante, em que um coletivo de vozes e de palmas reproduz uma *cantiga popular*: “Cho! Paturi, da lagoa!”. A voz de Dona Edith do Prato, coautora vocal da canção, exclama “Cho! Paturi”, e um coral, imediatamente depois, completa: “Da lagoa!”. Isso se repete durante algum tempo, e mais à frente, em diferentes blocos, a voz de Dona Edith é acionada novamente, mais uma vez sob as palmas em perfeita *sincronia*. Em um segmento, é dito: “Meu deus, onde vou quarar?”; na sequência, um grupo complementa: “Quarar minha roupa”. Caetano aciona o segredo de toda canção, ou seja, o valor prosódico: “Boa parte dessa carga de significados procede da figurativização, do fato de as frases melódicas vivarem modos de dizer, além de conservarem seus traços musicais” (Tatit, 2019, p. 214).

Sobre esses dois casos, devido à *coordenação* da batida e ao canto muito bem *ensaiado*, forma-se quase que inevitavelmente a linha melódica de um samba-de-roda em que as pessoas reunidas no ato ou completam a enunciação ou reforçam a pergunta-canto executada pela voz guia. Não podemos nos esquecer de que, quando é discursado “Meu deus, onde vou quarar?”, esse questionamento do verso é realizado pela razão de, conforme dito na letra dessa cantiga abrigada em “Sugar Canes Fields Forever”, um determinado guarda civil não querer mais ver as roupas no quarador. O canto do coral, portanto, reforçando a pergunta-canto, torna-se uma frente única e irônica à ordem do guarda e caminha em uma mesma direção, configurando, com isso, uma premissa de resistência ética e consolidando a noção de um coro consonante, porém encapsulando subjetividades contrárias e contrariadas à ordem.

Ocorre, contudo, que um desencontro de vozes formaria, gradualmente, um coro dissonante. Na mesma faixa, com um pouco mais de um minuto de reprodução, ouvimos o coral cantar o já citado “Cho! Paturi, da lagoa”, mas a voz de Caetano Veloso aparece de repente em primeiro plano, cantando o verso de domínio público “Cavalinho de flecha” ao modo de uma canção de ninar, trecho que simplesmente *atropela* aquele coro, deslocado para o segundo plano e rebaixado a uma mera função de ruído. Mais adiante, o coral liderado por Dona Edith volta aos holofotes e a voz de Caetano desaparece durante algum tempo, retornando, com o apoio de um violão, em “Oi, quem não tem balangandãs”. Passado algum tempo, as palmas voltam para cobrir a voz do cantor e o coro entra em ação novamente, mas, de repente, esse coral é excluído

bruscamente e aparece mais uma vez Caetano cantando outro verso de domínio público – “Vem, comigo no trem da Leste”.

Percebe-se, nisso, um movimento de gangorra, uma dinâmica de alternâncias, um conflito por “espaço” entre o *eu* e o *nós*, o que configura, por conseguinte, um “desentendimento de vozes”, que por sua vez nos traz à mente a noção de um coro *dissonante*, capaz de provocar, graças ao entrecruzamento, o efeito do estranhamento. Este, aliás, se apresenta de maneira ainda mais intensa se levarmos em consideração que “Sugar Cane Fields Forever” carrega consigo um conjunto de outras canções, cantigas de roda, versos de domínio público. É como se existissem várias canções dentro de uma, muitas delas costuradas por meio de interferências sonoras bruscas, como apontamos anteriormente. “Sugar Cane Fields Forever” é, em suma, um relicário de memórias sonoras coletivas, populares, nacionais. A ação do cancionista está em (re)montar essas vozes insubmissas (porque sem autoria definida) e devolvê-las ao “domínio público”.

Procedimento semelhante de justar dicções aparentemente díspares Caetano Veloso realizou quando oralizou o poema “Dias dias dias”, de Augusto de Campos (1979). “Dias dias dias” é poema-jogral e, em sua oralização, Caetano Veloso faz uso da partitura cromática do poema. Cada uma das seis cores ganha um tratamento vocal específico, uma entonação que singulariza a sintaxe ideogramática que, por sua vez, estiliza a nitidez de um eu-lírico camoniano previsível ao criar um coro dissonante, no que dissonância significa de prismático e plurissignificante, ou seja, sem harmonia (ou verdade absoluta) possível. “Por isso, para o letrista, é muito mais importante criar níveis de compatibilidade com a melodia do que desenvolver um raciocínio coerente, uma narrativa ou mesmo certa autonomia poético-literária no seu texto” (Tatit, 2019, p. 218). No caso em questão, o modo de dizer realizado por Caetano potencializa o dito no poema verbivocovisual.

Sobre a ideia do poema como uma partitura, no prefácio de “Un coup de dés” (1897), Stéphane Mallarmé anotou:

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 e o descer da entonação (Mallarmé *apud* Campos; Campos, 1991, p. 151).

No caso do poema de Augusto, sobre essa justaposição (montagem) de ideias, o conteúdo passa por uma revisão constelar da história da língua portuguesa no Brasil: seja na referência ao soneto “Sete anos de pastor Jacó servia”, do poeta Luís Vaz de Camões, notadamente no verso “Os dias, na esperança de um só dia”, que decupa o Amor maior aos moldes de Francesco Petrarca, recuperando a narrativa bíblica presente no livro “Gênesis”, capítulo 29, que trata da chegada de Jacó, filho de Izaac e Rebeca, à casa de Labão, irmão de Rebeca; seja na citação do verso “(Oh! se me lembro! e quanto!)” do parnasiano Luís Guimarães. Augusto implode (atomiza aos moldes mallarmeanos) o soneto, essa *estrutura fixa* e de conteúdo predominantemente subjetivista, feito para a memorização e para a voz do poeta-cantor, e instaura a “subdivisão prismática de uma ideia” do eu contemporâneo dos anos 1950 no Brasil.

Essa atitude de (quase) saturar suas obras de referências diversas, como que mimetizando a cultura brasileira, é herança crítica que Augusto e Caetano recebem de Oswald de Andrade e, antes, de Sousândrade, o que demonstra uma reflexão crítica *sobre e com* a língua falada no Brasil – esse aglomerado de encontros variados e diversos. Na forma e no conteúdo, Augusto de Campos devora as referências portuguesas e Caetano imprime isso na voz, ou nas vozes corais, pois que se sobrepõem e justapõem rasurando umas às outras, forçando a ressignificação de umas nas outras vozes. Acelerações, passionalizações, ecos, timbres agudos e graves plasmam a combinação de cores que sustenta o enigma coral que a língua brasileira é. Se lidas separadamente, podemos restituir em cada cor/timbre resquícios (tons/matizes) da lírica amorosa que definem o poema e a canção no Brasil – essas linguagens indistintas desde a origem da poesia e cuja indistinção parece rediviva no Brasil.

Dito de outro modo, o conteúdo visual do poema especializado no vazio da página em branco trata conjunções e disjunções amorosas, revisita o lirismo tradicional e apresenta uma entidade

(brasileira) fragmentada, logo moderna, interditando, ou pelo menos dificultando, a possibilidade da figuração de um ser integral. Essa entidade vislumbrada entre os escombros da memória tipográfica – além das cores, há usos também da caixa alta e da separação incomum das sílabas – e sonora aparece fantasmagoricamente quando Caetano incorpora o canto dos seguintes versos: “Volta / Vem viver outra vez ao meu lado! / Não consigo dormir sem teu braço, / Pois meu corpo está acostumado”. O desejo de completude (consonância harmônica, aquilo que Caetano *força* e monta em “De conversa / Cravo e canela”) cantado nesses versos de Lupicínio Rodrigues reforça a voz humana do poema, da “voz-verdade”, como anota Augusto de Campos em texto de 1967: “As letras de Lupicínio Rodrigues desenvolvem até à exaustão, e com todas as variantes possíveis, o sentimento que Drummond equacionou, em *Perguntas*, numa linha sucinta: ‘Amar depois de perder’” (Campos, 1978, p. 224). Na oralição de “Dias dias dias”, portanto, Caetano mescla os dois tipos de cores.

Tal procedimento será levado ao limite em “Rap popcreto” (*Tropicália 2*, 1993), canção feita em parceria com Gilberto Gil, em que o minimalismo da letra composto unicamente pela pergunta “quem?” se implode na profusão de vozes que entoam a pergunta, vozes de cantores dos mais variados ritmos brasileiros compondo um corolário da história da canção no Brasil. Para o ouvinte, a brincadeira (a comunicação lúdica) reside em tentar responder quem canta “quem”. É possível reconhecer as vozes de Aracy de Almeida, Isaurinha Garcia, Dalva de Oliveira, João Gilberto, Roberto Silva, Maria Bethânia, Gal Costa, João Nogueira, Chico Buarque, Lobão, Lúcio Alves, Tim Maia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, entre outras. A colagem de vozes sampleadas e misturadas ao “quem” recortado das canções de outros e do próprio Caetano – “Paisagem útil”, “Esse cara”, “Minha mulher”, “Da maior importância”, “Os mais doces bárbaros”, “Salva vida”, “O ciúme”, “Noite de hotel”, “Branquinha”, etc – adensa a figura do coro unimultidiverso que resulta das audições do cancionista-montador, já que a cada “quem” retomado responde-se com uma nova voz-pergunta.

Múltipla, a multidão é monstruosa. Também porque revela e coraliza as massas ignoradas pela história oficial. Caetano Veloso parece corroborar com a tese de José Miguel Wisnik, para quem “está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas da *riflessione brasiliana*” (Wisnik, 2001, p. 215). Caetano não apenas concorda com Wisnik, como também toda a sua obra, transitando com o mesmo rigor crítico interpretativo do país entre a palavra escrita (poemas, letras, artigos, colunas, crônicas) e a palavra cantada (nos mais variados ritmos e misturas desses) tem sido a afirmação de que é possível pensar o Brasil cantando e ocupando espaços do pensamento que historicamente não se destinavam a cantores populares.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Oswald de. Escapulário. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas/Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **Viva**– Poesia, 1949-1979. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MOLINA, Sergio. Canção popular, música e poesia: períodos, categorias e níveis da articulação composicional. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 79-88, outubro/novembro/dezembro 2016.

SÜSSEKIND, Flora. **Coros, contrários, massa**. Recife: Cepe, 2022.

TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. [LP]. Polygram/Philips, 1968.

VELOSO, Caetano; et al. **Tropicália ou Panis et Circensis**. [LP]. Polygram/Philips, 1968.

VELOSO, Caetano. **Araçá Azul**. [LP]. Polygram/Philips, 1973.

VELOSO, Caetano. **Joia**. [LP]. Polygram/Philips, 1975.

VELOSO, Caetano. **Velô**. [LP]. Polygram/Philips, 1984.

VELOSO, Caetano. **Tropicália 2** [LP]. Polygram/Philips, 1993.

WISNIK, José Miguel. A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia Neiva de, TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2001.

DO ROMANCEIRO AO CANCIONEIRO: UMA ANÁLISE INTERMIDIÁTICA DE CANÇÕES DE ZÉ RAMALHO

FROM THE ROMANCEIRO TO THE SONGBOOK: AN INTERMEDIA ANALYSIS OF ZÉ RAMALHO'S SONGS

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 17/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Maria Cristina Cardoso Ribas  

UERJ | marycrisribas@gmail.com

Rosana da Silva Malafaia Sanches  

IFF | rosana.malafaia@hotmail.com

Resumo/Abstract

O artigo visa, a partir das aproximações intermidiáticas entre o Romanceiro Popular Nordestino e o Cancioneiro, demonstrar como o compositor Zé Ramalho insere, na tessitura de suas canções, midialidades típicas do Cordel e as atualiza. Com o intuito de captar o impacto destas aproximações, recorreremos a alguns teóricos que colaboram com esse estudo o qual não se detém em uma análise hermenêutica, mas no modo como Zé Ramalho trabalhou a materialidade midiática de suas canções, no álbum *A peleja do diabo com o dono do céu* (1979). Para tanto, buscamos nos estudos de Irina Rajewsky (2012), Adalberto Müller (2012), Claus Clüver (2006) e Maria Cristina Cardoso Ribas (2018), aportes para elucidar as combinações, referências e transformações midiáticas. Para a investigação mais específica da conexão literatura e música, trouxemos as reflexões de Solange Oliveira (2000) e Joaquim Aguiar (2001). Com o intuito de compreender os entrelaçamentos intermidiáticos do cordel com as canções do artista, consideramos os estudos de Rosana Malafaia (2022) e Idelette Muzart (2009). O resultado encontrado demonstrou originalidade técnica, estética e política nas músicas analisadas: o compositor fez reverberar a complexidade composicional do Romanceiro, ao mesmo tempo em que trouxe ao prosaíco vozes silenciadas e estigmatizadas nos compêndios literários.

Palavras-chave: Literatura de Cordel, Zé Ramalho, Intermedialidade, Literatura e música.

The article aims, through the intermedial approaches between the Romanceiro Popular Nordestino and the Cancioneiro, to demonstrate how the composer Zé Ramalho incorporates typical Cordel modalities into the texture of his songs and updates them. In order to capture the impact of these approaches, we refer to some theorists who contribute to this study, which does not focus on a hermeneutic analysis but on the way Zé Ramalho worked with the mediatic materiality of his songs in the album *A peleja do diabo com o dono do céu* (1979). To this end, we sought insights from the studies of Irina Rajewsky (2012), Adalberto Müller (2012), Claus Clüver (2006), and Maria Cristina Cardoso Ribas (2018) to elucidate the combinations, references, and media transformations. For a more specific investigation of the connection between literature and music, we bring the reflections of Solange Oliveira (2000) and Joaquim Aguiar (2001). In order to understand the intermedial linkages between the Cordel and the artist's songs, we considered the studies of Rosana Malafaia (2022) and Idelette Muzart (2009). The result demonstrates technical, aesthetic, and political originality in the analyzed songs: the composer made the compositional complexity of the romanceiro resonate, while bringing to the forefront voices that had been silenced and stigmatized in literary compendiums.

Keywords: Cordel Literature, Zé Ramalho, Intermediality, Literature and Music.

INTRODUÇÃO

*“Quando a gente anda sempre em frente,
não pode ir muito longe”*

(Saint-Exupéry, 2009, p. 14)

A magia da descoberta está em desvendar certas convenções. Retirar as vendas que muitas vezes nos direcionam sempre para um mesmo caminho. Seguir em frente não nos impede de encontrar outras travessias que podem nos revelar conhecimentos singulares. A proposta que envolve este estudo está pautada justamente em trilhar novos caminhos que, em uma primeira investigação, poderia conduzir o olhar/a escuta do leitor a pensar que está diante de uma composição que repete os mesmos fazeres poético-musicais. Dedicamo-nos a demonstrar que um singelo desvio no nosso modo de ler *absorvendo* pode nos reportar a descobertas que alterarão nosso modo de recepção e percepção de determinados gêneros lítero-musicais.

(Re)cortar, (re)montar, (re)criar são ações que, na contemporaneidade, atravessam o fazer literário e musical. Estas modalidades midiáticas são distintas e também suplementares, podendo transportar em suas tessituras referências das mais diversas genealogias e modalidades. Detectar os primórdios de uma determinada estrutura textual ou composição musical pode ocasionar aproximações e desvios que tendem a revelar e/ou formular informações que ultrapassam a escrita isoladamente considerada; importante, portanto, entender as mídias em jogo como suplementares.

Vale aqui partilhar como tomamos a noção de complementaridade, em trabalho anterior escrito por Maria Cristina Ribas e Carlinda Nuñez.

Para substituir a ideia de complemento, que defende a falsa ideia de apreensão da totalidade, estimula dependência e a inverídica simbiose entre as obras de partida e derivada, foi trazida [pelas autoras] a noção derridiana (1995) de suplemento. A relação de complementaridade entre as narrativas em jogo torna a preconizada ‘perfeição’ do literário passível de repetição, deformação, desconstrução. Com isso, favorece o deslizamento da sua centralidade. Pode-se concluir, aqui, que o suplemento, portanto, leva em conta a paradoxalidade da relação, dissipando esquemas hierárquicos e o primado da continuidade, inclusive o lugar de centro e origem comumente atribuído ao literário (Nunez; Ribas, 2016, p. 507).

Esta abordagem intermediária visa analisar, em relação de complementaridade, os fios que conectam o Romanceiro – literatura oral transplantada para o mundo da literatura escrita – ao Cancioneiro – coleção das músicas da cultura brasileira – a partir de canções do músico e compositor Zé Ramalho. Sabemos que algumas composições do artista possuem suas bases no Romanceiro Popular Nordeste, mais precisamente na Literatura de Cordel. Em virtude dessa afinidade, propomos um estudo intermediário pautado na identificação das mídias que tecem as canções de Zé Ramalho e que contribuem para um resgate de uma literatura inúmeras vezes invisibilizada, desvelando o modo como o músico insere em suas canções o Romanceiro Popular, (re)cortando, (re)montando e (re)criando o fazer literário do cordel.

Com intuito de perscrutar algumas aproximações, recorreremos a teóricos que colaboram com esse estudo sem se voltarem a uma análise hermenêutica focada fundamentalmente na dimensão conteudística. Considerando a mensagem inseparável da forma, interessa-nos não só o tema, mas o modo como Zé Ramalho trabalhou a materialidade de suas canções no álbum *A peleja do diabo com o dono do céu* (1979). Para tanto, buscamos a abordagem literária das intermedialidades nos estudos de Irina Rajewsky (2012), Adalberto Müller (2012), Claus Clüver (2006) e Maria Cristina Cardoso Ribas (2018), para identificar as midialidades constitutivas da obra e compreender os efeitos de sentido provocados pelas referências e combinações nas composições de Zé Ramalho. Para uma investigação relacionada à literatura e música, trouxemos as reflexões de Solange Oliveira (2000) e Joaquim Aguiar (2001). No que tange à compreensão dos entrelaçamentos intermediários do cordel com as

canções do artista, consideramos os estudos de Rosana Malafaia (2022) e Idelette Muzart (2009).

Desta forma, este estudo, com aporte teórico-crítico, pretende demonstrar como algumas canções de Zé Ramalho atualizam o legado do Romanceiro Popular Nordestino através de referências, combinações e transformações (Rajewsky, 2020, p.83), permitindo modelar novos gêneros musicais que dão visibilidade à produção cordelística no Brasil, à experiência literária e poética do Cancioneiro, projeto amplamente empreendido por Ariano Suassuna, Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto na literatura; e por Glauber Rocha e Geraldo Sarno, no cinema. E mais: é uma aproximação entre mídias que, de acordo com a pesquisadora Solange de Oliveira (2020, p. 108), mostra como a reescritura de composições musicais eruditas na MPB e de produções artísticas similares pode visar à construção de um sujeito pós-colonial.

ENTENDENDO ALGUNS CONCEITOS INTERMEDIÁRICOS

Para tentarmos compreender quando a música se encontrou com a poesia ou vice-versa, primeiramente iremos dissertar como o estudo aqui apresentado reflete sobre a materialização tanto da música quanto da poesia. Como dito anteriormente, a análise empreendida neste trabalho está pautada na Intermedialidade. Os estudos interartes, que precedem os estudos intermediários, carecem de aproximações mais amplas que não somente aquelas investigações realizadas por um estudo canônico. O “método de análise intermediária” (Ribas, 2018, p. 239) abarca as relações estabelecidas tanto para as artes quanto para os objetos não artísticos, possibilitando iluminações mútuas entre eles que projetarão reflexões para além das comparações ainda vigentes: aquelas pautadas na hierarquia que mantém os critérios de valoração preestabelecidos e na decorrente exclusão de obras não canônicas. Este paradigma hierárquico e excludente não é, portanto, aquele em que nos pautamos.

Entendemos a literatura, a música, a poesia, as produções do romanceiro e cancionero popular como mídias, seguindo as considerações de Clüver (2006, p. 9) ao afirmar que o termo “mídia” compreende todas as manifestações literárias, culturais, as representações do cotidiano e as artes. Seguindo a mesma linha de raciocínio, Müller amplia um pouco mais essa conceituação acrescentando que o termo “mídia” “abarca outros objetos de investigação, como a tradição oral dos *aedos* na Grécia, as epopeias homéricas, o impacto do surgimento dos livros na cultura e na sociedade ocidental e o declínio da cultura oral entre outros objetos de estudo” (Müller, 2012, p. 169). Amalgamando as abordagens destes pesquisadores, compreendemos tanto a música, a poesia e as produções tanto do romanceiro como do cancionero popular como formas midiáticas que, ao serem investigadas fora dos padrões hierárquicos, iluminam-se mutuamente. Diversamente à noção convencional de Intermedialidade como mistura entre midialidades autônomas, concordamos com Bruhn (2020, p. 17), quando afirma o oposto, ou seja: “todos os textos, incluindo os literários, inevitavelmente refletem uma constelação mista”.

Ao reportarmo-nos aos primórdios, tanto da poesia quanto da música, deparamo-nos com um fazer poético e musical que não estava associado aos nobres e nem aos eruditos. Não é completa surpresa para os especialistas, mas é uma constatação que precisa ser reiterada. Segundo Candido Lusitano, os pastores, antigos lavradores rurais, foram os primeiros a elaborar a poesia, como também a musicá-la:

Estes primeiros homens, estes felizes pastores foram – como temos dito – os que descobriram a poesia, e não contentes com o sossego da sua vida e da inocência do seu rústico divertimento, juntaram também a este a suavidade do canto e a doçura dos versos; porque ensinados e moídos do brando sussurro dos regatos e das folhas das árvores, quando o vento suavemente as agita, e sobretudo incitados do canto das aves que habitavam os bosques ou aqueles lugares sombrios onde recolhiam o gado, começaram a também com a boca primeiro imitar o sussurro de um som mal articulado, e depois, agradando-lhes aquela voz com tal medição, e restrita a um tal período, e interrompida com tais pausas, e umas velozmente vibrada, outras lentamente produzida, entraram também com palavras formadas a distinguir tal voz, que, propriamente falando, era um modelo ou uma forma de verso (Lusitano *apud* Acízelo, 2014, p. 601).

Mais adiante, tivemos, na Antiguidade Clássica com Homero, poemas nascidos para o canto. Já na Idade Média, os trovadores entoavam suas poesias, dando-lhes corpo e voz. Assim, pastores e trovadores - homens oriundos do meio do povo – conduzem o nosso olhar por uma genealogia da poesia e da música que nos remonta às camadas populares. Isto nos conecta com uma afirmação específica do polêmico crítico sergipano Silvio Romero, tomada por nós sem qualquer carga irônica que ele possa, como de costume, ter deixado escapar:

Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos, de alpercatas de couro e peçam-lhe uma cantiga. Então, sim. Poesia é no povo (Romero, 1985, p. 18).

E conforme agiam os poetas clássicos, foi assim, no meio do povo que a música e a poesia se tornaram irmãs. Segundo Aguiar, com a chegada da Idade Moderna com a “invenção da imprensa, e com ela o triunfo da escrita, acentuou a distinção entre música e poesia” (Aguiar, 2001, p. 10). Embora tendo sido afastadas pelo posterior critério de especialização e cisão das ciências e das artes, foram novamente ligadas por alguns menestrelis, dentre eles, os cordelistas nordestinos, que desde aqueles remotos tempos compreenderam a magia, o impacto, o efeito sobre os ouvintes/leitores do dueto música e poesia. E, entre afastamentos e aproximações, encontros e desencontros, dedicamo-nos a estudar um cantor/compositor que une o fazer lítero-musical da Literatura de Cordel com a Música Popular Brasileira. Este singelo retorno ao passado sem, no entanto, rastrear origem como fonte absoluta, fez-se necessário para compreendermos o modo como analisaremos as canções de Zé Ramalho, tendo como base os estudos intermediáticos que engloba temporalidades diversas sem hierarquizar-las. Aliamos a esta, outra perspectiva não excludente, rasurando o debate que costuma dicotomizar meio e mensagem. Atualizando duas reflexões: a reflexão de Marshall McLuhan (1971, p. 23) acerca de que os meios de comunicação são uma extensão do corpo humano e que por isso os meios são tão importantes quanto a mensagem; e a perspectiva de contaminação intertextual defendida por Robert Stam (2006, p. 22), Adalberto Müller afirma:

O conteúdo de uma mídia é outra mídia. Um filme visto na tevê remete ao cinema. O cinema, por sua vez, remete ao livro impresso, que, por sua vez, remete à escrita, que, por sua vez, remete à fala. Vivemos o tempo todo cercados pelas mídias, mas não as percebemos e, por isso, somos “amputados” de uma extensão de nosso corpo (Müller, 2012, p. 31).

Segundo Adalberto Muller, não reconhecer esta proximidade meio/mensagem e mídia/corpo equivale analogamente a uma amputação da nossa materialidade corpórea. Em concordância, reiteramos a importância visceral das conexões, portanto. Assim, cada música ouvida evoca aqueles pastores que fazem parte da genealogia da poesia e da música; no entanto não os percebemos porque vamos nos afastando dessas percepções. Os estudos intermediáticos propõem esse resgate, sem considerar a origem preanunciada como origem absoluta e irreversível das aproximações. Podemos, inclusive, ter a via inversa, quando a obra de chegada nas transposições pode ampliar e complexificar, na experiência do receptor, a obra de partida.

Refletindo sobre essas percepções em nossa pesquisa e nas salas de aula, observamos algumas canções de Zé Ramalho presentes no álbum *A peleja do diabo com o dono do céu* (1979). Nesta obra podemos encontrar referências intermediáticas (Rajewsky, 2012, p. 28) que tangenciam suas composições à Literatura de Cordel e operam o que costumamos chamar, conforme os tradutores de Jørgen Bruhn (2020, p. 34), *transfer-mações*. Segundo Rajewsky (2012, p. 28), os estudos intermediáticos são moldados a partir de três subcategorizações, a saber: as referências midiáticas, as combinações midiáticas e a transposição intermediática. Ressaltamos aqui: no trabalho que a pesquisadora alemã escreve posteriormente, após 25 anos de debate, ela opta por incluir a quarta subcategoria de sua abordagem literária das intermedialidades: justamente “Transformação” (Rajewsky, 2020, p. 83).

Revisitando as três subcategorias formuladas por Rajewsky, temos que a primeira está direcionada às referências midiáticas - capacidade de uma mídia evocar, dentro da sua construção, uma outra mídia, seria o “como se” Podemos identificar determinadas mídias em uma obra investigada, mas que, materialmente falando, ela não se encontra presente, conforme veremos nas músicas de Zé Ramalho, por exemplo. Reconhecer na tessitura das canções do compositor referências ao cordel é “como se” Zé Ramalho estivesse evocando a Literatura de Cordel – presença em ausência, espécie de fenda intermediária em “que um texto intencionalmente se esconde e se exhibe” (Rajewsky, 2012, p. 28).

As combinações midiáticas, por sua vez, estão voltadas para uma união entre mídias formando um novo produto, mas de maneira que o leitor reconheça, nele, as mídias constitutivas. Uma determinada mídia se combina com outra, formando uma terceira: é o caso do cordel, da ópera, do cinema, do teatro. Trata-se do diálogo entre mídias. Grande parte dos produtos culturais, desde as danças e canções rituais pré-históricas até muitos textos eletrônicos digitais, estariam nessa categoria.

Já a transposição intermediária está relacionada à passagem de uma mídia para outra: o texto literário para o cinema, por exemplo. Trata-se de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia: um romance transposto para o cinema ou vice-versa, um romance transposto para o cordel, o cordel transposto para a novela, teatro, música. Sendo assim e pensando na epígrafe: ousaremos seguir em frente, mas trilhando um novo caminho de descobertas.

O próprio nome do álbum *A peleja do diabo com o dono do céu* e a canção homônima presente no disco remetem ao cordel, que por sua vez nos traz à memória os trovadores, os poetas da Antiguidade Clássica e aqueles pastores referenciados por Lusitano (1948, p. 601). Zé Ramalho, de forma magistral, realiza aproximações espaciotemporais como também cria um ritmo musical na qual o som cortante das violas e a batida vibrante do forró se encontram formando um arranjo singular. Podemos afirmar que as canções analisadas resgatam o parentesco entre a música e a poesia, entre o romanceiro e o cancionero, trazendo ao leitor/ouvinte/espectador uma experiência literária sensorial.

Convém salientar que o Romanceiro Popular Nordestino compreende tanto a Literatura de Cordel como as manifestações populares do Nordeste. Ao analisar o cordel a partir dos estudos intermediários, Malafaia (2022, p. 49) afirma que esta literatura possui em sua tessitura referências e combinações midiáticas, seguindo o estudo de Rajewsky (2012, p. 28). O cordel é composto por diferentes mídias que, unidas, compõem sua estrutura: a voz, a escrita, a dança, a teatralidade, a musicalidade, as artes plásticas e a própria materialização do folheto formam essa composição plurimidiática. “Cada mídia envolvida [no cordel] não pode ser separada do todo, pois caso isso aconteça a sua univocidade será corrompida” (Malafaia, 2022, p. 49); sendo assim pensadas, transportaremos duas dessas mídias – a escrita e a musicalidade – para a análise de duas canções do compositor Zé Ramalho: *A peleja do diabo com o dono do céu* e *Mote das amplidões*, presentes no álbum *A peleja do diabo com o dono do céu* (1979) – Cf. link nas referências.

NUANCES DO CORDEL EM CANÇÕES DE ZÉ RAMALHO

A Literatura de Cordel é uma arte de genealogia ibérica que possibilitou a criação de um movimento que serviu de base para um estudo mais sistemático dessas produções: o Movimento Armorial. Ariano Suassuna foi quem idealizou esse projeto estético de transformar uma arte de cunho popular para uma de cunho erudito, observando as particularidades de cada mídia que a compõe. Segundo Suassuna,

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este Romanceiro (Suassuna *apud* Santos, 2009, p. 13).

Com vistas à ideia de arte armorial, os artistas que passaram a integrar esse movimento e os grupos surgidos a partir dele tinham como eixo central a Literatura de Cordel. E, a partir dessa percepção, diversos artistas passaram a produzir suas obras tendo como base essa literatura. O espírito mágico, sedutor, encantatório dos folhetos concedeu a Suassuna uma extensa criação de textos tea-

trais e romances; a xilogravura incentivou Samico a produzir obras dessa natureza; o Quinteto Armorial se apropriou da musicalidade dessa arte para dar forma a uma música erudita realizada a partir de instrumentos populares nordestinos. Diante de técnica tão complexa, outros artistas puderam usufruir dessa fonte e transformá-la - criar sua arte com aspectos que evocam e atualizam o cordel. Zé Ramalho foi um desses artistas que, direta ou indiretamente, trouxe para o cancionero as vozes dos cantadores e cordelistas.

Sendo, pois, uma arte plurimidiática, a Literatura de Cordel compreende alguns estilos e modalidades. Dentre os estilos, tem-se a cantoria também cognominada repentes, desafios, improviso cantado e cantoria de viola. Os repentes, desafios e improviso cantados ao som da viola ou não, caracterizam-se pelo improviso. Os cantadores fazem os versos “de repente”, em um desafio com outro cantador, não importando a beleza da voz ou afinação, o que vale é o ritmo e a agilidade mental que permita encurralar o adversário apenas com a força do discurso. No que tange às modalidades, encontram-se a parcela ou carretilha, quadra, sextilha, setilha, quadrão, décimas, martelo-agalopado, galope-à-beira-mar, mourão e glosa – nomes cuja formulação sinaliza a relação íntima som/escrita, musicalidade/forma. O cantador, ao escolher um estilo, possui à sua disposição diversas modalidades. Segundo Medeiros,

As cantorias e pelejas constituem um conjunto, por sua especialidade, nos folhetos de cordel. A peleja às vezes chamada desafio, é um aspecto da cantoria, isto é, quando dois cantadores se encontram e vão revelar, então, seus conhecimentos através de sextilhas, martelos, décimas, martelos agalopados, gemedeira, etc. estes são os chamados gêneros ou “regras” da cantoria. Nos folhetos de cordel as pelejas representam uma de suas partes mais expressivas: traduzem o gênio criador do poeta, a imaginação revelada pelos contendores na disputa (Medeiros, 2004, p. 317).

Zé Ramalho é um compositor que se encantou com a diversidade e versatilidade do cordel. Por ser um artista nordestino, não se refutou a também trazer para seu fazer artístico essa arte que canta e encanta. De acordo com próprio compositor:

Numa ocasião, dentro de uma festa no galpão de uma residência, vi pela primeira vez dois cantadores, no início dos anos 70, que me inundaram com sua magia e mediunidade. Esses cantadores eram Otacílio Batista e Oliveira de Panelas, os quais se tornaram mestres e amigos, com o passar do tempo. Deles, compreendi e entendi, com essa proximidade amistosa, os incríveis meandros e modalidades que a cantoria exige – expõe. Com eles, aprendi também as cadências dos martelos e sextilhas, que muito me ajudaram na feitura dos meus próprios versos. (Ramalho, 2010, p. 8)

Assim, por ter se apropriado de alguns aspectos dessa arte literária, podemos, através dos estudos intermediários, resgatar a feitura do cordel, movendo essa literatura para algumas de suas canções e, consequentemente, permitir o ouvinte/leitor ter contato com essa produção literária e seu *modus operandi*.

Convém destacar, ainda, o viés inovador e desprendido do convencional que as músicas aqui referenciadas do compositor sugerem. Ao inserir em suas canções a musicalidade advinda do cordel e do *rock’n roll*, Zé Ramalho subverte um modelo de música marcada pela tradição. Oliveira afirma que “na música, a constituição do novo pela subversão do tradicional chega mesmo a antecipar formas ainda por surgir nos velhos centros hegemônicos” (Oliveira, 2000, p. 93). Zé Ramalho utiliza uma espécie de colagem musical, citando em seus arranjos sonoridades que referenciam a cultura nordestina.

A pesquisadora Jandynéa Gomes em sua dissertação de mestrado, *Do rock ao repente: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970* (2012), realizou um estudo contundente sobre aspectos culturais e históricos das duas músicas que serão analisadas neste trabalho, além de um resgate intertextual com o cordel. A nossa análise transcende o recurso da intertextualidade, pois ao considerarmos tanto o cordel como as composições de Zé Ramalho como mídias,

alteramos o seu modo de recepção e, conseqüentemente, vislumbramos seu fazer lítero-musical como um compósito intermediário, no qual suas canções concedem visibilidade e produções de presença (Gumbrecht, 2010, p. 38) do multiverso literário do cordel.

Em *A peleja do diabo com o dono do céu* (faixa 1 – 1979), o próprio título da canção traz uma referência midiática à Literatura de Cordel. Diversos folhetos possuem títulos como o escolhido por Zé Ramalho, a saber: *Peleja de Riachão com o Diabo* (2008), de Leandro Gomes de Barros; *Peleja do cego Aderaldo com Zé Pretinho* (1955) e *Peleja de Ventania com Pedra Azul* (1941), ambos de João Martins de Athayde. A peleja é um estilo da cantoria quando esta é transposta do desafio para o folheto. Ao emular o título de sua canção aos dos folhetos nordestinos, Zé Ramalho evoca, nesse primeiro contato do ouvinte com a música, a Literatura de Cordel, movendo essa arte literária para a sua composição.

Percebe-se que a temática referenciada por Zé Ramalho, nesta faixa do álbum, aborda a disputa do bem contra o mal, assunto recorrente em alguns folhetos que trazem essas relações antagônicas. Na música, essa disputa é evidenciada entre lutas de poder, entre a ganância e a caridade, entre o certo e o errado. Ao inserir no título esse estilo da cantoria, o cantor atualiza a temática cordelista, que não se limita ao conteúdo, mas se expande na configuração textual da canção, na sua formulação, na materialidade do suporte verbivocovisual.

Zé Ramalho, nesta canção, não enfatiza a metrificação do cordel, porém traz na tessitura de sua criação uma musicalidade que se aproxima das batidas e ritmos dos cantadores ao inserir, no arranjo da letra, a zabumba, o pandeiro e o triângulo, instrumentos que impõem na música efeitos regionais. A sonoridade realizada pela performance vocal do cantor atrelada à parte musical se aproxima a um efeito de rivalidade típico dos desafios entre cantadores. A combinação desses sons unida às estrofes em décimas imprime aproximação dessa mídia musical à Literatura de Cordel, realizando, como dito anteriormente, uma iluminação mútua das artes em jogo.

A peleja do diabo com o dono do céu

Com tanto dinheiro girando no mundo
Quem tem pede muito, quem não tem pede mais
Cobiçam a terra e toda a riqueza
Do reino dos homens e dos animais
Cobiçam até a planície dos sonhos
Lugares eternos para descansar
A terra do verde que foi prometido
Até que se canse de tanto esperar
Que eu não vim de longe para me enganar!
Que eu não vim de longe para me enganar!

O tempo do homem, a mulher, o filho,
O gado novinho urra no curral
Vaqueiros que tanger a humanidade
Em cada cidade e em cada capital
Em cada pessoa de procedimento
Em cada lamento palavras de sal
A nau que flutua no leito do rio
Conduz a velhice, conduz a moral
Assim como Deus, parabéns o mal!
Assim como Deus, parabéns o mal!

Já que tudo depende da boa vontade
É de caridade que eu quero falar
Daquela esmola da cuia tremendo
Ou mato ou me rendo, é a lei natural
Num muro de cal espirrado de sangue

De lama, de mangue, de rouge e batom
O tom da conversa que ouço me criva
De setas e facas e favos de mel
É a peleja do Diabo com o dono do céu!
É a peleja do Diabo com o dono do céu!

A peleja do diabo com o dono do céu é uma canção na qual Zé Ramalho desloca aspectos do Romanceiro Popular para o Cancioneiro, considerando a musicalidade, o estilo – a peleja – e sobretudo o título. Há de salientar que ao transportar esses elementos, o compositor ainda presenteia o ouvinte a fazer um resgate de outras culturas que colaboraram para que o cordel nordestino se reconfigurasse em solos brasileiros. A partir de uma leitura palimpséstica - leitura realizada em camadas, na qual um texto pode deixar entrever textualidades anteriores -, vozes e ritmos silenciados da cultura brasileira podem ser ouvidos. Segundo Malafaia, “é possível trilhar um caminho que recupera vestígios do contato do indígena e do africano com essa forma literária [cordel] vinda da Península Ibérica” (Malafaia, 2022, p. 37).

Outra composição de Zé Ramalho presente no mesmo LP *dA peleja do diabo com o dono do céu* que lança mídias da Literatura de Cordel para o Cancioneiro brasileiro é a música contida na faixa 7 desse mesmo disco: *Mote das amplidões*.

Montado no meu cavalo
Pégaso me leve além
Daquilo que me convém
Relançar pelo que falo
Bebendo pelo gargalo
Enchentes e ribeirões
Na terra tem mil vulcões
No tempo só tem espaço
Nada digo e tudo faço
Viajo nas amplidões

Por entre pedras e rios
Planetas e hemisférios
Há poderes e impérios
Há sérios homens e fios
Há beijos que são macios
Há bocas e palavrões
Há facas e cinturões
Há dor e muito cansaço
Nada digo e tudo faço
Viajo nas amplidões

Bem no tempo do estio
No inverno e no verão
No eixo e na rotação
No plano que lhe envio
Nos deuses em quem confio
No poder das orações
No sangue desses canhões
No cabelo e no cangaço
Nada digo e tudo faço
Viajo nas amplidões

Conheço tantos caminhos
Retenho preso na mão
As chaves da viração

Das aves que não têm ninhos
 Das uvas que não dão vinhos
 Dos erros das intenções
 Do fogo desses dragões
 Do pau, do ferro e do aço
 Nada digo e tudo faço
 Viajo nas amplidões

Refletindo sobre o título da canção, percebemos que o compositor referencia um aspecto presente entre os cantadores nordestinos: o mote. O mote, construção específica da cantoria, é um verso ou conjuntos de versos utilizado como desafio poético para criação de uma composição poética como a glosa ou o vilancico. O mote deve aparecer na composição do cantador que responde ao desafio. Zé Ramalho termina suas estrofes com os mesmos versos e a mesma palavra que serviu de base para a construção da canção: *Nada digo e tudo faço/Viajo nas amplidões*.

Diferentemente da canção anterior, nessa, o compositor traz uma metrificação semelhante à dos cordelistas. Construídas em décimas com rimas ABBAACCDDC, aspecto do martelo, e sílabas poéticas realizadas em redondilha maior: Mon/ta/do/ no/ meu/ ca/va/lo (7 sílabas poéticas) Pé/ga/so/me/ le/ve a/lém (7 sílabas poéticas), a referência ao cordel torna-se mais explícita. É “como se” (Rajewsky, 2012, p. 28) o compositor estivesse representando o poeta popular e seu modo de materializar seus poemas.

A parte musical da canção também reporta à musicalidade nordestina e consequentemente ao cordel. Composta com arranjos que incluem violão, zabumba, ganzá, triângulo e pandeiro, o som produzido faz alusão ao repertório nordestino. É mister observar que, lançando os estudos intermediários como método de análise, temos nesta música o duplo resgate da cultura africana, haja vista que o cordel traz em sua tessitura vestígios lítero-culturais africanos (Malafaia, 2022, p. 37). Seja pelo viés do cordel, seja pelo viés dos instrumentos musicais de genealogia africana como a zabumba e o ganzá, Zé Ramalho (re)significa a melodia desses instrumentos, concedendo visibilidade a uma cultura historicamente (in)visível.

Refletindo ainda sobre a temática que circunda os folhetos de cordel – mídia escrita -, evidenciamos a presença de elementos mágicos presentes no imaginário das fábulas. No cordel *Romance do Pavão Misterioso*, de João Melchíades Ferreira, que também já serviu de inspiração para o músico e compositor Ednardo (Cf. link nas referências), um rapaz levanta voo na Grécia montado em um pavão misterioso: “*Eu vou contar uma história/ De um pavão misterioso/ Que levantou voo na Grécia/ Com um rapaz corajoso*” (Ferreira, 2012, p. 1). Algo semelhante ocorre com o eu-lírico da canção cujo cavalo alça voo dentro e fora da mitologia: “*Montado no meu cavalo/ Pégaso me leve além/ Daquilo que me convém*” (Ramalho, 1979). Traz um sujeito que adota e se apropria de um ser mágico e viaja pela amplidão, além dos limites convencionais. Zé Ramalho faz uso ainda de vocábulos do repertório da Literatura de Cordel como: impérios, dragões, cangaço, deuses. Essas referências – transformadas - corroboram uma ligação estreita e metamorfoseada com o cordel; ou seja, a estratégia de Zé Ramalho soma a mídia evocada à canção presente e o leitor ganha arte em dobro.

Assim, ao toque da viola, da zabumba, do ganzá, do triângulo, do pandeiro, o compositor cria ritmos que se fundem, trazendo à percepção do ouvinte, sonoridades que tangenciam a sua música às toadas nordestinas. Destacamos ainda que nas duas produções musicais, a mídia voz, tão marcante nos cordelistas, é referenciada por Zé Ramalho que, como poeta e cantor, materializa suas canções como um trovador intermediário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Clüver (2006, p. 41), alguns modos de recepção de textos verbais, visuais e musicais dependem da educação e formação de cada indivíduo, são condicionados por hábitos fomentados pelas comunidades interpretativas. Tal ponderação deixa evidente que nosso olhar sobre determinada obra varia de acordo com as habilidades desenvolvidas pelo receptor. Como não fomos “treinados” em uma observação mais detalhada de uma produção artística, acabamos “perdendo” determinadas referências e acreditamos que aquela obra artística nasceu plena, autônoma, sem alguma referência anterior. No entanto, os estudos intermediários vêm para provocar nosso olhar e nos incitar a

“vasculhar” referências que até então não nos eram audíveis ou visíveis e deslizavam dos nossos modestos horizontes. A leitura não é mais reduto exclusivamente ocularcêntrico. Lemos com olhos e ouvidos, tato, olfato... é o triunfo da sinestesia. Não podemos ignorar, como diz Ribas (2022, p. 45-47, acréscimos nossos) que:

a experiência multissensorial já estava prevista na literatura e nas outras artes antes da revolução tecnológica. (...) na era digital, [ler] implica reconfiguração da rede perceptiva que nos constitui e continua ainda, de maneira redutora, sob o domínio da visão.

Quando nos propusemos a realizar uma investigação das canções de Zé Ramalho sob a ótica da Intermedialidade, resgatamos mídias invisibilizadas por um olhar automatizado, excludente, seguidor de critérios preestabelecidos e reduzido por expectativas prévias que dificultam ou mesmo limitam a nossa percepção. Sempre temos expectativas anteriores, não à imparcialidade absoluta. O problema não é tê-las, mas torná-las enquadres definitivos e fechados a qualquer indeterminação, é impedir o saudável vislumbre da diferença. Retomando novamente a epígrafe desse trabalho, perceberemos que desviar o caminho, o olhar, o modo de recepção e percepção de uma obra, seguindo uma trajetória que nos leva a enxergar e a formular outras possibilidades de leitura, pode provocar reflexões, trazer novos modos de ver e favorecer conhecimentos singulares.

E foi o desvelar musical do compositor que proporcionou um entrelaçamento de mídias e saberes que ultrapassaram a prática meramente decifratória do que existe oculto, para criar novas possibilidades de leituras que consideram a materialidade das mídias trazendo, enfim, uma experiência musical e literária de base sensorial e experiencial, com efeito de presença. Ao referenciar a mídia cordel em suas composições, Zé Ramalho aproxima o Romanceiro ao Cancioneiro, levando o ouvinte a trazer à sua memória estilos e modalidades da cantoria, conectando a mídia literária à mídia musical. Essa mídia musical ao mesmo tempo evoca ritmos e arranjos que expressam a musicalidade nordestina, atualizando e diversificando sonoridades até então estanques e tipificadas como constitutivas da Região Nordeste, como o baião e o forró de Luiz Gonzaga.

Os estudos de mídia permitem percorrer o processo criativo do cantor e compositor Zé Ramalho que, em suas composições, aprende com e compartilha o legado das produções nordestinas. E mais: em sua tessitura composicional, também torna visível as vozes indígenas e africanas. Realizar essa correlação entre uma mídia e outra só é possível quando o leitor/ouvinte/espectador se desprende de uma leitura fixada exclusivamente em enquadres apriorísticos e redutos temáticos, esquecendo a força significativa das mídias constituintes conectadas sob a lógica da complementaridade.

É necessário – e urgente – compreender como a materialidade de uma mídia afeta e produz efeitos de sentidos diversos acionados pela sua presença em outra mídia em um contexto narrativo, em uma obra de arte, em um filme, em uma produção musical. Nas músicas analisadas, podemos verificar como o artista evocou determinadas mídias da Literatura de Cordel – voz, ritmo, entonação e escansão – dando visibilidade a essa arte, mesmo que, por vezes, de maneira sutil. A materialidade do cordel foi presentificada nas canções, permitindo ao ouvinte ter acesso a uma arte estigmatizada e a vozes silenciadas que muito contribuíram na configuração do cordel nordestino. Salientamos que, a partir das produções musicais analisadas pelo viés dos estudos intermediários, conseguimos sentir a presença também daqueles felizes pastores que contribuíram com a formação da literatura e da música, mas que acabamos removendo da memória. Ainda há tempo... Dessa forma, ainda que o ouvinte não tenha contato com o Romanceiro Popular e desconheça a genealogia de algumas canções, pode experienciar essas formas artísticas através das conexões presentes no *modus operandi* de Zé Ramalho – um trovador intermediário.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. São Paulo: Editora Scipione, 2001.
- ACIZELO, Roberto (org.). **Do mito das musas à razão das letras**. Chapecó: Argos, 2014.
- ATHAYDE, João Martins. **A peleja do cego Aderaldo com Zé Pretinho**. [S.L.: s.n], 1955.

ATHAYDE, João Martins. **A peleja de ventania com pedra azul**. [S.L.: s.n.], 1941.

BARROS, Leandro Gomes. **Peleja de Riachão com o Diabo**. [S.L.: s.n.], 2008.

BRUHN, Jorgen. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. DINIZ, Thaís Flores Nogueira (orgs). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. p. 15-54.

CLÜVER, Claus. Inter textos, inter artes, inter media. **Aletria**, jul./dez. 2006. Disponível em: <<https://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós: Belo Horizonte**. Belo Horizonte. v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FERREIRA, João Melchíades. **Romance do Pavão Misterioso**. [S.L.: s.n.], 2012.

GOMES, Jandyne de Paula Carvalho. **Do rock ao repente: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970**. 125f. 2012. Dissertação (Mestrado em História do Centro de Ciências e Artes). Universidade Federal da Paraíba, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5997>>. Acesso em: 12 nov. 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 3ªed, Rio de Janeiro: Cultrix, 1971.

MALAFIA, Rosana da Silva. **Múltiplas conexões: a presença intermediária no cordel no Romance de Dom Pantero, de Ariano Suassuna**. 2022. 195f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

MEDEIROS, Irani. Literatura de Cordel: origem e classificação. **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004. p. 313-327.

MÜLLER, Adalberto. **Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literatura e música: união indissolúvel. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**. Lisboa. v. 4, n. 37, p. 93-114, jun. 2020. Disponível em: <https://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/issue/view/rilp2020_37>. Acesso em: 21 abr. 2025.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literatura e música: trânsito e traduções culturais. **Revista Brasileira e Literatura Comparada**. Salvador. v. 5, n. 5, p. 93-100, dez. 2000. Disponível em <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/73/74>>. Acesso em: 11 out. 2024.

RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. DINIZ, Thaís Flores Nogueira (orgs). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. p. 55-96.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira. **Intermedialidade e estudos interarte: desafios da contemporaneidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-46.

RAMALHO, Zé. Uma conversa com Zé Ramalho sobre a presença do rock na sua música. **Correio da Artes**. João Pessoa, março, 2010. p. 5-12.

RAMALHO, Zé. **A peleja do diabo com o dono do céu**. Estúdios CBS, 1979.

RAMALHO, Zé. **A peleja do diabo com o dono do céu**. Youtube, 10 jun., 2022. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ZTCndr7T7v8>>. Acesso em 21 abr. 2025.

RAMALHO, Zé. **Mote das amplidões**. Youtube, 3 out. 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Y8VqoDdHbX4>. Acesso em 21 abril, 2025.

RIBAS, Maria Cristina C.; NUNEZ, Carlinda. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. **Passages de Paris** (APEB-Fr), n. 13, p. 493-511, jul.-dez. 2016.

RIBAS, Maria Cristina C. Olhares de intacta retina: o exercício-do-ver-profundo e a intermedialidade. In: RIBAS, Maria Cristina C. AMARAL, Sérgio da Fonseca (orgs). **Interconexões**: mídias, saberes e linguagens. Rio de Janeiro: Abralic, 2018. p. 227-242.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Momento incorpóreo e leitura sinestésica. In: RIBAS, Maria Cristina Cardoso. MARTONI, Alex. DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (orgs). **Estudos de Intermidialidade**: teoria, práticas e expansões. Curitiba: CRV, 2022. p. 29-49. E-book 368p. DOI 10.24824/978652513501.4 Disponível em: <<https://www.editoracrv.com.br/produtos/detalhes/37344-estudos-de-intermidialidade-br-teorias-praticas-expansoes-br-colecao-pplin-presente-br-volume-3?srsId=AfmBOop0UinAx1ykj8Z7rAutQf4UzFcZxgcuARbI5lrRufgOaOXwIM0>>. Acesso em: 21 abr. 2025.

ROMERO, Silvio. **Cantos populares do Brasil**. São Paulo: Ed da Universidade de São Paulo, 1985.

SAINT-EXUPERY, Antoine de. **O pequeno príncipe**: o grande livro pop-up. Tradução de Dam Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**. São Paulo: Unicamp, 2009.

SONY MUSIC ENTERTAINMENT. **Pavão Misterioso**. Youtube, 24 abril. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7GaYn5MnIDI>>. Acesso em: 21 abr. 2025.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro: **Revista de Língua Inglesa, Literaturas em Inglês e Estudo Culturais**. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul-dez, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 21 abr. 2025.

COMPOSITOR DE POEMAS: CHICO BUARQUE E UMA MELOPOÉTICA CULTURAL CONTEMPORÂNEA

COMPOSER OF POEMS: CHICO BUARQUE AND A CONTEMPORARY CULTURAL MELOPOETICS

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 16/04/2025

Aceito em: 06/12/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Robson Coelho Tinoco  

UnB-CNPq | robson@unb.br

Myrlla Muniz  

UnB | myrllamuniz@yahoo.com

Resumo/Abstract

O artigo desenvolve discussão sobre diálogos cultural-semióticos entre música e literatura, destacando que relações entre essas artes não podem ser analisadas somente sob a dimensão formal. Assim, com ênfase na produção cancional de Chico Buarque, avalia-se a inter-relação entre música e literatura por meio da inserção dessas linguagens no universo da cultura, já que apresentam afinidades que vão além das relações estruturais e semióticas. Sob argumentos de Solange Ribeiro de Oliveira, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Afonso Romano de Sant'Anna, entre outros, o conceito-chave da “melopoética cultural” – que aproxima estudos entre música e literatura de estudos culturais – perpassa todo o percurso da discussão. Destaca-se que para Oliveira uma melopoética estrutural, como estudo musical-literário que enfoca as relações estruturais, embora importante, não é suficiente para compreensão devida do tema. Propõe-se, enfim, com foco em Chico Buarque – um compositor de poemas –, aprofundar mais essa questão essencial da melopoética cultural.

Palavras-chave: cultura, canção, literatura, melopoética

This article develops a discussion on cultural-semiotics dialogues between music and literature, emphasizing that the relationships between these arts cannot be analyzed solely from a formal dimension. By focusing on Chico Buarque's songwriting, the study evaluates the interrelation between music and literature through the integration of these languages into the cultural universe, as they share affinities that go beyond structural and semiotic relationships. Under the arguments by Solange Ribeiro de Oliveira, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Afonso Romano de Sant'Anna, among others, the key concept of “cultural melopoetics” – which bridges studies of music and literature with cultural studies – underpins the entire discussion. It is noted that, for Oliveira, a structural melopoetics is sufficient for a proper understanding of the topic. Finally, focusing on Chico Buarque – a composer of poems – the article seeks to go deeper into this essential issue of cultural melopoetics. behaviors inculcated in Brazil, by the patriarchy of Iberian origin, both in so-called “erudite” poetry and in popular songbooks.

Keywords: culture, song, literature, melopoetics

LITERATURA E(M) MÚSICA: INTERSEMIÓTICOS DIÁLOGOS CULTURAIS

Desde a tradição greco-romana música e literatura mantêm proximidade, mesmo depois de terem passado por processos de especificação na modernidade. Além de vários pontos comuns essas expressões artísticas se fundem, como é o caso da canção, produzindo um sistema novo de signos – poetas como Ezra Pound e Octavio Paz admitem influência musical decisiva em suas produções poéticas; são inegáveis também os influxos literários na obra de compositores românticos como Richard Wagner e Claude Debussy.

No âmbito da música popular brasileira se evidencia o diálogo entre cancionistas e escritores em que músicos como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Arnaldo Antunes, entre outros, produziram obras sob vínculos literários indissociáveis, sobretudo os modernistas. Há compositores ainda, como o próprio Chico Buarque, que são escritores prolíficos e já com importantes prêmios. Nesse contexto a canção, fenômeno híbrido, exige percepção integrada de seus elementos – verbal, musical, performático – em que o entendimento da linguagem literária se mostra como parte indispensável para se apreender a teia de sentidos engendrada pela palavra cantada.

As relações entre música e literatura cresceram bastante nas últimas décadas mas, ainda assim, é uma área que precisa ser mais explorada, dada a sua importância para a compreensão do fenômeno literário e da cultura brasileira de modo geral. Nessa área, usualmente incluída nos estudos de literatura comparada, pesquisadores tendem a escolher um instrumental analítico ainda predominantemente literário deixando, assim, de compreender os pormenores da linguagem musical. Todavia, nas últimas décadas se nota, considerando pesquisas brasileiras, a ampliação de estudos de música-literatura. Nessa linha, para Luiz Piva (1990), a literatura foi, durante muito tempo, considerada um mundo fechado, tendo sido a grande preocupação dos críticos assinalar as possíveis fontes de uma obra literária.

Atualmente, admite-se a hipótese de origem comum para a música e para as línguas naturais, sob diferentes espécies de linguagem. Contudo, com o tempo, “por especialização progressiva, firmou-se a apreensão de duas realidades uma, intelectual, centrada no conceito, outra, no emocional. Consequentemente, a comunicação ter-se-ia bifurcado em duas linguagens distintas”. (Oliveira, 2002, p. 52)

O fato é que nunca houve uma cisão radical entre música e literatura, de modo que essas artes se tornassem incomunicáveis. A própria origem da palavra música, derivada do termo grego “mousikē” (μουσική), sugere um fenômeno abrangente, transcendendo o conceito tradicional de arte de combinar os sons. O conceito está associado à arte das musas, as deusas da mitologia grega associadas à poesia, à música e a outras formas de expressão.

Autore(a)s, como o(a)s aqui citado(a)s, demonstram estreita ligação entre elementos literários e musicais na cultura brasileira e o que há de comum nas análises é destacar um intercâmbio de técnicas entre essas artes, que possuem suas especificidades – sobre isso, aliás, a interpenetração *música* ⇔ *literatura* já é algo indiscutível. Assim, elementos da composição musical como contraponto, *leitmotiv*, *staccato*, interrupção, retardamento, repetição controlada e distribuída de curtas sequências sonoras, podem ser “notados” na literatura. Música e literatura se vinculam muitas vezes de modo estreito e, certamente, a notação musical se inspirou na literária; o dar forma escrita a conjunto de sons contribuiu para periodizar, frasear, pontuar a música. (Piva, 1990)

É difícil se pensar na música e na literatura como expressões autônomas, ao rigor do termo. Esse fato exige um método de estudo que contemple tanto o estrato musical como o literário e, para que se compreenda um poema sinfônico de forma abrangente, por exemplo, é imprescindível a observância das fontes literárias. Também, determinadas obras literárias só podem ser entendidas mais amplamente sob a compreensão de termos e técnicas musicais – romances como *Contraponto*, de Aldous Huxley, e *Caminhos cruzados*, de Érico Veríssimo, estabelecem vínculos profundos com a linguagem musical.

Quanto à poesia se nota que muitos poetas estabeleceram ligações profundas com a música como Mário de Andrade que, inclusive, empregou termos musicais para explicar a estrutura de determinadas construções poéticas, como o conceito de “polifonia poética”. Em seu *Prefácio interessantíssimo* (1922), e mais adiante em *A escrava que não é Isaura* (1924), o escritor advoga um tipo de lirismo mais livre das amarras intelectuais, apontando que o poeta deve se atentar às técnicas que são próprias das composições musicais. A reformulação da poesia brasileira, para Mário, perpassa pela noção de polifonia poética, técnica que aproxima a linguagem poética do poder de abstração musical.

Quanto ao percurso histórico dos estudos de música e literatura, a relação entre essas artes começa a ser investigada com mais rigor metodológico por volta do século XVIII. Foi quando o pesquisador norte-americano Steven Paul Scher, que usa o termo melopoética (do grego “melos”, que significa canto, mais “poética”), propôs uma sistematização para denominar os estudos musical-literários. Scher ainda elaborou, muito didaticamente, um diagrama sobre o modo como esses se organizam.

Solange Ribeiro de Oliveira, que reconhece a importância dessas categorizações para estudos da área, argumenta que a categorização de Scher deixa algumas lacunas ao não explicitar, por exemplo, “a possibilidade de correlações históricas, como a influência da música sobre períodos literários e autores específicos, ou estudos diacrônicos envolvendo periodização, recepção e disseminação”. Além disso, “não considera construções ambivalentes, situadas entre a Música e a Poesia, como na Poesia Sonora e na Música Concreta” (Oliveira, 2020, p. 105).

Abordar a obra de Chico Buarque pois, sob perspectiva intersemiótica, é destacar a rica trajetória de influências mútuas e hibridizações entre literatura e música. Chico, reconhecido tanto por sua notável carreira musical quanto por suas obras literárias, exemplifica como essas duas artes se entrelaçam e se enriquecem mutuamente. O cancionista utiliza elementos literários em suas letras, conferindo-lhes profundidade poética que transcende o convencional. Suas canções, muitas vezes, carregam narrativas completas, personagens complexos e temas que refletem questões sócio-humanas profundas, características observadas com frequência na literatura canonizada.

Analisar tal obra com um enfoque intersemiótico permite não apenas melhor compreensão de sua produção artística, mas também revela como as artes podem dialogar entre si, ampliando expressividades. Tal abordagem destaca a fluidez e permeabilidade entre diferentes formas de arte, sugerindo que as barreiras entre gêneros são mais porosas do que tradicionalmente percebido.

Esse artigo foca o campo dos estudos mistos, pois o que nos interessa é compreender as relações entre o discurso musical e o literário, em canções de Chico Buarque de Holanda – um *compositor de poemas*. Especificamente se avalia, ainda que de maneira limitada, a estrutura contemporânea desse “processo cancional” sob a estética da literatura modernista brasileira de 1922, na figura central de Mário de Andrade. Nesse escopo, a devida compreensão das relações música-literatura vão além de suas linhas estruturais, isto é, de uma discussão que considere somente elementos intrínsecos como melodia, harmonia, verso, ritmo, imagens poéticas etc. Isso porque o contato, entre esses sistemas de signos – compondo uma *melopoética cultural* na base –, tem implicações sociais, culturais e ideológicas.

UMA MELOPOÉTICA CULTURAL

Oliveira percebe, sobre o “diálogo música e literatura”, predominância com tendência formalista nos estudos, considerando que muitas pesquisas focam apenas a dimensão estética e formal dessa relação dialógica. Sob tal percepção, ela propôs o conceito de *melopoética cultural* – estudo da melopoética entre elementos culturais envolvidos nessa relação. Ainda, esse conceito se compõe a partir da perspectiva interdisciplinar e combina elementos da música, poesia e cultura para entender como tais formas de expressão se entrelaçam e se influenciam. Essa manifestação, segundo a autora, trata de “abordagem músico-literária enfatizando implicações culturais de referências musicais” (Oliveira, 2002, p. 150). Para tanto, examina como música e poesia são expressões profundamente enraizadas na identidade cultural de uma sociedade, refletindo suas crenças, valores e tradições compartilhadas.

Oliveira considera que o entrelaçamento entre o discurso literário e musical criam significados que vão além das palavras e notas musicais individuais. Assim, a *melopoética cultural* transcende fronteiras disciplinares – incorporando elementos da antropologia, sociologia, história e estudos culturais – para uma compreensão mais ampla de como música e poesia moldam e são moldadas pelas culturas em que surgem. Ela também destaca a importância dessa *melopoética* na compreensão de especificidades culturais latinoamericanas, pois uma análise pós-colonial contribui para compreender melhor a arte na América Latina sob uma visão despreconceituosa, contrária à dominação cultural.

O conceito de *melopoética cultural* não implica uma desconstrução dos estudos que se voltam para relações estruturais e estéticas entre literatura e música. Pelo contrário, o que a autora defende é a integração desses dois modelos de análise musical-literária e, partindo da análise de canções em variados contextos, conclui que, “por meio da representação cultural, a cultura penetra na música e está na cultura, como sentido, discurso e até ação”. (Oliveira, 2022, p. 148-149)

Ao analisar a canção “O malandro”, de Chico Buarque, Oliveira enfatiza como ele consegue fazer uma radiografia de relações sociopolíticas brasileiras. Também avalia como o compositor, integrando melodia e letra, capta as transformações e a dinâmica das relações de poder no Brasil. Para ela, Chico “denuncia, tanto na letra como na técnica musical, a exclusão, a pretexto de gênero e grupo social, e também a que se efetiva por mecanismos inerentes ao capitalismo globalizado”. (Oliveira, 2002, p. 301)

A *melopoética cultural* se situa na interseção de disciplinas, ativando leituras da canção popular que transcende sua estética para a considerar um documento sociocultural ativo, capaz tanto de refletir quanto de influenciar o contexto de sua produção. Essa abordagem identificará a canção como fenômeno multifacetado, em que música e letra, entrelaçadas, tecem narrativas que se comunicam diretamente com experiências, conflitos e dinâmicas culturais da sociedade, abrangendo dimensões políticas e econômicas.

A autora defende, ainda, que a *melopoética cultural* se aplica não apenas à canção popular, mas também a outros contextos que envolvem relações entre música e literatura. Assim, a abordagem cultural serviria a composições mistas que, como a canção, a ópera e o lied, combinam textos musical-literários e se prestam igualmente à análise de criações puramente musicais, ou a textos literários em que a música desempenha papel essencial. (Oliveira, 2002)

O estudo das relações entre música e literatura sob a *melopoética cultural*, em última análise, é essencial para se compreenderem estudos para além de uma área que detecta correspondências de procedimentos estéticos entre o verbal e o musical. Devido a isso, é importante discutir como a canção popular pode ser investigada sob a luz desse conceito.

A CANÇÃO SOB A PERSPECTIVA DA MELOPOÉTICA CULTURAL

A canção é um gênero híbrido que envolve elementos verbais, musicais e performáticos. Não se limitando a apenas um sistema semiótico, a análise do texto cancional exige um olhar abrangente, que observe as diversas camadas de sentidos e a inserção num campo cultural amplo. No contexto brasileiro, uma das expressões musicais com que o público mais se identifica é a canção – expressão que contribui sobremaneira para tecer um imaginário de brasilidade.

Com efeito, não se pode compreender a canção apenas como poema no qual se acrescentou um arcabouço musical, tampouco partitura na qual se inseriu uma letra poética. Flávio Barbeitas, tratando da singularidade do gênero, avalia que

uma vez musicado, cantado, o texto requer não apenas os olhos, mas também os ouvidos, de modo que a música não deve ser pensada apenas como veículo ou como novo suporte por onde circula a poesia. Na canção, a sonoridade potencial da palavra poética é inevitavelmente realizada, tornando-a de saída uma “outra coisa”. (2007, p. 37)

Barbeitas aponta nesse fragmento um elemento-base, que é a vinculação corpórea e vocálica da palavra cantada. Esse fato deve ser levado em consideração, visto que a análise cancional não pode ser realizada independente da *performance*. A palavra quando é cantada engendra significados diversos que não são apreendidos se observarmos unicamente o registro escrito, pois ela estabelece novas relações intersemióticas entre texto e estrutura musical.

Adélia Bezerra de Menezes (2003) entende que palavra e música, unidas, formam um corpo único. Em entrevista sobre o lirismo de Chico Buarque, a autora elaborou interessante resumo sobre a densidade hermenêutica da palavra cantada que apresenta uma dimensão sensorial que nos atinge, ainda mais que a poesia, no nível dos sentidos. Para ela, essa palavra é um sopro que se deixa moldar pelos órgãos da fala, trazendo marcas cálidas de um corpo humano; a palavra cantada é isso: ligação de sema e soma, de signo e corpo.

A riqueza sensorial da palavra cantada, avalia Menezes, não pode ser colocada em posição inferior à poesia escrita. Segundo a pesquisadora, Chico Buarque empregou termos que definem bem a palavra no contexto da canção, que se comporta diferente de quando é vista impressa no papel. O compositor/eu lírico, na canção “Uma palavra”, lançada no disco de mesmo nome em 1995, fala em “palavra viva”, “palavra com temperatura”, “anterior ao entendimento”.

Para Paul Zumthor (2002), o texto cantado não possui forma rígida pois, cada vez que é vocalizado, produz “composições provisórias” – por sinal, a presença do corpo é um dos elementos-chave na comunicação estabelecida pelo canto e fala. O próprio autor, narrando episódio de sua infância em Paris, apresenta reflexões sobre relações entre canção e temporalidade provisória, própria da comunicação oral:

Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava. (2002, p. 29)

Posto que a canção não possui forma estável e nem fixa, entende-se que é preciso a examinar em seu “dinamismo de relação” entre um corpo que canta e outro que escuta, o que é imprescindível para apreender a complexidade e forma movente do discurso cancional. Nesse viés, vale dizer que a canção não é *construto* abstrato e fora da dinâmica da vida sociocultural e esse gênero musical, segundo Juan Pablo González (2016, p. 122), possui “existência sonora dinâmica”; trata-se de texto que está inscrito na cultura e que não pode ser tomado como algo acabado, pois cada vez que é performático se refaz, produzindo novos efeitos de sentido.

Avaliar a canção popular sob a *melopoética cultural* é imprescindível para acessar a plenitude complexa do discurso cancional, notando-se que há certa tradição na historiografia da música popular brasileira de separar componentes estéticos de componentes socioculturais e políticos. Assim, por um lado, existe a tendência de historiadores e sociólogos destacarem aspectos extramusicais; por outro, analistas musicais tendem a estudar tão somente os elementos formais do discurso musical.

Sobre a natureza híbrida da canção, Lauro Meller critica a maneira como esse gênero é costumemente estudado em âmbito acadêmico. Nesse viés, considerando que nas universidades são recentes os estudos sobre canção popular, os métodos de análise especificamente focados em tal objeto ainda são esparsos e em processo formativo, o que faz com que as canções sejam analisadas de modo parcial, como se fossem textos escritos. (Meller, 2010)

Para Luiz Tatit, compositor e pesquisador da área da semiótica, as canções são analisadas frequentemente como poemas escritos, também considerando que, em estreita ligação com a fala, a canção é um sistema de signos que se organiza sob estrutura particular. Em seu método de análise, Tatit se concentra no que chama de “núcleo de sentido da canção” – melodia e letra –, embora enfatize a importância de também se estudarem elementos como arranjo, harmonia e *performance* musical. Note-se que apesar de raramente abordar elementos essenciais para compreender a canção, como o contexto de produção e sua inserção na cultura, tal modelo analítico possibilitou um estudo mais imanente do discurso cancional. (Tatit, 2007)

No campo da crítica literária se destacam Antonio Candido e Roberto Schwarz como autores que, articulando os dois tipos de análise, pautam-se pela ideia de que no texto literário o componente formal e o social estão intimamente ligados. Sob tal percepção, devem-se superar análises que entendem a obra de arte como fenômeno autônomo e “alheia” ao ambiente social. Por outro lado, é também preciso “ampliar” análises que entendem a literatura tão somente sob a óptica de fatores sociais, não observando que o fato estético é inseparável do discurso literário.

Candido, em *Literatura e sociedade* (2011), com esse olhar crítico e longe do formalismo e leituras que desconsideram o componente estético em função daquele somente social, defende a análise que une texto e contexto “numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o ponto de vista que tudo explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, combinam-se como momentos necessários do processo interpretativo” (p. 14). O autor argumenta que o componente social não importa como causa ou significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se “*interno*” (expressão do autor).

Tal percepção se aplica quanto à canção popular brasileira no sentido do que nesse artigo se defende: a ideia de que aspectos políticos e socioculturais da canção se revelam em sua própria estrutura. Em outros termos, que a harmonia, linha melódica, instrumentação, ritmo, interpretação – citando alguns dos elementos que compõem o discurso musical – estão intimamente conectados com questões sociais.

UM COMPOSITOR DE POEMAS

No caso de Chico Buarque, compositor ligado à realidade brasileira, fica evidente a necessidade de se pensar em modelo analítico que, sob elementos estéticos, não exclua as densidades sociopolítica e cultural de suas canções. Assim, no contexto musical popular brasileiro, a obra buarqueana ocupa lugar destacado e funciona como espelho que reflete variações, tensões e transformações culturais vivenciadas pela sociedade brasileira.

Por meio de um lirismo que incorpora elementos típicos da poesia escrita, suas obras vocalizam sentimentos coletivos, conflitos sociais, valores e aspirações dessa sociedade, contextualizando-as em seu panorama político e histórico. Uma análise *melopoética cultural* dessas canções revela conjuntamente, portanto, potencialidades musicais e literárias como meios de expressão cultural, articulando resistência sociopolítica sem preterir de sua dimensão liricoestética.

Canções-retrato vívido de uma época marcada por profundas transformações políticas e sociais, especialmente no contexto da ditadura militar. Canções-grito que, com habilidade ímpar de mesclar poesia da canção e crítica cultural, expressaram nuances desse período conturbado e violento de nossa história, refletindo tanto dificuldades quanto resistência do povo brasileiro cerceado por repressão e censura.

Canções-poema que expressam em suas letras e melodias contundente crítica aos regimes antidemocráticos, com linguagem irônica e repletas de sutilezas implícitas, apesar de tudo: por exemplo “Apesar de você”, lançada em 1978, no disco *Chico Buarque*, é uma das que se destacam quanto à crítica social com seu lirismo simples e ritmo sambado, ressoando forte crítica ao governo autoritário – nela, Chico desafiou a censura e a tornou hino de resistência esperançosa para brasileiros que enfrentavam a opressão militar nos anos 1970.

O samba, também nessa canção, funciona como metáfora da liberdade e prazer, metáfora recorrente em Chico Buarque, como em “Samba e amor” e “Olê, olá”. Nelas o sujeito discursivo, embora descreva dramática situação política, acredita numa renovação, como nos versos pelas imagens “Água nova brotando/ E a gente se amando/ Sem parar”. Nessa linha, para Affonso Romano de Sant’Anna, “no cancionário buarqueano, a música é a possibilidade de comunhão, a lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida”. (2013, p. 184)

A leitura analítica de “Apesar de você”, sem observar atentamente o contexto cultural em que a canção foi produzida, pode trazer impressão diferente da memória que se construiu em torno dela ao longo dos anos. Aliás, essa atenção é própria da *melopoética cultural*, que se ocupa com elementos culturais e com o contexto em que foram produzidos. Sob essa *melopoética*, entende-se o discurso cancional como fenômeno dinâmico cujos sentidos modulam-se segundo contingências sócio-históricas.

Outra canção importante de Chico Buarque imersa na memória cultural de resistência à ditadura é “Cálice”, em parceria com Gilberto Gil e também do disco *Chico Buarque*. Esta, que sofreu perseguições da censura e foi liberada somente cinco anos depois de composta, possui letra carregada de simbolismos e cria imagens críticas à violenta repressão militar, aludindo à dor e ao sofrimento do povo brasileiro. Seus versos apresentam metáforas sugestivas, aproximando o sofrimento de Cristo com o dos militantes de esquerda perseguidos e torturados.

Em camadas profundas os *versos-letra* dessa *canção-poema* revelam sentimentos de desesperança e dor. Há trechos apontando mais claramente para o silenciamento imposto à população, sobretudo os artistas, alvos preferidos de perseguição naquele período. Note-se que o lirismo *cancionalcrítico* de Chico Buarque, em determinadas canções, não revelado numa primeira camada de sentido textual, clareia-se em contestadora mensagem política trabalhada com linguagem metaforizada.

A obra de Chico, ressalte-se, não se limita “a denunciar” a ditadura e seu cancionário não se reduz ao rótulo de “música de protesto” – o que, aliás, o próprio compositor contesta. Sua obra, simultaneamente multifacetada, celebra a cultura brasileira e a resistência do povo, apresentando um hiperpoético lirismo romântico, vocalizando percepções femininas e o cotidiano nacional. O Brasil, segundo Chico Buarque (2007), é um país onde literatura e música popular mantêm relação de proximidade, sobretudo no Rio de Janeiro, cidade marcada pela permeabilidade cultural das camadas sociais – uma “civilização encruzilhada”.

Sobre tal “proximidade” José Miguel Wisnik avalia que a canção popular se tornou maneira de entendimento, não apenas um simples modo de entretenimento da indústria cultural. Sobre isso, avalia a relação entre literatura e música popular brasileira, destacando como essa interação contribui

para a formação da identidade cultural nacional. Em suas palavras, a canção popular brasileira pode ser definida como “modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas de *riflessione* brasileira”. (Wisnik, 2004, p. 215)

Em entrevista Caetano Veloso considera o papel fundacional do caráter brasileiro empreendido pela música popular midiaticizada e, no mesmo diapasão de Wisnik, compreende que esse tipo de música “une o pique acional, tem a vocação de expressar o país. [...] Ela é a expressão filosófica do país”. Nessa perspectiva, canções populares são mais importantes do que eruditas teorias acadêmicas, já que são “uma expressão mais totalizante do Brasil, mais direta, não transa com materiais nobres porque o Brasil não é um país nobre. (Veloso, 1979, n. p)

Sobre tal paroxismo *nobreza-popular*, aliás, é difícil discordar que o modernismo paulista(n) de 1922 se tornou a narrativa de modernidade hegemônica naquele cenário cultural brasileiro. Nesse sentido, a música popular brasileira dialogou com o modernismo de 22, fazendo dele estética dos vários movimentos formadores da “instituição” música popular brasileira.

Naquele caldo cultural, é no *Macunaíma* que a brasilidade modernista¹ aparece fortemente. Nesse livro Mário de Andrade retoma elementos folclóricos brasileiros, como mitos indígenas e africanos, para construir narrativa que celebra a identidade nacional, sob ponto de vista crítico e repleto de tensões estilísticas. Ao mesmo tempo em que incorpora elementos folclóricos – como oralidade, expressões regionais, mitos e lendas –, ele emprega estilo narrativo erudito, resultando em prosa originalíssima marcada pela ironia e pelo tom crítico sobre a cultura bacharelesca brasileira. Essa linguagem rica e diversificada, ao fim, reflete processos de miscigenação e a complexidade da cultura nacional.

A narrativa estabelece profunda ligação com a música, a começar pelo seu estilo improvisado², que remete à tradição oral dos cantadores nordestinos, como bem observou Gilda de Melo e Souza (2003). Além disso, *Macunaíma* faz menções constantes à cultura urbana, a exemplo da música popular:

Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famosa e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando. (Andrade, 1980, p. 45)

Em “A evolução social da música brasileira”, no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário critica o compositor brasileiro pelo fato de ignorar o folclore e as tradições populares, fenômenos que, em sua compreensão, comportam toda a carga da brasilidade. Nesse viés, na obra ficcional *O banquete* (1937) o escritor utiliza personagens, em especial Paulo Honório, para disseminar seus ideais modernistas e em diversas passagens do livro os personagens discutem sobre cultura brasileira. O próprio Mário afirma que “o compositor brasileiro que perder o folclore nacional de vista e de estudo, será o que vocês quiserem, mas fatalmente se desnacionalizará e deixará de funcionar. (2006, p. 151)

A escrava que não é Isaura, de 1924, é outro livro que merece destaque pela grande influência no pensamento estético da poesia brasileira. Nele, Mário propõe uma renovação lírica da poesia brasileira e defende recursos como fragmentação da linguagem, uso de lirismo direto e simples e busca pelo ritmo vertiginoso da vida urbanamente industrializada. No livro se registram as bases da poética modernista, que contestou o estilo parnasiano e romântico, por serem ultrapassados e alheios às novas configurações sociais do início do século XX.

Mário avalia ser necessário o poeta “estar na” vida contemporânea e o lirismo da poesia modernista não pode ser estático, fora de sintonia do ritmo acelerado e do cotidiano dos grandes cen-

1 O termo é de Eduardo Luís Jardim. Para ele a “brasilidade modernista” é um projeto complexo e matizado de construção da nacionalidade, que está para além dos limites e dos propósitos da Semana de 1922. Trata-se, afinal, de longo processo de modernização da cultura brasileira e de fundação da nacionalidade. (Jardim, 2016)

2 Sabe-se que *Macunaíma* é um texto que demorou para ser gestado, contudo Mário de Andrade costumava dizer que o escreveu em poucos dias, em uma fazenda de sua família em Araraquara, interior de São Paulo. Daí o caráter de improviso, uma vez que a escrita apresenta a feição de um fluxo contínuo de ideias, sons e imagens.

tros urbanos, como São Paulo. Em sua visão há dois elementos de grande valor, intimamente conectados, para a estética da poesia modernista: rapidez e síntese. Para ele os poetas contemporâneos são poetas sinceros que, “sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da vida” (Andrade, 2010, p. 34) e “a rapidez” do poeta modernista tem relação com a própria velocidade da vida hodierna.

Observa ainda que a divulgação de gêneros poéticos orientais como os tankas, os hai-kais japoneses, o ghazel e o rubai persas influíram com suas dimensões minúsculas na concepção poética dos modernistas. Nessa perspectiva, o escritor entende que no geral os poetas modernistas optam por poemas curtos e, avalia, isso ocorre porque há necessidade de “rapidez sintética que abandona pormenores inúteis. Nossa poesia é resumo, essência, substrato”. (Andrade, 2010, p. 64)

Outra questão essencial no livro trata de temáticas do discurso poético e Mário observa que, na poesia modernista, “todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Com isso, os modernistas mataram o gosto romântico pelo exótico” (Andrade, 2010, p.17). Assim, em relação à temática amorosa, compreende que deve ser tratada em sua manifestação cotidiana, sem arroubos sentimentais e metafísicos, proposta que vai de encontro às concepções literárias românticas. Enfim, no *A escrava* se apresenta uma poética do modernismo de 1922 que, extravasando limites do campo literário, atingiu o universo da canção brasileira – a rapidez e a síntese, a ironia, além do lirismo que traduz as experiências urbanas são encontrados no cancioneiro popular brasileiro.

Não confinada a seus ensaios e a seu romanceiro, a brasilidade modernista defendida por Mário pode ser observada igualmente em sua obra poética, com quantidade considerável de seus poemas versando sobre temáticas folclóricas e cultura nacional. Ao não se limitar ao sentido engendrado pelo texto, os próprios procedimentos estéticos adotados pelo poeta apontam uma valorização das tradições orais.

No geral se nota que a valorização da brasilidade, o uso da coloquialidade, o emprego do humor e a busca por expressar a modernização e as transformações sociais do país são características que também estão presentes na construção poético-musical do cancioneiro da música popular brasileira. Como destaque nessa construção, e em se tratando do ritmo “musical nacional”, o samba foi dos gêneros brasileiros que primeiro traduziu, por meio de lirismo simples e espontâneo, processos de transformação e modernização do país.

A princípio executado por negros oriundos da Bahia e profundamente ligado às religiões de matrizes africanas, esse ritmo passou a ser reconhecido como símbolo máximo de brasilidade no período varguista. Marcos Napolitano, a respeito da inserção do samba no ambiente da classe média brasileira, afirma:

A partir de 1933, intelectuais, escritores e jornalistas não podiam mais negligenciar essa música que se tornava a preferida das classes populares cariocas e, posteriormente, de outras regiões urbanas do Brasil. (2007, p. 32)

Nesse “universo”, não é novidade o fato de Chico Buarque também ter explorado em suas canções o tópos da malandragem e algumas delas se tornaram muito populares, como “A volta do malandro”, “Homenagem ao malandro” e “O malandro” – esta última faz parte da *Ópera do malandro*, dramaturgia inspirada em “A Ópera dos Três Vinténs”, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Chico, em parceria com o cineasta Ruy Guerra, revela nessa peça um Brasil fora dos cartões postais e constrói, sob lirismo dramático, um painel heterogêneo da sociedade brasileira através de personagens como prostitutas, traficantes, policiais, malandros e travestis.

A letra de “O malandro” resume bem todo o contexto do musical e a canção retrata essa figura em toda sua complexidade – ele é encenado (no tal do “jeitinho brasileiro”) como sujeito astuto e sagaz, vivendo à margem da lei, mas que sabe lidar com as adversidades. Por outro lado, apesar de sua aparente liberdade e destreza, está preso a uma condição social desfavorecida, tendo que se envolver em atividades consideradas ilegais para sobreviver.

BREVE CONCLUSÃO POSSÍVEL

Nesse quadro vívido e abrasileirado Chico Buarque revela – numa refinada linguagem irônica, concisa, de fala cotidiana e contemporânea – a complexa teia das relações dominadoras do capitalis-

mo no contexto nacional. Nela aponta o “malandro” – um superego tropical como tipo-de-escudo protetor de cada brasileiro – enquanto vítima sagaz de esquema violento de corrupção oficializada, promovida pela elite econômica.

Esse malandro quase sempre sai lesado pelo sistema sociofinanceiro nacional-mundial o qual ele próprio desconhece; essa elite que, submissa ao capital estrangeiro, raramente sofre consequências por suas ações ilícitas (Candido, 2015; Oliveira, 1999). Esse *nosso* Chico Buarque, malandramente, cancionou requintados versos populares – extremamente zelosos na forma – numa (super)cultura latina, tropical, capitalista, religiosa, sexualizada, conservadora que marca tanto o Brasil, mesmo desde sua colonização.

A *melopoética cultural* na produção buarqueana floresce mesclada ao nosso folclore profundo, ao nosso romantismo, parnasianismo, modernismo desaguando na cultura latino-brasileira contemporânea tão duramente marcada pela violência social imersa, também, nessas já indefensáveis crises ético-climáticas. Compositor de poemas, ganhador do Prêmio Camões, escreve como quem toca seu violão sambadamente e toca as palavras como quem canta mazelas-entre-delícias de um Brasil pluri-miscigenado e melopoetizado em canções buarqueanas de poemas nelas incrustados como diamantes populares, mas raros.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **50 poemas e um prefácio interessantíssimo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Mário de. **A escrava que não é Isaura**: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Garnier- Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma o herói sem nenhum caráter**. 17 ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte, Itatiaia, 1980.
- BARBEITAS, Flávio. **A música habita a linguagem**: teoria da música e noção de musicalidade na poesia. (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- BUARQUE, Chico. **Tantas palavras**. Org. Humberto Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina**: Problemas e questões. Tradução de Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista** – sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro. Editora da PUC-Rio, 2016.
- MELLER, Lauro. **Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária**. 2010. Tese (Doutorado em Letras). PUC-Minas, Belo Horizonte, 2010.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978. In: **História**. São Paulo, 22 (1): 115-134, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: união indissociável. In: **RILP - Revista internacional em língua portuguesa** - nº 37 – 2020.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **De mendigos e malandros**: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural. Ouro Preto: EdUFOP, 1999.

PIVA, Luiz. **Literatura e Música**. Brasília, Musimed, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

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

TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. In: **Língua e literatura**, n. 21, p. 131-143, 1994/1995.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. 3 ed. São Paulo: Escuta, 2007.

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

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

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

O CANCIONEIRO DE GUIMARÃES ROSA

THE SONGBOOK OF GUIMARÃES ROSA

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 19/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Maria Alice Ribeiro Gabriel



UFU | rgabriel1935@gmail.com

Resumo/Abstract

Há muito que a crítica literária avalia o impacto da tradição oral na obra de João Guimarães Rosa. Neste campo, alusões ao cancionário brasileiro oferecem muitos tópicos de pesquisa. Com base em estudos culturais e seguindo uma abordagem comparativa e genética, este artigo examina alusões de Guimarães Rosa ao cancionário brasileiro. O objeto do estudo é o diário de viagem *A Boiada* (2011), escrito durante uma viagem em 1952. O estudo indica que o repertório coletado pelo autor, como parte de um processo criativo de escrita, permite iluminar aspectos culturais da sociedade que o cultivou, na região de Minas Gerais; e como Guimarães Rosa expressa alguns gêneros do cancionário em seu estilo literário. Nesta acepção, o cancionário é importante fonte de inspiração para a prosa ficcional do autor.

Palavras-chave: Cancioneiro brasileiro, tradição popular, Guimarães Rosa.

Literary critics have long assessed the impact of oral tradition in João Guimarães Rosa's works. In this field, allusions to the Brazilian *cancioneiro* offer many topics for research. Based on Cultural studies and following a comparative and genetic approach, this article examines Guimarães Rosa's allusions to the Brazilian *cancioneiro*. The object of analysis is the travel diary *A Boiada* (2001), written during a trip in 1952. The study indicates that the repertoire collected by the author, as part of a creative process of writing, allows highlighting cultural aspects of the society that cultivated it, in the region of Minas Gerais; and how Guimarães Rosa expresses some musical genres of the *cancioneiro* in his literary style. In this sense, the *cancioneiro* is an important source of inspiration for the author's fictional prose.

Keywords: Brazilian cancionário, popular tradition, Guimarães Rosa.

INTRODUÇÃO

A obra de Guimarães Rosa concilia literatura oral e tradições populares em verso e prosa. *Magma*, livro inicial do escritor, coletânea de poemas premiada pela Academia Brasileira de Letras em 1937, mas publicada postumamente pela editora Nova Fronteira, em 1997, indicaria essa orientação em uma estrofe “(...) aproximada daquela ouvida na música popular brasileira, provavelmente apropriada da cultura popular”, segundo notou Maria Célia Leonel (1999, p. 81), reconhecendo que,

Em *Magma*, convivem aspectos da vida nacional e temas mais abrangentes. Os recortes da realidade brasileira que envolvem a natureza, os animais, o homem do campo exaltam esses componentes (...) o coloquialismo circunscreve-se às falas nos poemas voltados para manifestações culturais onde o aproveitamento de construções populares mostra-se, às vezes, produtivo (Leonel, p. 151-152).

Magma também permite observar, nas reescritas sucessivas a que o escritor submetia seus textos, a busca de expressões estéticas mais efetivas, certo gosto pela fábula, revelado na “verdadeira poesia do autor”, a qual se infiltra na composição de imagens de sua obra em prosa (Campos *et al*, 2022, p. 180). Entre as formas estéticas adotadas, certamente é válido assinalar o cancionero e o romanceiro tradicionais.

O propósito deste estudo: analisar alusões de Guimarães Rosa ao cancionero brasileiro, sob perspectiva comparativa, no âmbito dos Estudos culturais e da Crítica genética, centrando-se em *A Boiada* (2011), diário de viagem do escritor, adota como ponto de partida este excerto de *A cultura popular em Grande Sertão: veredas* (1984), de Leonardo Arroyo (1984, p. 13): “A criação da arte está baseada na dinâmica popular, fundamento do processo convencionalmente classificado de erudito. É tema largamente estudado por aqueles que se debruçaram sobre o fascinante problema”.

O estudo do cancionero popular mostra processos de apropriação contínuos, dinâmicos e vários entre as culturas oral e erudita. Nesse campo, em uníssono com Samuel Gordon Armistead (2005), Leonardo Arroyo (1984, p. 106) escreveu: “É verdade que numerosas peças da literatura popular ou do romanceiro tradicional revelam origem erudita, que o povo transforma nos processos de oralidade”. Acervos que documentam métodos composicionais de escritores esclarecem tais processos.

O arquivo literário de Guimarães Rosa revela a integração da cultura popular à sua prosa ficcional. Em carta a João Condé expondo aspectos composicionais de *Sagarana*, ele admite que, escolhido o terreno onde havia de localizar as histórias: “Tinha de pensar, igualmente, na palavra ‘arte’, em tudo o que ela para mim representava, como *corpo* e como *alma*; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente” (Rosa, 2001, p. 24).

Na literatura oral, fonte de inspiração para o escritor, o cancionero popular é um dos “caminhos” explorados como categoria estética em *Sagarana* e no conjunto de seus escritos: “Então, passei horas de dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, ‘revendo’ paisagens de minha terra e aboiando para um gado imenso” (Rosa, 2001, p. 25).

A edição de *Sagarana* publicada pela editora José Olympio contém uma nota de Guimarães Rosa sugestiva do trabalho de pesquisa bibliográfica e de campo para delimitar o repertório tradicional em prosa e verso “no interior de Minas Gerais”:

As cantigas e os provérbios entre aspas foram ouvidos mesmo em Minas Gerais; a canção “De madrugada quando a lua etc.” (*Minha Gente*) deve ser paraibana; o coro que serve de epígrafe à *Conversa de Bois* é uma variante deste, que figura no interessante livro, “O GOROROBÁ”, de Lauro Palhano:

“Lá vai... Lá vai! Lá vai,
– Queremos ver. Lá vai boi Pingo-Prata
Fazendo a terra tremer!...”
(Rosa, 1982, p. xviii).

Citando Manuel Cavalcanti Proença (1958), Maria Luísa Ramos (1966) e Joaquim Ribeiro (1970), Leonardo Arroyo (1984, p. 8) notou o aporte do cancionero regional para o elemento poéti-

co de imagens, o linguajar da narrativa e o processo composicional de palavras utilizado por Guimarães Rosa: “O puro jogo sonoro associativo que M. Cavalcanti Proença estudou em seu trabalho encontra na coleta da pesquisa inúmeros exemplos, principalmente registrados nas peças do cancionero local: *pretim*, *benzim*, *padrim*, *sapim*, *Joãozim*, *coitadim* e *vim*”. Eneida Maria de Souza assim descreveu o contexto da proposta literária de Guimarães Rosa:

Em plena fase de uma modernidade reciclada pelo projeto industrial de modernização do Brasil, o escritor mineiro volta-se para a tradição, apropriando-se da matéria regional como pano de fundo à experimentação de linguagem. Reúne procedimentos revolucionários na literatura, com temas considerados arcaicos, e rompe com a tendência hegemônica reinante nas manifestações modernas, voltada para o nacionalismo, ao se abrir para a proposta universalista (Souza, 2011, p. 46).

As observações de Souza coadunam-se aos princípios norteadores da criação literária delimitados por Guimarães Rosa no seguinte excerto da carta a João Condé:

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe (Rosa, 2001, p. 24).

De modo geral, os estudos sobre cultura popular e tradição oral nos textos de Guimarães Rosa priorizam o que Oscar Lopes (1982, p. xxxv) chamou “criações num plano de herança linguística”, inovações filosóficas, lúdicas e poéticas de “provérbios, anexins, quadras e outras composições virtualmente populares”, imbuídas “de uma dose habilíssima de um *non-sense* vitalizador das significações profundas”. Embora cite tais criações, este estudo enfoca registros de *A Boiada*, com o objetivo de mostrar que o cancionero popular coligido, citado e recriado na prosa literária do escritor, remonta à tradição popular ibérica, que absorveu elementos regionais no Brasil.

“TOPÓGRAFO DE TRADICIONAIS LEITURAS E COLECIONADOR DE ESTRIBILHOS”

A obra de Guimarães Rosa é repleta de referências musicais de origem ibérica, europeia e brasileira, indicativas do acervo das pesquisas e (re)criações do escritor. O quarto prefácio de *Tutameia* (1967), “Sobre a escova e a dúvida”, reúne alusões de teor erudito e popular, vinculadas a “Roasão, o Rão por antonomásia e Radamante por pseudônimo”, “topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estribilhos”.

Radamente é também o nome de um personagem de *Radamisto* (1720), ópera de George Friedrich Händel. O historiador José Luis Comellas (2010, p. 274) atribuiu à predileção de Händel por argumentos heróicos o fato da maioria de suas obras ser protagonizada por grandes figuras legendárias, como Radamante, juiz dos mortos na mitologia grega, e Rinaldo, herói de canções de gesta e de romances de cavalaria.

“Sobre a escova e a dúvida” alude ao cancionero medieval francês citando “*La vigne au vin*” e “*Quatre-vingts chasseurs*”: “Viemos ao *Lapin Agile*, aconchego de destilada boêmia inatual e canções transatas. (...) Ouvíamos a *Vinha do vinho*, depois a *Canção dos oitenta caçadores*” (Rosa, 1976, p. 147), além de “*Mon père m’a donné un étang*”; e “alienos cantares” do cancionero popular, como “*La ballade des trente brigands*”, “*La femme du roulrier*” e “*Le temps des cerises*” (Caixeta, 2022). Reproduz ainda versos da cantiga “Unha pastor bem talhada”, do cancionero do Rei Dom Dinis:

Ela tragia na mão
hum papagay muy fremoso
cantando mui saboroso
ca entrava o verão,

e diss': Amigo loução
 Que faria por amores
 poys me errastes tã em vão
 e ca eu antr'unhas flores (Rosa, 1976, p. 155).

Entre os documentos alusivos ao processo composicional de Guimarães Rosa descritos por Eneida Maria de Souza, o *Diário de Guerra*, redigido no período de 1938 a 1942, quando serviu como cônsul-adjunto no Consulado Brasileiro em Hamburgo, revela “uma escrita em processo do escritor”, conforme denota o registro cotidiano de “impressões pessoais sobre leituras”, “anotações para futuros textos literários” e “referências sobre a revisão dos contos de *Sagarana*, ainda inédito”. Dessa maneira:

O *Diário* se assemelha, portanto, a uma caderneta de notas, pelo seu caráter híbrido, entre o documento e o exercício da escrita subjetiva, prática que acompanhará Rosa nas viagens ao exterior e nas andanças pelo sertão, sempre à cata de material para a narrativa fabulosa que estava compondo (Souza, 2011, p. 45-46).

Se o *Diário* registra a revisão dos contos de *Sagarana*, o interesse pela cultura europeia, sobretudo pela cultura e língua alemã (Souza, 2011, p. 48); a coleção de 7 cadernetas e 25 cadernos de notas registra impressões da viagem em comboio pelo sertão de Minas Gerais, em maio de 1952, material incluído na elaboração de *Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas* (Galvão, 2006, p. 149), obras publicadas em 1956.

O arquivo literário de Guimarães Rosa demonstra como a composição de seus textos se apoiava em fontes variadas. Entre as temáticas identificadas por Frederico Antônio Cammilo Camargo (2013, p. 197) no material de pesquisa que o escritor “reconfigurou em criação literária”, vale assinalar “festas e romances populares”, em “Uma estória de amor”, e “literatura épica antiga e medieval”, em *Grande Sertão: Veredas*. “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, novela publicada em *Campo Geral* (1956) e, mais tarde, em *Manuelzão e Miguilim* (1964), traz o “Romanço do Boi Bonito”, cuja narrativa remete aos romances do “ciclo do boi” na poesia popular. Já *Grande Sertão: Veredas* associa traços da novela de cavalaria e de *A Donzela que Vai à Guerra* ou *Donzela Guerreira*, romance muito difundido na Península ibérica. Ao pesquisar os cadernos de Guimarães Rosa, Elizabeth Hazin (1991, p. 71-72) verificou entre as anotações do escritor a transcrição manuscrita de duas quadras da “cantiga” da *Donzela Guerreira*, extraídas da obra *Guerra dos Mascates* (1873), de José de Alencar.

Camargo (2013, p. 58-66) averiguou no acervo que inclui notas de pesquisa de Guimarães Rosa relativas a formas poéticas e musicais, precisamente, na pasta de cartolina com a inscrição autógrafa “MÚSICA E RELIGIÃO // Artigos soltos”, 24 folhas com notas sobre música e dança, “(instrumentos musicais, teoria musical, estrutura de peças, canto de pássaros, quadrilhas)”, composições linguístico-literárias, notas de pesquisa, e a transcrição de um trecho do *Dicionário musical* de Frei Pedro Sinzig.

O material dessas pesquisas e recolhas pode servir, conforme observou Oscar Lopes (1982, p. xxxiii), “para enlace dos temas secundários”, a exemplo da “canção de Seruiz”, evocativa do “tema da saudade da terra natal” em *Grande Sertão: Veredas*; ou para condensar o evento chave da trama, como a epígrafe de “O Burrinho Pedrês”:

“E, ao meu macho rosado,
 carregado de algodão,
 perguntei: p’ra donde ia?
 P’ra rodar no mutirão.”

(Velha cantiga, solene, da roça.)
 (Rosa, 1982, p. 3).

Em *Sagarana* e no diário de viagem *A Boiada*, o registro dos versos coletados mantém traços da oralidade, como em “perguntei” e “p’ra”, conservando aliterações, assonâncias, ritmos e variações

prosódicas dos cantos e récitas coletados. Quanto à prosa literária do escritor, cabe lembrar a reflexão de Oscar Lopes (1982, p. xxxiv): “Claro que Guimarães Rosa não se limita a reproduzir com filológica fidelidade a linguagem dos *geralistas*, tal como Aquilino não faz o simples traslado de um dialeto beirão nos seus recontos de implantação regional”. Assim, versos de desafio registrados em *A Boiada* apresentam versão semelhante em *Manuelzão e Miguilim*:

Eu já suspendi o raio fiz as estrelas parar fiz o inferno tremer fiz o sol esfriar fiz uma onça ficar quieta, para os meninos mamar... (Rosa, 2011, p. 49).	“Amarro fita no raio, formo as estrelas em par, faço o inferno fechar porta dou cachaça ao sabiá, boto gibão no tatu, calço espora em marruá; sojigo onça pelas tetas mó de os meninos mamar!” (Rosa, 1977, p. 98-99).
---	--

Em *Manuelzão e Miguilim* nem todas as cantigas e quadras estão entre aspas. Recorde-se, conforme a nota do escritor à *Sagarana*, que “as cantigas e os provérbios entre aspas” foram coligidos em Minas Gerais, a exemplo da epígrafe da coletânea:

“Lá em cima daquela serra
passa boi, passa boiada,
passa gente ruim e boa,
passa a minha namorada.”
(Quadra de desafio)
(Rosa, 1982, p. 1).

Nos datiloscritos de *A Boiada*, datados de maio de 1952, consta esta nota, mas sem o nome do integrante do comboio que a forneceu ao escritor: “(O velho Camilo): Ele asséste mais é aqui. Às vezes descasca um milhozinho, busca um balde d’água, mas tudo na vontade dele, ninguém manda não (80 a 90 anos)” (Rosa, 2011, p. 38). Guimarães Rosa recolheu sete quadras “(Do velho Camilo)”, a última quadra, cujos versos iniciais constam na epígrafe de *Sagarana*, é seguida de breve nota biográfica:

Em cima daquela serra,
Passa boi, passa boiada.
Também passa a moreninha
Do cabelo cacheado.

(Camilo José dos Santos, 80 anos, para fora. Tinha uns 8 ou 10 anos, por ocasião da alforria do cativo. Nasceu no Riacho do Machado e acabou de criar em Inconfidência) (Rosa, 2011, p. 40-41).

Segundo Lara Vilà (2016, p. 307), o conceito de *imitatio* é essencial para o entendimento da tradição literária, não no sentido de imitação cega, mas de reescrita intencional de certo legado, reescrita em que há mediações favoráveis à circulação de textos particulares e ao modo de interpretá-los. Embora a tradição literária seja construída por imitação de modelos considerados canônicos, essa imitação nunca ocorre de modo eventual ou mecânico, devido aos elementos formais, ideológicos e literários que desempenham funções no processo de formação da tradição literária.

A BOIADA

O arquivo de Guimarães Rosa documenta duas viagens de pesquisa ao sertão mineiro, em 1945 e 1952. As cadernetas e cadernos de viagem estão no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, que guarda o acervo do escritor desde 1973. As notas de 1952 formam dois diários,

intitulados “A Boiada 1” e “A Boiada 2”. O cancioneiro colhido de Cordisburgo até Araçá reúne aboios, cocos, desafios, lundus, quadras, romances sertanejos e autos populares da Folia de Reis.

Como diário de campo, *A Boiada* falha ao não datar regularmente o itinerário e, quase sempre, data, local e nome do informante de cada recolha permanecem sem registro. “Ainda assim, para o estudioso da obra de Rosa, o cotejo é de grande valia, pois fornece pistas quanto a seus processos de composição, possibilitando seguir os passos do escritor, sua busca de caminhos, a apropriação de materiais, a reinvenção” (Vasconcelos, 2011, p. 202). Seguem alguns exemplos do cancioneiro de *A Boiada*.

Cocos

Canto-dança sertanejo, o coco tem refrão cantado em coro, que responde aos versos (quadras, emboladas, sextilhas e décimas) do tirador de coco (Casudo, 2000, p. 292). “A volta do marido pródigo”, conto de *Sagarana*, cita, entre aspas, este coco:

“Eu vou ralando o coco,
Ralando até aqui...
Eu vou ralando o coco,
morena,
o coco do Ouricuri!...”
(Rosa, 1982, p. 80).

Fragmento de um “Côco” cantado ou declamado pelo vaqueiro Chico Barbosa:

Da mandioca quero a massa e o beiju
Do mundéu, quero a paca e o tatu
Da mulher quero o sapato, quero o pé
Quero a paca, quero o tatu, quero o mundé.
(Rosa, 2011, p. 89).

A Boiada registra versões do coco *Rio Preto* similares às colhidas por Joaquim Ribeiro (1970, p. 73) e Edilberto Trigueiro (1977, p. 166) no Médio São Francisco. Segundo Frederico Pernambucano de Mello (2018, p. xxii), Rio Preto foi cangaceiro e cantador no último quartel do século XIX, na fronteira sertaneja da Paraíba com Pernambuco, afamado por suas “brigadas” e “desafios” em cantoria de viola. Comparem-se os versos da “gesta” citados por Guimarães Rosa e por Mello:

Rio Preto era um negro cativo da sujeição Depois que ganhou a liberdade O negro deu pra valentão. A punho de cartucheira de cravinote e facão. (Rosa, 2011, p. 44). Rio Preto era um negro, Que fugiu da sujeição. Encostou com uma garrucha, Um clavinote e um facão. (Rosa, 2011, p. 54).	Rio Preto era um negro Escravo de sujeição, Quando veio a liberdade, Logo deu pra valentão. A poder de cartucheira, Clavinote e um bom facão. (Mello, 2018, p. xxii).
---	--

Nas sociedades de cultura sertaneja, a tradição musical do cangaço remonta a fins do século XVIII, às façanhas do bandido Cabeleira, capturado pelo capitão-mor Cristovam de Holanda Cavalcanti

ti em Pernambuco (Mello, 2018, p. xxiii). *A Boiada* registra ainda *A Décima do Boi e do Cavalo* (o *Romanço do boi bonito*, em *Manuelzão e Miguilim*), pertencente às gestas de animais e aos romances do ciclo do gado que, segundo Théo Brandão (1951, p. 527), migraram com tangerinos e vaqueiros, poetas e cantadores de viola, pelo “sertão que é geográfica e culturalmente um só”.

Camilo José dos Santos narra *A Décima do Boi e do Cavalo* em prosa e verso, reproduzindo, segundo Guimarães Rosa (2011, p. 86), um: “(Diálogo cantado, entre o boi e o vaqueiro) Galope: dei, dei, dei, dei, dei... (onomatopeia do Camilo)”.

“DESAFIOS E CANTOS (NA FESTA DE INAUGURAÇÃO DA CAPELA)”

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, desafio constitui uma: “Disputa poética, cantada, parte de improviso e parte decorada, entre os cantores. É gênero que recebemos de Portugal e conhecido em todo o Brasil, mantido especialmente no Nordeste brasileiro, mais no sertão do que na orla litorânea” (Cascudo, 2000, p. 349).

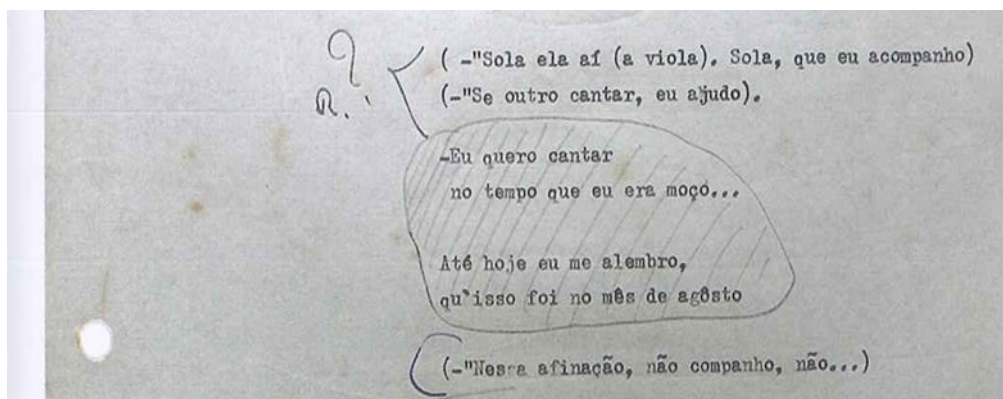
As “cantigas ao desafio”, explicou Samuel Gordon Armistead (2005, p. 40), são bem conhecidas na região de Trás-os-Montes, onde vários gêneros da tradição musical são de caráter notavelmente arcaico”. Este desafio foi colhido na festa de inauguração da capela de Nossa Senhora, nas proximidades da fazenda Sirga, em Três Marias:

Eu não sei o que eu canto
No meio de tanta gente.
Eu sinto muita vergonha,
minha cara fica quente.

(Eu moro no Capim Branco
Na vertente do Formoso)

Eu subi p’lo céu arriba
numa linha de pescar
perguntar Nossa Senhora
se é pecado namorar.
(Aquiles Luiz de Carvalho, barranqueiro)
(Rosa, 2011, p. 48).

Sobre os músicos e cantadores da festa, Guimarães Rosa (2011, p. 48) anotou: “Francisco Bar-



bosa (o mouro) – toca rabeca”; “Francisco Barbosa (rabeca de folhão (zinco?)); registrando falas de sua performance: “(“Abre a roda, pra ver sacudir!...)”;

“(– Sola ela aí (a viola)”, conforme é possível verificar neste fragmento datiloscrito em que Guimarães Rosa (2011, p. 49) transcreveu um diálogo entre os participantes: “– Eu quero cantar / no tempo em que eu era moço.../ Até hoje eu me alembro, / qu’isso foi no mês de agosto”; “– ‘Nesta afinação, não acompanho, não...)”.

Figura 1: excerto de *A Boiada*.

Fonte: ROSA, João Guimarães. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 49.

LUNDUS

O lundu é um canto-dança que chegou ao Brasil trazido por escravos bantos, vindos principalmente de Angola. A coreografia do lundu varia, aproximando-se dos ritmos da batucada e do samba (Cascardo, 2000, p. 524-525). O registro de *A Boiada* cita a coreografia. A quadra inicial remete à parlenda: “Dona Maria, / já é meio dia, / fogão apagado, / barriga vazia”. As adivinhas respondidas sugerem dois cantadores:

Lundu

(Sapateado, mão no chapéu)

O sol tá quente,
nós sem almoço
barriga quase
dando no osso.

(...)

É deveras, companheiro,
sertanejo do sertão,
toda gente tem amor,
só eu é que não tenho não.

Se mandar cantar eu canto,
se mandar chorar eu choro,
se mandar entrar eu entro,
no bojo desta viola.
Entro de fora pra dentro,
Saio de dentro pra fora.

É deveras, companheiro,
mas agora eu vou falar
quero que você me diga
quem ensinou a rezar?
(...)
É deveras, minha gente...
É deveras, companheiro,
quantos tombos a água dá.

Resp. – Enquanto o mundo for mundo,
a água tem de retombar.
(Rosa, 2011, p. 50-51).

Além da performance dos cantadores e dançarinos, o escritor retrata algumas cenas poeticamente, como na nota introdutória a “Uma mazurca” e “Um gamba”:

Lamparina pendurada no umbral da porta.
– Eu não tenho assunto de cantar sem tocar...
(Os dançarinos de lundu)
o céu rugoso de estrelas.

Uma mazurca: “A Caninha”, ou “Cana Caiana”

Mazurca mais a polca
fizeram combinação:
mazurca deita na cama,

e polca deita no chão.

Um “gamba” (dansa)

Eu desci praqui abaixo
no meu macho marchador.
Eu dei um tapa na rédea,
foi a roxa que mandou (Rosa, 2011, p. 88).

A Boiada registra uma versão de *O Casamento do Sabiá*, fornecida por Aquiles, cantador de desafio, dançador de lundu e violeiro, o qual menciona seu informante: “Aquiles: Um Chico que veio pr’ aqui. Ele era do Pompéu. Me ensinou. Não se sabe se tirou de idéia ou se aprendeu por lá” (Rosa, 2011, p. 90). Descrevendo cantos, danças e figurino da *Folia de Reis*, Guimarães Rosa (2011, p. 97) referiu-o novamente, junto à observação admirável de outro informante: “(Aquiles Luiz de Carvalho. De Ribeirão do Gado, do outro lado do Rio. Seu apelido: ‘Crioulo’ filho de Joaquim Polvilho). – Meu repertório, eu tenho êle no cocóro... (Chico Barbosa)”.

FOLIA DE REIS

Herança portuguesa, a *Folia de Reis* é dança rápida, de teor devocional, ao som de cantos, pandeiros e violas (Cascudo, 2000, p. 402). Os versos seguintes provêm da “Dansa de máscaras (da Folia)” ou “Dansa do Bastião”, composição de quatro quadras recolhidas de “Chico Barbosa e companheiros”:

(Na Folia de Reis –: depois dos versos dos Reis, os palhaços (os máscaras) cantam dansas dessas. É um lundu):

Eu entrei na mata escura
Piado dum caboré.
Ele piava que redobrava:
Querer é, querer é, querer é (Rosa, 2011, p. 93-94).

Na folia referida por Guimarães Rosa (2011, p. 94): “A regra é 6 (seis) vozes. Seis (6) companheiros só para cantar, afora os tocadores. Tocadores sempre é 7: cavaquinho, violão, rabeca, duas violas, uma caixa (de bater) e um pandeiro”.

MODAS DE VIOLA

Segundo Romildo Sant’Anna (2000, p. 59), o romanceiro tradicional originou os principais afluentes das modas caipiras, das quais as modas de viola, pelo caráter de fabulação legendária e novelasca, constituem “autênticas xácaras”. A *Boiada* traz exemplo clássico da moda de viola transcrevendo uma versão de *Boiada Cuiabana*.

Composta por Raul Torres em 1930 e gravada nesse mesmo ano por Cornélio Pires, Zé Messias e parceiros, *Boiada Cuiabana* refere um caso de amor aventureesco e cidades distantes, ligadas ao “imaginário inóspito e paradisíaco do pantanal mato-grossense e dos tocadores de uma boiada” (Sant’Anna, 2000, p. 84). Em seus versos:

Os traços de permanência da *tópica da moça roubada* e seu caráter romanesco, tantas vezes regenerados na Literatura Popular de antiga procedência convertem-se num dos constituintes temáticos de maior simpatia dentro das bases de previsão – o universo real e imaginário caipira. Em *Boiada Cuiabana*, como era comum nas modas mais antigas, principalmente nas toadas, há entre os “verso e meio” (sextetos) cantados monólogos prosificados em tom declamatório, no caso em pauta, com a participação do estradeiro (o próprio protagonista que estava cantando) e da personagem feminina. Essa boiada, ajuntada dos usos e costumes e afetividades sedutores da terra paraguaia, sobrepassando o territó-

rio pantaneiro para desembocar no mundo caipira, parece alegorizar o transpasse cultural que se dá pela marcha lenta dos intercâmbios culturais dos quais o *homo viator* – o modista – é o multiplicador. (Sant’Anna, 2000, p. 84).

A Boiada Cuiabana, versão colhida por Guimarães Rosa, mantém as principais características da composição de Raul Torres, com algumas variações na linguagem, oriundas certamente da transmissão oral, conforme indicam os seguintes excertos:

Eu quero contar um caso Do tempo que eu era moço uma boiada que eu fui de sertão pra Mato Grosso, Até hoje eu me alembro Isso foi no mês de agosto (Rosa, 2011, p. 52).	Vô conta a minha vida Do tempo que eu era moço De uma viagem que eu fiz Lá pro sertão de Mato Grosso, Fui buscar uma boiada, Isto foi no mês de agosto (Sant’Anna, 2000, p. 84-85).
---	---

Entre os informantes de *A Boiada* nota-se um conhecedor de modas de viola, Bastião, que forneceu ao escritor o lundu “Dansa de Máscaras”, da Folia de Reis. Esta moda de viola é referida por Guimarães Rosa como “Outra moda do Bastião”:

A Chiquinha foi no mato,
tirou pau, fez a gamela,
perdeu o trabalho, ficou sem ela,
ela gosta de mim, eu também gosto dela,
Eu vou comprar sapato para ela (Rosa, 2011, p. 97).

Romildo Sant’Anna (2000, p. 192) explica que cantarinos e violeiros, antes de cantar modas de viola, cantam e recitam quadrinhas introdutórias, estrofes oriundas do “cancioneiro folclórico, anônimo” ou mesmo improvisadas, para obter a atenção dos ouvintes, procedimento que se verifica em várias passagens de *A Boiada*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cancioneiro coletado por Guimarães Rosa compreende peças tradicionais, a exemplo do coco *Rio Preto*; itens populares, de origem mais recente, como *Boiada Cuiabana*; reformulações de versões tradicionais; criações improvisadas e também adaptações de fontes não tradicionais. Nos registros aparecem cantigas de desafio, cocos, quadras, lundus e modas de viola, além de cantos e danças da Folia de Reis.

O contexto da recolha desse cancioneiro não é o dos acalantos e cantigas para adormecer crianças, mas aquele dos cantos de trabalho e de lazer dos vaqueiros dos Gerais. Muitos desses itens provêm do Romanceiro ibérico, pois, segundo Câmara Cascudo (2000, p. 227): “O romance tradicional era uma ação. Foi o modelo para a poesia heroica com que se cantou a valentia inútil dos cangaiceiros, afoiteza dos ciclos do gado, derrubadas, ferras, batalhas anônimas dentro das capoeiras”. Ao reter vestígios da poesia épica, de crônicas históricas e de novelas de cavalaria, romances são memoriais poéticos, que narram fatos notáveis e feitos exemplares de homens e de mulheres. Essa permeabilidade criativa, que permite ao romanceiro tradicional integrar formas narrativas diversas, absorver elementos etnográficos regionais e tradições culturais (Gabriel, 2024a; 2024b) é traço comum ao cancioneiro popular.

Os vaqueiros de *A Boiada* desempenham muitas vezes o papel de rapsodos da tradição oral, músicos, dançarinos e poetas, como o vaqueiro João Henriques da Silva Ribeiro (Zito), que cedeu seu caderno de versos-diário de viagem a Guimarães Rosa.

REFERÊNCIAS

- ARMISTEAD, Samuel Gordon. Improvised Poetry in the Hispanic Tradition. In: ARMISTEAD, Samuel Gordon; ZULAIKA, Joseba (Eds.). **Voicing the Moment: Improvised Oral Poetry and Basque Tradition**. Reno: University of Nevada, 2005, p. 29-44.
- ARROYO, Leonardo. **A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- BRANDÃO, Théo. Romances do ciclo do gado em Alagoas. **Revista do Arquivo Público**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1950-1951, p. 521-531.
- CAIXETA, Maryllu de Oliveira. As estranhas travessias das estórias recriando a força estética da vida. **Landa**, v. 10, n. 2, p. 110-138, 2022. Disponível em: <<https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2022/09/MARYLLU-DE-OLIVEIRA-CAIXETA-Template.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2025.
- CAMARGO, Frederico Antônio Camillo. **Da montanha de minério ao metal raro: os estudos para obra de Guimarães Rosa**. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2013. DOI: 10.11606/D.8.2013.tde-01072013-085851. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-01072013-085851/en.php>>. Acesso em: 8 jan. 2025.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- COMELLAS, José Luis. **Historia sencilla de la Música**. Alcalá: Ediciones Rialp, 2010.
- GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. “El prisionero”: um romance em uma estória de Guimarães Rosa. **Texto Poético**, v. 20, n. 42, p. 137-154, 2024a. Disponível em: <<https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/987>>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. O romance ibérico e uma estória de Guimarães Rosa. **Diacrítica**, v. 38, n. 3, p. 211-234, 2024b. Disponível em: <<https://revistas.uminho.pt/index.php/diacritica/article/view/5585>>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. **Cadernos de Literatura Brasileira**. Guimarães Rosa. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 20-21, p. 144-186, 2006.
- HAZIN, Elizabeth. **No nada, o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas)**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1991.
- LOPES, Oscar. Novos Mundos. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982, p. xiii-xix.
- LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Apagando o Lampião**. São Paulo: Global, 2018.
- RIBEIRO, Joaquim. **Folclore de Januária**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1970.
- ROSA, João Guimarães. **A Boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, 23-28.
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: Terceiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

NO RITMO DA CANÇÃO: TRAVESSIA MUSICAL NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

TO THE RHYTHM OF THE SONG: MUSICAL JOURNEY THROUGH THE GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/01/2025

Aceito em: 22/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Ramiro Machado  

UFRGS | ramiro.mchd@gmail.com

Rejane Pivetta de Oliveira  

UFRGS - CNPq | rejane.pivetta@ufrgs.br

Resumo/Abstract

Este estudo realiza uma investigação criativa da narrativa de *Grande sertão: veredas*, no intuito de reconstituir elementos musicais e poéticos de seu tecido discursivo, no interior de uma canção. O trabalho parte da evidência acerca da sonoridade da escritura de João Guimarães Rosa, na perspectiva das relações entre a música, a literatura e o cancionário popular. Considerando o pressuposto de que o ritmo constitui o mecanismo pelo qual se movimentam as camadas de sentido do que conta Riobaldo ao seu interlocutor, relacionadas sobretudo ao demo, foi produzida a canção *O medo da gente* como tradução musical desse mecanismo. Com isso, busca-se evidenciar que a travessia do grande sertão se faz nas dimensões do ritmo, da melodia, da harmonia e da palavra.

Palavras-chave: *Grande Sertão: Veredas*, Canção, Ritmo, Som, Sentido.

This study undertakes a creative investigation of the narrative in 'Grande Sertão: Veredas', aiming to reconstruct the musical and poetic elements of its discursive fabric within a song. The work begins with evidence about the sonority of João Guimarães Rosa's writing, from the perspective of the relationships between music, literature, and the popular songbook. Considering the premise that rhythm is the mechanism through which the layers of meaning in Riobaldo's narrative to his interlocutor move, particularly those related to the devil, the song 'O medo da gente' was produced as a musical translation of this mechanism. With this, the study seeks to demonstrate that the crossing of the great backlands is achieved in the dimensions of rhythm, melody, harmony, and word.

Keywords: *Grande Sertão: Veredas*, Song, Rhythm, Sound, Sense.

INTRODUÇÃO

Cruzamentos entre literatura e música são observados com bastante frequência na obra de João Guimarães Rosa. Textos como “O recado do morro”, em *Corpo de Baile*, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, em *Primeiras estórias*, e o próprio *Grande sertão: veredas*, apresentam a música como elemento que estende os sentidos para além dos limites do verbo.

Por vezes a música está contida dentro das narrativas, na forma de canções que operam de modo oracular, como acontece em “O recado do morro” e em *Grande sertão: veredas*. Essas canções cifram e profetizam as trajetórias dos personagens, apresentando-se como um enigma a ser decifrado. Em “O recado do morro”, o personagem Pedro Orósio recebe uma série de sinais sobre um preságio em torno de seu destino, e só compreende a mensagem quando ela é transformada em canção pelo violeiro Laudelim Pulgapé (Reinaldo, 2020, p. 1). Em *Grande sertão: veredas*, a canção de Siruiz guarda as vivências, os dilemas e a memória de Riobaldo, ao mesmo tempo que profetiza sua trajetória. Ele a escuta quando criança e passa a retomar fragmentos da canção ao longo de toda a narrativa. Para Roncari (2003, p. 294), há uma série de momentos que mostram a relação do personagem com a canção: durante as batalhas contra o bando de Zé Bebelô, em que ele lembra da canção entre horas de “remanso” e “nervosias”; quando pede ao jagunço Luziê que a cante; quando sente vontade de brincar com os versos de Siruiz, que o ajudariam a “esquecer” da parte ruim da vida e das necessidades, “as bestas coisas em que a gente no fazer e no nem pensar vive preso, só por precisão, mas sem fidalguia” (Rosa, 2019, p. 178).

A partir das inquietações suscitadas pela leitura/escuta do relato de Riobaldo, surge a questão: como traduzir os efeitos de som e sentido que organizam a escrita do texto para o “cantável” da canção? Este estudo é uma exploração criativa do tecido discursivo de *Grande sertão: veredas*. Na travessia da escritura de Guimarães Rosa, busca-se expandir a oralidade e a musicalidade, resultando na canção “O medo da gente”, que reverbera uma questão-chave da narrativa: o medo do demo. Esse processo pode ser descrito nos termos da tradução intersemiótica, que envolve, de acordo com Roman Jakobson (2013), interpretação e transferência de significados entre sistemas de signos distintos, mais especificamente, neste caso, a passagem do ritmo do texto à musicalidade da canção.

TRAVESSIAS RÍTMICAS DO SERTÃO

A escuta da sonoridade do texto de *Grande sertão: veredas* pode sugerir uma série de hipóteses interpretativas sobre o romance, em especial, o ritmo, que dá suporte à experiência de leitura/escuta. Isso pode ser visto/ouvido na escolha das palavras, na estrutura das frases e no uso de repetições e aliterações que conferem um ritmo peculiar à prosa roseana, remetendo às formas tradicionais da cantoria e aos modos de falar do sertão brasileiro. Os estudos de Luiz Tatit (1996) sobre a canção destacam o ritmo não só em termos de sua manifestação sonora, mas também como elemento crucial na estruturação do discurso poético e musical, afetando profundamente a forma como é percebido e interpretado. A canção é um prolongamento da fala cotidiana, onde a melodia e o ritmo intensificam a expressão do texto falado (Tatit, 1996). Nesses termos, a escrita de *Grande sertão: veredas*, ao emular a performance da oralidade, utilizando ritmos e melodias que refletem a cadência da fala, ressoa como um grande canto, movimentando-se entre o contar e o cantar.

Para Arrigucci Jr. (1994), a linguagem em *Grande sertão: veredas* opera concretamente um movimento próprio, capaz de controlar a liberação e a expansão de sentidos, retendo e reconcentrando sua carga expressiva. Nesse movimento, apresenta-se ao leitor a linguagem “opaca e ambígua” que imita “a áspera beleza da terra do sertão” na materialidade do signo, através dos recursos sonoros e imagéticos, do ritmo e da sintaxe, resultando na valorização da palavra em si, ou da “palavra-coisa da poesia”. O lirismo que decanta dessa linguagem realça de modo constante a função poética.

O leitor, ao se deparar com essa linguagem, com o movimento entre a prosa e a poesia, entre o épico e o lírico, em seu primeiro contato com a obra acaba por experimentar a sensação de estar perdido logo no começo da travessia. Para Marçolla (2008, p. 239), a fruição da leitura depende, entre outras coisas, de o leitor aderir ao ritmo que a expressão do sertão impõe. Segundo o autor, ainda na primeira parte da narrativa, há que se destacar, nos alicerces da expressão, a função poética, que surge do ritmo e do movimento, permitindo um deslocamento entre as dimensões da linguagem e da realidade, numa “relação de contiguidade proporcionada pelo som” (Marçolla, 2008, p. 243). O percurso se move entre “Um grande sertão!”, que é o uno, o indizível, um macrocosmo inapreensível, ao

seu oposto, as “veredas, veredazinhas”, o múltiplo, um microcosmo que se pode conhecer. Ao mesmo tempo opostas, essas realidades se polarizam como parte de uma só. Essa unidade-multiplicidade pede ao leitor uma “fineza de atenção” (Marçolla, 2008, p. 236).

Na hipótese de Arriguicci Jr. (1994, p.13) sobre a dimensão lírica em *Grande sertão: veredas*, o ritmo e a sonoridade expressos na linguagem constituem a sua natureza de versificação, com ritmos frasais próprios da poesia. Isso leva a pensar nos limites da perspectiva distintiva entre prosa e poesia. Segundo Pignatari (2005, p. 22), o ritmo parece tecer uma “teia de coesão”, um jogo de fundo/figura, de som e silêncio, onde o silêncio é “ativo” e faz parte da música e da poesia.

Para Paz (1982, p. 61), a diferença fundamental na poesia é que as palavras são unidas ou separadas a partir de princípios rítmicos, sendo essa a função que distingue o poema de outras formas literárias. No entanto, como também observado por Jakobson (2013, p. 156), é possível encontrar uma série de textos que apresentam uma linguagem que não é somente poética nem somente referencial, mas uma mistura de ambas. É nesse entre-lugar, entre uma margem e outra, que a prosa-poesia de Guimarães Rosa parece navegar. Segundo Jakobson (2013, p. 131), os versos, em certa medida, sempre colocam em uso a função poética. As sílabas organizadas enquanto unidades de medida constroem uma sequência em que se estabelece uma equivalência entre as palavras, dados os seus acentos e silêncios, seja numa métrica regular ou irregular. Em alguns momentos ressaltam as regularidades rítmicas do romance, como na passagem que cita os nomes de possíveis pactários:

Rincha-Mãe, Sangue-d’Outro, o Muitos-Beijos, o Rasga-em-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... o Hermógenes... Deles, punhadão. Se eu pudesse esquecer tantos nomes... Não sou amansador de cavalos! E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será? (Rosa, 2019, p.14).

Fernanda N. B. e Alves de Oliveira (2016, p. 71), em sua dissertação de mestrado, propõe uma escansão que confirma o ritmo ternário na divisão silábica. Considerando cada nome como uma parte pré-definida, em termos de pés-métricos, trata-se da figura chamada *anapesto*, associada a um movimento “enérgico, dinâmico, mas calmo”. A seguir, a Figura 1 mostra a escansão dos nomes e o desenho rítmico na pauta:

Figura 1: Divisão rítmica para os nomes dos pactários



Fonte: Oliveira (2016, p. 71).

Ainda se encontram ritmicamente encadeados, no relato de Riobaldo, os nomes do demo:

E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? (Rosa, 2019, p.35).

Dessa vez, o ritmo se diversifica, constituindo-se noutras divisões, além da ternária, em vários dos nomes. A seguir, a Figura 2 apresenta na pauta o ritmo binário e quaternário para alguns dos nomes:

Figura 2: Divisões rítmicas para os nomes do demo



Fonte: Oliveira (2016, p. 72).

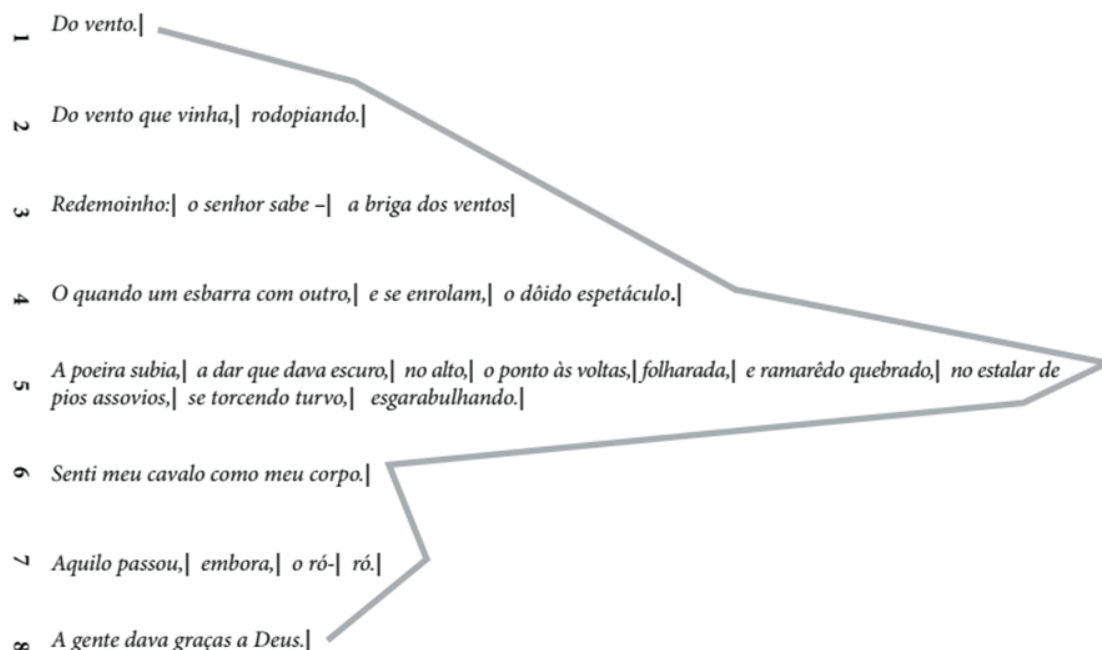
O número de sílabas para os nomes é, em vários casos, o mesmo que os mostrados anteriormente na lista de pactários, a diferença que marca o ritmo quaternário aqui se dá também por uma marcação do artigo “o”, aproveitando a acentuação da vogal. Já no caso anterior, a leitura permite a supressão do artigo pela elisão da vogal final da palavra anterior.

Para além das simetrias, observam-se formas rítmicas conduzindo os sentidos através da irregularidade. Marçolla (2008, p. 240) propõe a escuta da seguinte passagem de *Grande sertão: veredas*, em que o ritmo parece reforçar o sentido para além do limite prosaico das palavras:

Do vento. Do vento que vinha, rodopiado. Redemoinho: o senhor sabe — a briga de ventos. O quando um esbarra com outro, e se enrolam, o doido espetáculo. A poeira subia, a dar que dava escuro, no alto, o ponto às voltas, folharada, e ramarêdo quebrado, no estalar de pios assovios, se torcendo turvo, esgarabulhando. Senti meu cavalo como meu corpo. Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus (Rosa, 2019, p. 179)

Visualizando a passagem em um encadeamento de versos, fica evidente que o ritmo imita o movimento do próprio redemoinho:

Figura 3: Redemoinho de versos



Fonte: Marçolla, (2008, p. 241)

Verifica-se um efeito de sobreposição entre movimento e sentido, representando o próprio redemoinho. Isso acontece como se o vento partisse de um ponto de repouso e fosse gradativamente aumentando, impondo na leitura uma aceleração para então se dissipar num novo repouso. Essa constituição sonora do texto era, inclusive, alvo da conversa de Rosa com seus tradutores, como aponta Nascimento (2010, p. 441):

Não viram: 1) que aquela notação, ali, pontuava, objetiva, energicamente, o trecho, numa brusca mudança ou alternância, relevante para o ‘ritmo emocional’ do monólogo; 2) que esta brusca mudança guarda analogia com as ‘pontuações’ da música moderna. (E o GRANDE SERTÃO: VEREDAS [...] obedece, em sua estrutura, a um rigor de desenvolvimento musical...) Não viram, principalmente, que o livro é tanto um romance, quanto um poema grande, também. É poesia (ou pretende ser, pelo menos).” (Rosa. Carta a Meyer-Clason em 17 de junho de 1963, *apud* Nascimento, 2010, p. 441)

Sob essas considerações, fica claro o motivo pelo qual tantos leitores são provocados pela estranheza e pelo encantamento com que o livro conduz a corrente de sentidos em direção às inquietações de Riobaldo, cifradas no ritmo e na poética do texto.

O PACTO FÁUSTICO DA MÚSICA OCIDENTAL

José Miguel Wisnik (2007, p. 82) trata de questões atinentes à canção que ajudam a compreender fenômenos relacionados à presença da música na composição de *Grande sertão: veredas*, a começar pelo fenômeno acústico chamado “trítono”. Tal fenômeno consiste em um intervalo de notas que cria uma tensão bastante acentuada a pedir por resolução (ou relaxamento) na progressão harmônica de músicas no sistema tonal. Wisnik traz a analogia entre o pacto fáustico e a transformação operada na história da música ocidental, na passagem da música modal para o tonalismo.

Historicamente, no ocidente, essa transição acompanha a mudança do mundo feudal para o mundo capitalista, participando da própria ideia moderna de história como progresso. Em resumo, na música modal, a tônica e a escala circulam em um território de “estaticidade movente”, enquanto a música tonal produz um movimento de progressão, através de novas regiões, de redes de acordes em um encadeamento harmônico, em que as tensões sonoras vão se estabelecendo em busca de um horizonte de resolução (Wisnik, 2007, p. 142).

O intuito da linguagem tonal é o de provocar uma crise para resolvê-la em seguida, explorando um efeito do modo improvável por onde satisfaz a expectativa de resolução da tensão provocada no ouvinte. O uso do trítono supera a tradição modal cristã, sendo admitido na função dominante dentro da música tonal como um “foco de dissonância” que acaba ganhando energia harmônica e desencadeando o movimento de resolução no acorde de tônica. Para além do contexto da música clássica e dos limites do tonalismo na história da música ocidental, Wisnik (2007, p. 175) trata sobre os mecanismos da lógica tonal dentro da música serial e da música minimalista, compreendendo ambas no terreno da ruptura entre o tempo subjetivo (percebido como contínuo) e o tempo musical (extensão do tempo subjetivo). A tonalidade daria uma linguagem ao núcleo emocional do ego em sua natureza equilibrista, entre a perda e a afirmação de um eixo subjetivo:

A transparência não verbal entre o discurso musical e os afetos latentes, a sua capacidade de exprimir direcionalidades, de criar problemas e “resolvê-los”, de expor processos evolutivos, faz do tempo musical tonal o índice de uma certa permeabilidade entre o indivíduo e a história, que uma fase da era burguesa permitiu representar. Mas a tonalidade se estabelece e permanece também, e por suas próprias características, como uma linguagem de ampla vigência. A canção popular faz dela generalizado e algumas vezes excelente uso (Wisnik, 2007, p. 175).

Nessa perspectiva, seria possível uma associação de ordem simbólica entre o trítono, enquanto tensão representante de forças diabólicas, e os tormentos do pacto fáustico, do medo e do demo,

em *Grande sertão: veredas*. Além disso, a lógica tonal dentro da canção estabelece uma dinâmica importante no desdobramento de questões filosóficas e metafísicas ao longo da travessia do sertão. Uma série de dilemas apresentam-se a Riobaldo na forma de dualidades e tensões, associadas principalmente às figuras de Deus e do diabo. Marçolla (2006, p. 90) destaca três díades associadas à disputa de forças entre Deus e o demo - os pares opostos bem x mal; destino x acaso; medo x coragem. Riobaldo relaciona o diabo ao medo, à tristeza, ao mal, à escuridão. E o oposto, Deus, está para a coragem, para a alegria, para o bom e bonito. Deus e o diabo seriam entidades coexistentes e em contínua tensão. Na ausência de Deus, restaria o “estado do demo”, em que se vivencia o medo pela falta de sentido e pelas incertezas da vida. O estado do demo se equivale ao medo, seu anagrama, recorte de onde se desdobra a canção “O medo da gente”.

O TEXTO NA CANÇÃO / A CANÇÃO NO TEXTO

Apresenta-se a seguir a letra da canção¹, tendo em vista discutir o processo pelo qual ela é desentranhada da narrativa de Riobaldo:

No mato
O medo da gente se sai ao inteiro
Um medo propositado
Um medo propositado

No mato
Um choro no escuro, um vulto ligeiro
Se arranca do enraizado
Se arranca do enraizado

Eu vinha voando
Da bala que vinha
Da vida que eu tinha
Quando estrondava o cerrado

No mato
Na boca do mundo, um pito um isqueiro
Um redemunho invocado
Um redemunho invocado

No mato
O bicho no largo de algum desespero
No fio da ideia amarrado
No fio da ideia amarrado

Eu vinha voando
Da bala que vinha
Da vida que eu tinha
Quando estrondava o cerrado

A primeira estrofe mostra o fragmento do romance de onde nasce a canção: “No mato, o medo da gente se sai ao inteiro, um medo propositado.” (ROSA, 2019, p. 22) Repetindo-se a frase algumas vezes, em voz alta, é possível observar uma mobilização sonora, a implicação rítmica e o conjunto de assonâncias que constituem uma unidade, que na canção acaba por dividir em versos. Os sentidos se

¹ Para melhor acompanhamento das análises presentes neste artigo, segue o link que dá acesso à gravação de uma versão *demo* da música “O medo da gente”, composta por Ramiro Machado. Disponível em: < <https://drive.google.com/file/d/1A2bMKyMCSnGROhkoyz3F1CmkOu5ILTc/view?usp=sharing> >. Acesso em: 29 abr. 2025. A produção do fonograma foi feita de forma amadora, com suas limitações técnicas. No entanto, o material possibilita a escuta da canção e, junto à partitura e à letra, ajuda na percepção do que está aqui descrito. A partitura da canção pode ser consultada na íntegra na seção Anexo deste artigo.

Em termos de melodia, o salto de quinta ascendente (lá-mi) na entoação do primeiro verso “No mato”, pode representar a distância do(s) lugar(es) representado(s) em relação ao narrador, seja essa uma distância geográfica ou uma distância medida no tempo. Além disso, segundo Wisnik (2007, p. 64), o salto de quinta realiza um certo “esforço antientrópico, dotado ou investido de um eros heróico” que dá o caráter dinâmico a esse intervalo. O verso “O medo da gente se sai ao inteiro” sustenta a nota mi, no ritmo galopante de seus anapestos, até o tropeço que instaura o pacto fáustico, o deslize de um semitom para a nota mi bemol na melodia, que provoca a tensão do trítano.

O trítano instaura uma crise por uma tensão harmônica, que não encontra sua resolução, como tipicamente esperado da lógica cadencial resolutive da música tonal descrita por Wisnik (2007, p. 140). De fato, os acordes responsáveis pelo acompanhamento dos versos até aqui não operam no movimento entre os graus dominantes e o grau da tônica da escala:

Figura 5: Fragmento da partitura



Fonte: Elaboração própria, partituras de Ramiro Machado.

A melodia movimenta-se através da alternância dos acordes de lá menor (Am) e dó menor com sexta (Cm6), pela qual não se dá o movimento de resolução, o duplo deslizamento de semitons e repouso na tônica. O que se tem são dois acordes operando em uma lógica mais própria da música modal, onde a melodia transita em dois territórios similares, mas não idênticos, em que a escala se altera sutilmente a partir de um movimento de modulação. Nesse movimento, ocorre a inserção do trítano, pelo deslizamento da nota mi para mi bemol, mas não a sua resolução. A repetição dessa alternância cíclica e não resolutive entre os diferentes níveis de tensão talvez sugira outras interpretações sobre a representação do pacto, incluindo a associação da dúvida permanente de Riobaldo sobre sua consumação.

Já no caso do refrão, a melodia e a harmonia seguem a lógica tonal descrita por Wisnik (2007, p. 138), com a sequência subdominante-dominante-tônica, com os acordes de *si menor com sétima e quinta diminuta* (Bm7(b5)), o *mi maior com sétima* (E7) e o *lá menor* (Am), respectivamente, ou no esquema II-V-I. Observe-se a partitura:

Figura 6: Fragmento da partitura



Fonte: Elaboração própria, partituras de Ramiro Machado.

Os versos acima tiveram por inspiração a passagem em que Riobaldo descreve um redemoinho, num movimento de aceleração e repouso. No entanto, há outros pressupostos na cena descrita que sugerem outro ritmo e outra forma, em especial o encadeamento pelos versos colocados em série, representando a superposição dos movimentos de fuga e rememoração no tempo da canção. O resultado, apesar de contar com versos mais regulares, relaciona-se em parte com o redemoinho pelo movimento da melodia e da harmonia. Acompanhe-se a segunda metade do refrão na partitura:

Figura 7: Fragmento da partitura

Fonte: Elaboração própria, partituras de Ramiro Machado.

Já pela ordem dos acordes vê-se que o cadencial realiza o movimento de resolução e repouso na tônica, não de modo direto, mas dando uma “volta” nos acordes de preparação, num esquema II-V-II-V-I, ou ainda / Bm7(b5) / E7 / Bm7(b5) / E7 / Am /. Os três primeiros possuem a mesma configuração rítmica, com alternância melódica no segundo. O quarto verso muda, retomando o motivo rítmico da primeira estrofe da música, causando certa suspensão rítmica até a resolução do trítone, repousando no acorde de Am.

A partir das considerações de Wisnik (2007, p. 175) acerca do tempo musical enquanto extensão do tempo subjetivo, é possível perceber que o desenvolver de uma cadência tonal no refrão rumo a uma resolução da crise instaurada atravessa os tempos cíclicos das demais estrofes. Nelas o tempo está mais intrinsecamente aderido ao ritmo do texto, transitando entre aceleração e flutuação, numa reiteração da tensão. Os versos que seguem parecem enunciar sentidos acerca do “medo proposado”, num movimento cíclico de “nervosias”:

*No mato / O medo da gente se sai ao inteiro / Um medo proposado /
 No mato / Um choro no escuro, um vulto ligeiro / Se arranca do enraizado /
 No mato / Na boca do mundo, um pito um isqueiro / Um redemoinho invocado /
 No mato / O bicho no largo de algum desespero / No fio da ideia amarrado /*

No refrão, o movimento resolutivo da crise parece acompanhar um ritmo com figuras mais marcadas, à medida que referencia no relato aquilo tudo como reflexões que o personagem teria no passado: / Eu vinha voando / Da bala que vinha / Da vida que eu tinha / Quando estrondava o cerrado /. O movimento de fuga, encadeado pela seriação dos elementos “vida que eu tinha” > “bala” > “eu”, nos versos, parece ter um movimento espelhado ao da resolução do trítone, a crise resolvida através da fala. Ou, como previsto por Wisnik (2007, p. 175), um centramento reparador do ego pela linguagem tonal dentro do tempo da canção.

Nessa leitura, as estrofes iniciadas pelo verso “No mato” localizam também imageticamente uma interioridade, um inconsciente. Nos “crespos” do homem estão os sentidos associados ao medo. O movimento cíclico da harmonia nesse momento instaura a tensão do trítone, num vai e vem sem resolução, como se fosse o próprio “estado do demo”, no interior do redemoinho. Sob essa falta de controle, sob esse jogo de forças, o narrador na canção só encontra saída no refrão onde ocorre a resolução da tensão harmônica. A crise aí se resolve junto a uma nova referência da memória no tempo da canção. Uma lembrança do passado, da vida de jagunçagem que se tinha quando “o cerrado estrondava”. A tensão dessa rememoração da fuga vai se dissipando, de dentro para fora, como um redemoinho se desfazendo. “Aquilo passou, embora, o ró-ró. A gente dava graças a Deus” (Rosa, 2019, p. 179).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Movido pelas ressonâncias deixadas por uma escrita tão inquietante quanto a de João Guimarães Rosa, este artigo-experimento teve como objetivo evidenciar a dimensão “cantável” que se faz ouvida na leitura de *Grande sertão: veredas*. Na tentativa de apreender os mecanismos musicais da linguagem roseana, buscou-se reproduzir as sonoridades do texto no interior de uma canção, “O medo da gente”, como cifra do enigma humano e do destino de Riobaldo, guardando similaridade com a canção de Siruiz.

A canção faz uso de elementos constitutivos da prosa de Guimarães Rosa, fazendo convergir o som aos sentidos. A composição se origina nas palavras do texto de modo direto em sua primeira estrofe, e se desdobra em novos elementos, através de signos verbais e não-verbais (rítmicos, melódi-

cos e harmônicos), ao longo dos seus demais segmentos. Parte-se do entendimento da presença do ritmo do texto no interior da canção, ou seja, os versos foram produzidos a partir da captação desse ritmo e as melodias propostas funcionam como suporte para novas significações. Tal operação contempla um recorte de sentidos, considerando-se, na narrativa de Riobaldo, reflexões acerca do medo (e do demo).

A composição valeu-se do procedimento de “leitura orbitante”, que consiste na busca não linear de fragmentos associados a um núcleo temático da obra, nesse caso, o medo/o demo. Esse método permitiu interpretar e criar em torno do tema central, fazendo uso da recursividade poética da linguagem do próprio Grande sertão: veredas. De modo indissociável, o ritmo e o caráter poético da prosa rosiana constituem sua maneira própria de operação da linguagem, responsável por certa verticalização dos sentidos, traduzíveis na forma da canção. Esse caráter expansivo proporciona uma experiência de leitura capaz de emitir frequências de modo permanente, reverberando “O medo da gente”.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. **Novos Estudos CEBRAP**, Ano 25, nº 40, p. 07-29, novembro, 1994. Disponível em: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=5469639>>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- CRUZ, A. R. A cartografia da canção de Siruiz. **Olho d'água**, UNESP/ São José do Rio Preto. v. 11, n. 2, p. 47-72. jul. 2020. Disponível em: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/591/528>>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MARÇOLLA, Bernardo Andrade. O ritmo em *Grande Sertão: Veredas*. **Revista da Anpoll**, Belo Horizonte, v. 1, n. 24, p. 227-259, julho, 2008. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/27/14>>. Acesso em: 16 de jan. de 2025.
- MARÇOLLA, Bernardo Andrade. **A porosidade poética de Riobaldo, o cerzidor**: ritmo, transcendência e experiência estética em Grande Sertão: veredas. Tese (Doutorado) — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Literaturas de Língua Portuguesa, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <https://bib.pucminas.br/teses/Letras_MarcollaBA_1.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- NASCIMENTO, Edna Maria F. S. O Averso da Linguagem em Grande Sertão: Veredas. In: FANTINI, Marli. **Machado e Rosa – Leituras Críticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- OLIVEIRA, Fernanda N. Barbosa e Alves de. **Grande sertão**: veredas: um Cancioneiro Sertanejo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários, Montes Claros, 2016. Disponível em: <<https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/GRANDE-SERT%C3%83O-VEREDAS-UM-CANCIONEIRO-SERTANEJO.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- REINALDO, G. F. Canto e plumagem – a música na obra de Guimarães Rosa. **Plural Pluriel Revue des cultures de langue portugaise**. n. 10, fevereiro, 2020. Disponível em: <https://www.plural.digitalia.com.br/indexf3f1.html?option=com_content&view=article&id=406:canto-e-plumagem-a-musica-na-obra-de-guimaraes-rosa&catid=83:numero-10-imaginaires-de-la-voix&Itemid=55>. Acesso em: 24 jan. 2025.
- RONCARI, L. A canção de Siruiz/Ziuris. **Teresa**, São Paulo, v. (4-5). p. 283-295. Agosto, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116387>>. Acesso em 16 jan. 2025.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

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

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ANEXO

O medo da gente

Canções no Grande sertão

Ramiro Machado

Ramiro Machado

♩ = 105

Am Cm6

No ma - to O me - do da gen - te se sai ao in - tei - ro

5 Am Cm6

Um me-do pro-po-si - ta - do Um me-do pro-po-si - ta - do No

10 Am Cm6

ma - to Um cho-ro no'es-cu-ro um vul-to li - gei - ro

13 Am Cm6

Se'ar-ran-ca do'en-ra-i - za - do Se'ar-ran-ca do'en-ra-i - za - do

18 Bm7(b5) E7 Bm7(b5)

Eu vinh-a vo-an-do Da ba-la que vin-ha Da vi-da qu'eu ti-nha

21 E7 Am G7 Am Am

Quan-do'es-tron-da-va'o cer - ra - do No ma - to

26 Cm6 Am

Na bo-ca do mun-do um pi-to'um es - quei - ro Um re - de munho'in-vo - ca - do

30 Cm6 Am

Um re-de munho'in vo ca do No ma - to

2

34 Cm6 Am

O bicho no lar go de'al gum de ses pe ro No fio da'i dei a mar ra - do

38 Cm6 Bm7(b5)

No fio da'i dei a mar ra do Eu vinh-a vo - an - do

42 E7 Bm7(b5) E7

Da ba-la que vin-ha Da vi-da qu'eu ti-nha Quan-do'es-tron-da-va'o cer -

45 Am G7 Am

ra - do

“CENAS DO PRÓXIMO CAPÍTULO!” FATORES DE TEXTUALIDADE NO USO DO REPENTE NORDESTINO NO RESUMO DA TELENÓVELA MAR DO SERTÃO

“SCENES FROM THE NEXT CHAPTER!” TEXTUAL FACTORS IN THE USE OF THE NORTHEASTERN SUDDEN IN THE SUMMARY OF THE SOAP OPERA MAR DO SERTÃO

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/01/2025

Aceito em: 14/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Nilo Pereira Junior  

UFNT | nilogou@gmail.com

Lúcia Maria Assis  

UFF | luciaassis@id.uff.br

Resumo/Abstract

Neste trabalho, analisa-se o quadro Cenas do próximo capítulo da novela Mar do Sertão, exibida pela Rede Globo no ano de 2022, o qual foi produzido com o gênero textual repente nordestino. Para essa análise, parte-se de pressupostos da Linguística Textual e da Análise da Conversação para observar como os fatores de textualidade funcionam como pistas que permitem ao leitor recuperar possíveis sentidos presentes na interlocução. Sendo assim, o embasamento teórico que sustenta a análise aciona autores como Marcuschi (1997, 2007 e 2008); Koch (2004); Koch e Travaglia (2004); Antunes (2003 e 2010); Assis (2016); Fávero, Andrade e Aquino (2000); Ribeiro e Marques (2019). Ao final da discussão empreendida é possível observar como o emprego, pelo locutor, e a recuperação, pelo interlocutor, dos fatores de textualidade contribuem para melhor compreensão do sentido de um texto e, consequentemente, para a comunicação que, no caso da novela, acontece entre telespectador e repentistas, com o intuito de prender a atenção dos primeiros na audiência do próximo episódio.

Palavras-chave: Linguística textual, Oralidade, Repente nordestino, Análise textual, Coerência.

Having as an object of analysis the transcription of a scene from the next chapter scenes of the soap opera Mar do Sertão, shown by Rede Globo, which uses the suddenly northeastern genre in its presentation, we sought, from Textual Linguistics, to observe how the textuality factors can be recovered as clues that allow the reader to recover the possible meaning intended by the author. For this basis, authors such as Marcuschi (1997, 2007 e 2008); Koch (2004); Koch and Travaglia (2004); Antunes (2003 e 2010); Assis (2016); Fávero, Andrade and Aquino (2000); Ribeiro and Marques (2019) were called upon. At the end of the work, it will be possible to observe how the use, by the speaker, and the recovery, by the interlocutor, of textuality factors contribute to a better understanding of the meaning of a text and, consequently, to communication, which in the case of the soap opera takes place between viewers and repentistas, in order to hold their attention to the next episode.

Keywords: Textual linguistics, Orality, Northeast suddenly, Textual analysis, Coherence.

INTRODUÇÃO

Estabelecer intercompreensão é a principal intenção nas interações realizadas pelo ser humano. Seja qual for o meio de comunicação, o texto estará sempre presente, podendo ser oral, escrito, gestual, pictórico e tudo isso ao mesmo tempo, o que configura a multimodalidade como um fator inerente a qualquer tipo ou gênero textual. Nas telenovelas, a multimodalidade bem como a intertextualidade são fatores largamente empregados na elaboração textual com a intenção de prender a atenção do público e garantir que ele compreenda e assista cada capítulo do folhetim. Pensando nisso, este artigo, que traz uma abordagem qualitativa, objetiva analisar como os fatores de textualidade, presentes na relação de produção/interpretação entre os interlocutores (repentistas e telespectadores), colaboram para a construção do sentido e a certificação de coerência do texto proposto.

A análise concentra-se especificamente na conversa que aparece no quadro Cenas do próximo capítulo da novela *Mar do Sertão*, do ano de 2022, elaborado sob o enquadre de um repente nordestino. Embora não seja foco deste artigo, importa destacar que o mesmo expediente textual ocorreu novamente, no ano de 2024, na novela *No Rancho Fundo*, do mesmo autor, o que pode indicar que, além de fazer parte de um estilo textual do autor, o uso do repente recebeu ampla aceitação do público.

Para esta análise, apresenta-se um pouco da história da teledramaturgia e suas inovações. Para o direcionamento teórico, são trazidos alguns dos pressupostos da Linguística Textual e da Análise da Conversação, mobilizados por autores como Marcuschi (1997 e 2008), Koch (2004), Koch e Travaglia (2004), Antunes (2003 e 2010), Assis (2016), Fávero, Andrade e Aquino (2000). Além disso, é apresentada a noção de gênero textual para, em seguida, examinar como os fatores de textualidade contribuem para a construção de sentidos, ou seja, a coerência do gênero repente apresentado no quadro Cenas do próximo capítulo.

O TEXTO E A COMUNICAÇÃO

Fala e escrita são basilares e estão presentes na vida de grande parte dos seres humanos, tornando-se os principais instrumentos com os quais a humanidade se comunica. Segundo Marcuschi (2001, p. 9), "falar ou escrever [...] é usar adequadamente a língua para produzir um efeito de sentido pretendido numa dada situação". Portanto, pode-se afirmar que fala e escrita (e mesmo outras linguagens), empregadas em contextos específicos, vão possibilitar a comunicação/interação adequada entre diferentes interlocutores. Sendo assim, são os contextos que direcionam a linguagem a ser empregada em determinada situação e justificam a existência de algumas diferenças entre essas duas modalidades linguísticas que, apesar de fazerem parte de um mesmo *continuum* comunicativo, possuem suas peculiaridades. Reforçando essa ideia, Marcuschi (2008, p. 72), afirma que o texto "é uma (re)construção do mundo e não uma simples refração ou reflexo". Já Antunes (2010) acrescenta que o texto não nasce do nada ou fora de um contexto e, assim, tudo o que o envolve tem um significado importante e colabora na construção dos sentidos, até mesmo as características de fala ou de escrita.

Interessada em investigar como se constrói esse sentido, a Linguística Textual (LT) debruça-se sobre o texto em sua materialidade, buscando respostas para o que só pode ser respondido dentro do texto. Rocha e Silva (2017, p. 27) afirmam que "a LT passa a dar importância aos fatores e critérios de textualidade contidos na manifestação linguística", pois todo texto só é carregado de sentido quando relacionado com o cotidiano do falante.

Koch (2004, p. 11) evidencia que a LT rompe com a ideia anterior de uma análise textual apenas voltada para os elementos gramaticais e lexicais e passa a se interessar pela qualidade que o texto possui no processo comunicativo, lançando um olhar tanto para seu processo de produção, como também para a interação. Rocha e Silva (2017, p. 28) corroboram com essa ideia quando apresentam que a LT tem como preocupação "produção, recepção e interpretação do texto", indo além de palavras e frases. Isso reafirma o dizer de Bentes (2001, p. 268), para quem o texto é uma estrutura inacabada que faz parte de "atividades mais globais de comunicação", levando em consideração todo o processo de construção e principalmente como ele será entendido ao chegar a seu receptor.

TEXTO E ORALIDADE

De acordo com Marcuschi e Dionísio (2007), ao analisarmos nosso cotidiano, fica claro que falamos bem mais do que escrevemos. Apesar de sua importância social, a fala, muitas vezes, ainda é considerada como uma forma mais simples e impossível de ser estudada devido a sua suposta

"instabilidade", o que, para alguns, não permitiria configurá-la como um objeto de estudo (Fávero; Andrade; Aquino, 2000, p. 9).

Na tentativa de desfazer esse equívoco, Ramos (1997, p. 42) explica que "o texto falado explicitaria etapas que, no texto escrito, ficariam implícitas". Podemos, então, repetir o que diz Marcuschi (2001, p. 10), ao discutir a transposição de um texto falado para um escrito: "Não se dão raciocínios mais abstratos na escrita em relação a processos de compreensão na oralidade, tendo em vista que, cognitivamente, o que sobra na escrita é o que estava na fala". Assim, percebemos que não há sobreposição, maior importância ou a exigência de raciocínios mais complexos em uma ou outra modalidade linguística. Em resumo, elas se interligam e devem receber sua devida atenção.

Em relação à estruturação do texto oral (ou da conversação, como alguns preferem), temos que ela acontece quando dois ou mais sujeitos propõem-se a trocar ideias ou informações sobre determinado assunto. Segundo Fávero, Andrade e Aquino (2000, p. 21), para sua efetivação, a conversação exige que "os participantes consigam inferir do que se trata e o que se espera de cada um". Em outras palavras, para que a conversação aconteça, é necessário que haja um planejamento discursivo ou, ainda, de acordo com Assis (2016), é importante que exista um assunto que desperte interesse e disponibilidade para que os falantes discorram sobre ele. Trata-se, portanto, de uma construção coletiva, que segue uma determinada organização, um planejamento que é quase simultâneo ao processo de produção. Essa descrição destaca não apenas a interação entre os sujeitos, mas também a necessidade de um interesse comum pelo assunto ou tópico discursivo.

TELENOVELA E O REPENTE NORDESTINO

Não é exagero falar que o povo brasileiro tem uma boa relação com as telenovelas. Desde o surgimento da televisão este relacionamento foi se estreitando e passando por diversas fases. Silva (2013) defende que mesmo as pessoas que não têm muito interesse pelas telenovelas são atingidas pela cultura estabelecida por elas. Para Ribeiro e Marques (2019, p. 192), o sucesso se dá em virtude de "uma potencialidade discursiva capaz de promover a identificação com o receptor", trazendo ao telespectador situações que o façam se sentir próximo da trama, muitas vezes com a sensação de estar vivendo o que nela se passa.

Conforme apresentado por Andrade (2003, p. 9), constatamos que as telenovelas "são feitas das situações humanas primordiais, isto é, fundamentalmente comuns – paradoxo de uma narrativa que joga com a distância histórica, geográfica e social para situar o telespectador em si e em seu presente". A telenovela é composta por uma narrativa que se desenvolve por diversos episódios (capítulos); apresenta uma trama principal e outras secundárias que ajudam no desenvolvimento da história narrada (Costa, 2011, p. 110). Segundo Martin-Barbero (1997), essa divisão em capítulos permite a indefinição da narrativa, sobre a qual se tem ideia de como e quando começa, mas não como terminará, o que aguça a curiosidade do telespectador.

Segundo Silva (2013, p. 10), "a telenovela é, na verdade, um texto de grande oralidade, comportando diversas formas de expressão artística como texto, música, dança e imagem", e é por meio dessas diversas manifestações que procura fazer sentido para o telespectador, levando-lhe informações e representações que signifiquem e também proporcionem momentos de lazer e de descontração.

Um artifício utilizado para prender a atenção do telespectador é a exibição das cenas do próximo capítulo, momento em que, ao final do episódio, se faz uma prévia do que acontecerá no capítulo seguinte, aguçando a curiosidade e despertando o interesse pelo próximo episódio. De acordo com Padiglione (2022), essa estratégia foi utilizada nas novelas globais dos anos 1970 até os 1990 e, após 32 anos fora dos folhetins, o recurso passa a ser novamente usado no ano de 2022. Por se tratar de uma estratégia para manter a curiosidade e o interesse dos telespectadores para o episódio seguinte da trama, é importante que o quadro seja atraente, persuasivo e inovador. É o que ocorreu na novela *Mar do Sertão*, na qual as cenas do próximo capítulo são apresentadas sob o formato de um repente nordestino.

A novela *Mar do Sertão*, de Mario Teixeira, figurativiza a realidade comum nordestina, saindo do contexto sul e sudeste constante na maioria das tramas televisivas. Nela, é possível encontrar tanto a geografia como a marca linguística da população nordestina, comumente caracterizadas pelo sertão e pelos sotaques. Estreando no ano de 2022, foi ambientada na cidade fictícia do sertão nordestino, Cantá Pedra; tendo como trama principal o triângulo amoroso vivido pelos personagens Zé Paulino, Candoca e Tertulinho. No final de cada episódio, a imagem congelava em algum personagem

e se iniciava a novidade: Os repentistas Totonho e Palmito, dois personagens que não faziam parte da trama, surgiam com um violão e um pandeiro, anunciando, em forma de repente, o que seria exibido no episódio seguinte.

Apesar de já terem sido feitas novelas com temática sertaneja, foi *Mar do Sertão* que inaugurou a utilização de uma característica da cultura nordestina de forma tão relevante em sua construção. A novidade no quadro cenas do próximo capítulo foi tão bem aceita que o autor produziu uma nova obra com os mesmos moldes no ano de 2024. A novela *O Rancho Fundo* trouxe a mesma temática regionalista sertaneja e resgatou o repente nordestino com a dupla Totonho e Palmito, do quadro cenas do próximo capítulo da novela anterior.

O REPENTE NORDESTINO - UM GÊNERO TEXTUAL

Para entender um pouco mais sobre a utilização do repente na novela em questão, importa compreender tanto a própria novela como também o repente como um gênero textual. Marcuschi (2008, p. 147) mostra a amplitude da noção de gêneros textuais, citando sua utilização em áreas como “etnografia, sociologia, antropologia, retórica e linguística”. O repente deve ser visto como um gênero que entra nessa amplitude, pois, além de servir à literatura, abriga traços da cultura e dos costumes dos habitantes de determinada região brasileira, o que o faz importante para o estudo de diferentes áreas.

De acordo com Bakhtin (1997, p. 280), os gêneros discursivos estão relacionados ao uso da linguagem por meio dos enunciados, podendo ser os mais diversos, devido às “possibilidades de atividade humana serem inesgotáveis”. A partir disso, novamente podemos reafirmar o repente como um gênero, uma vez que sua elaboração se dá por meio da interação entre os repentistas e entre eles e o público, visando entreter e informar de forma agradável e leve.

Bakhtin (1997), inicialmente, diferencia os gêneros em primários e secundários. Os primários são considerados mais simples por circularem nas interlocuções mais cotidianas e informais. São bilhetes, bate-papo, telefonemas, dentre outros. Já os secundários são mais elaborados, empregados em situações comunicativas mais específicas e tomam os primeiros como ponto de partida. De acordo com Rojo e Barbosa (2015, p. 18), os gêneros secundários são utilizados para diversas “finalidades públicas” em várias situações comunicacionais; eles são carregados de uma certa formalidade e de um caráter mais oficial, sendo apresentados, na maioria das vezes, de forma escrita, mas não sendo essa uma obrigatoriedade. Temos como exemplos documentos, roteiros, monografias, novelas, romances, entre outros.

O repente pode ser considerado um gênero secundário, pois sua construção, é mais elaborada e procura atender a um fim específico, que é entreter e levar informação às pessoas. Vale ressaltar que, por mais que seja, aparentemente, feito num improviso, o gênero exige do repentista conhecimento e organização do que será cantado. De acordo com Sautchuk (2010, p. 175), o improviso necessita de “método e planejamento”. Sendo assim, o repentista lança mão de “referências culturais e modelos estéticos” que irão contribuir na construção de versos que tenham significado e façam sentido.

O repente nordestino, ou cantoria, é definido por Sautchuk (2010, p. 167) como “uma arte poético-musical” característica da região Nordeste ou de lugares com grande número de “migrantes nordestinos”. Como um gênero textual, está presente no cotidiano da população nordestina, em enunciados construídos para representar sua cultura popular. Tem como característica principal a improvisação por meio de cantorias construídas a partir de conteúdos previamente sugeridos ou não.

Sautchuk (2010, p. 167) salienta que, estruturalmente, a composição das estrofes segue “regras bastante rígidas de rima, métrica e coerência temática”, revelando a preocupação com uma criação poética de qualidade que chegue até os ouvintes com clareza. Mesmo seguindo uma padronização, o repente é composto durante a interação entre as pessoas, o que faz com que, embora tenha uma estrutura específica, a elaboração ocorra de forma dinâmica, seguindo as particularidades dos que interagem naquele determinado momento (Koch; Elias, 2011).

Tudo o que foi descrito até aqui ocorre com o repente que aparece na seção “Cenas do próximo capítulo” da novela *Mar do Sertão*.

ANÁLISE TEXTUAL

Quando nos propomos a analisar um texto, devemos saber que ele tem muito mais a mostrar, de maneira especial, no seu processo de construção e funcionamento. Para Antunes (2003, p. 49)

“analisar textos é procurar descobrir, entre outros pontos, seu esquema de composição; sua orientação temática, seu propósito comunicativo”. É compreender as estratégias empregadas e deixadas como pistas para a construção do sentido. Para isso, é necessário estabelecer um distanciamento entre o que diz o autor e aquilo que se compreende por meio da recuperação das pistas. Em outras palavras, podemos afirmar que há pistas que colaboram para a construção do sentido. Apesar disso, o “sentido” construído pelo leitor pode não ser aquele esperado pelo autor.

Para uma boa compreensão textual é relevante pensar que, conforme afirma Marcuschi (2008, p. 99), a atividade de leitura é mais do que “codificação e decodificação, mas um complexo processo de produção de sentido mediante atividades inferenciais”. A construção de sentidos depende da recuperação dos fatores de textualidade, sem os quais um enunciado torna-se, apenas, um amontoado de palavras.

Apoiados em Bentes (2001), podemos dizer que o texto jamais está acabado, o sentido não está contido nele, mas é construído/reconstruído a partir de diversos fatores que envolvem locutor, interlocutor e a interação entre eles. É o caso, por exemplo, da coerência. Não se pode dizer que um texto é coerente ou incoerente por si só, pois, conforme afirma Marcuschi (2008, p. 121), “a coerência é uma atividade interpretativa e não uma propriedade imanente ao texto. Liga-se, pois, a atividades cognitivas e não ao código apenas”.

Em resumo, é correto afirmar que fatores de diversas ordens são acionados para que um texto seja considerado coerente: “linguísticos, discursivos, cognitivos, culturais e interacionais” (Koch; Travaglia, 2004, p. 71). É nesse sentido que os mesmos autores (2008) destacam a existência de onze fatores de textualidades que colaboram para a coerência, ou seja, para que seja construído o sentido de um texto. Veremos o papel de cada um deles no repente do quadro Cenas do próximo capítulo da novela *Mar do Sertão*.

OS FATORES DE TEXTUALIDADE E A COERÊNCIA

Como vimos, o quadro cenas do próximo capítulo se configura como uma estratégia utilizada para atrair o desejo do telespectador para o episódio seguinte da telenovela *Mar do Sertão*. No que se refere à conversação, temos dois interlocutores na cena, os repentistas Palmito e Totonho. Poderíamos, no entanto, também considerar o telespectador como um terceiro interlocutor que, apesar de aparentemente não ter voz, é chamado para o evento conversacional. Todos os envolvidos possuem um interesse comum no assunto apresentado: os acontecimentos da novela, seja os que foram exibidos ou os que ainda o serão. Por fim, caracterizando a conversação, temos um diálogo construído em turnos, uma vez que Palmito e Totonho alternam-se no momento de fala.

Ainda sobre a conversação, devemos atentar para o regionalismo utilizado na conversa entre os repentistas, haja vista não ser comum o seu uso em telenovelas, o que ainda pode causar estranheza para muitos telespectadores. Seja no repente propriamente dito, seja no diálogo falado entre os personagens repentistas, são utilizados palavras, sotaques e termos característicos da região nordeste do Brasil.

Com base nos fatores textuais apresentados por Koch e Travaglia (2004), analisamos o diálogo de Palmito (P) e Totonho (T) no quadro cenas do próximo capítulo, apresentado no primeiro episódio da novela *Mar do Sertão*, de Mário Teixeira (2022), que foi ao ar no dia 22 de agosto 2022.

P: “Vem descendo, vem trabalhando, vem Totonho o violeiro...”

T: Palmito!

P: Tudo certinho?

T: Tudo sertão!

P: Então viva!

P: Vocês viram o que aconteceu agora nesse capítulo?

T: Nesse mesmo instante?

P: Tertulinho em cima de um morro e Candoca tomando banho no açude e ele dizendo de longe: - Essa mulher vai ser minha! Pia mermo, só em novela.

T: Isso vai dar confusão!

P: Vai dar confusão. Ei...dê uma boa notícia pra gente!

T: Eu dou duas!

P: Arrocha!

T: Cenas do próximo capítulo!

(cantado)

T: A danadinha Candoca vai enfrentar Tertulinho/ Esconder as roupas dele, dá um pito no menino/ Quem vai encontrar a roupa é o vaqueiro Zé Paulino.

(recorte da novela)

T: E foi seu Saba Bodó quem mandou ir carcular as terras de seu Timbó pra saber o tamanho de lá. (recorte da novela)

P: E a menina Candoca ficou presa na cadeia/ Foi comprar a briga alheia/ tá presa e virou fofoca/ E falando em fofoca pra terminar por aqui/ Disseram que uma cobra deu dentada em Tertulinho. (recorte da novela)

(falado)

P: Vixe! Tenho agonia à cobra, Totonho! Tu é doido! E quem morreu foi a cobra!!! Até amanhã!

a) **Elementos Linguísticos:** como já foi citado, o texto não é apenas um conjunto de palavras e frases, mas é importante considerar a existência dos elementos linguísticos que

servem como pistas para a ativação dos conhecimentos armazenados na memória, constituem o ponto de partida para a elaboração de inferências, ajudam a captar a orientação argumentativa dos enunciados que compõem o texto etc. (Koch; Travaglia, 2004, p. 71).

Podemos observar no texto a utilização de termos que denotam o tempo em que se relaciona a ação, primeiro mostrando o que aconteceu “você viram...?” e depois preparando para o que virá: “dê uma boa notícia”. O constante jogo de palavras e frases na conversa se articula em favor de um entendimento. Seu objetivo, além de mostrar o que aconteceu, é principalmente mostrar o que virá, ou seja, o que acontecerá no capítulo seguinte, deixando o telespectador curioso pelo desenrolar da trama.

Um ponto importante a ser observado na questão linguística é a presença de alguns termos nordestinos, que podem parecer errados ao leitor/ouvinte desavisado, mas que correspondem à fala de muitas pessoas da região representada.

b) **Conhecimento de Mundo:** para que o texto tenha coerência é necessário que aborde assuntos que sejam de conhecimento dos leitores, de outra forma será quase impossível se determinar algum sentido para ele. Esse conhecimento é desenvolvido conforme a vivência de cada sujeito e suas experiências. De acordo com Koch e Travaglia (2004, p. 77), sem o conhecimento de mundo “[...] não teremos condições de construir o universo textual, dentro do qual as palavras e expressões do texto ganham sentido”.

Quando o telespectador entra em contato com o repente de *Mar do Sertão*, ele sabe que é um texto novelístico, que trata de realidades e personagens fictícios e, talvez por isso, nem sempre o que se espera seja o que irá acontecer. Ao ter conhecimento que as novelas apresentam este artifício de cenas do próximo capítulo, o telespectador sabe que as informações serão apresentadas e detalhadas em um próximo episódio, não esperando conclusões ao término do bloco. Ao contrário, ele sente-se (ou não) aguçado a assistir à novela no dia seguinte para melhor entender o que foi ali apresentado.

c) **Conhecimento Compartilhado:** este conhecimento está relacionado com a quantidade de informações em comum entre produtor e receptor. É fato que duas pessoas jamais terão a mesma parcela de conhecimento comum, porém quanto maior a proximidade, mais fácil será o entendimento do texto. Koch e Travaglia (2004, p. 77) destacam que “Para que um texto seja coerente, é preciso haver um equilíbrio entre informação dada e informação nova”. É exatamente por isso que, ao iniciar o quadro cenas do próximo capítulo, os repentistas retomam o que acontecera no capítulo, ou seja, partem de um conhecimento comum entre eles e os telespectadores, para em seguida, apresentarem pequenos flashes do que virá no capítulo seguinte. Trata-se de um equilíbrio entre informação dada e informação nova.

d) **Inferências:** são as relações feitas pelo receptor a partir de seu conhecimento de mundo entre elementos presentes no texto que ele busca compreender para assim conseguir estabelecer um sentido. De acordo com Koch e Travaglia (2004, p. 79), todo texto tem algo que fica “implícito”, cabendo ao receptor “atingir os diversos níveis de implícito, se quiser alcançar alguma compreensão mais profunda do texto que ouve ou lê”.

O início do diálogo é um exemplo da necessidade de fazer inferências. Os repentistas começam a conversa entre eles, dizendo um para o outro “P: Tudo certinho? T: Tudo sertão!”. Cabe ao telespectador acionar o conhecimento de que a novela se passa no sertão nordestino e ainda de que é comum, em qualquer lugar, que as pessoas iniciem um diálogo com um par adjacente de cumprimentos (Olá, tudo bem? Olá, sim tudo bem.). É esse conhecimento que o levará a inferir a duplicidade de sentidos prováveis para a expressão “sertão”, que tanto pode se referir ao local ou ao fato de estar tudo muito certo.

Outro exemplo interessante é quando Palmito fala: “Pia mermo, só em novela”. Neste caso, o telespectador precisa inferir que novela é uma ficção e, portanto, nela podem acontecer coisas absurdas, que provavelmente não aconteceriam na vida real. É exatamente por isso que os personagens falam que a cena a que se referem era tão absurda que só poderia acontecer em novela mesmo. Ainda pode fazer diferença para o entendimento do telespectador o desconhecimento da palavra “Pia”, que é mais um termo regional relacionado ao termo espiar ou olhar. Esse desconhecimento também é um exemplo de como o conhecimento de mundo e da linguagem regional pode influenciar diretamente na compreensão.

e) **Fatores de Contextualização:** esses fatores são utilizados para situar o texto em determinado contexto a ser apresentado. São exemplos deles: a data, o local, a assinatura, elementos gráficos, timbre, título, autor, início do texto (Koch; Travaglia, 2004).

Apesar de não fazerem parte da história da novela, os repentistas sempre estão em alguma parte do cenário utilizado na trama, o que mostra que o seu texto está vinculado à novela, o que estabelece um contexto que precisa ser recuperado pelo telespectador. O próprio repente utilizado é um fator de contextualização que recorda ao ouvinte que tudo se passa no sertão nordestino. Outro ponto de contextualização que não aparece no texto falado, mas no vídeo, ou seja, na parte imagística do texto, é a frase “Próximos Capítulos” que aparece na tela e anuncia o contexto de resumo.

f) **Situacionalidade:** é a capacidade de relacionar os eventos do texto com as situações de vivência em que acontecem, sejam elas culturais, sociais, religiosas etc. Segundo Marcuschi (2008, p. 128), “a situacionalidade não só serve para interpretar e relacionar o texto ao seu contexto interpretativo, mas também para orientar a própria produção[...]”. A conversa entre os repentistas acompanha a situação de dramaticidade que é própria das novelas. Inclusive, a depender do episódio, esse diálogo leva mais ao suspense, à comédia, ou mesmo ao romance.

Um exemplo é o trecho cantado por Palmito: “P: E a menina Candoca ficou presa na cadeia/ Foi comprar a briga alheia/ tá presa e virou fofoca/ E falando em fofoca pra terminar por aqui/ Disseram que uma cobra deu dentada em Tertulinho”. O personagem não apenas canta o resumo, mas interpreta aquilo que está cantando dando uma entonação de suspense, principalmente quando se refere ao ataque da cobra. A entonação adotada pode levar o interlocutor a inferir (vemos novamente a ação da inferência) que há um duplo sentido no emprego do termo ‘cobra’, que pode ser recuperado como um animal que morde o personagem ou como uma ação de traição sofrida por ele. O suspense a esse respeito fica para ser resolvido no capítulo seguinte da novela.

g) **Informatividade:** está relacionada à previsão e à expectativa que o texto pode causar a partir das informações apresentadas. Podemos dizer que o exemplo que está sendo analisado é carregado de informatividade; nele são oferecidas informações acerca do que se passou na novela e também informações novas, mas sem comprometer o ineditismo da trama, aguçando a expectativa do telespectador. Isto acontece após Totonho anunciar “cenas do próximo capítulo” e iniciar o repente trazendo as informações da novela.

h) **Focalização:** trata-se de um ponto específico que direciona a atenção do produtor e do receptor. Apoiados na ideia de Koch e Travaglia (2004), percebemos essa relação em que o produtor lança pistas sobre o que está focalizando, enquanto o receptor aciona seus conhecimentos compartilhados sobre o que está sendo focalizado para poder entender o texto.

Este fator é visto quando o escritor vai direcionando as falas e todo o contexto para o que será anunciado, ou seja, os fatos que acontecerão no episódio seguinte. Ao iniciar o quadro, aparece escrita a frase “próximo capítulo” que já leva o expectador para esse contexto. Ainda na conversa, ao ser motivado pelo amigo, Totonho anuncia: “cenas do próximo capítulo!”, mais uma vez convidando o telespectador a ficar atento ao que virá. A focalização colabora para que seja alcançada a informatividade que, sem ela, poderia passar despercebida.

i) **Intertextualidade:** é a relação que se estabelece entre, pelo menos, dois textos. Em resumo, esse fator faz com que num texto haja informações de outros textos, as quais podem dizer respeito ao conteúdo, à forma, à linguagem, entre outros aspectos. Como diz Marcuschi (2008, p. 129): "[...] não existem textos que não mantenham algum aspecto intertextual, pois nenhum texto se acha isolado e solitário". Recuperar a existência da intertextualidade é uma ação que depende do conhecimento de mundo do interlocutor.

Um exemplo de intertextualidade de conteúdo é visto quando, para algumas informações, são resgatados alguns recortes da novela tanto do que já foi exibido como do que virá. Assim, o novo texto vai sendo construído a partir do que foi apresentado ao longo daquele capítulo da novela, ou seja, de outras cenas. Ainda podemos observar a denominada 'intertextualidade de forma', uma vez que a maneira como os anunciadores das cenas do próximo capítulo falam/cantam os acontecimentos da novela corresponde à 'estrutura', ou seja, formato do gênero repente, amplamente conhecido no nordeste do país.

j) **Intencionalidade:** está relacionada ao interesse do emissor ao escrever o texto em busca de atender as suas intenções. De acordo com Koch e Travaglia (2004, p. 97), o produtor possui alguns objetivos específicos que são transferidos para o texto que podem ser simplesmente "manter o contato com o receptor até levá-lo a partilhar de suas opiniões ou a agir ou comportar-se de determinada maneira".

Em *Mar do Sertão*, a intenção é apresentar o resumo do que virá no próximo episódio e despertar no telespectador a curiosidade e o interesse pela continuidade da trama. O próprio repente ocorre intercalado com recortes do que acontecerá, anunciando as cenas que ainda não foram exibidas, o que demonstra a intenção de captar o telespectador.

k) **Aceitabilidade:** podemos dizer que esse fator é uma resposta à intencionalidade, pois o receptor precisa captar e aceitar ou não a intenção colocada no texto. Para Marcuschi (2008, p. 127), a aceitabilidade "diz respeito à atitude do receptor do texto (é um critério centrado no alocutário), que recebe o texto como uma configuração aceitável, tendo-o como coerente e coeso, ou seja, interpretável e significativo".

A aceitabilidade, neste contexto, carrega um pouco de dificuldade de ser mensurada, mas podemos dizer que o retorno do telespectador, no dia seguinte, para assistir à novela, mantendo sua audiência é uma comprovação de que ele captou a intencionalidade e a aceitou.

Enfim, podemos afirmar que todos esses fatores funcionam em conjunto e é exatamente esse funcionamento que leva o interlocutor a considerar que um texto é coerente. Em outras palavras, toda vez que o telespectador sentou em frente à televisão para assistir às cenas do próximo capítulo da novela *Mar do Sertão*, todos esses fatores colaboraram para que ele não estranhasse nem a linguagem, nem o fato desse anúncio ocorrer sob a forma de um repente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi possível ver como os fatores de textualidade, elementos estudados pela Linguística Textual, contribuem no processo de construção do sentido de um texto, fazendo com que ele não se configure como apenas um amontoado de palavras.

No que se refere à novela *Mar do Sertão*, foi possível observar a inovação neste gênero televisivo a partir do resgate do quadro Cenas do próximo capítulo, utilizado para fazer com que o público continue mantendo a audiência elevada da novela. A análise da estrutura textual desse quadro possibilitou-nos observar como os fatores de textualidade estão presentes nos diferentes gêneros textuais e, no caso específico, como colaboram para fazer com que o telespectador permaneça interessado na novela.

Ainda sobre a novela, podemos constatar que a utilização do repente, como uma nova forma de atingir ao público, teve um papel positivo, ao ponto de estar presente novamente na novela *No Rancho Fundo*, do mesmo autor, que foi exibida posteriormente. Podemos ousar dizer que, dentre os vários fatores que contribuem para o sucesso da novela, temos a coerência presente no texto, de forma particular, neste caso, nas cenas do próximo capítulo, permitindo assim a comunicação entre os personagens e o telespectador.

Por fim, podemos dizer que a LT é uma ferramenta que contribui para a observação das possibilidades de sentido presente nos textos, mostrando que sua construção parte de diversos fatores, para atingir o objetivo de comunicar.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Roberta Manuela Barros. A multiplicidade de leitura e de leitores na telenovela brasileira. **XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Intercom Mídia, Ética e Sociedade, 2003.
- ANTUNES, Irandé. **Aula de português**: encontro & interação. São Paulo: Parábola, 2003.
- ANTUNES, Irandé. **Análise de textos**: fundamentos e práticas. São Paulo: Parábola, 2010.
- ASSIS, L. M. O Trabalho com a oralidade no Ensino Médio. In: CANO, M. R. O. **A reflexão e a prática no Ensino Médio**, v. 1. Língua Portuguesa – sujeito, leitura e produção. São Paulo: Blucher, 2016, p. 79 – 94.
- BENTES, A. C. Linguística Textual. In MUSSALIM, F. e BENTES, A.C. **Introdução à Linguística** (domínios e fronteiras), v. 1. 1ª ed. São Paulo: Cortes, 2001.
- COSTA, Jorge Paixão da. Telenovela (origem, evolução e genealogias de um modo de produção) **Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura** (SL) n. 2, julho 2011. ISSN 1645-2585 Disponível: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2202>>. Acesso em: 12 jul. 2022
- FÁVERO, Leonor Lopes; ANDRADE, Maria Lúcia C. V. O.; AQUINO, Zilda G. O. **Oralidade e escrita**: perspectiva para o ensino de língua materna. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- KOCH, Ingedore Villaça **A coesão textual**. 19. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- KOCH, Ingedore Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **A coerência textual**. 16. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- MARCUSCHI, L. A. e DIONISIO, A. P. Princípios gerais para o tratamento das relações entre a fala e a escrita. In: MARCUSCHI, L. A. e DIONISIO, A. P. (orgs.). **Fala e escrita**. 1. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 13 – 30.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio. Oralidade e escrita. **Signótica**, v. 9, n. 1, 1997. PP. 119-146. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6323097>>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- MARCUSCHI, L. A. Oralidade e letramento como práticas sociais. In: MARCUSCHI, L. A. e DIONISIO, A. P. (orgs.). **Fala e escrita**. 1. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 31 – 56.
- MARCUSCHI, L. A. **Produção Textual, Análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- PADIGLIONE, Cristina. ‘Pantanal’: Globo resgata as cenas do ‘Próximo capítulo’. Folha de São Paulo. Mar. 2022. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/cristina-padiglione/2022/03/pantanal-globo-resgata-as-cenas-do-proximo-capitulo.shtml>>. Acesso em: 15 jan. 2023.
- RAMOS, J. M. **O espaço da oralidade na sala de aula**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RIBEIRO, Rondinele Aparecido; MARQUES, Francisco Cláudio Alves. A telenovela e a construção do sentido de pertencimento: algumas considerações a partir da AD. **Revista Interfaces**, v. 10, n. 01, p. 191-204, 2019. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/5774/4046>. Acesso em: 12 jan.2023.
- ROCHA, Max Silva da; SILVA, Maria Margarete de Paiva. A linguística textual e a construção do texto: um estudo sobre os fatores de textualidade. **Revista A cor das Letras**, v. 18, n. 18, p. 26-44, maio-ago. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.13102/cl.v18i2.1866>>. Acesso em: 20 dez. 2022.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzóllilo. A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** [online]. 2010, n. 35, p. 167-182. Epub. 24 Out 2019. ISSN 2316-4018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-40183512>>. Acesso em: 11 Jan. 2023.

SILVA, Lourdes. Melodrama e telenovela: dimensões históricas de um gênero/formato. **9º Encontro Nacional de História da Mídia**. Ouro Preto/MG, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/90-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/melodrama-e-telenovela-dimensoes-historica-de-um-genero-formato>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

A METÁFORA INSUBMISSA EM *SORTILÉGIO*, DE ABDIAS NASCIMENTO

THE UNSUBMISSIVE METAPHOR OF SORTILÉGIO, BY ABDIAS NASCIMENTO

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



José Fernando Marques  

UnB | zefernandomarques@gmail.com

Resumo/Abstract

A peça teatral *Sortilégio* foi originalmente escrita por Abdias Nascimento (1914-2011) em 1951, no contexto do Teatro Experimental do Negro, companhia fundada pelo dramaturgo, ator e diretor sete anos antes no Rio de Janeiro. A peça foi encenada em 1957 e publicada pela primeira vez em 1959. O autor fez modificações no texto, republicando-o duas décadas mais tarde. *Sortilégio* combina referências à realidade urbana com a atmosfera poética e imagens violentas, adicionando à cena brasileira, em medida inédita, elementos visuais e sonoros inspirados nos ritos afro-brasileiros, além de mensagens emancipatórias. Traz sete canções, chamadas pontos, cantos rituais que emolduram as ações dramáticas. O texto converteu-se em clássico, fonte para o teatro brasileiro das últimas décadas pelas sugestões metafóricas, metafísicas e políticas que encerra. Relacionamos essas várias sugestões umas às outras no intuito de apreender o seu significado conjunto, segundo os termos da peça.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, teatro negro, dramaturgia moderna, arte política.

The play *Sortilégio* was originally written by Abdias Nascimento (1914-2011) in 1951, in the context of the Teatro Experimental do Negro, a company founded by the playwright, actor and director seven years earlier in Rio de Janeiro. The play was performed in 1957 and published for the first time in 1959. The author made changes to the text, republishing it two decades later. *Sortilégio* combines references to urban reality with a poetic atmosphere and violent images, adding to the Brazilian scene, in an unprecedented way, visual and sound elements inspired by Afro-Brazilian rites, as well as emancipatory messages. It features seven songs, called *pontos*, ritual chants that frame the dramatic actions. The text has become a classic, a source for Brazilian theater in recent decades due to the metaphorical, metaphysical and political suggestions it contains. We relate these suggestions to each other in order to grasp their joint meaning, simultaneously political and metaphysical, according to the terms of the play.

Keywords: Brazilian theater, black theater, modern dramaturgy, political art.

PRÉVIAS

O Teatro Experimental do Negro (TEN) somava sete anos de existência, em 1951, quando Abdias Nascimento (1914-2011), seu fundador, escreveu a peça *Sortilégio*. Ele então condensava, em forma de drama, as suas ideias de um teatro de expressão afro-brasileira, que incluíam a denúncia dos problemas vividos pelas pessoas negras no país.

A peça foi apresentada seis anos depois no Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Léo Jusi, tendo sido recebida com espanto por uma plateia despreparada para o que o espetáculo mostrava – o público não previra “uma bofetada daquelas”, lembra a atriz Léa Garcia, integrante do elenco, em entrevista de 2022. Com a passagem das décadas, *Sortilégio* viria a tornar-se uma referência dramática, “texto clássico do teatro brasileiro” dadas as múltiplas sugestões poéticas, plásticas e políticas nele reunidas.¹

A obra foi publicada em 1959 e novamente em 1961, nesse último caso na antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*, organizada pelo próprio Abdias. Nesse livro, só reeditado muito recentemente, *Sortilégio* figura ao lado de outras oito peças de diversos autores, entre eles Lúcio Cardoso, Rosário Fusco e Nelson Rodrigues. Propunha-se ali um primeiro cânone para o teatro afro-brasileiro² ou dedicado a discutir as questões raciais.

A peça teria uma segunda versão, lançada em 1979, dessa vez com o subtítulo *Mistério negro de Zumbi redivivo*³. A terceira edição, dada como definitiva, ocorre em 2022, agora sem o subtítulo. Para contar a história de Emanuel, jovem advogado negro, o autor combina imagens rituais de macumba, tratadas metaforicamente, com indicações realistas que ancoram o “drama real e íntimo do herói” na vida social (Nascimento, 2022, p. 29).

O protagonista passa de momentos aflitivos à catarse, liberando-se das tensões que o sufocam: a palavra “sortilégio” alude a essa metamorfose e a uma possível redenção. O drama, de estrutura moderna, comporta ainda outros significados ao apontar para a luta mais ampla, histórica, dos povos pretos. Os sete pontos, cantos que aqui homenageiam os orixás, acompanham a trajetória de Emanuel e ilustram as situações da trama à sua maneira indireta e lírica⁴.

MATRIZES MÍTICAS

A primeira versão de *Sortilégio* mostra, na cena inicial, as Filhas de Santo I, II e III a prepararem um despacho, encomenda mística que se relaciona ao protagonista: “Daqui a pouco começa a festa. Emanuel não demora” (Nascimento [org.], 2024, p. 324). Estão no alto de um morro, onde se encontra um terreiro de macumba, lugar a que ele chegará brevemente.

Falam sobre Efigênia, depois nomeada Ifigênia (“Há também uma preta na história”), ex-namorada de Emanuel, e Margarida, a ex-esposa branca do rapaz. Na segunda redação da peça, o trecho em que as Filhas de Santo conversam será precedido pela presença da lalorixá, sacerdote-chefe do terreiro, personagem que não existia na versão de 1961. A personagem voltará no desfecho, alterado nas edições posteriores também quanto à sorte do herói, alçado a um plano simbólico mais largo com a imagem alegórica de Zumbi redivivo.

A passagem acrescentada ao começo da peça enriquece a atmosfera mística, e nela a líder espiritual, secundada pelas Filhas, enumera e descreve divindades como se nos explicasse o cosmo segundo matrizes africanas. Certas réplicas são sugestivas, como quando a lalorixá diz às mais jovens:

1 A afirmação de Léa Garcia sobre o espetáculo em que atuou como Efigênia (o papel principal coube a Abdias Nascimento) consta de entrevista na edição recente da peça (São Paulo: Perspectiva, 2022, p. 138). A avaliação de que a peça é “texto clássico do teatro brasileiro” foi feita em outra entrevista, na mesma edição, por Ângelo Flávio Zuhale, diretor da montagem de *Sortilégio* em Salvador e noutras capitais, em 2014 (2022, p. 150). Ambas as conversas foram conduzidas por Elisa Larkin Nascimento.

2 O organizador fala em “Antologia de teatro negro-brasileiro”.

3 Os mistérios eram peças religiosas medievais. O nome desse gênero teatral “reporta-se à liturgia da Igreja, por tratar-se, originalmente, de dramatização dos mistérios que envolviam os sacramentos”, informa Luiz Paulo Vasconcellos em *Dicionário de teatro*. Foram chamados autos sacramentais em Portugal e na Espanha (Vasconcellos, 2009, p. 161). Abdias Nascimento alude em sua peça a essa atmosfera mística trazendo-a para o universo afro-brasileiro.

4 Melodias e versos compostos por Abigail Moura, regente da Orquestra Afro-Brasileira e colaborador do TEN, aparecem na primeira redação do texto com as respectivas partituras. Em 1979, o livro com a peça traz novas letras feitas pelo dramaturgo, sem o registro das melodias. Já na edição definitiva em 2022, os temas musicais são de Nei Lopes e foram anotados em partituras, permanecendo as letras de Abdias.

“Procurem entender o que está além das coisas, adiante daquilo que falo. Às vezes as palavras traem. Não confiem só nas palavras. Exu conhece a linguagem dos humanos e dos seres divinos, perguntem a ele” (Nascimento, 2022, p. 32). Os sortilégios se manifestam por códigos diversos, além do verbal.

Exu é o deus mensageiro, o que liga as pessoas às divindades. Tudo se encaminha para a preparação do despacho (ponto onde começava a versão de 1961), apelo relativo a Emanuel. O personagem pode ser visto como objeto de uma *conspiração* sobrenatural que visa à sua própria libertação, processo fantástico de que ele certamente participa, embora um pouco aos trancos, e que parece constituir o sentido maior da peça.

Há um crime na trama, pertencente ao passado, mas que aflora com alguma insistência nas falas dos personagens, inclusive nas de Emanuel, que pensa em voz alta e assim narra e comenta os próprios passos (recurso épico, não propriamente dramático). A explicitação do crime, assim como o resultado da perseguição que a polícia estaria fazendo a Emanuel, segundo ele conta, é ponto de chegada destinado a manter tenso o fio da história.

Uma das Filhas promete apagar dos olhos dele “a odiosa imagem branca de Margarida” (Nascimento, 2022, p. 36). O autor não hesita em atribuir falas hostis às personagens – palavras procedentes da realidade, ressalte-se, e reproduzidas sem atenuantes. Mais adiante Margarida, em combate verbal com Ifigênia, é chamada por esta de “prostituta” e revida chamando-a “puta, negra” (Nascimento, 2022, p. 79). Voltaremos a esses embates.

POLOS DRAMÁTICOS

A peça não tem divisão por atos nem por cenas, ao menos não explícita, o que contribui para a constante sensação de intensidade que nos comunica. Evidentemente, há pontos de pausa ou de repouso, mas são apenas intervalos mais ou menos breves para os numerosos momentos de crise. A música sublinha esses momentos.

Podemos demarcar blocos de ações com certo arbítrio, embora devamos ressaltar o quanto se acham interligados. Vamos considerar o primeiro deles como o conjunto de cenas que envolve a cena inicial, já referida, com a lalorixá e as Filhas; a chegada de Emanuel; o “Ponto de Obatalá”, que ouvimos “primeiro alto, depois em surdina”; e a vinda de Margarida – ou sua imagem, evocada nas falas das Filhas e do próprio homem. Nesse pequeno grupo de acontecimentos, já se acham figurados alguns dos principais motivos que percorrerão *Sortilégio*.

Pouco antes de Emanuel vir à cena pela primeira vez, após subir a ribanceira na direção do topo do morro, quem ali aparece é o alegórico Orixá, que ocupará o espaço onde estavam as Filhas de Santo: “O Orixá usa máscara de expressão suave, paramentos de cerimônia religiosa. Durante toda a peça, representa em pantomima e em dança. Um foco de luz o segue sempre. Entra, observa a ribanceira; espera alguém” (Nascimento, 2022, p. 37).

Esse personagem relaciona-se a um dos polos da trama, que designamos como o da *conspiração* sobrenatural que move o protagonista. Esse acordo transcendente tem raízes no solo social – que é o outro polo da peça, ligado ao primeiro. Ambos assinalam a trajetória de Emanuel até o conhecimento, a sua educação sentimental, jornada que ele trilha do início ao desfecho, não sem tropeços. Trajeto que o conduz à plena consciência política, alcançada sob o impulso de traumas sucessivos: prisões, humilhações, desilusões amorosas.

Emanuel diz ao chegar ao morro, “após certificar-se de que não há ninguém” no local:

Dessa vez não me pegam. Não sou mais aquele estudante idiota que vocês meteram no carro forte. Aos bofetões. Preso por quê? Ah! o carro não podia regressar vazio à delegacia. Me racharam a cabeça a socos e cassetetes. Me obrigaram a cumprir sentença por crimes que jamais cometi ou pensei cometer. Não matei. Não roubei. Agora nunca mais hão de me agarrar de novo (Nascimento, 2022, p. 38).

A linguagem modifica-se para corresponder às várias atmosferas: as queixas de Emanuel, incisivas e indignadas, são pronunciadas em linguagem coloquial, em contraste com certas palavras das Filhas e de outros personagens, ditas em tom poético, metafórico. Este é outro aspecto a considerar: os diferentes registros de linguagem que se alternam, quando não se misturam ou se atritam.

O deus Obatalá, criador dos seres humanos e ligado à ideia de pureza, “para eles o maior dos orixás” (dirá Emanuel afirmando não acreditar em tais divindades), inspira o primeiro ponto da peça. A melodia desse ponto soa um pouco suspensiva, como que inconclusa (embora termine em sua tônica, a nota ré). Os versos iniciais: “Obatalá/ Infinito puro/ Serena brancura sem fim/ Orixá piedoso e soberano/ Criou a terra, o ser humano,/ O arroz branco, o alecrim” (Nascimento, 2022, p. 42).

Emanuel lembra-se da mãe, que se empenhou em que o garoto estudasse, e se ouve a Voz de Negra Velha numa canção de ninar, para comoção do rapaz. Um ruído assusta Emanuel, mas era apenas o galo usado no despacho que acabava de morrer... Tenta sair do local, mas “o canto sobe forte e violento, como se uma parede se erguesse”. Reaparece o Orixá (Nascimento, 2022, p. 45).

Margarida entra, aproxima-se de Emanuel, beijam-se. Como se ele tivesse mesmo de ficar para sentir, outra vez, as emoções boas e ruins da ligação com a ex-esposa, o que seria idílico torna-se conflituoso. Ouvimos a Voz da Mãe de Margarida, que não quis o casamento e praguejou: “Malditos são vocês... e sua raça negra. Amaldiçoados estão para sempre. Desde os tempos da Bíblia!” (Nascimento, 2022, p. 46).

A Filha de Santo III fala em “metamorfose” de Emanuel, que teria superado os episódios relativos ao casamento e que “deixará a casca do ser que não é o seu próprio ser. Mas... devemos esperar os acontecimentos. Por enquanto ele é apenas uma fração de ser inquieta, incapaz de parar e repousar” (Nascimento, 2022, p. 47). Nesse momento, aqueles episódios o fazem recordar uma cena de infância, quando os colegas de escola o vaiaram e lhe atiraram pedras, chamando-o repetidamente “tição...”.

A mágoa logo dá lugar a outro estado de espírito. Ele se torna bem-humorado, galhofeiro, como que gratuitamente. O “Ponto de Xangô e Oiá-Iansã” fará a transição entre o trecho que acabamos de ver e o seguinte, quando aparece Ifigênia, por quem também fora apaixonado.

TÉPIDA NOITE

O “Ponto de Xangô e Oiá-Iansã” coincide com a aparição de Ifigênia. Tanto ela quanto Margarida são fantasmas procedentes da imaginação de Emanuel, em conformidade com a rubrica inicial que fala em “drama real e íntimo do herói”. A personagem é assim descrita: “Negra jovem, traje vistoso, brilhante, mas de gosto duvidoso. Fuma constantemente, nervosamente. Movimentos e gestos que lembram marionetes” (Nascimento, 2022, p. 48). O recurso à mecânica das marionetes também foi usado para Margarida.

A melodia parece mais movimentada que a do ponto anterior, esse mais dolente; vale-se da mesma escala usada no primeiro, a de ré menor. Com uma diferença importante: ao final da melodia, dá-se a passagem de um tom a outro; vamos de ré a lá menor. O efeito é de surpresa. O dramaturgo assinala que se ouvirá esse ponto sempre que Ifigênia surgir em cena, associando a personagem a embalo mais vigoroso (Nascimento, 2022, p. 50).

Emanuel dirige-se a ela acusando-a de persegui-lo e de rir dele, “me farejando como cadela danada...”. Recorda o quanto acreditou na moça, tendo as suas palavras intercaladas por intervenções poéticas das Filhas: “Que frêmito crispando a tépida noite!”; “Uma lua como esta boiava no céu...” (Nascimento, 2022, p. 52). O homem reincide no tom de queixa irada e brande a lança ritual de Ogum contra a aparição, mas o fantasma se esfuma. As denúncias da violência cotidiana e pública toam o lugar das mágoas. Procura acalmar-se, em nova mudança de humor:

Sabe de uma coisa? Sagrada ou não, o melhor será empunhar a espada. No último caso, servirá para varar as tripas de um polícia. (*Sorrindo.*) Deve ser gaiato espetar um tira. (*Faz com a espada gesto no vácuo.*) O bicho estrebuchando, e a gente furando mais, “Toma, isto é Exu vingando todos os negros que o Esquadrão da Morte assassina... Aqueles desempregados que vocês prendem como vadios... ou malandros... e depois enviam para a Ilha Grande...” (*Olha a lua.*) Que bela noite! Em noite assim não devia morrer ninguém... (Nascimento, 2022, p. 52).

A peça incluirá com frequência tais protestos enfáticos. É curiosa, quando não espantosa, a mistura de temas e de códigos – o universo religioso, o cotidiano violento do Rio de Janeiro, uma du-

pla história de amor atravessada por feridas raciais. Esses vários planos foram costurados com habilidade e passamos de um a outro sem maiores solavancos.

O personagem dialoga com as Filhas, dando sinais do crime que o perturba. Lembra que Margarida morreu e ouve: “Morreu ou você matou?” Responde: “Não... não matei. Se houve vítima, a vítima fui eu. As duas se odiavam. Mas contra mim agiram como aliadas. Me liquidaram antes de eu acabar de vez. (Pausa.) Ifigênia... Estava aqui ainda há pouco... Onde está você? Para onde foi?”, pergunta a si mesmo, “transtornado” (Nascimento, 2022, p. 53).

Ifigênia logo reaparecerá, e os dois recordarão a conversa que tiveram tempos antes, quando ele disse preferir que ela estudasse “outra coisa” que não o balé clássico, porque o balé supostamente a levaria a esquecê-lo:

Já observou como os brancos olham para você? Têm sempre um ar de donos, de proprietários. Trata-se de algo assentado na consciência deles. Nem se dão ao trabalho de um autoexame. Basta a um branco desejar uma negra e pronto, deita em seguida com ela (Nascimento, 2022, p. 54).

As Filhas comentam, dentro da convenção não realista que é a do texto: “Tem sido assim desde o navio negreiro!”, diz uma. Outra faz a ressalva: “Mas agora vamos mudar, transformar tudo” (Nascimento, 2022, p. 54).

A iminência da chegada da polícia, real ou suposta, o aflige, e ele pede à ex-namorada que diga aos policiais que não matou Margarida: “Não quero voltar para aquela penitenciária dos infernos. Saiba o que é a cadeia? Anos e anos trancafiado num buraco escuro e frio?” (Nascimento, 2022, p. 55).

Vamos ouvir o “Ponto de Iemanjá”, que traz Margarida de volta com a Teoria das Iaôs, grupo de dançarinas iniciadas no rito que, vindas do fundo da plateia, “lembra o ritmo das ondas. É uma dança sensual, enfatizando os gestos de mulher vaidosa. Margarida está no meio, como se puxada numa rede que é seu próprio véu de noiva” (Nascimento, 2022, p. 56).

O “Ponto de Iemanjá” é o mais breve e simples dos sete pontos na peça, com seis compassos. Solo e coro se alternam, e a primeira estrofe, em solo, diz: “Conchas, búzios, areia fina/ Palmeiras verdes na campina/ Rio Ogum, rochas na colina/ Morada bendita de Janaína”. A letra fala na “negra sereia”, a deusa Iemanjá, e pede a ela forças para sobreviver à “loucura de amar”⁵ (Nascimento, 2022, p. 58).

A SORTE DAS MULHERES

O grupo das Iaôs chega ao palco e se ouve “grande e festivo ruído anunciando a passagem do ano” (Nascimento, 2022, p. 57). Margarida vai se dirigir à Voz de Negra Velha a pedir leite, à maneira das crianças – ela havia sido amamentada nos seios daquela mulher. Quando recorda, falando à Voz, o seu “mamã grande... redondo... bonito...”, uma das Filhas provoca-a: “...preto... Seio bonito e preto. Vamos, repita, quero ver: seio bonito e preto...” (Nascimento, 2022, p. 60).

O diálogo, que inclui cantigas pueris, levará a uma passagem de protesto especialmente incisivo. Emanuel afirma: “Branco nunca é preso por fazer mal a moça negra” – referindo-se ao abuso que teria acontecido a Ifigênia quando adolescente. As Filhas de Santo então se manifestam, veementes, numa espécie de jogral:

Filha II (ingênua): Não foi o que os brancos sempre fizeram? O mal?

Filha III: Muito pior do que o mal. Estupraram as nossas avós africanas. Esqueceram? Violaram as nossas mães. Já perdoaram?

Filha I: Violaram tudo... a terra dos ancestrais...

Filha III: Invadiram!

Filha II: A liberdade dos africanos...

Filha III: Suprimiram. Escravizaram!

⁵ Quanto ao “Ponto de Iemanjá”, temos dúvidas no que toca à relação entre letra e melodia; esta não parece capaz de acomodar os versos para os quais terá sido composta. Pode ocorrer algo similar em outras dessas canções. Questões a serem avaliadas e, se for o caso, resolvidas pelos diretores cênicos e musicais que vierem a trabalhar com a peça.

Filha I: A riqueza... o trabalho dos negros...

Filha III: Roubaram. Espoliaram!

Filha II: As mulheres africanas...

Filha III: Estupraram. Prostituíram!

Filha I: A humanidade dos negros...

Filha III: Embruteceram. Desumanizaram!

Filha II: Os deuses africanos...

Filha III: Profanaram. Negaram! Oh! Ogum! Espada sangrenta da justa vingança! (Nascimento, 2022, p. 62-63).

Emanuel lembra-se de uma noite em que Margarida e ele já estavam noivos e, felizes, resolveram andar à noite. Beijavam-se, quando surgiu a polícia: “Os tiras me surraram. Socos, pontapés, cassetetes... Por fim, me atiraram como um fardo dentro do carro de presos”. Margarida protestava: “Ele é meu noivo... meu noivo... estão ouvindo?” Emanuel lamenta, fechando o relato: “Grades... outra vez grades...” A rubrica a essa altura informará: “O canto [de Iemanjá] sobe, a dança das iaôs atinge o clímax” (Nascimento, 2022, p. 64-65).

O diálogo em flashback, adiante, entre o protagonista e Ifigênia esclarece os motivos de discórdia havidos em seu relacionamento. Ternura e rancor revezam-se ao longo da conversa. Lançada em carreira de bailarina (como se presume) e acusada de ter se bandeado para o lado forte da sociedade (“O público te aplaude... Os jornais te chamam de ‘grande artista’, e você perde a cabeça. Só pensa nos brancos que te podem dar oportunidades”), a moça defende-se: “Que rapaz de cor poderia me oferecer a festa que me oferecem esta noite?” Pouco à frente, dirá: “Usei meu corpo como se usa uma chave” (Nascimento, 2022, p. 68-69).

O dramaturgo certamente critica, a essa altura, a sexualização das mulheres negras e a exploração de seus corpos pelos que pretendem se aproveitar de sua vulnerabilidade. Ifigênia gostava de Emanuel, mas optou por “abrir caminho, vencer na vida. Do meu talento não queriam saber, nem do ser humano que eu era... A única coisa que interessava era meu corpo!” A personagem retirava algum prazer da situação, como admite:

Os homens se transformaram na única razão da minha existência. Aos poucos minha carreira foi ficando para o lado. (...) Só importava meu desejo de homens. Um desespero! (*Lírica.*) Tão bom satisfazer desejo de homem! (*Mística.*) Parecia cumprir uma ordem divina... Igual sacerdotisa executando um ato litúrgico. (*Vulgar.*) Por isso deixei Copacabana... me transferi para a Lapa...

A resposta de Emanuel é o destempero: “Cadela no cio! Mas Deus te castigou” (Nascimento, 2022, p. 69-70).

Indago aqui do sentido assumido pela cena com a menção à troca do bairro de Copacabana pelo da Lapa, ou seja, um bairro então glamoroso por outro associado à prostituição. A personagem só poderia satisfazer o seu “desejo de homens” mudando de endereço? Repare-se que o autor a relaciona à Pombagira (ou a entidade similar) quando Ifigênia diz: “Parecia cumprir uma ordem divina... Igual sacerdotisa executando um ato litúrgico”.

Os valores e costumes da época, que em parte sobrevivem, parecem ter influído sobre a caracterização de Ifigênia, ao menos nessa passagem. O mesmo ocorre com o perfil de Margarida: também a discussão em torno da virgindade da ex-esposa (ela teria tentado esconder de Emanuel já não ser virgem) exibiria esse traço⁶.

APOTEOSE

As páginas finais de *Sortilégio* concentram quatro dos sete cantos da peça, sendo que o último, “Folga negro”, não é propriamente um ponto pois não alude a tema religioso. O primeiro dos quatro é

6 O pendor para antinomias como pureza e devassidão, próximo da lógica dos melodramas, transparece aqui um pouco ao modo de Nelson Rodrigues, com quem a peça tem pontos de contato. O que também se dá nos diálogos: os das Filhas de Santo lembram os das Senhoras ou das Primas em *Anjo negro* (1946), peça de Nelson que integrou a antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Essas coincidências não embaçam o caráter único de *Sortilégio*, singularmente dotado de veemência política associada à atmosfera surreal.

o de Exu, e nele o eu lírico roga ao deus brincalhão que o livre de “atrapalhadas”. A letra enumera os males: “Na encruzilhada do negro/ Tem agressão da polícia, tem/ Estupro de negra, violação/ Tem muita dor, muita sevícia/ Desde o tempo da escravidão” (Nascimento, 2022, p. 86). Apesar das mágoas, a melodia em tonalidade maior corresponde ao espírito do orixá.

No entanto, o que temos a seguir é uma espécie de acerto de contas de Emanuel com Margarida, quando ele a acusa de ter matado o filho de ambos. Machucado, ele a deprecia: “Como mulher você nunca significou nada para mim. Olha, quem tinha nojo era eu. Aquelas coxas amarelecidas que nem círio de velório me reviravam o estômago”. Fala como se Margarida estivesse presente: “Você o matou para se desforrar da minha cor, não foi? Mas ele era também seu sangue”, diz à ex-esposa, que se sentia sexualmente atraída pelo homem e depois parece ter-se cansado dele.

Emanuel afirma: “Desejei um filho de face bem negra. Escuridão de noite profunda, olhos parecendo um universo sem estrelas... Cabelos duros, indomáveis... Pernas talhadas em bronze, punhos de aço para esmagar a hipocrisia do mundo branco”. As Filhas o replicam (“Aniquilar os falsos sonhos da brancura”, diz uma delas), e o homem reitera: “Brancura que nunca mais há de me oprimir. Estão ouvindo?” (Nascimento, 2022, p. 89).

Aqui principia uma oração enunciada pelas Filhas e pelo Coro. Imploram às divindades que deem lucidez a Emanuel “até o terrível instante de enfrentar o que ninguém conhece... Desafiar o mistério oculto lá nas dobras do horizonte” (Nascimento, 2022, p. 90). A peça reforça o caráter simbólico de sua trajetória e de sua morte anunciada.

O término da ladainha é marcado pelo “Ponto de Ogum”, com uma de suas seções mais lírica, outra mais rítmica. Eis a segunda estrofe do canto dedicado ao orixá das lutas: “Bebe teu vinho fervente/ Enquanto da palma pendente/ O olho do abismo te chama/ Abre os caminhos na frente/ Teu povo te segue, te aclama/ Morre e renasce da chama” (Nascimento, 2022, p. 92).

Esse é o momento mais alto do enredo. Ao som dos tambores e do “Ponto de Oxumaré”, deus do movimento, Emanuel confessará serenamente: “Eu matei Margarida. Sou um negro livre!” A remissão de que se trata aqui ultrapassa o episódio individual para se alçar à esfera coletiva. É como se os próprios orixás aspirassem à insurreição, figurada na metáfora agressiva do assassinato que vin-gava o sacrifício da criança⁷.

O próprio Emanuel está condenado a desaparecer. A morte do protagonista pela vontade inflexível do Orixá, morte que subentende o renascimento do herói, equivalerá à redenção dos povos pretos, figurados em Zumbi e em Palmares, que surgem no desfecho. Redenção que não virá sem conflito e luta, a peça nos diz. Ifigênia reaparece ao final convertida em guerreira, a coroa de Ogum sobre a cabeça, uma espada nas mãos. Símbolos de insubmissão.

O repertório imagético de *Sortilégio* é bastante rico e chega a atordoar o comentarista (pode mesmo haver algum excesso e delongas demasiadas nas últimas páginas). Cito apenas dois exemplos, encontrados no decorrer do texto: os lírios sangrentos trazidos por Ifigênia e o gesto de levar as mãos ao pescoço, como se o protegesse, feito por Margarida e alusivo à asfixia – no que a peça remete ao Oteló shakespeariano, mencionado pelo protagonista.

Outra chave de leitura diz respeito aos aspectos metafísicos, já brevemente referidos acima, que se somam aos demais aspectos do texto. Voltemos algumas páginas: ao som do “Ponto de Ogum”, Emanuel, vestido à maneira africana, recita compassivo: “O sombrio fluxo sanguíneo de Ogum transborda em mim as medidas do universo inaugural. Oh, desgraçado seccionamento do ser perfeito, do corpo inconsútil e belo”.

A Filha III reforça: “Separados estamos. Partidos fomos”. Emanuel: “Cosmorama (...) que nos aparta e distancia. Entretanto, o espaço primordial convoca o regresso à continuidade do ser” (Nascimento, 2022, p. 95). São falas cifradas que, segundo as entendo, dizem respeito à finitude e ao isolamento metafísico dos indivíduos, bem como a uma hipotética ressurreição.

⁷ Vale insistir sobre a filiação de Abdias Nascimento às maneiras de Nelson Rodrigues, agora no que toca à brutalidade das imagens, ressalvada a originalidade do autor de *Sortilégio*. Nelson soube reconhecer as qualidades da peça desde que ela apareceu em cena, em 1957: “Na sua firme e harmoniosa estrutura dramática, na sua poesia violenta, na sua dramaticidade ininterrupta, ela também constitui uma grande experiência estética e vital para o espectador. Não tenham dúvidas que a maioria da crítica não vai entendê-la. (...) Mas nada impedirá que o mistério negro entre para a escassa história do drama brasileiro” (Rodrigues em Nascimento, 2022, texto de orelha).

O tema do cosmo dilacerado, cindido, comparece às mitologias. O deus grego Dionísio quebrou-se em pedaços vários; os homens nasceram de suas lágrimas.⁸ A unidade inicial fragmenta-se, e os segmentos aspiram a se religar. Talvez possamos relacionar esse tema, ainda, ao mote da morte e ressurreição de que fala Mário de Andrade no prefácio a *Danças dramáticas do Brasil*, datado de 1944.

Deixemos entre parênteses as noções de “civilizações mais tecnicamente avançadas” e “culturas primitivas”, citadas por Mário, para nos ater ao que importa agora: a ideia de que a morte traz consigo a expectativa de reunião à unidade primeira. De retorno ao todo de que teríamos sido exilados. Abdias Nascimento caminhou por essa trilha (“Morre e renasce da chama”, diz o “Ponto de Ogum”), ainda que não tivesse em mente qualquer coincidência com mitos clássicos ou com os que deram sentido às danças brasileiras.

Ouvimos o “Ponto de Oxumaré”, os tambores vibram: o protagonista confessa o crime que, paradoxalmente, o resgata – e “todo o palco se torna, progressivamente, no quilombo de Palmares” (Nascimento, 2022, p. 100). Emanuel perecerá em seguida, cumprindo a rota de morte e renascimento. Ele representa o seu próprio povo, apto a idêntica metamorfose.

A apoteose explode com “Folga negro”, música em que se reconhecem motes populares, cantada pela Ialorixá e pelo Coro:

Dança negro... canta negro!
Folga negro... branco não vem cá!
Coro: E se vier... pau há de levar!
pau há de levar!

Dança negro... canta negro
Folga negro... a escravidão acabou!
a libertação chegou! (Nascimento, 2022, p. 103).

O público e a crítica em 1957 talvez não tivessem repertório para entender o espetáculo. O pioneirismo dessa peça, na violência de suas imagens, e a atuação do Teatro Experimental do Negro, que existiu de 1944 a 1968, ajudaram decisivamente a criar o repertório cultural que se vem adensando sobretudo nas duas últimas décadas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2.^a edição. Organização: Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio**. 3.^a edição. Apresentação e prefácio: Elisa Larkin Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2022.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio**: Mistério negro de Zumbi redivivo. Inclui o “Prólogo” da edição de 1961. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

NASCIMENTO, Abdias (org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**. 2.^a edição. Com nove peças de vários autores, ensaios e informações biobibliográficas. Inclui Sortilégio na primeira versão. São Paulo: Temporal, 2024.

8 Conforme diz Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Tradução e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 70.

9 “É curiosíssimo constatar que em grande número das nossas danças dramáticas se dá morte e ressurreição da entidade principal do bailado. No Bumba-meu-boi, nos Cabocolinhos, nos Cordões de Bichos amazônicos, ainda nos Congos, nos Cucumbis e nos Reisados isso acontece. Se trata duma noção mística primitiva, encontrável nos ritos do culto vegetal e animal das estações do ano, e que culmina sublimemente espiritualizado na morte e ressurreição do Deus dos cristãos. (...) O complexo de morte e ressurreição não aparece nestas danças dramáticas oriundas de civilizações mais tecnicamente avançadas. É justo nos bailados mais próximos das culturas primitivas, nos Congos de origem negra, nos Cabocolinhos de inspiração ameríndia, e nos Reisados e cordões de bichos (...) que se dá morte e ressurreição. (...) Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados a sua origem primeira e interessada, a sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização” (Andrade, 2002, p. 33).

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

DO “PAI JOÃO” ÀS “LARANJAS DA SABINA”: ESCRAVIDÃO E RESISTÊNCIA NOS TEMPOS DO IMPÉRIO

FROM “PAI JOÃO” TO “LARANJAS DA SABINA”: SLAVERY AND RESISTENCE IN THE IMPERIAL AGE

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 20/01/2025

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Franklin de Sousa Martins  

PUC-SP | franklinsmartins@gmail.com

Resumo/Abstract

Este artigo, focado num dos principais temas do Volume Zero de “Quem foi que inventou o Brasil? – a música conta a história do Império e do começo da República (1822-1906)” (Martins, 2023), mostra como lundus, modinhas, jongs, vissungos, cantigas de roda, tanguinhos, batuques, congadas e outros gêneros musicais lidaram de forma crítica com a escravidão e o racismo no século XIX. Muitas vezes recorrendo à chamada “língua de preto”, as canções nasceram nas senzalas, nos locais de trabalhos, nas ruas, nas feiras, espalhando-se pelo país graças principalmente à transmissão oral e aos circos e, mais tarde, ao teatro musicado ligeiro. Elas deixam claro que os cativos não se submeteram passivamente à escravidão, mas resistiram como puderam à exploração, à desumanização e à desqualificação. Apoiando-se em mais de cem canções, que vão desde o ciclo do “Pai João”, do começo do século XIX, até as “Laranjas da Sabina”, às vésperas da Proclamação da República, o texto descreve também como o Brasil transitou em poucas décadas da transmissão oral tradicional para uma indústria cultural moderna.

Palavras-chave: Canção, Historiografia, Musicologia, Abolicionismo, Brasil Império

Centered on one of the main themes of the Volume Zero of “Who has invented Brazil? – the music tells the history of the Empire and the onset of the Republic (1822-1906)” (Martins, 2023), this article demonstrates how lundus, modinhas, jongs, vissungos, nurse rhymes (cantigas de roda), tanguinhos, batuques, congadas and other musical genres dealt in a critical way with slavery and racism in the 19th Century. Frequently referencing the so-called “black people speech”, the songs were originated in the slave quarters, places of labor, streets and fairs, and spread across the country vastly due to oral transmission and the circus and, later on, light musical theater. They clearly demonstrate that the captive did not passively submit to slavery, but resisted as they could to exploitation, dehumanization and disqualification. Relying on over a hundred songs, ranging from the “Pai João” cycle, at the start of the 19th century, up to the popular “Laranjas da Sabina”, at the wake of the Proclamation of the Republic, the piece also describes how Brazil in a few decades transitioned from oral transmission into a modern cultural industry.

Keywords: Song, Historiography, Musicology, Abolitionism, Imperial Brazil

INTRODUÇÃO

Quase todos os brasileiros já cantaram ou ouviram “Escravos de Jó”.

*Escravos de Jó jogavam caxangá
Tira, bota, deixa o zambelê ficar
Guerreiros com guerreiros
Fazem zig zig záz*

Mas quantos brasileiros conhecem o verdadeiro significado da cantiga? A versão corrente, quase intuitiva, é de que ela se refere ao personagem da Bíblia – aquele que tudo tinha, tudo perdeu e tudo recuperou, sempre aceitando a vontade do seu Deus. A hipótese é, no mínimo, estranha. Como a canção teria saído da Terra de Uz, na atual Jordânia, onde viveu Jó, e vindo parar no Brasil – e apenas no Brasil?

Quem matou a charada foi a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro. “Jó” é uma corruptela da palavra “nzó”, que, em muitas línguas bantas, predominantes na África Central e na África Austral, significa “casa”. Em quimbundo e quicongo, idiomas falados pela maioria dos escravos trazidos da região de Congo-Angola quase não se pronuncia o “n” inicial. Diz-se apenas “zó”. Em outras regiões da África, diz-se “njó”. Os “escravos de Jó”, portanto, eram os escravos domésticos, aqueles que trabalhavam na casa do senhor. Faz todo sentido. (Castro, 2005)

“Zambelê” ou “zabelê” é o nome de uma pequena ave da família das perdizes, muito comum no Brasil, também chamada de inhambu. Mas, na minha avaliação, o mais provável é que, na cantiga, a palavra também seja uma corruptela – no caso, de “zimbelê”. Na “língua de preto”, falada pelos africanos escravizados no Brasil, com erros de concordância e misturando palavras em português e línguas bantas, o prefixo “zi” indicava plural, substituindo os artigos “os” e “as”. “Zingana” (zi + ngana), por exemplo, queria dizer “os senhores”. “Mbêlê” em quimbundo quer dizer “criados”, “pessoas da casa”, “familiares”, “pessoas que trabalham para o mesmo patrão” (Assis Junior, s.d.). “Zimbelê”, portanto, seriam os escravos e escravas que trabalhavam na casa-grande. Faz todo sentido também.

O desconhecimento do verdadeiro significado de “Escravos de Jó” é um sinal de que muitas cantigas dos tempos do cativeiro no Brasil – que durou mais de três séculos e meio, é bom lembrar –, não foram bem compreendidas. Situá-las no seu contexto social e histórico é fundamental para entender a escravidão, o racismo e a resistência ao cativeiro em nosso país.

Claro que não é uma tarefa fácil. Há pouquíssimos registros escritos ou impressos da nossa fragmentada produção cultural anterior ao século XIX. Até a chegada da família real portuguesa no Rio de Janeiro, o Brasil dependia quase que exclusivamente da transmissão oral para a circulação de ideias – e de músicas também. A existência de tipografias era terminantemente proibida. Tampouco era permitido publicar periódicos e livros. Apenas em 1808 foi autorizado o funcionamento da primeira gráfica no Brasil: a Impressão Régia. No mesmo ano, veio ao mundo o primeiro jornal editado no país, a “Gazeta do Rio de Janeiro” – na prática, um diário oficial.

Tudo somado, a palavra escrita atingia um público extremamente restrito. Pouquíssimos brasileiros sabiam ler e escrever na época. Cinquenta anos depois da Independência, segundo o censo de 1872, 84% dos habitantes do país eram analfabetos. Dos 1 milhão 510 mil 86 escravos então existentes no Brasil, somente 1.503 – isso mesmo: 1.503 – sabiam ler e escrever. Ou seja, de cada mil cativos, apenas um era alfabetizado.

Por isso mesmo, os relatos dos acontecimentos, o debate de ideias e as disputas políticas dependiam da transmissão oral para chegar à maioria da população. Quando se ancoravam em rimas e ritmos, como nos poemas e cordéis, chegavam mais longe. Quando se apoiavam também em melodias, atingiam um público maior. Daí a importância da produção e da circulação musical para o debate de ideias.

Até meados dos anos 1830 não havia no país uma produção cultural significativa. Na cena musical, as trocas entre a elite e o povo eram quase nulas. Mas, aos poucos, essa situação começou a mudar. Em 1834, o francês Pierre Laforge iniciou a impressão regular de partituras no Rio de Janeiro. Em 1838, o Brasil subiu aos palcos, até então restritos às peças de autores estrangeiros. Estrearam no Rio de Janeiro as primeiras obras nacionais: a tragédia “Antônio José ou O poeta e a Inquisição”, de Gonçalves de Magalhães, e a comédia “O juiz de paz da roça”, de Martins Pena.

Também nessa época, o Brasil passou a encontrar-se nos picadeiros. As companhias equestres ou circos de cavaleiros tornaram-se uma fonte de diversão imperdível para o grande público. Viajan-

do pelo país, os circos passaram a disseminar e recolher canções, histórias e brincadeiras oriundas da criatividade popular. Junto com as barracas das festas populares e os teatrinhos de bairros ajudaram a captar e a formar o gosto do público pelos espetáculos que mesclavam cenas cômicas, números musicais, interações com a plateia e esquetes sobre acontecimentos do cotidiano. Os “espetáculos de feiras”, como seriam chamados mais tarde, logo passaram a fazer parte também da programação de alguns teatros do país. Assim, aos poucos, formou-se um incipiente circuito cultural de massas, que bebia na tradição popular e dialogava com ela.

Em 1843, pela primeira vez, foram publicados no Brasil romances escritos por brasileiros: “Um roubo na Pavuna”, de Luís da Silva Alves de Azambuja Susano, e “O filho do pescador”, de Teixeira e Souza. “A moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo, saiu em 1844.

A “ERA DOS PROGRESSOS” E O TEATRO MUSICADO LIGEIRO

Com o início do ciclo do café na década de 1840, que injetou grandes recursos na economia, e o fim do tráfico negreiro em 1850, que liberou vultosos capitais para investimentos em outras áreas, o Brasil ingressou na chamada “era dos progressos”. As atividades culturais multiplicaram-se. A imprensa cresceu e se diversificou. Surgiram muitos jornais e semanários, voltados para diferentes públicos e com distintas inclinações, tanto na Corte como nas províncias.

Novas editoras e livrarias abriram as portas. Mais obras literárias, como “Memórias de um sargento de milícias” (1854), de Manoel Antônio de Almeida, e “O guarani” (1857), de José de Alencar, vieram ao mundo. Cresceu o número de teatros – grandes, pequenos e médios – em todo o país.

A cena musical também passou por importantes transformações. Instituições oficiais de ensino, voltadas para a música erudita, foram criadas. Em 1844, as óperas, suspensas desde 1832 devido ao ambiente político carregado e às dificuldades econômicas do período regencial, retornaram ao ambiente musical mais refinado da Corte. Mas as mudanças não se limitaram ao andar de cima. Novas casas de impressão de partituras foram abertas – não só no Rio, mas também na Bahia e em Pernambuco. A circulação de lundus, modinhas, polcas e valsas deixou de depender exclusivamente da transmissão oral. Tocar piano virou uma febre – toda família com recursos tinha um. O Rio de Janeiro passou a ser conhecido como “a cidade dos pianos”.

Em 1859, começou a funcionar na atual rua Uruguaiana, o Alcazar Lyrique. O café-cantante, inspirado nos luxuosos cabarés de Paris, dividiu opiniões. Exemplo de licenciosidade ou insubstituível local de diversão? Seja como for, ele mudou os hábitos da Corte. O Rio de Janeiro, que costumava dormir cedo, a partir daí passou a ter uma vida noturna alegre e agitada.

O Alcazar desempenhou um papel importantíssimo nas mudanças da cena musical e teatral. Trouxe para o Brasil a cançoneta, gênero que faria enorme sucesso até os primeiros anos do século XX. E deu extraordinário impulso ao teatro musicado ligeiro, especialmente depois da apresentação de “Orfeu nos Infernos”, de Offenbach, em 1865. A partir daí, as operetas – espetáculos mais curtos e leves, que mesclavam música, diálogos e cenas cômicas, atingindo públicos amplos – viraram moda na Corte.

Num primeiro momento, prevaleceram as adaptações de peças francesas com motivos nacionais. “Orfeu na Roça”, escrita pelo ator Francisco Correa Vasques, fez um sucesso espetacular em 1868, com cerca de 500 apresentações. Nos anos seguintes, outras paródias foram encenadas, como “Barba de milho” (“Barbe bleu”) e “A Baronesa de Caiapós” (“La Grande-Duchesse de Gérolstein”), sempre obedecendo à mesma fórmula: ambientes e personagens nacionais copiando enredos europeus, músicas alegres francesas, um ou outro número musical brasileiro, linguagem irreverente e bom humor.

Assim, a música leve e as cenas cômicas, que desde meados dos anos 1840 andavam de mãos dadas nos locais populares de diversão, como os circos, as barracas e os teatrinhos, chegaram na virada da década de 1860 para 1870 aos principais palcos da Corte. O Rio estava entrando na era do teatro musicado ligeiro. Esse movimento, com raízes nos padrões populares de entretenimento, mas impulsionado pelo sucesso das operetas e mágicas de origem francesa, criaria as condições para o surgimento de uma expressiva indústria cultural no país nas décadas seguintes.

Muito importante: mais ou menos nessa época, surgiram também periódicos especializados na divulgação das letras de canções populares e foram publicados os primeiros cancionários no Brasil. De certa forma, recuperou-se parte da produção musical difusa anterior.

No fim da década de 1870, o jovem Artur Azevedo, que logo se afirmaria como o maior nome do teatro musicado no Brasil, ainda seguia a fórmula das paródias das operetas francesas: “A filha de

Maria Angu” (“La fille de Madame Angot”, de Lecocq), “A casadinha de fresco” (“La petite mariée”, também de Lecocq) e “Abel, Helena” (“La Belle Hélène”, de Offenbach). Mas logo deu um passo à frente, escrevendo suas próprias óperas-cômicas com motivos nacionais. Em 1880, encenou “Os noivos” e a “A princesa dos cajueiros” (Azevedo, 1995). Nesta última, inovou bastante. Fez subir ao palco – cantando, diga-se de passagem – um personagem que se confundia com o próprio Imperador, a quem batizou de El Rei Caju. Prognata, Pedro II tinha a ponta do queixo ligeiramente levantada, como a castanha. Daí o apelido.

A brincadeira com o Imperador era um sinal dos tempos. Desde a Guerra do Paraguai, a monarquia ingressara num processo de desgaste e desalento. Nos anos 1880, a campanha abolicionista ganhou corpo em todo o país, tornando-se o primeiro movimento de massas nacional de nossa história. Assim, nada mais natural que os temas da atualidade – políticos, econômicos, sociais e comportamentais – entrassem na ordem do dia da cena musical e teatral.

Em 1884, Azevedo que, anos antes havia escrito, sem grande repercussão, sua primeira revista de acontecimentos – “O Rio de Janeiro em 1877” –, voltou à carga. Em parceria com Moreira Sampaio, encenou “O Mandarin”. A peça fez muito sucesso, com “enchentes” diárias de público no Teatro Príncipe Imperial. “Ficou conhecida como a gargalhada que abalou o Rio”, resumiu Neyde Veneziano (Veneziano, 1996).

Depois do sucesso de “O Mandarin”, Azevedo encenou nos anos seguintes “A cocota”, “O bilontra”, “O carioca”, “Mercúrio”, “O homem” e “Fritzmack”. O público reagiu com entusiasmo às revistas, lotando os teatros e dando grande retorno aos empresários que bancavam as produções. Resultado: os investimentos aumentaram, as montagens sofisticaram-se, os espetáculos multiplicaram-se. Mais atores, cenógrafos, figurinistas, músicos, maestros e diretores de cenas tiveram de ser contratados (Sussekind, 1986). Os espetáculos, muitas vezes, adquiriam contornos de superproduções. “O bilontra”, por exemplo, foi apresentado por 30 atores, com três atos, 17 quadros, três apoteoses e nada menos de 53 números musicais.

Outros autores começaram a escrever revistas do ano, como Moreira Sampaio, Valentim Magalhães, Filinto Almeida e Oscar Pederneiras. Músicos como Abdon Milanez, Chiquinha Gonzaga, Henrique de Magalhães, J. Alves Pinto, Assis Pacheco e Costa Junior vieram somar-se a Henrique Alves de Mesquita, Francisco de Sá Noronha, Carlos Cavalier e Gomes Cardim, que já compunham para o teatro musicado ligeiro. Os jornais passaram a dedicar grandes espaços às revistas.

Assim, nos últimos anos do Império, o teatro de revista firmou-se como eixo de um mercado cultural de massas em franca ascensão, em sintonia com o forte crescimento populacional das maiores cidades do país. Em 1872, o Rio tinha 275 mil habitantes; saltou para 527 mil em 1890 e 747 mil em 1900. De 1872 a 1900, São Paulo passou de 31 mil para 240 mil habitantes; Salvador, de 129 mil para 205 mil; Belém, de 60 mil para 97 mil; Porto Alegre, de 44 mil para 73 mil.

O crescimento das cidades no final do século XIX estimulou também o surgimento de romances urbanos de excepcional qualidade, talvez os primeiros do gênero nas Américas, como “Memórias póstumas de Brás Cubas” (1881), “Quincas Borba” (1891) e “Dom Casmurro” (1899), de Machado de Assis, e “O mulato” (1881) e “O cortiço” (1890), de Aluísio Azevedo.

O mesmo fenômeno teve forte impacto no mercado editorial. A Livraria do Povo, adquirida em 1879 por Pedro da Silva Quaresma, converteu-se na primeira grande editora popular do país. Voltou-se para a produção de livros baratos. Lançou, é claro, romances, novelas, peças de teatro e antologias de contos e poesias. Mas, em compasso com a rápida formação de um mercado de massas com interesses variados, publicou também cancionários de modinhas e lundus, cordéis, livros de modas e culinária, coletâneas de pensamentos, manuais de namorados, arsenais de gargalhadas, interpretações de sonhos, instruções para o ensino da fala aos papagaios, obras de história e religião, livros sobre agricultura e destilação, coleções de “causos” de roceiros. A Livraria Quaresma, como ficou mais conhecida, igualmente foi pioneira na edição de livros infantis no Brasil, com títulos de autores nacionais e estrangeiros.

Tornou-se comum também que as companhias de teatro, depois de se apresentarem no Rio de Janeiro, excursionassem pelo Brasil afora. Mas, as províncias não se limitavam a assistir aos espetáculos vindos do Rio de Janeiro. Autores e grupos locais começaram a escrever e encenar obras de teatro musicado ligeiro – operetas, dramas musicados e revistas do ano.

Em 1885, quando a campanha abolicionista tomou conta do país, foi encenado em Salvador o drama musicado “Cenas da escravidão”, de Germano Limeira, regente da orquestra do Teatro S. João.

Em 1891, Porto Alegre assistiu no Teatro S. Pedro à primeira revista gaúcha – “Dr. Quim-Quim Francio” –, obra de um grupo de alunos da escola militar, muito bem-recebida pelo público. No mesmo ano, em Fortaleza, teve grande repercussão a revista “A política é a mesma”, igualmente escrita por cadetes da escola militar. Em 1898, estreou em Belém a revista “O seringueiro”, obra dos paraenses João Marques de Carvalho e Frederico Rhossard. Em 1899, subiu ao palco em São Paulo a primeira revista paulista de acontecimentos, “O boato”, de Arlindo Leal.

Ou seja, o crescimento do mercado cultural em torno do teatro musicado ligeiro e, em especial, das revistas do ano não foi um fenômeno restrito ao Rio de Janeiro. Teve caráter nacional. Tampouco se restringiu aos teatros, embora eles fossem seu epicentro. Pois, os cafés-cantantes, chopes-berrantes, circos de cavalinhos e teatrinhos de bairros viveram nesse período o mesmo clima de efervescência dos grandes palcos. Atraíram muitos espectadores e fregueses. Lançaram boa parte das canções apreciadas pelo povo. Palhaços-cantores como Bahiano, Mário Pinheiro, Geraldo Magalhães, Benjamin de Oliveira, Cadete e Eduardo das Neves, tornaram-se popularíssimos.

Foi dentro desse ambiente que, em 1902, nasceu a indústria fonográfica no Brasil. A Casa Edison, do tcheco Fred Figner, desde o primeiro momento apostou suas fichas no mercado popular. Quase não fez registros de músicas eruditas. Para gravar modinhas, lundus e canções, contratou palhaços-cantores e atrizes do teatro de revista. Já as músicas instrumentais foram entregues ao flautista Patápio Silva, à Banda do Corpo de Bombeiros, regida pelo maestro Anacleto de Medeiros, ou à Banda da Casa Edison, cujos integrantes também eram, em sua maioria, soldados do fogo.

Atestando a pujança do mercado musical que se formara no país nas décadas anteriores, a Casa Edison gravou em 1902 mais de 200 discos no Rio de Janeiro. Em pouco tempo, o país ocuparia a terceira posição no ranking mundial de discos gravados anualmente, atrás apenas dos Estados Unidos e da Alemanha.

Assim, o Brasil passou a contar com uma indústria cultural moderna, semelhante à dos países mais desenvolvidos, mas com uma diferença notável: ela nasceu estreitamente ligada à transmissão oral. Enquanto os países da Europa e mesmo das Américas levaram séculos para fazer a transição da transmissão oral para a indústria cultural (Burke, 2010), no Brasil esse trajeto foi percorrido em poucas décadas. Na área musical, esse fenômeno teve duas consequências. Primeira: a tradição oral desaguou na indústria cultural com muito mais força do que nos países ricos. Segunda: as ruas pesaram mais do que os palácios e as instituições oficiais na criação do nosso ambiente musical. O popular chegou mais forte no erudito do que o erudito no popular.

Assim, nossas raízes musicais de origem africana, indígena e cabocla, embora transmitidas quase exclusivamente pela oralidade, não ficaram perdidas no passado ou restritas ao folclore, como na maioria dos países europeus. Ainda que esmaecidas aqui e ali, chegaram com força ao conjunto da sociedade na virada do século XIX para o século XX, gerando um ambiente complexo e rico, capaz de dialogar de forma madura e inventiva com nossas raízes europeias, importantíssimas também. Desse caldeirão nasceu nossa identidade musical e, de certa forma, nossa identidade cultural.

PAI JOÃO, “LÍNGUA DE PRETO”, CANTOS DE TRABALHO E RESISTÊNCIA AO RACISMO

No Volume Zero de “Quem foi que inventou o Brasil?”, que se debruçou sobre as músicas sobre política nos tempos do Império e nos primeiros anos da República, foram garimpadas mais de cem canções sobre a escravidão e o racismo, a resistência ao cativo e ao preconceito, a campanha abolicionista, a Lei Áurea e suas limitações, assim como sobre a transição do trabalho escravo para o trabalho autônomo ou assalariado nos centros urbanos no final do século XIX. Em 90% dos casos, a pesquisa recuperou não apenas as letras, mas também as melodias das canções, a maioria delas gravadas agora pela primeira vez. Elas podem ser escutadas no [site quemfoiqueinventouobrasil.com](http://sitequemfoiqueinventouobrasil.com) (Martins, 2023).

Os versos de muitas dessas canções foram escritos em “língua de preto”, que misturava palavras, regras de concordância e características fonéticas do português e das línguas bantas. Em Portugal, desde meados do século XVIII há registros em “língua de negro” em livros, jornais e esquetes teatrais (Tinhorão, 2011). No Brasil, como a impressão esteve proibida até 1808, é provável que só em 1832 tenha sido publicado o primeiro texto escrito em “língua de preto”: “História do Pai João”. Saiu no jornal “A Mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada” do tipógrafo, editor e jornalista Francisco de Paula Brito. Negro e filho de escravos libertos, Brito foi um dos principais nomes do mundo cultural da Corte até os anos 1860 (Godoi, 2016).

“História do Pai João” é um primor de duplo sentido. Parece registrar uma conversa entre negros idosos sobre fatos banais do cotidiano. Mas, na verdade, faz uma crítica bem-humorada à Regência Tri-na Permanente. O Pai João dos versos é o deputado João Bráulio Muniz, um dos três regentes. O Pai José é outro regente, o deputado José da Costa Carvalho. Os dois reclamam dos limites que enfrentam no exercício do poder: “Pra que nô qué essa cosa/Que xama Cutituição?”. Pai Riogo é o ministro da Justiça, padre Diogo Antônio Feijó, que em 1835 assumiria a Regência Una. Sob o apelido de senhor Perneira esconde-se o liberal moderado Bernardo Pereira de Vasconcelos, ministro da Fazenda até meses antes.

Canções e textos em “língua de preto” tornaram-se extremamente populares a partir de 1830. Nas décadas de 1840 e 1850, os teatrinhos e as barracas nas festas populares costumavam apresentar lundus, modinhas, árias, diálogos e jograis em “língua de preto”. Em 1850, o jornal “O Despertador Municipal” publicou várias conversações no português falado pelos africanos escravizados, como “Pai Supriço, Pai Zuão e Pai Bunito, turo zelle camrada” e “Conversa de Pai Joaquim e Pai João, condutores de carroças”. Nos anos 1860, pelo menos três cordéis sobre a Questão Christie e a Guerra do Paraguai tiveram os velhos pais negros como protagonistas.

Abre a coletânea de canções sobre a escravidão uma obra seminal: “Pai João”. Não se sabe quem são seus autores nem o ano da sua composição, mas ela é bem antiga. Provavelmente, começou a circular pelo país no início do século XIX, talvez antes. As quadrinhas de “Pai João”, em “língua de preto” – impressas bem mais tarde –, denunciavam a escravidão, o racismo e o preconceito.

*Quando iô tava na minha tera
Iô chamava Capitão
Chega na tera dim baranco
Puxa enxada – Pai João*

E criticavam a frouxidão moral dos senhores de escravos:

*Nosso preto quando fruta
Vai pará na correção
Sinhô baranco quando fruta
Logo sai sinhô barão*

O lundu teve ampla circulação em todo o país, estimulando o surgimento de um ciclo musical do Pai João. Pelo menos outras quatro canções – “Pai João” (da peça “Orfeu na Cidade”), “Lundu do escravo”, “Mãe Maria Camundá” e “Preto forro alegre” – fazem parte desse ciclo. Têm músicas semelhantes, embora não iguais, à do lundu original. Mas seus versos são distintos. Às vezes, trazem refrões criados pelos palhaços-cantores nos circos de cavatinhos.

O “Pai João”, da peça “Orfeu na Cidade” (1870), – paródia de “Orfeu no Inferno”, de Offenbach – composto e cantado pelo ator Francisco Vasques, vai na mesma linha do lundu original (Souza, 2010; Marzano, 2008).

*Quando eu vim da mia terra
Mi chamava capitão
Mas hoje em terra di branco ...
Puxa enxada, pai João*

*Eu era sinhô dotô
Home di grande sabença,
Hoje Pai João só servi
Pra vendê correspondença!*

*A princesa de Benguela
Qu’inda é parenta minha
Sinhá moça stá chamando
Oh! Diabo di nigrinha!*

*Sinhô príncipe rê Congo
Co sua nome tamanho,
Veio pra terra di branco
Si chamá negro din ganho.*

Os demais lundus do ciclo do “Pai João” vieram do interior de São Paulo, de Pernambuco e do Estado do Rio. Referem-se a situações vividas pelos escravos no cotidiano, como o trabalho extenuante, os preconceitos, os castigos, o casamento e a alforria. Estimularam o surgimento de inúmeras paródias.

Muitos folcloristas notáveis, como Arthur Ramos, associaram a figura do “Pai João” ao “Uncle Tom” da literatura norte-americana. Como o personagem do romance de Harriet Beecher Stowe, ele seria um velho escravo que aceitava com resignação a opressão de que era vítima. As cinco canções mencionadas acima, assim como outras posteriores, enfraquecem bastante essa interpretação.

Nosso Pai João, longe de se vergar submisso diante da exploração e do racismo, resistia com os meios a seu alcance à exploração e à desumanização do cativo. Embora não estivesse disposto a fugir para um quilombo, tampouco era subserviente. Não adotava os pontos de vista de seus algozes. Fazia críticas, recorria à ironia, expunha a hipocrisia, desnudava o racismo e repelia o discurso desqualificador de que os negros eram inferiores aos brancos (Abreu, 2017).

Outras canções coletadas abordam as difíceis condições do trabalho escravo no meio rural. “Ei, ê lambá”, “Trabaiá até morrê” e o jongo da opereta “Os noivos” mostram como era pesado o trabalho na mineração, nos engenhos de açúcar e na colheita do café, respectivamente. “Escravos de Jó”, “Tava chovendo”, “Pai Luís” e “Catarina, minha nega” ecoam cenas do cotidiano dos escravos domésticos.

Já “Tango do Ali Babá” e “Embaúba” mostram relações contraditórias entre os cativos e os sinhôs e sinhás. No tango, com belíssima música do maestro e compositor negro Henrique Alves de Mesquita, os escravos saúdam respeitosamente a senhora. Em compensação, no jongo cantado pelos cativos das fazendas de café do Rio de Janeiro, eles zombam do senhor: “Ô, ô, com tanto pau no mato/ Embaúba é coroné”. A embaúba é uma árvore que não vale grande coisa. Por fora, tem boa aparência. Por dentro, sua madeira é podre.

Quatro outras cantigas referem-se direta ou indiretamente aos quilombos, às fugas de escravos e à resistência nas senzalas. “Batuque dos Palmares” veio do Nordeste. “Samba na sanzala”, de Minas Gerais. “Jongo africano”, do Estado do Rio. “Muriquinho piquinino”, que mais tarde seria interpretada por Clementina de Jesus, também teve origem em Minas. Quando um familiar do garotinho pergunta para onde ele está indo, o moleque responde: “Ô parente, pro quilombo de Dum-bá!” (Machado Filho, 1985).

Desqualificar e desumanizar o escravizado era essencial para legitimar a escravidão. “Caruru” é um exemplo de como o racismo não tinha limites na sociedade escravocrata. Estabelece uma hierarquia entre as mulheres a partir de critérios de cor. No alto, estavam as branquinhas; depois, vinham as mulatinhas; em seguida, as cabrinhas (mulatas de pele mais escura); e, por último, as negras. Dizia uma de suas quadrinhas:

*As branquinhas bebe champanhe
As mulatinhas vinho do porto
Cabrinha bebe cachaça
E negra mijo de porco*

Se a desqualificação e a desumanização eram essenciais para manter a escravidão, a resistência ao racismo era fundamental para debilitá-la. A música foi uma importante cena dessa disputa. Inúmeras canções foram compostas exaltando a beleza das negras e mulatas, brincando também com o ciúme que despertariam nas mulheres brancas.

É o caso de “Gosto da negra”, “Quando vejo da mulata”, “Eu gosto da cor morena” e “Às clarinhas e às moreninhas”, que remontam às décadas de 1850 e 1860. Cantadas por toda parte, elas ensejaram diversas paródias e contribuíram para elevar o amor-próprio das escravizadas e das mulheres afrodescendentes.

“Vem cá, meu anjo” foi mais longe. A mulher negra não se deixa seduzir pelos elogios do rapaz branco, que a chama de “rosa”, “santa” e “estrela”. Pergunta ao galanteador: “Meu caro amigo, por

ventura você quer casar comigo?” Surpreso, o rapaz diz que só se fosse louco ou se ela fosse mais alva um pouco. A negra, então, dispensa-o em grande estilo:

*Também declaro
Já que é tão franco
Que eu não desejo
Casar com branco*

“A mulata”, com versos de Gonçalves Crespo, talvez tenha sido uma das canções mais populares do fim do Império. A morena “de olhar azougado”, por quem o feitor estava enamorado, apaixona-se por um mascate “que, em noites de lua, cantava modinhas, lundus magoados”. Foge com o rapaz. E o feitor, ao descobrir na senzala o catre da bela mucama vazio, “se foi definhando, perdido de amor”.

As canções “Mulata vaidosa” e “Preta Mina” fizeram grande sucesso nos anos 1880. Ambas receberam música de Xisto Bahia, o cantor e ator mais popular da época. A letra da primeira canção é de Melo Moraes Filho, importantíssimo intelectual do final do Império e início da República. Nela, a mulata diverte-se com os ciúmes das sinhás:

*Minhas iaiás da janela
Me atiram cada olhadela
Ai, dá-se? Mortas assim ...
E eu sigo mais orgulhosa
Como se a cara raivosa
Não fosse feita pra mim*

Já em “Preta mina” quem canta as belezas da mulher é seu namorado, também negro, a quem ela trata carinhosamente com saudações em iorubá:

*Ai, quando ao longe me vê
Grita logo: Acugelê!
Vem cá, dengoso, vem cá
Me diz ao ouvido: Acubabá!*

O charme da negra era tamanho que despertou o interesse de um senhor importante. Ele se deu mal:

*Um dia um senador
Quis se fazer de bonito
Mas a preta que é só minha
Foi-lhe às ventas com um palmito*

Mas não eram apenas as negras e as mulatas que sofriam com o assédio dos brancos. As índias também, como dá conta a canção “A Tapuia”, composta no Pará em 1868. Impressionado com a beleza da indígena, o “cariua”, ou seja, o homem branco, oferece-lhe dinheiro, vestidos e joias para ela deixar a selva e viver com ele. Ela recusa:

*Não quero, cariua, aonde se nasce
Deus manda que a vida com gosto se passe*

De Fortaleza, vieram “A mulata cearense” e “A cabocla”, compostas por Raimundo Ramos Cotoco, poeta, compositor e boêmio cearense. Retomam o mote da inveja das sinhás diante da beleza das mestiças.

Infelizmente não foi possível coletar as músicas de algumas importantes canções sobre a escravidão, apenas suas letras. “Insurreição do Queimado” é uma preciosidade, recolhida pelo historiador e político capixaba Afonso Cláudio em seu livro homônimo, publicado em 1884. A obra resgata a rebelião dos escravos em São José do Queimado, no município da Serra, em 1849. Os cativos sublevaram-se quando não foram alforriados pela construção de uma igreja, como lhes havia sido prometido.

A insurreição foi duramente reprimida e seus líderes enforcados (Claudio, 1884). As outras três modalidades e lundus falam sobre as belezas das negras e das morenas e sobre pressões e assédios.

A ABOLIÇÃO “ME DEU CAMA, MAS NÃO DEU BANCO”

O Brasil foi o último país das Américas a abolir a escravidão. Somente em 1888 terminou com o regime de cativo, depois de Cuba (1886), Porto Rico (1873) e Estados Unidos (1865). E bem depois da maioria dos países latino-americanos: Chile (1823), Bolívia (1826), México (1829), Paraguai (1842), Argentina (1853) e Venezuela (1854).

Na maioria desses países, o trabalho escravo estivera concentrado em atividades altamente lucrativas destinadas à exportação, como a mineração e as lavouras de cana-de-açúcar, tabaco, algodão, cacau e café. Já no Brasil ele movimentou durante séculos toda a economia. Éramos uma sociedade escravista de Norte a Sul do país e de cima a baixo das classes sociais. Pessoas de classe média possuíam cativos. Ex-escravos possuíam escravos. Havia escravos nas fazendas, nas ruas e nos lares, na produção e nos serviços.

Esse quadro somente começou a mudar depois de 1850. Diferentemente da lei “para inglês ver”, que em 1831 proibira o tráfico negreiro, mas nunca fora efetivamente aplicada, a Lei Eusébio de Queirós gerou efeitos imediatos por causa da fortíssima pressão britânica. Os números são eloquentes: em 1849, entraram no Brasil cerca de 60 mil africanos escravizados. Em 1851, esse número foi reduzido a quase zero. Ou seja, a principal fonte de reprodução do escravismo deixou de existir.

O fim do tráfico negreiro teve efeitos fortíssimos na vida nacional. Vultosos capitais antes imobilizados no comércio transatlântico de escravos passaram a ser investidos em outras atividades, gerando modernização e progresso. Mas suas consequências não se limitaram à economia. Refletiram-se também na área social e repercutiram no ambiente político.

Com a interrupção da oferta externa, produziu-se forte concentração da mão-de-obra cativa nas fazendas de café do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Em 1872, as três províncias concentravam quase 55% dos escravos do país. Também caiu fortemente a quantidade de ganhadores e ganhadeiras nas cidades, porque, com o crescimento da economia, muitos deles conseguiram se alforriar. Em 1849, havia 110 mil cativos na Corte, ou seja, 42% dos seus 266 mil habitantes. Em 1872, esse número declinou para 49 mil – 18% de uma população de 275 mil pessoas.

Tais mudanças reduziram a base social de apoio ao escravismo, que deixou de ser visto como algo natural. Progressivamente, o cativo passou a ser considerado um regime de trabalho odioso e desumano. As ideias abolicionistas, antes restritas a círculos relativamente estreitos, ganharam terreno a partir dos anos 1860. A música, o teatro, a literatura e a imprensa deixaram isso bem claro.

As primeiras canções abolicionistas – quase todas, poemas musicados – nasceram nos salões e conquistaram corações e mentes de intelectuais, jornalistas, advogados, médicos e outros setores da classe média. “O filho da lavadeira”, escrito em 1861 por Francisco Quirino dos Santos, jovem abolicionista de Campinas (SP), recebeu melodia do maestro Sant’Anna Gomes, irmão mais velho de Carlos Gomes. “O africano e o poeta”, publicado em 1872 pela jovem Narcisa Amália, foi musicado por João Gomes de Araújo. Os versos cantados no primeiro capítulo do romance “A escrava Isaura”, de Bernardo Guimarães, de 1875, despertaram a criatividade do compositor M. A. Lobo. O poema “O escravo”, de Pires Ferrão, ganhou música de Luiz Pistarino. Nele, o cativo pede a Deus que o deixe morrer, abreviando seu sofrimento.

Em 1868, Castro Alves emocionou plateias de jovens declamando o poema “Navio Negreiro”, que denunciava o escravagismo como uma vergonha nacional. Em 1869, Joaquim Manuel de Macedo publicou o romance “As vítimas-algozes”, alertando que a violência contra os cativos um dia se voltaria contra os senhores. Nos anos seguintes, as trilhas abertas em 1859 por Maria Firmina dos Reis, com “Úrsula”, e Luís Gama, com “Novas trovas burlescas”, seriam ampliadas por outras obras abolicionistas, como “A escrava Isaura” (1875), de Bernardo Guimarães, e “O Mulatto” (1881), de Aluísio Azevedo.

Dezenas de sociedades antiescravistas foram fundadas em todo o país entre 1869 e 1871. Jornais passaram a criticar abertamente o regime do cativo, como “O Arlequim”, “O Mosquito” e “A Vida Fluminense”. Em 1871, o parlamento, emparedado entre os escravocratas e o crescimento do sentimento abolicionista, aprovou a Lei do Ventre Livre. Estancou-se a única fonte ainda existente de reprodução da escravidão.

Assim, depois da Guerra do Paraguai, o abolicionismo ganhou forte impulso. Novos jornais de orientação antiescravista foram fundados, como “O Mequetrefe”, a “Gazeta de Notícias”, a “Gazeta da Tarde” e a “Revista Ilustrada”, do desenhista Angelo Agostini. Importantes lideranças negras, como o advogado e jurista Luís Gama, o jornalista José do Patrocínio e o engenheiro André Rebouças colocaram-se à testa do movimento, trabalhando em sintonia com personalidades como Joaquim Nabuco e João Clapp.

Luís Gama, em São Paulo, escolheu o caminho do ativismo judicial. Explorando brechas legais, como as evidentes transgressões à “lei para inglês ver” de 1831, bateu às portas dos tribunais. Conseguiu libertar centenas de cativos. No Rio, tiveram início as conferências-emancipadoras promovidas por Patrocínio e Rebouças. Oferecendo discursos, números musicais e récitas de poemas, os espetáculos reuniam tribunos, artistas e personalidades. Recolhiam doações para alforriar escravos, muitas vezes libertados no próprio palco, sob o aplauso emocionado das plateias. Em 1880 e 1881, foram organizadas nada menos de 44 conferências-emancipadoras (Alonso, 2015).

Todas essas iniciativas deram um caráter de massas ao abolicionismo. Até a década anterior, ele estivera marcado pelo ativismo de elite. Porém, no início dos anos 1880, transbordou para as ruas, reunindo multidões, conquistando a opinião pública e isolando política e moralmente o escravismo. Assim, transformou-se no primeiro movimento cívico popular de caráter nacional da nossa história. Em 1883, foi fundada a Confederação Abolicionista. Surgiram no país quase cem novas entidades antiescravistas. Em 1884, o Ceará e o Amazonas declararam extinta a escravidão em seus territórios. Muitas cidades fizeram o mesmo nos anos seguintes.

Se a Guerra do Paraguai havia consolidado no Brasil o sentimento de nação, o movimento abolicionista fez irromper no país a ideia da cidadania. Nada de esperar que morresse o último escravo para que a escravidão terminasse. O regime do cativo teria de desaparecer como fruto da ação política dos brasileiros, como proclamou o “Hino Abolicionista”, composto em 1885 pelo maestro negro Manuel Tranquillino Bastos, muito tocado nos atos que pediam o fim da escravidão na Bahia, especialmente no Recôncavo.

*Brasileiros, cantai liberdade
Nossa pátria não quer mais escravos
Os grilhões vão quebrar-se num povo
De origem somente de bravos.*

Na denúncia do escravagismo e na virada da opinião pública, o teatro musicado teve papel importantíssimo. “Canção da escrava” e “Canto do Africano” vieram da Bahia, compostas por Germano de Souza Limeira, regente da orquestra do Teatro São João, em Salvador. Foram cantadas no drama “Cenas da escravidão”, representado em 1885. Já “O Jongo dos Sexagenários”, “Ai, ai, sinhô!” e “Dança dos negros” subiram aos palcos em 1886, todos com o mesmo mote: a Lei dos Sexagenários. Cantados em “língua de preto”, os jongsos fizeram grande sucesso – os dois primeiros na revista “A mulher-homem”, de Valentim Magalhães; o terceiro, em “O bilontra”, de Artur Azevedo.

*Pleto é caiongo, aluá
Nhô Manéco fazi lei
Ai! Ribedade quem dá
Nosso vai pidi zi rei
Ai uê, mamê
(ah! ah! ah! ah)
 (“Jongo dos Sexagenários”)*

Caiongo significa idoso em quimbundo, idioma muito falado em Angola. Nhô Maneco era o político baiano Manoel de Souza Dantas, responsável pelo projeto inicial da Lei dos Sexagenários.

Na “Dança dos negros”, o negro velho comemorava a liberdade. Feliz da vida, zombava do medo que os senhores de escravos começavam a sentir.

*!! !! Par’os blanco que dia sinistro
Aquele que os negro chegar a ministro*

*Que os negro chegar a ministro
Nosso gente já 'stá livre
Só trabalha si quizé
Si Siô!
Toca zumba zumba zumba
toca zumba zumba zumba
Vamos ter o nosso caza
e também nosso muié*

Três lundus e uma pândega – “Mãe Maria”, “Ma Malia”, “Batuque na cozinha” e “Negro forro” –, que abordavam o cotidiano e os preconceitos vividos pelos negros no final do Império, fizeram sucesso nos circos de cavalinhos. Chegaram aos nossos dias graças aos artistas-cantores como Eduardo das Neves, Bahiano, Campos e Mário Pinheiro, contratados no começo do século XX pela nascente indústria fonográfica.

O crescimento do movimento abolicionista foi tão forte em todo o país que a opereta “A Corte na roça”, de 1885, com música de Chiquinha Gonzaga e texto de Palhares Ribeiro, constatou em tom de blague (Diniz, 2009):

*Já não há nenhum escravo
Na fazenda do sinhô
Tudo é boliçcionista
Até memo o imparadô*

A polícia exigiu mudanças no último verso, convertido às pressas para “Até *memo* o seu dotô”.

Os escravagistas, sentindo que começava a lhes faltar o chão, reorganizaram-se em torno dos Clubes da Lavoura. Em 1884 fundaram 50 filiais da entidade. No ano seguinte, lograram derrubar o gabinete comandado por Souza Dantas, o “Nhô Maneco”. Seu sucessor, José Antônio Saraiva, do Partido Liberal, conseguiu aprovar a Lei dos Sexagenários, mas não durou no cargo. Em 1886, novas eleições deram a maioria aos conservadores.

Mas, nas ruas, a iniciativa permaneceu nas mãos dos abolicionistas. Em vários pontos do país, foram organizados grupos de apoio às fugas de escravos. A luta pelo fim da escravidão entrou então em sua etapa final. Depois das fases do ativismo de elite e da conquista da opinião pública, o abolicionismo partiu para a desobediência civil.

No Nordeste, o Clube do Cupim, que se propunha a roer em silêncio a escravidão, organizou uma eficiente rede de apoio às fugas de cativos. Em São Paulo, os Caifazes promoveram evasões em massa de escravos na direção de Santos, que havia declarado ilegal o cativo. Em várias regiões da província, a atividade agrícola entrou em parafuso. Alguns fazendeiros chegaram à conclusão de que era melhor alforriar e assalariar os libertos do que correr o risco da desorganização da produção.

No final de 1887, os bispos lançaram manifesto a favor da abolição. Pouco depois, os militares avisaram que não aceitariam mais perseguir escravos em fuga. Isolado, o gabinete conservador ainda tentou uma última cartada: a repressão frontal às manifestações abolicionistas. Mas logo a própria base parlamentar conservadora dividiu-se. Em 7 de março de 1888, o Barão de Cotegipe, chefe do gabinete conservador, pediu demissão.

Assumiu o cargo o conservador moderado João Alfredo, anunciando que enviaria ao parlamento projeto de lei extinguindo a escravidão. Dias depois, recebeu de André Rebouças uma proposta com dois pontos: libertação dos escravos sem indenização aos proprietários e distribuição de terras para os libertos. O primeiro foi adotado; o segundo, devidamente ignorado.

No dia 13 de maio de 1888, a regente princesa Isabel assinou a Lei Áurea. Multidões nas ruas comemoraram a abolição. O Rio de Janeiro entrou em festa por vários dias.

Os pontos de jongo “Pisei na pedra” e “Cangoma me chamou”, este último gravado oito décadas depois por Clementina de Jesus, festejaram a libertação. Em quimbundo, “ngoma” significa tambor.

*Tava durumindo
Cangoma me chamou*

*Disse: levanta povo,
Cativo já acabou*

Os lundus “Canoa virada” e “Não temos mais sinhô” também cantaram o fim da escravidão.

*Vou por vilas e cidades
Até pelos arrabaldes
Não há quem não desejasse
O dia da liberdade
 (“Canoa Virada”)*

Uma curiosidade: “Canoa virada” tem a mesma música de “Caruru”, canção preconceituosa e racista mencionada anteriormente, recorrendo inclusive ao mesmo estribilho. Coincidência ou resposta intencional?

Já o “Hino da Redenção”, com origem nos salões, homenageou a Princesa Isabel. “Missa Campal”, paródia de uma cançoneta francesa, descreveu com malícia e bom humor o ato religioso celebrado na Quinta da Boa Vista no domingo seguinte à abolição. A missa reuniu milhares de pessoas, num clima de festa e grande comoção.

Mas, passadas as comemorações, a realidade falou mais alto. Os escravos estavam livres, mas não tinham como garantir sua sobrevivência. Não apenas não receberam terras, como propunha André Rebouças, como tampouco lhes foram oferecidas condições mínimas para conquistar um lugar ao sol.

Cinco canções que vieram das fazendas e das ruas, cantadas por ex-escravos, retratam a situação imediatamente posterior à abolição. O jongo “Me deu cama, mas não deu banco” (título atribuído), recolhido décadas depois pelo pesquisador norte-americano Stanley J. Stein em Vassouras (RJ), resumiu as limitações da abolição. Os ex-escravos continuaram socialmente excluídos, submetidos ao preconceito e à opressão (Lara; Pacheco, 2009).

Mas, no lundu “Seu negro agora está forro” e no calango “Na panhação do café”, eles comemoram a liberdade e a Lei Áurea. Embora continuassem a enfrentar privações econômicas e preconceitos, sentiam-se mais confiantes. Já “Pai José” e “O entusiasmo do negro mina” revelam que, apesar do fim do regime do cativo, os ex-escravos muitas vezes continuaram a ser submetidos a castigos físicos e morais. No primeiro lundu, a sinhazinha, “tudo zangarinha”, manda raspar a cabeça do Pai José com a navalha – suprema humilhação. No segundo, ela se sente no direito de dar bolos de palmatória no negro livre.

Porém, apesar de tudo, nos anos seguintes alguns ex-escravos lograram conquistar novas posições. No dueto “Mestre Domingos e sua patroa”, o homem negro arrebatou o coração da mulher branca. A canção termina com ambos dirigindo-se às pressas para a casa do mestre onde vão comer maracujá, o fruto da paixão.

No pot-pourri “Pai João”, com trechos de quatro lundus sobre diferentes momentos da escravidão, Eduardo das Neves faz um resumo dos tempos do cativo e da luta pela liberdade. No último deles, o negro comemora o fato de seu senhor sair de casa para passear no domingo.

*Num domingo dia santo minha sinhô vai passeá
Lô fica tomando conta de minha bela iaiá*

Haja maracujá ...

GANHADORES, AUTÔNOMOS E ASSALARIADOS

É impressionante a quantidade e a riqueza das canções sobre as mudanças no mundo do trabalho nas cidades brasileiras na segunda metade do século XIX. Elas dão conta da rápida transição do trabalho escravo para o trabalho assalariado ou autônomo nos centros urbanos do país no período.

Até a década de 1850, quase todas as atividades urbanas eram exercidas pelos escravos de ganho – cativos que trabalhavam nas ruas e entregavam a seus senhores a maior parte do dinheiro recebido por serviços prestados ou mercadorias vendidas. Entre eles, havia profissionais como alfaiates, sapateiros, tanoeiros, carpinteiros, pedreiros, ferreiros, ourives, coureiros e barbeiros. Outros

extraíam dentes e aplicavam ventosas. Mas a maioria dos ganhadores e ganhadeiras trabalhava no comércio e no transporte de cargas e pessoas.

Praticamente todo o comércio ambulante nas cidades era feito por cativos e cativas. As mulheres eram a maioria nessa atividade. Vendiam de tudo: peixes, caranguejos, carnes, frutas, legumes, verduras, água, café, refrescos, carvão, capim, milho, bebidas, bolos, doces e refeições.

Os escravos também carregavam tudo que circulava pelas cidades. Em seu trabalho “A greve negra de 1857 na Bahia”, o historiador João José Reis resume: “A maioria dos negros de Salvador, escravos ou não, trabalhava na rua, ou entre a casa e a rua. Eles eram responsáveis pela circulação de coisas e pessoas pela cidade. Carregavam de tudo: pacotes grandes e pequenos, do envelope de carta a grandes caixas de açúcar, tinas de águas e fezes, tonéis de aguardente e gente em cadeiras de arru-ar” (Reis, 2019).

Esse quadro mudou a partir dos anos 1860. Em poucas décadas, o número de ganhadores nas cidades diminuiu significativamente, enquanto crescia o contingente de ex-escravos trabalhando nas ruas por conta própria ou como assalariados. No comércio ambulante, mulheres negras que se alforriaram ou já haviam nascido livres tomaram conta das ruas com seus tabuleiros e bandejas. Assim, na década de 1880, em vez de ganhadores e ganhadeiras, predominavam nas ruas da Corte e de outras cidades ex-escravos que haviam passado à condição de trabalhadores autônomos. Também entraram no mercado do trabalho imigrantes, principalmente portugueses pobres, que chegaram ao país em grande número.

Por outro lado, como já foi dito, depois de 1850 os capitais antes imobilizados no tráfico negreiro deslocaram-se para outras atividades. Ferrovias foram construídas. Oficinas, pequenas fábricas e até estaleiros abriram suas portas. Surgiram novos bancos, lojas, casas de pasto, estabelecimentos comerciais e escritórios. As cidades e os serviços urbanos passaram por notáveis transformações: calçamento de ruas, iluminação a gás, redes de esgotos sanitários, bondes puxados por burros, varreduras de vias públicas. No Rio, importantes corporações foram criadas, como o Corpo de Bombeiros (1856) e a Guarda Urbana (1866).

Todos esses progressos abriram postos de trabalho e promoveram o assalariamento. Estimularam a chegada de imigrantes, mas também a alforria de escravos. Categorias profissionais antes inexistentes passaram a fazer parte do cotidiano das cidades, especialmente da Corte: ferroviários, empregados de casas bancárias e casas de pasto, cocheiros e condutores de bonde, funcionários da iluminação pública, garis, guardas e bombeiros.

Tais mudanças deram-se dentro de um quadro de forte crescimento econômico, graças à elevação dos preços internacionais do café. A extraordinária injeção de recursos na economia favoreceu o florescimento cultural. Novos jornais, editoras e teatros foram criados. Os circos de cavalinhos multiplicaram-se. Surgiram os cafés-cantantes e, pouco depois, os chopes-berrantes. Tudo somado, especialmente a partir de 1870, nossa música popular viveu um tempo de muita criação e intensas trocas. Assim, pôde captar as importantes mudanças ocorridas no mundo do trabalho no período.

Muitas canções que refletem esse processo foram compostas em “língua de preto”. É o caso de “O caranguejo”, composta na Bahia no início dos anos 1860. Quem canta é um escravo de ganho, Pai Manoel, que deixa clara sua condição ao reagir à possibilidade de sofrer um calote de uma compradora:

*Sinhá não sabia
Que yo era cativo
Que tem ri dá conta
Di o mi cativeiro?
Nô qué zi caróte
Dacá mya rinêro*

É provável que o personagem de “O vendedor d’água” também fosse um escravizado. O aguadeiro sente-se tão explorado que pede à morte que venha libertá-lo:

*Morro e vivo trabalhando
De meu não tenho um vintém
Ah! Diabo leve esta vida
E quem a quiser também*

Escrito em “língua de preto”, o cordel “Pai Supríço, Pai Zuão e Pai Bunito, turo zelle camrada” – ou seja, “Pai Simplício, Pai João e Pai Bonito, todos eles camaradas” –, publicado em 1850, conta a história de três carregadores de “tigres” – tonéis com fezes e urina. Os escravos, ao lançarem os dejetos em locais proibidos por ordem de seus senhores, são presos pelos “califórnicos”, os fiscais da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Depois lamentam:

*Abri zoio zi cativo
Cu quarta de zi fiscá;
No vuai ni venda ri nôte
Si no are fica má;
Si leva bari ni capeça
Vuai ni praia dispejá;*

*Quando é dia ri santo
No vuai ni venda bebê,
Mu conta ri bacaiáu
Na bunda ri vaçucê;
Nesse dia ri rumingo
Ten muto gente qui vê.*

*Supríço, Zuão, Bunito,
Toma mia zi conseio;
Guenta sua cativeiro,
Abri zoio cu zi reio!
Zi cambra fica sirindo
Cu sua cofre bem cheio!*

Em “Conversa entre Pai Joaquim e Pai João, carregadores de carroças”, os dois escravos de ganho, numa longa conversa em “língua de preto”, reclamam dos achaques e ataques dos vigias municipais. Segue um trecho:

*(Joaquim)
Toma sentiro, parente,
Cu zhome qui tem boné,
Qui anda di traz di nosso
Zipiando pé pru pé*

*(João)
Ah, io sabe, pae Zoaquim,
Son zhome qui trazi farta
Cu boné, cu camarão,
Qui carrega zipingarta.*

*(Joaquim)
Nô fualla nesse, Zuão,
Esse se chama sôráro;
É zotro qui peca gente
Ni rua de ze Teatro*

*(João)
Ah, Zoaquim, lembrou ben
Esse chama-zi vigia
Qui quata gente ri nôte,*

Qui quata tanben ri dia.

(Joaquim)
Aóra sim, vaçucê
Tocou cu mão ni pandero;
Zelle no traze zibata,
Qui quero só é rinhêro

No lundu “Imbernizate, engraxate à la mode de Paris”, o rapaz reclama da dureza do trabalho. Já na canção “Guarda urbano”, quem se lamenta é um policial. Os cantos “Iaiá, me diga adeus” e “Ê, cuê ...” (títulos atribuídos) eram entoados pelos escravos quando carregavam cargas pesadas pelas ruas do Recife e de Salvador. “Ê cuê” significa “Deus” em lucumi, variante do iorubá, como explicou o escritor cubano Alejo Carpentier, no livro *Écue-Yamba-Ó* (1933).

Ê, cuê ...
Ganhadô
Ganha dinheiro
Pra seu sinhô

Várias canções abordam atividades assalariadas que surgiram no contexto da modernização dos serviços de comércio, transporte e limpeza: “Cocheiro de bonde” (1883), “Trabalhou, mas não ganhou” (1885), “Coro dos caixeiros” (1889), “O condutor de bonde” (1900), “Coro dos garis” (1900), “O bombeiro” (s.d.) e, outra vez, “Cocheiro de bonde” (s.d.). Os trabalhadores queixam-se das condições de trabalho: serviço pesado, atrasos de salário, inexistência de folgas e risco de desemprego. Todos os profissionais são homens – em geral, imigrantes portugueses. Mas há exceções. No lundu autobiográfico “O crioulo” (1900), Eduardo das Neves conta com graça e charme a história de sua vida, desde os tempos de moleque. Antes de se tornar o compositor e cantor de maior sucesso da época, teve várias ocupações. Trabalhou como ferroviário:

Entrei para a Estrada de Ferro
Fui guarda-freio destemido
Veio aquela grande greve
Por isso fui demitido

Dudu refere-se à greve dos últimos dias de 1891 da Central do Brasil. Também serviu no Corpo de Bombeiros, mas durou pouco na corporação por frequentar fardado as rodas da boemia:

Na companhia
Estava alojado
Todo equipado
De prontidão
Enquanto esperava
Brado de fogo
Preludiava
No violão

Acabou encontrando-se profissionalmente nos circos a partir de 1895. Como ator, cantor e compositor, Dudu teve uma carreira espetacular. Embora sua base fosse o Rio, apresentava-se em todo o Brasil. Em 1907, foi contratado pela Casa Edison, onde gravou cerca de 200 canções. Lançou pelo menos três cancionários com letras de suas composições, publicados pela Editora Quaresma.

Muitas canções dessa época resgatam o trabalho de mulheres livres, ex-escravas ou descendentes de escravas, que viviam da venda de mercadorias nas ruas. A canção-pregão “O sorveteiro”, também conhecida por “Sorvete, iaiá”, é a única exceção: o vendedor é um homem. Nas demais – “As laranjas da Sabina” (1890), “Sabina, a baiana dengosa” (1889), “Aqui vai quitanda boa” (s.d.), “Me compra, ioiô” (1901), “A

doceira” (1902), “A doceira” (s.d.), “A quitandeira” (1902), “Iaiá Fazenda etc e tal” (1904) e “A baiana dos pastéis” (s.d.) –, são as mulheres que oferecem frutas, bolos, doces, verduras, pastéis, vatapás, carurus e zorôs às pessoas. Todas elas mostram-se orgulhosas do que fazem e confiantes em si mesmas.

DE PAI JOÃO À SABINA, INSUBMISSÃO À INJUSTIÇA

Nenhuma delas ficou tão famosa como a Sabina. Em julho de 1889, meses antes da Proclamação da República, um subdelegado de polícia proibiu-a de continuar vendendo laranjas em frente à Escola de Medicina do Rio. Indignados, os jovens organizaram um protesto bem-humorado. Saíram em passeata pelo centro da cidade. À frente do desfile, uma coroa feita de bananas e chuchus trazia uma faixa: “Ao eliminador de laranjas”. Por onde passavam, os jovens eram aplaudidos. Aos poucos, a manifestação foi engrossando e ganhando um tom nitidamente republicano. Os jornais deram ampla cobertura ao protesto, ressaltando seu caráter pacífico e brincalhão e criticando as autoridades. A polícia teve de revogar a proibição e, assim, Sabina continuou a vender frutas na calçada da Escola de Medicina. E, sem querer, converteu-se em bandeira republicana.

*Os rapazes arranjaram
Uma grande passeata
Deste modo provaram
Quanto gostam da mulata, ai*

*Sem banana macaco se arranja
E bem passa monarca sem canja
Mas estudante de medicina
Nunca pode passar sem as laranjas
As laranjas, as laranjas da Sabina*

Se o povo assistiu à Proclamação da República “bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava”, como escreveu Aristides Lobo, (Basbaum, 1968), ele não só entendeu como apoiou o protesto dos estudantes contra a perseguição à Sabina, quatro meses antes do 15 de novembro.

“Pai João”, no comecinho do século XIX, havia deixado claro que os sistemas judicial e policial brasileiros tinham dois pesos, duas medidas e duas cores. Para os negros pobres, prisão e humilhação; para os brancos ricos, títulos de nobreza e fortuna. Mesmo cantando sozinho durante décadas, o negro velho não se calou diante da injustiça. Semeou a verdade, que, aos poucos, depois de muitas idas e vindas, alcançou os corações e as mentes de muitos brasileiros.

No final do século XIX, talvez porque estivesse chegando o tempo da colheita, a Sabina rodou a baiana diante da perseguição do “eliminador das laranjas”. Sinal dos tempos: a vendedora ambulante negra não cantou sozinha. Ao contrário, junto com ela, cantaram e protestaram nas ruas os estudantes da escola de medicina e de outras faculdades do Rio de Janeiro, conquistando a opinião pública.

O Brasil tinha mudado um bocado. Mas é claro que ainda precisava – e precisa – mudar muito mais.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.
- ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ASSIS JUNIOR, A. de. **Dicionário Kimbundu – Português**. Luanda: Argente, Santos & Cia. Ltda, s.d.
- AZEVEDO, Artur. **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2ª ed., 1995, 6 v.
- BASBAUM, Leôncio. **História Sincera da República, de 1889 a 1930**. São Paulo: Fulgor, 1968.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia**: um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2ª ed., 2005
- CLÁUDIO, Afonso. **Insurreição de Queimado**: episódio da história da Província do Espírito Santo. Vitória: Editora da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, s.d.
- DINIZ, Alai Garcia; OLIVEIRA, Gilvan Müller de (org.). **Conversação**: cordel de cultura afro-brasileira. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Núcleo de Estudos Portugueses, 1999.
- DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. Nova edição, revista e atualizada. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.
- GODOI, Rodrigo Camargo de. **Um editor no Império**: Francisco de Paula Brito (1809-1861). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2016.
- LARA, Silvia Hunold Lara e PACHECO, Gustavo. **Memórias do jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas (SP): CECULT, 2007
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.
- MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil?** – a música popular conta a história da República. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, 3 v.
- MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil?** – a música conta a história do Império e do começo da República (1822-1906). Curitiba: Kotter Editorial, 2023, Volume Zero.
- MARZANO, Andrea. **Cidade em cena**: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892). Rio de Janeiro: Folha Seca / FAPERJ, 2008.
- REIS, João José. **Ganhadores**: a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. **Carpinteiros teatrais, cenas cômicas & diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista**: ensaios de história social da cultura. Londrina: Eduel, 2010.
- SUSSEKIND, Flora. **As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TINHORÃO, José Ramos Tinhorão. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas (SP): Editora da Unicamp, 1996.

“E O GRANDE RIO DA MÚSICA BRASILEIRA, DE NORTE A SUL, REGANDO A TERRA”: O TRABALHO DIDÁTICO DE MÁRIO DE ANDRADE NO CAMPO MUSICAL

“AND THE GREAT RIVER OF BRAZILIAN MUSIC, FROM NORTH TO SOUTH, WATERING THE LAND”: MÁRIO DE ANDRADE'S DIDACTIC WORK IN THE MUSICAL FIELD DICHOTOMIES

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 22/01/2025

Aceito em: 25/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Vitor Fernando Perilo Vitoy  

PUC-Goiás | vitorvitoy@pucgoias.edu.br

Resumo/Abstract

Este estudo visa analisar a contribuição de Mário de Andrade para o desenvolvimento da musicologia e da identidade musical brasileira. A partir de uma vasta produção teórica e literária, observa-se que o autor destaca-se como um dos principais defensores da valorização do cancionário popular e folclórico, promovendo uma revisão cultural profunda ao integrar a arte à realidade social do país e incentivar os compositores a explorarem as raízes populares do Brasil. Sua atuação como professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, aliada ao trabalho como crítico musical, foi essencial para consolidar suas ideias e formar um público mais consciente da diversidade musical brasileira.

Palavras-chave: Mário de Andrade, música brasileira, folclore musical, identidade cultural, modernismo.

This study aims to analyze Mário de Andrade's contribution to the development of musicology and Brazilian musical identity. Based on his vast theoretical and literary output, the author stands out as one of the main defenders of the appreciation of popular and folk songs, promoting a profound cultural revision by integrating art with the country's social reality and encouraging composers to explore Brazil's popular roots. His work as a professor at the Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, combined with his work as a music critic, was essential in consolidating his ideas and forming a public more aware of Brazil's musical diversity.

Keywords: Mário de Andrade, Brazilian music, musical folklore, cultural identity, modernism.

PRÓLOGO: MÁRIO DE ANDRADE E A MÚSICA COMO EXPRESSÃO NACIONAL

A trajetória intelectual de Mário de Andrade (1893-1945) transcende os limites da literatura ficcional, expandindo-se com vigor para outras áreas do conhecimento, como a música, a etnografia e a crítica artística e cultural. Figura de proa no movimento modernista brasileiro, o autor paulistano não só buscou uma renovação estética, mas também uma profunda reconciliação entre as manifestações populares e o universo erudito. Essa abrangência, de acordo com o professor Florestan Fernandes, caracteriza-se como um “autêntico pioneiro, consciente de suas responsabilidades e de suas limitações” (Fernandes, s/d, p. 115-6).

No caso específico da música brasileira, Mário de Andrade vislumbrou mais que um fenômeno artístico: viu-a como um reflexo da complexa formação social e cultural do país, marcada por profundas desigualdades e uma tradição de oralidade dominante sobre a escrita. O leitor conseguirá verificar, ainda que brevemente, que toda sua pesquisa, além de didática e crítica, foi capaz de delinear os contornos de um pensamento que almejava a consolidação de uma arte nacional, capaz de dialogar com as raízes populares sem se submeter à simples imitação dos modelos europeus, como salienta Tadeu Chiarelli em seu livro *Pintura não é só beleza*.

Mário de Andrade fundará o seu modernismo dentro do campo da crítica de arte, construindo um determinado conceito de tradição artística brasileira. Ou melhor, das várias camadas de obras e artistas que foram sedimentando o solo da cena artístico-cultural do país até o advento do modernismo, Mário de Andrade selecionará certas figuras e certas obras que “prenunciam”, lá no passado, determinadas obras/ e ou atitudes modernistas (Chiarelli, 2007, p. 25).

Reiteramos que, além de seu papel como crítico e pesquisador, Mário de Andrade assumiu também uma postura didática, acreditando que a educação musical no Brasil deveria incorporar essas tradições, integrando-as de maneira sistemática ao ensino e à prática musical formal, visão pedagógica que foi consolidada durante sua atuação como professor de Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde buscou criar uma ponte entre a música erudita e a cultura popular, trabalho que não só inspirou gerações de músicos e intelectuais, mas também fomentou um debate crítico sobre as direções da música brasileira durante a primeira metade do século XX.

Em crônicas como “Música Brasileira” (1921) e em obras mais extensas como *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) e *Compêndio de História da Música* (1929), o escritor defende que a verdadeira música nacional encontra-se nas expressões do cotidiano, como nas cantigas de roda, nos cantos de trabalho e nas melodias folclóricas. Podemos inferir, portanto, que a trajetória de Mário de Andrade no campo musical transcende o mero interesse acadêmico, pois ele enxergava na música uma forma de intervenção cultural e social, capaz de expressar as vivências e os sentimentos do povo brasileiro. Veremos adiante que suas críticas à “Pianolatria” buscavam incentivar uma reflexão mais profunda sobre o significado de produzir arte em um país marcado por profundas desigualdades sociais.

CANCIONEIRO E MODERNISMO: MÁRIO DE ANDRADE E A CRÍTICA MUSICAL BRASILEIRA

O polímata Mário de Andrade pautou grande parte de sua pesquisa no campo musical, principalmente porque enfatizava o quanto as canções populares no Brasil seriam uma forma poderosa de representar a cultura e as manifestações do país, preenchendo o vazio deixado pela falta de leitura e escrita reflexiva em grande parte da população. Para ele, essa interpretação parece apropriada para perceber que a música teve um papel central nas experiências brasileiras, transmitindo histórias, sentimentos e identidades que moldam tanto a sociedade, quanto a cultura.

Compreendemos Mário de Andrade não só como poeta e escritor de textos ficcionais e críticos, mas também como um intelectual de significativa dimensão didática e produtor de crônicas, ensaios e textos teóricos que evidenciam toda uma consciência e sensibilidade em relação às diversas temáticas artísticas que circundam o país. Além disso, é importante destacar sua formação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o que nos permite

julgar essa área como uma das mais profícuas em sua trajetória como pesquisador, docente e escritor¹.

Com base nessas informações, observa-se que ele utilizou a música como uma lente para analisar as diversas produções culturais e seus respectivos produtores, apontando caminhos para a pluralização da cultura brasileira, organizando de maneira sistemática o vasto conteúdo que adquiria e, assim, estabelecendo uma conexão entre a obra de arte e as práticas culturais e sociais do país. A pesquisadora Gilda de Mello e Souza em *A ideia e o figurado* evidencia que

o período que se segue à Semana de Arte Moderna e vai de 1922 a 1928 é fundamental na trajetória do grande escritor e deve ser tomado como referência para que se entenda a sua evolução. A batalha do Modernismo foi para todos que nela tomaram parte um divisor de águas, uma ruptura, mas para Mário de Andrade representou o primeiro momento de um desafio. A 20 de janeiro de 1922 era nomeado catedrático da História da Música do Conservatório Dramático e Musical; 22 dias depois, de 13 a 18 de fevereiro tomava parte na Semana de Arte Moderna, onde seria um dos representantes mais visados pela estrondosa vaia do Teatro Municipal (Souza, 2005, p. 13-14).

A morte do irmão Renato Moraes de Andrade aos 14 anos, em 1913, em um acidente enquanto jogava bola, teve um forte impacto na vida de Mário de Andrade, isto porque depois do ocorrido, as comemorações ao som do piano, que eram rotineiras na casa da família, passaram a ser cada vez mais esparsas, e o filho mais velho, que na infância fora considerado um pianista prodígio, passou a não conseguir mais tocar com a mesma destreza, caindo em uma depressão e adquirindo um persistente tremor nas mãos. Assim sendo, percebe-se, a partir destas leituras, que o sonho de ser pianista foi direcionado para a docência e para as pesquisas que realizou durante toda a vida, especialmente a partir dos anos de 1920.

Merece reconhecimento a dinamização proativa com que contrariava os valores definidos pela elite intelectual como preponderantes e declarava sua convicção democrática nas expressões artísticas, incluindo aqui as canções populares, postura que foi se alicerçando a partir de sua juventude e acabou ganhando mais fôlego depois de adulto. Segundo Paulo Sérgio Malheiros dos Santos, em sua obra ensaística intitulada *O Grão Perfumado*, Mário de Andrade destaca-se como um estudioso da música, cujas investigações são importantes, especialmente devido à escassez de análises críticas substanciais à época em que foram conduzidas. Para ele, o escritor de *Música*, *Doce Música*, dedica-se profundamente à consideração de que a música não pode ser estudada de maneira isolada do contexto social: “Mário só acreditava na arte como um todo englobando aspectos étnicos, estéticos e políticos” (Santos, 2013, p. 18).

Toda essa discussão ganha contorno e relevo mais expressivos se tomarmos como norte alguns textos de Mário de Andrade sobre a música e o cancionário popular, que figuraram em jornais e revistas da primeira metade do século XX, ou foram oriundos das palestras que proferiu. Para o professor e escritor da Universidade de São Paulo José Miguel Wisnik, cada um desses textos publicados de modo esparso, mas produzidos em grande volume, “tematiza a nova música, fazendo com que sua problemática desemboque em duas vertentes: a ligação com a Europa, de um lado, e a proposta didática de outro, vazada na crítica à música descritiva e a Pianolatria” (Wisnik, 1977, p. 104). Além do mais, essa prática de escrita crítica tornou-se um ofício comum, não só por parte de Mário de Andrade, mas de outros intelectuais da época, como mais uma forma de auferir renda complementar².

É importante destacar ainda que o fato de Mário de Andrade ter sido um missivista incansável permitiu que ele travasse um diálogo constante com seus contemporâneos, um intercâmbio de ideias

1 Sua matrícula é efetivada em 20/02/1911, provavelmente no terceiro ano da turma de piano e, no ano seguinte, é nomeado aluno praticante para ensinar teoria. Em 1913 começa a lecionar Solfejo (curso que ensina a ler as notas musicais), piano e História da Música. Em 1914 matricula-se no curso de canto e em 1916 é nomeado auxiliar na cadeira de piano. Em 03 de março de 1918 recebe o diploma do curso de piano e a partir de 1920 já é contratado oficialmente pelo próprio Conservatório para lecionar (Alvarenga, 1974, p. 60-61).

2 Em uma entrevista concedida no ano de 1933, Mário de Andrade declarou: “[...] no Brasil ainda é raro o escritor que pode viver dos seus próprios livros. Me dedico por isso ao jornalismo e ao professorado, que são ocupações sempre de ordem intelectual, e me conservam dentro da minha realidade primeira que é a arte” (Andrade, 1983c, p. 40).

que o conduziu a uma crítica inovadora, especialmente no que tange aos quadros culturais do Brasil, refletindo sua postura intelectual comprometida. Sua liberdade para articular concepções e projeções sobre o desenvolvimento dos diversos elementos poéticos, musicais, coreográficos e folclóricos com os quais dialogava é particularmente marcante.

As premissas que sustentam nossa análise sobre o pragmatismo de Mário de Andrade destacam sua habilidade de interpretar fenômenos orais e escritos, abrangendo tanto o discurso de pessoas letradas quanto o de indivíduos sem formação formal. Seu *Ensaio sobre a música brasileira* sobressai como uma ilustração ao sugerir que os músicos deveriam incorporar elementos da música popular e folclórica em suas composições, revelando um diferencial significativo na abordagem do autor.

Devemos esclarecer que nos primeiros anos da década de 1920 o escritor não se detinha em produzir material teórico sobre música, mas textos sobre artistas e suas composições, englobando a necessidade de se rever costumes e experiências práticas a fim de promover um trânsito mais próximo entre esses produtores e o público. Para Paulo Sérgio Malheiros dos Santos,

Mário de Andrade, aberto às novidades vanguardistas, manteve-se, entretanto, ideológica e afetivamente ligado a muitas tradições. A música erudita europeia será para ele sempre a preferência primordial, mesmo quando em situações específicas, circunstanciais tentará combatê-la. Mais difícil será precisar quando começa seu interesse pela tradição oral do folclore brasileiro (ainda aqui, o modelo europeu impõe-se, e o escritor observa que, já na Idade Média melodias populares se associavam aos textos litúrgicos na arte polifônica dos motetos do século XIII). Mário entraria em contato com a música interiorana paulista em suas férias nos arredores da cidade; e as primeiras melodias folclóricas, nordestinas ou de outros estrados, lhe chegaram, provavelmente, pelo convívio com alunos do Conservatório e imigrantes, moradores da Pauliceia (Santos, 2013, p. 27).

O trecho acima traz uma análise que explora a riqueza e a complexidade das influências culturais na vida e obra de Mário de Andrade, identificando as principais abordagens ensaísta e cronista do autor, principalmente quando examina o trabalho de determinados compositores e suas composições, com ênfase nos aspectos mais marcantes de suas estéticas, como forma, melodia, estrutura e harmonia. Ademais, a análise considera as implicações culturais, políticas e ideológicas que indicam o surgimento de uma postura intelectual em consolidação entre os críticos paulistas e cariocas nas primeiras décadas do século XX.

MÁRIO DE ANDRADE E A CRÍTICA MUSICAL JORNALÍSTICA NA DÉCADA DE 1920

Em seu artigo “Música Brasileira”, publicado na primeira quinzena do mês de julho do ano de 1921, no jornal *Correio Musical Brasileiro*, Mário de Andrade procurou levantar uma indagação importante: haveria ou não uma música realmente nacional? Essa celeuma desdobrou-se em tantas outras oportunidades que teve para abordar o assunto. Em suma, o que o autor pretendia naquele instante não era simplesmente trazer respostas objetivas aos leitores, mas criar um efeito retórico que alvitrasse a validade das muitas manifestações existentes que ele pôde analisar com maior propriedade.

Logo nos dois primeiros parágrafos, já é possível detectar seu anseio, que não foi outro senão o de asseverar que a música brasileira existe “na canção popular”, nas especificidades de cada um dos estados federativos do país, sendo que em alguns ela seria “mais lírica”, em outros “mais estilizada” ou mesmo “mais sensual, mais rítmica” (Andrade, 1921, p. 5). Depreende-se, a respeito da potencialidade musical no Brasil, toda essa diversidade avistada, fosse nos centros mais urbanizados com os maxixes, tangos e sambas, fosse nas regiões mais distantes com os cateretês ou lundus, por exemplo, o que atestava vivências locais, que integralizadas perfaziam o vasto repertório nacional.

Mário de Andrade, com todo seu didatismo, considera que a música transpassa a própria história, estando sempre relacionada à condição humana, que por natureza tende a ser musical, por isso sabe-se que desde o nascimento já se convive com as canções e se cresce rodeado por outras tantas demonstrações melódicas e rítmicas. Fundamentalmente, é ela que “nos assiste em nossas dores, nos anima em nossos desesperos e nos coroa em nossas glórias” (Andrade, 1921, p. 5).

É preciso esclarecer que a música aparece entre nós sempre como legitimadora dos mais diversos processos, isto é, ela simboliza cada uma das conquistas realizadas. Assim, não há grupo que não tenha experimentado, em alguma ocasião pelo menos, um contato mais íntimo com algum tipo de canto ou dança. Maurice Halbwachs detalha de modo apurado essas noções em seu livro *A Memória Coletiva*:

Não existe somente a música dos músicos. A criança é embalada docemente pelas canções de sua ama de leite. Ela repete mais tarde os refrões que seus pais cantarolam junto dela. Há canções de roda, como há cantigas de trabalho. Nas ruas das grandes cidades, as cantigas populares correm de boca em boca, reproduzidas outrora pelos realejos, hoje pelos megafones. As melopeias dos comerciantes ambulantes, as canções que acompanham as danças enchem o ar de sons e de acordes. Não é necessário que os homens tenham aprendido música para que guardem a lembrança de certas canções e de certas melodias (Halbwachs, 1990, p. 172).

No Brasil, a música suplanta a noção do que possa ser o nacional e, desde a formação, é ela que se faz presente nas celebrações religiosas, nas danças, nos costumes, tornando-se íntima de todos e se afirmando como patrimônio imaterial, criado e recriado pelas comunidades em função de seu ambiente. Para o crítico e estudioso Renato Almeida, em seu livro *História da Música Brasileira*, de 1926, “não podíamos deixar de ser musicais. Só as naturezas frias são mudas e a nossa sinfoniza a própria luz”. E prossegue explicando que “pouco importam as formas do canto popular, as modificações autóctones ou importadas; ficou o ritmo brasileiro, com uma cor dourada, cheia de sol, fulgente, maravilhosa³” (Almeida, 1926, p. 15).

Os escritores José Geraldo da Vinci de Moraes e Cacá Machado, no texto 'Escutando o Brasil', explicam melhor esse argumento mostrando que o povo brasileiro, historicamente, “mais canta do que lê”; por isso

a ‘vocação musical’ da sociedade brasileira foi sem dúvida nenhuma reforçada por sua condição cultural basicamente oral ou lecto-oral que, por uma série de circunstâncias históricas, permaneceu assim até pelo menos meados do século XX. Além disso, a inexistência ou as limitações de mediações e interlocuções sociais e políticas sempre exibiram nossas gritantes contradições, instituindo na cultura cotidiana o lugar central das ações, mediações e representações da sociedade. Nessas condições, não surpreende, portanto, que a música – sobretudo a do “povo” – ocupasse papel importante na produção e interlocução cultural e social na sociedade brasileira. [...] (Machado; Moraes in: Carvalho; Eugênio, 2014, p. 588).

Nos textos de Mário de Andrade, identificamos uma pluralidade didática e crítica, notadamente relevante, uma vez que a autonomia do autor encontra-se atrelada a um status que demanda consecução mediante a distância da predominante visão eurocêntrica na tessitura sociocultural brasileira. Em princípio, havia a busca de uma legitimidade que decorreria da exigência de se pensar as composições não somente enquanto uma arte no sentido verdadeiro e primitivo da palavra, mas como força de caráter civilizatório. Foi assim que tentou provar que os músicos faziam música “copiando Verdi, macaqueando Puccini”, ou mesmo “enfeitando-se com pó-de-arroz e o *rouge* de Massenet ou tentando o debussismo” (Andrade, 1921, p. 5).

Depreende-se que Mário de Andrade preveniu seus leitores sobre os cuidados quanto à incorporação de elementos estrangeiros nas composições nacionais, isto porque os músicos poderiam incorrer na desvalorização dos processos populares, que deveriam ser utilizados nas composições eruditas. Apesar de valorizar a música do francês Claude Debussy (1862-1918), que se despojou dos cânones, das repetições e das cadências rítmicas, postergando as normas da harmonia clássica, ou mesmo do italiano

3 O trecho foi transcrito utilizando as atuais regras gramaticais da Língua Portuguesa.

Giacomo Puccini (1858-1924), que foi reputado pela crítica como um dos maiores representantes das óperas realistas, o musicólogo paulistano buscava fustigar a tendência de copiar a metodologia de criação musical europeia, o que ele voltaria a versar não só em textos jornalísticos, mas em seu *Ensaio sobre a música brasileira* e demais textos que escreveu entre os anos de 1920 e 1940.

Teoricamente o que precisava ser vencido era um estágio histórico de inconsciência nacional, levando os músicos a conquistarem uma autenticidade criativa, livrando a nação dessa condição cultural de “empréstimo”, polêmica que não versava apenas sobre uma situação recente, mas remetia ao período colonial, como sustentam Enio Squeff e José Miguel Wisnik, em seu livro *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*.

O problema é todo este: na medida em que o país foi se envolvendo na sua própria condição de colônia, impuseram a história artística um constante voltar-se para o exterior, no afã de encontrar no estrangeiro (França, Inglaterra e hoje Estados Unidos) o que não se vislumbrava aqui dentro.

A rigor, pois, o país sem memória existe desde os tempos em que o objeto atual de nosso esforço de recuperação começou a ser disposto como problema (Squeff; Wisnik, 2004, p. 22).

Considerando este particular, Carlos Gomes (1836-1896) é referenciado no texto “Música Brasileira”, de 1921, no sentido de ratificar que o seu nacionalismo musical romântico cumpria uma função determinada: a do enaltecimento da língua portuguesa por intermédio da seleção de textos musicais que incluíam no repertório temas brasileiros históricos, dentre eles o indianismo, que se fez vigente em *O Guarani*. Porém, para Mário de Andrade, essa prática não pretendia legitimar características reais do país, isso porque em suas peças prevaleciam componentes com especificidades europeias, o que já havia sido contraditado também, em diversas oportunidades, no campo literário. Essa síntese, conforme Enio Squeff e José Miguel Wisnik, corrobora o entendimento de que

os diversos tipos regionais que passam pela obra de José de Alencar são brasileiros por constituírem uma temática literária, e não por se identificarem como tais. José de Alencar é antes de tudo um escritor que adota um meio erudito como forma de comunicação. O mesmo pode ser dito em relação a Carlos Gomes e sua música (Squeff; Wisnik, 2004, p. 22).

Em seu texto “Pianolatria”, publicado na primeira edição da revista *Klaxon*, de 15 de maio de 1922, o escritor modernista reforçou que Carlos Gomes intentava, inicialmente, instituir uma vinculação entre seu imaginário e as demonstrações artísticas que estavam presentes à sua volta, o que não seria mais compatível com os novos ideais que eram defendidos. Foi por esse viés que houve a distinção entre o que seria o nacionalismo temático e o de caráter popular, que se beneficiava de uma autonomia composicional e representativa da expressão nacional.

Não há dúvida. O Brasil ainda não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro. Mas a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética. Carlos Gomes é inegavelmente o mais inspirado de todos os nossos músicos. Seu valor histórico, para o Brasil é e será sempre imenso. Mas ninguém negará que Rameau⁴ é uma das mais geniais personalidades da música universal... Sua obra prima, porém, representada há pouco em Paris só trouxe desapontamento. Caiu. É que o francês, embora **chauvin**, ainda não proclamou o bocejo sensação estética (Andrade, 1922, p. 8).

4 Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi considerado um dos maiores compositores do período Barroco-Rococó. Na França, porém, é tido como a maior expressão do Classicismo musical.

Os apontamentos acima demonstram que, para Mário de Andrade, Carlos Gomes não deixou de ter sua relevância, até porque, a seu modo, sua produção tentava explorar os elementos da arte nacional. Entretanto, o maior problema encontrado residia no fato de o músico não ter conseguido realizar maiores feitos em prol da música brasileira, apegando-se a uma perspectiva romântica e exótica do povo e da cultura. Dessa maneira, predominava sua “estreita visão artística dos italianos de seu tempo e em cuja escola aprendeu” (Andrade, 1921, p. 5).

Carlos Gomes, já consagrado no Segundo Império como primeiro músico a se apresentar no exterior, adotou um procedimento de composição que se aproximava, por exemplo, das do italiano Guiseppe Verdi⁵ (1813-1901), indicando princípios dramáticos do romantismo fixados no exotismo. Essa é uma polêmica que foi abordada com maior clareza por Jorge Coli em *A Paixão Segundo a Ópera*, ao nos enunciar que

o caso preciso de Carlos Gomes, a questão de sua música ser brasileira não pode ser decidida pelo meio de um caráter intrínseca e formalmente nacional. O indianismo, criação de um romantismo em busca de suas raízes nacionais, encontra suas fontes mais poderosas na Europa, Chateaubriand constituindo-se como modelo maior. Nobre e forte, o bom selvagem tornou-se a própria imagem tanto do Império quanto do caráter brasileiro: Carlos Gomes faz o índio cantar em italiano; pouco importa, esse caráter brasileiro é assim afirmado na grande cultura do ocidente. (Coli, 2003, p.122)

O professor titular de História da Arte e da História da Cultura da Universidade de Campinas prossegue com seus argumentos ratificando que

a partir do movimento modernista que ocorreu no Brasil durante os anos de 1920, a posição de Carlos Gomes foi profundamente contestada. Primeiro porque ele é um compositor de óperas, gênero que parecia envelhecido e pomposo, antimoderno por excelência. A geração iconoclasta que havia introduzido os novos valores culturais da modernidade no Brasil só podia rir desse compositor de óperas de desprezá-lo: o gênero parecia então vulgar, fácil, de mau gosto (Coli, 2003, p. 122).

Para a escritora e antropóloga social Elizabeth Travassos, em seu livro *Modernismo e Música Brasileira*, os vanguardistas da segunda década do século XX deram ênfase a um novo olhar sobre as inúmeras representações artísticas e culturais brasileiras, que expunham uma inquietude consciente quanto à riqueza de sons e ritmos provenientes de todo o país. Isso posto,

A modernização concebida por artistas nos anos 20 remodelou a percepção negativa da particularidade brasileira, revendo também um momento anterior da história no qual se manifestara o anseio de libertação do jugo cultural europeu – o romantismo. A nacionalização musical projetada pelos modernistas retirava sua força da insatisfação com a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que davam colorido local, mas não alteravam as formas de expressão (Travassos, 2000, p. 37-8).

Como se vê, Mário de Andrade torna-se um crítico, ensaísta e cronista que, por intermédio de um didatismo sistematizado, procurou ensinar e encorajar os músicos a dispensarem seus esforços em prol da música nacional, por isso o constante julgamento às composições de Carlos Gomes. A título de exemplo, acaba referenciando a Itália, que se tornou revolucionária ao fazer música moderna buscando força “na canção popular, na música da raça, até no canto gregoriano do século VI” (Andrade, 1921, p. 5).

É impossível não notar que sua queixa em relação ao músico de Campinas estava relacionada ao que Elizabeth Travassos vai chamar de “libertação do jugo cultural europeu”, a um desagrado que

5 No texto publicado em 1921, Mário de Andrade cita Verdi como um nome a não ser imitado no Brasil.

projetaria novas possibilidades de criação musical. De natureza igual ocorreu quando o musicólogo no final de seu texto “Música Brasileira”, de 1921, procurou demonstrar seu descontentamento quanto à Henrique Oswald (1852-1931), um músico que teria grande potencial, caso se devotasse à causa nacional. A insistência por parte do compositor, pianista e concertista carioca em escrever música de configuração europeia e seu desprezo pelas manifestações artísticas brasileiras foram motivos bastantes para lhe renderem diversas críticas. Faltava não só nele, mas em alguns outros contemporâneos, “uma dedicação concentrada, ilimitada dos compositores brasileiros” (Andrade, 1921, p. 5).

Em seu *Compêndio de história da música*, publicado em 1929⁶, Mário de Andrade retoma algumas críticas já realizadas sobre o músico carioca no texto de 1921, de modo mais evidente, procurando reiterar sua estética romântica, apegada aos muitos gêneros da música clássica, dos concertos, das peças para violino, violoncelo e piano, música de câmara, óperas e música sacra.

A perspectiva de leitura de Mário de Andrade estava ancorada numa realidade intrínseca que decretou a condenação contra a burocracia e a vida cultural brasileira elitista, reposicionando elementos que prejudicassem a proximidade dos compositores brasileiros ao grande público, o que acabava por enaltecer o exotismo. Por isso, afirma que

dentre os menos característicos, presos por demais à lição europeia e cujas tentativas de música abramileirada mais parecem concessão pro exótico, figuram principalmente Leopoldo Miguez (1851-1905), Henrique Osvaldo (n. 1852), Francisco Braga (n. 1871), Glauco Velasques (1883-1915), uma experiência inquieta, dolorosamente precária, com lampejos de gênio num resultado quase ineficaz: um enigma verdadeiro.

Dominam toda a música brasileira anterior à época atual as figuras admiráveis de Carlos Gomes e Henrique Osvaldo. São as expressões mais características do nosso Romantismo musical (Andrade, 1929, p. 157-8).

Nesta oportunidade, o autor menciona outros nomes, mas destaca com maior propriedade os de Henrique Osvaldo e Carlos Gomes, figuras muito conhecidas dos apreciadores de música erudita. As análises constantes em seu *Compêndio de história da música* ampliam, sobretudo, uma pesquisa alicerçada na musicologia brasileira, elaborada por um intelectual de primeira hora, que dedicou muito de seu tempo para aqueles que ele considerava estarem necessitados de referências no campo musical.

É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o entrecho de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira, porque na época dele, o que faz a básica essencial das músicas nacionais, a obra popular, ainda não dera entre nós a cantiga social. É ridículo que consideremos como brasileiros os cantos negros, os cantos portugas, (e até ameríndios!), as Modinhas nas mais vezes tão europeizadas e as Habaneras e Tangos do século XIX, e repudie-mos um gênio verdadeiro cuja preocupação nacionalista foi intensa (Andrade, 1929, p. 159).

Vale ressaltar que os textos sobre música escritos por Mário de Andrade, tanto os dos anos de 1920 quanto o das duas décadas seguintes, ganharam contornos mais didáticos e pedagógicos⁷, asentados no estabelecimento de pilares investigativos que correlacionavam o inconsciente humano com as experiências cotidianas. Dessa forma, percebe-se que ele desempenha um papel relevante en-

6 Segundo Jorge Sidney Coli Jr a obra foi revista e reeditada e teve seu nome alterado pelo escritor para *Pequena História da Música* no ano de 1942, vol. VIII das obras completas (Coli, Jr, 1972, p. 113).

7 José Miguel Wisnik detalha essa interpretação mais pedagógica adotada pelo modernista: “Procuro assim, mostrar que, projetado e presidido por Mário de Andrade, o pensamento musical modernista no Brasil tingiu-se logo no seu início de um didatismo que marcará certamente a ‘escola’ nacionalista, assim como estará profundamente vinculado ao exercício do magistério, visceralmente assumido por Mário ao longo de vida, não só nas suas atividades docentes, no Conservatório, como nas inúmeras conferências, na organização da Discoteca e em toda a atividade à frente do Departamento de Cultura, assim como nas suas prédicas aos compositores, que marcaram o *Ensaio sobre a música brasileira*, e ‘Os compositores e a língua nacional’” (Wisnik, 1977, p.107).

tre os modernistas, adotando duas abordagens principais: uma focada no aspecto etnográfico e nas práticas sociais, e outra voltada à revisão histórica e pesquisa documental, como observado em seus textos de 1921 e 1929. Para Jorge Coli, em seu texto *Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical*, “cada pequeno escrito sobre música, cada crítica corriqueira de concerto, pode trazer um elemento importante, uma noção nova” (Coli, 1972, p. 111).

Diante de tudo que foi exposto, entendemos que mesmo com uma formação musical, Mário de Andrade preferiu seguir um caminho didático-pedagógico sem se pautar em formalidades acadêmicas, como documentos e provas de caráter mais científico, preferindo uma escrita mais dinâmica no que se refere à construção textual, como vem sendo defendido. Percebemos que ele pode ser compreendido como alguém que possui uma habilidade para perceber o significado subjacente às expressões artísticas, pois consegue enxergar a profundidade que está além do que é visível à primeira vista.

EPÍLOGO: UM LEGADO QUE REAFIRMA A ESSÊNCIA DA CULTURA BRASILEIRA

Como exposto, Mário de Andrade é um exemplo de como os artistas e intelectuais podem contribuir para a contínua evolução verbal-escrita no âmbito artístico e cultural. A discussão sobre a preservação do patrimônio folclórico ganha contornos mais robustos diante dos desafios impostos pela aceleração do progresso, pelo avanço ininterrupto da industrialização e pelo constante crescimento urbano.

O fenômeno do êxodo rural, por sua vez, intensifica a preocupação com a sobrevivência das manifestações populares, tornando evidente a necessidade de estratégias inovadoras e inclusivas para assegurar a continuidade e disseminação dessas expressões, sobretudo aquelas enraizadas nas camadas menos privilegiadas e nos locais mais remotos. Como já apontado, o autor de *Clã do Jabuti* tinha total consciência de que isso poderia acontecer, tanto é que seu interesse pelo tema desdobrou-se na grande disposição em reunir e preservar elementos da tradição oral, que poderiam render uma arte essencialmente nacional.

Reiteramos que o trabalho de Mário de Andrade configura-se como um verdadeiro projeto de construção identitária nacional, já que considerava a música popular um reflexo autêntico da alma brasileira e, em suas produções críticas, incentivava o resgate das raízes culturais do país, o que se confirma em suas crônicas e ensaios.

No contexto modernista, o autor de *Ensaio sobre a música brasileira* destacou-se não só como crítico, mas também como um defensor ativo da correspondência entre o erudito e o popular, buscando reverter o elitismo predominante no cenário musical da época. O professor Tadeu Chiarelli, como já citado, observa que o modernismo de Mário de Andrade incluía uma “seleção crítica” das obras que consolidavam uma tradição genuinamente brasileira, afastada das imitações europeias e enraizada nas manifestações populares. Essa abordagem propunha, de fato, um nacionalismo autêntico, que não se limitava ao exotismo ou ao romantismo, como eram comuns nas produções de compositores como Carlos Gomes.

Mário de Andrade via a música como uma ferramenta para transformação social e cultural, uma visão que a incorporou ao seu trabalho pedagógico no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Relembramos que a pesquisadora Gilda de Mello e Souza reafirma a importância do período entre 1922 e 1928 na evolução de Andrade, que o consolidou como uma voz crítica e inovadora no panorama musical brasileiro. Esse engajamento era direcionado a incentivar os músicos a valorizarem a riqueza sonora e rítmica nacional, afastando-se das tendências impostas pela Europa e assumindo uma postura mais próxima da realidade social e cultural brasileira.

Portanto, Mário de Andrade é lembrado como um intelectual indispensável para o desenvolvimento da identidade musical no Brasil, inclusive porque seu esforço em preservar e valorizar o cancioneiro popular brasileiro sustenta seu papel de pioneiro, conforme descrito por críticos como Florestan Fernandes. Sua obra e seu ativismo intelectual abriram caminhos para que a música brasileira pudesse ser vista como um reflexo fiel do povo brasileiro, um esforço para garantir que a música, em vez de mera imitação, pudesse se afirmar como uma expressão autêntica e orgânica da cultura nacional.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp. Editores, 1926.

- ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro: José Olympio. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- ANDRADE, Mário de. **Compêndio de História da Música**. São Paulo: Cupolo, 1929.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1972.
- ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade: Entrevistas e Depoimentos**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1983.
- ANDRADE, Mário de. Música Brasileira. **Correio Musical Brasileiro**. Ed. 04, julho de 1921.
- ANDRADE, Mário de. Pianolatria. In: **Klaxon** (mensário de arte moderna) nº 01. São Paulo, maio de 1922.
- CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- COLI, Jorge. **A Paixão Segundo a Ópera**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COLI, Jorge. Mário de Andrade: Introdução ao Pensamento Musical. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (12), 1972, 111-136.
- FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. In: **Revista do Arquivo Municipal de São Paulo**. Volume 206, s.d.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. 2ª ed. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- MORAES, José Geraldo Vinci de; MACHADO, Cacá. Escutando o Brasil. In: **Interpretações do Brasil**. (orgs) Fábio A. Carvalho e João Kennedy Eugênio. Rio de Janeiro: Ed. E-papers. 2014.
- SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. **O grão perfumado: Mário de Andrade e a arte do inacabado**. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2013.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **A Ideia e o figurado**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2005.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira- Música**. 2ª reimpr. da 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. São Paulo: Zahar Editora, 2000.
- WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

PARÂMETROS PARA A LEITURA CRÍTICA DA CANÇÃO NA OBRA TARDIA DE CHICO BUARQUE

PARAMETERS FOR CRITICAL READING OF THE SONG IN CHICO BUARQUE'S LATE WORK

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/01/2025

Aceito em: 17/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Alexandre Pilati  

UnB | alexandrePilati@unb.br

Resumo/Abstract

O trabalho enfoca a constituição do eu cancional em duas canções do álbum *Caravanas* (2017), de Chico Buarque: “Tua cantiga” e “As Caravanas”. Parte-se do pressuposto de que o referido álbum pode ser concebido como uma síntese forte tanto do sistema cancional brasileiro quanto da própria obra de Chico Buarque anterior aos anos 2000. Assim, em diversos sentidos, *Caravanas* é comentário de dois sintomas socioculturais do Brasil contemporâneo: i) a “morte da canção”, como forma de reação propriamente estética ao fim das fantasias integradoras de imaginação da nação e ii) a “fratura social”, como fantasia fundante da imaginação hodierna do Brasil. As duas canções configuram-se, por sua vez, como expressões máximas da problemática que envolve esses dois sintomas. Os problemas estéticos da construção da voz cancional em cada uma delas é, portanto, campo privilegiado para se enxergar, através das formas literárias e cancionais, a dinâmica do processo social contemporâneo em curso no país. Destacam-se, entre esses elementos, a ficcionalização do eu lírico, o endereçamento poético, os modos específicos de entoação cancional e a presença de elementos poético-musicais arcaicos, ritualísticos, da tradição literária ocidental e outros, extraídos da grande cultura da diáspora negra, que fundam a própria forma canção no Brasil.

Palavras-chave: canção brasileira, Chico Buarque, crítica literária dialética.

The work focuses on the constitution of the self of the song in two songs from the album *Caravanas* (2017), by Chico Buarque: “Tua cantiga” and “As Caravanas”. It is assumed that the album can be conceived as a strong synthesis of both the Brazilian song system and Chico Buarque's own work prior to the 2000s. Thus, in many ways, *Caravanas* is a commentary on two sociocultural symptoms of Brazil contemporary: i) the “death of the song”, as a form of a properly aesthetic reaction to the end of the integrating fantasies of the nation's imagination and ii) the “social fracture”, as a founding fantasy of Brazil's modern imagination. The two songs are configured as maximum expressions of the problems that surround these two symptoms. The aesthetic problems of voice construction in each of them are, therefore, scope privileged to see, through literary and song forms, the dynamics of the contemporary social process underway in the country. Among these elements, the fictionalization of the lyrical self, the poetic address, the specific modes of song intonation and the presence of archaic poetic-musical elements, ritualistic elements from the Western literary tradition and others extracted from the great culture of the black diaspora that founded the song form itself in Brazil.

Keywords: Brazilian song, Chico Buarque, dialectical literary criticism.

INTRODUÇÃO

Este ensaio deriva das discussões desenvolvidas pelo **Núcleo de estudos da canção** do Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica (POS-LIT-UnB/CNPQ), o qual reúne pesquisadores de graduação, mestrado e doutorado e docentes da UnB para debater questões relacionadas ao estudo da experiência cancional brasileira a partir do ângulo teórico da crítica literária dialética. Os problemas estéticos da canção investigam-se, nesse contexto, numa articulação entre: i) a relação da forma “canção popular” com o processo formativo da cultura brasileira (de modo especial a literatura) e ii) as especificidades estéticas próprias da forma cancional.

São princípios-guia dessa abordagem, entre outros, alguns tópicos desenvolvidos por Fischer (2016), que, em seu texto seminal “Como ensinar o que aprendi sem perceber – a canção popular brasileira como um curso universitário”, estabelece excelentes parâmetros ao pesquisador interessado em se dedicar aos estudos da canção a partir de uma ótica que considere o acúmulo crítico e teórico no campo da literatura. A título de preâmbulo para o tema específico deste ensaio, serão aqui recuperados alguns tópicos apresentados por Fischer (2016) que estão em convergência com a presente proposta de indicação de parâmetros de leitura da obra cancional recente de Chico Buarque.

Primeiro, considerando-se questões relativas ao processo de formação da experiência cancional brasileira, tendo como ponto de fuga a noção de sistema literário de Antonio Candido, ressalte-se que Fischer (2016) caracteriza a canção popular brasileira como a ponta mais dinâmica da cultura após os anos 1950. Tal dinamicidade resistiria, de modo constante e seguro, ao menos até a década de 1990, quando se conhece no país a primeira grande onda neoliberal. Dessa forma, para Fischer (2016), a canção atuou, em termos sistêmicos, como uma força propulsora da cultura brasileira. Destaca ainda a canção como veículo de iniciação estética do brasileiro em geral, dada a sua importância concreta, empírica, mensurável e inquestionável na cultura brasileira. Ademais, para o autor, a força da canção acha-se na oportunidade, devida aos seus meios próprios de difusão, de penetração vertical em diversas classes sociais. Assim, seja pelo impacto que tem na formação do gosto estético dos brasileiros, seja pela relação estruturante e sistêmica que mantém com outras dimensões da cultura, é plausível conceber a experiência cancional do Brasil como “formativa”. Isto pois, de acordo com Fischer (2016, p. 16), a canção “comenta vivamente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto, realimenta a própria experiência, contribui para a vida de outras modalidades artísticas”. Se, a partir dos anos 1990, as funções estéticas e sociais da canção se reconfiguraram de modo convergente com as novas condicionantes históricas vivenciadas pela experiência neoliberal periférica, é possível compreender, também em chave sistêmica, a perda de força e de impacto social da canção como resposta a novas formas de vivenciar a nação. Tal reconfiguração do que a experiência cancional terá sido nos seus mais pujantes anos, pode ser, sob essa ótica, tomado como sintoma de modificações de sua vida real, as quais indicam que, na prática, um ciclo histórico que ela representava se esgotou. Boa parte da discussão acerca da “morte da canção” remete a esse processo de reconfiguração da forma estética e do lugar específico da canção no processo histórico e social brasileiro.

Para esta proposta de leitura do valor político do eu cancional tardio de Chico Buarque, interessam ao menos três tópicos decorrentes dos apresentados acima. Todos eles referem-se ao fato de que a canção brasileira (e de modo particular a MPB) cria-se sob a vigência da “noção de formação”. Isso remete, conforme Fischer (2016), entre outras coisas, a: i) uma perspectiva de conjunto, que pensa o país como um todo, como uma unidade; ii) um certo otimismo reformista favorável ao pensamento crítico; iii) uma visão prospectiva, que relê o passado orientada por um problema tomado como vivo, no presente e no futuro.

Segundo a perspectiva analítica adotada neste ensaio, a obra de Chico Buarque anterior aos anos 2000 é um núcleo vivo desse processo formativo que mobiliza os vetores da “perspectiva de conjunto”, do “otimismo reformista” e da “visão prospectiva”. A obra de Chico Buarque posterior aos anos 2000, contudo, somatiza, nos contornos da hipótese deste texto, o esgotamento desse processo amplo, e assim também responde, em certa medida, à discussão em torno do tema da “morte da canção”.

Aludidos alguns dos elementos de ordem sistêmica elencados por Fischer (2016), faz-se necessário pontuar alguns aspectos formais de interesse para a análise da canção segundo o ângulo ora proposto. Ainda segundo o crítico literário, a canção apresenta, simultaneamente, dimensões eruditas (de tradição escolar, letrada, ocidental) e populares (de tradição oral, de matriz ibérica, africana e americana). A forma cancional, portanto, em sua experiência transversal às classes sociais, propicia

mediações entre os dois polos e termina por operar, em ato, uma eficiente síntese estética de materiais de origens díspares. Enfim, ler, de modo completo e complexo a peculiaridade estética da canção é, de modo convergente com o apresentado por Fischer (2016, p. 19), tomá-la como “forma que mescla elementos orais/populares com elementos letrados”. Além disso, nos termos de sua especificidade performática, para o autor, a canção varia muito entre invenção e repetição, renovação e diluição. Dessa característica, pode-se concluir que a canção é uma forma que se autoreferencia ao se constituir em termos relativamente autônomos e, ademais, faz disso uma força de avanço e não de emperramento. Fischer (2016) menciona ainda, considerando a base performática da forma cancional, a noção de “arte quente” (em oposição a “arte fria”, conforme McLuhan). Na “arte quente” a performance ocupa lugar determinante e, dentro da noção geral de performance, em específico, interessa à atenção crítica da forma cancional o elemento da *entoação*, que é determinante para a *especificidade estética do sujeito cancional*.

Das sugestões colhidas na reflexão de Fischer (2016), portanto, selecionam-se dois elementos essenciais para a hipótese de leitura das canções “Caravanas” e “Tua cantiga”, proposta neste ensaio. O primeiro refere-se ao fato de que está incrustada na forma cancional brasileira, especialmente na de um compositor como Chico Buarque, o comentário do processo social brasileiro, sendo este um dos vetores sociais que a distingue como força estética de interpretação do país. O segundo elemento tem a ver com a peculiaridade estética da constituição do eu cancional, que é traço fundamental da poética da canção e que se diferencia do eu lírico (ou o eu específico do poema) a partir de elementos propriamente musicais como a *entoação*, expresso pela dimensão letrada da obra.

O EU CANCIONAL COMO CATEGORIA ANALÍTICA

A abordagem da constituição particularmente estética do eu cancional pode começar, dada a relação estreita que mantém com as formas líricas, pela apuração de parâmetros formais próprios destas, os quais sublinhem aspectos que são ressaltados pelos movimentos formais específicos da canção, tais como a *entoação* acima mencionada.

Alguns parâmetros para a lírica úteis para a discussão a ser proposta são os apresentados por Culler (2015), que ressalta, primeiramente, o aparato enunciativo da forma lírica, que sublinha o trato da voz e da vocalização, ainda que não se esteja tratando de textos dedicados à leitura ou interpretação em voz alta. Além disso, Culler (2015) destaca que o gênero lírico combina aspectos estéticos de “evento” e de “representação”, isto é: a lírica promoveria um momento de enunciação, mais do que representa formas sociais pré-existentes e, dessa forma, ressalta-se o aspecto performático da voz que se cria no momento mesmo de enunciação do poema. Nesses termos, diz o teórico que há, na formulação estética de um poema, certa consistência ritualística, que é própria do ato lírico. Por fim, para Culler (2015) o lírico distingue-se como gênero específico por trabalhar, nos termos da criação performática do lirismo, uma qualidade hiperbólica explícita, tratando-se, pois, de uma voz que chama atenção para si enquanto tal. Isto é: na poesia, o leitor/ouvinte depara-se com uma voz que fala sempre (também) sobre a própria voz.

Tais características parecem válidas para a caracterização e o estudo do eu cancional, a partir da consistência específica, performática e também hiperbólica de sua “voz”. Conforme se concebe na presente hipótese, o eu cancional é uma categoria analítica da especificidade da canção. É conformado por elementos propriamente líricos (dir-se-ia que ele pode incluir o “eu poético”, o eu da letra) e musicais. Nesse sentido, vale considerar que, como categoria analítica, o eu cancional responde àquele destino histórico do gênero: síntese de elementos letrados/orais; eruditos/populares. Especificidades da faceta musical da canção (arranjo, instrumentos, gênero musical, *entoação*) também contribuem para a formação da persona cancional que se dirige ao ouvinte e apresenta no seu ato próprio, não apenas uma performance, mas a mimese das falas sociais as que as canções se referem ou retomam.

O eu cancional, de acordo com a presente abordagem, faz a exibição de sua construção – talvez algo relacionado ao que Culler (2015) chama de “evento” – sendo, pois, uma forma estética dos problemas da ordem social a que se refere. Problemas esses que, como é típico do estético, não são comentados à distância (objetivamente, nos termos apenas do conteúdo ou documentais), mas vividos nos termos da forma artística da canção. Tomando-se, dessa perspectiva, o problema da abordagem do eu cancional como voz construída é preciso lembrar que, ao constituir-se, ela abre espaço para outras vocalizações e para um núcleo humano, que lembra ao analista que, para além da criação de uma voz há a

criação de uma subjetividade, implicada, por sua vez, na dinâmica social em relação à qual se posiciona. Segundo Wolosky (2008), "voz" deve ser entendida de forma ampla, como o eixo que articula diferentes pontos de vista no texto poético. Talvez tal constituição do eu cancional possa ser pensada também nos termos da ficcionalização que implica o desenvolvimento, nos melhores casos de uma espécie de *tipicidade* conforme Lukács (1968), que considerava o típico como o amálgama do singular ao universal, exprimindo tanto o caráter social da personagem quanto as tendências históricas gerais.

Considerando a situação específica do álbum *As Caravanas* (2017) e o comentário que ali se realiza sobre a fratura social contemporânea no Brasil, é possível constituir a seguinte hipótese: a construção cancional tardia de Chico Buarque, com suas nuances de ironia e crítica social, marcadas na própria entoação das canções, escapa ao fatalismo, porque a forma não se contenta na constatação da fratura social como destino. Neste caso, a ironia (e a autoironia) teria aqui um papel significativo. Por outro lado, a relação dessa voz com a sociedade representa, em ato, uma interpelação ao ouvinte e aos compromissos ideológicos deste com a matéria social transformada em canção. Trata-se de uma entoação cancional que alicia para a disposição crítica e autocrítica, valendo-se também de técnicas de desidentificação. Conforma-se, pois, tal voz cancional como uma proposta ao ouvinte para se questionar a respeito das constituintes do ponto de vista político a partir do qual se enxerga o país.

A OBRA DE CHICO BUARQUE E A "MORTE DA CANÇÃO"

O álbum *As Caravanas* (2017) pode ser analisado a partir de alguns parâmetros sugestivos para a apuração da relação da forma cancional com o processo social do Brasil contemporâneo. Primeiramente, pode-se tomar o álbum como uma espécie de síntese crítica da experiência cancional de Chico Buarque como um todo, considerando os tipos de abordagem poética e mescla de gêneros cancionais nele adensados. Nesses termos, *As Caravanas* não deixa de ser também um comentário da dinâmica do sistema cancional brasileiro, em que se ressalta o elemento crítico da "morte da canção".

Um parágrafo de Marcos Nobre e José Roberto Zan (2010, n.p.) sintetiza aspectos essenciais dessa discussão:

Ali por 2004 parecia fazer todo o sentido debater a vida e a morte da canção. Em entrevista à Folha de S. Paulo em 29 de agosto, José Ramos Tinhorão decretou: "A canção acabou". E explicou: "Acabou essa canção que nasce contemporânea do individualismo burguês, feita para você cantar e outras pessoas ouvirem sentindo-se representadas na letra." Em 26 de dezembro do mesmo ano, também na Folha de S. Paulo, Chico Buarque disse coisa parecida, mas já vinculando o problema explicitamente ao Brasil: "Como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido." Sintomaticamente, Chico, como antes Tinhorão, também vinculou o declínio da canção à ascensão do rap: "Quando você vê um fenômeno como o rap, isso é de certa forma uma negação da canção tal como a conhecemos. Tal-vez seja o sinal mais evidente de que a canção já foi, passou".

Outra forma de ponderar "a morte da canção" é enxergar as relações entre o seu caráter "formativo", que sofre uma inflexão com a nova onda neoliberal: mercadorização extrema, desregulamentação, transformação dos gêneros em estilos, derrocada das fantasias integradoras e sanha privatista. A canção como gênero foi reflexa à ideologia integradora e o seu fim teria a ver com o esgotamento da fantasia de formação nacional. Uma parte desse debate remonta ao que foi trabalhado por Roberto Schwarz (1999) em "Os sete fôlegos de um livro", no qual se abordam a vitalidade e os impasses da maneira de pensar a formação da literatura brasileira em fins dos anos 1990.

Considerando isso, parte-se aqui de um pressuposto analítico: a obra cancional de Chico Buarque do século XXI, que compreende os álbuns *Carioca* (2006), *Chico* (2011) e *As Caravanas* (2017), enfrenta o esgotamento da forma canção e formula, em termos de tensão lírica, a fratura social de herança escravista como um dos núcleos da experiência histórica brasileira contemporânea.

Nesses álbuns, Chico Buarque tensiona, nos mais elementares dados de composição da canção, o destino de "falar *sobre* mundo social", próprio de um compositor de sua extração cultural e so-

cial, conforme aponta Muniz Sodré (1998), no texto “A letra do samba”. Vale a citação, embora extensa, de um instigante trecho do referido texto:

o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre* (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência social, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais. [...] quando um compositor como Chico Buarque de Hollanda fala hoje do personagem “autuado em flagrante/como meliante/por cantar de madrugada/na janela de Maria/” ou do operário que “caiu na contramão, atrapalhando o tráfego”, a qualidade poética aumenta com a intransitividade do discurso. Exceto quando se refere a aspectos político-sociais da classe média, o verso desse compositor é um discurso *sobre* o popular. Nas letras de samba de gente como Wilson Batista, Geraldo Pereira (dois dos mais importantes sambistas dos anos 40) e outros de idêntica posição cultural, o que se diz é o que se vive, o que se faz... A transitividade se afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos *vividos*, as convicções, as emoções, os sofrimentos *reais* de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista. Nesse tipo de letra não há categorização nem análise (Sodré, 1998, p. 45-46).

Levada às últimas consequências, a dicotomia estipulada por Sodré (1998) é útil para a classificação das canções e de seus autores (quase de forma sociológica), mas contribuem de forma limitada para sua análise estética. Contudo, seria cabível perguntar, desde um ponto de vista estético, se é possível utilizá-las, num todo complexo, isto é: a composição de canção popular como ferramenta crítica para apurar os elementos de um e outro universo, que coexistem numa mesma forma. Seria possível a canção articular na configuração estética o *falar transitivo* ao *falar transitivo*? Ao que parece, na obra tardia de Chico Buarque, acontece a coexistência desses universos na constituição do eu cancional. Com boa carga de produtiva ambiguidade, o eu cancional em questão tanto *fala* o mundo social quanto *comenta* o mundo social.

A questão se torna mais interessante e dilemática quando se considera que falar *sobre* o mundo social satisfazia um momento em que a canção partilhava a fantasia nacional de integração. Constatada a fratura do agudo neoliberalismo dos anos 2000, sob que modos propriamente estéticos se convocaria “o sofrimento real para dentro da forma cancional”? Essa parece ser a pergunta que nos ajuda a formular indicações para a análise das canções produzidas por Chico após os anos 2000, no caso de *As Caravanas* (2017), de modo especial nas canções “Caravanas” e “Tua cantiga”. Neste ensaio, para tentar abordar esses problemas, em “Tua cantiga”, trabalha-se com a noção crítico-teórica do “endereço lírico” (Culler, 2015); em “Caravanas”, trabalha-se prioritariamente com a noção de “ficcionalização da voz poética” (Wolosky, 2008).

INDICAÇÕES CRÍTICAS PARA A LEITURA DE DUAS CANÇÕES

Nessas duas canções, que são a primeira (“Tua Cantiga”) e a última (“Caravanas”) do álbum de 2017, está estabelecida uma linha histórica, que dá fundo contextual à perspectiva analítica da contemporaneidade do Chico Buarque tardio. Nelas os elementos da cultura africana são essenciais para a configuração da interpretação da experiência social do país: das raízes da nação escravocrata à vivência contemporânea da fratura social. Da maneira como são constituídas em sua particularidade estética, “Tua cantiga” e “Caravanas” valem-se de uma tensão entre a tradição literária branca e a matriz cultural africana subjugada. Carreiam, destarte, para a problematização estética do contemporâneo nacional, questões que, sob modulações muito distintas, tocam na mais profunda chaga nacional, aludindo à falência do discurso ameno da miscigenação e à violência latente nas formas sociais de verniz republicano ou democrático, que ajudavam a sustentar fantasias integradoras típicas do auge da experiência cancional na segunda metade do século XX, muitas vezes edulcoradas pela classe dominante.

Antonio Candido em “Literatura de dois gumes” ressaltará a forma peculiar de contribuição de culturas não equivalentemente misturadas na conformação, por exemplo, da literatura brasileira, ca-

so certamente, em algum nível, assemelhado ao da experiência cancional:

A nacionalidade brasileira e as suas diversas manifestações espirituais se configuraram mediante processos de imposição e transferência da cultura do conquistador, apesar da contribuição (secundária em literatura) das culturas dominadas, do índio e do africano, esta igualmente importada (Candido, 2000, p. 134).

Na forma da canção, as heranças da cultura do conquistador necessariamente têm de acertar contas com a cultura dos povos massacrados, especialmente aqueles pertencentes à matriz africana. É como se, nessa forma estética, em alguma medida, o que foi vivido na literatura se coloca em um grau mais intensificado de contradições, tendo em vista a força da tradição popular, sem a qual a canção popular brasileira não se constitui. De certa maneira, desde a perspectiva deste ensaio, a canção de Chico Buarque em *As caravanas* sublinha, com elementos formais explicitamente em atrito, as viabilidades e impossibilidade desse acerto de contas, dentro e fora do mundo da cultura.

Nesse atrito de elementos que reportam tanto à hegemonia branca quanto ao universo espoliado do negro, sugere-se, talvez, uma configuração estética da “fratura” como modelo distintivo do processo social contemporâneo no país. Um elemento formal utilizado por Chico Buarque nas duas canções ora abordadas pode ser útil para apurar em matéria estética a fratura social, qual seja: a ideia da síncopa, que remete à presença do corpo negro na falta que se reproduz, na cadência de ritmos como o jazz ou o samba, um corpo que é presença/ausência.

Para analisar a questão da síncope, será tomada em chave crítica a metáfora de Duke Ellington (cujo standard “Caravan” é citado explicitamente por Chico nos materiais de divulgação álbum *Caravanas*). Tal metáfora está recuperada por Sodré (1998):

Duke Ellington disse certa vez que o *blues* é sempre cantado por uma terceira pessoa, ‘aquela que não está ali’. A canção, entenda-se, não seria acionada pelos dois amantes (falante e ouvinte ou falante e referente implícitos no texto), mas por um terceiro que falta – o que os arrasta e fascina.

A frase do famoso *band--leader* norte-americano é uma metáfora para a causa fascinante do *jazz*: a síncopa, a batida que falta. Síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte. A *missing-beat* pode ser o *missing-link* explicativo do poder mobilizador da música negra das Américas. De fato, tanto no *jazz* quanto no *samba*, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.

O corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravidão procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro (Sodré, 1998, p. 11).

Especialmente nessas duas canções que se aproveitam de temas literários tradicionais e modos cancionais referentes ao africano escravizado no Brasil, a síncopa parece atuar de modo estruturante: seja metaforicamente, deixando falar explicitamente o que falta, seja na prática, atuando como marca determinante na constituição do ritmo ressaltado nos arranjos das composições.

“TUA CANTIGA”: AMOR CORTÊS E ESCRAVIDÃO

“Tua cantiga” é uma composição de Chico Buarque e Cristóvão Bastos que parece dar continuidade a uma ambiência trabalhada poeticamente na canção de encerramento do álbum autoral do compositor (*Chico*, 2011), intitulada “Sinhá”, uma parceria com João Bosco. Escravidão, violência e amor são temas comuns às letras. A situação referida na canção de 2017 é a de um diálogo cheio de sutilezas entre um eu lírico que se dirige à amada apresentando-se como um seu protetor. Um traço fundamen-

tal de sua estética é o arcaísmo que banha a composição da cena e da ficcionalização do eu lírico. Tal arcaísmo funciona, ao mesmo tempo, como expediente de modos críticos de tratamento do contemporâneo e como remissão ao tempo e ao universo da escravidão (de modo assemelhado ao que já se vira em “Sinhá”). A estrutura da canção reproduz muito dos modos tradicionais de composição poética para recuperar o universo da escravidão, especialmente a partir da remissão ao lundu, como forma musical básica. Assim, o eu cancional de “Tua cantiga” ganha contornos sociais outros, pois, graças ao aparato musical, pode ser interpretado como situado arcaicamente no tempo da escravidão e enunciando, em primeira pessoa, um discurso em formato musical assemelhado ao do lundu.

A respeito do lundu, afirma Muniz Sodré:

O lundu, como o batuque ou o samba, também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores, par solista, balanço violento dos quadris e umbigada, com o acompanhamento de violas. Mas o lundu já é plenamente urbano: é a primeira música negra aceita pelos brancos. Na realidade, é a primeira a crioular-se, a se tornar mulata. E foi precisamente um mulato, Domingos Caldas Barbosa, que no final do século XVIII dera início à voga do *lundu-canção*, fórmula que possibilitaria a aceitação desse ritmo pela sociedade branca. O lundu demonstra claramente como, através da crioulação, a cultura negra entrava em contato com a cultura da sociedade global (branca, europeia), sem abrir mão das suas características estruturais: no caso, a alteração rítmica da síncopa e a escala de sétima abaixada (sol a sol descendente, sem alteração). A matriz rítmica, por sua vez, demandava um acompanhamento afro-brasileiro (atabaques, agogô, marimba, pandeiro, triângulo etc.) O próprio violão, que não é instrumento africano, termina obedecendo ao mesmo processo de execução dedilhada dos instrumentos de corda negros (Sodré, 1998, p. 30).

A dimensão da fratura racial vinculada ao mundo da escravidão já está, portanto, posta em debate a partir da escolha de uma forma cancional que remete ao lundu e deste aproveita alguns conteúdos importantes, tais como o caráter ritualístico, que é acentuado pelo recurso aos modos circulares da letra e da música. Há, em “Tua cantiga”, uma configuração musical (de arranjo, de uso de instrumentos) vinculada à matriz africana, da síncopa. Uma pergunta possível a quem queira analisar a canção a partir da articulação entre os seus âmbitos musical e literário seria: a força estética de configuração e condensação das contradições sociais da síncopa também desliza para a ficcionalização do eu cancional? Caso isso seja admitido, será necessário levar em conta que a temática trivial do amor cortês é apenas a primeira camada (evidente e letrada) do conteúdo socialmente profundo que a forma debate. Vista sob o prisma da “crioulação”, representada pelo lundu, as dimensões estéticas do amor cortês e da cultura negra se articulam para reiterar, de maneira tensa, o modo expressivo da cisão, em termos estéticos e em termos de recuperação formal das tensões da vida social, tanto em projeção histórica quanto relativamente à contemporaneidade nacional. “Tua cantiga”, dessa forma, articularia elementos estéticos e políticos de dois âmbitos para expressar, em nível mais forte, os vetores constituintes da cisão social que substitui as fantasias integradoras a que respondeu a canção popular brasileira em seus tempos áureos. Vale, a esse título, sublinhar que é plausível interpretar o eu cancional está comentando uma relação de amor “no tempo da escravidão” (mais uma vez, lembre-se de “Sinhá”) que, dado o seu caráter profundo na constituição da sociedade, permanece fantasmagoricamente no presente. A esse título pode-se acrescentar: tão fantasmagoricamente presente quanto a força estética de comentário social da forma cancional, que estaria vigente, mesmo após a sua propalada “morte”.

Usando elementos das cantigas de amor cortês, “Tua cantiga” se apresenta, em termos estéticos, como força política, dadas as alusões reiteradas que faz à dialética liberdade/opressão (note-se o emprego preciso de termos e expressões como “vigia”, “garganta apertar”, “desalmado”). Assumindo-se a chave de leitura da raiz histórica da canção como sendo o ambiente da escravidão (que no país envenena tudo, até as relações de amor), verifica-se uma clara referência a uma situação de opressão a que o eu lírico responde com promessas de futuro (“eu te despertarei”) e disposição para a intervenção em momento de angústia (“quando tua garganta...”).

Jonathan Culler (2015), ao tratar do endereçamento lírico, remete a casos em que o direcionamento da enunciação lírica pode ser bidirecional ou bifocal. Isto é: o sujeito lírico pode dirigir-se a alguém específico para também dirigir-se, indiretamente, a um segundo interlocutor (ou grupo de interlocutores). Culler (2015) cita alguns poemas da tradição greco-romana em que essa forma especial do endereçamento lírico “triangulado” acontece, mostrando que, nesse tipo de subgênero lírico, há uma faceta pública importante na constituição da voz.

Em “Tua cantiga”, parece plausível pensar que aquele que fala em primeira pessoa não está se dirigindo apenas à amante diretamente, mas também, indiretamente, ao outro personagem que aparece na cena, o “vigia” a quem o eu cancional sutilmente ameaça. Se o diálogo ficcionalizado na canção não se realiza presencialmente, mas na ausência da amante, que é imaginada pelo eu, não é implausível considerar que também o “vigia”, igualmente ausente, é imaginado como interlocutor da enunciação pelo eu lírico. Essa impressão pode ser confirmada quando se presta atenção nas sutis oscilações da entoação do cantor em dois momentos distintos das estrofes:

**Se o teu vigia se alvoroçar
E estrada afora te conduzir**

Basta soprar meu nome com teu
Perfume pra me atrair

**Se as tuas noites não têm mais fim
Se um desalmado te faz chorar**

Deixa cair um lenço que eu te
Alcanço em qualquer lugar (Buarque, 2017, n.p.)

Na entoação dos dois primeiros versos de cada estrofe (destacados acima em negrito), o uso dos graves configura um aspecto mais soturno que pode pressupor uma enunciação indireta ao próprio “vigia” (figura hipoteticamente tributária do lado opressor do mundo escravista). Assim, sutis alterações também no uso de um ataque menos suave às notas dos versos destacados (diferentes do que acontece nos dois versos finais de cada uma das estrofes) pode sugerir alteração do endereçamento lírico, complexificando ainda mais o jogo de forças e contradições que anima a arquitetura de problematizações estéticas da herança escravista no Brasil, sentida gravemente no presente, como atesta a última canção do álbum, intitulada “As caravanas”.

A LÓGICA DO CONDOMÍNIO NO EU CANCIONAL DE “AS CARAVANAS”

A canção que encerra *Caravanas* é uma composição cuja forma estética encontra-se, em grande medida, na sobreposição de gêneros afro-americanos, tais como o bolero, a música de capoeira, o afrosamba, o funk, o blues e o jazz. Toda essa gama de remissões aos ritmos de origem negra entra em confronto com a expressão irônica de um eu lírico de elite, que poderia ser qualificado como sintomático do Brasil da cisão, da fratura, do Brasil “condomínial”.

“As caravanas” parece basear-se na construção ficcional e crítica do que se poderia chamar de “eu lírico condomínial”. Christian Dunker (2015; 2017) descreve a condominialização como método de ocupação espacial do Brasil urbano, que desencadeia “formas de vida e de sofrimentos” típicos da nossa contemporaneidade urbana. Segundo ele, as formas de vida condominiais estabelecem-se e reproduzem-se:

no desejo de os indivíduos restringirem em muros o horizonte de expectativas coletivas e privatizarem as experiências comunitárias através do laço social basicamente narcísicos. São costumes narcísicos os que se moldam na realidade condomínial: essencialização de si, moralização das escolhas de gosto, crítica permanente do desvio, purificação infinita da própria subjetividade, seleção contínua dos que podem e dos que não podem participar da grande imagem que define quem é ‘nós’, covardia na relação com a palavra própria, valentia segregatória” (Dunker, 2017, p. 297).

O muro do condomínio, ainda segundo Dunker (2015), “substitui a dimensão criativa da negação (*não*) pela função reificante (*é isso*)”. Nos termos de uma perspectiva política, social e cultural, o (s) muro(s) podem ser não apenas concretos, mas também imaginários. Amplificada a interpretação dessa lógica condominial, poder-se-ia dizer que ela é a fantasia que guia contemporaneamente a proposição de futuro para a nação. Isto é, o agravamento da fatura e o isolamento social dos grupos sociais seria, contraditoriamente, a imaginação que une os brasileiros em torno da ideia de país. As enunciações do eu lírico de elite ficcionalizado na canção de Chico responderiam a isso sendo, ao mesmo tempo, representação escrachada do dilema e crítica irônica ao beco sem saída nacional que vê na cisão o principal desejo social de projeto nacional marcado pelas formas privatistas do mandamento hiper neoliberal.

Conforme Dunker (2015), o muro que compõe a lógica do condomínio conduziria a quatro figuras da patologia social do Brasil contemporâneo, as quais, salvo engano, comparecem na armação da forma estética de “As caravanas”. A primeira figura seria a do *ressentimento*, que é derivado da soberania imaginária do Outro e da obstrução da faculdade do *pedir*. O *cinismo*, que procede a instrumentalização do sentido e da fixação na posição da *recusa*, seria a segunda figura. A degradação do sentimento de *respeito*, aparece como a terceira figura enumerada por Dunker, associada ao declínio de determinada gramática de *autoridade*, decorrente da exclusão ou do fracasso do oferecimento de meios de participação no universo da produção, do consumo e da reprodução cultural. Por fim, enumera-se, como quarta figura, o sentimento de *exílio* e *isolamento*, que instaura a inadequação generalizada a qualquer espaço de pertencimento.

De acordo com Dunker (2015, p. 67), “o que é propriamente patológico na figura sintomática do muro é o desligamento ou a desarticulação que ele produz com relação às outras posições de demanda”. Note-se a frase reiterada no estribilho “Tem que bater, tem que matar”, que é do eu lírico, mas que transige para a “gritaria” da multidão de “gente ordeira e virtuosa”, contrária à presença dos “suburbanos tipo muçulmanos”. Tal frase funciona como epítome das quatro figuras da patologia social do Brasil contemporâneo recuperadas por Dunker (2015; 2017) na sintomatologia da lógica condominial. Aqui está descrito, em linhas gerais, o processo social contemporâneo onde deita raízes o eu lírico de “As caravanas”: a cisão, a fratura social, fundante da lógica do condomínio, que deriva para formas típicas de subjetivação, considerando-se a relação entre as classes sociais de um país que já não fantasia a integração, a formação, mas a cisão condominial e privatista.

Entretanto, como a canção de Chico não é unilateral em sua figuração crítica da contemporaneidade, nem aposta em um utopismo simplório de “resistência”, o aparato musical contradiz o nível aparente do enunciado do eu lírico da letra, criando um eu cancional que é caracterizado pela permeabilidade ao mundo afro-americano, recuperado, por sua vez, pelos modos, ritmos e arranjos propriamente musicais de “As caravanas”. O lirismo de negatividade da canção, desse modo, é fundado politicamente na exposição intensiva e crítica (numa primeira pessoa irônica e complexa) daquilo que apontou Roberto Schwarz (2002, p. 10) como “o sentimento antipovo [que] não desapareceu e continua, com os ajustes devidos, a ser um esteio de fratura social”.

Uma ambiguidade pontual, em específico, chama a atenção quanto à entoação de Chico Buarque ao cantar o verso: “Com negros torsos **nus** deixam em polvorosa”. Ao fazer a separação das sílabas do verso, a entoação do cantor aproxima mais o adjetivo “nus” do verbo “deixam” do que do substantivo que ele qualifica (“torsos”). Com isso, o termo se torna semântica e simbolicamente ambivalente, podendo ser percebido pelo ouvinte também como pronome pessoal “nos”. A consequência da ambiguidade é que, tomada com o significado de pronome pessoal, “nos” traria para a frase o sentido de revelar o desejo (inclusive sexual) pelo corpo negro (que aparece também no verso “diz que eles têm picas enormes”), alterando-se, na sequência o significado da palavra “polvorosa”, e a relação de pertencimento do eu lírico ao grupo condominial da “gente ordeira e virtuosa” mencionada no verso seguinte.

O eu cancional, portanto, está colocado no mundo social, como é possível perceber a partir de sua constituição pelos elementos propriamente musicais da canção, tais como os ritmos e a entoação do cantor. Além disso, a síncopa, que estrutura os ritmos afro-americanos de base da canção espelha-se em pura presença do corpo negro na cena descrita pela letra. Sua consistência, pois, apura intensivamente as contradições da matéria social brasileira e, sobretudo, expõe, de modo dilemático, as permanências do mundo da escravidão como forças atuantes na constituição da fantasia da fratura como

estruturante da sociabilidade contemporânea no Brasil, esgarçado pela vigência de um neoliberalismo periférico que estimula a vivência privatista do modo condominial. Em “As caravanas”, Chico Buarque trabalha criticamente, então, o endereçamento lírico à mesmidade condominial. Note-se, a esse respeito, como se dá a articulação entre o “eu”, a “gente ordeira”, o “populacho”, por meio da qual, na canção, a fantasia da cisão se exhibe e se plenifica na ironia empregada na entoação do verso “Sol, a culpa deve ser do sol”, que remete ao romance *O estrangeiro*, de Albert Camus.

No caso da obra cancional tardia de Chico Buarque, como parece atestar de modo cabal o álbum *Caravanas*, a forma da canção passa a ser, em grande parte pela necessária consciência de superação de sua condição formativa (e, também, pela reconfiguração aderente a outra etapa histórica), força de compreensão intensiva da vida nacional. As novas configurações quase fantasmáticas da canção nesse último Chico Buarque abraçam o contemporâneo de forma a evidenciar as raízes seculares que este deita na chaga incontornável da escravidão. A cisão vivida a partir da lógica condominial que marca o traço social do eu lírico de “As caravanas” passa, assim, a ter significado político efetivo, pois reconhece-se vinculado a uma totalidade que evidentemente constitui suas contradições a partir das noções de raça, cor, cultura etc. Da mesma maneira, o mundo da escravidão recuperado subliminarmente em “Tua cantiga” retoma esses índices estabelecendo o *continuum* histórico do contemporâneo ao arcaico brasileiro de raiz escravista. Portanto, o problema da luta de classes em relação ao qual a obra de Chico Buarque se situa através dos mecanismos propriamente estéticos da canção não se concebe sem a exposição de um emblema central da história brasileira: a escravidão e suas heranças, vividas em chave neoliberal e pós-moderna no contexto contemporâneo de um país que não fantasia mais a integração como chave para as portas do futuro.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, Chico. **Caravanas**. CD, Biscoito Fino, 2017.
- CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.
- CULLER, [Jonathan](#). **The theory of the lyric**. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**. Uma psicopatologia do Brasil entremuros. São Paulo: Boitempo, 2015.
- DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Reinvenção da intimidade** – políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p.297.
- LUKÁCS, György. Concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares. In: **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 181-298.
- NOBRE, Marcos; ZAN, José Roberto. A vida após a morte da canção. *Serrote*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, nov. 2010. Disponível em: <<https://revistaserrote.com.br/2011/07/a-vida-apos-a-morte-da-cancao/>>. Acesso em: 23 fev. 2018.
- FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (org.) **O alcance da canção** – estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 10-29.
- SCHWARZ, Roberto. O país do Elefante. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 mar. 2002. p. 4-13.
- SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 46-58.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- WOLOSKY, Shira. **The Art of Poetry. How to Read a Poem**. Oxford: Oxford UP, 2008.

MODERNIDADE E REVOLUÇÃO EM MONÓLOGO AO PÉ DO OUVIDO, DE CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI

MODERNITY AND REVOLUTION IN MONÓLOGO AO PÉ DO OUVIDO, BY CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 02/01/2025

Aceito em: 22/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



George Antonio Correia Feitosa  

URCA | george.antonio@urca.br

Edson Soares Martins  

URCA | edson.soares@urca.br

Resumo/Abstract

A fim de investigar o pensamento multiestético de Chico Science & Nação Zumbi, trazemos uma análise de *Monólogo ao pé do ouvido*, faixa que abre *Da lama ao caos* (1994). Em seu texto, Science esboça os princípios do pensamento mangue, em que a Música se apresenta como ponto de convergência entre musicalidades, discursos e ideologias. Como nos demonstra Bakhtin (2003), Volóchinov (2019) e Candido (1989a, 1989b, 2006), a faixa de Chico & Nação se materializa no mundo a partir de um contexto sócio-histórico específico e, ainda, por meio de uma estrutura expressivamente única. A recuperação de discursos revolucionários da América Latina, entoados por heróis “bravos” (Chico Science & Nação Zumbi, 1994) e derrotados, ajudam a compor o escopo temático da faixa. A partir desse quadro sul-americano, buscamos em Ludmer (2013), Santiago (2000) e Canclini (2008) um panorama mais nítido do pensamento latino-americano da produção artística moderna da virada do século. Esse aporte nos revela na faixa um discurso estético de tom revolucionário que busca por meio da Música afetar as dimensões social, estética e política.

Palavras-chave: Manguebit, Canção, Chico Science & Nação Zumbi, Tempo zero, Dialogismo.

In order to investigate Chico Science & Nação Zumbi's multi-aesthetic thinking of, we present an analysis of *Monólogo ao pé do ouvido*, the opening track of *Da lama ao caos* (1994). In his text, Science draws the principles of mangue thinking, in which Music presents itself as a point of convergence between musicalities, discourses and ideologies. As Bakhtin (2003), Volóchinov (2019) and Candido (1989a, 1989b, 2006) demonstrate, the track by Chico & Nação materializes itself in the world from a specific socio-historical context and, furthermore, through an expressively unique structure. The recovery of revolutionary discourses from Latin America, intoned by “brave” (Chico Science & Nação Zumbi, 1994) and defeated heroes, helps to compose the thematic scope of the track. From this South American framework, we seek in Ludmer (2013), Santiago (2000) and Canclini (2008) a clearer panorama of Latin American thought on modern artistic production at the turn of the century. This contribution reveals in the track an aesthetic discourse of a revolutionary tone that seeks to affect the social, aesthetic and political dimensions through music.

Keywords: Manguebit, Song, Chico Science & Nação Zumbi, Zero time, Dialogism.

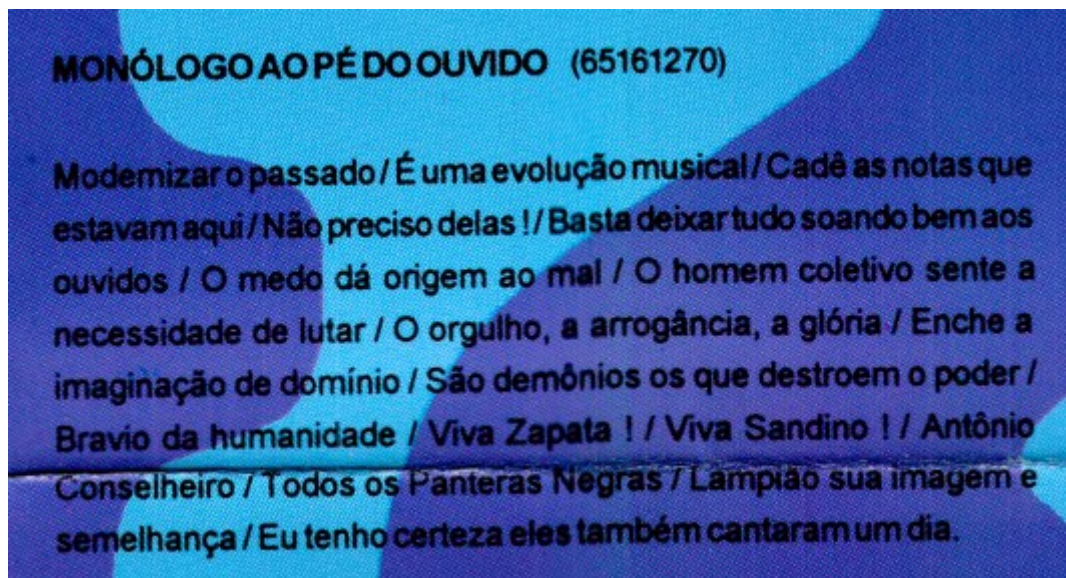
INTRODUÇÃO

Há uma indecisão acerca de um ideal direcionamento do discurso literário sul-americano. As condições históricas em que se deu nosso amadurecimento, até aqui, motivam discussões produtivas, no que concerne ao nosso movimento de encontro a uma voz de fato sólida. A modernidade trouxe elementos ao mesmo tempo intrusivos e produtivos, ao tempo em que a nossa exposição a eles se mostrou desde o princípio inevitável. Essas condições podem ser, na verdade, fontes tanto dos problemas quanto das soluções.

As discussões procuram desvendar a modernidade e sua participação nesse processo que detalha os meandros dos processos civilizatórios. Canclini (2008) investiga o uso do termo *modernidade* como processo desenvolvimentista de caráter contínuo, envolvido em cadeia relacional com as dimensões tradicionais e pós-modernas que, na América Latina, conferem aos seus pesos valores específicos. As considerações do autor são pertinentes, se notarmos nelas a preocupação em pôr em ideais condições de existência os processos modernizantes e as identidades culturais sul-americanas. No Brasil, essas relações se refletem de diferentes maneiras e em diferentes manifestações culturais. Em tempos atuais, a produção cultural não encontra aqui outra opção que não a absorção de influências externas, sejam elas de caráter técnico, tecnológico ou estético. Isso pode se dar em virtude de um espectro mundial cada vez mais globalizante e aproximado.

Seja voluntária ou involuntariamente, o Manguebit ascende como movimento estético em meio a um novo passo nesse processo modernizante. A leitura atenta para novas tendências mundo afora atua como captação de influências instrumentalizadas e produtivas. Em nosso caso, o discurso estético (Literatura e Música) se funde com o histórico-político (revolução), a favor de uma declaração que expõe os princípios da proposta de Chico Science & Nação Zumbi na faixa musical *Monólogo ao pé do ouvido*, de 1994:

Figura 1: Transcrição oficial de *Monólogo ao pé do ouvido*, extraído de encarte do álbum original em formato CD.



Fonte: Chico Science & Nação Zumbi, 1994.

A rigor, o que se identifica nesta faixa são as duas camadas expressivas (a verbal e a musical) se desenvolverem paralelamente, e não articuladamente, como convencionalmente elaborado no gênero. Canção O fato de a voz de Science não se modular em qualquer linha musicalmente melódica, mas sim em uma entonação expressivamente verbal é notável – o que, cumpre destacar, acentua um sentido discursivo, se não absolutamente, estritamente prosaico. O efeito de sentido resultante é a dupla camada em formato sobreposto: o discurso sobre a Música. A camada musicalmente constante e monotonal torna nítida a sua função apoiadora, sobre a qual o discurso de Science se apoia e da qual ele extrai seu protagonismo na faixa.

Sua estrutura é dada em tom solene e sobrepõe o discurso idealista de Science sobre a camada instrumental de Nação Zumbi. Um *manifesto manguebit*, em que há, em vários momentos, a projeção

das diferentes ideias propostas pelo movimento, mas, mais intensamente, o discurso político revolucionário. A faixa é articulada à seguinte, Banditismo por uma questão de classe, em um movimento articulado de transição musical e temática entre as duas.

Na faixa em questão, investigaremos a relação que a estética mangue estabelece com a ideologia da luta pelos direitos. Science evoca nomes do passado revolucionário americano. Perfilados, os nomes de líderes de grandes revoluções, de diferentes nações das américas, se juntam como coagentes do discurso ativista, política e artisticamente. Duas dimensões reinantes em um mundo mais mangue e menos opressor. Afinal, optou-se pelo uso de Manguebit, como ideia de um movimento do pensamento, antes de tudo.

Na América Latina, o contexto de produção cultural é demonstrado em *Monólogo* e revela um eu-discursivo consciente da história, da política e da cultura nacional, continental e mundial. Conceitos como modernidade, local e universal se fazem presentes não apenas no texto da faixa, mas em todo o horizonte do movimento. Nesse direcionamento, Néstor García Canclini (2008a, 2008b), Silviano Santiago (2000) e Josefina Ludmer (2013) nos darão suporte complementar quanto ao contexto cultural nas américas, suas nuances e, principalmente, suas produções culturais. Este contexto deverá nos revelar as camadas que investigamos em *Monólogo* ao pé do ouvido, de Chico Science & Nação Zumbi.

O TEMPO ESPETACULAR E A PRODUÇÃO CULTURAL NAS AMÉRICAS

A ascensão do movimento Manguebit se dá em meio ao crepúsculo do século XX, ou em meio ao seu ensaio. O mercado musical dos anos 1990 já se encontra estabilizado e perfeitamente funcional no Brasil, isto é, a veiculação e a distribuição das obras fonográficas demonstravam seu potencial pleno. A Internet trouxe novas perspectivas técnicas, em se tratando do aparelhamento técnico na produção e na recepção das obras musicais. Além disso, víamos pela primeira vez ao nosso alcance o acesso à informação e ao conhecimento – ou grande parte dela –, o que traduzia um repertório de quase um século de produção musical, cinematográfica, bibliográfica etc. O acervo histórico da produção musical mundial, cujo conjunto já apresentava plena consistência e diversidade. Talvez por isso vemos nos anos 1990 uma maior incidência de versões de músicas históricas, como uma revisão do passado.

Ainda nesse período, o advento da era digital marca a transição entre os dois milênios, em passagem para uma nova e recente visão de mundo. Até então, era tradicional o nosso considerável atraso aos banquetes que alimentam a civilização, como nos lembra Josefina Ludmer (2013). Daquela vez, entretanto, foi-nos oferecida a oportunidade ímpar da concomitância histórica, que nos daria o acesso simultâneo – embora ainda em condições desiguais – aos processos de verticalização do conhecimento e da informação. A eles, devemos uma nova definição de nossa visão de mundo e a oportunidade rara de agir a seu contento, mas sob nosso intento. Ludmer alerta ainda para novas definições de tempo, território, espaço e realidade. Sua visão ilustrativa busca no desencanto de Guy Debord as novas formas do espetáculo intermilenar e da realidade/ficção cotidiana.

As novas formas de domínio da informação podem esconder a seguinte ambiguidade: ao mesmo tempo em que se dá um acesso mais imediato à informação e ao conhecimento, oferece-se também um maior poder de controle sobre eles. Daí o caráter ambíguo do “acesso livre” à informação. Seria, então, ingênuo não considerarmos essa dupla possibilidade, e é nessa percepção que Canclini e Ludmer nos ajudam a entender nosso contato com conceitos como globalização, privatização, informação etc. As novas ideias de mundo se refletem em novos modos de expressão cultural e de leitura histórica, o que nos remete à percepção que Canclini elabora dos processos modernizantes.

Modernizantes também se tornam as expressões culturais. Na América do Sul, essa assimilação dos processos modernizantes se dá tradicionalmente de forma transgressiva. As esferas comunitárias, cujas culturas cedo ou tarde são contaminadas pelo ar capitalista, são absorvidas por essas forças (neo)colonialistas. Só o fazem, entretanto, agindo contra sua unidade original:

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”,

de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria meramente cópia (Santiago, 2000. p. 14).

Silviano Santiago (2000) se refere à invasão estrangeira, tendo em mente os modelos europeus da Literatura e de outros modos artísticos, mas o fato é que esse modelo de processo imperialista de imposição já há muito transcendem o continente europeu. Após violentos golpes de estado e fortes imposições políticas, o capitalismo estadunidense chega ao terço final do século XX com uma potência já firme e penetrante, impondo sua influência no contexto do cotidiano. Como aponta ainda o autor, essa relação se integra também pela correspondência disruptiva do modelo, marca de nossa interlocução reativa. O Cinema, a Música, os Quadrinhos e tantos outros produtos, sejam de ordem tecnológica ou midiático-artística, são parte de nosso cotidiano e são igualmente traduzidos e adaptados. Assim, nós, na América do Sul, chegamos ao mesmo cume secular em pleno regime de influência massiva.

O mesmo se dá com a esfera histórica, cujos meandros tornam-se mais nítidos à medida em que nosso acesso às fontes do conhecimento e da informação se intensificam. O caráter revolucionário que compõe nossa identidade histórica nos atinge mais uma vez, agora de modo simultâneo, como que verticalizado. As distâncias abreviadas, seja em nível histórico ou geográfico, provocam aos poucos uma redefinição de termos conceituais antes estáveis, como nos lembra Ludmer (2013), quando se refere à “temporalidade zero” da virada milenar, considerando a sua simultaneidade:

O tempo zero reorganiza o mundo e a sociedade, produzindo todo tipo de fusões e divisões. Apaga a diferença entre o “longe” e o “aqui”, libertando o tempo da subordinação da ideia de espaço. Por um lado, dissolve os opostos e torna porosas as fronteiras entre tempo privado e público, entre presente e futuro, bem como entre ficção e realidade. Por outro, dissolve a sociedade, fragmenta-a em mil partes e regiões temporais que se movem em todas as direções (Ludmer, 2013, p.14).

Ludmer fala em simultaneidade global e de como uma concepção nova a partir de uma nova experiência temporal (o tempo zero) pode afetar o olhar social e sul-americano. A própria historicidade, vendo-se exposta à novas perspectivas, implica em uma nova experiência, reflete a autora. Ao final do século XX, a ideia de espaço e de tempo passam a interferir diretamente em uma nova organização social da América do Sul que, apesar de fazê-lo de um modo distinto agora, remetem sempre ao futuro. O tempo zero, o tempo milenar e simultâneo, reorganiza a caoticidade dos tempos, a partir do qual nos interessa refletir acerca de uma nova historicidade na virada do século.

A autora argentina parte das reflexões de Debord (1997) acerca do espetáculo social. O autor francês considerava a relação entre diferentes faces temporais do espetáculo social. A percepção de Ludmer leva em conta essa categorização, em que o tempo é consumível e, no início do século XXI, ainda mais abstrato. Sugere ainda um grau diferente de aproximação entre essas temporalidades. Sua verticalização a partir de um novo eixo zero, porém, torna inviável uma leitura mais precisa dessa nova configuração inter-temporal, de modo que o que obtemos é a sua visão reflexiva e especulativa. A nós, resta extrair dessa nova temporalidade a percepção de uma nova relação, de uma nova concepção, acerca da história, do capitalismo e de seus meandros.

O mundo capitalista torna o tempo natural ilusório, em que o tempo vivido realmente só o é espetacularmente, como uma imagem da realidade. A história, assim, em temporalidade intermilenar, nos apresenta ao mesmo tempo os dois polos temporais, reposicionando-os e redefinindo-os. O mesmo se dá com a consciência de novas configurações de domínio, pretéritas e presentes:

O tempo zero não apenas implica uma nova experiência histórica, mas também outra divisão do poder e, portanto, poderia ser crucial para nosso destino latino-americano, definido pelo tempo segundo uma história do capitalismo (Ludmer, 2013, p. 15).

Do presente, torna-se possível, então, uma leitura atualizada de um passado de luta contra forças da opressão. Na América do Sul, esse passado é constitutivo e, como apontamos anteriormente,

compõe uma dupla camada de significação no discurso de *Monólogo ao pé do ouvido*: a revolução estética e política, a partir de uma leitura disruptora do passado que se aproveitará também do histórico dominante como matéria-prima de sua elaboração artística. Science & Nação comungavam desse princípio, e dele extraíram a base ideológica de seu movimento, que figuram nos primeiros versos de seu *Monólogo*. O tempo zero, cujo caráter vertical aproxima distintas realidades, nos lega também novas acepções e novas leituras desse passado de luta. O novo assume um papel conceitualizado, em um escopo ávido pela informação e pelo repertório concentrado no nivelamento dos tempos pretérito e futuro, a convergirem no presente vivo.

É certo que o princípio transgressor da produção cultural sul-americana (Santiago, 2000), não é fato isolado na história. A universalização no estilo manguebit, contudo, é de natureza sul-americana; aquele que absorve as influências externas e integra-as a uma nova determinação local. Essa proposta universalizante parte então de uma consciência localizada e restrita, de uma postura imanente. Ao mesmo tempo, a busca pela universalidade estética espelha estranhamente a tendência sul-americana de remeter-se ao futuro.

Ao fim do século XX, essa noção desencantadora se torna reduto das mentes esteticamente pensantes as quais nos dedicamos por ora. O pêndulo da consciência local das condições da sociedade age então a favor de um direcionamento atualizadamente catastrófico, em detrimento do ameno, nos diria Candido (1989). O pessimismo resultante de uma Recife econômica e socialmente arrasada abastece um projeto criativo que resulta em um discurso que olha para a simultaneidade dos tempos históricos. A visão pessimista integra uma consciência que absorve friamente as influências, mas não se rende a um imperialismo opressor. O crítico paulista, referindo-se a tal discurso pessimista, pondera que,

O precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira — como construção ideológica transformada em ilusão compensadora. Daí a disposição de combate que se alastra pelo continente, tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais (Candido, 1989, p. 142).

Tão criticados por Candido, aliás, são os meios de acesso e de propagação da cultura massificada. Contrariamente, a expectativa manguebit é a de explorar também essa cultura massiva, convertendo-a em crítica e produção artística. Tal método pressupõe o aproveitamento das influências adquiridas por meio do acervo e da troca de informações entre membros-pesquisadores. Assim, a ação direcionada para uma criação livre não descarta nenhum dos itens criticados por Candido. Música, Cinema, Quadrinhos, *Pop-art*, entre outros, são aproveitados, adaptados, reciclados e ressignificados.

Essa relação entre as diferentes temporalidades verbais se oferece na miríade dos pensamentos e dos discursos da história. As vozes de outrora são ressignificadas a favor do presente vivo, e essa intenção interdiscursiva, fundamento manguebit, talvez encontre sua síntese em *Monólogo ao pé do ouvido*. Referimo-nos a lideranças de um passado de lutas e derrotas, acentuadas já no título pelo termo monólogo, que conota a solidão de um eu-poético presente que evoca a luta dos seus modelos pretéritos. A ambiguidade provocada pela ocorrência catecrética de pé do ouvido completa a solidão do enunciador, que evoca em silêncio, nos faz refletir sobre a sua relação com o passado e o futuro. A catecrese sugere também a ideia de uma voz íntima, próxima ou diretamente ligada ao ouvinte, seja ele individual ou coletivo. Essa elaboração pode ainda encontrar, justificada pelo tom anunciante do texto, uma mensagem manifesta em tom de chamado que busca ao mesmo tempo os líderes e os seguidores do passado.

VERICAL HISTÓRICA E DUPLA REVOLUÇÃO EM *MONÓLOGO AO PÉ DO OUVIDO*

A partir do título da canção, já se evidencia, além da intenção estética, um caráter questionador nas palavras de Science. *Monólogo* denota uma atitude enunciativa de uma consciência poética determinada a afirmar seu discurso como solitário, negando os laços dialógicos que fortalecem todo e qualquer manifesto. A opção pelo termo parece empenhada em “desabafar” contundentemente sua mensagem e é relevante observar que tal intencionalidade, presente já no título, topicaliza o tônus do que será ainda proferido. Podemos ainda a ele associar a listagem de princípios ou fundamentos humanos e coletivos (Calábria, 2020). Science contradiz o caráter revolucio-

nário essencialmente coletivo ao qual costumamos associar um discurso revolucionário. A intimidade projetada com o título contrasta a matéria dialógica do texto em si, mas destaca a evocação que virá posteriormente.

Não obstante o título solitário, lembremos ainda do caráter não monológico que permeia as vozes interior e exterior, camadas que compõem a performance de Science em *Monólogo*, como veremos adiante. A rigor, para Volóchinov (2019), a perspectiva dialógica do discurso descarta qualquer expressão monológica, uma vez que qualquer discurso, mesmo que classificado como monológico é, essencialmente, dialógico. Essa perspectiva nos faz refletir sobre a solidão não solitária que compõe a exposição de Science. Afinal, a contradição do título denota uma posição solitária que, em verdade, dialoga com as vozes que serão evocadas em caráter revolucionário. Com uma percepção simultânea dos tempos, entretanto, essa solidão se torna opaca e a voz torna-se menos isolada, ao carregar em modo ressonante as vozes das revoluções.

Science parece, assim, assumir uma posição monológica apenas performativamente. Volóchinov nos ensina que o caráter monológico do discurso o é apenas categoricamente, mas, na verdade, o autor, ao enunciar, tem em mente um interlocutor, mesmo que virtual. Em nosso caso, contudo, a escolha do título parece conotar um direcionamento teatral (o monólogo teatral) que, apesar da definição, busca uma plateia, mas atua solitário em cena. É, ainda, de modo cênico, que Science busca sua construção dialógica, ao evocar as vozes revolucionárias do passado. O poeta solitário evoca seus heróis correligionários e neles apoia sua projeção. Voltemos então à introdução de nossa faixa.

Monólogo ao pé do ouvido abre o álbum *Da lama ao caos* e expõe justapostamente a diversidade de referências relevantes ao discurso que Science desenvolve ao longo da faixa e que seguem permeando todo o álbum. Muitas são as referências que nos direcionam para uma agenda histórica de caráter revolucionário que se articula com a filosofia ativista e estética no início da performance. Encontramos então um eixo que nos direciona para duas frentes, como apontamos anteriormente: a revolução política e a revolução estética. As linhas iniciais compõem um princípio introdutório do discurso: a “evolução musical” a partir de um instinto estética e historicamente consciente, fundamento da consciência musical que emoldura e apoia o discurso revolucionário:

Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui
Não preciso delas
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos

Sonoramente, não há uma métrica homogênea nesses versos – como também em todo o texto –, o que expõe mais claramente a intenção de construir um discurso mais direto e livre. O contraste semântico “moderno/passado” deixa clara a proposta de unificar os dois polos. Inicialmente opostos, esse conflito busca a redinamização das manifestações artístico-culturais que já foram uma matriz mais produtiva no “passado”, e estariam, então, desprestigiadas, como se superadas pelo tempo.

O destaque dado ao discurso encontra o valor também por meio da entonação expressiva, como lemos, mas torna-se mais nítida na fluência do discurso livre. O discurso se apoia em uma base rítmica sonora, mas suas pausas provocam uma indefinição em termos métricos, profetizando uma métrica musical-livre. Embora a camada verbal se encaixe no ritmo sonoro, esta se aproxima mais de uma exposição verbal comum, como no diálogo cotidiano, do que da expressão poética, embora os sintagmas que a compõem expressem certo lirismo. Esse contexto se alinha ao modo do discurso enunciado, conferindo à faixa um tom mais eloquente e aliciador.

O tom aliciador do discurso encontra nessa relação complexa entre as duas linguagens a sua expressividade. As palavras não encontram juízo de valor em si e não são em si mesmas bastantes. Seus significados, a rigor, são estritamente lexicais e vazios. A expressão, o tom, o seu “colorido”, encontram vazão no discurso enunciado e em sua relação com a sociedade que o circunscreve, como nos ensinam Bakhtin (2003) e Volóchinov (2019). A depender da situação discursiva, do tema, o discurso será configurado e plenamente realizado no enunciado. A posição do falante, suas escolhas, sua emergência, são definidas em função do destino ao qual o enunciadador se dirigirá: o álbum fonográfico. É assim que encontramos o tom solene e revolucionário de *Monólogo*, enquadrado em uma rela-

ção imediata com a música, com o formato do álbum, com o público musical específico, em contexto histórico específico e sob uma determinada atmosfera sonora.

Bakhtin (2003, p. 301) fala ainda sobre o endereçamento do discurso. Para o teórico, tal traço é essencial do enunciado. O destinatário, para Bakhtin, pode ser um indivíduo ou uma coletividade, como em nosso caso. Por sua vez, o destinatário definirá o estilo ao qual o falante, o orador, recorrerá, embora o próprio autor russo admita a necessidade do estudo dos estilos. Contudo, nosso caso demanda o olhar, *a priori*, para uma situação comunicativa que envolve um sistema fonográfico especificamente organizado e projetado pelos autores. Secundariamente, devemos atentar para a relação direta entre o estilo de Science e sua entonação, que nos aponta para um tom mais elevado, mais urgente, mais nobre. É possível, assim, associarmos o tom de *Monólogo* à oratória ativista, ao manifesto. Sobre isso, Bakhtin aponta que as

palavras que, em determinadas condições da vida político-social adquirem um peso específico, tornam-se enunciados exclamativos expressivos: "Paz!", "Liberdade!", etc. (Trata-se de um gênero de discurso político-social específico). Em certa situação a palavra pode adquirir um sentido profundamente expressivo na forma de enunciado exclamativo: "Mar! Mar!" (Bakhtin, 2003, p. 291).

O autor russo está investigando a valoração que a entonação expressiva confere à palavra a à oração. Gêneros padronizados que requerem um determinado estilo e uma determinada entonação. A individualidade do orador, de Science, determina o tom ativista que *Monólogo* requer, a depender, contudo, de um corpo coletivo e, ainda, de um destinatário distante, intangível, quase que abstrato. Um manifesto que comunica princípios e incita o ouvinte ativo-responsivo à luta, faz necessária a escolha por modos de oratória característicos do ativismo que busca a revolução, a exemplo do rol de nomes por Science ecoados.

A *modernização do passado* tem a ver com o escopo manguebit, em que se considera a assimilação das influências. Igualmente relevante é a consciência que descarta, a favor do instinto criativo e livre, na ideia de *nota* a erudição e a tecnicidade musical. Tal atitude se mostra pertinente, uma vez que projeta a livre exploração do pensamento musical criativo que, uma vez textualmente contextualizado, nos dá a ideia geral do discurso. Science se refere no verso primeiro sugere a confluência entre os tempos históricos: o passado e o presente. O processo modernizante elaborado por Canclini e, reiteramos, ponto fundamental da estética de Chico & Nação, sugere a apropriação das influências da cultura imperial, como material artístico, contrariando a crítica que Candido desenvolve em sua fortuna teórica. Estamos, portanto, diante do esboço, da síntese, da música e do discurso de Chico Science & Nação Zumbi.

O posicionamento do verbo *modernizar*, posto no infinitivo, não apenas se relaciona de forma contraditória com o termo *passado* – definição de tempo verbal, de memória histórica ou de legado cultural –, mas realça o caráter fundamental e significativo dessa relação solidária: a retomada identitária que dará a essas tradições uma nova voz. A escolha do verbo nos dá também a possibilidade de trabalhar com o valor nomeador que é próprio do substantivo. Semanticamente, a substantivação do verbo lhe confere, entre outras, a possibilidade associativa de um outro sentido: a ação como conceito e desprovida da marcação de pessoa.

O questionamento “Cadê as notas que estavam aqui? / Não preciso delas! / Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos” conecta-se aos versos anteriores para dar solidez ao clamor pela *modernização do passado*, aproximação que lhe confere, ao mesmo tempo, importância e certa nostalgia. A memória ainda *presente* e o espaço vazio, um dia ocupado por essa mesma tradição, dá a esse *passado*, mais uma vez, não só vida, mas imortalidade. Há também a noção de acentualidade; de veemência. Essa primeira estrofe, ao mesmo tempo que se articulará a seguir com o princípio revolucionário histórico, aqui estabelece o primeiro princípio: o musical.

O efeito do acorde em *looping* contrasta com os tambores introdutórios, nos dando o efeito dissonante a que nos dedicamos aqui. Embora a guitarra elétrica assuma o efeito distorcido, ela, ao mesmo tempo, simula, por meio do efeito da palhetada no *headstock* da guitarra elétrica, o efeito característico da música eletrônica. Essa referência se deve principalmente ao recurso atmosférico que

a Eletrônica confere à música. Os tambores, por sua vez, representam o caráter tradicional da musicalidade africana, onipresente na música da Nação Zumbi e principal marca da banda. Ambas as ocorrências afirmam o diálogo proposto em camada musical e, posteriormente, na esfera discursivo-oral. Tem-se como resultado final uma camada sonora duplamente significativa: o regional e o universal, como a própria banda definia (Calábria, 2020).

A seguir, temos contato com a segunda seção, que trata dos valores humanos:

O homem coletivo sente a necessidade de lutar
O orgulho, a arrogância, a glória
Enche[m] a imaginação de domínio
São demônios os que destroem o poder bravio da humanidade

Dessa vez, temos como fundamentos a moral e a justiça. Os valores versados complementam uma proposta de luta que parte da arte (Música e discurso) como arma contra as forças opressoras e malignas da sociedade (*orgulho, arrogância, glória*). *Glória*, como busca pelo poder, se posiciona como modo ambíguo, em que, normalmente, poderia ser associado aos heróis que serão evocados por Science, mas que, aqui, se firmam como ideal desviante que seduz o homem coletivo em nome do poder. Tais forças são então personificadas em *demônios*, algozes e carrascos do Homem. Daí, encontramos na moral e no bem estar coletivo os valores a serem defendidos.

Por último, teremos os exemplos do passado como lições de inspiração para a nova revolução. Evocam-se os heróis revolucionários. Augusto César Sandino (Nicarágua), Zumbi dos Palmares (Brasil), Antônio Conselheiro (Brasil), Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião (Brasil) representam a força coletiva da luta pelos direitos civis em diferentes países latino-americanos. Esses nomes, embora lutassem pelo coletivo, são individuais, [com exceção da menção ao Partido dos Panteras Negras, partido de esquerda estadunidense](#). Relacionam-se então, diferentes agendas revolucionárias: Sandino liderou a luta contra os invasores estadunidenses; Zumbi, a fuga das senzalas e a luta contra os senhores; Conselheiro agiu contra as forças militares para preservar a comunidade de Canudos; Lampião desafiou os poderes políticos na era do Cangaço; os Panteras Negras lutaram pela representatividade negra na política estadunidense, enfrentando o racismo e a morte de cidadãos afro-americanos na guerra do Vietnã.

Em comum, temos a melancólica lembrança de que se tratam de heróis que encontraram suas derrotas. O poder opressor e implacável frustrou esses projetos revolucionários e nos legou sua lembrança como fonte inspiradora. Todos os tempos (passado, presente e futuro) entram em conflito e encontram os sentidos possíveis (o regional e o universal). Desse movimento, a revisão dos processos artísticos que visam público, mercado e sociedade encontra, aproxima e choca todas as formas de conhecimento e de comunicação. A modernidade de Canclini acelera tais processos e interfere diretamente no espírito do século, em seu crepúsculo. Essa aproximação entre o universal e o regional, o passado e o presente, formam a modernização do passado a que Science se refere; ela verticaliza as duas frentes revolucionárias de *Monólogo* por meio do método *mangue*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da lama ao caos é lançado em meio ao advento de fenômenos modernizantes e nas portas da virada do século/milênio. Há nesse período um espírito de redefinição de padrões do universo capitalista ocidental e sul-americano (Ludmer, 2013). Surgem novos contornos para conceitos como *território* ou *distância*. Os espaços e os traços são redefinidos a favor de novas possibilidades para o mercado, o espetáculo e a globalização. Chico Science & Nação Zumbi projetam a tentativa de captar tais estruturas e dar a elas o sentido, se alinhando a novas formas de fazer também a arte.

As transformações dos processos que estruturam a sociedade moderna se intensificam ao fim do século. A tecnologia, a globalização, a dinâmica geopolítica econômica são traços que penetram as individualidades e as coletividades, transformando também os pensamentos. Os recursos que a modernidade oferece nesse período afetam mais diretamente os pares opostos da cultura e da sociedade, como aponta Canclini (2008). Afetam também a percepção em relação à história, e é por meio da cultura massiva imperialista que esses acervos se hibridizam e se confrontam mais intensamente.

Da cultura massiva à tecnocultura, do espaço urbano à teleparticipação. Ao marcar essa tendência, corremos o risco de reincidir na perspectiva história linear, sugerir que as tecnologias comunicativas *substituem* a herança do passado e as interações públicas (Canclini, 2008, p. 290-291, grifo do autor).

Canclini se refere à experimentação e à comunicação. Seu texto incide eventualmente em pares, ora opositores, ora solidários. Nesse caso, o autor nos remete sobre um par-chave do método mangue de criação. A diferença, contudo, se estabelece na relação entre duas grandezas maiores e igualmente influenciadas pela experimentação e pela comunicação: estética (música) e história (discurso). O método mangue engloba também, ao mesmo tempo, tanto a provocação quanto a exploração desses efeitos derivados da mesclagem. Este processo de elaboração artística resulta em um efeito verticalizante, a exemplo do espírito moderno a que as novas expressões tentavam se adequar. O mesmo se dá, naturalmente, nos processos artísticos. A indisciplina que, a rigor, age contra os valores imperialistas e traduz uma identidade sul-americana (Santiago, 2000) também se manifesta na Música e no discurso, criando, assim, novas formas de expressão (Canclini, 2008a, 2008b).

O ativismo de *Monólogo*, portanto, que age nas duas frentes revolucionárias, materializa-se musical, discursiva e revolucionariamente. A proposta revolucionária, como projeto musical e discursivo, em que se organizam os acervos à disposição da livre iniciativa e do instinto criativos (“cadê as notas que estavam aqui? / Não preciso delas/ Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”); como discurso político, em que se verticalizam em eixo histórico as revoluções do passado e seus heróis (Sandino, Zumbi, Lampião, etc.) e como reação ativista contra as forças opressoras que desviam os Seres Humanos e centralizam o poder.

A face histórica, antes singular, torna-se, então, cada vez mais plural. A ideia de simultaneidade permeia a nova visão de mundo, traduzida, pelo menos parcialmente, pelo discurso de Science. A modulação dos sons contemporâneos e modernos, orgânicos e eletrônicos, ou rurais e urbanos são indícios do acesso livre aos conhecimentos técnico, histórico, cultural e artístico. Como prova desse exercício, temos a exploração desses repertórios a serviço da carta de princípios (Calábria, 2020) de Science & Nação. A luta pelo direito à voz – “eles também cantaram um dia” – busca suas inspirações – “sua imagem e semelhança” – nos nomes históricos, sejam eles unânimes ou controversos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989a.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989b.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- LUDMER, Josefina. **Aqui América latina**: uma especulação. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Rocco. 2000.
- CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Sony-BMG Music Entertainment, 1994.
- VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado. In: GRILLO, Sheila; AMÉRICO, Ekaterina Vólkova (org.). **A palavra na vida e a palavra na Poesia**: ensaios, artigos, resenhas e poemas. São Paulo: Editora 34, 2019.

MODERNISMOS, PACTO SOCIAL E ESTÉTICA DA IRRECONCILIAÇÃO NA OBRA DE JORGE BEN JOR

MODERNISMS, SOCIAL PACT, AND THE AESTHETICS OF IRRECONCILIATION IN THE WORK OF JORGE BEN JOR

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 25/01/2025

Aceito em: 11/04/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Marcos Ramos  

UNIRIO | marcosramosjunior@gmail.com

Resumo/Abstract

Este artigo analisa a obra de Jorge Ben Jor como um contraponto à estética conciliatória predominante no cancionário popular brasileiro do século XX. Argumenta-se que os modernismos tardios, representados pela Bossa Nova e pelo Tropicalismo, consolidaram uma gramática estética vinculada à neutralização de tensões raciais e culturais em prol de uma identidade nacional idealizada. Em contrapartida, Jorge Ben Jor rompe com essa lógica ao resgatar, em suas composições, um protagonismo afro-diaspórico que coloca o conflito no centro de sua proposta estética. O artigo menciona canções como *Mas que Nada* e *Zumbi* como exemplos dessa inflexão, embora sem se deter em análises aprofundadas de cada uma delas. Por meio da comparação com obras paradigmáticas da Bossa Nova e do Tropicalismo, examina-se como sua música reposiciona a canção popular brasileira como espaço de resistência e ampliação da imaginação política. Metodologicamente, adota-se uma abordagem histórico-cultural e a análise estética de letras e performances, situando a obra de Jorge Ben Jor no contexto das dinâmicas políticas e culturais do Brasil do século XX. Conclui-se que sua música inaugura o que nomeamos Estética da Irreconciliação, oferecendo uma alternativa às gramáticas normativas do cancionário brasileiro e expandindo os horizontes culturais e políticos da música popular brasileira.

Palavras-chave: Jorge Ben Jor, Modernismos, Estética da Irreconciliação, Afro-Diáspora, Cancioneiro Brasileiro.

This article analyzes the work of Jorge Ben Jor as a counterpoint to the conciliatory aesthetics predominant in the Brazilian popular songbook of the 20th century. It argues that late modernisms, represented by Bossa Nova and Tropicalismo, consolidated an aesthetic grammar tied to the neutralization of racial and cultural tensions in favor of an idealized national identity. In contrast, Jorge Ben Jor breaks with this logic by bringing Afro-diasporic protagonism to the forefront of his compositions, placing conflict at the center of his aesthetic proposal. The article refers to songs such as *Mas que Nada* and *Zumbi* as examples of this inflection, although without engaging in in-depth analyses of each. Through comparisons with paradigmatic works from Bossa Nova and Tropicalismo, the article examines how his music repositions Brazilian popular song as a space of resistance and expanded political imagination. Methodologically, it adopts a historical-cultural approach and aesthetic analysis of lyrics and performances, situating Jorge Ben Jor's work within the political and cultural dynamics of 20th-century Brazil. The conclusion is that his music inaugurates what we term the Aesthetics of Irreconciliation, offering an alternative to the normative grammars of the Brazilian songbook and broadening the cultural and political horizons of Brazilian popular music.

Keywords: Jorge Ben Jor, Modernisms, Aesthetics of Irreconciliation, Afro-Diaspora, Brazilian Popular Songbook.

OS MODERNISMOS BRASILEIROS COMO UTOPIA DA SUBLIMAÇÃO DA DIFERENÇA

Neste artigo, utilizamos o termo Modernismos para nos referir a um conjunto de movimentos artísticos e culturais que, no Brasil, transcenderam o campo das artes, articulando-se profundamente com projetos políticos e sociais, especialmente desde a Semana de Arte Moderna de 1922. Esses movimentos buscaram renovar a linguagem artística e redefinir a identidade nacional em resposta aos desafios da modernidade. Contudo, nosso foco recai sobre os modernismos tardios das décadas de 1950 e 1960, como a construção de Brasília, a Bossa Nova e o Tropicalismo, que consolidaram propostas estéticas em íntima relação com o Estado e a indústria cultural. Como destaca Safatle (2023, p. 5), o projeto modernista brasileiro foi marcado pela tentativa de “construir espaços, de construir povos, com todo o misto de redenção e violência que isso possa significar”. Esse ideal, que começou de forma experimental, rapidamente adquiriu o status de projeto nacional, refletido em intervenções arquitetônicas, urbanísticas e culturais de grande alcance, que moldaram tanto o imaginário nacional quanto as tensões e contradições de um país em transformação.

Um exemplo paradigmático dessa articulação entre estética modernista e projeto estatal é o trabalho de Lúcio Costa. Nascido em Toulon, França, em 1902, Costa foi responsável por um dos maiores marcos urbanísticos do Brasil: o Plano Piloto de Brasília, idealizado em 1956. O projeto desafiou convenções urbanas e amalgamou os princípios do Modernismo – funcionalidade, simplicidade e racionalidade¹ – com as demandas políticas de um país em transformação. No entanto, a construção de Brasília também expôs as contradições inerentes ao Modernismo brasileiro, onde o ideal de conciliação frequentemente ocultava tensões sociais e raciais profundas. Pode-se afirmar que a questão central residia na tentativa de romper de forma expressiva com o passado colonial brasileiro. Segundo observou o crítico Mário Pedrosa, “os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos” (Pedrosa, 2004, p. 84-85). Contudo, essa busca por ruptura paradoxalmente reafirmou uma lógica colonialista, na medida em que a construção de Brasília implicou a sistemática negação e apagamento do que já existia, suprimindo elementos pré-estabelecidos para impor um ideal de modernidade idealizado. A narrativa oficial que sustentava o projeto da nova capital, reforçada por figuras emblemáticas como Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e Vinícius de Moraes, foi permeada por apelos míticos, inclusive. Obras como a *Sinfonia da Alvorada* (1959), de Tom Jobim e Vinícius², celebraram Brasília como um campo deserto a ser transformado em um símbolo de progresso. “Aquele sonho do Vinícius e do Juscelino, e a gente acreditando, o Oscar Niemeyer... e Brasília, e a gente fez aquilo tudo com amor danado”, recordou Jobim, destacando o entusiasmo de seus criadores (Programa do Jô, 1993). Essa visão idílica, no entanto, negligenciava as condições extenuantes impostas aos trabalhadores – em sua maioria negros e nordestinos –, que enfrentaram jornadas intermináveis, alojamentos precários e uma invisibilidade completa na narrativa oficial do progresso.

É notório como a mitologia que acompanhava o projeto modernista evocava figuras heróicas do passado, como os bandeirantes, exaltados em versos da *Sinfonia da Alvorada*: “Fernão Dias, Anhangüera, Borba Gato, / Vós fostes os heróis das primeiras marchas para o oeste.” Não deixa de chamar a atenção também como esses versos ecoavam a retórica de Lúcio Costa em seu Memorial Descritivo do Plano Piloto (1957), que descrevia Brasília como um gesto primordial de posse, remanescente da colonização, onde a apropriação e o domínio foram naturalizados como valores fundadores. Assim, o projeto modernista de Brasília tornou-se não apenas um símbolo da modernidade brasileira, mas também uma representação das contradições de um Estado que buscava conciliar progresso e exclusão, apagando as tensões sociais e raciais que sustentavam seu próprio ideal de nação.

1 Os princípios de funcionalidade, simplicidade e racionalidade são amplamente reconhecidos como pilares do Modernismo, especialmente em sua expressão arquitetônica e urbanística. Esses valores foram fortemente influenciados pelas ideias da Bauhaus, escola de design alemã fundada em 1919 por Walter Gropius, que defendia a união entre arte, técnica e função. Segundo Banham (1960), o Modernismo buscava rejeitar ornamentos supérfluos em favor de formas limpas e utilitárias, promovendo uma estética alinhada às demandas da modernidade industrial. Na arquitetura brasileira, esses princípios foram adaptados por figuras como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, cujo trabalho em Brasília sintetizou a busca por um design inovador e funcional que representasse o progresso nacional (Holston, 1989).

2 A *Sinfonia da Alvorada* (1959) é uma composição sinfônica criada por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, encomendada pelo governo de Juscelino Kubitschek para celebrar a construção de Brasília, nova capital do Brasil. Dividida em cinco movimentos – O Planalto Deserto, O Homem, A Chegada dos Candangos, O Trabalho e a Construção e Coral –, a obra combina elementos da música erudita e popular brasileira, simbolizando o ideal modernista de um país em progresso.

Difícilmente teremos exemplo mais claro de como a força de abstração do urbanismo modernista brasileiro seria proporcional a sua capacidade de tornar invisível o que existia antes, de negar, em uma negação sem retorno, as formas então enraizadas nas práticas sociais de povos que não queremos mais ver. O que repete uma lógica colonial constituinte da realidade brasileira, essa mesma lógica do espaço como “puro mato” (Safatle, 2023, p. 24).

A inspiração gerada por Brasília não ficou restrita à arquitetura. Sua estética modernista influenciou diversos setores das artes brasileiras, incentivando diálogos culturais e fortalecendo a ideia de um país renovado. A década de 1950, em particular, foi marcada por uma explosão cultural: o surgimento do Cinema Novo, com *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957); o lançamento de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; e os movimentos concretista e neoconcretista nas artes visuais e na poesia. Esses movimentos, aliados ao teatro e à música, marcaram o período como uma era de experimentação e modernização artística. Nesse contexto, a ideia de um povo harmonioso e conciliado tornou-se um eixo central. Como destacam João Manuel Cardoso de Melo e Fernando Novais (2002, p. 560), o imaginário coletivo da década de 1950 vislumbrava uma nova civilização tropical, combinando avanços do capitalismo com valores característicos da identidade nacional, como cordialidade e criatividade. Essa narrativa de conciliação também permeou a indústria cultural, consolidando a Bossa Nova como a maior expressão musical desse espírito de época.

A Bossa Nova, representada sobretudo por João Gilberto, sintetizou os elementos centrais desse projeto modernista. Por meio de sua interpretação íntima e sofisticada, marcada por harmonias dissonantes e um estilo sincopado de tocar violão, João Gilberto tornou-se o emblema de um Brasil que almejava modernidade sem abandonar sua essência cultural. O gênero não apenas representou a sofisticação estética do período, mas também se tornou um símbolo da transição de um Brasil agrário para uma nação urbana e industrializada, estabelecendo pontes entre a tradição e a modernidade. É importante sublinhar que, no momento do surgimento da Bossa Nova, a música popular brasileira já desempenhava um papel central na dinâmica cultural do país. A popularização do rádio nas décadas de 1930 e 1940 havia consolidado a presença de músicos e cantores populares no imaginário nacional, estabelecendo a música como um elemento estruturador da identidade brasileira. Esse processo foi intensificado a partir de 1956, com a introdução no Brasil do formato de long-play em alta fidelidade, que substituiu os discos de 78 rpm e inaugurou uma nova era de consumo musical. A chegada de multinacionais como Columbia, RCA Victor, Phillips e Odeon também impulsionou a produção e a disseminação de discos, marcando uma nova fase técnica e econômica para a música no país.

O ambiente que formou a Bossa Nova emergiu de uma sociabilidade litorânea no Rio de Janeiro, relativamente imune à crescente influência da televisão. Contudo, práticas como ouvir rádio em casa e consumir discos de forma ritualística foram fundamentais para a consolidação do gênero, que logo se tornou um ethos da classe média brasileira. Como escreveu Rogério Duprat: “Bossa nova queria dizer tudo: jeito de viver, tipo de melodia, batida de violão, piano e bateria, harmonia, divisão, canto, arranjo” (Duprat, 1977, p. 7). Em outras palavras, a Bossa Nova não foi apenas uma manifestação artística; ela sintetizou inovações técnicas – como as harmonias dissonantes e o estilo sincopado de tocar violão – com a construção de uma nova subjetividade cultural. Mais do que refletir o Brasil em um caminho de desenvolvimento, o gênero participou ativamente da formulação de um ideal modernista: a concepção de um “novo brasileiro”. Diferente da melancolia soturna do Samba Canção, que parecia evocar um brasileiro em transição, a Bossa Nova propunha um estilo musical mais contido e natural. Sua leveza lírica, arranjos sutis e vocais intimistas simbolizavam um ideal de eficiência, simplicidade e sofisticação que representava o brasileiro emergente, sintonizado com os valores da modernidade.

Como observa Luiz Tatit (2004), a Bossa Nova representa a emergência de uma *protocanção*, definida como “uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos e/ou enunciativos” (p. 81). De forma análoga, pode-se pensar o gênero como parte da construção de um *protobrasileiro*, uma figura idealizada que sintetizaria, no plano estético, os valores de modernidade, sofisticação e harmonia cultural aspirados pela elite urbana do período. Esse novo sujeito, associado à classe média emergente dos anos 1950, foi concebido, no plano estético, como parte de um projeto de integração social que, na prática, permaneceu mais como discurso do que co-

mo realidade. A mistura entre o samba produzido nas periferias da democracia brasileira e o jazz norte-americano, acessível às elites, é talvez a melhor representação desse projeto conciliatório. No entanto, como sabemos, essa fase de exaltação econômica, cultural e política no Brasil foi abruptamente interrompida pelo golpe civil-militar de 1964, que intensificou os conflitos políticos e mobilizou a participação de artistas em movimentos de resistência. Nesse contexto, a Bossa Nova enfrentou um ponto de inflexão. Uma cisão entre seus compositores começou a se delinear. Por um lado, artistas como Carlos Lyra e Nara Leão buscavam uma maior vinculação da música ao conteúdo político. Por outro, figuras como João Gilberto e Tom Jobim representavam uma abordagem mais formalista, focada na autonomia estética.

A crítica de alienação frequentemente associada à Bossa Nova, destacada por seu maior detraitor, José Ramos Tinhorão (1997), ganhou força à medida que o gênero foi assimilado pelo gosto popular. Com o tempo, a Bossa Nova tornou-se sinônimo de música ambiente, de espera ou de elevador, perdendo gradualmente as nuances que marcaram sua inovação inicial. Esse fenômeno não é exclusivo da Bossa Nova; a música de Chopin, apesar de suas inovações técnicas e harmônicas, também foi transformada em música de salão. Em ambos os casos, as propostas disruptivas foram edificadas sobre bases amplamente conhecidas e assimiladas – como as danças de salão no caso de Chopin e o samba no caso da Bossa Nova. Essa dinâmica de absorção parece ter comprometido o potencial subversivo dos dois gêneros. No entanto, é o processo de comodificação, descrito por Mark Fisher (2024), que oferece uma chave central para compreender como essas transformações ocorreram, convertendo expressões culturais inovadoras em produtos de consumo amplamente despolitizados. Fisher argumenta que a lógica capitalista transforma expressões culturais inovadoras em produtos consumíveis de forma passiva, esvaziando seu potencial subversivo. No caso da Bossa Nova, o gênero, inicialmente revolucionário, foi reduzido a um símbolo de sofisticação superficial, integrado à paisagem sonora cotidiana. Assim, sua capacidade de desafiar normas foi substituída por uma apreciação estetizada que não exige reflexão ou desconforto, mas apenas confirma o status quo.

Se a Bossa Nova representou um protótipo de modernidade conciliatória na música popular brasileira, a década de 1960 também deu origem a novos movimentos culturais que, ao mesmo tempo, expandiram e desafiaram essa lógica. Entre eles, destacou-se o Tropicalismo, movimento inspirado pelos pressupostos antropofágicos de Oswald de Andrade. O Tropicalismo propôs uma assimilação crítica e criativa de influências externas e internas, integrando contradições que ampliaram os horizontes do cancionário brasileiro. No entanto, mais do que um exercício de inovação estética, o Tropicalismo emergiu em um contexto de intensa crise política e cultural, marcado pela ditadura civil-militar. Esse cenário potencializou as tensões entre arte engajada e autonomia estética, fazendo do Tropicalismo uma resposta disruptiva que não apenas dialogava com a tradição, mas também a reconfigurava em face das demandas e contradições de seu tempo.

O TROPICALISMO E O PACTO ANTROPOFÁGICO

Nos primeiros anos da ditadura civil-militar, encontros marcantes contribuíram para a formação do Tropicalismo. Entre eles, destaca-se o encontro entre Maria da Graça Costa Penna Burgos (então conhecida como Gracinha) e Caetano Veloso, em Salvador. Durante uma festa, Gracinha, incentivada a conhecer o compositor de Santo Amaro da Purificação, apresentou seu talento ao violão. O momento decisivo, porém, ocorreu quando ela afirmou durante aquela primeira conversa que, em sua opinião, o maior cantor do Brasil era João Gilberto. Segundo a própria cantora, essa observação selou uma amizade que atravessaria décadas. Outro encontro decisivo foi com o próprio João Gilberto, apresentado a Gracinha por Silvio Lamego. Após ouvi-la interpretar *Mangueira*, de Assis Valente, João Gilberto teria declarado: “Gracinha, você é a maior cantora do Brasil.” Pouco tempo depois, já como Gal Costa, ela consolidou sua conexão com o legado da Bossa Nova e antecipou sua contribuição à vanguarda tropicalista. Esses vínculos formaram um núcleo criativo que redefiniria os rumos da música brasileira, como relatado por Gal Costa no *Programa Roda Viva* (1995).

Há muitas maneiras de definir o que foi o Tropicalismo, mas é um consenso que o Tropicalismo emergiu como uma dinâmica complexa de diálogo entre diferentes linguagens artísticas, incluindo literatura, cinema, artes visuais e cultura de massa, tendo a música popular como sua principal plataforma. Apesar de não haver um ponto exato de origem, o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) é amplamente reconhecido como seu marco fundacional. Antes disso, o III Festival de Música Popular Brasileira

da TV Record, em 1967, foi um momento crucial de incubação estética e política para o movimento. No festival, canções como *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) e *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) apresentaram inovações significativas, como o uso da guitarra elétrica, que simbolizava a fusão entre a música brasileira e influências globais. A performance dessas canções no Festival de 1967 não apenas inaugurou formalmente os pressupostos estéticos do movimento, como também integrou elementos até então rejeitados pelo gosto universitário, como a guitarra elétrica e arranjos associados à música internacional. Contudo, mais do que a simples introdução de novos elementos, essas apresentações simbolizam a complexa dinâmica bifacetada que caracterizou o Tropicalismo: a capacidade de romper com as normas estéticas dominantes enquanto era paulatinamente assimilado.

Alegria, Alegria é uma peça-chave naquilo que Caetano Veloso descreve como a "linha evolutiva" da música brasileira³. No entanto, ao contrário de uma ruptura abrupta, o Tropicalismo foi construído em processos graduais que dialogam com tradições estabelecidas. Exemplo disso é o álbum *Domingo* (1967), de Gal Costa e Caetano Veloso, cuja estética pós-bossanovista ainda estava profundamente enraizada na obra de João Gilberto. Arranjado por entusiastas da Bossa Nova, como Dori Caymmi e Roberto Menescal, o álbum contrasta significativamente com o coletivo *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), que consolidaria o movimento Tropicalista. Entre 1967 e 1968, diversos fatores catalisaram a transformação estética do Tropicalismo. Um desses elementos foi o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, que exerceu uma influência central na reconfiguração cultural e política dos tropicalistas. Paralelamente, o impacto de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, também se fez sentir, especialmente na forma como Gilberto Gil e outros incorporaram dinâmicas de apropriação e síntese sonora. Outro marco significativo foi a encenação da peça *O Rei da Vela* (1933) pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez. A peça resgatou o conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade⁴, estabelecendo-o como a matriz teórica central do Tropicalismo. Essa antropofagia guiou a incorporação criativa de elementos díspares fertilizando a estética do disco coletivo de 1968.

Em 1968, já imersa no ethos tropicalista, Gal Costa subiu ao palco do IV Festival de Música da Record para interpretar *Divino Maravilhoso*, de Gil e Caetano, cantando versos emblemáticos: "É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte." A performance ocorreu em um contexto político marcado pela escalada autoritária. Poucos dias depois, em 13 de dezembro, foi decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que suspendeu garantias constitucionais e institucionalizou a repressão violenta. Entre suas primeiras ações, o regime prendeu Caetano Veloso e Gilberto Gil, forçando seu exílio. Esse momento simbolizou tanto a culminação do Tropicalismo quanto o início de sua fragmentação sob o peso da repressão política. Gal Costa foi a única figura feminina a permanecer em todo o percurso do Tropicalismo. Após 1968, com a prisão e o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, sua presença no Brasil tornou-se central para sustentar a bandeira do movimento. Contudo, esse protagonismo exigiu estratégias que refletiam tanto um posicionamento ideológico quanto demandas da indústria fonográfica.

No período de redemocratização, após 1985, Gal revitalizou a imagem construída nos anos 1970 por meio de eventos marcantes, como o ensaio sensual para a revista *Status* (1985) e o espetáculo *O Sorriso do Gato de Alice* (1995), dirigido por Gerald Thomas, no qual ela desafiava convenções ao exibir os seios no palco. Esses momentos reafirmaram Gal como símbolo de liberdade e expressão, mantendo-se em constante transformação e recusando-se a ocupar uma posição estática como diva tradicional da MPB. É possível identificar que as sementes híbridas plantadas pelo Tropicalismo, mencionadas por Gilberto Gil mais tarde em *Refazenda* (1975), embora tenham rompido com a com-

3 Em um debate promovido pela Revista Civilização em maio de 1966, Caetano Veloso afirma que a "música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira (...). É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação" (Veloso, 2018).

4 O conceito de Antropofagia foi formulado por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago (1928) como uma proposta cultural e estética que ressignificava o ato simbólico de "devorar" o outro. Inspirado por rituais antropofágicos de povos indígenas brasileiros, Oswald propôs a incorporação crítica de elementos culturais estrangeiros, transformando-os em algo próprio e singularmente brasileiro. A Antropofagia rejeitava a submissão passiva ao colonialismo cultural e defendia a criação de uma cultura híbrida, inovadora e descolonizadora. No contexto do Modernismo brasileiro, tornou-se um eixo teórico central, enfatizando a ideia de que "só a Antropofagia nos une" como forma de resistência cultural e reconfiguração da identidade nacional.

partimentação estética e ideológica dos anos 1960, paradoxalmente se transformaram na base da estética da Nova República. Esse movimento resultou no arrefecimento da dimensão violenta e disruptiva da Antropofagia, que, ironicamente, tornou-se um elemento de estabilização política, limitando a imaginação política no Brasil contemporâneo.

Alguns historiadores definem a Nova República como o período entre o fim da Ditadura Militar (1985) e o esgotamento do Lulismo, marcado pelas manifestações de 2013 (Safatle, 2022). Esse intervalo, de grande complexidade política, foi caracterizado por uma dinâmica de rupturas e continuidades, sobretudo pela consolidação de pactos oligárquicos que equilibravam antagonismos. Em essência, a Nova República foi estruturada sobre sucessivos acordos conciliatórios, que permitiram a convivência, até certo ponto harmônica, de agentes políticos inicialmente antagônicos. A hipótese aqui explorada é que a matriz antropofágica do Tropicalismo, diluída ao longo do tempo, extrapolou a dimensão estética para se tornar um *ethos* brasileiro. A música popular, como frequentemente ocorre na história cultural do país, funcionou como vetor desse processo, simultaneamente inventando e representando dinâmicas políticas. Nesse contexto, o elemento central do Tropicalismo foi convertido em um pacto antropofágico, baseado em uma acomodação estética e simbólica das diferenças, que se tornou representativo do próprio projeto democrático da Nova República. A questão fundamental que anima este artigo pode se resumir em questionar até que ponto as forças e dinâmicas culturais (e raciais) que conformam esse pacto antropofágico podem ser entendidas como igualmente representativas? Em que medida esse pacto se tornou uma narrativa paralisante, politicamente incapaz de lidar com as contradições estruturais do país? E, finalmente, quais proposições estéticas poderiam romper com essa dinâmica conciliatória, propondo uma narrativa centrada no tensionamento da conciliação?

JORGE BEN JOR COMO PRECURSOR DE UMA ESTÉTICA DA IRRECONCILIÇÃO

Argumentamos até aqui que, no contexto da música brasileira dos anos 1960, a Bossa Nova emergiu como a expressão estética de um projeto modernista de Estado, articulando um ideal de nação que buscava harmonizar as tensões sociais e raciais através de uma síntese cultural elegante e sofisticada. Ao privilegiar a suavidade lírica e a introspecção harmônica, como já foi discutido, a Bossa Nova apresentou ao mundo uma imagem do Brasil que estava em consonância com as aspirações de modernidade e cosmopolitismo de uma elite urbana. O Tropicalismo, por sua vez, ancorado nos princípios da Antropofagia oswaldiana, consolidou-se como uma resposta criativa e crítica às contradições da modernidade brasileira. O movimento propôs a assimilação e ressignificação de elementos culturais diversos, na tentativa de construir uma identidade nacional plural, mas também integradora. Entretanto, enquanto a Bossa Nova e o Tropicalismo buscaram, cada um a seu modo, uma conciliação das forças culturais em jogo, a hipótese deste artigo é a de que Jorge Ben Jor está entre os artistas que trilharam um caminho alternativo. Um caminho que desafiou as bases dessas narrativas conciliatórias. Sua obra, enraizada nas tradições africanas, afro-brasileiras e, de modo mais amplo, afro-diaspóricas, se posiciona como um contraponto à ideia de uma síntese cultural pacífica e harmônica. Ao invés de sublimar as tensões raciais e culturais, Jorge Ben Jor as expõe e as reinscreve em sua música, propondo uma estética que não apenas questiona, mas reconfigura os elementos formais estabelecidos. Nesse sentido, sustenta-se aqui que Jorge Ben Jor opera uma ruptura com as convenções estéticas que sustentavam o pacto antropofágico. Sua música não se contenta em integrar as diferenças em uma síntese, mas sim em dar voz às dissonâncias e aos conflitos que essas narrativas tendem a ocultar. Ao fazer isso, ele propõe uma alternativa estética que desafia a conciliação como ideal cultural, apontando para a centralidade do conflito e da resistência.

Essa ruptura torna-se evidente quando comparamos *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, com *Mas que nada*, de Jorge Ben Jor, ambas lançadas quase simultaneamente entre 1962 e 1963. *Garota de Ipanema* se tornou, inclusive no cenário internacional, o exemplo paradigmático da Bossa Nova, encapsulando a visão de um Brasil moderno, harmonioso e ensolarado. A canção descreve a "coisa mais linda, mais cheia de graça", que é a jovem que passeia pela praia de Ipanema. Essa imagem idílica, associada à suavidade melódica e à introspecção lírica, reflete a tentativa de projetar um Brasil pacificado, onde as tensões sociais são sublimadas em nome de uma harmonia universal de um país que se projeta para o mundo em todos os sentidos "solar". A "Garota de Ipanema", com seu "corpo dourado do sol", simboliza a beleza e a serenidade de um Brasil que parece ter encontrado um equilíbrio perfeito

entre tradição e modernidade. Por outro lado, é curioso observar como "Mas que Nada" de Jorge Ben Jor desafia essa narrativa ao introduzir uma energia vibrante e uma assertividade que contrastam fortemente com a suavidade da Bossa Nova. A canção começa com um coro enérgico que imediatamente estabelece um ritmo contagiante, evocando a força das tradições afro-brasileiras ao citar uma música do gênero macumba⁵. E a letra, com seu comando direto — "Sai da minha frente, que eu quero passar" —, carrega uma sutil agressividade, expressando uma demanda por espaço e reconhecimento. Ao afirmar que "este samba, que é misto de maracatu, é samba de preto velho, samba de preto tu", Jorge Ben Jor não apenas reafirma um território da canção que se insinua afro-brasileiro, mas também resiste à tendência de diluir essas influências em uma síntese harmoniosa.

A violência contida na música não é explícita, mas está presente na urgência e na força com que Jorge Ben Jor reivindica um espaço. Deivison Faustino Nkosi nos diz que

A violência do Ben me lembra a Capoeira de Angola, bem traduzida na letra do Mano Brown: "Se quer guerra, terá, se quer paz, quero em dobro!". Ou seja, o berimbau é "uma foice de mão", mas, na hora do amor, pode se transformar em algo ainda mais violento: um instrumento que te seduz até você abrir a guarda... Um dengo que machuca... doçura que nos pega gingando e desmonta as barreiras ressecadas que nos represam... (Rosa; Faustino, 2023, p. 19).

Essa subversão poética continua em *Chove, chuva*, uma canção em que a chuva — normalmente vista como um símbolo de melancolia — é centralizada de maneira irônica e ressignificada no interior de uma tradição pela primeira vez roubando o protagonismo do sol. A centralidade da chuva na paisagem musical de Jorge Ben não acabará aqui. "Está chovendo / e a chuva vai molhar alguém", da canção *Zé Canjica* (Força Bruta, 1970) ou "Lá fora está chovendo / Mas assim mesmo eu correndo só pra ver o meu amor", da canção *Que maravilha* (Negro é lindo, 1971), são só outros dois exemplos. Tanto *Mas que nada* quanto *Chove, chuva* fazem parte do primeiro álbum de Jorge Ben Jor, intitulado *Samba Esquema Novo*, lançado em 1963, quando o artista ainda assinava apenas como Jorge Ben. Esse álbum não apenas introduziu Jorge Ben Jor no cenário musical brasileiro, mas também trouxe à tona uma nova energia e uma proposta estética que desafiavam as convenções estabelecidas pela Bossa Nova. O título do álbum já sugere uma ruptura com o que era considerado tradicional ou esperado no samba e na música brasileira em geral. Essa proposta se reflete tanto nas letras quanto na sonoridade. Paradoxalmente, o novo só se encontrará no velho, no antigo, naquilo que constitui uma tradição - é o "samba de preto tu".

A capa de *Samba Esquema Novo* também carrega uma força simbólica que dialoga diretamente com essa ruptura. Nela, Jorge Ben Jor aparece com um violão a tiracolo, simulando estar sentado em um banquinho que, na verdade, não existe. Essa imagem subverte uma das representações icônicas da Bossa Nova, onde o músico, geralmente associado a uma postura introspectiva e serena, é frequentemente retratado sentado em um banquinho, com o violão junto ao corpo, em uma posição que sugere contemplação e delicadeza. Ao simular a presença de um banquinho inexistente, Jorge Ben Jor não só tensiona essa iconografia, mas também sugere uma ausência de conformidade com as expectativas estabelecidas. Esse álbum, com suas escolhas estéticas e simbólicas, lança as bases para a trajetória de Jorge Ben Jor como um artista que constantemente desafia as convenções e propõe novas formas de ver e ouvir o Brasil. Sua música, desde esse primeiro momento, deixa claro que as forças de resistência e as tensões culturais não apenas existem, mas também são centrais para a compreensão da identidade brasileira. *Samba Esquema Novo* não é apenas um título; é uma promessa. Pode-se afirmar que apesar da oposição estética que Jorge Ben Jor manifesta em relação à Bossa Nova, sua obra pode, em grande medida, ser lida como uma extensão ou até mesmo uma evolução das inovações introduzidas por João Gilberto. Ambos os músicos, embora com abordagens e sensibilidades distintas, compartilham uma compreensão do violão como o elemento central ao redor do qual suas músicas se estruturam.

5 A introdução de *Mas que Nada*, um dos maiores sucessos de Jorge Ben Jor, faz referência à música *Nãã Imborô*, gravada por José Prates no álbum *Tam... Tam... Tam...!* em 1958, pela gravadora Polydor. Classificada à época como "música de macumba", essa citação não apenas homenageia as raízes afro-brasileiras da música, mas também sublinha a influência das tradições africanas e das religiões afro-brasileiras no desenvolvimento da canção popular brasileira.

João Gilberto, com seu estilo inovador de tocar violão, reconfigurou o samba e a canção popular brasileira, transformando o violão em um instrumento de síntese, onde harmonia, ritmo e melodia se encontram em uma unidade indissociável. Sua técnica, caracterizada por acordes dissonantes e batidas de samba minimalistas, criou uma nova forma de fazer música que influenciou gerações de músicos. O violão de João Gilberto não é apenas um acompanhamento; ele é o coração pulsante da música, determinando o caráter, o ritmo e o ambiente de cada canção. Muitas vezes associado à célula rítmica de um tamborim no samba, o violão de João Gilberto, por ser a máxima síntese, revela ritmo e pulsação sobretudo nos espaços entre um toque e outro nas cordas. Essa maneira única de tocar introduz um jogo sutil de silêncios e sonoridades que é tão importante quanto as notas tocadas. O que não é tocado, o silêncio entre as notas, se torna tão expressivo quanto o que é tocado, criando uma tensão e um balanço que dão vida à música. Jorge Ben Jor, embora tenha tomado um caminho sonoro diferente, compartilha essa visão do violão como núcleo central de sua música. No entanto, ao contrário da delicadeza introspectiva de João Gilberto, que cria com silêncios, Jorge Ben Jor traz ao violão uma abordagem mais percussiva e vigorosa que se inscreve em todos os espaços. O instrumento, nas mãos de Ben Jor, se torna não apenas um veículo de harmonia, mas também de ritmo e energia. Sua técnica, que muitas vezes envolve a "violência" das cordas, destaca o violão como uma extensão de seu próprio corpo, um centro de onde emana um vigor que se amplia concentricamente no palco. Enquanto o corpo joão-gilbertiano quase se confunde com a opacidade do banquinho, Jorge Ben Jor traz à tona uma corporeidade que longe do espaço de confinamento se amplifica no espaço da performance.

Pode-se dizer, no entanto, que aquilo que mais interessa a este trabalho é a hipótese de Jorge Ben Jor, em sua obra, não se contentar em promover uma síntese harmoniosa das diversas influências culturais que compõem a música brasileira, segundo argumentamos, uma herança dos Modernismos. Em vez disso, ele opta por operar deslocamentos formais que trazem à tona as tensões subjacentes e a impossibilidade de uma conciliação total. A este respeito, do ponto de vista formal, um dos aspectos mais notáveis na música de Jorge Ben Jor é a sua fluidez entre o texto falado e o cantado, o que aproxima muitas de suas canções de uma forma declamatória. Esse estilo, que frequentemente mistura narrativa e música, antecipa as características que mais tarde se consolidaram no rap, um gênero que explicitamente lida com o conflito, a denúncia e a crítica social. Em *Charles, Anjo 45*, por exemplo, Jorge Ben Jor narra a história de um herói marginal, um "anjo negro" que personifica a luta e a resistência. Ao contar essa história, Ben Jor não apenas dá voz a uma figura normalmente excluída das narrativas dominantes, mas também expõe a violência estrutural e as desigualdades que continuam a afetar a população negra no Brasil. Essa canção, como muitas outras em sua obra, não se contenta em oferecer um retrato idealizado ou reconciliador; ao contrário, ela coloca em primeiro plano a realidade crua e o conflito, recusando-se a diluir essas experiências em nome de uma harmonia ilusória⁶.

Uma das grandes contribuições de Ben Jor à canção brasileira foi a criação de uma verdadeira mitologia negra nacional, onde figuras como Muhammad Ali, Zumbi dos Palmares, Xica da Silva, e até São Jorge emergem como heróis de uma narrativa que ressignifica a identidade negra no Brasil. Esses personagens, ao serem integrados às canções de Jorge Ben Jor, não são meras referências históricas ou culturais; eles se tornam ícones de resistência, dignidade e orgulho, em uma narrativa que busca confrontar e expandir as representações tradicionais da negritude. A canção *Cassius Marcelus Clay* (Negro é lindo, 1971) é um exemplo emblemático dessa construção mitológica. A letra eleva o lendário boxeador Muhammad Ali (nascido Cassius Marcellus Clay) a um status quase sobrenatural, ao lado de super-heróis da cultura pop como Batman, Capitão América e Superman. No entanto, ao contrário desses heróis fictícios, Cassius Clay é descrito como um "herói do século vinte" cuja cadência e ritmo são tão autênticos quanto uma escola de samba e tão precisos quanto o 4-3-4, um esquema tá-

6 A influência de Jorge Ben Jor no rap é evidenciada pela reinterpretação de sua obra pelos Racionais MC's e pela colaboração direta entre os artistas. Em 1975, Jorge Ben Jor lançou a música "Jorge da Capadócia". Essa canção foi revisitada pelos Racionais MC's em *Sobrevivendo no Inferno* (1997), o quarto álbum do grupo e o primeiro lançado pelo selo Cosa Nostra, que vendeu mais de um milhão de cópias. A escolha de "Jorge da Capadócia" como a faixa de abertura do disco sublinha a importância de Ben Jor para o grupo e para o desenvolvimento de uma consciência racial e política na música brasileira. Essa admiração se traduziu em colaborações ao vivo, como no minifestival do Sesc Itaquera em abril de 2004. Nesse evento, Jorge Ben Jor, conhecido por sua devoção a São Jorge, convidou os Racionais MC's a dividir o palco, ressaltando a convergência entre sua obra e o rap incisivo do grupo. Mano Brown, líder dos Racionais, aproveitou a ocasião para criticar a visão elitista dos anos 1960 que considerava Ben Jor "alienado" e destacou sua contribuição fundamental para a música e para a política racial no Brasil. Esses momentos, tanto em estúdio quanto ao vivo, simbolizam a ponte geracional e estilística entre Jorge Ben Jor e o rap nacional, reafirmando sua influência duradoura e seu papel como ícone cultural.

tico do jogo de futebol. Aqui, Ben Jor faz uma ponte entre a cultura afro-americana e a afro-brasileira, criando uma identificação entre a luta de Muhammad Ali e a experiência negra no Brasil. Na canção *Zumbi*, gravada no icônico álbum *A Tábua de Esmeralda*, de 1973, Jorge Ben Jor evoca e homenageia Zumbi dos Palmares, líder quilombola e símbolo da luta negra no Brasil. A letra constrói uma narrativa poderosa sobre a injustiça e a opressão sofrida pelos africanos e seus descendentes, ao mesmo tempo em que exalta a figura de Zumbi como um libertador e líder incontestável.

Jorge Ben Jor não foi o único, nem o último, músico brasileiro a propor o que poderíamos nomear Estéticas da Irreconciliação. No entanto, sua singularidade reside na forma incisiva com que dialoga e tensiona o cânone do cancioneiro brasileiro, historicamente marcado por uma estética conciliatória. Em um cenário onde a música popular frequentemente buscava suavizar tensões e promover sínteses higienistas de uma identidade nacional, Jorge Ben Jor inaugurou um caminho que enfatiza o conflito e a tensão como elementos centrais, especialmente ao abordar a questão racial de forma explícita e inovadora. Sua obra, ao mesmo tempo em que dialoga com as tradições conciliatórias da Bossa Nova e do Tropicalismo, subverte essas matrizes ao introduzir uma camada de complexidade que resiste à neutralização cultural. Ao deslocar o protagonismo para as narrativas afro-diaspóricas e explorar as dissonâncias históricas do Brasil, Jorge Ben Jor se torna uma figura imprescindível. Sua contribuição não apenas desestabiliza gramáticas preexistentes, mas também amplia as possibilidades de pensar a música popular brasileira como um território de confronto e reconfiguração política.

REFERÊNCIAS

Livros

DUPRAT, Rogério. **Uma mudança no código**. In: *Nova História da música popular brasileira: Tom Jobim*. Fascículo acompanhando CD. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. São Paulo: Zahar, 2002.

FRANCHESCHI, Humberto. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2024.

MELLO, José Murilo de Carvalho; NOVAIS, Fernando Antônio. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PEDROSA, Mário. **Arquitetura: ensaios críticos**. Organização de Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SAFATLE, Vladimir. **Só mais um esforço**. São Paulo: Autêntica, 2022.

SAFATLE, Vladimir. **Em um com impulso**. 1 ed. São Paulo: Autêntica, 2023.

SAFATLE, Vladimir. A construção estética do Brasil e seus colapsos: crítica, impasse e modernismos nacionais. **Constelaciones**: Revista de Teoría Crítica, n. 15, 2023.

SINGER, André. **Os sentidos do Lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. **Construtores de Brasília**. Petrópolis: Vozes, 1983.

ROSA, Allan da; FAUSTINO, Deivison. **Balanço Afriado**: Estética e política em Jorge Ben. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia (SP): Atelier, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Editora 34, 1997.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Artigos e fontes digitais

VELOSO, Caetano. **Debate promovido pela Revista Civilização Brasileira em Maio de 1966**. 2018. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>. Acesso em: 15 jan. 2023.

Vídeos

CAMARGO, Aspásia. *Programa de história oral: catálogo de depoimentos*. Fundação Getúlio Vargas, 1981.

CARVALHO, Wladimir. *Conterrâneos velhos de guerra: a construção de Brasília*, 1990. Documentário.

PROGRAMA DO JÔ. Entrevista com Tom Jobim. Exibido em 22 out. 1993. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jR0i_Tli0MQ. Acesso em: 12 abr. 2025.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67: bastidores e apresentações históricas*. 2010. Documentário.

TROPICÁLIA. *Tropicália: um movimento revolucionário na música brasileira*. 2012. Documentário.

TV BRASIL. *TV Brasil celebra os 60 anos da Bossa Nova*. TV Brasil, 2018. Programa de televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RLhtxBPexoc>. Acesso em: 25 de janeiro de 2024.

Disco, CD ou LP

COSTA, Gal; VELOSO, Caetano. **Domingo**. Philips, 1967.

COSTA, Gal. **Índia**. Philips, 1973.

GIL, Gilberto. **Refazenda**. Philips, 1975.

GILBERTO, João. **Chega de Saudade**. Odeon, 1958.

JOR, Jorge Ben. **Força Bruta**. Philips, 1970.

JOR, Jorge Ben. **Negro é lindo**. Philips, 1971.

JOR, Jorge Ben. **Samba Esquema Novo**. Philips, 1963.

PRATES, José. **Tam... Tam... Tam...!**. Polyvox, 1958.

VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália ou Panis et Circensis**. Philips, 1968.

O TRADICIONAL E O MODERNO EM CAETANO VELOSO: UMA ANÁLISE DA CANÇÃO “NÃO VOU DEIXAR”, DO ÁLBUM MEU COCO (2021)

THE TRADITIONAL AND THE MODERN IN CAETANO VELOSO: AN ANALYSIS OF THE SONG “NÃO VOU DEIXAR”, FROM THE ALBUM “MEU COCO” (2021)

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 03/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Fernando Rodrigues da Costa  

USP | fernando.rodrigues.costa@usp.br

Camila Rodrigues  

USP | onapomona@gmail.com

Resumo/Abstract

Esta pesquisa busca ressaltar as nuances de Caetano Veloso enquanto artista multifacetado e atento às transformações de seu tempo. Embora dialogue com cancionistas recentes da música popular brasileira, o compositor traz suas bases fincadas na tradição da canção construída por João Gilberto, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Luiz Gonzaga, Lamartine Babo, entre tantos outros. O objetivo é analisar e perceber como o cantor prova estas relações e confluências em seu novo álbum *Meu Coco* (2021). Em todas as faixas, Caetano presta algum tipo de homenagem às raízes do Brasil, ao seu povo e sua música, sem perder de vista as sugestões rítmicas como traços das novas gerações. Um exemplo dessa ousada alquimia é a faixa “Não vou deixar”, que traz à baila o *pop* eletrônico e o *trap*, sem abandonar a dicção do artista. Neste percurso analítico, serão aplicadas as proposições teóricas de Luiz Tatit (2012) para o estudo da canção, bem como o arcabouço social, histórico e cultural já demonstrado por Celso Favaretto (1979), Zuza Homem de Mello (2010) e Guilherme Wisnik (2022).

Palavras-chave: Caetano Veloso, Música Popular Brasileira, Meu Coco, Tradicional e Moderno.

This research seeks to highlight the refinement of Caetano Veloso as a multifaceted artist attentive to the transformations of his time. Although he interacts with recent composers of Brazilian popular music, the composer has his foundations rooted in the tradition of songs created by João Gilberto, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Luiz Gonzaga, Lamartine Babo, among many others. Our objective is to analyze and understand how the singer demonstrates these relations and confluences in his new album *Meu Coco* (2021). In all the tracks, Caetano pays some kind of tribute to the roots of Brazil, its people and its music, without losing sight of the rhythmic suggestions as traits of the new generations. An example of this daring alchemy is the track “Não vou deixar”, which brings to the fore electronic pop and trap without abandoning the artist's diction. In this analytical path, the theoretical propositions of Luiz Tatit (2012) will be applied to the study of melody and rhythm, as well as the social, historical and cultural framework already demonstrated by Celso Favaretto (1979), Zuza Homem de Mello (2010) and Guilherme Wisnik (2022).

Keywords: Caetano Veloso, Brazilian Popular Music, Meu Coco, Traditional and Modern.

INTRODUÇÃO: AS REINTERPRETAÇÕES CAMALEÔNICAS DO CACIONISTA

Caetano Veloso desenvolveu, em paralelo com sua extensa carreira de compositor, uma proffica habilidade interpretativa que o levou tanto a revisitar clássicos da tradição brasileira quanto a buscar vertentes modernas do *pop* internacional. Isso fomentou a marca incontornável na personalidade de um tipo de cacionista que finca suas bases na tradição, mas que inevitavelmente escapa para experimentações inesperadas.

No famoso disco *Tropicália ou Panis et Circencis*, lançado em julho de 1968, Caetano colabora para juntar as duas pontas pretendidas pelo tropicalismo: agregar o regionalismo brasileiro com o *rock* internacional, resgatando o passado para recriar o futuro e propondo, desse modo, novas formas para a escrita e o canto em língua portuguesa. Gilberto Gil e Caetano Veloso aproveitavam as ondas iniciadas pelos festivais da TV Record para capitanear parcerias e projetos. O álbum uniu artistas como Os Mutantes, Tom Zé, Nara Leão (1942-1989), Gal Costa (1945-2022), com os arranjos de Rogério Duprat (1932-2006), além das participações dos poetas José Carlos Capinan e Torquato Neto (1944-1972).

O disco *Tropicália* traz faixas emblemáticas e inovadoras como “Parque Industrial”, “Bat Macumba”, “Geleia Geral” e “Baby”. No entanto, é importante notar que nesse contexto de composições com arranjos ousados, letras repletas de termos em inglês e com forte apelo aos modismos da época, Caetano inseriu a canção “Coração Materno”. Lembremos que “Coração Materno” foi uma composição de 1950 conhecida na voz potente de Vicente Celestino (1894-1968) que, quando regravada, quase 20 anos depois, já era vista como algo arcaico e ultrapassado. Todavia, Caetano reconhece a beleza melódica e a dramaticidade da letra, elementos que são reincorporados no arranjo de Rogério Duprat. Ouvindo as duas versões, é possível perceber já no início o peso dramático na versão de Caetano, tanto no modo de cantar como nos arranjos e tensões instrumentais. Essa forma coaduna-se muito mais com a temática trágica da canção, que traz um personagem que oferece o coração da própria mãe para a amada.

Uma das maiores transformações entre as duas canções está na reinterpretação dada por Caetano. A nova roupagem mostra sinais da lição aprendida com João Gilberto (1931-2019) pelos tropicalistas e pelas gerações dos anos 1960 e 1970. A chegada das tecnologias de gravação causariam uma verdadeira revolução estética, potencial que muitos não haviam notado. Em seu livro *Verdade Tropical* (1997), Caetano relata as primeiras vezes que ouviu João Gilberto e as sensações que este deixou em sua vida:

Eu tinha dezessete anos quando ouvi pela primeira vez João Gilberto. Ainda morava em Santo Amaro, e foi um colega do ginásio quem me mostrou a novidade que lhe parecera estranha e que, por isso mesmo, ele julgara que me interessaria: “Caetano, você que gosta de coisas loucas, você precisa ouvir o disco desse sujeito que canta totalmente desafinado, a orquestra vai pra um lado e ele vai pra outro”. Ele enxergava a estranheza que a audição de João lhe causava, possivelmente encorajado pelo título da canção “Desafinado” – uma pista falsa para os primeiros ouvintes de uma composição que, com seus intervalos melódicos inusitados, exigia intérpretes afinadíssimos e terminava, na delicada ironia de suas palavras, pedindo tolerância para aqueles que não o eram. A bossa nova nos arrebatou. O que acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo – o que é mais importante – as nossas possibilidades (Veloso, 1997, p. 35).

Como visto, Caetano é tributário das inovações alcançadas por João Gilberto como, por exemplo, a habilidade e o uso criativo do microfone para abrir um campo completamente inédito dentro da forma canção. Isso apontava um caminho distinto dos cantores de rádio com suas vozes explosivas, expansividade exagerada, interpretações operísticas e valorização do volume e potência vocal em detrimento de nuances mais leves e delicadas. João Gilberto mostrou que com o microfone seria possível não apenas cantar de modo próximo e intimista, mas propor intervalos dissonantes, destacar a harmonia, construir realces interpretativos e buscar maior precisão na mensagem contida nas letras.

No livro *O século da canção*, o compositor e pesquisador Luiz Tatit (2021) traça um percurso da canção e seu desenvolvimento no Brasil ao longo do século XX. O autor mostra como os diferentes períodos e movimentos consolidaram a junção entre letra e música, uma forma que ganharia enorme relevância na cultura, na indústria, nas mídias e nos espaços de entretenimento no país. Já no livro *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, Luiz Tatit (2012) elabora uma teoria para essa união de música e texto.

Entre outros pontos, Tatit (2012) classifica o formato da canção como um gesto vocal comumente atrelado a intuição e emoção do compositor. No entanto, parece sempre haver certa intencionalidade e recorrência nas entoações cantadas, que estão intrinsecamente ligadas com a fala. Por exemplo, quando entoamos uma pergunta, é comum realizarmos a curva ascendente em direção ao agudo, como em: “Você vai lá?” Isso explicaria a curva melódica que ocorre quando surgem perguntas nas canções, como nota-se na famosa frase “Com que roupa eu vou?”, de Noel Rosa. Luiz Tatit (2012) realiza uma série de categorizações em seu livro que são úteis para compreender a canção, e embora algumas possam soar cientificamente exageradas, em geral elas funcionam bem para as análises e fundamentações teóricas.

Na mesma obra mencionada, Luiz Tatit (2012) exhibe uma miríade de abordagens presentes nos modos de entoação da fala e que se refletem nas composições. Para comprovar as acepções técnicas, o pesquisador elenca grandes nomes da canção brasileira e aprofunda exemplos contidos em cada dicção e personalidade. O autor inicia o percurso com nomes como Chico Buarque, Tom Jobim, Luiz Gonzaga, Jorge Ben Jor e termina justamente em Caetano Veloso. O pesquisador considera Caetano não apenas um profícuo cancionista, mas também um habilidoso e versátil intérprete:

Suficientemente hábil para compor e interpretar qualquer tipo de canção, Caetano salta de um extremo a outro revertendo toda a expectativa em torno de sua obra e obedecendo unicamente aos impulsos internos de criação. Não há qualquer padrão de gênero, estilo, letra ou musicalidade que resista por muito tempo em sua produção, como se todas as formas fossem o mínimo indispensável para se expressar em canção. De outra parte, como se a canção fosse a extensão mais bem acabada das oscilações do mundo subjetivo e só com essas mantivesse compromisso (Tatit, 2012, p. 263).

Como será observado a seguir, Caetano é um tipo de cancionista que mesmo preservando as tradições do samba e da bossa nova, expande-se para experimentações com *rock*, *trap*, *pop* e eletrônico. O compositor, atravessando as décadas e vivendo tempos difíceis com coragem e criatividade, interpretou as próprias canções ou de parceiros, imprimindo sempre sua voz inconfundível e uma marca indelével.

A CANÇÃO POPULAR: UM PROJETO DE BRASIL

Conhecer o cancionário popular brasileiro sempre foi um diferencial que enriqueceu Caetano Veloso – inclusive literalmente –, pois no final da década de 1960, antes mesmo de ser reconhecido por seu talento musical, o cancionista ganhou popularidade quando se destacou no quadro “A palavra é...”, do programa televisivo *Esta noite se improvisa*, da Rede Record, no qual o participante deveria acertar o nome das canções a partir de uma palavra indicada pelo apresentador Blota Júnior. Com memória aguçada e conhecimento profícuo, Caetano acertou um grande número de nomes de canções, arrecadando uma pequena fortuna e a simpatia do público e da mídia.

É notável aos ouvintes que conhecer profundamente o cancionário popular o levou a criar sua própria forma de compor e cantar. Segundo aponta Luiz Tatit, em uma das análises mais assertivas sobre o trabalho do baiano:

Caetano Veloso compreendeu todas as dicções da canção popular brasileira. Fascinado por João Gilberto, talvez por isso mesmo, Caetano transformou-se em seu antípoda. Enquanto João Gilberto filtra diversos momentos da canção popular numa dicção única, a sua própria, Caetano, ao compor e ao interpretar, prefere viajar pelas dicções dos outros cancionistas, encarnando seus dons.

Gosta de ser um pouco de cada um. Quando volta a ser Caetano, sua obra está miscigenada e fortalecida por muitas dicções. Isso sem contar a absorção que faz da música internacional (...) libertando a canção brasileira de qualquer padrão provinciano (Tatit, 2012, p. 263).

Se já estava sugerida em João Gilberto a ideia de esboçar uma leitura do Brasil a partir do seu rico cancionário, Caetano a recupera e lhe dá prosseguimento transitando por entre as dicções e fazendo-as soar como as vozes autênticas do país, em um gesto canibal, influência que os tropicalistas sofreram dos modernistas da década de 1920.

A ideia do gesto canibal, culturalmente reativada por nosso cancionista, deu origem a alguns banquetes antropófagos em nossas canções populares, especialmente no final dos anos 1990. Em 1997, Caetano Veloso concedeu entrevistas a jornais franceses e, ao ser perguntado sobre quem, de acordo com a cultura canibal, ele “comeria” naquele momento, respondeu: “Eu devoraria Leonardo DiCaprio”, o ator mais desejado no mundo então, após o sucesso do filme *Titanic*. Em 1998, o cantor e compositor Djavan resgatou essa história e gravou em seu álbum a canção “Eu te devoro” (1998). Além dele, Adriana Calcanhoto grava no disco *Maritmo* (1998) a canção “Vamos comer Caetano”, sua releitura canibal da antropofagia.

Para além do gesto antropofágico na composição de canções, destacamos que o esboçado projeto de leitura do Brasil a partir das vozes de seu cancionário popular é também, e talvez sobretudo, um convite à audição das nossas variadas canções. Em seu álbum *Livro* (1998), Caetano grava uma canção chamada “Pra ninguém”, que é uma espécie de resposta a uma composição de Chico Buarque chamada “Paratodos”, na qual o compositor elenca algumas de suas referências musicais, entre cantores, instrumentistas e compositores. Caetano seleciona mais de vinte cancionistas interpretando obras que não são de sua autoria e, muitas vezes, nem as mais conhecidas de seus repertórios. Ao final da lista, o refrão remete ao delineado projeto de Brasil pela audição de seu cancionário, na frase que aponta: “Melhor do que isso só mesmo o silêncio/E melhor do que o silêncio só João”.

Apresentada a hipótese sobre a ideia de que Caetano desenha o país a partir da audição do cancionário nacional, é importante notar que, embora ele tenha publicado *Verdade Tropical* (Veloso, 1997), um ensaio memorialístico, ao modo dos escritos por grandes intérpretes do Brasil, pode-se entender que a proposta de nosso cancionista está mais pulsante nas canções que vem compondo há décadas e que estão nos ouvidos e nas bocas dos brasileiros desse período. Há que se destacar, também, que uma canção é texto e melodia, uma linguagem muito mais ampla e complexa do que textos lineares. Por isso, este artigo propõe-se a analisar a canção “Não vou deixar” (2021), com base no desenhado projeto nacional que Caetano expressa no álbum *Meu Coco*.

TRANSIÇÕES ENTRE O CONTEMPORÂNEO E O TRADICIONAL

A canção “Não vou deixar” é a quarta faixa do álbum *Meu coco*, lançado em 2021. Em entrevista realizada por Charles Gavin, Caetano comenta cada uma das faixas do disco e conta como foram os processos de gravação, composição, arranjo e mixagem. Uma das especificidades desse percurso foi o fato de Caetano Veloso, por estar no período de isolamento da Covid-19, ter criado sozinho todas as canções. A produção foi feita em parceria com Lucas Nunes, músico, compositor e produtor que faz parte da banda Dônica, ao lado de Zé Ibarra e Tom Veloso.

Entre todas as canções presentes no álbum, “Não vou deixar” parece demonstrar de maneira mais evidente a forma como Caetano Veloso se alimenta de diversos ritmos, experimentações e tendências contemporâneas para recompor sua própria identidade. No livro *Tropicalismo: Alegria, Alegria*, Celso Favaretto (1979) já havia chamado a atenção para o espírito da antropofagia que se encontra presente tanto nas concepções dos tropicalistas quanto na forma com que o cantor concebeu sua produção artística ao longo da carreira. Celso Favaretto afirma que Caetano:

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos

contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico/moderno, local/universal – e que ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos (Favaretto, 1979, p. 11).

Algumas canções emblemáticas em torno dessa mistura tropicalista referida por Celso Favaretto são “Alegria, alegria” e “Tropicália”. Sobre esta última, são notáveis as dezenas de menções que interligam diferentes fases e aspectos não só da canção, mas também da cultura brasileira como um todo. Pode-se lembrar de citações que começam com Pero Vaz de Caminha, passam pela bossa nova e o luar do sertão, até chegar em Carmen Miranda e Roberto Carlos. O recente artigo *Caetano Veloso e a poética do Tropicalismo*, de Arlindo Rebechi (2022), destaca justamente essas canções em que o compositor explora a mescla entre imagens e temporalidades. Na análise da letra e da melodia de “Tropicália”, Arlindo Rebechi aponta que:

Esse espaço, por sua vez, é o que define o próprio corpo, num jogo que percorre passado e presente, moderno e arcaico. Esse corpo, embora com suas partes humanas visivelmente constituídas (pés, nariz, joelho, mão, pulso, coração), se autodefine com o fim de traçar aquilo que caracteriza a comunidade imaginada da nação (Rebechi Junior, 2022, p. 212).

No caso específico da música “Não vou deixar”, logo nos primeiros segundos da canção o ouvinte é surpreendido por uma batida eletrônica sampleada muito comum nos gêneros *trap*, *hip-hop* e *funk* carioca. O andamento segue por volta de 80 BPM (batidas por minuto), algo também recorrente nesses estilos musicais. No entanto, a harmonização, apesar de progressões simples, traz acordes menores, que orbitam o centro tonal de Fá menor. Nesse ponto, é importante observar a correlação entre melodia e letra, pois diferentemente do *trap*, que geralmente preza pelo texto puramente falado, Caetano entoa uma linha melódica definida. É relevante observar a transcrição da letra entre os versos para percebermos essas relações:

Não vou deixar
Não vou, não vou deixar você esculachar
Com a nossa história
É muito amor, é muita luta
É muito gozo, é muita dor
E muita glória
Não vou deixar, não vou deixar,
Não vou deixar
Porque eu sei cantar
E sei de alguns que sabem mais
Muito mais
(Caetano Veloso, 2021)

Luiz Tatit (2012) lança inúmeras classificações com o intuito de categorizar as engrenagens do objeto canção. Esta forma é definida como a junção de sentidos entre melodia e letra. Uma das principais teorias que Tatit (2012) propõe é a diferenciação entre tematização e passionalização, tendo várias nuances entre uma e outra. O aspecto passional irá valorizar a dramaticidade da letra pelo prolongamento das vogais, enquanto a tematização valoriza o ritmo das consoantes para elencar temas e segmentar termos rápidos e entrecortados. No verso acima, pode-se notar que Caetano constrói uma interpretação para a letra, que no primeiro momento valoriza a reiteração da frase “não vou deixar” de modo veloz, percussivo e enfatizando a terça menor. Vale lembrar que o intervalo menor, recorrente na harmonia e na melodia, conduz um clima reflexivo e triste para os primeiros versos da canção.

Forma e conteúdo estão entrelaçados na tonalidade menor dos primeiros dois versos. A frase título teria surgido em um momento de revolta em que Caetano Veloso assistia pela televisão a

contagem dos votos que anunciavam a vitória de Jair Bolsonaro nas eleições de 2018. Em que pesem os discursos de ódio, declarações misóginas, notícias falsas e uma série de ataques deflagrados contra a classe artística, Bolsonaro venceu o então candidato Fernando Haddad. Nesse contexto, a frase “não vou deixar você esculachar com a nossa história”, reverbera a indignação, mas também é uma forma de ação que se concretiza na própria gravação e audição da música.

No segundo verso, o compositor repetirá o mesmo padrão melódico, mas trazendo novos prismas de contestação para a letra. O aprofundamento do tema aborda outros aspectos que funcionam como emblema de exaltação da nação e da cultura brasileira, conforme segue:

Não vou deixar
Não vou deixar
Não vou deixar
Que se desminta
A nossa gana, nossa fama de bacana
Nosso drama, a nossa pinta
Não vou deixar
Não vou deixar
Porque eu sei cantar
E sei de alguns que sabem mais
Muito mais
(Caetano Veloso, 2021)

Na segunda parte da música, que funcionaria mais como variação do que propriamente como refrão, surgirá a quebra de expectativa. A tonalidade da música que seguia desde o começo o campo de Fá menor, promoverá uma interessante transformação para Fá maior. Em teoria musical, esse tipo de troca chama-se “tonalidade homônima”, pois costuma-se aproveitar o mesmo tom (neste caso o Fá), mas conduzindo a tonalidade da canção de menor para maior. Esse tipo de substituição é frequente no *rock* e no *pop*, mas também comum no *jazz* e na bossa nova.

Com a intenção de promover diferentes sensações nas músicas, alguns compositores preferem aplicar um tipo de modulação que usa o quinto grau dominante para gerar tensão e logo resolver-se na tônica, formando a famosa cadência “V – I”. No entanto, existe uma série de diferentes categorias de modulações, normalmente atreladas a emoção e sentimento que a música pretende explorar em suas partes. A troca que pode ser ouvida em “Não vou deixar” teoricamente não pode ser considerada uma modulação, na medida em que apenas valoriza o câmbio entre menor e maior, mas mantendo o centro tonal em Fá. Essa concepção pode estar ligada com as próprias referências de Caetano Veloso, pois entre os nomes que utilizaram sobejamente o “tom homônimo” pode-se encontrar João Gilberto, Tom Jobim (1927-1994), Edu Lobo, Tom Zé, Milton Nascimento, entre outros. Uma harmonia muito semelhante, por exemplo, aparece na parceria entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes (1913-1980) para a composição “Chega de Saudade” (1958). Este símbolo inaugural da bossa nova, traz os primeiros versos cantados dentro da harmonia em Ré menor, mas que posteriormente irá se transformar em Ré maior, seguindo assim a regra existente nos tons homônimos.

Essas observações em torno das tonalidades são imprescindíveis, pois reafirmam a base dos sentidos construídos pela letra junto com o arranjo. Luiz Tatit (2012) ressalta que a composição de canção sempre visa ao entrelaçamento entre música e texto, e que ambos se retroalimentam na construção de sentido, que só pode se dar em conjunto. No caso de “Chega de Saudade” (1958), a tonalidade em Ré menor destaca o caráter doloroso presente nos versos de abertura: “Vai, minha tristeza, e diz a ela/Que sem ela não pode ser”. Já a mudança posterior para Ré maior, em clima aberto e solar, irá combinar com a esperança do possível reencontro: “Mas se ela voltar, se ela voltar/Que coisa linda”.

Voltando para a canção “Não vou deixar”, Caetano parece utilizar-se de um recurso bastante similar ao das canções de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto. Além da transição entre tom menor e maior, o arranjo ganha ritmos acelerados que realçam os acordes de Fá maior e Si bemol maior, tocados em colcheias. Vejamos a letra escrita para este outro trecho:

Apesar de você dizer que acabou
Que o sonho não tem mais cor
Eu grito e repito: Eu não vou
O menino me ouviu e já comentou
O vovô tá nervoso, o vovô
Nervoso, teimoso, manhoso
(Caetano Veloso, 2021)

Essa passagem, agora em tom maior, traz para o arranjo uma atmosfera jocosa, ou mesmo próxima de canções infantis. Caetano Veloso afirmou em entrevistas que esse trecho foi inspirado no menino Pedro, filho de um casal amigo da família Veloso. Ao observar o descontentamento e veemência de Caetano diante da vitória de Bolsonaro, o garoto teria dito: “Olha mamãe! O vovô tá nervoso”. O compositor também afirma que pretendia resgatar a canção “Apesar de você”, composta por Chico Buarque em 1970. Originalmente, a letra de Chico refere-se ao período da ditadura no Brasil, iniciada com o golpe de 1964, e que a partir de 1968 instaurou o AI-5 para recrudescer o regime autoritário e institucionalizar a violência. A música de Chico Buarque pode ser definida como um samba na tonalidade de Ré maior, destacando entre os versos a truculência para conduzir o horizonte de esperanças no refrão, ao subir para o agudo e entoar: “Apesar de você/Amanhã há de ser outro dia”. Outra canção a que o trecho de Caetano remete é a faixa “Uma coisa bonitinha”, parceria de Gilberto Gil com João Donato (1934-2023), gravada em 2018.

Outro aspecto relevante no trecho são as rimas que Caetano reaproveita da palavra “vovô” para ressaltar a vogal fechada “O”. Em contraposição com a tonalidade maior de fundo, que muda o clima da música, Caetano cria melodias que correm em direção às notas graves. Esse jogo acaba por gerar um interessante contraste e uma tensão entre o arranjo de tonalidade maior e as palavras rimadas e soturnas, como “nervoso, teimoso, manhoso”. A direção melódica para o grave combina perfeitamente com a vogal fechada “O” e com o sentido de negação ressaltado pelas frases: “Apesar de você dizer que acabou/Que o sonho não tem mais cor/Eu grito e repito: Eu não vou”. De forma geral, a canção promove essa mudança entre maior e menor mantendo o centro tonal em Fá, tendo como consequência a constante troca de sensações, que, visualmente, remeteria para uma alternância entre claro e escuro.

Por meio da letra e dos arranjos, a canção “Não vou deixar” consegue sintetizar um panorama que ao mesmo tempo que rememora as vozes tradicionais e formadoras da música brasileira, explora também concepções estéticas contemporâneas. Em diversas faixas do álbum *Meu coco*, Caetano busca a multiplicidade de vozes (tanto do passado como do presente) que simboliza a canção no país. Não por acaso, no trecho da música homônima ao disco, o compositor aponta que “com Naras, Bethânias e Elis/Faremos um mundo feliz” e depois cita também os nomes de Noel Rosa (1910-1937), Djavan, Dorival Caymmi (1914-2008) e Ary Barroso (1903-1964).

Em diversas entrevistas, Caetano reiterou que a faixa “Meu coco” foi, de fato, a primeira composição realizada e que daria origem ao restante do disco. Nessa canção, o cancionista perscruta a condição do brasileiro como um povo feito de mistura e de potência criativa, reverenciando novamente sua principal influência como compositor: “João Gilberto falou/ Eno meu coco ficou/ Quem é, quem és, quem sou?”. Outra faixa que menciona uma série de compositores e intérpretes é “GilGal”. O título em si já aglutina Gilberto Gil e Gal Costa, mas em seus versos menciona ainda Pixinguinha (1897-1973), Jorge Ben Jor, Wilson Batista (1913-1968), Carlos Lyra (1933-2023) e Milton Nascimento. Na canção “Sem samba não dá”, o compositor traz nomes contemporâneos como Anavitória, Marília Mendonça (1995-2021), chamada de “Maravilha Mendonça”, Djonga, MC Cabelinho, Baco Exu do Blues, Gabriel do Borel e Duda Beat.

A pluralidade de vozes da música popular brasileira a que Caetano presta homenagem ao longo das faixas citadas surge da maneira implícita na canção “Não vou deixar”. Os versos mostram ao mesmo tempo a indignação e a esperança que o Brasil desperta no compositor. Por exemplo, com a repetição do trecho “Não vou deixar/ Porque eu sei cantar/ E sei de alguns que sabem mais/ Muito mais”, Caetano ressalta a sua voz e de seus pares como um potente instrumento com que a sociedade brasileira pode contar para enfrentar o retrocesso e o autoritarismo. No livro *Verdade Tropical*, Caetano já havia enfatizado diversas vezes a sua crença nas potencialidades da forma da canção,

sobretudo nesta que é concebida em seu país: “Ela [a canção] é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira” (Veloso, 1997, p. 17).

Por fim, é importante lembrar dos arranjos para violoncelo elaborados e gravados por Jaques Morelenbaum. O maestro, compositor e produtor já havia participado de outros discos de Caetano como, por exemplo, *Circuladô* (1991) e *Fina Estampa* (1994). O solo de violoncelo presente em “Não vou deixar” divide a faixa ao meio e colabora com a atmosfera criada pelos versos e ritmos. Há na faixa uma original união entre gêneros distantes e vozes contrárias. A base harmônica é a mesma dos versos, no entanto, o timbre dos fraseados ouvidos no violoncelo entram em contraste com a batida eletrônica de *trap* que permeia toda a sonoridade. Nota-se algo de inesperado nesse trecho, que ao mesmo tempo está muito bem harmonizado e mixado na versão final. O prodígio do resultado está em aplicar a estética mecânica dos *samplers* digitais, inseridos nesse contexto como base de um solo totalmente orgânico. As próprias características do violoncelo – um instrumento encorpado, grave, pesado, de ampla ressonância acústica devido ao corpo de madeira e no qual os movimentos precisos do arco dependem da condução humana – parecem ir propositalmente na contramão do ritmo eletrônico ao fundo.

Outro ponto fundamental está no caminho que o solo de violoncelo realiza ao seguir um percurso que não extrai ou imita a melodia já cantada por Caetano Veloso. Como resultado, o que se ouve é uma seção independente que cria e conta a sua própria história, mas corroborando o clima musical que exige frases lentas e intervalos que não causem extremas dissonâncias. A entrada do violoncelo abre espaço para a ampliação da organicidade na canção. Nos minutos finais, o timbre, antes digital, torna-se uma batida volumosa, orgânica e de ressonância multiplicada. Há também o fraseado rápido de um violão com som seco e *staccato*, tal como se realizasse linhas melódicas abafadas em forma de *pizzicato*. A canção, iniciada com sons eletrônicos, termina com batidas espontâneas e com timbres naturais que destacam a seção rítmica, o que pode ser também um modo de simbolizar e remeter às vozes que Caetano conclamou durante a canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa investigou os meandros do disco *Meu coco* (2021), com especial enfoque na canção “Não vou deixar”. Como vimos, as faixas do álbum foram compostas por Caetano no período de isolamento da pandemia e na vigência do governo Bolsonaro. O álbum reflete, portanto, um período de tensão política, no Brasil e no mundo, que transparece nas letras, nos arranjos e na própria forma como a produção e gravação se condensam. Nos resultados desta análise, ressaltamos exemplos das várias formas com que Caetano consegue refletir sobre o momento em que vive para assimilar transformações. Na recente edição do livro *Lançar mundos no mundo*, Guilherme Wisnik (2022) chama a atenção para o modo como Caetano se renova sem perder suas dicções e marcas tão próprias:

Caetano Veloso, aos oitenta anos de idade, permanece surpreendentemente atual. Poucos artistas, no Brasil e fora dele, foram e são capazes de se manter tão inquietos e conectados ao mundo em que vivem por tanto tempo, renovando sua mirada para as coisas, seu interesse pelos assuntos que o rodeiam, e sua capacidade de traduzir isso tudo em formas artísticas potentes. Atravessando um arco histórico que vai da sambista Aracy de Almeida – que gravou sua canção “A voz do morto”, em 1968 – até a funkeira Anitta – com quem gravou “Você mentiu”, em 2019 –, Caetano se reafirma a cada passo como um artista polêmico e camaleônico, cuja força sempre esteve na capacidade de escapar às classificações e desautorizar chaves convencionais de interpretação (Wisnik, 2022, p. 7).

Nessa perspectiva, a canção “Não vou deixar” pode ser percebida como uma das faixas mais contundentes e ousadas presentes no álbum *Meu coco*. A letra traz diferentes camadas de crítica e enfretamento ao autoritarismo vivido no período da ditadura e resgatado pelos discursos extremistas de 2018. Se por um lado Caetano enfatiza a forma canção como instrumento de luta atemporal, por outro se conecta com as mudanças que esta mesma forma sofre na cultura de massa

contemporânea. Desse modo, o artista consegue dialogar com diferentes públicos, seja buscando outras harmonias e ritmos, fazendo novas parcerias ou mesmo criando letras e melodias imprevisíveis.

REFERÊNCIAS

FAVARETTO, Celso. **Tropicalismo**: Alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2010.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. Caetano Veloso e a poética do Tropicalismo. **Comunicação & Educação**, v. 27, n. 1, p. 203-214, 2022. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/196772>>. Acesso em: 7 abr. 2025.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: a composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2021.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, Guilherme. **Lançar mundo nos mundos**: Caetano Veloso e o Brasil. São Paulo: Fósforo, 2022.

Discos

ADRIANA Calcanhotto. **Maritmo**. Columbia Records, 1998.

CAETANO Veloso. **Caetano Veloso**. Universal Music, 1968.

CAETANO Veloso. **Meu Coco**. Sony Music Brasil, 2021.

CAETANO Veloso. **Livro**. Sony Music Brasil, 1997.

CAETANO Veloso; Gal Costa; Gilberto Gil; Nara Leão; Os Mutantes; Tom Zé. **Tropicália ou Panis et Circencis**. Universal Music Brasil, 1968.

DJAVAN. **Bicho Solto**. Epic, 1998.

GILBERTO Gil. **OK OK OK**. Biscoito Fino, 2018.

JOÃO Gilberto. **Chega de Saudade**. EMI-Odeon, 1959.

VICENTE Celestino. **História da Música Popular Brasileira**. Abril Cultural, 1971.

APONTAMENTOS SOBRE A IMAGEM DA MULHER NA POESIA BRASILEIRA DE MATRIZ COLONIAL: DICOTOMIAS VIA IBÉRIA

NOTES ON THE IMAGE OF WOMEN IN BRAZILIAN POETRY OF COLONIAL ORIGIN: IBERIAN DICHOTOMIES

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Angela Teodoro Grillo  

UFPA | angelagrillo@ufpa.br

Fabricia Paraíso de Araújo  

UFPA | fabriciaaraujo1105@gmail.com

Resumo/Abstract

O domínio técnico e artístico de poetas produz sentidos e efeitos que documentam aspectos de relação de gênero na formação da sociedade brasileira. O presente artigo apresenta o estudo de imagens poéticas de matriz colonial a partir da seleção recolhida na poesia de Padre José de Anchieta, publicados em 1954 e nos *Cantos Populares do Brasil*, coletados por Sílvio Romero de 1883. Tratam-se das imagens de “santa”, “salvadora”, “mulher da casa” e “mulher da rua”, retiradas da categoria “religiosidade” e “família” e que incorporam o “Catálogo de Imagens da Mulher na Poesia em Língua Portuguesa” (Grillo, no prelo). O estudo serve-se de conceitos como *performatividade de gênero* (Butler, 2018) e *violência simbólica* (Bourdieu, 2012), a fim de refletir sobre comportamentos inculcados no Brasil, pelo patriarcado de origem ibérica, tanto na poesia dita “erudita”, como no cancionário popular.

Palavras-chave: Cancioneiro popular; Padre José de Anchieta; relações de gênero; poesia brasileira; patriarcado.

The technical and artistic mastery of poets produces meaning and effect that document aspects of gender relations in the formation of Brazilian society. This article presents a study of poetic images of colonial origin based on a selection gathered from the poetry of Father José de Anchieta (1954) and the Popular Songs of Brazil, collected by Sílvio Romero (1883). These are the images of the “saint,” the “savior,” the “housewife,” and the “street woman,” drawn from the categories of “religiosity” and “family,” and which are part of the Catalogue of Images of Women in Portuguese-Language Poetry (Grillo, forthcoming). The study draws on concepts such as gender performativity (Butler, 2018) and symbolic violence (Bourdieu, 2012) to reflect on behaviors inculcated in Brazil by the Iberian-origin patriarchy, both in so-called “erudite” poetry and in the popular songbook.

Keywords: Folk songbook; Father José de Anchieta; gender relations; Brazilian poetry; patriarchy.

INTRODUÇÃO

Poemas de diferentes autorias e épocas têm servido ao estudo literário dedicado à interpretação de imagens poéticas da mulher na poesia em língua portuguesa, foco do projeto de pesquisa “Tradição e ruptura na poesia do senhor de engenho: imagens da mulher na poesia brasileira” (ILC/UFPa) e do Mil Marias: Grupo de Pesquisa de Estudos da Imagem da Mulher na Poesia de Língua Portuguesa, ambos coordenados pela professora Angela Teodoro Grillo (FALE/ILC/UFPa). As imagens poéticas, inclusive a parcela significativa coletada em cancionários populares brasileiros, abastecem o “Catálogo de Imagens da Mulher na Poesia de Língua Portuguesa” (Grillo, no prelo). Os estudos de análise e de interpretação literárias, no campo dos estudos culturais e comparados, visam à reflexão crítica sobre a construção da imagem da mulher na formação da sociedade brasileira e suas heranças na contemporaneidade.

Neste momento, o presente artigo focaliza uma seleção de imagens poéticas do Brasil colônia, coletadas em versos do Padre José de Anchieta (1954), obra lida pela historiografia literária como canônica; assim como imagens encontradas nos *Cantos Populares do Brasil*, de Sílvia Romero, publicado pela primeira vez em 1883. As imagens poéticas de “santa”, “mulher da casa” e “mulher da rua” foram retiradas da categoria “religiosidade” e “família” do catálogo mencionado. A reflexão aporta-se nos conceitos de *performatividade de gênero* (Butler, 2018) e violência simbólica (Bourdieu, 2012), a fim de refletir, seja na poesia dita “erudita” seja na “popular”, em que medida a construção poética contribui para inculcar comportamentos idealizados pela sociedade patriarcal e os repete, à exaustão, até os dias atuais.

Ainda que a realidade poética não possa aspirar à verdade, de acordo com o intelectual e poeta Octavio Paz, no âmbito da criação poética, a imagem pode ser compreendida como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frase que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema” (Paz, 1982, p. 119). Na medida em que o artista estabelece uma relação complexa com o sentido figurado, as imagens poéticas traduzem ideias. Desse modo, no campo da poesia, como a brasileira, temos a possibilidade de acessar um amplo material para investigar tradições e rupturas culturais no conceito que tem sido estudado como “poesia de senhor de engenho” (Grillo, 2017).

A “poesia o senhor de engenho” (Grillo, no prelo), portanto, pode ser compreendida como uma tradição de matriz colonial que secularmente imprime valores patriarcais ao comportamento da mulher. Ao fixar na figura da mulher comportamentos ideais conforme o lugar social que ocupa – como no trabalho e na sexualidade – impõe a previsibilidade como marca. Ao repetir versos sem mistério, traz em si perguntas e respostas que não desafiam o *status quo*. É preciso considerar que a maioria das obras da literatura escrita configura-se em autorias de homens e as orais, coletadas em cancionários, de autoria anônima, trazem um eu poético masculino. O rompimento com a tradição ocorre menos em poemas de autoria de homens e mais de mulheres, mas há exceções de ambos os lados, ademais, ela pode estar presente em toda a obra do poeta ou em parcelas dela. O estudo dedicado à poesia do senhor de engenho busca refletir, sobretudo, sobre os espaços sociais ocupados, impostos e insurgidos por mulheres desde o Brasil colônia.

A filósofa Judith Butler, em “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista” (2017), publicado pela primeira vez em 1988, trabalha os conceitos de performance e performatividade para discutir sobre a constituição de gênero através de atos performáticos, comparando-os a atos teatrais. Para Butler, o gênero não é uma identidade estável, mas um resultado de diversos e diferentes atos construídos ao longo do tempo. As performances de gênero são regidas, portanto, por sistemas, convenções sociais punitivas e reguladoras, ou seja, a sociedade constrói o que se é esperado de um determinado gênero, dessa forma, um regimento é estabelecido, logo, caso a performance não seja a esperada, o corpo social pune o indivíduo.

A PERFORMATIVIDADE DA SANTA EM PADRE JOSÉ DE ANCHIETA

Parte considerável dos poemas do Padre José de Anchieta (1534-1597) guardam os primeiros versos do Brasil colônia, em uma perspectiva ocidental de poesia. Desse modo, a coleta das primeiras imagens poéticas da mulher escritas no país¹ estão presentes na produção do jesuíta, encontradas so-

1 Fabrícia Paraíso de Araújo em seu projeto de Iniciação Científica (2023-2025), “Estudo de imagens da mulher na poesia do período colonial brasileiro”, com bolsa PIBIC/UFPa, dedicou-se à leitura rigorosa da poesia de Padre José de Anchieta, em busca de imagens da mulher na escrita colonial. A investigação foi fundamental, inclusive, para debates em equipe acerca de construções das categorias do catálogo mencionado.

bretudo em *Poesias*: manuscrito do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi (1954). Ao lançar mão de referências católicas para o exercício colonial de catequização dos povos originários, o padre transfigura a ideologia ocidental em produto didático. Conforme estudos de Rosemeire França (2006), além das peças teatrais, os poemas também foram usados no processo educativo. Desse modo, dentre as estratégias de aproximação cultural, dado o cargo ocupado pelo religioso, a mulher é transfigurada nos poemas sobretudo como santa, conforme a expectativa católica patriarcal ocidental.

A imagem poética da mulher na produção colonial desdobra-se em alguns sentidos, mas caminham todos para a violência simbólica da aculturação. A “dominação masculina”, segundo Pierre Bourdieu (2012) traz em si, na medida em que é imposta e vivenciada, o exemplo de uma submissão paradoxal, resultante de uma “violência simbólica” que ataca suas vítimas de modo discreto, suave, por vezes invisíveis. O exercício ocorre, essencialmente, pelas vias simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, “mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (Bourdieu, 2012, p.8). Nesse sentido, vale a pena compreender imagens da categoria religiosidade, do catálogo mencionado, a santa multiplica-se em subcategorias, como “mãe”, “salvadora” e “guerreira”. Em versos como “Da ressurreição” prevalece a figura materna:

1. O mãe sempre virgem, ó virgem fecunda, com novos prazeres cantamos o
“Ave” “[...]”

5. “De novo, senhora, receba vossa alma o “Ave!”
segundo, com nova alegria [...]”

17. Ó madre de vida, pois tendes tal dia, [...].
(Anchieta, 1829, p. 398).

Ainda que a referência, na maioria de seus poemas, seja à Santa Maria, mãe de Jesus, importa o significado da maternidade, metáfora do acolhimento, como espaço central. Na contramão da afetividade, a morte metaforizada em uma figura de “guerreira” remete a um feminino implacável e assustador, ainda que prevaleça o campo lexical religioso, dessa vez a imagem do feminino performatiza o medo, como no poema “Como vem guerreira”:

1. Como vem guerreira
a morte espantosa!
Como vem guerreira e temerosa!

5. Suas armas são doença,
com que a todos acomete.
Por qualquer lugar se mete,
sem nunca pedir licença.
Tanto que se dá sentença
da morte espantosa,
como vem guerreira
e temerosa!

13. Por muito poder que tenha,
ninguém pode resistir.
Dá mil voltas, sem sentir,
mais ligeira que uma azenha.
Quando manda Deus que venha
a morte espantosa,
como vem guerreira
e temerosa!
(Anchieta, 1829, p. 379.)

Concordamos com Antonio Candido (2011) ao afirmar que a “literatura não é uma experiência inofensiva” (Candido, 2011, p. 178) e, nesse sentido, estudamos os poemas de catequização. A polissemia que a linguagem poética permite, possibilita ao poeta Anchieta desdobrar sentidos na performatização do feminino, de modo a estabelecer estratégias de aproximação cultural. No entanto, no pensamento maniqueísta católico, a mulher prevalece apenas entre os extremos “bem” e “mal”, ausente de outras complexidades. De um lado, há os elogios ao comportamento virginal, bondoso e solícito da santa, como vimos anteriormente e do outro, a terrível guerreira.

Em outra cena maniqueísta, a mulher, de novo santificada, é quem salva os indígenas do mal. No poema 13, “Tupansy, Santa Maria”, lemos a imagem poética da mulher que protege as pessoas dos perigos trazidos pelo diabo:

13. Ao invocar-se Jesus, o maldito
foge medroso.
Ouvindo o nome da mãe de Deus
êle voa ele nós.

17. Maria o expulsa,
afastando as leis do demônio.
Ama-nos sempre,
Tupansy, Santa Maria

37. Atacando-nos frequentemente
perturba o nosso entendimento
A bela Santa Maria
ameaça-o insistentemente.
(Anchieta, 1829, p. 658.)

A estratégia de tradução do português para o Tupi, permite que o poeta fusione as duas línguas, de modo que o epíteto “mãe de Deus”, passe para “Tupansy”. Sendo assim, além de aproximar a figura materna ocidental da cultura do catequizado, “garante” um acesso da fé ocidental ao indígena. Pois, a santa, indiscriminadamente, protege a todos de qualquer perigo. O encontro do tupi e o português, registra uma espécie de sincretismo que resulta em um aspecto referente a uma terceira cultura, que não é portuguesa, nem indígena, mas a colonizadora brasileira. Propomos comparar “Tupansy” com poemas, sem referências indígenas, como “A Santa Inês”:

1. Cordeirinha linda,
como folga o povo
porque vossa vinda
lhe dá lume novo!

5. Cordeirinha santa,
de Iesu querida,
vossa santa vinda
o diabo espanta.
Por isso vos canta,
com prazer, o povo,
porque vossa vinda
lhe dá lume novo.

13. Nossa culpa escura
fugirá depressa,
pois vossa cabeça
vem com luz tão pura.
(Anchieta, 1829, p. 381.)

Apesar dos dois textos apresentarem a figura da santa, também há outras diferenças na construção dos poemas, sobretudo nas escolhas lexicais do poeta:

Quadro 1

POEMAS	
SANTA INÊS	TUPANSY
Semelhanças	Semelhanças
Santa	Santa
Cordeirinha linda	A bela Santa Maria
Diferenças	Diferenças
Vossa Santa vinda	Ø

Fonte: produzido pelas autoras.

Ou seja, as imagens poéticas das duas santas, como figuração da mulher no Brasil colônia, marcam a hierarquia de Inês, que não saíra da Europa, mas que ocupa um lugar mais alto e central se comparada a Tupansy, pelo discurso menos elevado, marcado pela ausência do pronome “vós”, por exemplo. Ainda que santas e belas, Tupansy age com mais vigor para afastar o mal, enquanto Inês, somente com a presença é capaz de afastá-lo. É possível dizer que a diferença da performatividade delas considera, no jogo colonial, um poder ainda maior às referências mais “puramente” europeias. No caso dos dois poemas aqui comparados, enquanto menções à santa, bela e pura acentuam a conduta “correta” de Inês. Tupansy, ainda que faça referência a uma personagem da literatura religiosa europeia, ao “chegar” na colônia atinge outros desdobramentos lexicais que a diferenciam de Inês. Sem dúvida, a sociedade patriarcal impôs condutas a serem seguidas pelas mulheres por via de violências simbólicas de origem ibérica e que se “adaptam” à cultura da colônia, como exemplificam essas imagens poéticas que traduzem visão de mundo e de jogos de poder.

OS CANCIONEIROS POPULARES A SERVIÇO DA IDENTIDADE NACIONAL

A proposta de delinear uma identidade nacional, aspecto fundamental para o Brasil Imperial, resultou para a Literatura Brasileira, entre outros aspectos, a reunião de obras que dividiram a produção poética “erudita” e “popular” em *Parnasos e Cancioneiros populares*, publicados ao longo do século XIX. Trata-se, grosso modo, de coletâneas de textos produzidos no Brasil colônia para “provar” a existência de uma literatura nacional. Desse modo, enquanto os parnasos reúnem versos de obras consideradas eruditas, os cancioneiros catalogam versos coletados na voz popular. No prefácio de *Parnaso Brasileiro* publicado em 1843, o organizador João Manuel Pereira explica:

E si reunidos à sombra de alguma árvore, alguns sabiam tanger seus instrumentos selvagens, então sem duvida que sua voz, compassando sons para acompanhar a agreste melodia d'elles, procurava um *rhythmo* qualquer, uma cadência harmoniosa de palavras, que exprimissem o sentimento e a paixão; eis a que poderíamos reduzir toda a civilização, e litteratura dos originários habitantes do Brazil (Silva, 1843, p. 8-9).

Ao comparar as duas produções, temos uma hierarquia cultural configurada por dois opostos: de um lado os poemas reunidos em *Parnasos* – alusão à mitologia grega, ao Monte Parnaso, onde habitava o deus Apolo e as nove musas: lugar que serve à inspiração de poetas –; por outro lado, os cancioneiros, versos de autoria anônima e coletados por folcloristas, interessados pelo pitoresco brasileiro.

Em 1883, Sílvio Romero publica o *Cancioneiro popular do Brasil*, parte de extensa obra sociológica/historiográfica evolucionista que busca, grosso modo, compreender a mestiçagem como importante aspecto na formação da “raça” brasileira. No que diz respeito ao cancionero popular no pensamento de Sílvio Romero, Theóphilo Braga, contemporâneo de Sílvio Romero, explica no prefácio da edição:

A população do vasto território do Brasil, constituída pelo elemento preponderante da antiga colonização e da atual emigração portuguesa, pela convivência da raça negra e pela mestiçagem com os povos indígenas, adquiriu caracteres próprios de ordem sentimental, intelectual e econômica que a levaram a afirmar a sua individualidade de nação. Existe uma nacionalidade brasileira superior a todas as combinações da política e dos interesses dinásticos, formada pelas condições fatais da etnologia e da mesologia, e à qual a marcha histórica das suas lutas pela independência e do seu conflito com as velhas civilizações europeias vem completar a obra da natureza, dando-se o relevo moral, o caráter e o destino consciente no concurso simultâneo de todos os seus fatores. A nacionalidade brasileira está neste período de transição; os vestígios tradicionais dos seus elementos constitutivos acham-se em contato, penetram-se, confundem-se entre si para virem a formar a poesia de um povo jovem e é o tema fecundo de belas criações literárias e artísticas de uma civilização original. É neste momento único na história da formação de uma nacionalidade que os Cantos populares do Brasil foram coletados, adquirindo, por isso, o valor de um documento importantíssimo, que viria a obliterar-se com certeza; nesses cantos, há ainda as suturas distintas dos seus elementos primordiais, e há a feição definida que começa a caracterizar o gênio brasileiro na literatura e na arte. À parte o interesse que se liga a este documento etnológico, os Cantos populares do Brasil apresentam um duplo valor, porque trazem os temas tradicionais sobre o que a nova literatura brasileira tem de assentar às suas bases orgânicas, e porque são a irradiação remota dos vestígios tradicionais deixados pelo povo português na época da sua grande atividade e expansão colonizadora (Braga, 2021, p. 9-10).

Mário de Andrade, por sua vez, em *Aspectos do folclore brasileiro* (2019), em sua crítica ácida aos folcloristas brasileiros, elaborada no início dos anos de 1940, chama atenção para o fato de que Romero avança em relação aos seus antecessores, mas ainda não alcança uma sistematização de fato, pois seus estudos sobre a poesia popular refletem “mais a curiosidade apaixonada e o poliformismo do escritor, [...] uma simples obra de colheita pessoal ou por colaboração”. Assim como os outros folcloristas, o material recolhido traz “anedotas, superstições pueris, as músicas e os poemas tradicionais de um povo, mais se assemelha a um processo de superiorização social das classes burguesas. Ainda não é a procura do conhecimento, a utilidade de uma interpretação legítima e um anseio de simpatia humana.” (Andrade, 2019, p. 27).

Em *O método crítico de Sílvio Romero* (1988), Antonio Candido destaca a faceta de Sílvio Romero como crítico literário e defende menos a importância crítica e mais a histórica nesta parcela da obra do estudioso alagoano, “devemos compreendê-la como atividade de análise e sistematização da cultura, apresentada, nos seus melhores exemplares, sob o ponto de vista histórico” (CANDIDO, 1988, p. 109). O valor histórico do cancionero popular, mesmo o Sílvio Romero publicado no final do século XIX, congrega textos da literatura do Brasil colônia, transmitidos na oralidade. Assim como a poesia erudita, como dito anteriormente, ambas são produzidas, em grande medida, sob o olhar do homem, em uma perspectiva patriarcal/cristã, apesar dessa dominação simbólica, ambas as produ-

ções servem para traçar uma genealogia da performatividade da mulher na poesia brasileira e, por conseguinte, contribuir para os estudos de relações de gênero.

DONA INFANTA ATRAVESSA O PORTÃO?

Cantos populares do Brasil (1883) divide-se em quatro séries: “Romances e Xácaras”, “Reinados e Cheganças”, “Versos geraes” e “Orações”. A primeira, onde se encontra o poema “Dona Infanta”, condiz com a balada europeia originalmente popular e de transmissão oral que, segundo o autor, constitui “um dos ciclos mais importantes da poesia popular” (Romero, 2021, p.7). A herança religiosa portuguesa está presente no cancioneiro brasileiro que, conforme o pesquisador, caracteriza-se também pela proximidade com as “Janeiras”, tradição portuguesa que consiste em músicas cantadas pela população, nas ruas das cidades, anunciando o nascimento de Cristo. O compêndio conta também com quadrinhas em silva, ou seja, composição poética de origem ibérica em que se combinam versos de dez e de seis sílabas (Campos, 1978, p. 151).

Destacamos, neste momento, “Dona Infanta”, poema coletado da oralidade e inserido na primeira parte de *Cantos Populares do Brasil* (Romero, 2021, p. 25-27). Segue a transcrição completa do poema de autoria anônima, de acordo com a primeira edição da obra em 1883:

Dona Infanta

Estava Dona Infanta
No jardim a passear,
Com o pente d'ouro na mão
Seu cabelo penteava;
Lançava os olhos no mar,
N'elle vinha uma armada.
Capitão que n'ella vinha
Muito bem a governava.

<<Ia n'um cavallo d'ouro
Com sua espada dourada,
Na ponta de sua lança
Um Christo d'onro levava.
-Por signaes que vós me déstes
Lã ficou morto na guerra ;
Debaixo d'uma oliveira
Sete facadas lhe déra.
<<Quando fordes e vierdes
Chamai-me triste viuva,
Qu'eu aqui me considero
A mais infeliz em ventura.
- Quanto me dareis, senhora,
Si vos eu trouxel-o aqui?
<<O meu ouro e minha prata,
Que não tem conta nem fim.
- Eu não quero a tua prata,
Que me não pertence a mim;
Sou soldado, sirvo ao rei,
E não posso estar aqui.
Quanto me dareis, senhora,
Si vol-o trouxer aqui?
<<As telhas de meu telhado
Que são de ouro e marfim.
-Eu não quero as tuas telhas,
Que me não pertence' a mim ;

Sou soldado, sirvo ao rei,
 E não posso estar aqui.
 Quanto me dareis, senhora,
 Si vol-o trouxer aqui?
 <<Tres filhas que Deus me deu
 Todas te darei a ti,
 Uma para te calçar,
 Outra para te vestir,
 A mais linda d'ellas todas
 Para contigo casar.
 -Eu não quero tuas filhas,
 Que me não pertence' a mim;
 Sou soldado, sirvo ao rei,
 E não posso estar aqui.
 Quanto me dareis, senhora,
 Si vos eu trouxel-o aqui?
 <<Nada tenho que vos dar
 E vós nada que pedir.
 -Muito tendes que me dar,
 Eu muito que vos pedir:
 Teu corpinho delicado
 Para commigo dormir.
 « Cavalleiro que tal pede
 Merece fazer-se assim:
 No rabo de meu cavallo
 Puxal-o no meu jardim
 Vinde, todos meus criados,
 Vinde fazer isto assim.
 -Eu não temo os teus criados,
 Teus criados são de mim.
 <<Si tu eras meu marido,
 Porque zombavas de mim?
 - Para vêr a lealdade
 Que vossê me tinha a mim
 (Anônimo. In: Romero (org.), 1883, p. 1-3)

O poema figura diferentes imagens da mulher, de modo que foi inserido em diferentes categorias do “Catálogo de Imagens da Mulher na Poesia Brasileira”: “Família”; “Religião”, “Sobre-humana”, “Vitupério”, “Trabalho”, “Classe social”, “Beleza”, “Sentimento amoroso” e “Sexualidade”. Os versos de “Dona Infanta” são antecedido pela seguinte explicação do organizador “Origens: do português e do mestiço; transformações pelo mestiço” (Romero, 2021, p.25), ou seja, sinaliza tanto a matriz portuguesa como as mudanças do texto em terra brasileira, conforme o argumento central, sobre a mestiçagem, na obra de Silvio Romero. Os versos totalizam-se em 72, sob a forma de redondilhas maiores (sete sílabas poéticas), métrica comum à poesia popular.

O poema remete, em grande medida, ao cenário e costumes portugueses, o que indica sua característica de matriz colonial. Uma mulher aguarda o retorno do marido que, a serviço da coroa, trabalha em embarcações portuguesas. Descrita como bonita e rica, “Com o pente d’ouro na mão/ Seu cabelo penteava;” [V. 3-4], faz a *toilette* e olha para o mar, ela segue os preceitos católicos, sozinha na cena, é uma mulher casada que aguarda o retorno do marido.

O poema coletado por Silvio Romero, no Brasil império, muito provavelmente no Nordeste, reproduz uma produção poética colonial. Além da mulher que aguarda o retorno do marido que enfrenta os desafios das navegações, flagram-se elementos religiosos que remetem às Cruzadas, de modo a marcar outros vínculos com a história da Europa e com o catolicismo:

Ia n'um cavallo d'ouro
 Com sua espada dourada,
 Na ponta de sua lança
 Um Christo d'ouro levava.
 (Anônimo. In: Romero (org.), 1883, p.1)

Dona Infanta havia avistado a armada que se aproximara do litoral e inicia o diálogo com o comandante, a quem interpela em busca de notícias do paradeiro do marido, o qual responde: “Não o vi, nem o conheço, / Nem a sina que levava” [V. 11-12]. Incrédula, a esposa, insistentemente, descreve o marido como um cavaleiro medieval das cruzadas, e recebe do cavaleiro a notícia de que o homem está morto.

Diante da fatalidade, Dona Infanta declara imediatamente o novo estado civil: “Chamai-me triste viúva/ Qu’eu aqui me considero” [V. 23-24]. Ao testemunhar a infelicidade da mulher, o homem inicia uma negociação que perdura até o final do poema, questiona-a o que receberia em troca caso trouxesse de volta o marido: “-Quanto me dareis senhora,/ Si vos eu trouxe-o aqui?” [V. 25]. A princípio, Dona Infanta promete oferecer ouro e prata, ou seja, os bens materiais da família, todavia, o soldado nega, garantindo que serve fidelidade à coroa portuguesa e, por isso, está apenas de passagem “Sou soldado, sirvo ao rei,/ E não posso estar aqui” [V. 31-32]. Interpelada novamente pelo homem, a proposta é refeita, assim a viúva aumenta as recompensas, como o “telhado de ouro e marfim”, ao receber mais uma negativa, oferece então suas filhas, “Três filhas que Deus me deu/Todas te darei a ti, /Uma para te calçar,/ Outra para te vestir,/ A mais linda d'ellas todas/ Para contigo casar” [V. 39-44]. Nota-se nesta “oferta” os diferentes espaços que as mulheres ocupam na casa e o *status* de esposa de acordo com a beleza. De todo modo, o homem permanece firme no posicionamento de negação às ofertas de riquezas, casa, bela esposa e empregadas.

Dona Infanta oferece todas suas posses materiais e afetivas para que o desconhecido se disponha a trazer o marido para casa, sem mais opções, desiste: “Nada tenho que vos dar” [V. 55]. O homem então faz a proposta dele, aceita como pagamento o “Teu corpinho delicado/ Para comigo dormir” [V. 59-60]. Dona Infanta nega veementemente, pois poderia abrir mão de tudo menos da fidelidade que deve ao marido. Ao comprovar a fidelidade da mulher, o poema alcança o “reconhecimento do herói” e o comandante revela ser ele mesmo o marido, após comprovar o bom comportamento da mulher: “Para vêr a lealdade/ Que vossê me tinha a mim” [V. 71-72].

O ideal da “mulher de casa” na sociedade patriarcal é metaforizado nas decisões de Dona Infanta. Ao manter-se firme à procura do marido, supostamente falecido, ainda que seja o corpo para enterrar, dispõe-se a perder tudo para tê-lo de volta, exceto a virtude de esposa fiel. Mesmo com o marido morto ou, em última instância, desaparecido, a mulher mantém a lealdade frente aos preceitos católicos do casamento. Após negar todos os pagamentos oferecidos pela mulher, o marido disfarçado submete-a um teste com o intuito de saber se ela manteria como “mulher de casa”, ou seria capaz, na sua ausência, de se relacionar fora do casamento, tornando-se, portanto, uma “mulher da rua”.

Neste sentido, tudo em volta dela pode ser negociável, exceto seu próprio corpo. O refrão torna-se fundamental, pois nele é repetido a provação em que a mulher é submetida para constatar sua “virtuosidade”. O homem nega, propositalmente, todas as ofertas, conduzindo Dona Infanta à escolha de ser uma “mulher da casa” ou “mulher da rua”. Nesse sentido, a violência simbólica (BORDIEU, 2012) atua, de fato, sutilmente, na sociedade patriarcal, a mulher não tem autonomia do próprio corpo, na tradição da poesia do senhor de engenho que entende o corpo da mulher em dois espaços dicotômicos.

Dona Infanta, ao gerir os pertences e o destino das pessoas da família, na ausência do marido, aparenta autonomia, mas não rompe de fato com a tradição da poesia do senhor de engenho. A performatividade do gênero feminino enquanto “mulher da casa”, cujo o corpo não pertence a ela, mas à instituição familiar, permanece intocável e inabalável. A dona de casa segue considerada respeitável, todavia, caso ela optasse, e seria viável, deitar-se com o tripulante desconhecido, não retornaria à “casa”. Sem mobilidade, as heranças coloniais consolidam os dois caminhos da mulher, cujos prêmio ou castigo são determinados conforme o lugar indicado pelo patriarca, o homem de posses e poder.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poemas da literatura produzida no período colonial, como os aqui estudados, pela linguagem figurada e domínio técnico dos poetas, produzem sentido e efeito capazes de documentar aspectos de re-

lação de gênero na formação da sociedade brasileira. As imagens poéticas da mulher, tanto nos exemplos de poemas de José de Anchieta, vate considerado canônico pela historiografia da literatura, como em “Dona Infantas”, do cancioneiro popular, permitem refletir sobre os espaços de performatividade do gênero feminino (Butler, 2017) na sociedade (colonial) brasileira. A poesia, portanto, serve como *locus* de registro de violência simbólica contra a mulher, seja no erudito ou no popular, ambos condicionam, sem hierarquia, o espaço de atuação da mulher na sociedade, conforme o olhar do patriarca.

As imagens poéticas aqui estudadas evidenciam a origem ibérica da violência simbólica que encapsula a mulher na figura do bem e do mal, impossibilitando-lhe mobilidades mais complexas. Santa/mãe ou monstruosa morte, mulher da casa ou mulher da rua, as estratégias, por vezes aparentemente complexas, pelo valor da linguagem figurada, seja pelo ornado da poesia erudita ou pelo tom “humorístico” da popular, asseguram, via poesia de senhor de engenho, “ensinar” à mulher modos de comportamento na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, Jose de. **Poesias: manuscrito do século XVI, em português, castelhano, latim e tupi**. Transcrições, tradução e notas: M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade, 1954.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos do folclore brasileiro**. Estabelecimento de texto, apresentação e notas: Angela Teodoro Grillo. Edição coordenada por Telê Ancona Lopez. São Paulo: Global Editora, 2019.
- BARBOSA, Januário da Cunha (org). **Parnaso brasileiro, ou Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas**. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia Imperial e Nacional, 1829.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BUTTLER, Judith. **Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista**. Edições Chão da feira, p. 1-16, junho, 2018. Disponível em: <www.chaodafeira.com>. Acesso em: 1 jan. 2024.
- BRAGA, Theóphilo. “Sobre a poesia popular do Brasil”. In.: ROMERO, Sílvia. **Cantos Populares do Brasil**. Jandira: Principis, 2021, p. 9-24.
- CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**: 618 verbetes e remissões com farta exemplificação e resenha bibliográfica. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CANDIDO, Antônio. **O método crítico de Sílvia Romero**. São Paulo: Edusp, 1988.
- CANDIDO, Antônio. “O direito à literatura”. In.: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades; Ouro sobre azul, 2011.
- FILHO, Mello Moraes. **Parnaso Brasileiro**, v. 1. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1885.
- FILHO, Melo Moraes. **O Cancioneiros dos ciganos**, v. 6. São Paulo: Cadernos do mundo inteiro, 2018.
- GRILLO, Angela Teodoro et al. *Catálogo de imagens da mulher na poesia de língua portuguesa*. Disponível em: <www.milmarias.ufpa.br>. Acesso em: 29 abr. 2025.
- GRILLO, Angela Teodoro. **Os “Poemas da Negra”, uma leitura a contrapelo da “poesia do senhor do engenho”**. Estudos Avançados, São Paulo, Brasil, v. 31, n. 90, p. 199–214, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/137894>>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- GRILLO, Angela Teodoro. “Tradição e rupturas periféricas: imagens de sexualidade e de trabalho na poesia do Brasil colônia e contemporâneo”. In: Procknov Rafaela Cássia; SOUZA, Ronaldo Tadeu de (orgs.). **Perspectivas periféricas: literatura, cultura e política**. São Paulo: Dandara Editora, no prelo.
- PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora nova fronteira, 1982.

PEREIRA, Rosemeire F. **A literatura de José de Anchieta e a gênese da educação brasileira**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-24082007143944/publico/TESE_ROSEMEIRE_FRANCA_ASSIS_RODRIGUES_PEREIRA.pdf>. Acesso em: 27 ago. 2024

ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883, v. 1.

ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brazil**. Jandira: Principis, 2021, v. 3.

SILVA, Pereira da Silva; J M Pereira da (org). **Parnaso brasileiro: ou Seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil precedida de uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira por J. M. P. da Silva**. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia Universal de Laemmert, 1843.

AS DORES DA MATERNIDADE FERIDA EM CANÇÕES DO CHICO BUARQUE

THE PAINS OF WOUNDED MOTHERHOOD IN SONGS BY CHICO BUARQUE

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/01/2025

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Adriana Lins Precioso  

UNEMAT-SINOP | adrianaprecioso@unemat.br

Marcilene Cavalcante da Silva Cervantes  

UNEMAT-SINOP | cervantes.marcilene@unemat.br

Resumo/Abstract

Ao reconhecermos o potencial artístico do poeta-cantor Chico Buarque de Holanda, buscamos identificar o empréstimo de sua voz lírico-poética ao representar as mulheres em suas distintas formas de existir no mundo. Para isso, investigaremos o desdobramento das faces do feminino projetado nas canções “Angélica” (1981) e “O meu guri” (1981), com o propósito de analisar o eu lírico construído a partir da figura da mãe em seus desdobramentos trágicos a partir do anúncio da morte dos seus filhos. Portanto, o texto pretende identificar quais são os elementos poéticos e simbólicos inscritos nas canções que sustentam uma lírica ou uma narrativa que revela as dores da maternidade em seu encontro com a perda de um filho, processo antinatural e angustiante em suas várias camadas. Na primeira canção, objetiva-se encontrar as relações possíveis com o arquétipo da Grande Mãe e outros mitos proposto por Erick Neumann (2021), Adélia Bezerra de Meneses (2001), Marta Robles (2006), Luiz Tatit (2014) entre outros. Todavia, na segunda canção, as marcas sociais do “estar à margem” são lidas a partir do arcabouço teórico de Adélia Bezerra de Meneses (2001) e Rinaldo Fernandes (2013).

Palavras-chave: Trágico materno, morte, canções buarquianas.

Recognizing the artistic potential of the poet-singer Chico Buarque de Holanda, we seek to identify the borrowing of his lyrical-poetic voice in representing women in their different ways of existing in the world. To do this, we will investigate the unfolding of the faces of the feminine projected in the songs “Angélica” (1981) and “O meu guri” (1981), with the aim of analyzing the lyrical self constructed from the figure of the mother in its tragic unfolding after the announcement of the death of her children. Therefore, the text aims to identify the poetic and symbolic elements inscribed in the songs that support a lyric or narrative that reveals the pain of motherhood in its encounter with the loss of a child, an unnatural and distressing process in its various layers. In the first song, the aim is to find possible relationships with the archetype of the Great Mother and other myths proposed by Erick Neumann (2021), Adélia Bezerra de Meneses (2001), Marta Robles (2006), Luiz Tatit (2014) and others. However, in the second song, the social marks of “being on the margins” are read from the theoretical framework of Adélia Bezerra de Meneses (2001) and Rinaldo Fernandes (2013).

Keywords: Maternal tragedy, death, Chico Buarque’s songs.

INTRODUÇÃO

Amplamente reconhecido pelo público brasileiro, Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1944. Com mais de 50 anos de carreira, o artista possui inúmeras habilidades: cantor, compositor, dramaturgo, escritor, etc. Vencedor de inúmeros prêmios, em destaque o Prêmio Camões em 2019, em consideração o conjunto da sua produção literária. As obras de Chico Buarque, tanto as canções, quanto os livros e os textos teatrais contribuem de forma expressiva para a constituição da história da cultura brasileira na atualidade.

Nomeado “Artesão da linguagem” por Adélia Bezerra Menezes (1982), Chico Buarque soube traduzir em palavras e melodias as mais profundas e dolorosas emoções que circundam a história de vida dos indivíduos, falando sobre suas experiências traumáticas como se fosse ele próprio a vivenciá-las. Em seus textos surgem vozes denunciadoras da opressão que se estendem, desde o sistema político a outras formas de agressão que ferem os direitos dos sujeitos em suas singularidades, manifestando, assim, seus sentimentos e um desses pode ser evidenciado na figura da mãe.

Assumindo uma voz feminina, Chico Buarque revela sentimentos não muito nobres para os padrões sociais mais conservadores, todavia, ele não é o primeiro a incorporar essa voz na cena literária, podemos citar Eurípedes (480 a. C. – 406 a. C.), dramaturgo que, em seu tempo também representou essas emoções femininas e controversas. *Medeia*, tragédia grega de sua autoria na qual uma mulher traída que não se conformou com a injustiça de que fora vítima mata seus próprios filhos por vingança. Segundo Olga Rinne (2017, p. 8), o mito “toca, em nossa cultura, em áreas dos mais profundos tabus e de que, em nós também essas áreas estão enraizadas em tabus: a raiva, a ira, a oposição, o poder, a violência e a vingança não cabem a nossa imagem de feminilidade”. Outra tragédia grega que pode fundamentar ou inspirar esse fazer artístico é *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles (495 a.C. – 405 a. C.), na qual a protagonista, filha de Édipo luta para que seu irmão Polinices não seja largado a esmo sem os rituais sagrados da época.

Esses textos clássicos nos ajudam a atualizar a potência da dor do feminino em seus desdobramentos mais trágicos e vulneráveis. Revelam sobretudo a força do desejo de reparação, a luta e uma certa rebeldia feminina frente aos valores impostos por uma sociedade patriarcal e conservadora. Não muito diferente do que vamos encontrar nas canções selecionadas para essa leitura.

O objetivo geral deste texto é apresentar uma análise das canções “Angélica” e “O meu guri”, tendo como ponto de partida as diferentes dores do feminino no gesto de maternar. O trágico e a morte unem mães de esferas distintas da sociedade e revelam as angústias tantas vezes camufladas ou distorcidas quando se anuncia o exercício da maternidade. A metodologia para a investigação da primeira canção engloba referências míticas e simbólicas que envolvem o trágico feminino juntos dos arquétipos da Grande Mãe estudado principalmente por Erich Neumann (2021) e Adélia Bezerra Menezes (2001); já a segunda canção, evidenciam aspectos de um contexto social marcado pela marginalidade e estudado por Rinaldo Fernandes (2013) e Adélia Bezerra Menezes (2001).

ANGÉLICA

A partir desse viés trágico apresentamos a canção *Angélica*, gravada em (1977), por Chico em parceria com Miltoninho e lançada no álbum *Almanaque* de 1981. Embora a canção expresse o amor despretensioso, incondicional e sofredor, retrata a face da mulher politizada, cujas ações do eu lírico incidem ao papel social do feminino no combate às forças dominantes do sexo oposto, contradizendo a visão estereotipada do feminino como ser dócil, submetido ao regime de dominação.

Nos arranjos linguísticos dispostos na letra e na melodia, o que está implícito não é apenas a dor de uma mãe, mas a valentia de uma mulher que não se deixou consumir pelo rótulo da fragilidade, característica típica do feminino aos olhos da sociedade. Ao invés disso, mostrou-se empenhada na luta por humanismo, demonstrando que não há divisão de sexo e, sim, vidas que merecem ser respeitadas e postas acima da ambição e desafetos do sistema opressor dominante. É, portanto essa força que redefine o sentido da palavra “feminilidade”.

Angélica

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho

Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento
Só queria lembrar o tormento
Que fez o meu filho suspirar

Quem é essa mulher
Que canta sempre o mesmo arranjo
Só queria agasalhar meu anjo
E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar
(Werneck, 2006, p. 238)

A visão arquetípica da *Grande Mãe*, a mãe cósmica representante da vida e de tudo que existe no mundo abre o título da canção, pois, mesmo que o nome “Angélica”, como referência da figura lírica (mãe), tenha conotação de anjo, expressa os dois lados da vida: o espiritual e o material. Vida e morte colocadas num mesmo plano, por ser a mãe; símbolo da terra, a geradora da vida e da morte. Para Neumann (2021), Gaia, a Mãe Terra, é o berço do nascimento e a sepultura da morte. A letra da canção, formada por quatro estrofes, apresenta vozes alternadas entre um narrador e a personagem, em que a pergunta reiterada ao longo dos versos iniciais de cada estrofe traz um questionamento: quem é essa mulher? De acordo com Carli e Ramos (2006), a indagação não se dirige especificamente à mulher e, sim, a um interlocutor indefinido. Embora o protesto seja velado, a personagem a que se refere à canção é Zuleika¹, a “Zuzu Angel”, uma mulher que desafiou as autoridades políticas opressoras, em busca de justiça para Stuart Edgard Junes², seu filho desaparecido no período da Ditadura Militar no Brasil.

Os versos: “Quem é essa mulher que canta sempre esse estribilho/ quem é essa mulher que canta sempre esse lamento” referenciam o triste episódio, o mesmo que atingiu a vida de muitas outras mães que também perderam seus filhos vítimas da repressão política. No tocante ao assunto, Cantalamessa (2017, p. 72) comenta que o mundo globalizado nos apresenta algo muito positivo: “a dor de um povo se torna a dor de todos”, despertando o espírito humano para a descoberta de que somos uma família ligada no bem e no mal.

Nesse sentido, é possível aliar os sofrimentos do eu-enunciador da canção ao exemplo mítico – *Deméter*, pois as figuras femininas estão ligadas pela dor da maternidade ferida, em virtude de tanto a mãe Zuzu, e a *deusa* terem tomado atitudes extremadas para reaverem seus filhos. Para Martha Robles:

A figura de Deméter, apesar do símbolo de fecundidade que a envolve, esta rodeada de complicados mistérios. Está relacionado com as fases da lua, com a sucessão das estações e com a consolação da maternidade sofredora. Seus iniciados celebravam ritos em sua honra, talvez associados com os ciclos de fertilidade e com uma forma de desafio às trevas, algo parecido a uma luta incessante contra a morte mediante o reinício da vida (2006, p. 296).

1 Nascida em Curvelo (MG), Zuleika Angel Jones mudou-se para o Rio de Janeiro nos anos 1950, onde passou a dedicar-se profissionalmente à costura. Suas criações como estilista alcançaram grande reconhecimento internacional e tornou-se conhecida como Zuzu Angel.

2 Stuart Edgard Junes, filho da estilista Zuleika Angel, militante do (MR8) Movimento Revolucionário 8 de outubro, cidadão morto em 1971, por órgãos de segurança da Aeronáutica, com requintes de crueldade.

A resposta que emerge da canção representa a luta do eu lírico, cujo único objetivo é encontrar seu menino, para tanto, o sentido metafórico expresso no verso: “Que mora na escuridão do mar” indica que o filho está morto e o corpo fora lançado ao mar. Cabe aqui, salientar que, o substantivo “mar”, segundo Jean Chevalier (2001) cumpre uma dupla função: a de representar tanto a morte, quanto a vida, logo os termos são equivalentes no contexto da canção, porque a maternidade como símbolo gerador da vida possui o poder de negar a morte.

Como abóbada celeste ela recobre a prole sobre a face da terra, da mesma forma que o faz a galinha em relação a ninhada. Por essa razão é chamada não só a “porta”, mas também “a que recobre o céu”. Em inúmeras representações, as asas estendidas de Isis — forma básica da Grande Mãe — abraçam, agasalham, envolvem e protegem Osíris, e com ele todos os mortos (Neumann, 2021, p. 219).

Mais que representar a realidade de um período de grande tensão vivida na história brasileira: o da ditadura militar; a linguagem da canção, por meio do plano de conteúdo e da melodia, enfatiza o caráter sagrado da maternidade — o amor agápico expressando o renovo da vida mesmo no pós-morte.

A união simbiótica tem seu modelo biológico na relação entre a mãe grávida e o feto. São dois, mas são um. Vivem “juntos” (sym-bio sis), necessitam um do outro. O feto é parte da mãe, recebe dela tudo o que necessita; a mãe é seu mundo, em por assim dizer; ela o alimenta, protege-o, mas sua vida também é magnificada por ele. Na união simbiótica psíquica, os dois corpos são independentes, mas o mesmo tipo de apego existe psicologicamente (Fromm, 2015, p. 24).

Há entre mãe e filho um elo de dependência e a separação entre essa simbiose é para a mãe seu martírio. Isso se percebe porque o lirismo poético destacado por meio dos valores rítmicos, internos e externos da canção, ao aludir à canção de ninar, expõem os sofrimentos da mãe que lamenta a perda do filho. Conforme se observa na melodia lenta dos versos: Quem é essa mulher, 1º verso; Que canta sempre, 2º verso; Só queria 3º verso e Que, 4º verso, de forma que os elementos sonoros se repetem ao longo das quatro estrofes. Um exemplo é o recorrente emprego do advérbio “sempre” disposto nas três primeiras estrofes, em que a repetição morfológica acentua a queixa.

Luiz Tatit (2004) aborda e fundamenta no contexto da canção popular brasileira os conceitos de unidades entoativas, embreagem³ entoativa e ilusão enunciativa. “Ao conceber uma letra, o compositor não apenas propõe um conteúdo, mas também as unidades entoativas (modos de dizer) que figurativizam a melodia e lhe atribuem um valor oral” (Tatit, 2004, p. 33). Os modos de dizer expostos na canção denotam a natureza dos sofrimentos do eu lírico caracterizando a passionalização, porquanto, as vogais alongadas e a repetição de sons nasais contribuem para o grau de lamento exposto na canção. Uma vez que é possível associar que a ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados e pode vir a sugerir distância, lentidão, moleza, melancolia. A partir de então, pode-se perceber que as palavras expressas na letra, como: “quem”, “mulher”, “canta”, “sempre”, “meu”, “mora”, “escuridão”, “arranjo”, “menino”, entre outras marcas expressivas que apresentam sons nasais, enfatizam a angústia da mãe à procura do filho.

Em seu livro, *O estudo analítico do poema*, Antonio Cândido (1996, p. 45) expõe que “o ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade; quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social”. Diante disso, entende-se que as ações verbais, (cantar/embalar/deixar/descansar) são representações simbólicas de um estado afetivo, sugerindo não apenas proteção, como já foi mencionado, mas o louvor ao ato de ser a mãe, a doadora da vida.

É a expressão dessa natureza impulsionada pelo amor despretenso pelo “outro” que define a matéria do amor materno a que se refere a canção. A partir dessa constatação, observa-se na se-

3 “...a embreagem é ‘o efeito de retorno à enunciação’, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado.” (Fiorin, 2001, p. 48)

quência rítmica da segunda estrofe que as ocorrências verbais internas e externas: (cantar/lembrar/suspirar/lamento/tormento) desencadeiam na voz lírica emoções que vão desde inconformismo a indagações sobre o infortúnio que gerou a morte do filho. Já o verbo “suspirar” supõe que Stuart fora vítima dos soldados que lhe ceifaram a vida. Todavia, os versos: “Só queria agasalhar meu anjo/E deixar seu corpo descansar”, registra o desejo da mãe em preparar o corpo do filho e dar-lhe um sepultamento digno para que sua alma descansasse em paz.

Os versos citados: “Que canta como dobra um sino/Queria cantar por meu menino/ Que ele já não pode mais cantar”, reiteram a persistência da mãe em lutar em memória do filho que fora emudecido. Ademais, no contexto da canção, a palavra “sino” expresso no segundo verso da última estrofe, confirma esse sentido religioso, pois conforme Chevalier (2001) pode significar uma comunicação entre o céu e a terra, resultando no apelo da mãe ao divino como meio de alcançar justiça ao filho. A música também faz essa conexão, pois “seus timbres, sua tonalidade, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de associar à plenitude da vida cósmica. A música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até os limites do divino” (Chevalier, 2001, p. 231).

Diante dos fatos narrados é possível inferirmos que a canção registra o lado inverso da mulher submissa, em razão de a postura da personagem real, Zuzu, manifestar a consciência crítica de uma mulher que não se calou perante os abusos do poder político. Ao contrário disso, utilizou como forma de protesto sua profissão; o ramo da moda, figurando não apenas o cenário nacional, como símbolo de resistência à ditadura militar, ao reivindicar o corpo do filho desaparecido, mas, acima de tudo, representou o protagonismo feminino na luta por seus direitos.

De uma atividade arquetipicamente feminina, de lidar com tecidos, com tecelagens, com costuras, ela se lança numa cruzada de denúncia e de enfrentamento do poder militar que lhe custara a vida. Passa da “ordem da festa” para a “ordem do trágico”: e ela, que nas suas confecções utilizava motivos de anjos (evocados no seu sobrenome), numa fase posterior passará a figurar soldados, cruzeiros, tanques blindados, pássaros engaiolados. Zuzu Angel passa a utilizar a moda e as suas confecções como forma de protesto, efetivando o que chamava de “primeira coleção de moda política da história” (Meneses, 2001, p 56).

A mãe é capaz de doar-se inteiramente ao filho, anulando-se no sofrimento, como foi o caso de Zuzu Angel, a mãe a que a letra da canção se refere, pois, ela guerreou as últimas batalhas por seu menino, até perder a vida tragicamente em um acidente de carro provocado pelo mesmo conluio político que também vitimou seu filho.

Através da disposição das estrofes em (ABBC) foi possível perceber ao longo do poema-canção, as marcas da fala, pois ao observarmos os recursos rítmicos estruturados por Antonio Candido (1996), percebemos que os encantos da palavra proporcionados pelo poder sugestivo da rima, em acordo com outros termos significativos também rimam. De modo que demonstram a forma como Chico explorou esses elementos linguísticos, como em: “menino/destino/divino; morte/sorte/matar ect.); com a sonoridade que nos atinge sensorialmente; com as figuras de linguagem aí agenciadas que impressionam a percepção; com a força das imagens e seu apelo sensível” (Fernandes, 2013, p. 25).

Segundo Tatit (2008), a “voz que canta”, comparada a “voz que fala” possibilita a eternização de um momento, de maneira a provocar sentimentos intensos no ouvinte. Ainda de acordo com o autor, isso ocorre porque a fala é corporizada ao canto. Esse processo permite que a carga emocional seja muito mais efetiva, porquanto a voz cantada provoca os sentidos sensoriais do receptor muito mais que a fala.

Ao compararmos o plano de conteúdo ao da melodia, os sentimentos do sujeito lírico (mãe) representam a força da mulher na luta pelo fim da opressão dos sujeitos desvalidos socialmente. Nesse sentido, Meneses (2000) ressalta que quando a voz de Zuzu Angel também foi emudecida pela repressão, o canto eternizou seu protesto, pois, ele continua sendo representado por meio do canto do poeta.

Mesmo vivendo a maternidade ferida, ao transformar a dor em luta por justiça ao filho morto, a progenitora se posicionou contra leis desumanas do autoritarismo político patriarcal que, por se julgar superior, inferioriza outros indivíduos, negando-os o direito a uma sociedade justa com direitos iguais.

O MEU GURI

As dores da maternidade ferida em é retomada diferentemente em *O meu guri*, canção de composição de Chico, lançada em (1981), no álbum *Almanaque* que, apesar de apresentar um contexto socioeconômico distinto, se assemelha em nível de expressão, pois retoma o elemento trágico, a partir da figura feminina e sua relação com a maternidade. Funcionando de igual modo, fonte denunciadora da marginalização dos sujeitos oprimidos socialmente, nos chamando à atenção, para a situação conflituosa da mulher, como sujeito discriminado e ilustra a condição semelhante a de muitas mães que atualmente vivem em periferias. Conforme o registro do poema cancionero:

O meu guri

O meu guri

Quando, seu moço, nasceu meu rebento

Não era o momento dele rebentar

Já foi nascendo com cara de fome

E eu não tinha nem nome pra lhe dar

Como fui levando, não sei lhe explicar

Fui assim levando ele a me levar

E na sua meninice ele um dia me disse

Que chegava lá

Olha aí

Olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí

Olha aí, é o meu guri

E ele chega

Chega suado e veloz do batente

E traz sempre um presente pra me encabular

Tanta corrente de ouro, seu moço

Que haja pescoço pra enfiar

Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro

Chave, caderneta, terço e patuá

Um lenço e uma penca de documentos

Pra finalmente eu me identificar, olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí

Olha aí, é o meu guri

E ele chega

Chega no morro com o carregamento

Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador

Rezo até ele chegar cá no alto

Essa onda de assaltos tá um horror

Eu consolo ele, ele me consola

Boto ele no colo pra ele me ninar

De repente acordo, olho pro lado

E o danado já foi trabalhar, olha aí

Olha aí, aí o meu guri, olha aí

Olha aí, é o meu guri

E ele chega

Chega estampado, manchete, retrato

Com venda nos olhos, legenda e as iniciais

Eu não entendo essa gente, seu moço

Fazendo alvoroço demais

O guri no mato, acho que tá rindo

Acho que tá lindo de papo pro are
Desde o começo, eu não disse, seu moço
Ele disse que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, aí o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
(Werneck, 2006, p. 318)

A canção formada por quatro estrofes narra, a partir da visão materna, a triste saga dos sujeitos excluídos, essa canção narrativa revela uma estrutura ainda muito comum de algumas periferias do nosso país, mesmo mais de quarenta anos depois. O título da canção *O meu guri*, anuncia a voz que virá adiante, visto que o pronome possessivo “meu” aponta, segundo Fernandes (2013, p. 151) “para aquela que, tomando por pertença o menino, parece condizer com a mãe”. E, apesar do assunto girar em torno do filho, a letra toma forma sob a perspectiva de certa ingenuidade progenitora.

Em formato de um diálogo sem intimidade a voz poética da canção narra sua experiência de mãe, aparentemente mãe solo, sendo ela a única responsável pelo filho tratado de “guri”, em uma expressão coloquial para garoto. A maior parte do texto é escrita em versos decassílabos em estrofes de oitavas (oito versos) e dísticos (dois versos), em refrões que simulam uma conversa.

Percebe-se por meio dos versos poéticos da primeira estrofe a trajetória de um menino nascido num momento inapropriado, devido às condições econômicas desfavoráveis da mãe: “Quando, seu moço, nasceu meu rebento/Não era o momento dele rebentar/Já foi nascendo com cara de fome”. O verbo “rebentar” antecedido pelo advérbio de negação “não”, intensifica o sentido do substantivo abstrato (fome), evidenciando uma estrutura social marcada pela miserabilidade e todas as consequências na vida de uma mãe solo, sem preparo para iniciar uma família e aparentemente analfabeta, realidade triste do Brasil na época.

A combinação sonora das palavras rimadas (fome e nome) tipifica a desigualdade social que atinge mãe e filho. Nas palavras de Bosi (2000, p. 112), “O efeito dos sons é incomparavelmente mais poderoso, mais infalível e mais rápido que o das palavras”, dando a entender o propósito estético da canção. Posto que, a desigualdade que atinge a mãe é transferida ao filho, bem como a falta de oportunidades para a construção de uma vida melhor. Vale lembrar que o espaço periférico de quarenta anos atrás no Brasil era marcado por uma certa marginalidade que atingia diferentes níveis de manifestação, influenciando todos os aspectos do que é “estar à margem”.

Na canção, o sujeito “guri”, surge marginalizado socialmente como a própria emissora dos fatos, a qual vive numa relação de dependência com o filho, consonante às expressões verbais: “levando/levar” e os pronomes: ele (o filho) e me (o sujeito lírico), em seu orgulho de mãe, a qual vive a falsa esperança de que um dia os sonhos do menino se realizariam, conforme explicitado nos versos: “Como fui levando, não sei lhe explicar/Fui assim levando ele a me levar/E na sua meninice ele um dia me disse/Que chegava lá”. A repetição do fonema lateral alveolar vozeado /l/ coloca ambos os sujeitos discursivos em mesmo grau de marginalização. Contrariando essa realidade deprimente, o advérbio “lá”, indica o desejo do guri em romper a linha tênue da exclusão social para então vencer na vida. A fragilidade dessa mãe se evidencia nos verbos acima, “ela foi levando e ele a conduzia ele a levava”, em um ritmo de sobrevivência inexplicável, mas extremamente amoroso que os coloca na lida dura da vida.

O encadeamento dos versos a seguir, reproduz o cenário típico de um trabalhador comum: “Chega suado e veloz do batente”. O sentido semântico da palavra “batente”, expressa ironicamente uma alegoria ao trabalho, todavia, ao narrar as atividades do filho, apenas o interlocutor passa a desconfiar das ações do menino. Como se revela nos versos seguintes: “E traz sempre um presente pra me encabular/Tanta corrente de ouro, seu moço/Que haja pescoço pra enfiar”. O sentido do verbo “encabular” exemplifica o comportamento da mãe, talvez constrangida ao receber tantos presentes do filho, a qual desconhece a procedência dos objetos.

O ouvinte sabe mais que a mãe, ao especificar as correntes de ouro enquanto presentes, sabe-se que esse filho ainda adolescente representa uma espécie de “trombadinha”, figura muito popular ainda hoje nos grandes eixos Rio de Janeiro/São Paulo, que assaltavam as pessoas puxando seus colares de ouro para venda. O olhar ingênuo e amoroso da mãe para o filho revelado na admi-

ração que ela expressa ao narrar os presentes recebidos, tem como destaque os seguintes versos: “Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro/Chave, caderneta, terço e patuá/Um lenço e uma penca de documentos/Pra finalmente eu me identificar, olha aí”. Aqui, transparece o fato desta mãe ser analfabeta, uma vez que os documentos que obviamente são de outra pessoa, funcionam para que alguém possa existir socialmente, este era o imaginário social deste período, ter “documentos” te faz um ser social existente.

Para além disso, os itens da bolsa evidenciam alguns valores sociais importantes: a chave enquanto posse; o terço enquanto representatividade de uma maioria cristã católica no país; a caderneta, que pode ser para anotações, poupança, ou qualquer outra coisa que implique identificação ou escrita e o patuá, amuleto feito geralmente de um saquinho com ervas e outras substâncias que identifiquem o orixá ao qual se pede proteção e sorte, é muito utilizado geralmente pelas pessoas do candomblé e simpatizantes das religiões de matriz africana e podem ser levadas em bolsas e carteiras. O terço junto do patuá na bolsa evidencia o sincretismo religioso tão típico no nosso país.

Os versos seguintes descrevem outros objetos, um tanto aleatórios enquanto resultado dos furtos que apontam para as atividades criminosas do guri: “Chega no morro com o carregamento/Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador”, os quais explicitam que o trabalho da marginalidade tem um espaço periférico definido e que é o “morro”. A forma anunciada pelo guri de “Chegar lá”, incide na realidade de muitos jovens da periferia que são iludidos e aliciados pelo crime organizado e que encontram nesses espaços marginalizados uma forma de existir e alcançar algum tipo de sucesso.

A ironia em destaque na canção é apenas percebida pelo sujeito interlocutor, já para a mãe, é um desejo profundo de proteção ao filho trabalhador: “Rezo até ele chegar cá no alto/Essa onda de assaltos tá um horror”. Além da ironia, é possível sentir uma tristeza ao se perceber a ingenuidade dessa mãe. A canção muda seu tom e imprime uma certa melancolia com a presença do som de um flauta que entoa um ar revelador apenas aos ouvintes.

Outro aspecto a se considerar na relação afetiva é a inversão de papéis, pois o filho assume a posição da mãe: “Boto ele no colo pra ele me ninar”. A esse respeito Fernandes expõe:

Observa-se que ao “ninar” a mãe, o amoroso guri (que assume um valor de pai, daquele que sustenta a casa) também conquista um valor de mãe, daquela que gesta e dá à luz. Uma vez que, ao revés, foi dado à sombra, o guri cumpre o papel de gestar-se e parir-se do mesmo modo com que gesta e pare aquela que, de fato, não o lançou – não o inseriu – no mundo (Fernandes, 2013, p. 158).

Lançado à vida, o guri ao mesmo tempo em que se cria, cria também a mãe. Sua conduta funciona como um gatilho de sobrevivência: “De repente acordo, olho pro lado/E o danado já foi trabalhar”. O excerto poético ressalta a perspicácia do filho, cuja expressão adjetiva “danado”, além de o inserir nas práticas criminais, demonstra a dedicação do meliante ao trabalho prestado, o qual exige rapidez e eficiência, no intuito de visar maior lucro, também tem o sentido de “esperto”, “sabido”, “aquele que tem inteligência para cumprir com as tarefas”. Essas ações denunciam valores que indicam: quanto maiores forem os delitos, maiores as chances de se chegar do outro lado, o lado dos “vencedores”, mesmo que por meios ilícitos, “chegar lá” – como anunciado na canção e que parte de um lugar comum do imaginário do sucesso profissional.

No desfecho da jornada do guri: “Chega estampado, manchete, retrato/Com venda nos olhos, legenda e as iniciais”, os versos convergem para o encerramento de uma vida de sonhos. Porquanto, a trágica notícia anunciada no jornal indica que um menor de idade fora assassinado, talvez por outros marginalizados, a quem prestava serviços ou por policiais. Através do referente “guri”, enumeram-se muitos outros gurus que vivem em situação semelhante, independente dos espaços geográficos em que vivem.

Essa mãe não entende o “alvorço” feito pelas pessoas que estão ao seu redor. O grande drama se dá em ela não entender que sair daquele jeito no jornal não é uma coisa boa, pois para ela, estar com a foto no jornal é algo bom sim. Todavia, o penúltimo verso traz uma inscrição que pode ser sentida enquanto dor e um breve momento de lucidez em relação ao trágico: “Olha aí, **ai** é o meu guri, olha aí!” – a interjeição *ai*, pode revelar essa dor lúcida do trágico materno que oscila entre a ingenuidade e a clareza no final da canção.

“O guri no mato, acho que tá rindo/Acho que tá lindo de papo pro ar/Desde o começo, eu não disse, seu moço/Ele disse que chegava.” Os signos linguísticos postos na letra expõem ironicamente que, o destino do garoto foi selado, uma vez que, a felicidade consiste nele ter alcançado o folhetim da fama e saído do anonimato, tão famoso, se tornou “visível”, mesmo por um único instante. A beleza expressa no emprego rítmico do adjetivo: “lindo” e do gerúndio “rindo”, adquirem significados distintos, pois o primeiro termo caracteriza o que é perfeito em forma, provocando prazer em quem observa, e o segundo espelha a alegria do guri, cujo ditado popular “de papo pro ar”, significa que ele encontrou na morte, o descanso glorioso depois de uma vida difícil em busca de reconhecimento.

O guri, assim, tão famoso, que dá gosto. Realizar-se visível significa exibir-se como alguém que goza. O sentido de bem-estar rege a condição de reconhecimento no meio social. Assumir que o guri “tá de papo pro ar”, pode, inclusive, denotar que, depois de tanto trabalho, ele atingiu a glória da ociosidade, do repouso, da tranquilidade, do alívio. (Fernandes, 2013, p. 162).

Vale ressaltar que o interlocutor e as pessoas ao redor dessa mãe enxergam rapidamente todo o trágico que se materializa no jornal impresso e em nós, ouvintes, a mistura de tristeza e melancolia se afinam nas palavras e na composição sonora que a escala musical se organiza. A impressão final também pode ser lida em uma positividade tão ingênua e mágica que o laço entre mãe e filho se consolida para o além vida, pois para ela, o guri está no mato e não morte, ela o vê lindo e rindo, cumprindo a função que ele anunciava sempre que um dia, chegaria lá.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compararmos os sujeitos “mães” das canções analisadas, “Angélica” e “O meu guri” percebemos que, embora haja disparidades entre a classe social de ambas – sendo a primeira uma militante que ocupa uma posição de maior prestígio e a segunda pobre e marginalizada, o que as colocam numa mesma condição é o elemento dramático com a morte dos filhos, fato antinatural que inverte a ordem de partida.

O trágico feminino se desdobra nas figuras dessas mulheres mães, independentemente do modo como assumiram a maternidade, comungam do mesmo sentimento – “a dor da perda de seus filhos mortos, “o “anjo” e o “marginal” – ambos assassinados, um pelas forças da repressão política; outro, eliminado pelas forças policiais da opressão socioeconômica” (Meneses, 2001, p. 62).

A maternidade surge enquanto uma tarefa duríssima nessas canções uma vez que o trágico e a dor sobrepõem-se aos valores populares do divino e prazeroso sem implicar na ação de “tarefa” e sim de “privilégio”. As mortes selam, portanto, a fúnebre labuta do exercício de ser mãe.

As dores da maternidade nessas canções se unificam no trágico e na violência, representando uma faceta do maternar marcada pela angústia e a impotência de proteção junto aos filhos. Esse exercício materno desperta a potência de um amor que não morre, nem na morte ou na ausência dos filhos.

REFERÊNCIAS

- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. - 3ª ed. São Paulo: Humanistas Publicações, 1996.
- CANTALAMESSA, Raniero. **Eros e Ágape: as duas faces do amor humano e cristão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- CARLI, Ana Mary Shehbe De. RAMOS, Flávia Brocchetto. **Palavra prima: as faces de Chico Buarque**. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.
- CERVANTES, Marcilene Cavalcante da Silva. **Vozes do Feminino no Poema-Canção de Chico Buarque de Hollanda**. 2023. 137 p. Dissertação. (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras da UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop. 2023. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1lOt288Z7JhsbLqkJh8TvJhvgFwFJeEl2/view>>. Acesso em: 24 jan. 2025.

- CHEVALIER J. GHEERBRANT. A. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin, Lúcia Melim. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olímpico, 2001.
- FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque:** o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos. São Paulo: LeYa, 2013.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo.** São Paulo: Editora Ática, 2001.
- FROMM, Erich. **A arte de amar.** Tradução de Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes- selo Martins, 2015.
- LENER, Gerda. **A criação do patriarcado: história das mulheres pelos homens.** Tradução de Luisa Sellera. 1 ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2020.
- MENESES, Adélia Bezerra. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque.** 2 ed. São Paulo: Ateliê, 2001.
- NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe:** Um estudo histórico sobre os arquétipos, os simbolismos e as manifestações femininas do inconsciente. Tradução: Fernando Pedrosa de Mattos, Maria Sílvia Mourão Netto. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2021.
- RINNI, Olga. Medeira: **A Redenção do Feminino Sombrio como Símbolo de Dignidade e Sabedoria.** Tradução: Margit, Martincic, Daniel Camarinha da Silva. 2 ed. São Paulo: Cutrix, 2017.
- ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas:** o feminino através dos tempos. Tradução: William Lagos, Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.
- TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia: Ateliê, 2004.
- TATIT, Luiz. L, Ivan C. **Elos de Melodias e letras.** São Paulo: Ateliê, 2008.
- WERNECK, Humberto. **Chico Buarque:** Tantas palavras. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ENTRE VERBETES E CANÇÕES: GÊNERO E RAÇA NA DEFINIÇÃO DE MOROCHA

BETWEEN ENTRIES AND SONGS: GENDER AND RACE IN THE DEFINITION OF MOROCHA

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 21/01/2025

Aceito em: 15/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Felipe Rodrigues Echevarria  

UNICRUZ | felipe230285@hotmail.com

Resumo/Abstract

No presente artigo, proponho uma análise histórico-linguística do verbete *morocha*, recortado do *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul* (1996). Fundamentado nos pressupostos teórico-metodológicos da História das Ideias Linguísticas (HIL), considero que os dicionários, por meio de verbetes e suas definições, apresentam concepções acerca de certos sujeitos e dos lugares que a sociedade lhes reserva. Para realizar o gesto analítico, recorro ao conceito de *reescritura* proposto por Guimarães (2005). Desse modo, é possível observar as relações semânticas que as palavras formam entre si, muitas vezes, engendrando um léxico depreciativo em relação a sujeitos socialmente marginalizados. O verbete *morocha* é definido no dicionário como: "Moça morena, mestiça, mulata, rapariga da campanha". Entre essas definições, destaco a palavra *mulata*, que carrega questões raciais relacionadas à escravidão e à estigmatização das mulheres negras no Brasil. Analiso, também, o funcionamento da palavra *morocha* na letra da canção homônima interpretada por Davi Menezes Junior e os Incompreendidos, no ano de 1984, durante o festival Coxilha Nativista, na cidade de Cruz Alta. Nessa análise, discuto a maneira como a linguagem pode atuar como uma ferramenta capaz de estigmatizar sujeitos, bem como trazer à baila questões de gênero e de raça nos dicionários e na Música.

Palavras-chave: Coxilha Nativista; dicionários; História das Ideias Linguísticas; estudos de gênero; estudos de raça.

In this article, I propose a historical-linguistic analysis of the entry *morocha*, extracted from the *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul* (1996). Based on the theoretical and methodological framework of the History of Linguistic Ideas (HLI), I consider that dictionaries, through entries and their definitions, present conceptions about certain subjects and the places that society assigns to them. To carry out this analytical approach, I draw on the concept of *rewriting* (Guimarães, 2005). This allows me to observe the semantic relationships that words form among themselves, often generating a depreciative lexicon regarding socially marginalized individuals. The entry *morocha* is defined in the dictionary as: "Dark-haired woman, mixed-race woman, mulatta, countryside girl." Among these definitions, I highlight the word *mulatta*, which carries racial issues related to slavery and the stigmatization of Black women in Brazil. I also analyze the functioning of the word *morocha* in the lyrics of the homonymous song performed by Davi Menezes Junior e os Incompreendidos in 1984 during the Coxilha Nativista festival in the city of Cruz Alta. In this analysis, I discuss how language can act as a tool capable of stigmatizing individuals, as well as addressing issues of gender and race in dictionaries and music.

Keywords: Coxilha Nativista; dictionaries; History of Linguistic Ideas; gender studies; race studies.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como gesto inicial de contextualização do presente trabalho, acredito¹ ser importante aclarar minha posição enquanto pesquisador. Considero-me pesquisador e analista de dicionários (Nunes, 2010), pois, amparado teoricamente pelos estudos produzidos pela História das Ideias Linguísticas (doravante HIL), minha perspectiva sobre os dicionários é distinta daquela que se observa em muitos usuários de dicionários que, comumente, consultam-nos apenas para sanar dúvidas acerca das significações de uma determinada palavra, considerando somente as funções normatizadoras dos dicionários. Já os estudiosos/analistas de dicionários compreendem esses instrumentos linguísticos como materialidades linguísticas nas quais é possível observar questões sócio-históricas. Ao analisar, por exemplo, as definições de certos verbetes que definem sujeitos, pode-se constatar de que forma a sociedade os estigmatiza.

Em minhas pesquisas, tenho refletido sobre como as palavras e seus significados são atravessados por questões de gênero e raça, especialmente nos dicionários regionalistas como é o caso do *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul* (1996). Meu interesse em investigar como a linguagem pode agir como ferramenta capaz de estigmatizar certos sujeitos e grupos sociais me estimula a produzir estudos que buscam uma melhor compreensão sobre a relação entre dicionários, a História e os estudos de gênero e de raça. Nesse sentido, o presente artigo apresenta uma análise histórico-enunciativa da palavra *morocha*, recortada do dicionário mencionado. O objetivo é analisar as definições de *morocha* e refletir sobre o modo como essa palavra funciona na canção homônima interpretada por Davi Menezes Junior e Os Incompreendidos, apresentada em 1984 na 4ª edição do festival Coxilha Nativista, na cidade de Cruz Alta, Rio Grande do Sul.

Sendo assim, antes de chegar ao gesto de análise, na primeira seção do artigo, apresento as especificidades do *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*, para, em seguida, apresentar os pressupostos teóricos da HIL, campo de estudos que analisa a relação de instrumentos linguísticos, tais como gramáticas e dicionários, com a História. Posteriormente, discuto questões de gênero e de raça a fim de entender como elas funcionam em uma materialidade linguística – o *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul* – e em uma produção artística, musical e cultural – a canção *Morocha*.

Proponho, então, por meio deste artigo, uma reflexão sobre questões de língua, sujeito e História, articuladas aos estudos de gênero e de raça. Com o conceito de *reescrituração*, elaborado pelo linguista Eduardo Guimarães (2005), examino o modo como as palavras se relacionam entre si, formando, muitas vezes, um léxico depreciativo sobre certos sujeitos – como é o caso das mulheres negras – e grupos socialmente marginalizados.

O DICIONÁRIO DE REGIONALISMOS DO RIO GRANDE DO SUL E A COXILHA NATIVISTA: ALGUNS APONTAMENTOS

O *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul* foi publicado em 1984, produzido pelos irmãos Zeno Cardoso Nunes e Rui Cardoso Nunes. Destaca-se a importância da obra para o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), bem como o pertencimento de Zeno e Rui à Academia Rio-Grandense de Letras. Os próprios autores apresentam uma breve nota na qual relatam que o período de produção do *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul* iniciou meio século antes do lançamento da primeira edição, admitindo a relevância de outros dicionários regionalistas, os quais serviram de fonte para a construção do dicionário:

Aos poucos, porém, se foi enriquecendo com palavras e expressões colhidas não só na linguagem falada no território rio-grandense, que tivemos a oportunidade de percorrer e auscultar de ponta a ponta, mas, também, em centenas de obras, em prosa e verso, por nós compulsadas, entre as quais os dicionários,

¹ Utilizo a primeira pessoa do singular ao escrever este trabalho por entender que essa escolha marca uma posição teórica e enunciativa: a de um pesquisador que estuda as palavras e seus significados a partir de uma perspectiva interdisciplinar, na qual a Linguística dialoga com a História e com as Ciências Sociais. Assim, evita-se reforçar uma suposta neutralidade e impessoalidade na escrita científica. Reconheço, contudo, que minha posição de enunciação é outra, distinta da de uma mulher negra – uma das figuras centrais deste artigo. Nesse sentido, concordo com as reflexões da filósofa Djamila Ribeiro (2017), que afirma ser possível produzir conhecimento sobre outros grupos dos quais não fazemos parte desde que tenhamos consciência crítica do nosso lugar de fala. Em meu caso, retomo a posição de investigador que, ao teorizar sobre as mulheres negras e o racismo que as assola, não pretende, de modo algum, representá-las ou desconsiderar seu lugar de fala, mas sim promover discussões que contribuam para a problematização acerca dos discursos que historicamente as oprimem.

vocabulários e glossários já vindos à luz, principalmente os de Antônio Álvares Pereira Coruja, José Romaguera Corrêa, Roque Callage e Luiz Carlos de Moraes (Nunes; Nunes, 1984 [1996], p. 9).

Embora os autores exerçam a posição de dicionaristas, não são, necessariamente, lexicógrafos. São estudiosos que, por anos, colheram palavras e expressões características do extremo sul do Brasil, movidos pelo apego às tradições do Estado. Conforme a pesquisadora Verli Petri (2008, p. 234-235), a posição-sujeito dos irmãos Nunes enquanto produtores do dicionário é uma condição distinta da posição de um sujeito lexicógrafo: “temos aí uma outra posição-sujeito que nos remete aos autores do dicionário como herdeiros de uma língua-cultura a ser preservada”. Assim, ainda que tenham produzido o *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*, Zeno Cardoso Nunes e Rui Cardoso Nunes não pertencem ao campo técnico da Lexicografia, tendo formações em outras áreas de atuação, como a jornalística e a jurídica.

Outro ponto importante referente à obra produzida pelos autores é o contexto sócio-histórico em que está inserida. Segundo o historiador Ruben Oliven (2006), o estado do Rio Grande do Sul está localizado no extremo sul do Brasil e, em alguns aspectos culturais, assemelha-se mais aos países latinos com os quais faz fronteira – Argentina e Uruguai – do que com o restante do país. Território de guerras entre Espanha e Portugal, foi no Rio Grande do Sul que ocorreu a Revolução Farroupilha, iniciada em 1835, revolução decisiva para a construção social do gaúcho.

Para o historiador Moacyr Flores (2019, p. 68), o gaúcho se originou, enquanto tipo social, a partir da seguinte formação: “desertores, fugitivos, vagabundos, criminosos, [...] todos marginalizados pela sociedade latifundiária”. A palavra *gaúcho* tornou-se popular em 1800 e, ao longo dos séculos, passou a ser associada a novos valores já não mais depreciativos como ocorreu no passado, remetendo “às relações entre o homem e às coisas da terra, caracterizando, de forma mais genérica, o gaúcho como um ser essencialmente telúrico” (Petri, 2008, p. 230).

O *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul* foi lançado na década de 1980, década em que festivais de música gauchesca ganhavam destaque. A Coxilha Nativista é um festival surgido no ano de 1981, na cidade de Cruz Alta, Rio Grande do Sul. O evento objetiva preservar os costumes da cultura gaúcha, sendo “considerado o maior festival nativista do país, o evento eterniza as coisas do pago através das canções selecionadas que são gravadas desde o vinil, em suas primeiras edições, até o CD” (Silva, 2017, p. 37).

Foi na quarta edição do festival, em 1984, que a controversa canção *Morocha* foi lançada. Tão logo foi a polêmica da canção que a repercussão se deu a nível nacional, garantindo-lhe o segundo lugar na Coxilha Nativista e recebendo o troféu Erico Verissimo. Davi Menezes Junior ainda ganhou o prêmio de melhor intérprete. “‘Morocha’ se tornou a Música Mais Popular do festival e contribuiu para a maior venda de discos da história das Coxilhas”.²

A canção evidencia como determinadas posições sociais – como a do homem que enuncia sobre as mulheres em um contexto tradicionalista e patriarcal – atravessam o discurso, influenciando escolhas lexicais e modos de significar. As relações assimétricas de gênero circulam não apenas em instituições como a família, a Igreja e a Escola, mas também na mídia (Funck, 2011). Essas questões, conseqüentemente, refletem-se na Música, como é o caso da canção *Morocha*.

Dessa maneira, as questões sócio-históricas mencionadas referentes ao Rio Grande do Sul, bem como questões de gênero e de raça que serão discutidas posteriormente, constituem condições de possibilidade para a enunciação de Zeno Cardoso Nunes e Rui Cardoso Nunes enquanto autores do *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. Tais questões materializaram-se também nas definições de sujeitos, como a *morocha*, conforme será verificado no gesto de análise.

DICIONÁRIOS: INSTRUMENTOS LINGÜÍSTICOS QUE POSSUEM RELAÇÃO COM A HISTÓRIA

Por meio de uma colaboração entre pesquisadores brasileiros e franceses, a HIL consolidou-se, na década de 1980, como um campo de estudos que analisa a produção de instrumentos linguísticos a qual se faz no Brasil desde o seu descobrimento. Para José Horta Nunes (2008, p. 110), “da perspectiva da HIL, gramáticas e dicionários são vistos como instrumentos linguísticos e têm sido estudados também como objetos discursivos”. A HIL interessa-se pelos

² Disponível em: <https://www.coxilhanativista.com/historico>. Acesso em: 18 jan. 2025.

saberes que constam em instrumentos linguísticos, bem como pelo modo que eles se relacionam com a História.

Sylvain Auroux (2014), um dos pesquisadores filiados à HIL, explica que as gramáticas e os dicionários são os principais pilares do saber metalinguístico e são resultantes do processo de *gramatização*. Esse processo consiste em fazer com que uma determinada língua disponha desses instrumentos linguísticos, considerados, também, tecnologias da língua.

Já para Nunes (2006, p. 18), os dicionários são instrumentos linguísticos que possuem uma relação direta com a História, “como todo discurso, o dicionário tem uma história, ele constrói e atualiza uma memória, reproduz e desloca sentidos, inscrevendo-se no horizonte dos dizeres historicamente constituídos”. Configuram uma materialidade linguística na qual é possível analisar os modos de dizer de uma sociedade e a maneira como aspectos socioculturais se materializam nas palavras e nas definições destas.

No caso dos dicionários regionalistas, constituem instrumentos linguísticos nos quais sujeitos pertencentes a uma determinada região podem encontrar um registro das palavras que mobilizam os seus falares coloquiais. Diferente dos dicionários nacionais, cujo contexto é mais amplo e abarca palavras que circulam em âmbito nacional, os dicionários regionalistas priorizam um contexto regional. Por exemplo, o *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*, como o próprio nome indica, registra verbetes característicos da linguagem gaúcha, a variedade linguística falada no Rio Grande do Sul. Por meio desse instrumento linguístico, pode-se saber mais sobre a sociedade gaúcha e as palavras e as expressões que fazem parte dessa sociedade.

Portanto, os dicionários fornecem aos estudiosos/analistas de dicionários um amplo material de análise, pois permitem que possamos verificar o que as definições sobre certos sujeitos nos revelam sobre o modo como a sociedade os hierarquiza e rotula em determinados contextos. Os dicionários, por meio de verbetes e suas definições, dão indícios das noções de gênero e de raça que constituem as significações das palavras. Nessa ótica, os instrumentos linguísticos fornecem condições de interpretação para analisar essas noções.

GÊNERO E RAÇA: CONSTRUÇÕES SOCIAIS EM CONSTANTE MOVIMENTO

Gênero e raça são dois conceitos socialmente construídos, podendo apresentar particularidades de acordo com o contexto social em que estão inseridos. Esses dois conceitos auxiliam-me a pensar sobre o modo como as distinções entre homens e mulheres se materializam nas definições de verbetes, bem como observar a maneira como sujeitos negros podem ser estigmatizados por meio da linguagem.

Início essa discussão pelos conceitos de gênero. Pesquisadores desse campo de estudos frequentemente concordam no seguinte ponto: a condição de ser mulher não é algo natural ou simplesmente dado pela Biologia como se fosse imutável. Trata-se de uma construção social que depende de outros fatores além dos biológicos; nessa construção, aspectos sociais e culturais estão presentes ao engendrar as noções que cada sociedade possui acerca do que é ser homem e do que é ser mulher. De acordo com a filósofa Judith Butler (2020, p. 25-26), “o gênero é culturalmente construído”, ou seja, é uma construção cultural não determinada biologicamente.

Nesse viés, o uso de critérios biológicos, tais como o sexo biológico e a cor da pele, sempre foi acionado para garantir opressões, como se tais critérios justificassem posições inferiores impostas a determinados sujeitos. As relações humanas, portanto, são bastante complexas, de modo que nem sempre o biológico dá conta de explicar tal complexidade (Castañeda, 2019).

No que tange à raça, assim como a questão de gênero, trata-se também de uma construção social passível de mudanças de acordo com fatores sócio-históricos. Segundo o filósofo Silvio Almeida (2020, p. 24), raça não é um termo imutável e está diretamente ligado “às circunstâncias históricas em que é utilizado”. A construção social de raça ganhou força no século XVI. Nesse contexto, a classificação de seres humanos conforme a raça favoreceu práticas opressoras como a escravidão, implicando na perda do direito sobre o próprio corpo e a perda do estatuto político. Para a pesquisadora Sueli Carneiro (2011), a escravidão originou o *racismo científico*, que se intensificou no século XIX, o qual pregava a superioridade dos brancos em relação aos negros. Tal fato reforçou as desigualdades sociais que perduram até hoje no Brasil.

Gênero e raça constituem duas categorias significativas para que historiadores possam compreender o lugar social que certas sociedades impuseram às mulheres e às pessoas negras em deter-

minados períodos históricos. Referente às mulheres, mais especificamente no Rio Grande do Sul, percebe-se que, em sua formação histórica, o estado possuía uma forte constituição patriarcal. Em sua passagem pelo Rio Grande do Sul em meados do século XIX, o botânico Auguste de Saint-Hilaire (2020, p. 42) descreveu certos costumes gaúchos, constatando que as mulheres gaúchas, sobretudo as de cidades do interior, eram restritas ao âmbito doméstico: “no interior, (...) as mulheres se escondem e não passam de primeiras escravas da casa”.

Entretanto, relatos produzidos por viajantes em passagem pelo Brasil, ainda que importantes para sabermos mais sobre o passado do país, são passíveis de questionamentos, pois podem estar repletos de preconceitos, inclusive raciais, por parte do sujeito produtor dessas narrativas, geralmente, sujeitos *homens, brancos e europeus*. Conforme a historiadora Joana Maria Pedro (2020, p. 279), tais relatos tendiam a priorizar as mulheres brancas da elite, desconsiderando “a existência de filhas de imigrantes pobres, de mulatas e negras livres, enquanto outros sequer as classificavam como mulheres”. Esses relatos constituem registros significativos sobre o Brasil colonial, porém devem ser lidos como enunciados atravessados por condições sócio-históricas e ideológicas específicas da época, os quais reproduziam mentalidades eurocentristas e racistas, que segregavam e “animalizavam” as mulheres negras.

Gênero e raça, portanto, constituem categorias teóricas e metodológicas que auxiliam na análise de palavras norteadas pela Linguística em diálogo com a História e com as Ciências Sociais.

MOROCHA: QUESTÕES DE GÊNERO E DE RAÇA SIGNIFICADAS EM UM DICIONÁRIO E EM UMA CANÇÃO

Neste gesto analítico, observo o modo como definições de palavras trazem as construções sociais de gênero e de raça, como é o caso da palavra/verbo *morocha* e o modo como ela funciona na canção homônima. Reflito, então, sobre quem é esse sujeito nomeado *morocha*, que dá título à canção interpretada por Davi Menezes Junior. Nesse sentido, recorro às definições apresentadas pelo verbo *morocha* no *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*:

MOROCHA, s. Moça morena, mestiça, mulata, rapariga da campanha (Nunes; Nunes, 1996, p. 316).

Moça, mestiça, mulata e rapariga são verbetes que não constam no *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. Busco, então, os sentidos desses verbetes em *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, produzido também na década de 1980. Apresento um quadro comparativo entre os sentidos de *morocha, moça, mestiça, mulata e rapariga*:

Quadro 1

Morocha	s. Moça morena, mestiça, mulata, rapariga da campanha. Recortado do Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul (1996, p. 316).
Moça	(ô). [Fem. De moço] s. f. 1. Mulher jovem; rapariga. [Sin. (Bras., RS): muchacha. Dim. Irreg.: moçoila; aum.: mocetona.] 2. Mulher púbere. 3. Mulher madura, mas não velha: A secretária é uma moça bem-posta, de uns quarenta anos. 4. Bras. V. Meretriz. 5. S. Bras. Mulher que perdeu a virgindade. 6. Bras., Amaz. V. concubina (1). 7. Lus. Criada, ama. [Pl: moças (ô). Cf. moça e moças, do v. moçar, e mossã, s.f., pl, mossas.] Moça do açafate. Açafata. Ser uma moça. Bras. Fam. Ser muito delicado, muito educado, ser uma dama [...]
Mestiça	[Do latim tardio <i>mixticiu</i> , de <i>mixtu</i> , ‘misto’.] Adj. 1. Nascido de pais de raças diferentes: <i>filho mestiço de branco e negro</i> . [Sin., bras.: <i>nhapango</i> .] 2. Proveniente do cruzamento de espécies diferentes: <i>cavalo mestiço</i> . S.m. 3. Indivíduo cujos pais são de raças diferentes. [Sin., bras., nessa acepç.: <i>bode, chibarro e nhapango</i> .] 4. Bras. Carataí (3). Recortado do <i>Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa</i> (1986, p. 1125).
Mulata	[Fem. de <i>mulato</i> .] Adj. (f.). 1. Diz-se duma variedade de batata própria pra assar. S. F. 2. Fem. de <i>mulato</i> . 3. Bras. Peixe teleosteo, percomorfo, da família dos lujtanídeos (<i>Rhomboplites aurorubens</i> (Cuv.)), do Atlântico, de coloração geral vermelha viva, mais clara na parte inferior, estrias irregulares, escuras e douradas nos flancos e no dorso. [Sin., nesta acepç.: <i>carapitanga, cioba, realito, vermelho-paramirim</i> .] Espécie de abelha meliponídea.

Rapariga	S. f. 1. <i>P. us. No Brasil.</i> Mulher nova; moça: “E tinha uma filha, rapariga morena, de olhos negros e dissimulados” (Enéias Ferraz, <i>Adolescência Tropical</i>, p. 15). 2. <i>P. us. no Brasil.</i> Adolescente do sexo feminino. 3. <i>Lus.</i> Moça do campo. 4. <i>Bras., N., N.E., MG e GO. V. concubina</i> (1). 5. <i>Bras., N., N.E., MG e GO. V. meretriz.</i> [Masc., (nas acepç.: 1 a 3): <i>rapaz.</i> A rigor (como observa Antenor Nascentes), o masc. de <i>rapariga</i> é <i>raparigo</i>, prov. Lus., e o fem. de <i>rapaz</i> é <i>rapaza</i>, desconhecido (ao que parece) no Brasil.] Recortado do <i>Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa</i> (1986, p. 1450).
----------	--

Fonte: Elaboração própria.

Cabe aqui uma reflexão sobre o que é *definição* e o que as definições apontam em relação ao que nomeiam. *Definição*, de acordo com o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986, p. 528), consiste em “1. Ato ou efeito de definir(-se). 2. Expressão com que se define. 3. Explicação precisa; significação: definição de uma palavra. 4. Exposição, descrição, enunciação”. Já *definir* consiste em “2. Enunciar os atributos essenciais e específicos (de uma coisa) de modo que a torne inconfundível com outra [...] 3. Explicar o significado de; indicar o verdadeiro sentido de: definir um termo, uma expressão”. Com base nisso, compreendo que *definir* é também *descrever*; quando observo as definições de *morocha*, noto as características, atributos e predicativos que lhe são atribuídos.

Assim, *morocha* é definida como *moça*, *mestiça*, *mulata* e *rapariga*. Ou seja, estabelece relações com essas outras quatro palavras, de forma que as definições de *morocha* são reescrituradas por meio destas. Guimarães (2005, p. 28) conceitua o procedimento de *reescrituração* da seguinte forma:

São procedimentos pelos quais a enunciação de um texto rediz insistentemente o que já foi dito. Assim, a textualidade e o sentido das expressões se constituem pelo texto por esta reescrituração infinita da linguagem (...) E ao reescrever, ao fazer interpretar como algo diferente de si, este procedimento atribui (predica) algo ao reescriturado.

A *reescrituração* consiste em retomar o que já foi dito, e as definições de verbetes configuram uma forma de reescrever uma palavra, como é o caso de *morocha*, é reescriturada por meio de *moça*, *mestiça*, *mulata* e *rapariga*. Uma palavra pode ser reescriturada por meio de predicções, adjetivos e expressões. Das palavras que reescrevem *morocha*, destaco a palavra *mulata*, pois é ela que aponta a raça do sujeito nomeado *morocha*. Nas definições do *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, a questão racial não está tão explícita no verbete *mulata*, exceto no momento em que aparece a definição “Fem. de mulato”. Seguem as definições do verbete *mulato* (Ferreira, 1986, p. 1168):

[Do esp. *mulato*] < *mulo*, por ser mestiço o mulato.] S. m. 1. Filho de pai branco e mãe preta, ou vice-versa; cabrocha, pardo. 2. Homem escuro, trigueiro. [Aum. irreg., nessas acepç.: *mulataço*; dim. irreg.: *mulatete*.] 3. Ant. V. mulo. (...) Adj. 5. Diz-se de indivíduo mulato (1 e 2); pardo.

Mulata é derivada de *mulato*, verbete no qual a questão da mestiçagem está presente. A mestiçagem, de acordo com o historiador Eduardo França Paiva (2015), influenciou diretamente na nomeação de sujeitos. A colonização ibérica da América Latina ocasionou alguns tipos de miscigenação. Eram comuns os envolvimento das mulheres indígenas com homens europeus e, a partir dessas relações, nasciam sujeitos mestiços, conhecidos também como os “primeiros ‘filhos’ da América”, “mamelucos” e “bastardos” (Paiva, 2015, p. 179).

Assim, *mulata* faz parte do conjunto de léxico que se formou durante o período de mestiçagem na Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII. Sujeitos eram diferenciados entre si pelo quesito *cor*, de modo que colonizadores e viajantes estrangeiros davam nomes aos outros norteados pela cor. A palavra *mulato* passou a ser intensamente usada em terras americanas que foram colonizadas pela Península Ibérica. *Mulato* provavelmente derivou-se de *mulo* ou *mula*, visto que “em Valencia, em 1498, se aplicou ‘mulata’ a fêmeas de mulas e em 1506, a mulas jovens” (Paiva, 2015, p. 215).

Falar em *mulata* e *mestiçagem* remete à questão das mulheres negras e mulatas, assim faz-se necessário um breve histórico da condição dessas mulheres desde a sua chegada no Brasil. Da África,

elas eram trazidas forçadamente para o país, onde eram escravizadas. Os corpos dessas mulheres eram sexualizados, submetidos aos desejos dos patrões e não eram raros os casos de estupro. Conforme o ativista antirracista Abdias Nascimento (2016), o advento da escravidão reduziu a os sujeitos negros à categoria de sujeitos não humanos. Como efeito, isso atingiu os corpos das mulheres negras:

O Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra, não só durante a escravidão. Ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa da sua condição de pobreza, ausência de *status* social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão do branco (Nascimento, 2016, p. 73-74, grifos do autor).

Nessa mesma direção, Grada Kilomba (2019) aponta que as mulheres negras sofriam (e ainda sofrem) com a intersecção entre racismo e sexismo oriunda do imaginário colonial em relação a elas. Consequentemente, a escravidão e a violência a que eram expostas deixaram marcas na linguagem e em produções artístico-culturais. Desse modo, originaram-se dizeres, canções e um léxico negativo referente a essas mulheres. No século XIX, a volúpia relacionada às mulatas ganhou força (Del Priore, 2014) e teve continuidade no século XX, em âmbitos como a Literatura, a Publicidade e também a Música.

Nesse panorama, entendo que a canção *Morocha* faz parte desse grupo de canções que ajudam a reforçar estereótipos quanto às mulheres, de forma geral, e especificamente às mulatas. Apresento, então, a letra de *Morocha*:

Não vem morocha, te floreando toda / Que eu não sou manso e esparramo as garra / Nasci no inferno, me criei no mato / E só carrapato é que em mim se agarra / Tu te aprocheja, reboleando os quarto / Trocando orelha, meu instinto rincha / E eu já me paro, todo embodocado / Que nem matungo, quando aperta a cincha / Aprendi a domar amanunciando égua / E para as mulher vale as mesmas regra /
Animal te para, sou lá do rincão / Mulher pra mim é como redomão / Maneador nas pata, pelego na cara / Crinuda véia, não escolho o lado / Nos meus arreios não há quem peliche / Tu incha o lombo, te encaroço a laço / Boto os cachorro e por mim que abiche / Não te boleia que o cabresto é forte / O palanque é grosso, senta e te arrepende / Sou carinhoso, mas incompreendido / É pra o teu bem, vê se tu me entende (Menezes Junior, 2020, s/p).

Na composição de Mauro Ferreira e Roberto Ferreira, interpretada por Davi Menezes Junior, é perceptível a forma depreciativa como o sujeito nomeado *morocha* é retratado. Recorto dois trechos da letra nos quais o preconceito de gênero e de raça estão presentes:

R1: Aprendi a domar amanunciando égua / E para as mulher vale as mesmas regra (Menezes Junior, 2020).

Temos, nesse recorte, um sujeito homem que enuncia sobre a mulher, comparando-a a uma égua e afirmando que as mulheres devem receber o mesmo tratamento. Trata-se de um sujeito afetado por ideologias machistas características de seu lugar de pertencimento, o Rio Grande do Sul, lugar cuja formação deu-se de forma essencialmente patriarcal. E nesse contexto, deu-se também a formação do gaúcho enquanto tipo social, caracterizando-se como um sujeito rude e pouco adepto à afetividade.

Já a temporalidade da canção coincide com a década na qual o *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul* foi produzido, a década de 1980. A nível nacional, essa década foi marcada por ambivalências. Apesar de certos avanços no que tange à questão das mulheres, como uma maior inserção feminina no mercado de trabalho, ainda prevaleciam ideologias machistas. Um exemplo disso é o “crime de honra” – quando o marido matava a mulher em caso de adultério feminino –, que ainda era permitido por lei na época (Pitanguy, 2018).

Quanto ao âmbito regional, recorro aos estudos produzidos pela antropóloga Ondina Fachel Leal. O município de Alegrete, Rio Grande do Sul, foi o lugar onde a autora, no ano de 1986, realizou

um estudo etnográfico sobre um grupo de homens que se autointitulavam gaúchos, “peões campeiros, trabalhadores rurais e da pecuária extensiva da região” (Leal, 2021, p. 81). Esses homens, por meio de narrativas, reforçavam sua masculinidade em um ambiente pautado pela dicotomia masculino/feminino. As mulheres, para eles, representavam a categoria do outro, com o qual pareciam não fazer questão de estabelecer vínculos.

No segundo recorte, minha atenção recai para a violência física e a questão racial:

R2: Tu incha o lombo, te encaroço a laço (Menezes Junior, 2020).

Nesse trecho, é possível verificar um sujeito que, ao enunciar sobre a *morocha*, afetado por valores associados à dominação masculina, incita a violência quando enuncia “te encaroço a laço”. Trata-se de um sujeito que relaciona virilidade à violência, pois “a virilidade, entendida como capacidade produtiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência, (sobretudo em caso de vingança, é, acima de tudo, uma carga)” (Bourdieu, 2019, p. 88).

Constatamos também um sujeito que se sente proprietário do corpo da mulher sobre a qual enuncia. Uma das definições atribuídas à palavra *morocha* no *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul* é *mulata*, termo que carrega uma carga histórica racista em sua origem e uso, pois como já foi discutido anteriormente, a palavra *mulato* deriva de *mula*, significando também “fêmeas de mulas” e “mulas jovens” (Paiva, 2015, p. 215). Desse modo, essa palavra historicamente foi utilizada para nomear pessoas negras de pele mais clara, fruto da miscigenação forçada no Brasil do período colonial. Sendo assim, na letra da canção, o modo de enunciar depreciativo em relação à *morocha* aparenta trazer resquícios de uma mentalidade racista em relação às mulheres negras que ganhou força sobretudo no período de escravidão, no qual homens em posições de poder sentiam-se donos dos corpos das mulheres escravizadas, resultando em estupros ou eventualmente em relações afetivas estáveis (Cowling, 2018).

Para finalizar a análise, destaco dois pontos importantes que a sintetiza: *a)* a posição-sujeito de Zeno Cardoso Nunes, Rui Cardoso Nunes e Davi Menezes Junior: além de dicionaristas (os irmãos Nunes) e intérprete (Davi Menezes Junior), eles enunciam sobre a *morocha* na condição de *sujeitos-homens*, afetados pelo simbólico e pelas construções de gênero e de raça. Mesmo na década de 1980, tanto nas definições do verbete *morocha* quanto na canção homônima, ainda se nota a posição submissa imposta à *morocha*; *b)* as relações semânticas que as palavras estabelecem entre si: retomo que *morocha* é definida como *moça*, *mestiça*, *mulata* e *rapariga*. Dessas palavras, destaco, sobretudo, a palavra *mulata* e toda a carga histórica que ela carrega, a qual remete à situação das mulheres negras e mulatas escravizadas no Brasil. É relevante salientar que os séculos de escravidão deixaram marcas na linguagem e na Música mesmo em períodos posteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, reafirmo minha posição enquanto estudioso/analista de dicionários. A HIL me fornece pressupostos teóricos que permitem tomar os dicionários como materialidades linguísticas nas quais é possível observar os modos de dizer e pensar de uma sociedade específica. Meu olhar sobre os dicionários e as palavras que neles constam é movido pela inquietude em compreender a maneira como as palavras/verbetes são constituídos por significados socialmente construídos.

No gesto de análise, constatei as relações semânticas que as palavras estabelecem entre si. *Mulata*, uma das definições de *morocha*, é uma palavra que remete à história das mulheres negras, as quais foram exploradas de todas as formas. Essa sexualização, conseqüentemente, materializou-se na língua, na Literatura e em produções culturais e artísticas, como é o caso da canção *Morocha*. Também foi possível observar as questões de gênero e de raça que atravessam os sujeitos – Zeno Cardoso Nunes, Rui Cardoso Nunes e Davi Menezes Junior – quando enunciam sobre a *morocha*.

O *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul* segue fornecendo reflexões, pois nele constam verbetes que definem sujeitos, sujeitos os quais fazem parte da sociedade gaúcha. A obra suscita questões que serão discutidas em futuras produções intelectuais, tamanha é a riqueza de possibilidades ao analisar esse dicionário e suas relações com a História e com as questões de gênero e de raça. Dicionários regionalistas e festivais como a Coxilha Nativista preservam a identidade gaúcha, propor-

cionando um amplo material de análise para estudiosos. Eles revelam como a linguagem e a Música refletem preconceitos, como os atribuídos à figura da *morocha*.

Os dicionários, portanto, são documentos históricos que, quando analisados, apontam marcas de nossa construção identitária enquanto sujeitos que habitam um determinado país, região ou território. A análise das palavras e de suas respectivas definições permite evidenciar traços de machismo e racismo que constituem os sentidos, como se observa no verbete *morocha*. Isso demonstra que a violência não acontece apenas no plano físico, mas também se manifesta por meio da língua e de práticas discursivas que sustentam desigualdades de gênero e de raça.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro: Editora Jandaíra, 2020.
- AUROUX, Sylvain. **A revolução tecnológica da gramatização**. Trad. Eni Orlandi. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 20ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CASTAÑEDA, Marina. **El machismo invisible**. México: Debolsillo, 2019.
- COWLING, Camillia. **Concebendo a liberdade: mulheres de cor, gênero e a abolição da escravidão nas cidades de havana e Rio de Janeiro**. Trad. Patrícia Ramos Geremias, Clemente Penna. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FLORES, Moacyr. **História do Rio Grande do Sul**. 10. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Martins Livreiro Editora, 2019.
- FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher?. Revista Cerrados, [S. l.], v. 20, n. 31, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26036>>. Acesso em: 21 abr. 2025.
- GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do acontecimento**. 2 ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LEAL, Ondina Fachel. **Os gaúchos: cultura e identidades masculinas no pampa**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2021.
- MENEZES JUNIOR, Davi. **Morocha**. [s.l.: s.n.], 2020. 1 vídeo (3 min). Publicado por: Davi Menezes Junior – Tema. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lgkh3IMt018>>. Acesso em: 18 jan. 2025.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- NUNES, José Horta. **Dicionários no Brasil: análise e história do século XVI ao XIX**. Campinas: Pontes, 2006.
- NUNES, José Horta. Lexicologia e Lexicografia. In: GUIMARÃES, Eduardo; ZOPPI-FONTANA, Mônica.

Introdução às Ciências da Linguagem: a palavra e a frase. Campinas: Pontes, 2010. p. 147-172.

NUNES, José Horta. **Uma articulação da análise de discurso com a história das ideias linguísticas.** Letras, Santa Maria, v. 18, n. 2, p. 107-124, jul./dez. 2008.

NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. **Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo:** a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 2006.

PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII** (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil.** 10. ed. São Paulo: Contexto, 2020. p. 238-259.

PETRI, Verli. **A produção de efeitos de sentidos nas relações entre língua e sujeito:** um estudo discursivo da dicionarização do “gaúcho”. Letras, Santa Maria, n. 37, p. 227-243, jul./dez. 2008.

PITANGUY, Jacqueline. [Sem título]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão feminista:** arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 461-479.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo: Editora Jandaia, 2020.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem ao Rio Grande do Sul.** Trad. Leonam de Azeredo Penna. 2. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2020.

SILVA, Dânae Rasia. **Representação da mulher nas músicas da Coxilha Nativista, na década 2006-2015.** Dissertação (Mestrado em Práticas Socioculturais e Desenvolvimento Social – Universidade de Cruz Alta, Cruz Alta, 2017. Disponível em: <<https://home.unicruz.edu.br/wp-content/uploads/2017/03/D%C3%82NAE-RASIA-REPRESENTA%C3%87%C3%83O-DA-MULHER-NAS-M%C3%9ASICAS-DA-COXILHA.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2025.

ENTRE A ÉTICA E A ESTÉTICA: O ATO RESPONSÁVEL EM “LINDONEIA”

IN-BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS: THE ANSWERABLE ACT IN “LINDONEIA”

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 15/01/2025

Aceito em: 17/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Vinícius Rangel Bertho da Silva  

PUC-SP | vinnieprof@gmail.com

Beth Brait  

PUC-SP-CNPq | bbrait@uol.com.br

Resumo/Abstract

Este artigo se propõe a analisar a canção “Lindoneia” (Caetano Veloso - Gilberto Gil), gravada por Nara Leão para o disco *Tropicália ou Panis et circencis* (1968). A gravação não apenas marca a contribuição fundamental de Nara para a Tropicália, como também é um exemplo de como o movimento tropicalista se caracteriza pela diversidade musical e por sua capacidade crítica. Para alcançarmos os objetivos deste trabalho, faz-se necessário demonstrar como essa canção mobiliza elementos éticos e estéticos, considerando o momento histórico do Brasil na época. Para tanto, foi realizada uma pesquisa de caráter qualitativo e baseada em acervos bibliográfico e iconográfico, além das coleções musicais dos pesquisadores para verificar como a canção dialoga com obras de outros artistas. O conceito de “ato responsável”, de Mikhail Bakhtin, foi crucial para sustentar nossas argumentações. Este artigo está organizado em três partes: a 1.^a) pretende compreender como os tropicalistas empreenderam um ato responsável no contexto de suas produções e de suas inserções no debate público; a 2.^a) investiga como Nara Leão se ocupou de tamanha tarefa; por fim, a 3.^a) tem o intuito de investigar como “Lindoneia” é o resultado de posturas artísticas marcadas pela ética e pela estética.

Palavras-chave: “Lindoneia”. Nara Leão. Tropicália. Mikhail Bakhtin. Ato responsável.

This paper aims to analyse the song “Lindoneia” (Caetano Veloso - Gilberto Gil), recorded by Nara Leão for the album *Tropicália ou Panis et circencis* (1968). That recording not only marks Nara's fundamental contribution to Tropicália, but it is also an example of how the tropicalist movement is characterised by its musical diversity and its critical capacity. In order to meet such aims, it is necessary to show how this song mobilizes ethical and aesthetic elements, considering the Brazilian historical moment at the time. Furthermore, qualitative research was carried out based on bibliographic and iconographic research, in addition to the researchers' own musical collections, so as to verify how the song dialogues with works by other artists. Mikhail Bakhtin's concept of “answerable act” was crucial to support our arguments. This paper is organized in three sections: the 1st) aims to comprehend how tropicalists undertook an answerable act in the context of their productions and their insertions in the public debate, whilst the 2nd) investigates how Nara Leão undertook such a task; finally, the 3rd) aims to investigate how “Lindoneia” is the result of artistic stances marked by ethics and aesthetics. (2013) and Blay (2009)

Keywords: “Lindoneia”, Nara Leão, Tropicália, Mikhail Bakhtin, Answerable act.

1 O ATO RESPONSÁVEL DA TROPICÁLIA

A diversidade musical e a capacidade crítica são duas das principais contribuições que a Tropicália legou para a Cultura Brasileira. *Tropicália ou Panis et circencis*, o álbum-manifesto lançado pelo grupo tropicalista em julho de 1968, não é apenas um documento histórico, mas uma referência fundamental de como a música popular produzida no Brasil tem a capacidade de abarcar diversos estilos e dimensões poéticas de caráter distinto.

Para pensarmos essa característica, retomamos uma análise de Valentin Volóchinov que, ao compreender a influência dos elementos históricos na obra de Ludwig van Beethoven, salienta a importância do meio para o desenvolvimento da música, necessariamente articulada ao tempo histórico que a gerou:

A música, como toda arte, determinou o seu desenvolvimento a partir da intensidade das exigências do meio em relação à expressão criativa das suas vivências artísticas, mediante um tipo específico de pulsão, necessário para a transferência dessas vivências para fora de si, ao realizá-las nas formas do tempo e do espaço sonoro, justamente por meio daquilo que pode ser formulado como “imperativo estético” (Volóchinov, 2019, p. 349).

Inspirando-nos nessa afirmação de Volóchinov, é possível constatar que a Tropicália herdou diversas inquietações de seu tempo, seja no plano estético, seja em termos éticos e políticos. Graças à popularidade de dois programas de televisão exibidos pela TV Record/São Paulo – *O fino da Bossa* (1965-1968), apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, com a direção musical de Walter Silva; e *Jovem Guarda* (que revelou o trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlêa) – em meados dos anos 1960, a canção popular se tornou um produto rentável para a televisão brasileira na medida em que artistas de tendências estéticas (e políticas) distintas lutavam por prestígio e audiência. Com isso, a chamada Era dos Festivais revelou não apenas a cisão entre duas expressões musicais opostas, como também a limitação política da esquerda musical ao propor o debate “cultura brasileira *versus* imperialismo”, conforme salienta o jornalista e estudioso Pedro Alexandre Sanches: “os sons Iê-Iê-Iê eram, para a MPB participante, mera imitação despolitizada de padrões internacionais, por isso, dignos de desprezo por parte de quem realmente amasse o Brasil” (Sanches, 2004, p. 63).

O debate público em torno da música popular elegeu Elis Regina, Jair Rodrigues e Geraldo Vandré como expoentes de uma expressão musical nacionalista e engajada, enquanto Roberto, Erasmo e Wanderlêa obtiveram o status de *popstars*, mas sem deixar de serem acusados de artistas “alienados” e “descompromissados” com a realidade do país. Levando em conta o legado musical de João Gilberto, além da necessidade de se posicionar de forma alternativa às limitações estéticas de um lado e aos radicalismos políticos do outro, Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam em busca de uma expressão poético-musical que estivesse “além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, e do nacionalismo estreito” (Veloso, 1997, p. 131). Em suma, o “imperativo estético” da Tropicália consistia em produzir canções que aliavam elementos estéticos díspares, a saber: o rock internacional *versus* a música regional nordestina, a poesia concreta *versus* o Iê-Iê-Iê do programa *Jovem Guarda*, o elemento político das canções de protesto *versus* o furor das vanguardas europeias, os manifestos de Oswald de Andrade *versus* a “cafonice” da música brasileira dos anos 1950, sem deixar de ter como filtro a síntese proposta pela batida do violão de João Gilberto.

Assim sendo, o projeto estético capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil aliava um olhar crítico ora para a música e a cultura brasileiras, ora para as referências musicais e culturais advindas de fora do Brasil. Em relação à valorização do que já fora produzido musicalmente por aqui anos antes da consagração dos tropicalistas nos festivais da canção, a Bossa Nova era a principal manifestação artística que Caetano e Gil tinham como parâmetro para o projeto estético coletivo que faria o álbum *Tropicália ou Panis et circencis*, o manifesto dos tropicalistas.

É preciso acrescentar que, além de Volóchinov, também Mikhail Bakhtin sustenta as reflexões propostas neste artigo. Em “Arte e responsabilidade” (1919), por exemplo, ele expressa um dos pilares de sua filosofia, sinalizando que os três campos da cultura humana são a ciência, a arte e a vida, e arrematando com a ideia de que a “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (2003, p. xxxiv). Sem dúvida, essa perspectiva ilumina tanto os objetos

visados pelo artigo, artistas que devem ser vislumbrados como sujeitos culturais, artísticos, levando em consideração o lugar valorado, axiologicamente delineado dos pesquisadores contempladores.

2 O ato responsável de Nara Leão

Conforme explicitado anteriormente, a decisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil de convidarem Nara Leão para cantar em *Tropicália ou Panis et circencis* está em plena consonância com um desejo coletivo de que a Tropicália pudesse aglutinar um grupo significativo de músicos de sua geração, já que a artista “representava a bossa nova em sua origem e liderara a virada para a música participante – era, portanto, a música brasileira moderna em pessoa” (Veloso, 1997, p. 275). Ademais, as escolhas artísticas de Nara fizeram dela uma artista

ávida por descobrir coisas novas, pegá-las, experimentá-las, como fizera com o samba “de morro” no primeiro disco – aberta ao novo e simulando até menos conhecimento do que de fato tinha para chegar com o espírito livre de quem descobre. Tanto que abraçaria a Tropicália lançando algumas das canções mais contundentes de Caetano e Gil (Sukman, 2022, p. 212).

Nara Leão conhecia os artistas baianos desde meados dos anos 1960 e sempre endossou as propostas da Tropicália, tal qual podemos perceber em depoimento concedido pela artista ao jornal *O Globo* em fevereiro de 1973:

Conheci Caetano, Gil, Gal e Bethânia na mesma época. É preciso que apareçam pessoas novas para continuar a evolução [da música brasileira]. O fato de ter trazido Bethânia para o Rio contribuiu para tudo o que aconteceu depois. Dei meu endosso ao movimento tropicalista porque achei fantástico o que fizeram. Dei meu apoio a um dos marcos da música popular brasileira assim como a Bossa Nova e *Opinião* (Leão, 2014, p. 101).

A declaração da artista refere-se não apenas à importância da Tropicália para o ambiente cultural de sua época, como também menciona a importância da Bossa Nova e da canção de protesto como marcos históricos da música brasileira. Nara era vista como uma artista que destoava de outras cantoras daquele tempo: recusava o rótulo de superestrela, tinha um posicionamento político contundente e escolhia ativamente o repertório que cantava em discos e shows. Diante do exposto, há evidências de que o nome de Nara Leão sempre esteve ligado às novidades musicais de seu tempo, o que explica várias de suas escolhas musicais em seus discos e espetáculos da década de 1960 (Cartola, Nelson Cavaquinho, Edu Lobo, Carlos Lyra, Sidney Miller, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Martinho da Vila dentre tantos outros talentos que ela revelou ou redescobriu).

O fato de Nara Leão sempre ter sido uma artista libertária, livre de julgamentos e preconceitos e plenamente disposta a pesquisar as novidades e as tradições da música brasileira foi determinante para que ela não só se identificasse com as propostas estéticas da Tropicália, como também apoiasse publicamente o movimento capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Entretanto, a artista foi acusada de ter sido incoerente por conta de suas escolhas, segundo o depoimento de sua colega Elis Regina, no final dos anos 1960:

Eu não tinha nada contra a moça Nara Leão. Hoje eu tenho, porque me irrita a sua falta de posição, dentro e fora da música popular brasileira. Ela foi a musa, durante muito tempo, mas começou gradativamente a trair cada movimento do qual participava. Iniciou na Bossa Nova, depois passou a cantar samba de morro, posteriormente enveredou pelas músicas de protesto e (...) aderiu ao Iê-Iê-Iê. Negou todos. (...) A verdade é que Nara Leão canta muito mal, mas fala muito bem (*apud* Cabral, 2001, p. 138).

A Tropicália ambicionava com exatidão o que Nara Leão sempre desejou em matéria de música popular: diversidade e liberdade criativa, desafiando o “bom gosto” *versus* dogmas estéticos radi-

cais ditados pela esquerda e pela direita. Consciente da necessidade de estar livre de amarras ou limitações, a artista rebatia os radicalismos e primava pelo livre arbítrio para a escolha de repertório, segundo declaração dada por ela naquele período:

Canto e cantarei tudo que for de bom gosto. Em São Paulo, recentemente apresentei algumas músicas dos Beatles. Quem tem coragem de dizer que eles não prestam? “Yesterday”, por exemplo, é quase erudita. O próprio Roberto Carlos tem canções que são agradáveis a qualquer ouvinte. (...) Por que ser contra coisas dessa natureza? Tenho personalidade bastante para gostar ou não gostar do que ouço sem precisar me orientar pela cabeça dos outros (*apud* Cabral, 2001, p. 139).

Levando em consideração o que foi exposto até aqui, este artigo se propõe a analisar uma das faixas mais populares da discografia de Nara Leão: “Lindoneia” (Caetano Veloso & Gilberto Gil), faixa que também faz parte do disco lançado pela artista em 1968. Breves comentários sobre os discos nos quais essas gravações foram lançadas serão realizados de forma que se possa compreender melhor o contexto histórico e estético do qual elas fazem parte, como também fazer dialogar com as análises com o que está proposto por Mikhail Bakhtin em mais uma de suas potentes obras: *Para uma filosofia do ato responsável* (2010 [1920-1924]). Destacamos aqui apenas um trecho, embora a abordagem teórica esteja fortemente ancorada na filosofia bakhtiniana:

Na medida em que crio esteticamente, ao mesmo tempo, reconheço de maneira responsável o valor do que é estético (...). É por essa via que uma consciência viva se torna consciência cultural, que uma consciência cultural se encarna na consciência viva¹ (Bakhtin, 2003, p. 61).

3. Um bolero responsável?

A voz de Nara Leão pode ser ouvida na quarta faixa do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circencis*, lançado pela gravadora Philips no início do segundo semestre de 1968. A razão para o convite feito à artista se deve ao desejo dos tropicalistas de reunir artistas de gerações distintas no primeiro projeto coletivo do grupo. Segundo Caetano Veloso, “Lindoneia” foi uma canção encomendada pela própria Nara a ele e a Gilberto Gil e deveria ser baseada em:

um quadro do pintor Rubens Gerchman chamado *Lindoneia* (ou a *Gioconda do subúrbio*), o qual representava em traços distorcidos com dolorosa pureza, o que parecia ser a ampliação de um retrato três-por-quatro de uma moça pobre que – dizia o texto-título – fora dada por perdida, emoldurada à maneira *kitsch* dos retratos de sala de visita suburbanas, por vidro espelhado com decoração floral. Gil fez a música (...) e eu fiz a letra da canção (...). O quadro de Gerchman, por ser uma espécie de crônica melancólica da solidão anônima fala com tom pop e metalinguístico, tinha parentesco direto com o Tropicalismo (...). Nós tampouco conhecíamos o quadro antes de Nara nos chamar a atenção para ele (Veloso, 1997, p. 274).

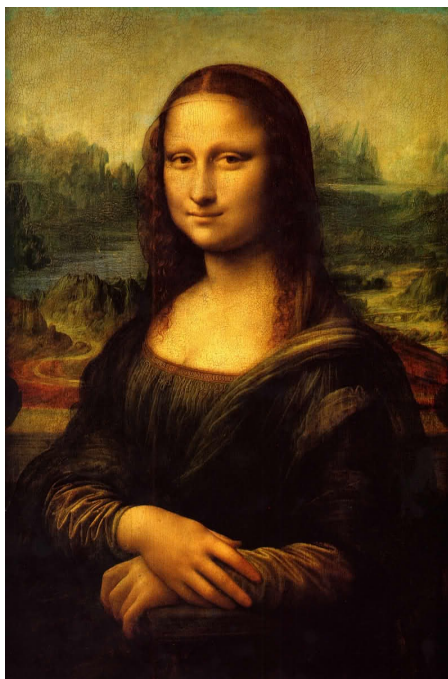
Ao estabelecermos uma comparação entre as obras de Gerchman e Leonardo da Vinci, fica patente que a *Gioconda do subúrbio* é uma paródia da *Mona Lisa* que nos fita com o seu olhar enigmático e um sorriso levemente provocador. Vale ressaltar que o sorriso da moça suburbana está longe de ser um sorriso espontâneo, tampouco demonstra alguma espécie de alegria. O conceito de paródia aqui mobilizado diz respeito ao confronto entre duas vozes, dois pontos de vista sobre o mundo, sem que um esconda o outro. Trata-se da palavra bivocal, da bivocalidade, conceitos que Bakhtin desenvolve em sua teoria do

¹ No original francês: “Dans la mesure où je crée esthétiquement, je reconnais par là même façon responsable la valeur de ce qui est esthétique (...). C’est par cette voie qu’une conscience vivante devient conscience culturelle, et qu’une conscience culturelle s’incarne dans une conscience vivante”.

romance, mas que afirma serem característicos de toda palavra, de todo discurso. A terceira “Gioconda”, nesse sentido, é a Lindoneia encarnada na voz e na imagem de Nara Leão, que, mesmo com a fatalidade de seu desaparecimento, ainda consegue deixar a marca de sua existência registrada na memória de seus ouvintes, seja pela beleza de seu drama, seja pela aspereza de sua condição.

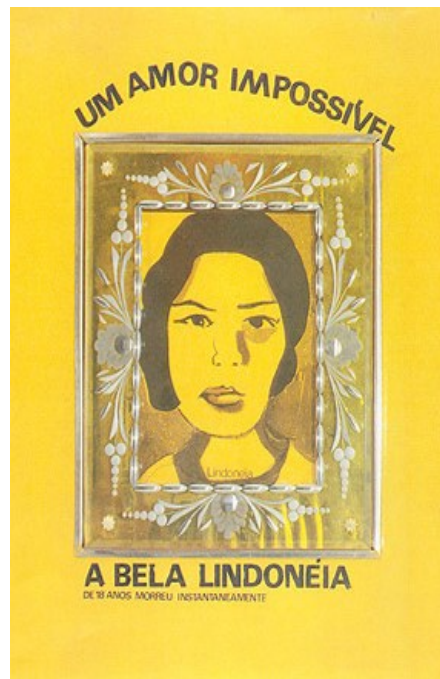
O ato de retratar uma personagem oriunda das classes populares por meio de elementos característicos revela não apenas a singularidade da parceria feita entre Nara Leão, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rogério Duprat, como também é um forte indicativo do posicionamento ético, estético e

Figura 1—Monalisa e Lindonéia



La Gioconda – Mona Lisa, 1503-1506,
de Leonardo da Vinci.
Pintura a óleo sobre madeira de álamo
77,00 cm x 53,00 cm
Museu do Louvre

FONTE: Museu do Louvre. Disponível em: < <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana>>. Acesso em: 10 jan. 2025.



A Bela Lindoneia – A Gioconda do Subúrbio, 1966, de Rubens Gerchman.
Acrílica, vidro bisotê e colagem sobre madeira
90,00 cm x 90,00 cm

FONTE: Coleção Gilberto Chateaubriand – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4798/a-bela-lindoneia>>. Acesso em: 10 jan. 2025.

moral diante do ambiente cultural no qual atuavam e, sutilmente, da repressão causada por um regime duramente autoritário. Além disso, “Lindoneia” revela uma metrópole envolta em sombras de violência – seja no plano individual, seja no plano coletivo – por meio de uma figura feminina

reprimida pelas convenções de uma sociedade precariamente instalada, lamuriando por independência, mas alegóricas, também, a impotência do sujeito que perdeu seus referenciais na agonia do processo, no acúmulo de informações. Sua esquizofrenia se localiza na solidão banal de dias de vida (...) quase sempre iguais, cotados de presente perpétuo. Tropicália se torna triste, parda em vez de verde-amarela, em “Lindoneia” (Sanches, 2000, p. 62-63).

O discurso poético da canção é similar às montagens cubistas: caoticamente, signos essencialmente opostos entre si são justapostos, causando um efeito de choque no ouvinte – os animais dilacerados ao lado de autoridades oficiais em plena atividade e o desaparecimento da moça perante o reflexo de sua imagem diante do espelho realçam a feiura do quadro delineado pelos ver-

sos de Caetano Veloso. A música de Gilberto Gil se encontra em plena consonância com um dos princípios norteadores da Tropicália: a conciliação do arcaico (bolero) com o moderno (*rock*) em termos de concepção musical. A orquestração de Rogério Duprat acrescenta, por fim, o tom de cafonice e dramaticidade à canção em contraste com o canto *cool* de Nara Leão, sobrepondo o arcaico ao moderno, evidenciando uma espécie de “inversão, aos efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado, mostrando ser a modernização um dado de classe” (Favaretto, 2000, p. 106).

A personagem da canção se projeta em imagens de beleza para não ser obrigada a vislumbrar a feiura de sua aparência e do contexto que a rodeia. Ruas sem vida, a vigilância do Estado e a igreja são claros exemplos de espaços públicos contagiados pela solteirice, pobreza e ignorância da personagem-título, uma alegoria de um Brasil dividido de forma congênita entre a modernidade e o atraso:

Na sua ambiguidade, a música alcança maior precisão poética. Seu jogo move-dição traçou um retrato daquela sociedade brasileira: lírica, violenta, complexa e inconclusa. Lindoneia fricciona a repressão com amores anônimos, gente invisível com classe média alienada... e a cidade pulsando, a feira, as frutas, o sangue, a igreja (Goudet, 2017, p. 177).

Tal qual o quadro de Rubens Gerchman, o universo de “Lindoneia” é caracterizado pelo universo particular de uma jovem que é considerada desaparecida. Eis os versos da canção imortalizada por Nara Leão e composta pela dupla Caetano e Gil:

1. Na frente do espelho
2. Sem que ninguém a visse
3. *Miss*
4. Linda, feia
5. Lindoneia desaparecia

6. Despedaçados
7. Atropelados
8. Cachorros mortos nas ruas
9. Policiais vigiando
10. O sol batendo nas frutas
11. Sangrando
12. Ai, meu amor
13. A solidão vai me matar de dor

14. Lindoneia, cor parda
15. Frutas na feira
16. Lindoneia solteira
17. Lindoneia, domingo
18. Segunda-feira

19. Lindoneia desaparecida
20. Na igreja, no andor
21. Lindoneia desaparecida
22. Na preguiça, no progresso
23. Lindoneia desaparecida
24. Nas paradas de sucesso
25. Ai, meu amor
26. A solidão vai me matar de dor

27. No avesso do espelho
28. Mas desaparecida

29. Ela aparece na fotografia

30. Do outro lado da vida² (Gil, 2003, p. 103).

Apesar de ter rejeitado o título de “Musa da Bossa Nova” e de ter rompido relações com vários bossanovistas na ocasião do lançamento de seu primeiro disco, Nara Leão sempre foi associada ao movimento surgido nos apartamentos do Rio de Janeiro e que se popularizou pelo Brasil e pelo mundo afora. Ao emprestar a sua voz suave para a interpretação de um bolero, gênero musical marcado por gravações românticas e timbres potentes, Nara e os tropicalistas não apenas satirizam o chamado “bom gosto”, como também fazem alusão ao desaparecimento de brasileiros que militavam contra a Ditadura Militar (Cardoso, 2021, p. 117). Além disso, percebe-se uma atmosfera de terror permanente no decorrer da canção (cachorros mortos e o sol que bate nas frutas, por exemplo) sob a vigilância de agentes da lei³.

A segunda estrofe descreve o espaço público no qual a canção se inscreve: Despedaçados / Atropelados / Cachorros mortos nas ruas / Policiais vigiando / O sol batendo nas ruas / Sangrando” (Gil, 2003, p. 103). Os versos de n.º 6 e 7 apresentam rimas que descrevem a violência pela qual os cães foram mortos, evidenciando a violência presente no espaço público, com a devida convivência do Estado Brasileiro – vide a presença dos agentes de polícia em meio à aridez provocada pela luz do sol. Os versos de n.º 12 e 13 consistem no estribilho “Ai, meu amor / A solidão vai me matar de dor” (Gil, 2003, p. 103), que pressupõem um canto passional típico das grandes vozes que se tornaram célebres por meio das ondas da Rádio Nacional. Entretanto, Nara Leão canta os mesmos versos no decorrer da canção sem arroubos emocionais, com o mesmo fraseado vocal *cool* da Bossa Nova.

A respeito do bolero enquanto gênero musical, vale ressaltar que esse ritmo se consagrou por meio de vozes marcantes como as de Altemar Dutra, Ângela Maria e Dalva de Oliveira, que embalarão corações apaixonados por meio de interpretações passionais e tons agudos. Sobre a música feita por Gilberto Gil, é preciso salientar que o músico,

ao criar a melodia para a canção, incorpora habilmente elementos rítmicos do bolero, gênero musical assimilado por todas as classes sociais do Brasil, geralmente associado às histórias de amores melancólicos, dolorosos e mal correspondidos. Ao apropriar-se de sua carga subjetiva e emocional, a canção amplificou seus significados e, por consequência, se tornou mais complexa (Goudet, 2017, p. 176).

Nara Leão interpreta a canção a partir de sua dicção característica: sem arroubos passionais, mais próximo da racionalidade do que da emoção do sofrimento que os versos descrevem. O arranjo para orquestra feito pelo maestro Rogério Duprat, típico de produções musicais consideradas como “cafonas”, insere o ouvinte em uma atmosfera de plena melancolia. Vale ressaltar que “Lindoneia” se tornou uma das canções mais significativas do repertório da artista, portanto foi escolhida como a faixa de abertura do álbum que a artista lançou em 1968, que contou com a produção de Manoel Barrebein e direção musical de Duprat. Além disso, a capa do disco revela uma pose da cantora com um olhar distante, melancólico, semblante aparentemente sério e surpreendentemente e enigmático (tal qual a *Gioconda* de Leonardo da Vinci) tornando a própria artista uma personagem inspirada na canção e na letra que foi encomendada a Caetano Veloso.

“Lindoneia” apresenta outros elementos que merecem atenção. Em primeiro lugar, há a presença marcante do **espelho**, que reflete, metonimicamente, a beleza sonhada e secretamente ambicionada pela jovem na 1.ª parte da canção (“Na frente do espelho / sem que ninguém a visse / Miss / Linda, feia...” – versos de n.º 1 a 4) e que denuncia o seu desaparecimento na 2.ª metade da gravação

2 Para a transcrição da letra da canção, foi tomada como referência a segunda edição do livro *Todas as letras*, de Gilberto Gil. Todavia, foram feitas algumas correções em relação à gravação original de Nara Leão, visto que na página 103 do livro os versos de números cinco e quinze constam o seguinte: “Lindoneia **desaparecida**” (verso n.º 5) e “**Fruta** na feira” (verso n.º 15). As partes grifadas foram readequadas de acordo com o fonograma original, de 1968.

3 Em seu estudo sobre a obra de Gilberto Gil, Patrícia A. S. Gonçalves (2023, p. 155) observou que Maria Bethânia teve sua versão de “Lindoneia” vetada pelos censores por conta do verso n.º 9: “Policiais vigiando”. A gravação de Bethânia deveria constar em seu álbum *Drama – 3.º Ato: Luz da Noite*, de 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ILbnTXSM61s>>. Acesso em: 28 out. 2024.

Figura 2 — Capa do álbum Nara Leão (1968).



A imagem da capa, em fotografia de Pedro de Moraes, mostra a artista com o seu olhar distante e melancólico, tal qual a Lindoneia da canção.

FONTE: Site oficial de Nara Leão. Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br>>. Acesso em: 13 nov. 2024.

(“No avesso do espelho / mas desaparecida / Ela aparece na fotografia / do outro lado da vida...” – versos de n.º 27 a 30). Se levarmos em conta a impossibilidade de enxergarmos algo do outro lado dos espelhos e que o oposto da vida é a morte, não nos resta outra conclusão a não ser de que a figura feminina da canção está morta.

O segundo elemento a ser destacado é o **arranjo** para orquestra, de Rogério Duprat, uma influência importante para os tropicalistas. As cordas e os metais que ficaram a cargo do maestro nos apresentam a *cafoni* típica dos grandes boleros, que se alternam com os cenários de pleno horror. Trata-se de uma concepção musical que dialoga com o discurso poético da canção, que se assemelha às montagens cubistas, pois signos essencialmente opostos entre si são justapostos caoticamente, causando um efeito de choque no ouvinte: os versos nº 19 a 24 (“Lindoneia desaparecida / Na igreja, no andar / Lindoneia desaparecida / Na preguiça, no progresso / Lindoneia desaparecida / Nas paradas de sucesso”) nos apresentam o espaço público, a indolência ao lado do desenvolvimento e o elemento metalinguístico – o arranjo de Duprat modificou o andamento da orquestra entre os versos 22 e 24, o bolero dá lugar a um *lê-lê-lê* por cerca de oito segundos.

Em “Lindoneia”, arcaico e moderno se encontram, denunciando, de acordo com Celso Favaretto, uma espécie de “inversão, aos efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado, mostrando ser a modernização um dado de classe” (Favaretto, 2000, p. 106). Segundo Patrícia A. G. Gonçalves, a música de Gilberto Gil (um bolero com breves tintas de *lê-lê-lê*) e a orquestração de Rogério Duprat aliam a sisudez típica dos boleros com uma espécie de “arquétipo bu-fão”, isto é, uma manifestação exagerada de irreverência. A pesquisadora evidencia que ao

acompanhamos as frases das cordas no bolero, encontramos certos comentários às letras. (...) Quando Nara canta “despedaçados” na segunda estrofe (que se parece a uma ponte para o refrão), as cordas criam um ponto de giro de suspense que anuncia o terror das ruas. Um elemento percussivo desencadeia, ao final da estrofe, outra ambientação, resolutive da tensão anterior e introdutória ao refrão romântico. Na conclusão do refrão, contudo, as cordas em *staccato* produzem um comentário conclusivo e um tanto humorístico à queixa. Salvo engano, esse acompanhamento instrumental ao cabo de cada um dos lamentos não sugere a melancolia de um herói/uma heroína em uma solidão, mas um

comentário musical resolutivo, cômico e antitrágico ao verso “A solidão vai me matar de dor” (Gonçalves, 2023, p. 160).

O terceiro e último elemento digno de destaque é a da **solidão** alardeada pelo sujeito cancionai no estribilho/lamento de “Lindoneia”: “Ai, meu amor / A solidão vai me matar de dor” (versos n.º 12 e 13 / 25 e 26). O que seria, aparentemente, uma hipérbole pode se revelar, diante do desaparecimento irreversível da personagem, como um dado concreto e não como um mero exagero. Alguns dos epítetos associados à jovem Lindoneia (feia, solteira, parda) apresentam um ser humano relegado à margem da sociedade, visto que a feiura atrai a solteirice e as estruturas que fazem do Brasil um país racista não enquadram a figura feminina da canção dentro dos padrões de beleza impostos a milhões de mulheres suburbanas. Os versos da primeira estrofe apresentam a personagem principal da canção que se tornou uma das gravações mais conhecidas de Nara Leão: o olhar que se projeta na frente do espelho revela uma jovem que se imagina a partir de um ideal estético padronizado – no caso, de uma *miss*, que se consagra perante o espaço público após a sua participação e vitória em um concurso de beleza. Além disso, os adjetivos “linda” e “feia”, elencados em sequência, sugerem que a feiura da moça é a característica que a define. Se formarmos uma oração a partir da justaposição dos versos de n.º 5 e 1, respectivamente – “*Lindoneia desaparecia na frente do espelho*” –, fica evidente que o “sumiço” da moça diante do espelho pode ser interpretado como uma metonímia de como ela gostaria de ver a si própria em relação ao olhar do público.

Os versos da quinta estrofe trazem o prognóstico do destino trágico da personagem Lindoneia: seu desaparecimento no plano físico que se materializa na fotografia, não indicando a travessia para o outro lado do espelho, mas a caminhada para o fim inexorável e de caráter inesperado, a morte: “No avesso do espelho / Mas desaparecida / Ela aparece na fotografia / Do outro lado da vida” (Gil, 2003, p. 103). A violência é um dos eixos centrais da obra de Rubens Gerchman que inspirou a canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil: ao vislumbrarmos a imagem da moça, é possível observar um ferimento logo abaixo do olho direito de quem observa o quadro; além disso, podemos perceber outros ferimentos em seu rosto e abaixo do lábio inferior. Ao lermos a inscrição que se encontra abaixo da face da mulher (“A bela Lindoneia de 18 anos morreu instantaneamente”), conclui-se que estamos diante de uma pessoa já morta, mas que tem o poder de observar seu espectador de modo permanente.

De acordo com Mikhail Bakhtin, o ato responsável de um sujeito é “o fundamento da vida como ato, porque ser realmente na vida significa agir, é ser não indiferente ao todo na sua singularidade” (2010, p. 99). “Lindoneia” não deixa de ser um exemplo da não indiferença da Tropicália ao se empenhar em uma criação que instiga os ouvintes e a crítica especializada não só por conta de sua complexidade, mas também pelo que há de mais incisivo em matéria de canção popular.

REFERÊNCIAS

A Bela Lindoneia. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/85282-a-bela-lindoneia>>. Acesso em: 10 jan. 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Organização de Augusto Ponzio e Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGE/UFSCar). Tradução de Valdemir Miotello; Carlos Alberto Faraco. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2010 [1920-1924].

BAKHTINE, Mikhaïl. **Pour une philosophie de l'acte**. Tradução de Ghislaine Capogna Bardet. Lausanne, Suisse: L'Âge d'Homme, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2003. p. xxxiii-xxxiv.

CABRAL, Sérgio. **Nara Leão: uma biografia**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

- CARDOSO, Tom. **Ninguém pode com Nara Leão**: uma biografia. São Paulo: Planeta, 2021.
- DUARTE, Pedro. **Tropicália ou Panis et circencis**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. [Série *O Livro do Disco*].
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- GIL, Gilberto. **Todas as letras**. Organização: Carlos Rennó. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GOUDET, Mylène. Lindoneia, Clandestinas e a prosa anônima das ruas: conversações entre arte, jornal e paisagem urbano-cultural. **Galáxia** (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 36, set-dez., 2017, p. 172-185. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-255423168>>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/31685/24125> . Acesso em 10 jan. 2025.
- GOMES, Anita Ayres. **Encontros Nara Leão**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. **No avesso do espelho**: Gilberto Gil e a metacançaço tropicalista. 2023. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Doi: 10.11606/T.8.2023.tde-27022024-181555. Acesso em: 2 jan. 2025.
- LEÃO, Nara. **Nara Leão**. Philips/Universal Music, 1968.
- LEÃO, Nara. *O Globo* em fevereiro de 1973, “Resolvi assumir o medo para voltar a cantar”. Jornal *O Globo*. RJ. 22 de fevereiro de 1973. In: GOMES, Anita Ayres. (Org.). **Encontros – Nara Leão**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- SANCHES, Pedro Alexandre. **Como dois e dois são cinco** - Roberto Carlos & Erasmo & Wanderléa. São Paulo: Boitempo, 2004.
- SUKMAN, Hugo. **Nara Leão: Nara – 1964**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022. [Série *O Livro do Disco*].
- VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália ou Panis et circencis**. Philips/Universal Music, 1968.
- VÁRIOS ARTISTAS. **Tropicália** [Box com 4 LPs]. Philips/Universal Music, 1985.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VOLÓCHINOV, V. (Círculo de Bakhtin). **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

CENSURA E DISPUTA PELA INTERPRETAÇÃO: NOTAS PARA ESTUDO DO CANCIONEIRO DE GONZAGUINHA

CENSORSHIP AND THE STRUGGLE FOR INTERPRETATION: NOTES FOR A STUDY OF GONZAGUINHA'S SONGBOOK

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 21/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Luís Dadalti  

UFJF | dadalti.luis@gmail.com

Alexandre Graça Faria  

UFJF | alexandre.faria@ufjf.br

Resumo/Abstract

O cenário da música popular brasileira das décadas de 1960/70 trouxe a público uma série de compositores que conseguiram dispor de uma articulação lírica tal, que o campo dos Estudos Literários, a partir de então, se viu disposto a levar cada vez mais seu instrumental teórico para investigar a canção como objeto de estudo. Diante da ditadura militar vigente no período, a ironia se mostrou uma ferramenta de grande importância para esses compositores, que fizeram amplo uso dela como forma de contornar as imposições vindas do departamento de censura. Gonzaguinha, nesse contexto, se mostrou um músico particularmente interessado nesse recurso estilístico, chegando inclusive a atrelá-lo a sua persona musical. Assim, pelo instrumental apresentado pela linguista canadense Linda Hutcheon sobre o tema da ironia e da paródia, busca-se compreender de que maneira os pontos de partida e chegada do discurso irônico foram trabalhados pelo compositor dentro do panorama geral da música popular brasileira, enfatizando-se, para tal, o conceito de “comunidade linguística” e as implicações dessa forma de organização quando apresentadas em relação ao meio de reprodução de mídia, e sua circulação social.

Palavras-chave: Gonzaguinha, Ironia, Cancioneiro.

The cenary of Brazilian popular music in the 1960s and 1970s brought a series of composers who achieved a level of lyrical articulation that the field of Literary Studies started to increasingly apply its theoretical tools to investigate the Song as an object of study. In the context of the military dictatorship that operated during that period, irony proved to be a highly important tool for these composers, who made extensive use of it as a way to circumvent the restrictions imposed by the censorship department. Gonzaguinha, in this context, emerged as a musician particularly invested in this stylistic resource, even integrating it into his musical persona. Thus, using the framework presented by Canadian linguist Linda Hutcheon on the subjects of irony and parody, this study aims to understand how the starting and ending points of ironic discourse were employed by the composer within a broader panorama of Brazilian popular music. To this end, emphasis is placed on the concept of a “linguistic community” and the implications of this form of organization when considered in relation to the medium of media reproduction and its social circulation.

Keywords: Gonzaguinha, Irony, Songbook.

Esse artigo parte do entendimento de que a cultura brasileira hegemônica nos anos 60/70 pode ser compreendida como um processo de popularização ou massificação, na indústria cultural, das conquistas do Modernismo brasileiro, como bastião dos que abraçaram uma produção discursiva especialmente amparada na ironia, e nos mecanismos de citação, como o pastiche e a paródia. Esses elementos tornaram-se corriqueiros e se fizeram presentes em formas de expressão que irradiaram nos mais diversos contextos sociais. Movimentos como a Tropicália, e sua relação com o pensamento oswaldiano (manifestos Pau-Brasil e Antropófago,) ou o Cinema Novo, com suas adaptações do romance de 30, podem ser entendidos como pontos de partida para uma ampla margem de relações. Aqui pretende-se focar especificamente no que diz respeito ao manejo feito pelas canções nesse período. Esse recorte se faz de particular interesse uma vez que o contexto época é, supostamente, entendido como propício para esse tipo de articulação de discurso, sobretudo a partir do endurecimento da ditadura a partir de 69 e, em especial, devido à presença do aparelho de censura e à sua influência na imposição de novas formas de articulação estético-política na canção brasileira.

Primeiramente, em um breve panorama da década de 1960, nos seus primeiros anos, a canção brasileira se orientou por articuladores estético-ideológicos estabelecidos de resquícios das premissas cepecistas junto à bossa nova, e foi levada ao público por compositores como Edu Lobo e Sérgio Ricardo, que também flertaram com ritmos tradicionais brasileiros em seus trabalhos desse período, mas, fundamentalmente, criaram um caminho para o desenvolvimento da música engajada aliada a uma noção de raízes populares. Esse seria o caminho principal que também seria trilhado pela MPB nos anos seguintes: letras engajadas, ênfase no protagonismo do trabalhador de base, a busca pelos tipos sociais que caracterizariam o país (herança dos CPCs), muito samba, e uma presença cada vez mais significativa da música nordestina (Ridenti, 2000, p. 31). Os aspectos líricos, em especial, receberam um tratamento particularmente rebuscado durante esse período, que viu ser escrita, nos anais da história recente, uma lista de compositores bastante hábeis no tratamento lírico-musical, com nomes como Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, mais ligados fundamentalmente à música como área de atuação, mas também com outros como Cacaso, Torquato Neto, Capinan e Wally Salomão, que, no caminho aberto por Vinícius de Moraes nos anos 50, uniram efetivamente poesia e canção ao deixar as fronteiras entre essas expressões artísticas muito menos delimitadas (FARIA, 2020). Tal foi a força expressiva que a canção ocupou em âmbito estético, que falas como as de Affonso Romano de Sant'Anna se fazem facilmente compreensíveis quando afirma, ainda na época, que “talvez a poesia tenha regressado à música, compondo com ela um só todo como ao tempo dos rapsodos antigos e que o que se insiste ainda em converter em escrita nada mais seja do que um maneirismo que leva ao extremo o fracasso de Mallarmé” (Sant'Anna, 1978, p. 37).

Porém, como “parceiro de composição” a MPB sofreu a colaboração direta e constante dos aparelhos de censura da ditadura militar, cada vez mais interessados em patrulhar a canção, uma vez que se mostrava uma plataforma discursiva particularmente eficaz na penetração social. Tornou-se mister, para toda uma geração de compositores que se viam interessados em criar qualquer tipo de engajamento em sua arte, apelar para recursos estilísticos que pudessem comunicar suas ideias de maneira velada o suficiente para não receber o veto da censura, porém claras o bastante para serem percebidas pelo público. Essa equação não se faz clara nem certa a todo momento, mas diante de uma certa amostragem de letras, consegue-se perceber acenos linguísticos que configuraram padrões em canções críticas. Assim, recursos diversos são utilizados como maneira de operar sobre a “linguagem de fresta” (Vasconcelos, 1976) necessária para ser publicado, como ocorre na personificação do país para criticá-lo, muitas vezes atribuindo seu valor a uma segunda pessoa não identificada, como ocorre em “Apesar de você”, de Chico Buarque, ou mesmo por nomes próprios, como ocorre em “Luiza”, de Taiguara. Também atribuiu-se uma predisposição de leitura crítica ao uso de certas palavras, como o caso de um “não” ou injunções proibitivas em geral, que se percebe em “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, e “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil; e, dentre todas, a que parece ter sido uma das formas mais comuns ao trato com o governo: a ironia, muitas vezes aliada à paródia ou à alegoria, marcou seu papel.

Esse artifício retórico, porém, é particularmente delicado de se operar, uma vez que seu uso pode levar a uma leitura que afirma o valor daquilo que se pretende negar. Esse ruído de comunicação é abordado de forma particularmente interessante em uma entrevista conduzida por José Miguel Wisnik com Gonzaguinha no ano de 1975 para o jornal *Movimento*:

M: Em “meu coração é um pandeiro” eu vejo um problema. Já uma ambiguidade: trata-se de uma exaltação do país que quer ser na verdade uma paródia crítica aos chavões mistificadores sobre o Brasil. Mas a ambiguidade é muito sutil e o sentido crítico se perde quando toca na rádio, pode funcionar para o ouvinte com o sentido contrário.

L.G.J: Mas na medida em que o sujeito escuta meu nome como ligado à música ele vai notar pelo meu tipo de trabalho que prevalece o sentido crítico.

M: Mas no contexto do rádio essa relação crítica não pode ser percebida. Se o rádio já tende a diluir a crítica, na medida em que a paródia fica na intenção é praticamente fatal que ela desapareça, funcionando como ufanismo.

L.G.J: É que na letras os chavões usados são contraditórios entre si, o que serve para desmistificá-los, porque eu acho que deve ficar clara a intenção crítica.

M: Digo isso porque a paródia pode deslizar para a mesmice, igualando os contrários e reduzindo tudo à mesma coisa. (Wisnik, 1975, p. 20)

A troca de argumentos se mostra muito rica no que diz respeito às possibilidades de articulação discursiva da canção, considerando, para pensar a efetividade da transmissão da mensagem, perspectivas como o papel do autor na atribuição de valor sobre a obra, a influência do meio sobre a mensagem, o papel da recepção, e, claro, a pertinência da paródia como orientação estética para uma comunicação naquele cenário. Primeiramente, é importante pontuar a acepção que aqui será utilizada para pensar o conceito de paródia: diante de uma grande fortuna crítica desenvolvida historicamente, e entendendo que o próprio conceito de paródia foi transformado ao longo dos séculos, o trabalho de Linda Hutcheon sobre o tema se mostra particularmente prolífico e erudito. Em *A theory of parody* (2000), a autora canadense pensa o caráter fundamentalmente intertextual da paródia, voltando-se principalmente para seu uso como uma citação crítica de algum trabalho ou linguagem utilizada por uma obra anterior, com a qual se pretende dialogar:

Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. (...) Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity. (...) Ironic inversion is a characteristic of all parody: (...) it is not a matter of nostalgic imitation of past models; it is a stylistic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity.¹ (Hutcheon, 2000, p. 6-8)

É importante ressaltar que Hutcheon faz o uso do conceito, principalmente na relação entre obras, o que afasta um pouco sua referência para reflexão sobre a conversa entre Gonzaguinha e Wisnik. Porém, uma vez que uma das principais características da paródia é o intertexto trabalhado pelo distanciamento alcançado pela ironia, entende-se que essa figura de linguagem é, na verdade, a instância linguística fundadora daquilo que se desdobra em paródia. Hutcheon, diante disso, escreveu uma obra irmã de *A theory of parody*: *Irony's edge* (2005), em que centra as discussões no uso da ironia como um recurso discursivo particularmente identificado nos modos de expressão cotidianos do século XX. Dessa relação, operam-se, aqui, alguns pressupostos chave para a compreensão da ironia, a começar pela ligação estabelecida entre ela e as comunidades discursivas:

In a way, if you understand that irony can exist (that saying one thing and meaning something else is not necessarily a lie) and if you understand how it works, you already belong to one community: the one based on the knowledge of the possibility and nature of irony. It is less that irony creates communities,

¹ A paródia, dessa forma, é uma forma de imitação, mas uma imitação que se caracteriza pela inversão da ironia, nem sempre às custas do texto parodiado. (...) A paródia é, em outras palavras, repetição com distanciamento crítico, o que marca mais sua diferenciação do que a similaridade (...) A inversão da ironia é uma característica de toda paródia: (...) não é uma questão de imitação nostálgica dos modelos anteriores; é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no cerne da similaridade (tradução livre)

then, than discursive communities make irony possible in the first place². (Hutcheon, 2005, p. 17)

Diante dessa afirmação, é importante enfatizar que a ironia é uma operação linguística particularmente complexa, uma vez a inversão semântica operada é compreendida pela recepção de uma forma diferente do que se daria em um sistema idealizado de comunicação, em que a não correspondência da mensagem com a referencialidade do mundo seria percebida enquanto mentira na intenção do emissor. Diante da ironia, a comunidade linguística, que compartilha peculiaridades comunicacionais (como assuntos e léxicos), ao se perceber diante de um estranhamento discursivo na fala de um de seus membros (por exemplo, por meio da afirmação de crenças ideológicas que diferem das do grupo) consegue atribuir um valor de subversão sobre o que é proferido, enfatizando, para tal, a similaridade sob a diferença entre o discurso parodiado e o paródico, entre os referenciais estético-ideológicos valorizados pela comunidade discursiva de onde o discurso é apropriado e o de sua recepção.

Diante disso, vale-se aqui de um adendo ao contexto musical anteriormente apresentado para dar sequência à discussão: a sigla MPB, para além dos desígnios já mencionados, também traz consigo uma forte relação com o público universitário (Araújo, 2002, p.19), público aspirante à intelectualidade que, por extensão daquilo que foi apontado por Sant'Anna, se fazia presente nas letras e nos projetos estéticos das canções. Esse fato é ainda mais percebido quando se considera a criação do Festival Universitário, um entre diversos outros festivais da canção que ocorriam nas décadas de 1960 e 70, onde uma boa parte dos artistas da MPB apresentavam suas “músicas de trabalho” do ano; também se faz notável no surgimento no Movimento Artístico Universitário (MAU), de onde saíram compositores de peso como Aldir Blanc, César Costa Filho, Ivan Lins, e o próprio Gonzaguinha, e que buscavam se organizar em comunidade para articular canções que se relacionassem ao caminho trilhado pela MPB. Dessa forma, há uma comunidade linguística que se cria em torno das canções da MPB e que trazem consigo seus padrões estético-ideológicos, suas referências culturais comuns, suas temáticas mais recorrentes, e também os seus clichês comunicativos, como já apontado aqui ao fazermos referências às personificações do país e às injunções negativas para referenciar de maneira indireta o governo ditatorial.

Gonzaguinha, nesse sentido, ao levar em conta seu nome como um fator importante para a compreensão do sentido irônico de sua canção, valoriza não apenas a intenção da atribuição de significado por parte do autor, mas à própria comunidade linguística em si. De fato, a essa altura da carreira do músico (1975) é difícil dissociar sua imagem de sua comunidade de origem e do caráter crítico que ela, via de regra, apresentava em relação a diversas temáticas de interesse nacionalista. Dentre elas, a ironia sobre discursos utilizados para afirmação de uma identidade brasileira, fundamentalmente pautada na hipocrisia das elites, parece ser inclusive uma das formas menos inovadoras à época, uma vez que era presente já naquela que é considerada por muitos a primeira canção de engajamento desse período, “Canção do subdesenvolvido”, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, lançada originalmente em 1962, antes do começo do regime ditatorial, mas reconhecidamente um marco dessa estética questionadora (Campos, 1968, p. 61). Essa questão chegou mesmo a ser abordada por Gonzaguinha em anos posteriores, em entrevista ao Pasquim:

GONZAGUINHA- (...) Com este disco aconteceu o mesmo processo do outro: Mandeí vinte e tantas música e voltaram nove. Fique meio bunda-lelê. Depois vi como nesses LP eu já tava doente; É um disco muito bonito, violento, e muito pesado, denso; A temperatura dele é realmente da gebrá que se sente com a tuberculose, que vem às quatro e seis horas da tarde (...) Fiz uma avaliação do meu comportamento até então, verificando que em determinado momento a situação do país tinha pesado muito sobre todas as cabeças, e que colocou nos meus ombros um endurecimento, uma coisa tendendo a mecânico. Eu sabia que eu não era assim, e percebi que teria que, não retomar aquilo que era an-

2 De certa forma, se você compreende a possibilidade de existência da ironia (que dizer uma coisa significando outra não implica, necessariamente, uma mentira) e você entende de que forma ela funciona, você já pertence a uma comunidade: uma baseada no conhecimento da possibilidade e da natureza da ironia. Não é tanto a ironia que cria comunidades a partir de si, mas as comunidades discursivas que tornam a ironia possível. (Tradução nossa).

tes, mas sim encontrar algo que não fosse mera atitude mecânica, senão estaria realmente fadado a acabar.

REINALDO- Essa atitude ‘mecânica’ que você diz é a sua reação à situação política, não é?

GONZAGUINHA- É você trabalhar já com determinado tipo de frase feita, com coisas ditas, e eu tava muito nisso aí. (Uma, 1981, p. 14)

A “frase feita” apontada por Gonzaguinha é justamente ao que nos referimos ao abordar a ideia de comunidade linguística. Chavões tão padronizados que se tornam repetição e identificação para determinados grupos. Nesse sentido, uma vez que havia, como já dito e enfatizado na entrevista ao Pasquim, uma relação muito intensa entre a censura e a produção dos artistas, nada mais coerente do que dividir as mensagens intencionadas na letra entre grupos: os censores, que não deveriam entender o cerne, e o público alvo, comunidade de onde o texto vem e a quem o texto se destina, que deveria ter acesso a essa esfera interpretativa. Para isso, então, o caráter fundamentalmente assimétrico da ironia (Hutcheon, 2005, p. 35) é operado, e os articuladores, lidos pelo grupo de recepção a quem a intenção autoral designa o texto, têm de ser compreendidos de maneira diferente pela recepção externa à comunidade linguística. Isso, claro, gera algumas situações ridículas, como o veto inicial da canção “Acabou o chorare”, de Moraes Moreira, que havia sido lida como uma canção erótica por versos como “invadiu minha cama/ (...) e sentou na minha mão”³, e a liberação (ainda que provisória) de “Apesar de você”, de Chico Buarque, mas que são casos que servem justamente como prova de que o ruído de comunicação entre grupos ocorria com frequência, a ponto de gerar uma certa paranoia interpretativa.

Isso resulta, inevitavelmente, em uma atribuição passional para a ironia, uma vez que seu caráter excludente leva à autoafirmação dos que a entendem, como contemplados pela comunicação, e o desprezo por parte daqueles que não. Dessa forma, “Since irony involves social interaction, there is no reason for it to be less implicated in questions of hierarchy and power (in terms of either maintenance or subversion) than any other form of discourse.”⁴ (Hutcheon, 2005, p. 38), o que leva compreender que o caráter subversivo da comunicação MPBista é, fundamentalmente, uma afirmação simbólica de poder retórico, intelectual e mesmo nacionalista sobre as forças militares, criando, com isso, um campo de resistência e afirmação ideológica diante do cenário proibitivo e truculento.

De forma similar, a trajetória de Gonzaguinha foi marcada pelo veto de algumas faixas por determinações do departamento de censura, e que trazem à tona a tensão entre grupos presente naquele momento. A música “Começo da festa”, primeira faixa do disco Plano de voo, de 1975, por exemplo, é uma introdução ao álbum, instrumental, trabalhada ao som de chocalhos, flautas, piano elétrica, reco-reco, contrabaixo, bateria e guitarra. Porém, ao ser levada ao departamento de censura, foi vetada em primeira instância, cabendo ao músico entrar com recurso pedindo a reavaliação da sentença, uma vez que a música não trazia nenhuma letra a ser vetada, sendo um dos (se não o único) caso de veto de uma faixa instrumental (Uma, 1981, p. 13). Com isso, fica evidente um processo de censura que reflete a frase de João Carlos Muller, um dos agentes da portaria 966, que permitiu a censura de discos depois do lançamento: “Melhora e piora [a censura] a cada dois anos, visando principalmente a três compositores: Chico Buarque, Gonzaguinha e Taiguara.” (O pêndulo..., 1976, p. 36). Assim, se por um lado é perceptível a incompetência do departamento de censura em ler o texto que lhe foi enviado, acentua-se, por outro, o clima de paranoia interpretativa do período, uma vez que o substantivo “festa” (ressalta-se aqui sua relação de hiperônimo com “carnaval”) traz consigo uma semântica suficientemente atrelada à metaforização da liberdade para levar a determinadas associações interpretativas marcadas pela repetição por parte de comunidades linguísticas, como percebido em exemplos como “Cadê meu carnaval”, adaptada do folclore angolano por Geraldo Azevedo (Azevedo, 1977), “Quando o carnaval che-

3 O documento de veto foi descoberto recentemente, em 20240, pelo historiador Ivan Lima, mais conhecido por encabeçar o premiado projeto “O que ouvi crescendo”. Devido a isso, a principal referência para esse documento se encontra nas redes sociais tanto do compositor Moraes Moreira (já falecido) quanto do historiador, e está disponível no link: <https://www.instagram.com/moraesmoreiraoficial/p/C_1BRUap-TH/?img_index=1>. Acesso em 27 de abr. de 2025.

4 Uma vez que a ironia envolve interação social, não há razão para que esteja menos relacionada a questões de hierarquia e poder (em termos tanto de manutenção quanto de subversão) do que qualquer outra forma discursiva (tradução livre)

gar”, de Chico Buarque (Hollanda, 1972) e “Agora é a Portela 74”, de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós (MPB4, 1974).

Do mesmo disco, a canção “Geraldinos e arquibaldos” passou por um processo de veto parcial, com a condição de que fossem feitas alterações, o que foi apresentado por Gonzaguinha da seguinte forma:

Um dia fui chamado na Censura, e ela “Pô Gonzaga, essa música que você me apresentou..... essa ‘Maracanã’, essa palavra aqui...” “Que que tem essa palavra?” “Essa palavra tem uma tendência... e isso aqui...” “A senhora tá maluca? A senhora já foi ao Maracanã?” “ Não” “Então. Essa palavra aqui é corriqueira, não tem nada a ver. Vá interpretar assim em casa!” Aí começou: “Porque não sei o que, essa palavra na verdade quer dizer isso, tenho certeza. Quer ver? “Tá legal..” Virou pro chefe “Ô Sá, vê cumé que essa palavra aqui não quer dizer isso?” Aí gritei “Não responde não, Sá, tudo bem. Para tudo! Com licença...” Estiquei a mão, peguei a folha, e escrevi “Vetado em...” “Você tá maluco?!” “Não, tendo o prazer de vetar minha música. É o maior barato, nunca fiz isso na minha vida” “Mas, mas..... queria apenas que você trocasse essa palavra” “Não, essa aqui tá VETADA!” A música era: “No campo do adversário é bom jogar com muita calma...” (Uma, 1981, p. 14)

A disputa pela interpretação, então, se faz um tema fundamental para a música brasileira desse período, especialmente aquelas cujo objetivo era trazer temáticas que pudessem, em algum nível, apresentar uma imagem de país diferente daquela desejada pela ditadura militar. Essa disputa aconteceu de maneira tardia também com a canção “Comportamento geral”, lançada como EP no começo da década de 1970, tendo sido recolhido e proibido pelo governo militar até seu relançamento em LP em 1973 (Silveira, 1975, p. 5).

A canção “Comportamento geral” aporta uma percepção desviante em relação à tradicional constituição de uma comunidade interpretativa cepecista da MPB, que idealiza o povo e, alegoricamente, constrói a imagem do carnaval e da festa como bastiões de resistência e da liberdade⁵. Nitidamente o sujeito lírico se dirige a uma pessoa do povo, Seu Zé, e ironicamente descreve-o como aquilo que hoje poderia ser chamado “pobre de direita”, mas que é o sujeito submetido à ordem produtivista pautada na sobrevivência mínima. Eis a primeira estrofe e o refrão:

Você deve notar que não tem mais tutu
E dizer que não está preocupado
Você deve lutar pela xepa da feira
E dizer que está recompensado
Você deve estampar sempre um ar de alegria
E dizer: tudo tem melhorado
Você deve rezar pelo bem do patrão
E esquecer que está desempregado
Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, Seu Zé
Se acabarem teu carnaval?
(Gonzaguinha, 1973)

5 A canção se torna referência para os militares da ditadura para se referirem aos comportamentos combativos por ele apresentados. Em documento produzido pela agência de Porto Alegre do Serviço Nacional de Informações, em decorrência de uma apresentação do autor na cidade, a canção em questão é apresentada como um problema, dado que ela despertaria “sentimentos negativistas e a luta de classes”. Documento disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/74066693/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_74066693_d0001de0001.pdf>. Acesso em 27 de abr. de 2025.

Gonzaguinha investe na percepção do carnaval como um elemento alienante que funciona como gozo ou escape para o sujeito que aceita pacificamente as imposições econômicas e violentas da vida sob um regime opressivo e, no caso da época, ditatorial. Vale destacar que essa canção foi recentemente regravaada por Elza Soares no álbum *Planeta fome* (2019) e, a despeito de não haver explicitamente um contexto de ditadura, são evidentes no contexto atual as manifestações populares de apoio à extrema direita, o que atualiza pela voz da cantora a configuração do povo que na canção do Gonzaguinha, circunscrita aos anos 70, fica nitidamente ligada aos grupos populares da sociedade brasileira. Na regravação, o contexto obriga a incluir elementos da classe média. A despeito do anacronismo de termos importantes da letra (“tutu”, “xepa”, “fusão”) o arranjo cria uma atualização da estética musical ao incorporar elementos eletrônico-percussivos e coro, e trazer linhas de baixo, bateria e guitarra mais ligadas aos lugares-comuns do reggaeton, gênero que tem ganhado espaço considerável no cenário musical global a uma levada que, originalmente, era caracterizada por baixo, bateria, violão, percussão e cordas. Assim, ao passo que Gonzaguinha trazia em seu trabalho um samba, música de matriz negra e popular, Elza Soares converge esses dois pontos na opção pelo reggaeton.

Dessa forma o que se pode indicar para avanços na leitura da obra de Gonzaguinha, é que suas canções trazem, enquanto criam tensões com lugares já estabelecidos pelo tradicional cancioneiro engajado da MPB, intenções e tensões que vão complexificar o lugar da disputa interpretativa. Ao estabelecer a ironia como estratégia de passagem pela censura, esse discurso acaba vazando como uma aceitação de autoidentificação pelo próprio sujeito ali representado. Então se uma figura do povo se pega cantando essa música e se dirigindo a um personagem “seu Zé”, que pode ser ele mesmo, há uma espécie de cortina de fumaça na construção dessa autopercepção. “Essa letra está falando de mim e eu quando canto estou falando de outro” — a canção de Gonzaguinha produz deslocamentos de comunidades interpretativas e esses deslocamentos talvez sejam uma boa hipótese para entender o motivo pelo “Comportamento geral”, retomada tantos anos depois por Elza Soares, com um vocabulário tão anacrônico, consiga fazer tanto sucesso, como já previsto no planejamento de mídia, dado que é a única canção do álbum a contar com videoclipe (algo de grande importância no mercado contemporâneo) e como mostrado nos números de reproduções apresentados em aplicativos de streaming (que os disponibilizam) como Youtube (927.225) e Spotify (1.666.672), em que a canção traz uma quantidade de reprodução muito superior às demais do álbum, à exceção da primeira faixa. E, além disso, é importante verificar que uma certa voga contemporânea pelo cancioneiro dos anos 70, da qual se pode citar não só a retomada da canção de Gonzaguinha, mas a de cantautores como Belchior, Ivan Lins, e mesmo daqueles que estão revisitando intensamente sua obra setentista, como Caetano Veloso ou Chico Buarque. É nesse eixo, também, e não só no contexto histórico da época de sua criação, que se torna fundamental entender como a presença de impasses brasileiros identificados desde as origens do nosso modernismo ainda estão aqui e são desafiadores.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- AZEVEDO, Geraldo. **Geraldo Azevedo**. Som livre, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. **Quando o carnaval chegar**. Philips, 1972.
- FARIA, Alexandre. “A presença da canção na literatura Brasileira”. In: Roniere Menezes. (Org.). **Na literatura, as canções**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020, v. 1, p. 19-48.
- GONZAGUINHA. **Luiz Gonzaga Jr**. EMI/Odeon, 1973.
- HUTCHEON, Linda. **Irony’s Edge**: the theory and politics of irony. New York: Routledge, 2005.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of parody**: the teachings of twentieth-century art forms. Illinois: University of Illinois, 2000.

MPB4. **Palhaços e reis**. Philips, 1974.

O pêndulo e seus alvos preferidos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1976, nº 111, 28 de julho. 1976. Caderno B, p. 1.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record. 2000.

SANT'ANNA. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

UMA entrevista mais maior de grande com Gonzaguinha, **Pasquim**, Rio de Janeiro, nº621, 27 de maio. 1981. P. 13-15.

SILVEIRA, Emilia. O modo livre e comprometido de cantar, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, nº169, 24 de setembro. 1975. Caderno B, p. 5.

SOARES, Elza. **Planeta fome**. Deckmusic, 2019.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música Popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

WISNIK, José Miguel. Plano de voo, **Movimento**, Rio de Janeiro, 1975, nº 13, 9 de setembro. 1975. P. 20-21.

O CANCIONEIRO DOS SAMBAS-ENREDO COMO EXPRESSÃO LINGUÍSTICA DE ANSEIOS DO POVO: A CATARSE NA SITUACIONALIDADE DO CARNAVAL

THE SONGBOOK OF SAMBAS-ENREDO AS A LINGUISTIC EXPRESSION OF THE PEOPLE'S DESIRE: CATHARSIS IN THE SITUATIONALITY OF CARNIVAL

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 25/01/2025

Aceito em: 11/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Julio Teixeira de Souza



UFF | jtsouza02@yahoo.com.br

Fábio André Cardoso Coelho



UFF | fabiocoelho@id.uff.br

Resumo/Abstract

Neste artigo, fizemos uma abordagem sobre o cancionário do samba, especificamente sobre os sambas-enredo como expressão de anseios do povo. Tomamos como base a noção de catarse proposta por Fiorin (2019) para tratar da questão dos anseios e a de fator de situacionalidade estudado pela Linguística Textual (Fávero; Koch, 2005) para cuidar da situação de discurso em que o samba-enredo se realiza. Trouxemos o samba-enredo da União da Ilha do Governador (1991), compreendido por nós como expressão de anseios do povo. Temos o objetivo de apresentar a potencialidade do samba-enredo tanto para aliviar tensões quanto para identificar parte constitutiva do povo brasileiro. Como resultado, acreditamos que o fator linguístico-discursivo das composições lítero-musicais do carnaval dos desfiles das escolas de samba serve a finalidades que não somente as comunicativas, mas também a expressivas em termos de manifestações de anseios populares.

Palavras-chave: Samba-enredo, Linguística, Anseios.

In this article, we took an approach to the samba songbook, specifically the sambas-enredo as an expression of the people's desires. We take as a basis the notion of catharsis proposed by Fiorin (2019) to address the issue of desires and the situationality factor studied by Textual Linguistics (FÁVERO & KOCH, 2005) to take care of the discourse situation in which the samba-plot takes place. We brought the samba-enredo from União da Ilha do Governador (1991), understood by us as an expression of the people's desires. We aim to present the potential of samba-enredo both to alleviate tensions and to identify a constitutive part of the Brazilian people. As a result, we believe that the linguistic-discursive factor of the literary-musical compositions of the carnival of the samba school parades serves purposes that are not only communicative, but also expressive in terms of manifestations of popular desires.

Keywords: Samba-plot, Linguistics, Desires

INTRODUÇÃO

Canções brasileiras, sejam elas de qual estilo musical forem, refletem o espírito de seus autores, que não é singular, mas sim coletivo. Cada autor produz uma obra como memória individual de uma coletividade. Todas expressam a razão de sentir de parte constituinte do povo brasileiro, que é ouvido na polifonia das composições, isto é, na reunião das mais variadas vozes que repercutem nas canções.

Não há estilo musical único capaz de sintetizar o Brasil de Norte a Sul, de Leste a Oeste. Cada um traduz-se em uma literatura musical que deflagra o espírito brasileiro, que é, por essência, multifacetado. As canções populares, como um conjunto estético de expressão de uma cultura, têm esta legenda: a de serem espelho onde refletem as maneiras de pensar de um povo. Cada canção popular é obra da produção de saberes, que delatam o espírito coletivo de seus autores.

O samba faz parte do cancionero popular brasileiro e se ramifica em subgêneros, como o samba-enredo. Os sambas-enredo não se dão como um pleno ideal de tradução dos mais variados anseios do povo brasileiro. O samba-enredo não é a, mas sim uma das manifestações lítero-musicais capazes de dizer sobre o povo brasileiro.

Sendo assim, quem um dia quiser saber sobre o que e como pensou um povo (des)conhecido brasileiro e tiver acesso aos sambas-enredo conseguirá levantar, por exemplo, significativas “hipóteses psicossociais” (Rosenfeld, 2013) da constituição desse povo.

Os sambas-enredo, por estarem inseridos no contexto situacional do carnaval, são profícuos em fazer-saber como se dão as “realidades fantasiosas” de certo contingente do povo brasileiro. Esse povo, por meio das composições musicais do carnaval, faz soar seus anseios em um movimento de catarse que as expressões linguístico-discursivas oferecem. Talvez sejam “fantasiosas” na superfície da consciência do indivíduo que toma as canções como representativas, não, porém, no seu íntimo, donde provêm muitos anseios revelados nas composições.

Nosso trabalho está afiliado a uma perspectiva linguística, bem como discursiva. No entanto, há ainda incursões sociológicas, porque os sambas-enredo refletem, de maneira convergente ou não, o espírito predominante de uma época histórico-social; há incursões antropológicas, porque eles refletem os anseios de um povo, que, por vezes, se manifestam à revelia de uma ordem estabelecida socialmente.

Como método para a consecução do objetivo deste trabalho, que é pensar o samba-enredo como expressão linguística de anseios do povo, destacaremos a imagem que o trecho destacado do samba-enredo da escola de samba União da Ilha do Governador (1991) imprime de seu autor, ou melhor, de seu enunciador, isto é, do sujeito cuja imagem nasce das relações discursivas do texto no contexto situacional. Para tanto, utilizaremos, sem delongas, do conhecimento sobre *ethos* discursivo, trazido por Aristóteles aos estudos da retórica.

No geral, tomamos como canções populares de anseios do povo alguns sambas-enredo considerados inesquecíveis, cujo crédito acreditamos ocorrer também em virtude de sua representatividade dos anseios do povo que encontra neles a catarse de suas tensões. Por serem inesquecíveis, continuam sendo cantados por músicos e populares, sobretudo por estes quando querem fazer valer não “seus dotes musicais”, senão suas aspirações mais libertadoras possíveis patrocinadas pelo espírito carnavalesco brasileiro.

O CANCIONERO DOS SAMBAS-ENREDO COMO EXPRESSÃO DE ANSEIOS DO POVO

O samba, em amplo sentido, faz parte do cancionero popular brasileiro (Alvarenga; Mazzotti, 2015). E o samba-enredo, como uma de suas ramificações, herda essa qualificação. Segundo Alvarenga e Mazzotti (2015, p. 129, grifos nossos),

revisando a produção do *cancioneiro popular brasileiro*, então, é possível localizar argumentos que identificam o *samba* como expressão sonora da essência nacional brasileira ou núcleo simbólico desta representação, calcados no ideário de comunhão de território, língua, sangue e passado histórico.

O samba-enredo tem suas raízes, também, no maxixe (Lopes; Simas, 2021), que, no entanto, não proporcionava o “samba de sambar” (Franceschi, 2010) necessário ao desenvolvimento do desfile de escola de samba como em cortejo. Sendo assim, “no final da década de 1920, com o advento dos primeiros blocos e escolas, um novo samba, criado a partir do Estácio, descartou a herança do maxixe, adaptando-se a um padrão mais sincopado, para facilitar a fluidez do cortejo (Lopes; Simas, 2021,

p. 184). Esse samba próprio ao desfile ganhou outra forma no ritmo, mas continuou, embora com algumas mudanças estruturais também, como expressão linguística de classes populares, que se servem das expressões lítero-musicais para, entre alguns fins, expressar seus sentimentos.

Cogitamos haver uma relação entre a catarse e a expressão de anseios contidos, tal como acreditamos os sambas-enredo serem um dispositivo a favor da sua manifestação. Se não classificados como literatura nos termos clássicos e característicos desse domínio, ao mínimo consideramos os samba-enredo serem do domínio da paraliteratura, como vemos em Farias (2002). De acordo com Aguiar (1996, p. 11), letra de música “pode ter um valor poético capaz de ser abordado com os instrumentos de análise literária.” A literatura e a paraliteratura se encontram na arte dos seus respectivos potenciais de criar realidades, e essa compreensão nos autoriza trazer o pensamento de Fiorin (2019, p. 41, grifo nosso), para quem,

ao identificar-se com o objeto artístico, ao passar a viver outra realidade, ao transitar para um novo plano enunciativo, o sujeito descarrega o peso da realidade cotidiana. Por isso, a *catarse* insere-se numa fratura da cotidianidade, fazendo o sujeito viver um evento extraordinário.

Pode-se pensar em sambas-enredo com base em Lopes (2015, p. 27), segundo o qual “é preciso entrar no jogo de pedir e dar razões, questionar pressupostos e transformar o anseio utópico em projetos efetivos, que virem a mesa do que está posto.” Nessa seara, será possível trazer ao estudo o ser humano que se revela em letras de samba-enredo refletindo desejos recalcados, como se encontra em: “hoje eu vou tomar um porre, não me socorre, que estou feliz, (...) viver a vida (...) e beber a ilusão” (União da Ilha do Governador, 1991).

Há sambas-enredo em que se compreendem, sem muita dificuldade, alguns anseios de parte do povo brasileiro. “O samba urbano carioca nasceu como expressão dos anseios de uma classe” (Lopes; Simas, 2021, p. 12): (I) anseio por extravasar sua felicidade: “hoje eu vou tomar um porre / não me socorre / que eu estou feliz (União da Ilha do Governador, 1991)”; (II) por justificar suas ações carnavalescas: “o rei mandou cair dentro da folia / e lá vou eu (União da Ilha do Governador, 1989)”; (III) por ter os sonhos como momentos de realidade tão sonhada: “sonhar não custa nada / o meu sonho é tão real” (Mocidade Independente de Padre Miguel, 1992); (IV) por ter os sonhos como recurso sugestivo: “sonhar com anjo é borboleta / sem contemplação / sonhar com rei dá leão (Beija-Flor de Nilópolis, 1976)”; (V) por crer nos recursos da fé e se antecipar ao que vem do e no futuro: “a cigana leu o meu destino / eu sonhei / bola de cristal, jogo de búzios, cartomante / sempre perguntei (União da Ilha do Governador, 1978)”.

Alguns sambas-enredo são mais constativos; outros, mais contestativos, enquadrando-se em anseios (VI) por criticar/contestar contra o que o incomoda: “o mestre-sala foi parar em outra escola / carregado por cartolas / do poder de quem dá mais / e o puxador vendeu seu passe novamente / quem diria, minha gente / vejam o que o dinheiro faz (São Clemente, 1990)”; (VII) por constatar e se encantar: “vejam / esta maravilha de cenário / é um episódio relicário (Império Serrano, 1964)”; (VIII) por se informar: “no mês de outubro / em Belém do Pará / são dias de alegria e muita fé (Estácio de Sá, 1975)”; (IX) por saudar o passado querendo vê-lo presente: “enfeitei meu coração / de confete e serpentina / minha mente se fez menina / num mundo de recordação (Império Serrano, 1982)” e, por fim, anseio (X) por ter um momento de rei, deixando de ser aquele que obedece e passando a ser aquele que manda: “hoje o rei sou eu / brilhando com a ginga que samba me deu (São Clemente, 2017).”

É possível perceber que as canções citadas acima refletem anseios que, no Carnaval, fogem, no geral, à rotina do cotidiano do povo. As informações que trazem expressas em seus versos oferecem a possibilidade de se pensar a constituição de parte do povo brasileiro por um prisma de fuga dos sentidos predominantes no dia a dia. Há, contudo, divergências sobre os efeitos do Carnaval (Soihet, 1998).

Há posicionamentos desfavoráveis a manifestações carnavalescas, porque o Carnaval é um rito de inversão, o que, para uns, fragiliza a ordem social e cria mazelas (Pereira, 2004). Para outros, o Carnaval é uma questão de saúde pública, porque funciona como momento terapêutico aliviando as tensões. Se o Carnaval é a liberdade da loucura (Heers, 1988), a nosso ver, mais uma vez mostra seu

valor, porque a loucura, segundo Sodré (2017), é a porta aberta por onde passam novos pensamentos, muitas vezes classificados como subversivos.

Na verdade, pretendemos nos aproveitar da tentativa de “rebaixamento” do Carnaval das escolas de samba para falar sobre o seu sujeito nos sambas-enredo, isto é, sobre o *ethos* do discurso do samba-enredo na situacionalidade do carnaval. Quando se atribui a essa festa o rótulo de algo primitivo, é nesse mesmo primitivo em que queremos encontrar o real do ser humano carnavalizado. “O carnaval tende a ser considerado, em geral, uma festa de populações ou primitiva (...); somente sociedades destes tipos criaram comemorações caracterizadas por embriaguez dos sentidos, pela vertigem, pelo desvario” (Queiroz, 1999, p. 68).

O ETHOS NOS SAMBAS-ENREDO E UMA PROPOSTA DE COMPREENSÃO DOS ANSEIOS DO POVO

O cancionero popular traduz a personalidade do povo que o produz e que bebe de sua fonte. Quer conhecer parte constituinte do Brasil? Conheça a sua heterogeneidade musical. Isso talvez mereça mais atenção do que se vem dispensando a ele. Em certas civilizações, sobretudo, nas mais antigas, como a chinesa e a grega, a educação musical era considerada de suma importância, porque, segundo suas compreensões, “a perda ou a corrupção da música eram os indícios mais fortes da decadência dos impérios” (D’Olivet, 2004, p. 30).

De acordo com d’Olivet (2004), é-se capaz de conhecer a personalidade de um povo pelas músicas que cultivam. Na mesma linha identitária, Augras (1998) propôs o “Brasil do samba-enredo”, quer dizer, o Brasil conhecido pelas letras dos sambas-enredo. Tanto d’Olivet (2004) quanto Augras (1998) entraram em assuntos que podem ser compreendidos pela noção de *ethos*.

Na retórica aristotélica, como dispositivo do discurso, há o *ethos*, isto é, resumidamente, a imagem que o texto projeta do seu enunciador. Não vamos entrar na distinção que faz Ducrot (2020) sobre autor, locutor e enunciador. Acreditamos que seja suficiente, para o que pretendemos, dizer que o texto projeta um sujeito que não podemos confundir com a pessoa humana que o compôs. Por vezes, há uma cisão entre as “intenções do autor e as intenções do texto” (Eco, 2015). Acreditamos que, num lidar psicanalítico, o psicanalista privilegia estas em detrimento daquelas, a fim de lidar com as intenções mais submersas do sujeito. Por isso, nessa prática de análise da psiquê, opera-se a livre associação, de maneira a libertar o paciente dos controles que artificializam o dizer.

Quando propomos trazer o samba-enredo como sintoma pelo qual se possa conhecer anseios, menos contidos em virtude do espírito carnavalesco, confiamos ao texto a possibilidade de dizer sobre a sociedade, antes mesmo de a sociedade dizer sobre o texto. Para nós, então, o texto do samba-enredo é capaz de nos trazer a reflexão sobre o ser humano, no caso mais específico, sobre alguns seres humanos brasileiros. Estamos partindo do pressuposto de que refletir é um exercício filosófico, que não apenas os acadêmicos da pasta da Filosofia exercitam (Aranha; Martins, 2009). Então, se filosofar é refletir, e os sambas-enredo sugerem reflexão, portanto somos levados a considerá-los fenômenos de base filosófica para pensar atitudes psicossociais de parte do povo brasileiro.

Antecipamos que, para compreendermos o *ethos* do samba-enredo, não podemos negligenciar os sentidos sociais em que os sambas-enredo se significam. Defendemos que todo discurso se faz em uma sociedade, onde os sentidos são interdiscursivizados por outros dizeres. Para apreendermos o teor “subversivo” dos sambas-enredo, precisamos admitir uma ordem em vigor, que interdiscursiviza com ele. O *ethos* de um referente, isto é, do que se fala, é um dispositivo dinâmico, que, portanto, se refaz a todo o instante em que é retomado sociodiscursivamente. A imagem do Brasil que se tinha enquanto era colônia portuguesa, enquanto da sua independência e de sua proclamação republicana, obviamente, não é a mesma. Por exemplo, segundo Alvarenga e Mazzotti (2015, p. 144, grifo do autor),

é o período após independência que busca construir uma imagem positiva do país pela romantização do indígena. A exaltação da natureza grandiosa e a valorização do índio instituem o *ethos* nacional com uma visão otimista do brasileiro cujo reflexo aparece, por exemplo, nas obras de José de Alencar, “Iracema” e “o Guarani”.

É indispensável pensar os sambas-enredo como composições lítero-musicais dentro de um contexto sociodiscursivo que os afeta, para, assim, ponderar sobre o que um sujeito pode ou não falar

em data época, sobre o que se disse, mas, especialmente, sobre o que se deixou de dizer (Faguet, 2021). São várias as visadas possíveis sobre um texto que se quer analisar, pode ser uma tomada de visão filosófica, social, política, metafísica etc.

O *ethos* de um enuciador produzido na e pela letra de um samba-enredo funciona como uma fantasia que se pode vestir a fim de se servir de meio de expressão de um anseio. Eis o efeito terapêutico do Carnaval por meio de suas canções, que sugerem reflexões não somente de base filosófica, mas também social, antropológica etc. Para tanto, é importante buscar compreender os efeitos do samba-enredo em meio à sua “situação de discurso” (Fávero; Koch, 2005), que envolve aspectos temporais, sociais, mas também aspectos psíquicos do autor e do leitor/ouvinte. No momento, destacamos os aspectos psicossociais do samba-enredo como expressão linguística de anseios na situacionalidade do Carnaval, que autoriza a extraordinariedade das manifestações.

A TÍTULO DE EXEMPLO: UM SAMBA-ENREDO COM EXPRESSÃO LINGUÍSTICA DE ANSEIO DO POVO: A CATARSE NA SITUACIONALIDADE DO CARNAVAL

Pensaremos as letras de sambas-enredo como canções lítero-musicais (Mussa; Simas, 2010), que, ao passo que traduzem conhecimentos, também os produzem, sendo, portanto, expressões pelas quais se é capaz refletir sobre os mais diversos assuntos. Com base em Farias (2008), consideramos os sambas-enredo sob dois aspectos: o fantástico e o informativo. Neste momento, a subjetividade do primeiro nos é mais interessante do que a objetividade, mais ou menos, do segundo.

O samba-enredo tem uma função bivalente, na medida em que, além de servir como operador lítero-musical do enredo e ser avaliado por um júri técnico durante o desfile, ele também tem de estabelecer comunicação com o povo, isto é, com os participantes do desfile, de maneira que eles se entusiasmam em cantá-lo. Acreditamos que a desejada euforia com o canto acontece quando a letra do samba-enredo toca nos foliões questões capazes de sugerir um alívio de tensões psicossociais, ou seja, de contenções das vontades cerceadas por regras e valores da sociedade. O alívio das tensões psicossociais, os brasileiros também procuram encontrar no futebol, fazendo do chute à bola uma expressão de catarse (Rosenfeld, 2013).

Como critério de escolha do samba que irá ocupar as linhas a seguir, pressupomos um que nos possibilitasse atrelar o samba-enredo com a sua situação de discurso e, sendo assim, a palavra “hoje” atendeu a esse propósito. Agimos dessa forma porque acreditamos que essa expressão tem valor dêitico capaz de sinalizar a situação do momento em que o samba-enredo é potencializado. Esse “hoje” situa as canções na ambiência do Carnaval, momento para o qual os sambas-enredo são compostos, como a finalidade específica de musicar o enredo de desfile de determinada escola de samba.

De acordo com Farias (2002, p. 57, grifo nosso),

quanto ao vocábulo *hoje*, os compositores o utilizam, em sua maioria, para situar o momento narrado em contraposição ao fato histórico do enredo. A palavra traz o acontecimento passado para o presente, ao mesmo tempo que separa fantasia e realidade.

No geral, parece-nos que o presente vigora mais para a fantasia; o passado, para a “realidade”. Não vamos entrar no mérito do que é realidade e fantasia segundo o domínio filosófico. Acreditamos, entretanto, que, no Carnaval, exista o “real da fantasia”, isto é, a realidade manifesta fantasiosamente, a despeito da fantasia do dia a dia. Essa dialética de identidades mascaradas, ora na máscara do cotidiano, ora na extraordinariedade do Carnaval, ergue a pergunta, que supomos um tanto quanto retórica: “Nos mascaramos para fugir um pouco da identidade que nos cansa (Pinheiro, 1995, p. 22)?

Para nós, em questão do que é fantasia, em síntese, vamos utilizar o conhecimento advindo dos discursos em voga em determinado tempo histórico-social. Vamos tomar o termo fantasia como criação de uma realidade extraordinária. Tal como a fantasia como vestuário é algo de oportunidade esporádica, a atitude fantástica também consideramos ser. Há, nisso, um sentido de exclusividade, isto é, algo que acontece em determinado momento, excluindo todos os outros. Essa noção é a que a expressão “hoje” parece sugerir no samba-enredo a seguir.

Da letra do samba-enredo da escola de samba União da Ilha do Governador (1991), extraímos um trecho que consideramos mais central no aspecto catártico, de devassa, libertário autorizado pelo

espírito carnavalesco. A composição desenvolve-se sob o enredo que homenageia um dos maiores compositores da citada agremiação carnavalesca: Didi. Este era o pseudônimo pelo qual era chamado, sobretudo, no círculo de convívio do Carnaval, a fim de melhor delimitar a máscara que vestia enquanto sambista-compositor. O título do samba-enredo é: “De bar em bar: Didi, um poeta” (compositor: Franco).

Hoje eu vou tomar um porre,
não me socorre que eu tô feliz
Nessa eu vou de bar em bar
beber a vida que eu sempre quis
E no bar da ilusão eu chego,
é pura paixão que eu bebo
Amor me deseja, me dá um chamego,
me beija e faz um cafuné

Bebo vem e bebo vai que nem maré,
balança mas não cai, boêmio é
Bebo vem e bebo vai que nem maré,
balança mas não cai, boêmio é

Garçom, garçom,
bota uma cerva bem gelada aqui na mesa
Que bom, que bom,
minha alegria deu um porre na tristeza
Poeta enredo da canção,
cartilha que eu aprendi
Canta a Ilha a emoção,
saúde de você, Didi

Amor, amor, eu vou,
é nessa aqui que eu vou
O sol vai renascer do meu astral
Amor, amor, eu vou, ô esquindô, esquindô
Num gole eu faço um carnaval!

Fonte: Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/uniao-da-ilha-do-governador/1991/>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

Destacamos o trecho: “Hoje eu vou tomar um porre, / não me socorre que eu tô feliz / Nessa eu vou de bar em bar / beber a vida que eu sempre quis”, haja vista já nos parecer suficiente para demonstrarmos nossa compreensão sobre a mensagem desse fragmento em termos linguístico-discursivos e filosóficos.

No aspecto linguístico-discursivo, como já anunciamos algures, chama-nos a atenção o advérbio “hoje” situando temporalmente o discurso. Esse termo situa a mensagem do samba-enredo no carnaval, isto é, no dia do desfile da escola de samba Ilha do Governador. Sabemos, todavia, que o samba-enredo, especialmente os inesquecíveis, como esse em tela, serve a outras situações, ou melhor, a momentos de enunciação distintos. Dessa maneira, o “hoje” pode ser outro dia, a rigor, será o dia da enunciação.

Pelo princípio linguístico-discursivo da especificidade (Ducrot, 2020), temos que a necessidade de especificar o momento, no caso em apreço, “hoje”, sugere que há concorrentes temporais a respeito do instante de realização de algo. Quando se diz “hoje”, ao mesmo tempo se está dizendo que não foi ontem e nem será amanhã. Repare: não se está simplesmente eliminado as outras referências temporais, mas sim trazendo-as ao concurso da enunciação, mas preterindo-as.

A compreensão que nós temos sobre esse “hoje” da letra do samba-enredo em análise se firma numa questão de extraordinariedade, isto é, ordinariamente não faria, porém, “hoje”, extraordinariamente, “vou tomar um porre”, como potencial catártico. Não somente esse “hoje” traduz essa questão do inesperado, o diálogo interno entre “eu-enunciador e tu-destinatário”, nos termos de Charaudeau (2016), constrói o *ethos* de cada um incompativelmente. O eu-enunciador criado na letra do samba-enredo mostra-se ciente da interpretação moral social e, mesmo sanitária, de “tomar um porre”, por isso, ele, esperando do destinatário da mensagem que o socorra, diz: “não me socorre, que eu estou feliz”. Esse dialogismo interno interdiscursivo (Emediato, 2022), apresentando posicionamentos discursivos distintos, cria a imagem do enunciador tanto quanto do destinatário. Se, por um lado, há um destinatário moralista, sóbrio dos costumes sociais relacionados ao que se tem como correto, por outro lado, há um enunciador despreocupado com essas questões.

Tanto o enunciador quanto o destinatário do samba-enredo acima, no tocante ao trecho destacado, assumem lugares sociais significados sociodiscursivamente. No funcionamento interno do texto, isto é, a “despeito” da realidade extratextual, acreditamos que cada *ethos* construído é uma máscara que faculta ao leitor/cantor desse samba-enredo vesti-la e, por consequência, sentir os efeitos de sentido catártico produzidos por ela. Uma máscara se traduz na liberdade de fazer o que se anseia, a outra se traduz em reprimi-la; qual seria a escolhida pelo folião diante de um momento de “dialética entre o cotidiano e o extraordinário”? (Pinheiro, 1995, p. 17).

O carnaval nos sugere indagações, e isso, de certa forma, nos chama ao pensar filosófico. Por exemplo, o que é felicidade? (Aranha; Martins, 2009). O enunciador do samba-enredo diz que vai tomar um porre porque está feliz. Essa proposição pressupõe uma relação entre porre e felicidade, que desmantém um imaginário social a respeito do porre como alternativa às mágoas, a fim de afogá-las. O conceito de porre e o de felicidade será que variam conforme as posições sociais ocupadas pelas pessoas? Sabemos que “os problemas do cotidiano, os sofrimentos físicos e morais, a fome, a pobreza, a violência, o tédio são empecilhos severos” (Aranha; Martins, 2009, p. 80) à felicidade.

Acreditamos que esse samba-enredo deixa um saber, que depois de nos levar à indagação sobre a felicidade relacionada à uma ação difamada sociodiscursivamente: o *porre*, propõe que “a felicidade comporta um dado característico, que é o *sentimento de satisfação* em relação ao modo como vivemos, à possibilidade de sentirmos alegria, contentamento, prazer” (Aranha; Martins, 2009, p. 81, grifo dos autores).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O povo anseia por felicidade, cujo alcance varia a depender de muitos fatores, sobretudo, sociais e psicológicos, que, com efeito, se relacionam. Sabemos que a felicidade não é um estado mais do que um estágio de prazer, de satisfação. Satisfação nos remete ao alívio das tensões, que, socialmente, são muitas em virtude de tudo quanto possamos encontrar em Freud (2010) e nos demais estudos relacionados a questões psicossociais (Rosenfeld, 2013).

A sabedoria popular, muitas vezes despretensiosamente, ensina uma maneira de compreender os acontecimentos de mundo e agir sobre eles. “Lunário perpétuo: a profética do saber popular” foi enredo da escola de samba Porto da Pedra, em 2024, e nos legou os conhecimentos presentes no nicho do povo. O conhecimento produzido fora das academias se mostra também relevante para provocar reflexões e ensinamentos.

O samba-enredo não tem a pretensão de disputar espaço com a Filosofia acadêmica. Pode ser considerado, no entanto, digno de valor para pensar os anseios constituintes de parte do povo brasileiro, sem querer, portanto, generalizá-los a nível nacional de maneira absoluta. Os anseios expressos nos sambas-enredo são partes de algo maior inserido no qual há outros ingredientes.

Se a identidade brasileira já se consegue definir pela sua literatura: literatura brasileira, pelo gênero musical: o samba, pela modalidade esportiva: o futebol, pela gastronomia da feijoada, pela dimensão de seus espaços geográficos e pela riqueza de seus constituintes naturais, ainda lhe falta uma filosofia que coopere com a sua identificação. Acreditamos que essa filosofia possa ser a popular, como se vem defendendo (Simas, Rufino; Haddock-Lobo, 2020), e possa ser encontrada em muitas manifestações folclóricas do povo, isto é, trata-se do conhecimento popular.

O cancionero popular, em amplo sentido, passa por transformações (Tessari, 2021). Os sambas-enredo, especificamente, também; especialmente por força das inovações midiáticas decorrentes da rá-

dio e da televisão transmitindo os desfiles das escolas de samba. Essas composições do carnaval, no entanto, continuam sendo obras da criatividade do povo brasileiro. Em meio à expressão dessa criatividade, há um enunciador que se revela nos anseios da sua enunciação catártica.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim. **A poesia da canção**. 2 ed. São Paulo: Scipione, 1996.
- ALVARENGA, Claudia Helena; MAZZOTTI, Tarso Bonilha. Eu sou o samba: retórica e identidade. *In*: NOGUERA, Renato; SILVEIRA, Ronie Alexandro Teles da; SCHAEFER, Sérgio (orgs.). **O samba e a filosofia**. Curitiba: Prismas, 2015.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: introdução à Filosofia. São Paulo: Moderna, 2009.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**: modos de organização. Tradução: Angela M. S. Corrêa & Ida Lúcia Machado. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- D'OLIVET, Fabre. **Música apresentada como Ciência e Arte**: e o estudo de suas relações analógicas para com os Mistérios Religiosos, a Mitologia Antiga e a História do Mundo. Tradução: Marielza Corrêa. São Paulo: Madras, 2004.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Tradução: Eduardo Guimarães. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2020.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- EMEDIATO, Wander. **Análise do discurso numa perspectiva enunciativa e pragmática**. São Paulo: Ponte Editores, 2022.
- FAGUET, Émile. **A arte de ler**. Tradução: Roseli Almeida Babosa. São Paulo: CEDET, 2021.
- FARIAS, Julio Cesar. **Para tudo não se acabar na quarta-feira**: a linguagem do samba-enredo. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.
- FARIAS, Julio Cesar. O samba-enredo e o ensino da língua portuguesa e da literatura. **Revista Interfaces** – Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), n. 11, 2008.
- FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. **Linguística Textual**: introdução. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2019.
- FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de sambar do Estácio**: 1928 a 1931. São Paulo: IMS, 2010.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**: novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- HEERS, Jacques. **Carnavales y fiestas de locos**: historia, ciencia e sociedad. Trad. Xavier Riu I Camps. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- LOPES, Marcos Carvalho. A Filosofia e esta Gente que cultiva Hipocrisia. *In*: NOGUERA, Renato; SILVEIRA, Ronie Alexandro Teles da; SCHAEFER, Sérgio (Orgs.). **O samba e a filosofia**. Curitiba: Prismas, 2015.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras**: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. 2 ed. São Paulo: Editora UNICAMP, 2004.
- PINHEIRO, Marlene M. Soares. **A travessia do avesso**: sob o signo do carnaval. São Paulo: ANNABLU-ME, 1995.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. **Negro, macumba e futebol**. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; [HADDUCK-LOBO](#), Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- SOIHET, Raquel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- TESSARI, Anthony Beux; RECH, Gelson Leonardo (orgs.). **Cansioniero popolar** (Cancioneiro popular). Caxias do Sul, RS: Educs, 2021.

DOCE REFÚGIO: FUNDO DE QUINTAL E A FORMAÇÃO DO PAGODE MODERNO

SWEET REFUGE: FUNDO DE QUINTAL AND THE FORMATION OF MODERN PAGODE

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 22/01/2025

Aceito em: 24/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Acauam Silvério de Oliveira  

UPE | acaauam@gmail.com

Resumo/Abstract

O presente artigo tem como objetivo investigar o conjunto de transformações ocorridas no território do samba ao longo da década de 1970, destacando como essas desempenharam um papel crucial na consolidação de um novo modelo de organização cultural negra. Esse processo, que tem na história do bloco Cacique de Ramos um componente fundamental, resultou na formulação de um novo paradigma de linguagem, cuja expressão mais refinada se encontra na produção artística do Grupo Fundo de Quintal. O grupo foi o grande responsável por sintetizar formalmente o complexo processo de transformação sociocultural que atravessou o samba carioca no período, ampliando seus horizontes artísticos e reafirmando-o como uma importante expressão da identidade negra no Brasil urbano. Com base nas perspectivas de Martins (2021), Pereira (2022), Santo (2016) e Sodré (1998), propõe-se a hipótese de que a consolidação formal do paradigma Cacique de Ramos, promovida pelo Grupo Fundo de Quintal, exerceu um papel determinante no processo de formação do samba moderno.

Palavras-chave: interarte, processos de ensino e aprendizagem, canção brasileiro.

This article aims to investigate the set of transformations that occurred within the realm of samba during the 1970s, highlighting how these changes played a crucial role in consolidating a new model of Black cultural organization. This process, in which the history of the Cacique de Ramos bloco plays a fundamental role, led to the formulation of a new linguistic paradigm, whose most refined expression is found in the artistic production of Grupo Fundo de Quintal. The group was largely responsible for formally synthesizing the complex process of sociocultural transformation that samba in Rio de Janeiro underwent during this period, expanding its artistic horizons and reaffirming it as a significant expression of Black identity in urban Brazil. Based on the perspectives of Martins (2021), Pereira (2022), Santo (2016), and Sodré (1998), we propose the hypothesis that the consolidation of the Cacique de Ramos paradigm, promoted by the group Fundo de Quintal, played a decisive role in the process of shaping modern samba.

Keywords: pagode, samba, Fundo de Quintal, Cacique de Ramos.

*Lá o samba é alta bandeira
e até as tamarineiras são da poesia guardiãs*
Luiz Carlos da Vila

ZECA, CAVALO DE SAMBA

Em 1995, Zeca Pagodinho, já então reconhecido como um dos mais importantes e bem-sucedidos sambistas da história do Brasil, concedeu uma entrevista ao programa *Jô Soares Onze e Meia*, à época o talk show de maior sucesso do país. Em determinado momento da entrevista, o apresentador pede que ele explique as diferenças entre os diversos estilos de samba: partido-alto, samba de roda, pagode, entre outros. Zeca, então, se ajeita na poltrona, entrelaça os dedos e respira fundo, destilando uma pérola que se tornaria um momento icônico da televisão brasileira — puro suco da sabedoria malandreada de cria do Cacique.

Jô Soares: E do pagode pro partido alto não tem muita diferença, tem?

Zeca Pagodinho: *[balançando a cabeça]* Bom...

JS: Tem, já vi que tem... *[risos]*

ZP: Tem que saber né...

JS: Tem que saber o que?

ZP: Tem que saber versar, tem que saber improvisar...

JS: E o partido alto?

ZP: O partido alto também *[risos]*. Tudo tem que saber.

JS: Mas você gosta mais de que tipo de samba? Pagode mesmo?

ZP: O Jô, sabe o que acontece? Essa coisa é uma coisa confusa da gente responder. Há oito anos que me fazem essa pergunta e eu vou levando assim “é, não é, é não é”. Porque eu ia falar “qual é a diferença”? Não tem diferença, é a mesma coisa...

JS: É igual né?

ZP: É igual, mas é diferente.

(Grupo Samba sem Fronteiras, 2024)

Para os que desconhecem o jogo, pode parecer que Zeca está desconversando, talvez em decorrência de uma incapacidade real de delimitação do gênero, ou simplesmente porque a coisa toda fica muito mais divertida assim – afinal, é bem conhecido o comprometimento do artista com a felicidade dos que lhe rodeiam. Entretanto, diante da presença de antigas sabedorias mandingueiras como essa, é sensato considerar não apenas o conteúdo explícito da enunciação, mas também os significados que emergem, por entre silêncios e intervalos, da própria dimensão performativa.

Seria mesmo um de nossos maiores sambistas incapaz de estabelecer diferenças mais precisas entre os diversos estilos de samba? Ou, ao contrário, deveríamos supor que o caráter ambivalente e lacônico da resposta – que em sua performatividade não se deixa capturar – já nos informa algo sobre dimensões fundamentais da experiência pagodeira?

De início, notemos que há método nas tiradas: todas às vezes que o entrevistador deseja fixar o samba em categorias rígidas e estanques, Zeca desvia-se em direção à abertura do significante. “Não tem diferença, é a mesma coisa”, “É igual, mas é diferente” – antirrespostas mutuamente excluídas, cujo princípio metodológico é a sabotagem dos pressupostos elementares da pergunta: a armadilha da *delimitação* e do *enquadramento*. Ou seja, Zeca não está fugindo ao assunto por não saber o que dizer; ao contrário, a forma da resposta é, ela mesma, o samba em ato.

Tem que dançar, dançando, como diria Benjor (*Os Alquimistas estão chegando*, 2018). Acrescentemos: tem que sambar, sambando. Afinal de contas, samba só se responde por *incorporação*.

Para a professora Leda Maria Martins (2021), as estéticas negras propõem um modelo singular de reflexão artística que é, ao mesmo tempo, uma forma de vida atravessada pela subjetividade, pela paixão e pelo corpo, como um tipo de “conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, nos ritmos e timbres da vocalidade” (Martins, 2021, p. 14). Mais do que produzida e consumida, portanto, a música negro-brasileira seria uma forma singular de habitar o mundo.

Enquanto estética negra, o samba é território que se habita, forma de ser e de estar no mundo. A “síncope” é a convocação espectral do corpo que dança e que existe na medida em que corpos negros o habitam (Sodré, 1998, p. 25). O samba é morada negra, verdadeiro estuário para onde “desaguaram diversos outros subgêneros, oriundos de diversas origens, notadamente a África colonial, em sua vocação para exportar, aos milhões e à força, gente negra aqui para as nossas Américas” (Santo, 2016). Daí que o movimento e a multiplicidade constituem a verdade de seu conceito, enquanto a transformação cumulativa configura sua marca de origem, realizada em um contínuo processo de devir.

Basicamente, o samba comporta em si a multiplicidade do ser negro em estado de diáspora¹, forjando um sistema de pensamento e organização temporal que não se deixa apreender pela redução do todo às suas partes elementares, como faz crer certa ilusão do racionalismo ocidental, mas a partir de uma concepção espiralar do tempo que tende a desestabilizar quaisquer tentativas prévias de fixação ou categorização mais rígidas.

Por isso, a resposta de Zeca Pagodinho é fluida e vaga, como são fluídas e vagas as águas de um rio. Afinal, não é ele quem responde, mas a própria entidade Samba, a partir de um fluxo temporal alternativo que instaura um outro paradigma de consciência.

De fato, é o próprio Samba quem responde a Jô Soares. Zeca é tão somente seu *cavalo*.

AC|DC

Não existe, portanto, um paradigma conceitual universal capaz de delimitar o conjunto de características próprias do samba. Ao contrário, o samba que pretende cristalizar e fixar suas “raízes” tende a perder o frescor próprio de toda tradição, a qual se configura como um modelo epistêmico que se dá nos intervalos, de forma cumulativa e espiralar. A abertura estrutural está na base de organização do gênero em suas múltiplas variações, abrangendo desde o modelo mais *pop* de pagode até o mais tradicional partido alto.

Dito isso, nos interessa, neste momento, investigar um desses territórios em particular: aquele que se configura em meados da década de 1980, quando o pagode passa a ser compreendido como uma expressão autônoma dentro do universo do samba, adquirindo características próprias que o distinguem e definem como uma forma artística singular.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o conjunto significativo de transformações que atravessa o samba durante o período de redemocratização do país – cuja síntese estética mais acabada é a linguagem do grupo Fundo de Quintal – reconfigura radicalmente alguns aspectos fundamentais do gênero, incluindo a própria ideia de “tradição”. Embora o pagode dos anos 1980 seja frequentemente interpretado pelo público, pela crítica e pelos próprios agentes como um movimento de preservação das “autênticas raízes” do samba contra a “deturpação” promovida nos anos 1990 pelo pagode romântico, estilo Raça Negra, é a própria noção de “autenticidade” que assumirá um significado completamente distinto após a consolidação do processo de formação do pagode moderno com o grupo Fundo de Quintal – síntese estética do paradigma Cacique de Ramos.

Ou seja, o grau de inovação introduzido na linguagem do samba pelo pagode é de tal ordem que não apenas instaura um futuro inédito, mas também ressignifica o próprio passado, como se a temporalidade se dobrasse sobre si mesma, reconfigurando os sentidos que lhe são atribuídos. E, salvo engano, a radicalidade desse processo não tem sido suficientemente abordada em pesquisas acadêmicas.

AC\DC: antes e depois do *Cacique*². *Fiat Lux*.

1 “Musicalmente, este fenômeno foi forjado a partir de um senso musical ecumênico, visto que uma base rítmica nuclear de origem bakongo ou angolana serviu de estuário para a convergência de diversos ritmos africanos de outras origens, inclusive “sudanesas” como o candomblé. Este espírito ecumênico serve ainda hoje para abrigar todo e qualquer ritmo, vindo de qualquer ponto da diáspora negra africana, do ragtime do tempo do Pixinguinha ao funk da bateria do Mestre Jorjão, por serem ambos, na essência, tipicamente africanos.” (Santo, 2016).

2 A expressão “AC/DC” para marcar uma transformação no contexto do samba foi utilizada, em meados dos anos 2000, pela sambista, compositora e cantora Teresa Cristina, ao explicar sua trajetória na construção de sua identidade como sambista: “Minha vida se divide em A.C. e D.C., antes de Candeia e depois de Candeia”. O “C”, para ela, refere-se à figura do compositor, cantor e sambista Antônio Candeia Filho, o Candeia (1935–1978), referência do samba de raiz e da valorização da cultura negra no Brasil. [No nosso caso, o “C” refere-se ao Cacique de Ramos. TAVARES, Cleo Guimarães. Teresa Cristina sobre Candeia: “Ele mudou minha vida”. O Dia, 27 jan. 2015.](#)

O SAMBA É O SAMBA SENDO

Se o samba constitui um território que instaura uma forma singular de habitar o tempo, a que modelo corresponde o paradigma temporal inaugurado pelo pagode ao longo da década de 1980? Em outras palavras: o que se nomeia ao se nomear o pagode?

Em seu *Dicionário Social do Samba* (2015) Nei Lopes e Luís Antonio Simas informam que o termo “pagode” circula na língua portuguesa desde, pelo menos, o século XVI, com o sentido de “festa ruidosa”, brincadeira, zombaria ou divertimento, desdobrando-se em expressões como *pagodeira*, *pagodice* e *pagodento*. “Na acepção de festa ou festividade, desde os primeiros anos da República tem-se notícia de pagodes realizados em casas de família cariocas, assim como nos terreiros das escolas de samba e em festas públicas” (Lopes; Simas, 2015, p. 258). A partir do século XVII, o termo passa a ser progressivamente associado ao universo popular, relacionando-se ao local onde as pessoas se reuniam para festejar.

A partir da década de 1970, o termo “pagode” adquire novo relevo no Rio de Janeiro, assumindo o significado mais específico. De acordo com Milton Manhães, produtor musical e um dos responsáveis pela difusão fonográfica do gênero nos anos 1980, “pagode” designa um encontro festivo de sambistas, geralmente acompanhado por comida, bebida e música em abundância. Nesses rituais de encontro e celebração — caracterizados pela informalidade e pelo improviso nas rodas de partido-alto —, reforçam-se laços de identidade e reciprocidade comunitária, configurando um ambiente festivo e plural marcado pela informalidade – o chamado “fundo de quintal”, que se opõe a formalidade enrijecida dos salões:

Antigamente, João da Baiana, Pixinguinha, Nelson Cavaquinho e outras feras, convocavam a rapaziada e se reuniam. Faziam uma comida e tomavam cachacinha, cervejinha bem gelada num ambiente bem descontraído. Aí, sempre rolava o que hoje chamamos de “fundo de quintal”. É o samba fluindo sem regras, mas com muito respeito. A tônica é o samba versado (Manhães *apud* Pereira, 2003, p. 88).

Ao longo da década de 1980, o número de pagodes no Rio de Janeiro cresce exponencialmente, ocupando inicialmente as quadras dos subúrbios, para depois alcançar as grandes casas de show e bares da Zona Sul. Embora o termo já circulasse no universo do samba carioca, é nesse período que seu significado se expande, passando a designar uma nova e expressiva cena cultural.

O assim chamado “movimento” do pagode conquista então espaço regular na mídia, no rádio e no *casting* das grandes gravadoras, tornando-se uma fonte significativa de lucro para as maiores *maiores* do setor fonográfico. A título de exemplo, podemos citar o número de vendas de alguns discos de pagode lançados em 1986: *Caxambu* (Almir Guineto, RGE), 600 mil cópias; *Zeca Pagodinho* (Zeca Pagodinho, RGE), 450 mil cópias; *O mapa da mina* (Fundo de Quintal, RGE), 220 mil cópias; e *Jovelina Pérola Negra* (Jovelina Pérola Negra, RGE), 120 mil cópias (Pereira, 2003, p. 91).

Em síntese, pode-se afirmar que, ao longo das décadas de 1970 e 1980, o samba passa por um significativo processo de transformação social que irá culminar no surgimento de um movimento cultural de tipo novo conhecido como pagode. Originalmente vinculado a um modelo de samba produzido de forma mais “artesanal” nos subúrbios cariocas, o pagode rapidamente se expande por toda a cidade, conquistando espaço cada vez maior junto aos meios de comunicação de massa, até difundir-se nacionalmente.

Se estiver correta a hipótese de que o samba constitui, acima de tudo, um território destinado a ser habitado pelo corpo negro dos sambistas — como nos ensina Zeca Pagodinho —, é de se esperar que esse conjunto profundo de mudanças históricas e sociais tenha acarretado transformações estruturais significativas também na linguagem do gênero. A migração territorial do samba, que, das quadras das escolas, migraria para os fundos dos quintais suburbanos, engendra um novo paradigma estético que mudaria para sempre os rumos da música popular brasileira.

Para compreender melhor esse processo, é necessário retrocedermos algumas décadas para examinar o papel histórico decisivo desempenhado por um bloco de carnaval fundado em 1961, na região suburbana da Leopoldina, no Rio de Janeiro. Fundado durante o governo João Goulart, pouco antes do golpe civil-militar, o bloco *Cacique de Ramos* se tornaria um dos capítulos mais significativos da história recente da cultura negra no Brasil.

CACIQUE DE RAMOS: ALTA PATENTE DO SAMBA

Qualquer análise que busque compreender as transformações profundas pelas quais o samba passou a partir da década de 1960 deve, necessariamente, considerar a trajetória do bloco Cacique de Ramos — berço do padrão estético que passaria a definir a forma moderna do pagode de mesa. Ainda que as linguagens artísticas — especialmente aquelas vinculadas às chamadas "culturas populares" — possuam, até certo ponto, uma natureza coletiva que transcende a atuação de agentes particulares (o que significa que foram muitos os sujeitos que contribuíram para forjar essa linguagem), é inegável que o Cacique — e, sobretudo, a sistematização formal promovida pelo grupo Fundo de Quintal — desempenhou papel crucial na organização e disseminação de um novo paradigma estético e cultural.

O Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos foi fundado no início da década de 1960 por um grupo de jovens negros residentes nos subúrbios da região da Leopoldina, no Rio de Janeiro, abrangendo bairros como Olaria, Ramos e Bonsucesso. A escolha do nome do bloco foi inspirada pelo fato de muitos desses jovens possuírem nomes de origem indígena — como Ubiraci, Ubirany, Ubirajara, Aimoré, Iara, Jurema, Maíra, Jussara, Indaiara e Ubiratã —, atribuídos por razões de natureza religiosa. Nesse sentido, destaca-se a figura de Conceição de Souza Nascimento, mãe-de-santo de um conhecido terreiro de umbanda da região e mãe dos irmãos Ubirajara e Ubirany Félix do Nascimento, que exerceram os cargos de presidente e vice-presidente do bloco, respectivamente.

Segundo relato dos próprios fundadores:

Tem muito nome indígena no meio... entre aqueles que fundaram o Cacique; então, daí, surgiu a ideia... Outra coisa também muito importante: nossa mãe é espírita... nós respeitamos e participamos com o maior orgulho. Tudo isso deu origem... inclusive à fundação do bloco. Ela tem um terreiro em Nova Iguaçu... Nossa mãe foi das primeiras filhas de Mãe Menininha do Gantois... aos 16 anos de idade. (Bira; Ubirany *apud* Pereira, 2003, p. 40)

Em termos de classificação estrutural, o Cacique de Ramos pode ser identificado como um bloco de embalo, ou de empolgação, semelhante aos "rivals" Bafo da Onça e Boêmios do Irajá. Esses blocos apresentam uma organização mais flexível em comparação aos blocos de enredo, cuja estrutura se aproxima das escolas de samba, e mais definida que a dos blocos de sujo, marcados pela espontaneidade, pela irreverência e pela ausência de filiação à Federação dos Blocos (Pereira, 2003, p. 68).

Desde o início, o Cacique de Ramos revelou notável potencial de crescimento. Nos dois primeiros anos de existência, o bloco reuniu cerca de 250 foliões em seus desfiles, conforme relatos de alguns de seus integrantes. Em 1963, esse número já havia ultrapassado a marca de 3.000 participantes, superando o rival Bafo da Onça. Apenas dois anos depois, em 1965, o Cacique contabilizava quase 7.000 membros, consolidando-se como uma das maiores agremiações carnavalescas de sua época.

Gradativamente, o sucesso alcançado pelo Cacique de Ramos expandiu-se para outras áreas da cidade, consagrando-o como uma espécie de modelo para a formação de novos agrupamentos que, aos poucos, transformariam o Rio de Janeiro em um grande celeiro de pagodes. No final da década de 1970, foi fundada a primeira sede do Clube do Samba, localizada na residência de João Nogueira, no bairro do Méier; e, no início da década de 1980, consolidaram-se espaços emblemáticos como o Terreirão da Tia Doca, em Oswaldo Cruz, e o Pagode do Arlindo, em Cascadura (Lopes, 2015, p. 259).

O impacto e a novidade desse modelo de organização podem ser atestados no depoimento de Beth Carvalho, figura fundamental no processo de difusão do novo padrão de samba:

Fiquei tão impressionada com o que vi fora do "palco armado", onde o povo fazia o verdadeiro carnaval, quanto com a apresentação extraoficial do Cacique de Ramos. Eram quase sete mil pessoas cantando e dançando descontraidamente, fazendo o verdadeiro carnaval, sem rivalidades, sem destaques, com apenas uma coreografia – um ataque de índios. Uma coisa simples e divertida, sem as diferenças individuais exacerbadas que existem nas Escolas de Samba. (Carvalho *apud* Pereira, 2003, p. 60)

O êxito desse modelo organizacional pode ser, em parte, compreendido à luz das transformações sociais e econômicas pelas quais o samba e a sociedade brasileira passavam durante o período do chamado “milagre econômico” do regime militar. Período caracterizado, entre outros fatores, pelo fortalecimento das políticas de desenvolvimento capitalista, que conduziriam a um agravamento significativo das desigualdades sociais e ao recrudescimento da repressão política.

Nesse contexto, conforme analisa Nei Lopes (2015), as escolas de samba passaram por um processo intenso de *profissionalização*, marcado por sua incorporação ao circuito do *show business* — movimento impulsionado, em parte, pelo desejo dos próprios sambistas de ampliar o alcance e a legitimidade do samba junto à sociedade. Esse processo desenvolveu-se de forma violenta, sob uma lógica crescente de competitividade mercantil que, segundo Lopes, terminaria por descaracterizar as escolas em aspectos fundamentais, à medida que transformava o samba e o carnaval em produtos mais alinhados às exigências do consumo e do espetáculo:

Na década de 1970, o desfile das escolas de samba principais começa a se estruturar verdadeiramente como espetáculo; as regras mais rígidas que vigoram a partir da criação do Sambódromo e da Liesa consolidam o evento como um produto do *show business*. (...) Essa inclusão apenas pelo viés carnavalesco, entretanto, teria levado o samba das escolas, segundo algumas críticas, a se distanciar dos fundamentos que nortearam a criação das primeiras agremiações (Lopes; Simas, 2015, p. 342).

Com a priorização do espetáculo em detrimento do espírito associativo comunitário, as agremiações carnavalescas passaram a adotar, gradativamente, uma estrutura organizacional mais próxima à lógica empresarial do que aos tradicionais modelos comunitários de organização negra. A partir de então, os desfiles das escolas de samba se tornariam espetáculos altamente lucrativos, perdendo parte significativa do caráter festivo de participação popular que os caracterizava. Nesse processo, o poder de decisão e a influência das comunidades locais, que outrora desempenhavam um papel central no funcionamento dessas instituições, foram significativamente reduzidos — ainda que as escolas permanecessem, em sua maioria, compostas por membros de origem periférica e negra.

Esse processo de profissionalização e controle externo das escolas de samba desencadeou também uma série de mudanças estruturais na linguagem musical do samba, a começar pela própria organização rítmica das baterias. Segundo Spirito Santo (2016), o crescente interesse comercial da indústria fonográfica pelo carnaval impôs diversas alterações ao samba-enredo, visando adequá-lo aos padrões de gosto das classes médias. Dentre essas mudanças, destaca-se o processo de padronização das dinâmicas rítmicas das baterias, cada vez mais próximas da cadência da marcha, cujo ritmo acelerado — uma exigência da cronometragem dos desfiles, agora um critério de avaliação — faz desaparecer parte significativa da identidade rítmica de cada escola. Dessa forma, as baterias, que outrora ocupavam posição central nos desfiles e funcionavam como emblemas da identidade comunitária, foram gradativamente rebaixadas à condição de meros acompanhantes de marchinhas “boi-com-abóbora”³.

Também os compositores foram impactados por esse processo de espetacularização dos desfiles, progressivamente perdendo seu protagonismo em favor da figura do carnavalesco, mais focado na organização e na grandiosidade do espetáculo. Nesse contexto, o interesse das escolas de samba desloca-se para o samba-enredo, reduzindo o espaço anteriormente destinado às manifestações mais espontâneas e informais de samba, como o *samba de terreiro*, tradicionalmente vinculadas ao cotidiano das comunidades.

Pode-se dizer que, ao longo da década de 1970, observa-se um processo de transferência de poder nas escolas de samba: este sai das mãos dos sambistas e fundadores, vinculados à história e aos valores da comunidade, para ser controlado cada vez mais diretamente pelo grande capital, assumindo uma lógica de gestão mais empresarial e menos familiar. Embora a linguagem rítmica das es-

3 “No mundo do samba, expressão de gíria que designa a composição musical mal construída, em letra e melodia” (Lopes; Simas, 2015, p. 48).

colas — sua “alma” — permanecesse negra e periférica, sua gestão foi assumida por setores empresariais majoritariamente brancos e distantes das tradições populares.⁴

É nesse contexto que os pagodes de fundo de quintal emergem como espaços mais livres e espontâneos de criação artística. O sucesso estratégico dos blocos dentro do universo do samba pode, assim, ser interpretado como um capítulo relevante na disputa pela hegemonia popular no interior da cultura negra brasileira. *Uma estratégia adotada pelas comunidades para se contrapor ao modelo de gestão capitalista prevalente nas escolas de samba tradicionais*, buscando reafirmar vínculos mais diretos com as raízes culturais e com o espírito associativo que caracteriza o samba.

Em plena ditadura militar, o Cacique de Ramos consolidou-se como um espaço alternativo de ocupação negra na cidade, desafiando a dinâmica de higienização urbana representada pelo sambódromo, à qual as escolas de samba tiveram de se submeter. Assim como no caso da MPB, esses espaços de resistência político-cultural desempenharam papel crucial na criação de uma nova linguagem estética, que transformaria radicalmente a história da música popular brasileira. A tal ponto que boa parte daquilo que hoje entendemos por “samba tradicional” é atravessado, em alguma medida, pelo conjunto de inovações experimentadas nesses espaços. Ou seja, o Cacique de Ramos reinventa o samba contra a lógica de espetacularização do capital, preservando sua identidade negra. Tempo espiralar: tradição é modernização.

Insisto nesse ponto: assim como a MPB, o Cacique de Ramos configura-se como um movimento cultural e político que se contrapôs ao modelo de desenvolvimento promovido pela ditadura militar, resultando na formalização de um novo paradigma estético. De um lado, a MPB; de outro, o samba/pagode moderno. O fato de apenas o movimento ligado a setores progressistas de classe média ser hegemonicamente celebrado no interior de uma narrativa de “resistência político-cultural” à ditadura é bastante revelador das dinâmicas específicas do racismo à brasileira.

Muito mais do que um bloco, o Cacique de Ramos é um exemplo paradigmático do processo de *aquilombamento* de que nos fala Beatriz Nascimento (2022). Entidade carnavalesca, modelo de organização comunitária, espaço de criação estética, ponto de celebração e preservação das tradições culturais negras. Um verdadeiro *lôcus* de afirmação de uma identidade sociocultural negra, cujo significado é também profundamente político.

REVOLUÇÃO É NO FUNDO DE QUINTAL

A partir de 1977, o Cacique de Ramos passou a organizar rodas de samba semanais, todas as quartas-feiras, em sua sede. Sob a sombra da icônica tamarineira⁵, reuniam-se alguns dos maiores talentos da música popular brasileira: Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Dona Ivone Lara, Emílio Santiago, Neguinho da Beija-Flor, Almir Guineto, João Nogueira, Beth Carvalho, Beto Sem Braço, Arlindo Cruz, Dicró, Mauro Diniz e Jovelina Pérola Negra. Artistas geniais que fizeram parte da história de renovação estética e comunitária promovida pelo pagode.

Nesse período, Beth Carvalho, já consagrada como uma das principais artistas da música brasileira, aproximou-se do pagode do Cacique em busca de repertório para seu próximo álbum. Impressionada pela nova estética e por sua dinâmica inovadora, convidou diversos daqueles sambistas para participar de seu LP *De Pé no Chão* (1978), reconhecido como o marco inicial da consolidação do pagode como gênero musical — até então, como vimos, compreendido como uma reunião informal de sambistas. A partir de então, Beth receberia o título de “madrinha”, solidificando seu papel como figura central no cenário do samba.

O sucesso do álbum impulsionou a formação do Grupo Fundo de Quintal, composto inicialmente pelos fundadores do bloco — Bira Presidente, Ubirany e Sereno —, juntamente com Jorge Aragão, Almir Guineto, Sombrinha e Neoci, filho do icônico João da Baiana (1887-1974), pioneiro

4 De certo modo, a história do samba sempre foi a história da população negra em uma sociedade de classes cuja lógica hegemônica é regida pelo mercado, do qual os negros são historicamente excluídos - e com o carnaval não seria diferente. A submissão do carnaval à lógica empresarial, contudo, não se efetiva de maneira integral e sem contradições, como se representasse a vitória absoluta da Indústria Cultural. Embora a dinâmica empresarial predomine na disputa pela hegemonia, persistem conflitos e resistências que se manifestam em diferentes níveis. De todo modo, há consenso entre grande parte dos pesquisadores de que, nesse período, a estrutura das escolas de samba foi profundamente transformada em termos de organização política, o que gerou impactos significativos no campo estético e cultural.

5 A tamarineira do Cacique de Ramos refere-se à árvore localizada na sede original do bloco, sob cuja sombra se consolidaram encontros e rodas de samba que impulsionaram a renovação estética do gênero a partir da década de 1970.

sambista e percussionista carioca, um dos introdutores do pandeiro no samba e importante elo entre as tradições africanas e a urbanização do gênero no Rio de Janeiro. Em 1980, o grupo gravou seu álbum de estreia, *Samba é no Fundo de Quintal*, lançado pela gravadora RGE, alcançando ampla repercussão.

Além da maneira renovada de expressar o cotidiano, profundamente conectada à tradição do partido-alto carioca, e dos padrões harmônicos inovadores, o pagode promovido pelo Fundo de Quintal se caracterizava pelo uso de instrumentos até então incomuns ou inexistentes. Se, atualmente, instrumentos como *tantã*, *repique de mão* e *banjo* são comuns em rodas de samba consideradas “tradicionais”, é necessário destacar que nada disso existia antes do surgimento do grupo.

Até então, a prática adotada pela maioria dos conjuntos vocais-instrumentais de samba, como *A Voz do Morro*⁶, *Originais do Samba*⁷ e *Nosso Samba*⁸, consistia em apresentar uma versão reduzida da bateria das escolas de samba, composta por *surdo*, *reco-reco*, *tamborim*, *agogô*, entre outros instrumentos, frequentemente tocados por integrantes vinculados a alguma agremiação carnavalesca⁹. Com o Fundo de Quintal, ao contrário, a base instrumental do samba se afasta da dinâmica das escolas, de modo a instaurar um novo paradigma.

Almir Guineto incorporou o banjo — até então associado à música country estadunidense — ao universo do samba, ajustando sua afinação e adaptando-o com o braço do cavaquinho. Desenvolveu, ainda, uma técnica rítmica extremamente ágil, adequada para acompanhar a cadência de duas outras inovações propostas pelo grupo: o *tantã*, instrumento de timbre grave e estrutura mais leve que o *surdo*, originalmente utilizado por conjuntos de bolero e adaptado para o samba pelo mestre Sereno; e o *repique de mão*, criação do mestre Ubirany, que transformou o *repinique* das baterias das escolas de samba em um instrumento tocado diretamente com as mãos, sem o uso de baquetas, adequado ao formato do pagode de mesa¹⁰.

O que o Fundo de Quintal realiza é, portanto, um feito absolutamente extraordinário: *sintetizar formalmente o complexo conjunto de transformações socioculturais que permeou o samba carioca a partir da década de 1960*. Esse processo envolveu diversas mudanças e reconfigurações, abrangendo a dimensão territorial (a transição das quadras para os blocos), composicional (o surgimento de uma nova geração de compositores, não necessariamente vinculados às escolas), temática (novas narrativas urbanas que atualizaram as crônicas tradicionais do gênero), instrumental (a criação de novos instrumentos e a ressignificação de outros) e musical (o desenvolvimento de novos parâmetros harmônicos, especialmente com Jorge Aragão e Cléber Augusto).

Ao reinventar sua linguagem, o grupo dotava de forma artística o processo histórico de disputa da população negra pela hegemonia do samba, em um contexto marcado pela assimilação do gênero às dinâmicas de espetacularização promovidas pela modernização capitalista conservadora, proposta pelo regime militar. Nesse sentido, o trabalho do grupo se inscreve em um movimento mais amplo de afirmação e organização da identidade negra durante a ditadura, alinhando-se a iniciativas locais e globais das mais diversas, como o processo de reafricanização dos blocos afros na Bahia, o fortalecimento da cena reggae nas periferias do Maranhão (Pinho, 2010) e da cena black em todo o país. Um conjunto de estratégias de resistência e enfrentamento em um contexto de disputa pela hegemonia, em meio a uma ofensiva antinegra durante o período militar.

6 Grupo formado no início da década de 1960 por Zé Kéti, fez parte do elenco original da primeira temporada do show Rosa de Ouro e era integrado por Zé Kéti, Elton Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Zé Cruz e Oscar Bigode. (Lopes; Simas, 2015, p. 90)

7 Formado no início da década de 1960 e integrado por Mussum, Arlindo Bigode, Rubão, Bidi e Lelei.

8 Formado no fim da década de 1960, liderado por Genaro Soalheiro e integrado por Carlinhos do Cavaco (um cavaquinista fundamental na história do samba), Barbosa, Stênio, Nô e Gordinho. Mais conhecido por ser o grupo de acompanhamento de Clara Nunes.

9 Neste vídeo raro de 1973, observa-se uma apresentação d'Os Originais do Samba em sua formação original, ilustrando o modelo de instrumentação ao qual nos referimos anteriormente. SITE PAPO DE SAMBA. **Os Originais do Samba, em sua primeira formação, num feat com Wilson Simonal no show do Dia 7.** YouTube, 24 ago. 2023, 6min08s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jv09LwhVdNg>> Acesso em: 29 abr. 2025.

10 Nesta entrevista para o Canal Brasil, Bira e Ubirany discutem a história do Cacique de Ramos e do Fundo de Quintal, além de compartilharem detalhes sobre a invenção dos instrumentos. CANAL BRASIL. **Fundo de Quintal, Ubirany e Bira | O Som do Vinil.** Youtube, 11 dez. 2020, 25min54s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v6NTGerMHvA&ab_channel=CanalBrasil>. Acesso em: 29 abr. 2025.

As mudanças estruturais introduzidas pelo Grupo Fundo de Quintal conferem ao pagode um modelo autônomo de linguagem, dotado de dinamismo interno próprio. O processo de separação entre escola e comunidade, um dado social, encontra, enfim, sua formulação estética, engendrando uma nova maneira de ser e estar a partir do território-samba. Esse novo modelo, por sua vez, tornaria possível a constituição de um novo paradigma de organização comunitária negra.

Em síntese, é possível afirmar que, assim como Machado de Assis em relação a literatura e Pelé no que se refere ao futebol, o Grupo Fundo de Quintal representa a consolidação do processo de formação do samba/pagode moderno. Mais um exemplo de que a identidade do país só se revela enquanto potência a partir da cultura negra, ou seja, a partir da negação de sua vocação historicamente genocida.

REFERÊNCIAS

Livros

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosa**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de ramos—uma história que deu samba**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

PINHO, Osmundo. **O mundo negro: hermenêutica da reafricanização em Salvador**. Curitiba: Progressiva, 2010

SALLES, Marcos. **Fundo de Quintal: o som que mudou a história do samba**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2022.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil**. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016.

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

TAVARES, Cleo Guimarães. Teresa Cristina sobre Candeia: "Ele mudou minha vida". **O Dia**, 27 jan. 2015. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2015-01-27/teresa-cristina-sobre-candeia-ele-mudou-minha-vida.html>>. Acesso em: 28 abr. 2025.

Disco, CD ou LP

BEN, Jorge. **A tábua de esmeralda**. Philips, 1974.

CARVALHO, Beth. **De Pé no Chão**. RCA, 1978.

GUINETO, Almir. **Caxambu**. RGE, 1986

NEGRA, Jovelina Pérola. **Jovelina Pérola Negra**. RGE, 1986.

PAGODINHO, Zeca. **Zeca Pagodinho**. RGE, 1986.

QUINTAL, Fundo de. **O Mapa da mina**. RGE, 1980.

QUINTAL, Fundo de. **Samba é no Fundo de Quintal**. RGE, 1980.

VILA, Martinho. **Batuqueiro**. RCA, 1986.

Vídeos

GRUPO SAMBA SEM FRONTEIRAS. **Zeca explica a diferença entre samba de roda, partido alto e pagode.** [S.l.]: *YouTube*, 2024, 2min07s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MUpsdMGYbcU>>. Acesso em: 22 jan. 2025.

SITE PAPO DE SAMBA. **Os Originais do Samba, em sua primeira formação, num feat com Wilson Simonal no Show do Dia 7.** *YouTube*, 24 ago. 2023, 6min08s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jv09LwhVdNg>>. Acesso em: 29 abr. 2025.

JORGE BEN JOR. **Os alquimistas estão chegando.** [S.l.]: *YouTube*, 2018, 3min15s. Disponível em: <<https://youtu.be/RZWl7CMRmMc?si=w8RbF6fqeyH9egNj>>. Acesso em: 28 abr. 2025.

RAP E BATALHAS DE MCS: ENTRE O ENTRETENIMENTO, O PODER E O ALÍVIO CÔMICO

RAP AND MC BATTLES: BETWEEN THE ENTERTAINMENT, THE POWER AND THE COMIC RELIEF

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 23/01/2025

Aceito em: 17/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Franco Berwanger da Rosa  

FEEVALE | francoberwanger@hotmail.com

Denise Blanco Sant'Anna  

FEEVALE | denise@feevale.br

Resumo/Abstract

Este estudo busca analisar a forma como as Batalhas de MCs, movimento derivado do RAP, representa um espaço de múltiplas possibilidades para os rimadores que utilizam o humor como ferramenta argumentativa e os impactos dessas escolhas para eles, enquanto praticantes da modalidade e para o público que os acompanha. Para isto, foram selecionados excertos rimados e publicados na plataforma digital *Youtube*, de dois rimadores renomados no cenário brasileiro, MC Ajota e MC Jhony. Ambos são conhecidos nacionalmente por utilizarem do humor e o deboche para vencer suas batalhas de RAP. A partir dos recortes realizados, partimos para uma análise minuciosa de seus comportamentos e discursos à luz da teoria do humor, proposta por Terry Eagleton, em seu livro *Humor, o papel do riso na cultura*, bem como por meio do impacto da expansão do alcance do movimento devido ao crescimento das mídias digitais e, conseqüentemente, da heterogeneidade do novo público do RAP brasileiro. Concluímos que o uso do humor nas batalhas objetiva três principais fatores: o relaxamento por meio do alívio cômico, a elevação do MC a uma figura que exerce poder sobre o adversário e a assunção do papel de promoção de entretenimento para o público geral.

Palavras-chave: RAP, Batalhas de MCs, Hip-Hop

This study aims to analyze the way that the MC Battles, a cultural movement related to RAP, represents a place of multiple possibilities for the MCs who use humor as arguments in their freestyles and how it impacts their performances as MCs and their public perception. To achieve this goal, we selected some excerpts of battles of two MCs well known in Brazil: Ajota MC and Jhony MC, uploaded in the digital platform *Youtube*. Both are recognized for using humor as a tool for their rhyming strategies in order to win the RAP battles. From that we analyzed carefully the behavior and the two referred MCs, based on the humor theory proposed by Terry Eagleton in his book called *Humour*, such as wondering about the influence of the fast-sharing media and how it expands and differentiate the public who consumes RAP nowadays, making it a product for consumerism in Brazil. We concluded that the use of humour in MC Battles has three main objectives: relaxing through the comic relief, the rise of the power of MC in battles against its challengers such as his function of promoter of entertainment for who are watching him rap.

Keywords: RAP, MC Battles, Hip-Hop

INTRODUÇÃO

O Hip-Hop, embora seja um movimento moderno, criado há cerca de cinco décadas, passou por rápidas e sólidas transformações. Quando surgiu, por volta dos anos 1970, era produzido e consumido por grupos sociais específicos. Ou seja, era um movimento nichado e que representava e supria as necessidades e desejos de uma parcela da população juvenil. Em um mundo em que o desenrolar das relações sociais se transformam e potencializam a cada década, é natural que pequenos movimentos passem a circular por espaços mais amplos e heterogêneos, e que as linguagens circulantes em seus meios se alterem a fim de englobar um público ainda maior.

Com o advento da internet e sua popularização, as expressões culturais do tronco Hip-Hop, que antes eram manifestadas em espaços de pouca visibilidade, escalaram a um patamar global de circulação. Pequenos eventos, situados em locais alocados nas periferias dos grandes centros urbanos, se tornaram acessíveis por meio de gravações publicadas em plataformas on-line de compartilhamento de vídeos. Com isso, o Hip-Hop se destacou como uma cultura que transita entre a grande mídia, ou *mainstream*, e a cultura de rua, ou *underground*.

A partir dessas transformações, tornaram-se cada vez mais evidentes os impactos nas formas como os discursos rimados pelos MCs e a recepção da plateia correspondem entre si. O RAP produzido nas batalhas não apenas atende ao público que compartilha de seus ideais. Ele parece, agora, ter de se adaptar a outras exigências desse(s) ouvinte(s) tão mais globalizados.

RAP: FREESTYLE E BATALHAS DE MCS

Em tradução livre para o português, o termo *freestyle*, do inglês, significa estilo livre. No universo Hip-Hop, se refere ao fazer poético de versos rimados improvisados oralmente. Normalmente, são feitos individualmente, por jovens participantes de grupos que se reúnem para a realização da prática. Este fazer não se limita à execução das rimas, entretanto. Esta prática cultural predominantemente juvenil é fortemente marcada pela organização de eventos denominados Batalhas de MCs, nos quais os jovens se reúnem em círculos formados pelo público, para, alternando a tomada da voz, improvisar seus versos rimados.

Nas rodas de rimas, portanto, os MCs devem executar seus próprios freestyles. Por se tratar de um estilo livre, dificilmente há alguma pré-indicação temática. Dessa forma, há uma variedade infinita de assuntos que podem surgir, e de fato surgem em suas apresentações.

Por haver tamanha liberdade no ato de fazer freestyle, os estilos de improvisos variam. Há MCs que geram entretenimento exclusivamente por meio de rimas engraçadas, as quais fazem chacota dos adversários. Há também os que rimam versos violentos, que difamam e desacreditam, criticando aspectos físicos, éticos e morais dos adversários. Além deles, porém, existem aqueles que tendem a seguir o quinto elemento do Hip-Hop: o conhecimento. Os improvisadores que seguem essa linha, proposta por Afrika Bambaataa em 1977, e que tinha como objetivo reforçar “sua potencialidade como instrumento de transformação” (Teperman, 2015, p. 27), veem em seus papéis como MCs conscientizar o público de forma crítica, fazendo o uso do RAP como ferramenta pedagógica e de transformação social.

As batalhas de MCs no Brasil consistem em rodas de, normalmente, adolescentes e jovens adultos, sobretudo negros. Há também uma parcela inferior, ainda que crescente na atualidade, de homens brancos, mulheres e crianças. Acontecem, normalmente, em frequência semanal e são gratuitos (Silva, R.V. 2020). Para participar de um evento de batalha de MCs, o candidato deve contatar a organização no momento do evento e efetuar sua inscrição. Em alguns casos, é cobrada uma pequena taxa de inscrição, de até cinco reais.

Com a ampla popularização, via redes sociais, das batalhas de rimas no Brasil, houve um processo de homogeneização dos formatos das batalhas, na busca pela padronização da estruturação dos eventos. Dessa forma, se no passado haviam poucos rimadores, cujas participações eram facilitadas pela pouca concorrência às vagas, hoje em dia as dezesseis disponibilizadas para a competição podem não ser suficientes, dado o amplo interesse dos jovens em fazer parte do movimento. Por este motivo, caso esta quantidade seja extrapolada, se faz necessária a realização de um sorteio com os inscritos, os quais podem, por sorte ou azar, ser selecionados ou removidos da lista de participação.

Após a comissão divulgar os candidatos selecionados para participar da edição da batalha, os confrontos são, um a cada vez, selecionados por meio de outro sorteio. Cada MC terá um número cor-

respondente, de um até dezesseis, e a organização solicitará a alguma pessoa da plateia para que escolha dois números dentre eles, os quais correspondem a nomes dos MCs inscritos. Assim, os confrontos serão formados, um de cada vez.

Tejera (2013) explica detalhadamente este processo. De acordo com ele,

Em geral, na frente de cada nome é colocado um número, iniciando do 1, seguindo assim na ordem crescente até chegar no nome do último inscrito. Seguidamente solicita-se que cada espectador diga um número, até a chave se formar. Por exemplo: se os dois primeiros números ditos pelos espectadores forem três e cinco, o rimador, cujo nome contém o número três na frente, batalhará com o rimador de número cinco. O organizador vai pedindo aleatoriamente para o público ir dizendo os números, até que o organograma esteja completo (Tejera, 2013, p. 9).

No decorrer do processo, a roda passa a tomar forma, e um espaço semelhante a uma arena é formado. Os MCs selecionados são chamados pelo vulgo, ou apelido, escrito no momento da inscrição, e devem se direcionar para o meio da roda. Lá, normalmente decidem quem iniciará rimando, recorrendo a um simples jogo de par ou ímpar. Decidido quem começará, a equipe organizadora solta o som e instaura um coro (ou grito de guerra) que será repetido pela plateia. O clima de conflito se intensifica, os MCs e a plateia tomam posição, já aquecidos pela aclimatação.

Embora uma grande parcela das rodas de rimas ao redor do país possua seu próprio grito de guerra, ou coro, muitos, que antes apresentavam especificidades características de cada evento, também passaram por um processo de homogeneização. A forte influência, por meio de canais de transmissão em redes sociais, de grandes eventos como as batalhas da Aldeia e da Norte, em São Paulo, e a Batalha do Coliseu, no Rio de Janeiro, das quais os melhores MCs do país participam, fez com que estes gritos se tornassem cada vez mais semelhantes. Muitos são repetidos sem qualquer alteração em rodas culturais do Brasil inteiro. Estes, normalmente contêm ou uma mensagem de protesto ou de ironia e já são habituais para o público de todo o país, devido à alta propagação online. Dessa forma, esse público que comparece às batalhas, sejam elas realizadas no Sul, Norte ou Nordeste, cantam junto à organização. Dentre os coros que circulam por todo o país, podemos citar:

1. “E a maldade vem do homem que deu vida para você. Vai morrer ou vai matar? Vai matar ou vai morrer? E a bondade vem da mulher que não deixou nada faltar, vai matar ou vai morrer? Vai morrer ou vai matar?”.
2. E aí, o que que há? Ele te atacou, você vai deixar? (2x)
3. Geral levanta a mão, os mano, as mina, skatista, ladrão. (2x)

Após o canto do refrão, o duelo se iniciará. As batalhas de rua acontecem em um sistema de turnos, no modelo melhor de três (Tejera, 2013). Enquanto um rima, o outro apenas ouve. Dado o tempo estabelecido, é a vez do que foi ouvinte tomar a palavra e fazer a réplica. Assim posto, há no mínimo dois e no máximo três *rounds* por duelo. Se um MC vencer os dois primeiros *rounds*, ele estará classificado para a próxima fase. Caso vença um e perca o outro, acontecerá um terceiro para desempate. O improvisador que se sair melhor no terceiro *round* vence, por fim, aquela batalha, passando para a próxima fase, na qual enfrentará outro classificado. A estrutura segue dessa maneira, até a conclusão da batalha final e, consequentemente, o fim do evento.

O formato mais comum nas batalhas prevê, nos dois primeiros rounds, entre trinta e quarenta e cinco segundos para o MC rimar. Este formato é chamado de Tradicional. Durante este tempo, o improvisador deverá fazer seu freestyle. Ou seja, fará seu discurso rimado e improvisado sobre o assunto que desejar, seja com argumentos ofensivos contra o adversário, propondo reflexões para o público ou relatando sua realidade. No terceiro round, para desempate, normalmente acontece o formato bate-volta, no qual os MCs intercalam pequenos turnos para o uso da voz, em uma sequência de ataque e resposta, a qual é composta por quatro voltas, ou turnos, para cada um. Cada turno, segundo Campos (2020, p. 28), possibilita que o MC tenha tempo para “cativar o público, o qual concede a vitória a um/a dos/as oponentes por meio do barulho”.

O HUMOR NAS BATALHAS DE MCS

A rima humorística é, provavelmente, a forma mais comum de improvisação nas batalhas do Brasil. Elas surgem nas mais diversas abordagens: nas piadas sobre familiares, sobre aparência física, sobre relacionamentos, gênero e sexualidade. Ao mesmo tempo em que ignora e, por vezes, contradiz as idealizações originárias do RAP, de transmitir mensagens de conscientização social e de respeito à diversidade, retoma traços mais simples, também propostos no início do movimento Hip-Hop: suavizar tensões sociais violentas por meio do entretenimento.

Alguns MCs, como Billy e Barreto, moradores das periferias de São Paulo, entrevistados por nós em outra pesquisa realizada sobre batalhas, afirmam ter como objetivo em seus papéis como MCs conscientizar o público, conectar-se com ele e compartilhar experiências de vida. Entretanto, apesar disso, atraem-se ainda pelas batalhas em que o humor, ofensivo ou não, assume como ponto central da discussão. Para eles, o objetivo do encontro dos MCs pode ser o momento ideal e esperado de descontração das tensões da rotina.

Billy, 24 anos, é estudante de Biologia da USP e trabalha desde muito jovem. Segundo ele, as obrigações profissionais e estudantis, a necessidade de se locomover por meio de transporte público e os afazeres domésticos são cansativos e demandam muita energia. Além disso, o estresse gerado pela baixa remuneração o desmotiva. Os encontros com os amigos nos eventos das batalhas encarregam-se da descontração e do lazer frente à exaustiva rotina do MC.

Eagleton (2020) apresenta a teoria do humor como alívio. Para ele, a risada é uma linguagem universal e pode expressar a desconexão com as obrigações sociais. Uma espécie de liberação de impulsos reprimidos durante a socialização em ambientes formais nos quais convivemos com outras pessoas diariamente. Para o crítico britânico, “a construção da realidade social é um negócio cansativo que exige esforço prolongado, e o humor nos permite relaxar” (Eagleton, 2020, p. 61)

O relaxamento de tensões vem com a liberação da postura controlada que o indivíduo deve assumir em ambientes formais. Em uma espécie de clima carnavalesco, aos moldes da teoria de Mikhail Bakhtin, os eventos de batalhas surgem como espaços populares de liberdade de expressão. Não há espaço para julgamento alheio. Todos procuram a diversão. Alguns, o aprendizado. O que há em comum, de fato, é a comunidade e o riso como gesto coletivo. O riso, para o teórico russo, segundo Fiorin (2020, p. 97) “dessacraliza e relativiza os discursos de poder [...]”, e a literatura carnavalesada “não exalta a tradição, mas critica-a e opta pela experiência e pela livre invenção; constrói a pluralidade intencional de estilos e vozes”. (p. 98).

Para Fiorin (2020) no carnaval bakhtiniano

suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social, o desenrolar da existência normal. Derrubam-se as hierarquias e todas as formas de medo que ela acarreta, a veneração, a piedade, a etiqueta. Demole-se tudo o que é ditado pela desigualdade social ou qualquer outra forma de diferença (de idade, de sexo, etc.). (Fiorin, 2020, p. 98)

A seriedade é escancarada e imbecilizada, e “a linguagem torna-se obscena, não respeitando os limites da decência, do decoro” (Fiorin, 2020, p. 99), bem como desregulariza todo e qualquer autoritarismo ou dogma.

A grande questão acerca da contradição dos valores do movimento Hip-Hop, de respeito com a diversidade e investimento no conhecimento, com o puro desejo de gerar entretenimento para o público, configura o dilema da carnavalização. As batalhas como produção cultural popular organizada e vivenciada quase que exclusivamente por grupos marginalizados carrega fortes posicionamentos, representados e externalizados pelos MCs e pelo público, de resistência às normas das culturas ditas eruditas e à opressão das classes dominantes. Essas aparecem, sobretudo, em círculos sociais dotados de convenções sociais formalizantes e exclusivas. A marginalidade do movimento e a liberdade de expressão podem pôr, entretanto, em cheque o interesse maior da organização do evento. Não é fácil separar o julgamento e a preferência individual por MCs que priorizam as críticas sociais e exaltam seus sentimentos por meio de suas rimas, da desvalorização daqueles que executam rimas generalizantes que poderiam ser feitas em qualquer momento oportuno, contra qualquer adversário, ou em qualquer contexto, como as rimas humorísticas. Essas últi-

mas não dependem de um contexto específico, visto que são, muitas vezes, superficiais e adaptáveis a diversos contextos discursivos.

O ponto de inquietação aparece exatamente nesta contradição. Classificar o *freestyle* crítico, como elevado, baseando-se no quinto elemento do Hip-Hop, o conhecimento, proposto por Afrika Bambaataa, é, de alguma forma, semelhante ao ato de formalizar e/ou restringir a própria essência do termo *freestyle*. Daí a contradição. Em um movimento que prega a liberdade artística e de expressão por meio do discurso, hierarquizá-los não parece correto.

Podemos, a partir disso, admirar os valores elevados de *freestyles* menos generalistas, visto que são mais autênticos e demandam maior capacidade de criação dos rimadores, por se encaixarem apenas em contextos muito específicos. Mas não devemos julgar quem não o faz. Afinal, o *freestyle* humorístico é tão válido dentro do movimento, por promover entretenimento, quanto o *freestyle* crítico por promover reflexão.

Ademais, o *freestyle* humorístico pode atingir um público mais amplo justamente por incentivar a anestesia por meio do riso. A diversão, para Adorno (2021, p. 28) é o prolongamento do trabalho. “Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizados, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo”. Para ele, “divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra”. (Adorno, 2021, p. 37). Daí, a impopularidade das batalhas em que prevalecem os *freestyles* críticos. Eles retomam o sofrimento já vivido nas periferias. Não anestesiaram o público e não o entretém completamente. Não desviam sua atenção, mas podem deprimi-lo e torna-lo melancólico.

Ajota é um MC com muita capacidade para a elaboração de *freestyles* críticos e expressivos. Entretanto, costuma participar de batalhas com um copo de bebida alcóolica em mãos e fazer rimas humorísticas, desvirtuando seus adversários. Durante sua participação nos duelos, bebe. O possível alcoolismo é apontado pelos oponentes durante as batalhas. As respostas de Ajota são, porém, sarcásticas em relação a isso. No confronto contra Gomes, outro grande MC e representante do Distrito Federal no Duelo Nacional de MCs, o maior campeonato do Brasil, responde aos ataques à sua atitude de batalhar portando um copo de bebida. Ajota rima: “Ah, nada a ver, *cê quer falar da minha bebida / me dá 5 real pra você cuidar da minha vida.*” Na sequência, afirma: “Aê, Gomes, escuta o que eu vou falar pra tu / tirar meu copo? É melhor tirar a espada do Rei Artur.” A atitude de Ajota, de beber enquanto participa da roda de rimas e de debochar dos outros, pode ser justificada por versos proferidos por ele nesta e em outras batalhas. Por exemplo, ainda contra o mesmo MC, posteriormente, após ser criticado duramente por Gomes por ser um mau exemplo para as crianças que assistem às batalhas, assume uma postura séria e altera o tom de seu *freestyle*. Abaixo, está a transcrição dos versos em que descreve algumas situações pela qual passou e os motivos pelos quais escolheu beber.

Ajota

*Eu agradeço toda batalha
eu agradeço cada sorriso
porque a bebida é algo que eu gosto
mas eu largo o copo, dele eu não preciso*

*Se eu tô aqui, é que eu mereço
Tenho meu espaço e a ele agradeço
você é monstro, isso eu reconheço
não é uma bebida que faz o meu preço*

*Não é uma bebida no meu endereço
Nenhuma bebida me fez MC
São sete anos rimando na rua
não é esse copo que me fez “tá” aqui!*

Posteriormente, ainda contra Gomes, afirma:

O meu pai, com 9 anos, tava na cadeia

*Com 11 anos, estava meu tio
Eu com fome e a situação feia*

*Eu sei que eu não preciso dessa bebida
E também da cadeia não preciso
Mas a bebida foi o motivo
Pra eu poder arrancar muito sorriso!*

A justificativa do estilo de rimar de Ajota, com humor, aparece também em uma batalha contra outro MC, de vulgo Riaj, na 37ª edição da Batalha da Norte. Para ele, o sofrimento não deve se tornar assunto nas batalhas.

Ajota

*Tive um pai preso
com 9 anos de idade,
vi ele sair e ingressar
numa das melhor faculdade*

*Minha vida foi sofrida
eu tive que trabalhar,
mas eu faço minha rima
não venho pra cá chorar!*

Ajota

*Existia um cara que tomou dois nas costas
ele tinha pele preta e era meu amigo
mas cê não vê eu falando essas coisas na batalha
porque eu não acho que desgraça tem que vir ganhar grito!*

E, também, contra Billy, na 228ª edição da Batalha do Ana Rosa:

Ajota

*Eu não chorei no chuveiro
eu não chorei na enchente
eu chorei em cima da moto
em frente a um mar de gente*

*Enquanto eu tava lá
passando necessidade
chorei pedindo para Deus
para ter essa oportunidade*

Billy

*Chorando porque tava pedindo oportunidade
Cê viu como não tem criatividade?
Roncando de moto, não é de verdade
Pensou no bem próprio e esqueceu do bem para sua comunidade*

Ajota

*Mas e o bem pra minha comunidade? Tá de boa
Bem pra mim é o quê?
Bem pro meu pai e pra minha coroa*

Eu tô roncando de moto

*essa é minha atitude
pra ter ela trampei quinze horas no iFood!*

Segundo o próprio MC, o motivo pelo qual ele comparece e participa dos eventos não é chorar pelo sofrimento vivido. Apesar de ter tido o pai e o tio presos quando ainda era apenas uma criança, passado fome e de ter tido que trabalhar por extensas horas como entregador em aplicativos, ele não acredita que histórias de sofrimento devam “ganhar grito”. Ou seja, serem ovacionadas pelo público. Complementa-se a isso a sua afirmação de que a bebida é um dos meios pelo qual ele consegue arrancar sorrisos do público. Para Ajota, ao que tudo indica, o humor e o entretenimento valem mais do que a expressão melancólica e a reflexão crítica nas batalhas. Isso não gera desvalorização a suas rimas, apenas as diferencia dos outros estilos de *freestyle*, os quais, visivelmente, ele também é extremamente capaz de executar.

Nas batalhas, o humor surge de diversas formas, as quais fazem parte do jogo argumentativo do movimento. Uma troca em batalha de *freestyle* é a liberdade para dizer o desejado e ouvir o indesejado. É a expressão dos pensamentos inexprimíveis em ambientes normatizados, institucionais e protocolares. Ao fazer parte de um evento como esse, o MC deve ter em mente que poderá ser ofendido. As ofensas, entretanto, costumam ocorrer exclusivamente na troca discursiva dentro da batalha. É comum, inclusive, que os participantes achem graça das piadas que seus adversários estão proferindo contra eles. São abomináveis, exclusivamente, discursos racistas e, por vezes, homofóbicos e misóginos. Entretanto, por ser um movimento cultural predominantemente masculino e jovem, os dois últimos acabam acontecendo e, eventualmente, são aceitos.

Em uma batalha da edição 96 da Batalha da Norte, MC Ajota e MC Perigo, um rimador do Rio de Janeiro, também conhecido nas redes sociais por extravasar com piadas ofensivas contra seus adversários, oferecem uma sequência de ofensas um contra o pai do outro. Enquanto realizam as rimas, ambos dão risadas, juntamente da plateia.

Perigo

*Tá ligado no improvisado
Eu escuto de longe
Tu chegando de longe e teu pai:
Sai daí, o viciado*

Ajota

*O seu pai é diferente, o pai desse MC
Ele não fala: sai viciado
Ele fala: sou viciado, vou sair*

*Cê tá ligado, porque eu não posso entrar
Que senão a geladeira
E o fogão eu vou penhorar*

Perigo

*E o teu pai, da biqueira era o maior freguês
Lá tava estampado: viciado do mês
O teu pai é igual ao Julius, ele não tem sossego
Profissão de cheirar coca, ele trampa em dois emprego*

Ajota

*E o seu pai que ele é o cara mais legal
Ele é um cão da receita federal
E quando ele vê uma bagagem com droga, é um desespero
Ele fala: é cocaína, essa eu já senti o cheiro.*

Os versos, embora sejam demasiadamente agressivos, são aceitos e até mesmo incentivados pelo público, que se diverte ao ouvir. As ofensas são compreendidas exclusivamente como entretenimento. Ainda que a temática seja delicada, no contexto exclusivo das batalhas de rima (quase) tudo é aceito. Caso contrário, a dinâmica do *freestyle* não faria sentido. As rimas proferidas nesses contextos são, normalmente, generalistas, por isso não são entendidas como ofensas pessoais direcionadas pontualmente para o adversário em questão.

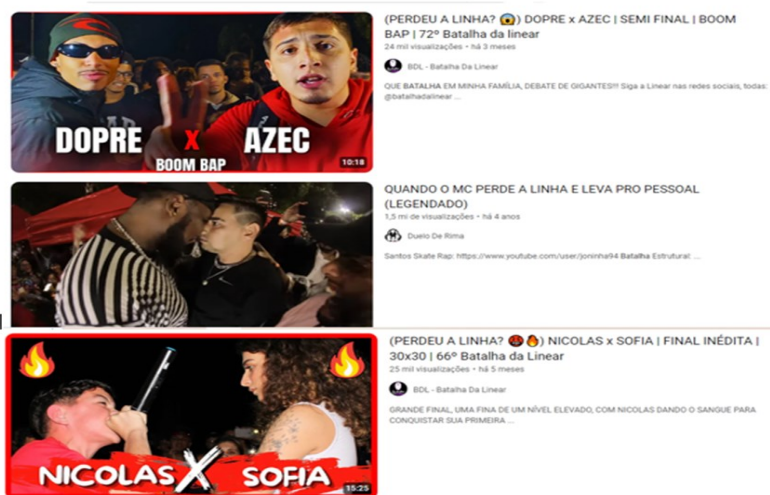
Como dito anteriormente, ao participar dessa dinâmica em que o humor ácido e ofensivo é comum, o MC deve estar consciente de que as piadas iniciam e terminam dentro da batalha. Exige-se, portanto, muita maturidade de quem está participando do evento, visto que há uma linha tênue entre piadas generalistas e piadas direcionadas para a vida pessoal dos MCs. Não são raros os momentos em que o participante se revolta com o que está sendo dito contra ele. A demonstração da indignação se torna alvo e a piada direcionada a ele se intensifica, gerando uma bola de neve de irritação no MC. Não à toa, há muitas batalhas cujos títulos destacam que a batalha ‘ficou pessoal’ ou que o participante ‘perdeu a linha’. (Figuras 1 e 2)

Figura 1: (Ficou pessoal)



Fonte: Youtube

Figura 2: (Perdeu a linha)



Fonte: Youtube

Para Terry Eagleton (2020, p. 23), o humor pode

expressar genuína agressão e ao mesmo tempo negá-la, uma agressão à qual a vítima não pode objetar sem parecer destituída de humor. Prender o alvo nessa posição insustentável pode ser parte da diversão.

Tal posição insustentável de vítima da piada, em um ambiente onde ela é permitida, e até incentivada, é o motivo pelo qual as batalhas nas quais algum dos participantes se ressentir com o que é

dito chama tanta atenção a ponto de receber um título que destaca o acontecimento. Há uma espécie de incitação e tentativa de desmoralizar o outro por meio da piada, ao mesmo tempo em que a ele é exigida a manutenção do autocontrole para que não deixe sentimentos de mágoa ou raiva ultrapassarem a razão e a frieza necessárias para a participação do jogo discursivo e dinâmico da batalha.

O deboche é uma forma de humor que se destaca nas batalhas. Esta estratégia argumentativa consiste na desmoralização dos argumentos do adversário por meio de sua ridicularização. Ou seja, não há uma argumentação construtiva para o debate discursivo, e sim a negação das falas do outro por meio da satirização forçada.

Eagleton (2020) aponta que este tipo de comédia afrouxa o punho da autoridade e zomba do tedioso e regrado universo da moralidade e da correção. O piadista enxerga o mundo como uma piada. Para ele, o correto não deve ser levado a sério. Ele, por meio da zombaria, ri da ingenuidade do homem e impede que o mundo “desvaneça em função do tédio”. (Eagleton, 2020, p. 69)

Jhony MC, grande representante, há mais de uma década, do cenário carioca nas batalhas de MCs, é um exemplo disso. Com um histórico de rebeldia e falta de disciplina no movimento, ficou conhecido por atos incomuns que contestam a o procedimento normal das batalhas. No ano de 2019, em um dos maiores eventos anuais do Brasil, o campeonato interestadual de MCs, após perder para seu adversário e demonstrar desacordo com os votos dos jurados, Jhony desafiou todos eles para um duelo. Em frente a milhares de pessoas, alegou “E só pra deixar justo, nenhum dos jurados que estão sentados ali nunca batalharam comigo. E se batalhassem, nunca me ganhariam”. O público, tomado pelo fervor do momento, foi à loucura. Jamais um MC havia feito algo semelhante. Não à toa, Jhony se tornou um dos rimadores mais populares no universo das batalhas.

O vídeo em que ele e os jurados se enfrentam possui mais de 9 milhões de acessos no Youtube, em abril de 2025, o que o consagra como um dos vídeos de batalhas de MCs mais assistidos no Brasil.

Indivíduos com atitudes como essa desfrutam da sensação de imortalidade e se permitem ultrapassar a barreira do bom senso e da disciplina por estarem blindados pela liberdade oferecida pelo evento para desrespeitar os oponentes em um acordo firmado em prol do entretenimento.

Em outro exemplo, Jhony alega que seu adversário utiliza cal virgem como droga. A plateia, novamente, dá muitas risadas e faz muito barulho para a rima de Jhony, o que é um sinal de aprovação. Seu adversário, MC Guri, rimador experiente, por sua vez, desmente a acusação. Expusemos a resposta por meio da transcrição dos versos abaixo:

Guri

*Eu entendo os gritos, mas parceiro
Comigo essa rima não dialoga
Até porque geral sabe qual que é meu discurso
Sempre disse não às drogas.*

*No estilo PROERD, mesmo, meu parceiro
Desde a minha infância
Pois eu tô focando nos menor!
Quem é que cospe fumaça em cara de criança?!*

Jhony

*Mas cê sabe, eu sou o trem
na cara de criança
e na cara de otário também!*

*Qual vai ser? Cê não era o machão, valentão
que se eu fizesse alguma coisa ia me bater?*

Na sequência, após a resposta de Guri, Jhony confirma que já havia soprado fumaça de cigarro na cara de outro MC, menor de idade, em outra batalha. O caso aconteceu contra MC Xamuel. Por meio de atitudes como essa, podemos perceber que em uma batalha de rimas não são julgadas apenas os discursos verbais, mas também a teatralidade e a ousadia. A postura incorreta de Jhony, em

vez de ser repreendida pela organização, é ovacionada pelo público. A organização, por sua vez, por lucrar com o entretenimento, se mantém omissa diante de atitudes como essa e, conseqüentemente, autoriza e reforça o sentimento de invencibilidade do MC desrespeitoso. A vítima, por outro lado, não pode questionar o ato formalmente, apenas respondê-lo por meio de atitudes semelhantes ou pela verbalização rimada nos moldes da batalha, pois, como dito anteriormente, está em uma posição insustentável, visto que tudo não passa de uma dinâmica autorizada e firmada em que toda piada é aceita, sem que nada deva ser levado para o lado pessoal.

Isso se traduz, de certa forma, em teatralizações e/ou performances que buscam atrair os votos do público para si. Por mais que os sentimentos se intensifiquem, os participantes sabem que o acordo comum do movimento, firmado indiretamente pelos MCs, pela organização e pela plateia, não permite que o confronto ultrapasse os limites da verbalização. São poucos os casos em que houveram agressões físicas. Há sim momentos de tensão, semelhantes a conflitos de adolescentes em escolas. A concretização da violência para além da verbalização, porém, raramente acontece.

Para concluir, vale ressaltar que Virginia Woolf (2024) colabora para a reflexão do valor do riso e do humor na arte. Em seu ensaio “O valor do riso”, publicado em 1905, Woolf lembra seus leitores de que o humor é a transgressão. O riso leva o indivíduo de volta à realidade e prova que, fora de seu próprio controle, ele ainda é humano, e que a realidade não é controlável. O riso está no âmago do ser humano e, assim, escapa da tentativa de controle de “uma massa de conhecimento pesado e indigerido” (Woolf, 2024, p. 27).

A autora ainda reforça que as mulheres e crianças, por não terem seus olhos “toldados pela erudição nem seus cérebros obstruídos pelas teorias dos livros” (Woolf, 2024, p. 27), preservam os espíritos cômicos. Tal pensamento parece coincidir com as afirmações de Burke (2010), quando declara que, ao utilizar conceitos como cultura erudita e cultura popular como diferentes e (quase) opostos, o debate deve considerar que há um tráfego de mão dupla entre elas, e que, conforme Woolf, se a erudição mata a comédia, todo erudito já foi cômico e, portanto, ainda pode sê-lo, mas nem todo cômico, ou popular, pode alcançar a erudição. Assim, se a cultura erudita, ou no caso das batalhas, as rimas críticas, são consideradas como superiores tecnicamente, compreende-se o motivo pelo qual a vitória do cômico parece gerar tanto desconforto. É como se, dentro deste contexto, a cultura popular possuísse maior valor do que a cultura erudita, ainda que esta demande maior empenho.

O que a autora parece afirmar, portanto, é que todo espírito é essencialmente cômico, e que o riso e o humor são a elevação, nem sempre bem-vista pela erudição, dos sentimentos originários do ser humano. Dado tal pensamento, é possível olhar com maior nitidez para a distinção entre os MCs que externalizam seus discursos com humor, e os que fazem críticas sociais. Entre os que buscam entreter a si e aos outros, e os que buscam informá-los. Entre a leveza da plateia ao contemplar o prazer do riso promovido pela piada, e a reflexão, nem sempre interessada, do questionamento proposto pelo outro MC. Assim é, de certa forma, compreensível a inclinação do público ao usufruto das rimas cômicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo realizado, foi possível perceber que existem diversas motivações por trás dos discursos humorísticos rimados pelos MCs em batalhas de RAP. Alguns rimadores optam pelo estilo para esquecer dos problemas cotidianos ou para promover entretenimento para a plateia. Outros, para vencer as batalhas desmoralizando a figura do adversário e, assim, conseqüentemente, conquistar mais títulos e alavancar suas carreiras nas mídias digitais. Há ainda aqueles que o fazem para dessacralizar os discursos normativos e sérios, frequentemente presentes nos mais diversos ambientes de convívio social, mas que pode ser esquecido em espaços de propagação cultural, como as rodas de batalhas de MCs.

Por meio de exemplos como o de Ajota, foi possível destacar a relevância do cômico dentro do jogo argumentativo consciente e instituído entre duas pessoas dentro de uma roda de rimas. O cômico surge, nas batalhas, como uma forma segura, protegida pela instituição organizadora do evento, a qual demarca o espaço e o momento em que os indivíduos deixam a pessoalidade de lado, o que envolve, sobretudo, o peso da realidade familiar, profissional e social, e concordam em participar deste jogo, em prol do entretenimento coletivo. A similaridade com a carnavalização bakhtiniana se concretiza por meio de piadas que permeiam, ou até mesmo ultrapassam a linha do desrespeito, mas que, acima de tudo, são toleradas e publicamente aceitas no âmbito em que se propagam, pois ex-

pressam um desejo coletivo e, muitas vezes, velado de experienciar a invencibilidade sem enfrentar qualquer risco de punição.

Além disso, consideramos que há um forte impacto, para além das escolhas próprias dos MCs, das exigências de um público amplo e heterogêneo, oriundo de contextos sociais distintos e que não busca no Hip-Hop uma ferramenta de conscientização, mudança de vida espaço para a luta de classes, mas sim de mero entretenimento. Há, portanto, um contraste ideológico marcado pelo surgimento do RAP e seu papel político crucial no acesso de grupos marginalizados a espaços de debate político e uma nova onda de transformação do discurso em material de consumo para as grandes mídias.

Por meio dos excertos analisados, é possível sugerir que, apesar de as rimas serem improvisadas na hora, há certa consciência das atitudes dos MCs antes, durante e após a batalha, visto que os confrontos parecem ultrapassar as barreiras da linguagem verbal e surgir, para além dela, por meio da performance e da teatralização, os quais aparentam ser elementos essenciais e que funcionam como ferramentas intensificadoras das forças argumentativas nas ocorrências dos combates.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo. Editora Paz e Terra. 13 ed. 2021.
- BATALHA DA NORTE. [EMOCIONANTE!] Ajota x Riaj | 37ª Batalha da Norte | Santana | SP. Youtube, 21 de março de 2022. 10:59. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BQm9lFYKAHU&t=187s>. Acesso em: 26/11/2024.
- BATALHA DA NORTE. Perigo (RJ) x Ajota | 96ª BATALHA DA NORTE. Youtube, 18 de junho de 2023. 8:24. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JOvqvIh3aHs&t=392s>. Acesso em 05/12/2024.
- BDA – Batalha da Aldeia. (PEGOU FOGO) JHONY x XAMUEL | PRIMEIRA FASE | 307ª Batalha da Aldeia. Youtube, 20 de janeiro de 2019. 12:17. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wTOLhWN3rnY>. Acesso em: 09/12/2024.
- BDA – Batalha da Aldeia. JHONY DESAFIA OS JURADOS DA ALDEIA | INTERESTADUAL II | Barueri | SP. Youtube, 10 de janeiro de 2023. 10:25. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mvWRZbNtvhY>. Acesso em: 07/12/2024.
- BDA – Batalha da Aldeia. JHONY X GURI | PRIMEIRA FASE | 315ª Batalha da Aldeia. Youtube, 07 de março de 2023. 11:42. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5VraEsx7UhE>. Acesso em: 07/12/2024.
- BDAR – Batalha do Ana Rosa. Ajota x Billy | 2FASE | 228ª Batalha do Ana Rosa. Youtube, 23 de março de 2024. 9:00. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u_P5xiJTWH4. Acesso em: 05/12/2024.
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo. Companhia das Letras. 2010.
- CAMPOS, Felipe Oliveira. **Rap, cultura e política: Batalha da Matrix e a estética da superação empreendedora**. São Paulo. Editora Hucitec. 1ª ed. 2020.
- EAGLETON, Terry. **Humor: O papel fundamental do riso na cultura**. Tradução Alessandra Borrunker. Rio de Janeiro. Editora Record. 2020.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo. Editora Contexto, 2020.
- ROSE, Tricia. **Barulho de Preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. São Paulo. Editora Perspectiva. 1ª ed. 2021.
- SILVA, R. V. da. **Rimas Conectadas: um olhar para as batalhas de MCs e para as performances do rap brasileiro na cultura digital**. In: MAGI, E.; MARCHI, L. de. (org.). *Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. p. 111-134.

TEJERA, Daniel Bidia Olmedo. **Rap: o duelo de rimas no cotidiano do jovem**. 2013. 107 f. Dissertação - (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2013.

TEPERMAN, Ricardo Indig. **O rap radical e a “nova classe média”**. Psicol. USP 26 (1). Jan-Apr 2015.

WOOLF, Virgínia. **Ensaaios seletos**. São Paulo. Editora 34. 2024.

CANTO CORAL E CANCIONEIRO BRASILEIRO: EXPERIÊNCIA INTERARTE NA AULA DE ARTES REGULAR

CHOIR SINGING AND BRAZILIAN FOLKSONG: AN INTERART EXPERIENCE IN THE STANDARD CURRICULAR ART CLASS

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 25/01/2025

Aceito em: 14/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Leonardo Lopes Lourenço do Rio  

SEDUC-CE | leonardo.rio@prof.ce.gov.br

Gerardo Silveira Viana Jr.  

ICA-UFC | gerardovianajr@ufc.br

Resumo/Abstract

O trabalho discute o ensino de Música no 6º ano do Ensino Fundamental II na E.M.E.I.F. Monsenhor Linhares, em Fortaleza, com foco no canto coral como experiência estética significativa (Dewey, 2010). A investigação baseia-se na prática musical cooperativa (Johnson et al., 1999 *apud* Fernandes, 2013), na Abordagem Triangular (Barbosa, 2014) e no conceito de interarte (Chueke, 2006). Utilizando observação, diário de campo e dados públicos da escola e SME-FOR, o estudo analisa a combinação de música e artes visuais no ensino regular, explorando conexões entre as duas linguagens. Essa integração amplia a experiência dos estudantes, que observam, escutam, desenhavam e cantam, tornando o aprendizado mais envolvente. Os resultados mostram que o enriquecimento do ensino é possível com a parceria de artistas visuais, que criam ilustrações integradas à música como estímulo ao aprendizado. Não se defende a multidisciplinaridade do professor de artes, mas sim a colaboração entre profissionais, promovendo diálogos interarte. Essa interação pode ser viabilizada por parcerias entre escolas ou intercâmbios entre professores de Arte, tradicionalmente isolados no planejamento de aulas. Conclui-se que a cooperação entre áreas torna o processo de ensino mais significativo e abrangente, valorizando a troca de experiências e o desenvolvimento artístico dos estudantes.

Palavras-chave: interarte, processos de ensino e aprendizagem, cancionário brasileiro.

This paper addresses Music education in the 6th grade of Elementary School II at E.M.E.I.F. Monsenhor Linhares, in Fortaleza, focusing on choral singing as a meaningful aesthetic experience (Dewey, 2010). The investigation is based on cooperative musical practices (Johnson et al., 1999 *apud* Fernandes, 2013), the Triangular Approach (Barbosa, 2014), and the concept of interart (Chueke, 2006). Using observation, field journals, and public data from the school and SME-FOR, the study analyzes the integration of music and visual arts in regular education, exploring connections between the two languages. This integration enhances students' experiences as they observe, listen, draw, and sing, making the learning process more engaging. The results show that enriching education is possible through partnerships with visual artists who can create illustrations integrated with the music curriculum to stimulate learning. The study does not advocate for the multidisciplinary role of the arts teacher but rather emphasizes collaboration among professionals, fostering interart dialogues. Such interaction can be achieved through school partnerships or exchanges between Arts teachers, who traditionally plan lessons in isolation. It concludes that cross-disciplinary cooperation makes the teaching and learning process more meaningful and comprehensive, valuing experience exchange and the artistic development of students.

Keywords: Interart; Teaching and Learning Processes; Brazilian Folk Song.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo analisar as estratégias de ensino e de aprendizagem em Educação Musical aplicadas em uma turma de sexto ano durante o primeiro semestre de 2020, em uma aula regular de Artes ministrada na Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental (E.M.E.I.F.) Monsenhor Linhares. Este artigo parte de um formato de relato de experiência, focando-se nos aspectos de experiência significativa de aprendizagem, cancionero brasileiro, interartes, e interdisciplinaridade no ensino e aprendizagem de artes.

Minha escolha pelo tema ocorreu a partir da observação da evolução de um plano de aula desenvolvido em meus primeiros anos de docência na rede municipal e que, com o passar dos anos, ganha novo corpo, suprimindo necessidades que os estudantes demonstravam aula após aula. Em meus primeiros anos como professor do ensino básico sentia grande resistência dos estudantes em experimentar a música — cantar, ou usar o corpo para fazer música era entendido como algo incompatível com a sala de aula, considerado até como um desvio do propósito da aula.

Figura 1: Pentagrama com a melodia



Fonte: Transcrição de Pereira (2019).

Uma quantidade considerável dos estudantes se incomodava com a dinâmica mais interativa da aula, que pedia que eles participassem ativamente. Com o tempo, alguns alunos pediam alternativas, como fazer um trabalho escrito ao invés de uma atividade prática; isso gerava uma dinâmica desconfortável para mim, e acabava desmotivando alunos que estavam se propondo a participar. O ensino tradicional é duro e enraizado na doxa da comunidade escolar, também como uma defesa, uma forma tradicional de existir na escola. Dessa forma, comecei a criar espaços de educação musical além do tempo de sala de aula regular, em meu horário de planejamento ou fora do expediente, praticamente um trabalho voluntário: grupos de canto, violão e percussão que se reuniam no contraturno em algumas escolas que trabalhei. Esta dinâmica, todavia, era cansativa e difícil de se manter, pois era um trabalho extra em uma jornada de trabalho extensa, e esses projetos paralelos acabavam por não vingar dentro de minha experiência. Isso me levou a buscar maneiras de aproveitar o processo educacional já consolidado, o ensino tradicional, como parte do processo da quebra do mesmo: como eu poderia usar o ensino tradicional em minha aula como ferramenta para a criação de uma nova forma de aprender artes na escola?

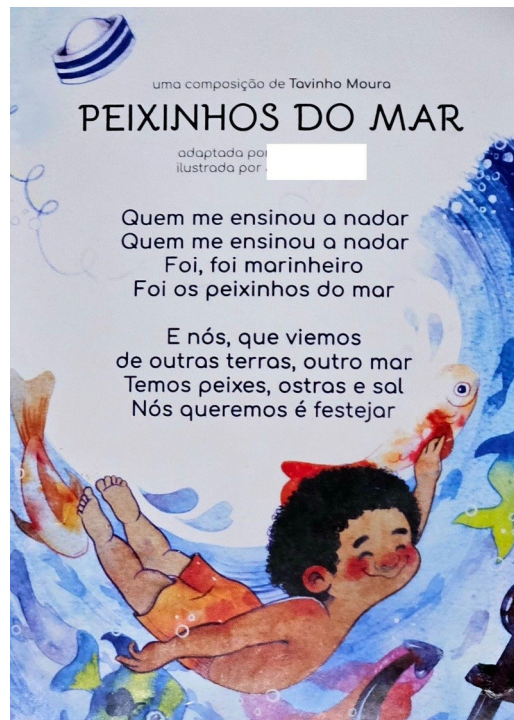
Os alunos sempre respondiam muito bem às atividades de cópia ou de leitura, então pensei em como inseri-las em minha aula de música sem que ela perdesse sentido, e cheguei a uma resposta: iniciar a aula copiando a letra da música no quadro. Nasce uma relação mais forte com o texto da letra da música. Passei a ensinar canções folclóricas e populares dessa forma, iniciando a aula com uma atividade de cópia da letra, algo que ajudava a inserir os estudantes em uma mentalidade de concentração, que eu aproveitava para o momento de aprendizado da melodia (Figura 1) cantada com letra. Este procedimento pode favorecer a memorização do conteúdo, neste caso a letra de uma canção.

No ano de 2019, iniciei a lecionar na Escola Municipal Monsenhor Linhares. A escola fica localizada no bairro Parquelândia, mas recebe estudantes de vários bairros adjacentes como Bela Vista, Antônio Bezerra, São Gerardo, Rodolfo Teófilo, dentre outros. Pertencente à Regional III, o bairro da Parquelândia possui índice de desenvolvimento humano de 0,628 — considerado um valor “médio”, bem discrepante de outros bairros mencionados como Bela Vista, de apenas 0,375, considerado baixo (Fortaleza, 2022). Minha carga horária nessa escola era de treze horas semanais em

sala de aula, sendo cada uma em uma turma de Artes diferente — ao todo, treze turmas. Dei aulas para as séries do sexto ao oitavo ano, nos turnos da manhã e da tarde. A escola tem uma estrutura bastante precária, todavia, é uma das escolas com melhor estrutura que já trabalhei na rede municipal, que era no geral bastante sucateada especialmente no quesito estrutura física até 2022, ano que me afastei da rede municipal. As salas são relativamente ventiladas, mas no geral sempre quentes, especialmente no turno da tarde.

Em fevereiro de 2020, ministrei uma aula no sexto ano, do turno da manhã, com aproximadamente trinta alunos, que eu havia assumido no começo do ano letivo, sobre a canção “Peixinhos do Mar”. O objetivo da aula era principalmente estimular os meninos a cantarem, a partir de uma canção que é folclórica e possui uma melodia bastante simples e animada, fatores cruciais para o engajamento qualitativo destes estudantes em uma aula de música. Como a aula de artes é de apenas cinquenta minutos, o foco maior seria em divulgar o folhetim pré-elaborado (figura 2), o qual possui uma arte autoral inspirada na canção. Propor a audição da canção “referência” na voz de Milton Nascimento e provocar os estudantes a buscarem uma diferença colocada propositalmente no folhetim (a letra que tem um viés mais violento, “temos pólvora chumbo e bala, nós queremos é guerrear” foi adaptada para uma proposta mais festiva: “temos peixe, ostras e sal, nós queremos é festejar”) e explicar brevemente o sentido daquela mudança para os estudantes, os quais já estão diariamente inseridos em contextos de violência literal, muitas vezes envolvendo a própria bala, chumbo e conflitos de facções.

Figura 2: folhetim elaborado com pintura em aquarela



Fonte: acervo pessoal do autor

As aulas de música que busco propor se diferem das demais pelas suas especificidades, que se ressaltam em momentos como: rotinas de encontro/início, como pôr-se em círculo dando as mãos, exercícios de relaxamento, aquecimento vocal, etc. Existe aqui, além de tais processos lúdicos e didáticos, uma preocupação em trazer o grupo a um encontro com a identidade da música: a música não domina nem é dominada no processo, há assim um encontro em um lugar abstrato, criado no espaço da sala de aula, entre a música e as pessoas; um lugar de liberdade, onde se constrói uma experiência singular de fruição e criação musical. Como principais pontos desses processos, podemos elencar:

- Alteração do estado de consciência cotidiano em busca de uma percepção sensível expandida ao som, à música e aos elementos visuais.
- Proposta de disposições diferenciadas do padrão enfileirado, buscando o círculo.

- O entendimento da música como linguagem e a atenção para detalhes como altura, ritmo e harmonia entre vozes.

Posto isso, o objetivo central deste artigo é realizar uma análise de uma aula inter e transdisciplinar em Artes (interarte), ministrada em uma turma de sexto ano da Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental (E.M.E.I.F.) Monsenhor Linhares. Sigo para apresentar alguns guias do meu processo de musicalização e prática musical dentro da escola.

METODOLOGIA DA PESQUISA E ELABORAÇÃO DE DADOS

No campo das ciências humanas e sociais, as pesquisas geralmente não se limitam à quantificação de dados ou à formulação de leis generalistas, já que a complexidade dos comportamentos humanos e sociais envolve múltiplos fatores e variáveis. De acordo com Goldenberg (2013), o método qualitativo propõe que a pesquisa ultrapasse a mera observação direta, constituindo-se como um diálogo entre as perspectivas dos pesquisados e do pesquisador. Para a autora, as informações qualitativas, ao descreverem detalhadamente situações, permitem compreender os sujeitos em seus próprios termos, exigindo flexibilidade e criatividade tanto na coleta quanto na análise dos dados, características que os diferenciam dos dados quantitativos. A partir dessa compreensão, optou-se pela abordagem qualitativa neste estudo, motivada pelas inquietações surgidas ao longo da prática docente e pela intenção de valorizar as percepções, sentimentos e experiências individuais dos estudantes. Considerando as dinâmicas hierárquicas presentes na escola, que frequentemente reproduzem violências simbólicas, a pesquisa busca, como prática do professor-pesquisador, construir um processo educativo significativo, em diálogo com o universo simbólico dos estudantes e estimulando sua participação ativa no processo de ensino-aprendizagem.

Com o intuito de registrar impressões, fenômenos e reflexões surgidas ao longo das aulas, esta pesquisa fez uso do diário de campo como instrumento metodológico. De acordo com Lewgoy e Arruda (2004, *apud* Lima; Miotto; Dal Prá 2007), o diário de campo constitui uma fonte contínua para a construção, desconstrução e reconstrução do conhecimento profissional e das práticas educativas, possibilitando o registro tanto de aspectos quantitativos quanto qualitativos. Lima, Miotto e Dal Prá (2007) ainda ressalta que essa ferramenta favorece o planejamento e a avaliação das ações desenvolvidas, servindo como suporte para reflexão e reinvenção da prática docente. Neste trabalho, os registros foram realizados logo após cada aula, aproveitando a memória ainda vívida dos acontecimentos, e devidamente datados para manter a organização temporal, aspecto considerado crucial para a avaliação do avanço entre as atividades. O diário de campo também atuou como base de consulta na análise das aulas e na elaboração ou reelaboração dos planos pedagógicos.

FAZER MUSICAL COMPARTILHADO E COOPERATIVO

O trabalho desenvolvido no Coral da UFC entre os anos de 1985 e 2019 surge como uma das referências para esse trabalho especialmente dentro da proposta de canto coral. O coral da UFC teve um papel significativo na história da educação musical dentro da Universidade Federal do Ceará (Sousa, 2011), como pode-se constatar ao ler um trecho do projeto de criação do curso de Educação Musical de Fortaleza:

A organização dos saberes acima elencados levará em consideração dois aspectos fundamentais: (...) b) a experiência vocal coletiva da Universidade Federal do Ceará, consubstanciada na atividade coral que nela existe desde os primeiros anos de sua criação e que ao longo de quase cinquenta anos, foi responsável pela formação de significativa parcela de Educadores Musicais, especialmente regentes de coral, que hoje atuam em Fortaleza (UFC *apud* Sousa, 2011, p. 59)

Observando a origem naturalmente coletiva construída na prática do coral, mais especificamente aqueles influenciados pelos pressupostos aplicados por Izaíra Silvino no coral da UFC, podemos fazer uma clara ligação do aprendizado Segundo Eymess (2010), o Coral cria um ambiente no qual as experiências individuais são incentivadas, mas sempre articuladas e refletidas no âmbito coletivo.

Com uma perspectiva de aprendizado coletivo e compartilhado, alguns teóricos interacionistas como Piaget e Vygotsky partem do princípio de que “o mundo psíquico do ser humano não é inato, ou seja, a pessoa não nasce com ideias prontas, bem como não as recebe do ambiente como algo acabado.” (Fernandes, 2013, p. 44) Pude observar e ser agente ativo destes processos de aprendizagem coletiva, compartilhada e cooperativa. De acordo com Vygotsky (1984 *apud* Fernandes 2013), o ser humano se constrói nas relações sociais e nas interações com o outro, aprendendo continuamente na convivência. Fernandes (2013) complementa que, no ambiente escolar, essa aprendizagem ocorre tanto na relação entre professores e alunos quanto, sobretudo, nas trocas entre os próprios estudantes.

Tais formas de interação aconteciam de forma espontânea, impulsionados pela curiosidade de debater dúvidas que surgiam eventualmente durante os ensaios com meus pares, mas não me limitando a eles.

Como coralista, observei a aplicação dos princípios da aprendizagem cooperativa de Johnson, Johnson e Holubec nas dinâmicas internas do coral, especialmente no naipe de tenores. Segundo os autores (1999, *apud* Fernandes, 2013), essa aprendizagem baseia-se em cinco elementos: responsabilidade individual, interdependência positiva, habilidades colaborativas, interação promotora e avaliação contínua do grupo.

Dessa forma, o Coral da UFC coloca-se como um espaço de aprendizado coletivo e compartilhado de formação, como um organismo autorregulado, onde não há apenas a figura do regente como líder, movimentador e único agente ativo da produção estética do grupo, mas uma estrutura com cinco bases: os quatro naves e o regente. Busquei levar uma dinâmica adaptada dessa ideia para minhas turmas de Artes, pois sempre surgem espontaneamente estudantes que estão mais atentos, abertos ou interessados pelo canto, e naturalmente eles acabam se tornando referências sonoras para seus colegas. O intuito é de que os estudantes possam também aprender entre si, sem depender apenas da minha intervenção direta. Sousa (2011) explica que o Coral da Universidade Federal do Ceará adota uma proposta formativa comprometida com a difusão do conhecimento musical e orientada pela superação da lógica individualista contemporânea. O grupo busca expandir as possibilidades expressivas de seus integrantes, formar novos líderes musicais, como regentes e preparadores vocais, e ampliar o público para espetáculos de música vocal. Para alcançar esses objetivos, o Coral incentiva a construção coletiva de apresentações que integrem outras linguagens artísticas no espaço teatral. No cotidiano de preparação, os participantes discutem temas como repertório, cenários, figurinos e adereços, além de desenvolverem interlocuções corporais e teatrais. Esse processo colaborativo constitui o cerne da formação musical proposta pelo grupo.

Esses são aspectos que guiam a minha prática formativa dentro de uma aula de canto coletivo, propiciando o florescimento de lideranças dentro do grupo e aproveitando de uma conexão mais profunda que alguns indivíduos podem experienciar, para tentar a partir deles, enraizar esse aprofundamento para os demais. Dentro da prática de canto coletivo, percebemos que como regentes, temos caminhos de entrada e conexão com o grupo, esses caminhos são os indivíduos que estão atentos à mágica do processo musical enquanto ela acontece, isso se reflete no olhar, na expressão corporal, na troca que se dá entre o membro do grupo e do regente.

PEIXINHOS DO MAR E O CANCIONERO BRASILEIRO

A aula com a canção “Peixinhos do mar” surge da necessidade de uma canção tradicional brasileira que seja animada, curta e com característica simples na melodia (Figura 1) para introduzir a prática de canto na sala de aula. A transcrição apresentada neste trabalho está em D maior, mas o processo de apresentá-la partia do tom de E maior, que é o tom cantado por Milton Nascimento. Posteriormente eu cantava em A maior para que eles cantassem comigo, que é uma região bem grave para estudantes do sexto ano e bem alta para mim. Por fim, depois da melodia consolidada os estudantes passavam a cantar em C maior comigo os acompanhando na minha região de registro elevado (ou falsete). O plano surge apenas com a canção; em certo ponto, percebi que os estudantes tinham dificuldade de memorizar de maneira duradoura a letra, e demoravam para se concentrar no momento de aprendizagem da música; usei a leitura como ferramenta para induzir a concentração: escrevia a letra da música na lousa e os estudantes a transcreviam no caderno. Enquanto eles copiavam, eu cantava a música e, ao passo que iam acabando de copiar, eu ensinava a melodia por escuta e

repetição. Com o tempo, percebi que esse método era funcional, mas ainda carecia de algo a mais: tive a ideia de levar uma arte impressa, bonita e colorida (Figura 2) para colocá-los em um momento de apreciação estética de artes visuais enquanto também se conectam com o sentido da música, e isso acabou provocando em uma das turmas (a turma do sexto ano manhã que citei anteriormente) a vontade de desenhar. Percebendo esse processo, propus a todos, nesta turma, que desenhassem “seus próprios peixinhos do mar”, que poderiam ter formas, cores e tamanhos diversos, numa perspectiva livre de expressão (Figura 3).

Figura 3: foto de peixinhos feitos pelos estudantes



Fonte: arquivo pessoal do autor

Os estudantes gostaram da ideia e se aprofundaram na experimentação — alguns foram mais fundo, outros menos, algo natural no processo educacional, mas esse momento de concentração e diálogo com a obra referência (tocando em uma caixa de som), que acompanhava a letra da música, trouxe mais tempo de escuta, o qual aproveitei para apresentá-los à música original, perguntando se havia alguma diferença da letra que eu propus para eles:

“Quem me ensinou a nadar, quem me ensinou a nadar? Foi, foi marinheiro, foi (sic) os peixinhos do mar! E nós que viemos de outras terras de outro mar, Temos pólvora chumbo e bala, nós queremos é guerrear” O último verso eu substituí no folhetim por: “Temos peixes, ostras e sal, nós queremos é festejar”.

Fiz isso por alguns motivos: muitos de meus estudantes, moradores de comunidades ocupadas por facções criminosas, têm contato direto e diário com a violência urbana. Levando isso em consideração, especialmente para as turmas de sexto ano, mas não apenas para elas, pensei em substituir a guerra por outra faceta dos marujos: a festa e os alimentos do mar, algo que todos desejávamos; cantar, falar e ler sobre. Aquilo, de alguma forma, nos propiciava um momento de conexão com um desejo, e não com uma dura realidade do dia a dia, que já ocupa tanto espaço no meu imaginário e também dos estudantes. Os estudantes perceberam a diferença e se questionaram o motivo da dissonância entre folhetim e áudio, ali expliquei brevemente o motivo. Há aqui uma força naquilo que cantamos, cantar sobre a guerra, nesse contexto, não me parece produtivo, pelo contrário, parece brincar com ela (banalizando-a) ou elevá-la. Logo alterar esta letra, que por si só vem de uma tradição oral e que é naturalmente mutável, faz sentido e fez parte de um exercício de criação meu, ao qual me satisfiz ao chegar no resultado aqui apresentado.

Villa-Lobos (1946 *apud* Goldemberg, 1995, p. 104) afirma que a música é um direito inerente a todos os indivíduos, ressaltando que cabe ao povo o pleno acesso e apreciação de sua arte, especialmente quando ela é resultante da expressão popular. Essa ideia dialoga com o pensamento de Kodály (1954 *apud* Goldemberg, 1995, p. 104), que lembra como, historicamente, a proposta feita no século XVII sobre a alfabetização universal parecia ousada, mas tornou-se bastante próxima da realidade na contemporaneidade. Kodály sugere que, semelhantemente, todos poderiam também aprender a ler música, partindo primeiro do vocabulário musical tradicional de cada povo, no caso de Kodály do povo húngaro, no nosso caso partindo do cancionero brasileiro, democratizando assim o acesso ao conhecimento musical.

A utilização da música folclórica no ensino musical é considerada essencial para a formação cultural e educativa das crianças. Villa-Lobos (1946 *apud* Goldemberg, 1995, p. 104) aponta que o

folclore constitui uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a preservação da cultura de um povo, enquanto Kodály (1951 *apud* Goldemberg, 1995, p. 104) acrescenta que a música folclórica não deve jamais ser omitida, pois mantém vivo o vínculo entre linguagem e música. Adiciono aqui que não podemos ignorar também o arcabouço de músicas e canções populares nesse processo. Além disso, o aprendizado musical torna-se mais significativo quando ocorre em um contexto de experimentação. Nesse sentido, Villa-Lobos (1946 *apud* Goldemberg, 1995, p. 104) defende que o contato inicial do aluno com a música deve privilegiar a escuta e a apreciação das qualidades sonoras antes da introdução de regras formais. O cancionero brasileiro reúne manifestações musicais orais que refletem a diversidade cultural, histórica e social do país, com repertórios como cantigas, modinhas, lundus e toadas, fruto da fusão de influências indígenas, africanas e europeias.

Entender as músicas folclóricas do fim do século XIX e início do século XX transportando-as para a cultura contemporânea, em minha leitura, dialoga bastante com uma expansão do que podemos considerar uma ideia de imaginário compartilhado de canções do cancionero brasileiro. O cancionero brasileiro, contemplando tanto canções folclóricas como canções populares pode e deve funcionar como um paralelo a esta ideia proposta por Villa-Lobos e Kodaly. A indústria cultural, por meio de seu amplo aparato de divulgação das canções populares no dia a dia da classe trabalhadora, torna as músicas populares praticamente tão importantes quanto as músicas folclóricas no processo de aprendizado da música, apesar de surgirem de maneiras sociopoliticamente distintas, o efeito de arcabouço cultural dessas músicas é amplo na população brasileira. Uma canção como Asa Branca, por exemplo, que surge como uma canção popular, já pode ser praticamente equiparada a uma canção folclórica brasileira, especialmente no Ceará, onde em todas as turmas que apresentei essa canção, a maioria dos estudantes a reconheceu pelo nome, letra ou melodia.

No interior do cancionero brasileiro, a cantiga de marujada se destaca como uma forma musical associada às festas populares em homenagem aos santos padroeiros e à simbologia marítima, especialmente nas regiões Norte do Brasil (Fernandes, 2011). A Marujada, reconhecida como manifestação cultural imaterial do estado do Pará desde 2009, origina-se das classes populares, especificamente de irmandades negras. Com base na concepção de Bourdieu (2007a *apud* França, 2020), quando se analisa a relação entre sujeitos e práticas culturais, é possível entender que manifestações como a Marujada se associam ao gosto da camada popular. Nesse sentido, a manifestação é, muitas vezes, considerada de menor valor e interesse, inclusive pelas instituições escolares, que tendem a invisibilizar a história e a cultura negra nos currículos, apesar de recentes leis aprovadas que atuam na contramão dessa marginalização histórica. Tal processo resulta na subsunção dessas expressões culturais a um tratamento meramente exótico, o que acaba por obliterar o reconhecimento da importância e da reciprocidade entre diferentes culturas (França, 2020).

A canção "Peixinhos do Mar" exemplifica o estilo da marujada, apresentando estrutura melódica simples, andamento cadenciado e letras que remetem ao universo marítimo; a simbologia dos peixes, do mar e da travessia, presente na letra, reforça a conexão entre a cultura popular e os ciclos da natureza, assim como a espiritualidade que permeia muitas das festas populares brasileiras. Desse modo, o estilo da cantiga de marujada, exemplificado em "Peixinhos do Mar", revela a complexa interação entre música e tradição oral no cancionero brasileiro, constituindo um importante patrimônio cultural imaterial.

MÚSICA, TEXTO E ARTES VISUAIS

Após experienciar essa primeira aula, que surgiu de uma demanda observada previamente em outros alunos, que, muitas vezes, pintavam por cima da arte do folhetim, a transformei em uma nova aula aplicada em todos os sextos e sétimos anos. Os estudantes passaram a se concentrar e se envolver de maneira mais significativa com a música proposta, vendo-a de uma maneira mais ampla, como que envolvidos em um mundo imaginário de marujos, peixes e mar. Ao ler um dos artigos propostos pela disciplina que cursei no Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC) de Experiência Artística e a Prática do ensino de Artes na Escola, me reconectei com esse trabalho em específico na temática do trabalho interartes: "o diálogo interartes, naturalmente alheio a estas duas barreiras, faz parte de nossa realidade desde os primórdios da história das artes, que logicamente se confunde com a história da humanidade" (Chueke, 2006, p. 173). Trazer a canção, a letra e o folhetim me lembraram de "Aqui presentes: o som, a palavra e a imagem." (Chueke, 2006, p. 174). As três facetas

deste trabalho se conectam para gerar um processo de interarte, que torna o processo de ensino e aprendizagem envolvente, atacando as diversas maneiras de aprender dos estudantes por várias frentes — se a música não é o suficiente para a concentração, o texto e a imagem agregam em si em linguagens diversas, mas também tornam a escuta mais atenta, envolta pelas possibilidades das outras linguagens artísticas, além de por si só proporem processos significativos de aprendizagem de leitura e também de artes visuais. Chueke (2006) ressalta que reconhecer o diálogo entre diferentes formas de arte não diminui o valor individual de cada uma nem implica em sua substituição. A música permanece música, o texto literário mantém sua essência e a apreciação de uma pintura não substitui a experiência de uma peça teatral. Segundo o autor, esse diálogo, muitas vezes proposto pelo próprio artista, enriquece a relação com a obra.

ARTE E EXPERIÊNCIA, ABORDAGEM TRIANGULAR E C(L)A(S)P

Encaminhando-se para o tópico da Arte e experiência, Edith Derdyk é uma artista visual e autora que considera o desenho como meio de expressão e de conexão do indivíduo com o mundo, que “(...) manifesta um ritmo biopsíquico de cada indivíduo, encadeado com uma repetição proveniente de uma ordem imperiosa que vem lá de dentro” (Derdyk, 2015, p. 65), e afirma que “o ato de desenhar impulsiona outras manifestações, que acontecem juntas, (...) possibilitando uma grande caminhada pelo quintal do imaginário” (Derdyk, 2015, p. 32).

Nesse momento percebi que poderia aplicar uma metodologia diferente, partindo do ensino tradicional, mas transitando para outras perspectivas. A Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (2014) propõe uma metodologia que contempla três componentes do processo de ensino e aprendizagem: leitura, criação e contextualização. O primeiro ponto deste triângulo — a leitura e interpretação das imagens — seria o primeiro contato do espectador com a obra, o momento onde se iniciaria o diálogo entre as partes, a fruição artística. O segundo, a criação artística: com base nas impressões e discussões acerca da(s) imagem(s) exposta(s), propõe-se o momento onde o espectador assume um papel mais ativo na relação com a arte — é a parte prática, onde se permite ao educando externar sua visão acerca do conteúdo exposto.

E, por fim, a contextualização histórica, que proporciona conhecimento sobre o lugar e o momento histórico onde determinada obra foi realizada; este ponto também acolhe a interdisciplinaridade, através da qual é possível contextualizar a obra com qualquer outra área do conhecimento, de qualquer outra época.

A Abordagem Triangular também me reconectou ao modelo C(L)A(S)P (C de *composition*, L de *literature studies*, A de *audition*, S de *skill*, P de *performance*) de Keith Swanwick, como abordado por Madureira (2019), que observa que o modelo C(L)A(S)P e a abordagem triangular apresentam importantes semelhanças, já que ambos valorizam a apreciação estética e a experimentação criativa no ensino. No entanto, o autor aponta diferenças, como a ausência da contextualização como eixo central no modelo de Swanwick e a ênfase na aquisição de habilidades técnicas, aspecto não tratado na abordagem triangular, mas fundamental à expressividade artística.

As duas, apesar de similares, apresentam uma diferença a partir de uma centralização da “*audition*”, apreciação em português (tradução livre do autor), na sigla original em inglês C(L)A(S)P. Dado que a partir do ouvir e apreciar constroem-se as demais habilidades.

Para a finalidade do ensino musical, Swanwick sugere o modelo C(L)A(S)P, sigla em tradução livre para o português, para Composição, Literatura, Apreciação, *Skill* (da sigla original em inglês) ou Técnica e Performance ou Execução. Sendo CAP os itens mais fundamentais e, LS, caminhos secundários de enriquecer os três primeiros. Dessa forma os estudantes podem aprender a partir de experiências musicais contínuas, partindo da apreciação, seja ela de apresentações de estudantes, de professores ou gravações, provocando-os a compor, geralmente partindo de alguma forma de improvisação em performances coletivas e compartilhadas.

O propósito da música não é, simplesmente, criar produtos para a sociedade. É uma experiência de vida válida em si mesma, que devemos tornar compreensível e agradável. É uma experiência do presente. Essas crianças estão vivendo hoje, e não aprendendo a viver para o amanhã. Devemos ajudar cada criança a vivenciar a música agora. (Swanwick e Jarvis *apud* Swanwick 2003 p. 70)

Dessa forma, os estudantes podem explorar novas possibilidades de entendimento sobre a música como discurso, expressão simbólica conectada a experiências pessoais e coletivas. Empoderar-se dessa potência musical faz parte de um processo de desenvolvimento da musicalidade que busco mediar na escola, principalmente através do corpo e do canto.

A Abordagem Triangular de Barbosa (2014) combinada a fragmentos do C(L)A(S)P se mostraram bastante envolventes e eficientes, quanto a proporcionar uma experiência de abraço frutivo com a turma em questão. Nessa vivência, percebi resistência por parte dos alunos em acolher as propostas mais dinâmicas — a sensação é a de que as metodologias tradicionais de ensino parecem estar tão enraizadas no processo de aprendizagem dos alunos, que a interação com outra abordagem parece mais difícil e arriscada, logo, trazer o texto funciona como uma ponta que rompe as primeiras barreiras; a escuta (fruição auditiva) e o desenho quebram uma segunda barreira (a de fruição visual e fazer artístico) e, por fim, já envolvidos nesse processo, o cantar (fazer musicalmente) vem quase espontaneamente, apesar de que de maneira estranha e envergonhada, com o passar do tempo, ele se torna também parte dessa experiência significativa.

A CONEXÃO, EXPERIÊNCIA SIGNIFICATIVA E O ENCANTAMENTO

No ambiente escolar, observo e vivencio um discurso de culpabilização ou cobrança do professor em engajar os estudantes em tudo que concerne à experiência escolar, como se fossemos os maiores — ou mesmo únicos — responsáveis pela atenção dos discentes.

Até onde vai o dever do professor em ser um *showman*, que disputa a atenção dos estudantes com as fontes inesgotáveis de dopamina dos *feeds* das redes sociais? Tenho a sensação de que o passar do tempo e a sociedade pós-moderna multiconectada abrem fissuras geracionais cada vez maiores. Nada parece suficiente para propiciar uma experiência significativa ou interessante.

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. O sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência. (Bondía, 2002, p. 23)

De acordo com Dewey (2010, p. 112), uma experiência única é caracterizada por uma unidade própria que percorre toda a vivência, mesmo com as mudanças ou variações de suas partes. Essa unidade não pode ser reduzida apenas a aspectos emocionais, práticos ou racionais, pois essas divisões são construções feitas pela reflexão posterior. Ao revisitar mentalmente uma experiência, nota-se que uma característica específica pode predominar, definindo a vivência como um todo. Experiências marcantes são frequentemente vistas como "experiências" no sentido mais profundo, porque, embora tenham um componente intelectual em sua conclusão, também envolvem emoções e intenções em sua realização. Entretanto, essas vivências não podem ser entendidas apenas como a soma de suas partes, já que esses elementos se fundem em algo completo e integrado. Dewey aponta que o ato de pensar de forma genuína só é possível quando se vive experiências plenas e intrinsecamente significativas, pois elas permitem reconhecer o pensamento verdadeiro e diferenciá-lo de formas superficiais ou artificiais.

Retornando a Bondía (2002, p. 21-22), a experiência pode ser entendida como "o que nos acontece" ou "o que nos toca", diferentemente de simplesmente "o que acontece". Embora muitas coisas se passem ao nosso redor diariamente, poucas efetivamente nos afetam de maneira profunda. É como se tudo estivesse estruturado para que nada realmente significativo nos alcançasse.

Walter Benjamin (*apud* Bondía, 2002) já destacava a escassez de experiências no mundo moderno, onde, apesar do excesso de eventos, a verdadeira vivência se torna cada vez mais rara. Isso ocorre, em parte, devido ao excesso de informação. A informação não equivale à experiência, sendo quase seu oposto. O foco contemporâneo em estar constantemente informado, em acumular dados, acaba por dificultar as possibilidades de vivência profunda. O "sujeito da informação" se preocupa em saber mais, não no sentido de adquirir sabedoria, mas no de estar atualizado. No entanto, quanto mais informado, menos parece realmente vivenciar algo significativo.

Bondía (2002) ainda argumenta que é fundamental distinguir experiência de informação, assim como separar o "saber de experiência" do "saber coisas". Por exemplo, após uma aula, leitura ou viagem, podemos acumular novos conhecimentos sem que algo genuinamente nos toque ou transforme. A verdadeira experiência, portanto, vai além de apenas adquirir informações; ela implica em ser afetado, em viver algo que nos marque profundamente.

Esse entrelaçamento de experiências banalizadas, banalizantes e significativas, estica o referencial dos indivíduos para algo que de fato gera um arrebatamento, ou um envolvimento significativo. Acredito que por isso o enlace ou abraço frutivo iniciado pelo texto, ampliado pela referência visual, consolidado em um movimento motor e intelectual de criar um desenho próprio ao mesmo tempo que se aprende uma melodia que culmina no ato de cantar essa ampla experiência, resultou em uma aula, dados os parâmetros de comparação com minhas próprias experiências, bem sucedida. Hoje, parece não bastar apenas uma canção ou uma pintura bem apresentada, há uma construção de uma conexão audiovisual múltipla, especialmente pela vivência dos *smartphones* que requer uma estratégia também multimodal, dentro da sala de aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A série do sexto ano, partindo dos professores, costuma ser uma das mais difíceis de lecionar do Ensino Fundamental II (Anos Finais) pelo fato dos estudantes estarem vindo de uma outra dinâmica, a dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental, e serem mais jovens, no que costumam ser bastante agitados. Entretanto, também estão menos enraizados e endurecidos na dinâmica escolar que visa moldar o comportamento do estudante, logo, propor atividades disruptivas com a lógica tradicional se torna mais bem aceito, apesar de ainda existir uma barreira crucial a se superar: a concentração.

O desafio de estabelecer a concentração foi resolvido aproveitando um fator crucial do ensino tradicional e inserindo-o na aula de artes: a leitura e a escrita. Como os estudantes já vêm de uma cultura escolar de entender este fator como o "aprender", iniciar a aula com a leitura e escrita tornava a escuta mais atenta. Envolvidos por uma arte visual, essa leitura se torna mais significativa e envolvente, com música, texto e imagem em conjunto (Chueke, 2006). Por se criar ali um prazer estético, contempla-se uma obra de arte sem perceber que o está fazendo, pois confunde-se com o exercício da leitura. Isto provocou tanto os estudantes, que eles mesmos tiveram uma necessidade de se expressar nas artes visuais: muitos riscavam por cima do folhetim, demonstrando essa demanda, processo no qual inicialmente não interfere e observei o que poderia surgir dali.

Vejo que nós, como professores, muitas vezes, temos que estar mais cheios de atenção do que intenção no processo educacional, pois os estudantes falam para nós o que querem fazer — de sua própria maneira, por vezes difícil de interpretar —, mas quando conseguimos aproveitar essa potência, as possibilidades crescem e se abrem para a aprendizagem significativa. Logo, o processo de cantar, ao início tão estranho ao cotidiano na sala de aula, se tornou uma evolução natural do aprofundamento feito nessa obra, pegando de empréstimo uma metodologia das artes visuais — a Abordagem Triangular, mas adaptando-a à educação musical juntamente com o C(L)A(S)P de Swanwick (2003). A combinação dessas abordagens contribuiu para que os estudantes avançassem gradativamente do simples contato com o material didático para práticas mais complexas e enriquecedoras de apreciação, criação e execução musical.

Trazer a obra original, a letra e uma obra de artes visuais (Figura 2) correspondem à contextualização, à leitura e à escuta, para, em seguida, eles mesmos experienciarem serem marujos, pintores, cantores. Esse é um plano que foi construído a partir da canção, e tornou-se muito mais envolvente com o processo de interartes por uma necessidade pulsante dos próprios estudantes e também.

Por outro lado, reflexões críticas emergiram em relação às demandas impostas ao professor na contemporaneidade, destacando a necessidade de lidar com a dispersão provocada pela cultura

digital e o excesso de informações às quais os estudantes são expostos diariamente. É importante, quando possível, construir aulas que integrem estímulos múltiplos e profundos, permitindo momentos reais de encantamento e conexão. Isto nem sempre é possível, mas é importante de se buscar, pois estamos cada dia mais imersos em uma cultura digital cronicamente *online*.

É empolgante visualizar tanta criatividade espontânea e livre entre os educandos, que trouxeram padrões geométricos, cores e formas inusitadas quando foram permitidos a fazê-lo; um aluno chegou até mesmo a propor um peixe que se movia através da dobra do papel. Esse dia foi marcante e significativo para mim como professor e para os estudantes, pois, sempre que algum ex-aluno me via pela escola, espontaneamente canta para mim a canção dos Peixinhos do Mar — isso, sem dúvida, nos prova a potência marcante que essa aula imbuíu à sala de aula: de aula tornou-se marca, nome e arte.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. **Ensino da Arte no Brasil: Memória e História**. São Paulo: Perspectiva, 2014
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação (*online*). 2002, n. 19, p. 20-28. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Epub 19 Abr 2011. ISSN 1809-449X. <<https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- CHUEKE, Zélia. Música, Arte e Texto. IV Fórum de Pesquisa Científica em Artes, 2006, Curitiba. **Anais – Fórum de Pesquisa Científica em Arte** (*online*). Curitiba: www.nourau.embap.br, 2006. p.172 - p. 182. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/11usuZkLyTzqjbsRqEOC4dKFIJFD7te7I/view?usp=sharing>>. Acesso em: 24 jan. 2025.
- COSTA, Ana Paula Silva. **A música no ritual da Marujada de Bragança: práticas, sentidos e identidades culturais**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
- DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho – desenvolvimento do grafismo infantil**. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. (org.) Jo Ann Boydston; tradução Vera Ribeiro, São Paulo: se-lo Martins, 2010.
- EYMESS, A. H. **“Abraços”**: Eine musikalisch-szenische Bühnenproduktion des Chores “Coral da Universidade Federal do Ceará”, Brasilien. Bachelorarbeit. Berlin: Freie Universität Berlin, 2010.
- FERNANDES, Cássia Santos. **Marujada: tradição e festa na cultura popular brasileira**. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- FERNANDES, Patrick Mesquita. **Contextos de Aprendizagem Musical: Uma abordagem sobre as práticas musicais compartilhadas do curso de Música da UFC campus de Fortaleza**. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira). Universidade Federal do Ceará, 2013.
- FORTALEZA. Prefeitura Municipal. **Desenvolvimento Humano por Bairro. Fortaleza**: Prefeitura Municipal, 2022. Disponível em: <https://dados.fortaleza.ce.gov.br/dataset/desenvolvimento_humano_bairro/resource/f7cf7081-b0e3-4c9c-b89e-0ee1b3755437?view_id=977d3e6f-b6e5-4455-8944-b979489efb44>. Acesso em: 19 jan. 2025.
- FRANÇA, Rita de Cássia Cabral Rodrigues de. **A cultura visual da marujada: sentidos e significados das práticas culturais da juventude bragantina-PA: o estado da arte (2014-2018)**. Revista Arteriais, v. 6, n. 11, p. 99–111, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/download/11026/7625>>. Acesso em: 18 abr. 2025.
- GOLDEMBERG, Ricardo. **Educação Musical: A experiência do Canto Orfeônico no Brasil**. Revista Proposições, v. 6, n. 3 [18], p. 103–109, 1995. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8644264/11690> acesso em: 28 nov. 2022.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. 12. ed. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda., 2011.

LIMA, Telma Cristiane Sasso de; MIOTO, Regina Célia Tamasso; DAL PRÁ, Keli Regina. **A documentação no cotidiano da intervenção dos assistentes sociais**: algumas considerações acerca do diário de campo. *Textos & Contextos* (Porto Alegre), v.6, n. 1, p. 93-104, 2007. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321527160010>>. Acesso em: 21 abr. 2025.

MADUREIRA, José Rafael. **O modelo C(L)A(S)P de Keith Swanwick no contexto de ensino de dança**. *Repertório*, Salvador, n. 33, p. 137-157, 2019.2

PEREIRA, Ana. **Peixinhos do mar**, transcrição da melodia, 2019. Disponível em: <<https://5vozes.pt/peixinho-do-mar/>>. Acesso em: 24 jan. 2025.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Entre marujos e santos**: a festa da Marujada em Mazagão Velho. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SOUSA, Simone Santos. **Corpo-voz em contexto coletivo**: ações vocais formativas no canto coral. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2011.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução: Alda Oliveira e Cristina Tourinho – São Paulo: Moderna, 2003.

RESENHA

SÁ, André Corrêa de. Ecofagias I – Portugal. Lisboa: Gradiva, 2023.

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 16/04/2025

Aceito em: 28/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Ana Clara Magalhães de Medeiros  

UnB-CNPq | a.claramagalhaes@gmail.com

“Uma casa é a coisa mais séria da vida” (Belo apud Sá, 2023, p. 269). O verso é de certo poeta português que viveu e escreveu no século XX, Ruy Belo, por quem André Corrêa de Sá, autor do livro *Ecofagias I – Portugal* (2023), nutre sincera admiração (como se apreende do penúltimo capítulo de seu livro, seção intitulada “Um país de poetas”). Quero acrescentar que o verso é como um axioma da obra a ser aqui analisada. A ideia de casa – de uma forma muito heterodoxa e criativa – orienta o conceito de *ecofagias* postulado no trabalho de Sá sobre a literatura e a cultura de Portugal. O autor, Professor Associado no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara, Estados Unidos, nascido e formado em Portugal, assume-se, desde o Prefácio da publicação, como um emigrante – repleto de *paisagens interiores*, que migrou para lecionar literaturas luso-afro-brasileiras na universidade onde anteriormente atuou Jorge de Sena.

O livro agora discutido trata, pois, de *casa*, a partir de um termo desenvolvido por Sá e ricamente analisado – mesmo que *in absentia*, explico em breve – nos doze capítulos que enformam a publicação. Cumpre frisar que o leitor tem em mãos um livro com projeto, isto é, não se trata de uma reunião de diversos artigos ou ensaios do professor, como tantas vezes se vê em coletâneas acadêmicas contemporâneas. Longe disso, *Ecofagias I* exhibe uma pesquisa densa, que refrata uma ideia pensada, com tese, antíteses e síntese profundamente debatidas, cuidadosamente ilustradas com exemplos da cultura portuguesa em pelo menos dez capítulos analíticos. A ideia central, como se pode supor, é a explicitada no título, assim delimitada pelo escritor na primeira página do livro:

a expressão *ecofagias* deve ser entendida justamente como uma referência a processos culturais que criam sentimentos de pertencimento ao que nos rodeia através do estabelecimento de analogias entre a experiência subjetiva e o mundo natural (Sá, 2023, p. 11).

Ocorre que tais *ecofagias* visam a desarticular “algumas das rotinas explicativas e das mitologias mais comuns” (Sá, 2023, p. 11) sobre Portugal, instaurando-se uma discussão inteligente sobre supostos ícones/símbolos culturais, fazendo emergir sentidos mais alargados para as noções de “casa”, “nacionalidade” e “cultura”. A “paisagem interior” (Sá, 2023, p. 12) de Portugal para André Sá é formada, sobretudo, por objetos literários, mas também discursivos, arquitetônicos, políticos, etc., dos séculos XIX e XX – o que já constitui material bastante abrangente para as 335 páginas do livro.

Antes referi a uma análise *in absentia*. Retomo a expressão por considerar que diz sobre um dos pontos mais altos da obra em questão: se “uma cultura é mais um modo de estar do que de ser” (Sá, 2023, p. 17), o autor da tese defende-a na prática, eximindo-se de definir o que o conceito de *ecofagias* “é”, ocupando-se antes em revelar onde tal conceito “está” nas letras, nas artes, na paisagem, nos discursos, nas formas culturais de Portugal. Isso me permite supor que as *ecofagias* não carecem de ser *definidas*, mas é muito produtivo para os estudos literários e culturais de nosso Milênio que elas venham a ser *encontradas*. Portanto, *in absentia* é o termo que uso para destacar o fato de que a palavra-título do livro “some” desde o capítulo 3 – “O nosso rio” – e somente retorna na penúltima página da publicação, quando do capítulo derradeiro – o de número 12 e original título “Confissões de um publicitário”. Neste jogo de encobrir e revelar um conceito, a leitura se mostra sumamente instigante e didática, de modo a que também nós possamos compor nossa “paisagem interior” portuguesa (à brasileira, em nosso caso).

O rio que corre na aldeia de André Sá tem qualquer coisa de semelhante ao rio que corre na aldeia de Alberto Caeiro. Isso porque ambos, crítico e poeta, autor real e autor fictício, consideram que o *rio da aldeia* é uma construção imagético-sensorial que merece ser vista e, mais do que isso, *vivida*, por aqueles que comungam de uma ideia de comunidade. Assim, o Douro ou o Tejo não correspondem à visão de “rios portugueses” para Sá e Caeiro. A estes autores corresponde muito mais a noção oceânica, fluvial, aquática que Ramalho Ortigão defende em seu *As praias de Portugal: Guia do banhista e do viajante*, de 1876. A comparação parece esdrúxula, por isso merece mais demorada explicação. No capítulo sétimo de *Ecofagias I*, “Dar praia às crianças”, Sá ensina que o curioso manual oitocentista de Ortigão dá “testemunho de que é possível imaginar [em Portugal] uma relação com o mar que não passe pelo heroísmo das ‘descobertas’” (Sá, 2023, p. 129). No referido texto, Ortigão defende, para a boa saúde, que se recorra a tratamentos com água salgada. Para tanto, sugere o investimento em férias de verão nas melhores praias portuguesas. Ou, se possível, ao menos o banho no rio mais próximo de sua casa. Finalmente, para os apartados de corpos de água na localidade onde vivem que não dispõem de recursos para viagens, o prosador recomenda envolverem-se num simples lençol encharcado de água acrescida de sal de cozinha. Quero, com toda essa discussão, explicitar como é criativa e potente a constatação de Sá, no que se refere a perceber um antídoto às narrativas talassocráticas lusas: uma relação mais afetiva, intimista – e por que não dizer curativa – com o mar.

Por um tal exemplo, já se pode notar como o livro de André Sá dismantela imagens tradicionalmente associadas à dita “portugalidade”. A expressão “viver habitualmente” (que remonta ao salazarismo), a palavra saudade (obsessão de Teixeira de Pacoaes), o atum do Algarve ou Camões e o seu “país de poetas” são tensionados no sentido de explicitar como eles não comportam, em si, a “comunidade nacional” portuguesa. O “caráter idiossincrático da vida nacional” (Sá, 2023, p. 270), em desuso, deve ceder espaço à ideia de nação como casa: “o sentido de um país é o modo como cada pessoa vive nele, não o que uma nacionalidade realmente *significa*” (Sá, 2023, p. 273).

Vamos, assim, percorrendo alguns itens da cultura lusitana que são reinterpretados ou repensados à luz da noção de “ecofagias”, sem que a palavra esteja ali exaustivamente definida ou explicada. Também, à medida que o livro progride, vamos compreendendo as *ecofagias* “enquanto espaço de produção de uma identidade cultural” que “contribuem para o modo como os membros de uma determinada comunidade sentem que existem no mundo, e que o mundo existe neles” (Sá, 2023, p. 24). Os nove “casos-estudo” (Sá, 2023, p. 33) da obra são habilmente sintetizados nos títulos dos nove capítulos centrais da discussão: (3) O nosso rio; (4) A sorte de viver em Portugal; (5) Viver habitualmente; (6) A vida na aldeia; (7) Dar praia às crianças; (8) Não dar o corpo pela alma; (9) Uma Casa Portuguesa; (10) O feitiço contra o feiticeiro; e (11) Um país de poetas.

Por entre essas *passagens* (benjaminianas, por vezes) percorremos o cinema de Manoel de Oliveira, a prosa de Miguel Torga, as crônicas de Miguel Esteves Cardoso, o campo de Júlio Dinis, uma vasta literatura pastoral, a “política do espírito” de António Ferro, as casas portuguesas de Raul Lino, os romances de um “mundo agreste e exausto” (Sá, 2023, p. 179) por Carlos de Oliveira, o criticado (e criticável) luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, além da poesia de António Nobre, Ruy Belo, Alexandre O’Neill, da lucidez de Agustina Bessa-Luís e da ironia de Adília Lopes. Por fim, um professor português que emigrou para os Estados Unidos, chamado André Corrêa de Sá, discorre, muito sinceramente, no capítulo derradeiro (10), sobre relações de alteridade e diáspora no cotidiano pedagógico. Tudo isso compõe o caleidoscópico livro que quase tece uma história da literatura e da cultura portuguesas, não fosse essa uma pretensão definitivamente superada pelo modo muito mais didático que agora se apresenta de contar e meditar sobre a matéria artística e discursiva que usualmente associamos a “Portugal”.

Cabe, finalmente, explicitar o sentido do algarismo I, no título da obra. O item, à primeira vista, “dá a surpresa de ser” (o verso é de Fernando Pessoa ortônimo). O “I” diz respeito a um projeto maior, de um intelectual de fôlego, que almeja debruçar-se sobre as vastas paisagens da língua portuguesa, considerando-se as experiências de Portugal (o volume sobre o qual discutimos), mais ainda do Brasil e dos países africanos de Língua Portuguesa. Ficamos, portanto, à espera dos volumes II e III, que, certamente, seguirão dando, à nossa língua, esta surpresa de ser: casa, a coisa mais séria da vida.