

A América Latina na Música Popular Brasileira: dois idiomas e um coro-canção.

Marcelo Ferraz de Paula*

RESUMO: O presente estudo desenvolve a hipótese de que a temática em torno da ideia de América Latina foi tema dos mais relevantes para a cultura brasileira durante os anos 1960 e 1970, sendo a música popular um dos vetores sintomáticos desta investida. Analisando algumas canções do período, o trabalho busca compreender as motivações históricas que trouxeram o pensamento comunitário e a fulguração americanista para o centro de nossas produções artísticas, bem como os procedimentos formais utilizados pelos compositores, com destaque ao recurso da coralidade.

PALAVRAS-CHAVE: América Latina; Canção; MPB; Comunitarismo; Coralidade.

RESUMEN: Este estudio desarrolla la hipótesis de que la América Latina fue tema importante en la cultura brasileña en los años 1960 y 1970, siendo la música popular uno de los movimientos más sintomáticos de este interés. Analisando algunas canciones de la época, el trabajo busca comprender las motivaciones históricas que trajeron el pensamiento comunitarista y la fulguración americanista hacia el centro de nuestras producciones artísticas, así como los procedimientos formales utilizados por los compositores, en especial el uso de la coralidad.

PALABRAS-CLAVE: América Latina; Canción; MPB; Comunitarismo; Coralidad.

1. A ilha e as pontes

“Eu sou apenas um rapaz latino-americano”. Este conhecido refrão cantado por Belchior confirma a popularidade de uma perspectiva que até o final dos anos de 1960 não era tão comum na cultura brasileira. Sua abertura enunciativa está afinada com uma tendência da canção brasileira que se declarava, aquela altura, abertamente latino-americana. O reconhecimento do sujeito da canção enquanto latino-americano implicava, como em todo processo identitário, a adesão consciente a alguns pressupostos: primeiro, o ato de compartilhar certos elementos socializadores; segundo, a identificação de um passado

* Mestrando na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP.

comum, marcado pela dominação colonial; terceiro, um presente sem plenitude, sintetizado pelo imperialismo e pelas lutas figurativamente acionadas pelas canções de protesto; e por último a adesão a um horizonte comum, muito bem demarcado nos discursos engajados da época.

Como não poderia deixar de ser, esta dinâmica de adesão a um anseio americanista é acompanhada de profundos desdobramentos políticos, algo que a MPB do período não se omitia de abarcar, ao contrário: “a politização da música popular permitiu que a política ficasse abrigada no coração, transmutando em forma de arte as experiências utópicas, as derrotas e os projetos que a política acalentou” (NAPOLITANO, 2010, p. 7). Convocada pela MPB dentro deste processo em que a música passava a ser instrumento de crítica e inspiração libertária, a identidade latino-americana transborda em sua dimensão questionadora, rebelde. Aliás, sobre os processos identitários, nos ensina José Manuel de Oliveira Mendes que:

as identidades são activadas, estrategicamente, pelas contingências, pelas lutas, sendo permanentemente descobertas e reconstruídas na acção. As identidades são, assim, relacionais e múltiplas, baseadas no reconhecimento por outros atores sociais e na diferenciação. (MENDES, 2002, p. 505)

Não me parece abusivo dizer que o título da música de Belchior poderia, em outro contexto social, sem problemas ser “Eu sou apenas um rapaz brasileiro”, ou quem sabe “...um rapaz nordestino”, outras camadas identitárias que estão presentes na tessitura da letra. Por que então o compositor escolheu a latinidade, subjugando na hierarquia de seu discurso estes outros polos identitários - “relacionais e múltiplos” - ao vértice central de um *eu* que se proclama, sem hesitação, latino-americano? Como a voz do sujeito ultrapassa os limites do nacional e vai encontrar sua identificação na imagem de uma América Latina que compartilha com ele o mesmo drama social (a pobreza), histórico (a subjugação e exploração) e geográfico (dificuldade de encontrar um espaço adequado) – (“Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ sem dinheiro no banco/ sem parentes importantes e vindo do interior”)? São indagações que podem servir de mote para pensarmos o papel da América Latina na música popular brasileira da década de 1970.

O grito estridente e vigoroso de Belchior é ensaiado também em outras de suas

canções. Em “A palo seco”, novamente os atributos da juventude e da latinidade surgem amalgamados com alguma inquietude na voz do *eu*:

Tenho 25 anos de sangue e de samba
e de América do Sul.
Por força desse destino, um tango argentino
me cai bem melhor que um *blues*.

E conclui com a sensação de desconforto e esperança de quem observa a América do complicado ponto de vista brasileiro: “Desesperadamente eu grito em português”.

O esforço em se definir um espaço identitário legítimo, voltado para os preceitos da latinidade, ganha ainda mais interesse ao relembrarmos o espaço secundário que o Brasil vem ocupando nas fulgurações americanistas ao longo da história do continente. Sem laços sólidos com os países vizinhos o Brasil vai criando para si, no decorrer de sua formação, aquilo que o filósofo português Eduardo Lourenço chamará provocativamente de “máscara da autonomia natural” (LOURENÇO, 1999, p. 157). Ampliando esta interpretação (Lourenço fala basicamente das relações, ou falta delas, entre Brasil e Portugal), vemos que o país parece ter se exilado historicamente numa posição insular: de um lado separado de sua antiga metrópole e dos países com os quais compartilha o idioma pela extensão grandiosa do oceano Atlântico; do outro lado, desgarrado da América Hispânica pelo invisível, mas não menos sólido, muro do idioma. Tal imagem se reproduz continuamente na já proverbial afirmação de que o Brasil é um “país continental”, sendo tal sentença repetida com orgulho por diversos brasileiros – inclusive governantes e intelectuais – não apenas como índice de sua extensão territorial ou de sua diversidade, mas também como símbolo de uma pretensa autossuficiência, de uma grandeza irmã da soberba e vizinha do isolamento. Romper estas diferenças, por parte dos atores sociais brasileiros, é uma tarefa árdua, desafio que encara a Babel latino-americana e que só poderia mesmo nascer de um desesperado e tragicamente deslocado “grito em português”.

O verso de Belchior, que escolhi para abrir este artigo, faz parte de um momento recente da história brasileira em que esta “autonomia natural”, para repetir o achado de Lourenço, foi duramente questionada por uma geração de artistas interessada em estabelecer

vínculos solidários que privilegiavam o diálogo do Brasil com os vizinhos latino-americanos. Frente à barreira do idioma, que por sua vez gera barreiras culturais que não merecem ser subestimadas, estes autores assumiram a missão de criar pontes capazes de definir uma maior circulação cultural entre os países. A música popular dos anos 70 está marcada profundamente por este esforço.

Primeiramente quero definir melhor a conjuntura histórica que propiciou uma investida encorpada na questão latino-americana. Como bem se sabe, a década de 1960 representou um capítulo de generalizado otimismo para os povos do continente: com o acirramento da Guerra Fria, a América Latina se converteu, naquele momento, numa zona estratégica para o ordenamento da geopolítica global. Tanto é assim, que após o impacto avassalador da Revolução Cubana, em 1959, imperava entre os intelectuais da região a confiança, quase a certeza, de que o jogo de influências entre o socialismo soviético e o capitalismo estadunidense seria decidido em solo latino-americano.

Este protagonismo repentino – tão diferente da participação secundária, quase irrelevante, da América Latina na II Guerra Mundial – intensificava nos atores sociais do continente um desejo de aproximação entre os países, uma ação coletiva que bem poderia definir o destino de toda humanidade. A história da modernidade, o rumo da barbárie ou da utopia, calhava de ser decidido na América Latina, local onde, acreditava-se, a balança iria pender para um dos modelos político-econômicos que se engalinhavam.

É nesta época que a arte expande o caráter missionário e profético que é logo associado às composições do período. Neste cenário de urgência social e ansiedade, a arte refunda e ecoa a convicção de que a história estava sendo escrita ali e que os intelectuais tinham a possibilidade de interferir diretamente na realidade. Por isso a cobrança e a pressão eram enormes; o silêncio já não era uma opção aceitável. O futuro precisava ser escrito e por que não escrevê-lo junto com os vizinhos que compartilhavam conosco a mesma condição periférica e a mesma sina de exploração e desigualdade?

Além deste contexto externo favorável à aventura comunitarista, dentro do Brasil outros elementos contribuía para que a vertente ganhasse força. O partido comunista brasileiro havia conhecido no período de relativa estabilidade democrática um crescimento consistente, formando novos quadros políticos e inserindo o debate de suas ideias dentro das

instituições, universidades e sindicatos. O golpe militar brasileiro, em 1964, lançou o partido novamente na clandestinidade, perseguindo duramente suas lideranças. No entanto, a imediata resposta artística da esquerda, contrária ao golpe, confirma um ambiente cultural dinâmico, no qual “apesar da ditadura de direita, há [naquele período] uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

O golpe militar não apenas possibilitou - ou melhor seria dizer que exigiu? - uma rápida organização da esquerda cultural, elevando, desde os primórdios do regime, a arte à condição de trincheira de resistência ao governo militar, como também atenuou a interferência do partido comunista nestas manifestações. Lembrando que do início dos anos 1940 até o início da década de 1960, o PCB era adepto da diretriz jdanovista soviética, a qual reconhecia o realismo socialista como única forma estética cabível para se contribuir com a revolução comunista. A cooptação e interferência do partido na liberdade criativa de seus membros ou simpatizantes teve como exemplos extremos e desastrosos a ruptura de Carlos Drummond de Andrade e Rachel de Queiroz com o partido, inconformados com a camisa de força que os burocratas pecebistas impunham à liberdade artística (FREDERICO, 1998, p. 278-280).

Desse modo, o golpe militar acelerou o fim da interferência partidária no plano da criação artística, algo que já havia sido ensaiado com a Declaração de Março, documento que assumia erros do partido e colocava em questão os abusos cometido pelo governo de Stálin, dando um fôlego mais leve, menos oficioso e doutrinário, nem por isso menos crítico e aguerrido, às manifestações da “arte engajada” durante o regime militar. Assim, entra em crise o sempre criticado modelo dos CPCs (Centro Popular de Cultura), com sua dicção popular-nacionalista, seu esquematismo programático e o didatismo que subjugava a elaboração estética em prol de uma função propagandística que visava, como fim maior, a conversão das “massas” ao processo revolucionário.¹ (HOLLANDA, 2007, p. 19-28).

O esgotamento da proposta cepecista deixava um espaço livre para novas

1 No caso da música cepecista, a “Canção do subdesenvolvimento”, de Carlos Lyra tornou-se o exemplo mais duradouro e característico da proposta dos grupos. Malgrado a pilha de críticas e a autocrítica que a maioria dos autores ligados ao movimento fizeram nos anos seguintes, os CPCs, com seus excessos e limitações, foram a base das manifestações artísticas de resistência à ditadura. Superando o estágio de didatismo cepecista, autores como Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho, Capinam, aprofundaram o rigor de suas obras. O mesmo vale dizer dos músicos que participaram do show Opinião, primeiro grande evento musical após o golpe, cujos membros eram em sua maioria ligados aos CPCs, mas que inauguravam um avanço na proposta de atuação social por meio da matéria artística.

experimentações no âmbito da arte politicamente comprometida. O desejo de contribuir com as lutas e sonhos libertários animava uma nova geração de artistas. Sem cair na instrumentalização redutora dos CPCs, desejavam fazer da arte uma bandeira, um incômodo aos poderosos e um reduto para os humildes. O compromisso ético e a consciência política seguiria dando os contornos das novas criações, mas agora sem se sacrificar o trabalho estético, a elaboração formal criativa, a complexidade expressiva. A contrário, se pensarmos na música popular, entramos numa fase em que a lapidação poética das letras, trabalhadas com extrema riqueza formal e metafórica, passa a ser marca dos novos compositores. Este avanço estilístico é fundamental para a ampliação do público consumidor de música popular e sua aceitação pela elite intelectual, que passava a ver refletidos nas canções os crescentes anseios de resistência à ditadura.

Por outro lado, liberados do popular-nacionalismo mais estreito, esta nova geração, entusiasta da Revolução Cubana, norteadas pelo retrato desafiador de Che Guevara – aquela altura ainda representando algo mais do que uma caricatura de si mesmo –, geração que leu Pablo Neruda e simpatizou com as guerrilhas românticas, encontrava na construção de um diálogo latino-americano uma missão irresistível, tanto no que se refere ao projeto político, como na generalizada busca de solidariedade cultural, no fazer coletivo que era naquele período parte do próprio sentido criador.

A leva de artistas que sustenta a oposição cultural à ditadura militar certamente congrega poetas, escritores, cineastas, dramaturgos. Da mesma maneira que Belchior exaltava a força de se dizer, em orgulhosa modéstia, “apenas um rapaz latino-americano”, na poesia tal identidade era também veiculada por diversos autores. Vejamos apenas alguns exemplos do poeta Ferreira Gullar:

Súbito vimos ao mundo
e nos chamamos Ernesto.
Súbito vimos ao mundo
e estamos
na América Latina.

(GULLAR, 2009, p. 198)

E é essa clandestina esperança
misturada ao sal do mar
que me sustenta

esta tarde
debruçado na janela de meu quarto em Ipanema
na América Latina.

(GULLAR, 2009, p. 189)

Porém, é na música popular que ela terá um alcance mais intenso e abrangente. A MPB dos anos 1970 torna-se não apenas a instância questionadora mais ouvida na sociedade brasileira, como também é quem vai formular algumas das respostas mais complexas e instigantes ao processo pelo qual o país passava, com seus desastres e suas esperanças. Este crescimento atraía uma safra de novos compositores muito bem capacitados, dotados de uma formação literária sólida, que pareciam querer se distanciar dos debates etéreos e labirínticos nos quais boa parte da poesia brasileira se deixava levar naquele período. Imprimia-se nas canções a riqueza dos recursos poéticos, aliados à vitalidade comunicante de um debate recolhido dos problemas mais urgentes pelo qual nossa sociedade atravessava.

Pensando no longo processo de legitimação da música popular brasileira por parte do discurso acadêmico, posso dizer, junto com Eneida Maria de Souza, que “não causa mais espanto o fato de a literatura brasileira e, especificamente, a poesia brasileira, conceber a música popular como parte integrante de seu cânone, embora essa atitude persista nos meios literários mais elitistas e conservadores”(SOUZA, 2007, p. 140). Vários músicos dos anos 60 e 70 – Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, para ficarmos apenas em alguns dos mais aplaudidos – marcaram uma posição que talvez não seja mista, mas sim intermediária, entre a canção e a poesia, entre a comunhão festiva do intérprete e a condensada solidão do poeta. É neste palco que a América Latina é convidada a subir, e ela chegará sem timidez, com suas paisagens, seus ilustres heróis, com as dores de seu povo; e seu chamado será ouvido na resposta afável de alguns interlocutores.

2. O palco e a canção

Antes ainda de passar para análise de alguns dos procedimentos expressivos manejados pelos autores para dar forma à fulguração americanista, cumpre assinalar rapidamente uma breve diferenciação entre as duas vertentes da música popular brasileira que

mais se animaram em cantar a América Latina. Uma delas é a vertente Tropicalista e a outra é aquela muitas vezes nomeadas como “canção de protesto”.

O Tropicalismo corresponde a um movimento organizado, com um projeto suficientemente claro e comum aos artistas que, sem prejuízo às suas nuances particulares, aderiram aos preceitos do movimento. Já o termo “canção de protesto” e suas muitas variantes (“cantores engajados”, “canção política”) visa representar um conjunto amplo de autores, sem um projeto único, sem uma noção articulada de movimento e, acima de tudo, abarcando autores que não se deixam enquadrar à proposta redutora de uma arte que só se pretende denúncia social. Autores frequentemente rotulados com o jargão “canção de protesto”, como Milton Nascimento, Chico Buarque, Geraldo Vandré, não apenas cantaram muitas coisas além das canções mais diretamente empanhadas como também, quando dedicaram suas obras à função de denúncia e resistência ideológica, o fizeram sem a instrumentalização político-doutrinária presente, por exemplo, na diretriz cepecista. Outro problema com o uso da expressão consiste no fato de que o Tropicalismo, embora muitas vezes chamado de “alienados” pelos fãs das canções próximas ao discurso socialista, também mantinha em seu horizonte a denúncia social e o protesto, apenas o fazendo de modo vário, com sua linguagem provocativa e alegórica, ativando novas estratégias de atuação estética e de crítica ao comportamento.

Durante muito tempo as diferenças entre tropicalistas e “engajados” foi sintetizada na celeuma em torno da guitarra elétrica. A radicalização do conceito e método antropofágico por parte dos tropicalistas fazia do uso da guitarra elétrica uma marca de deglutição do que vinha de fora e de sua exploração criativa no bojo da cultura nacional, abalando, assim, a imagem nacionalista do violão, elevado a condição de símbolo da tradição musical brasileira. De fato, o embate do instrumento, cujos entreviros formam um imenso anedotário da música brasileira, ajuda a compreender tanto as opções estéticas como as ideológicas por trás da atuação dos músicos do período.

A associação entre Tropicalismo e América Latina parece estar na origem do próprio movimento. A reinterpretação e o aprofundamento conceitual que os tropicalistas fazem da *antropofagia* continuam ativas no meio acadêmico, como importante instrumento de interpretação da cultura latino-americana. Há uma energia americana no cerne da canção

tropicalista, que modula alguns de seus ritmos, fervilha em suas imagens e vai repousar nas suas ideais mais profundas. Mesmo quando não se propõe conscientemente um diálogo com os países vizinhos, o Tropicalismo consegue captar algo que é própria ao continente, que rompe as fronteiras da cultura brasileira e tangencia uma condição que é própria dos povos latino-americanos: a carnavalização, a problemática influência europeia, a abundância de ritmos e tradições, a convivência problemática entre o moderno e arcaico. O alvo básico dos tropicalistas, diferentemente da ênfase política dos “engajados”, é o padrão comportamental. As alegorias tropicalistas abalam todas as certezas, inclusive a certeza das esquerdas prometendo revoluções e redensões; a grande guinada em relação aos demais autores do período, além da ousadia mais solta, sem culpa, é que o plano cultural de suas canções passa a ser um fim em si mesmo, não mais um atalho para o mundo político. O cultural tropicalista já em si política pura, proposta renovadora, crítica mordaz, projeto de futuro.

Se os paralelismos entre os países da América Latina se dão mais nitidamente no plano histórico da política (colonialismo, imperialismo, dependência econômica, ditaduras) do que no âmbito plural da cultura, os tropicalistas conseguem resgatar uma ancestralidade comum e a partir dela tencionar as teias da bacia cultural latino-americana. Exemplos mais contundentes disso são os resgates de ritmos africanos que Gilberto Gil e Caetano Veloso fazem sobretudo na década de 80. A triangulação África-Brasil-Caribe é muito forte na obra dos autores: reforçam instrumentos, danças, religiões e rituais que criam a imagem da Bahia enquanto uma Cuba brasileira (ou o contrário, conforme se preferir). São referências em comum que acabam chegando ao plano histórico: as modernizações incompletas do continente, a diáspora negra, a supressão da matriz cultural indígena e africana.

Parte destes fatores serão sintetizados no álbum *Fina Estampa*, que Caetano Veloso lança já nos anos 90, portanto fora do recorte que escolhi para esta reflexão. Neste trabalho inteiramente dedicado a América Latina se cristaliza uma visão pós-utópica, já distante da euforia e projetos das décadas anteriores, defendendo uma ligação mais profunda que os acordos instáveis das lutas políticas. Sem dúvida esta formulação já está devidamente antecipada no grande hino tropicalista da vertente latino-americana, a antológica “Soy Loco por ti América”, de Gilberto Gil e Capinam. Encadeada em ritmo festivo e sensual, com instrumentos e toadas caribenhas, a letra acaba por alcançar, a partir de um caminho próprio,

as discussões travadas pela cultura brasileira naquele período histórico. Está marcado ali um desejo de aproximação entre as lutas do povo latino-americano, fundando uma resistência e mirando um futuro comum (“Um poema ainda existe/ com palmeiras, trincheiras”); este emerge da constatação de uma realidade similar, de violência e miséria como marcos do tecido social, porém sem o sentido de culpa e adoração que a esquerda às vezes adotava frente aos excluídos (“Um dia vou morrer/ de susto, de bala ou vício”) e de insinuações às ditaduras que assombravam o continente (“Antes que a definitiva noite se espalhe em Latino América”; “Espero o amanhã que cante/ el nombre del hombre muerto”). Os dois principais idiomas do continente se cruzam livremente no decorrer da música: marcam um trânsito solto entre os espaços, quebrando a barreira da língua e reoferecendo-a deliciosamente como ferramenta dominada, pronta para o diálogo.

A propósito, o processo de sublimação e enlace entre o português e o espanhol será um dos artifícios mais explorados pelos compositores do período. Mais até do que os tropicalistas, que gravaram dezenas de canções hispano-americanas em seus álbuns, outros intérpretes levaram ao extremo as experimentações com a mescla de idiomas, visando diluir as diferenças e tornar a língua do outro, o espanhol, mais familiar ao público brasileiro.

Um exemplo mais explícito que a letra de Gilberto Gil e Capinam pode ser visto em “Canção para a unidade latino-americana”, de Chico Buarque e Pablo Milanés. O primeiro ponto que chama atenção é que agora a própria composição da música é dividida entre autores de países diferentes. O cubano Pablo Milanés e o brasileiro Chico Buarque dividem a autoria e, na letra, parecem conversar um com o outro, definindo um espaço que já não é o do brasileiro olhando para a América Latina por uma janela e com um desejo erótico e festivo de reunir os ritmos e sons do continente, mas sim um diálogo grave e cerimonioso entre latino-americanos, unidos pela fraternidade comunitária, olhando para o seu próprio continente. O caráter de manifesto, muito forte desde o título, é desdobrado no decorrer da letra:

Realizaban la labor
de desunir nossas mãos
e fazer com que os irmãos
se mirassem com temor
cuando pasaron los años
se acumularam rancores
se olvidaram os amores

parecíamos extraños.

O ponto de partida é um distanciamento historicamente justificado. A divisão do continente representa o momento inicial de uma separação forçada, imposta. Esta condição é revivida na canção, com os opostos se tocando amorosamente: o português e o espanhol, a límpida fluidez de Pablo Milanés, o veludo encrostado da voz de Chico Buarque, com suas diferenças que se completam e se harmonizam no tecido melódico, na métrica precisa, nas rimas, por assim dizer, inter-idiomáticas. Duas vozes distintas, como o são as diversas culturas latino-americanas, são amalgamadas no projeto de unidade declarado pela canção: um mesmo canto, um mesmo continente. Ao final, passado o primeiro momento, de consciência da cisão identitária, o desfecho recupera a utopia da união como um horizonte a se percorrer:

Quem vai evitar que os ventos
Batam portas mal fechadas
Revirem terras mal socadas
E espalhem nossos lamentos
E enfim que paga o pesar
Do tempo que se gastou
De las vidas que costó
De las que puede costar
Já foi lançada uma estrela
Pra quem souber enxergar
Pra quem quiser alcançar
E andar abraçado nela.

A estrela surge como símbolo da utopia: alcançá-la é o que guia a marcha, que nunca chegará ao seu intento – as estrelas – mas pelo desejo que rege os passos, irá chegar a algum lugar, tal como no poema de Antonio Machado: “no hay caminos, sino estelas en la mar”.

O leitor talvez tenha notado que nesta segunda parte da letra já não encontramos a alternância das línguas (e das vozes) disposta verso a verso. Elas passam de estrofe a estrofe, formam uma ideia acabada; de maneira aparentemente paradoxal, ganham autonomia conforme se alcança a direção da unidade. Nada há de paradoxal, porém: é no desencontro forçado que as línguas e as vozes se “extrañan”, diferentemente de quando encontram o rumo do “carro alegre” da história. A união não se deixa confundir com fusão, tal como as duas vozes (repito, com estilos e timbres diferentes) não buscam formar uma só e sim garantir o espaço vital onde possam, as duas, se comunicarem.

Na virada dos anos 70 esta composição em coral, tal como a presenciada no dueto entre Chico Buarque e Pablo Milanés torna-se frequente em nosso meio musical. A afinidade entre o discurso estético e político de nossos autores e alguns movimentos musicais que ganhavam força em outros países da América gerou um passo importante na direção do diálogo latino-americano. Se nos anos 1960 a latinidade se ergue em nossa canção como um grito abafado, desejoso de um diálogo improvável, de uma integração mítica, presa ao âmbito da utopia, na década seguinte um intercâmbio entre movimentos e autores torna-se uma manancial que renova e inova o fôlego comunitarista.

A *Nueva Trueva* cubana, cujos nomes mais importantes são Pablo Milanés e Sílvio Rodrigues, e a *Nueva Música* argentina, de Mercedes Sosa e León Gieco, surgem como vetores de expansão da música brasileira nos países vizinhos na medida que suas estrelas tornam-se interlocutores de nossos artistas no afã de se estabelecer um diálogo continental de mão dupla.

No caso dos compositores cubanos, o contato era antecipado pela admiração de nossos intelectuais pela imagem mítica da Revolução Cubana. Circulando pelos quatro cantos como símbolo da ousadia e da resistência, o país de Fidel Castro e do argentino-cubano Che Guevara contribui imensamente para a proliferação de um ideal de América Latina unida. Afinados com as convicções do governo socialista, os membros da *Nueva Trueva* exploraram e expandiram a imagem heroica de Cuba entre os intelectuais do período. O próprio governo socialista fazia da trincheira cultural um ponto estratégico para a sobrevivência política e econômica do regime. Com as viagens de seus artistas e a força da *Casa de las Américas*, órgão cubano que, dentre outras atividades menos nobres como a censura, era responsável por incentivar a circulação de repertórios do continente e onde subiram em seus palcos vários de nossos músicos mais importantes, sempre ciceronizados pelos cantores do movimento que renovava a música cubana. A missão deste principal órgão cultural de Cuba era iminentemente política: o regime sabia que conquistar o apoio dos intelectuais simpáticos à revolução era o primeiro passo para melhorar sua imagem junto à opinião internacional e, conseqüentemente, diminuir o isolamento imposto à ilha.

O resultado mais famoso deste intercâmbio com os músicos cubanos é a canção “Yolanda”, que marcou época na voz de Simone, na de Chico Buarque, autor da versão em

português, e tornou conhecido seu autor, Pablo Milanés, entre o público brasileiro. Trata-se de uma típica canção de amor, com a configuração de uma musa a quem o sujeito declara seus sentimentos. Sua abertura para uma perspectiva comunitarista, reside nas nuances de interpretação presentes nas gravações e execuções ao vivo da canção.

Quando se trata da versão de Chico Buarque, o músico sempre ressaltava o caráter solidário da tradução, como ponte entre duas culturas. Quando é a versão em espanhol que é cantada, fica marcado o desejo de circulação entre os países americanos, o estranhamento do idioma busca ser diluído na familiaridade que rege a matriz comum destes povos que se pretendem irmãos. Há ainda as versões de “Yolanda” em que, tal como na “Canção para unidade latino-americana”, os dois autores a interpretam juntos, reforçando o aspecto de coral que me parece ser o grande recurso poético-musical ativado pelos autores do período para dar corpo estético ao ideal americanista.

As parcerias internacionais, principalmente as de base latino-americana, tornam-se corriqueiras em meados dos anos 70. Elas coincidem com a abertura política da maioria dos governos ditatoriais do continente e revelam, segundo Marcos Napolitano, um segundo *boom* da música popular brasileira:

A perspectiva de abrandamento da censura e a relativa normalização do ciclo de produção e circulação de bens culturais revelou a enorme demanda reprimida em torno da MPB, consolidando este tipo de canção como uma espécie de “trilha sonora” da fase de abertura política do regime militar, após 1977. A própria dinamização das atividades políticas, ainda sob intenso controle de regime, criava um clima favorável ao consumo de produtos culturais considerados “críticos”. (NAPOLITANO, 2002, p. 8)

O espírito de liberação e a expectativa diante do esfacelamento do regime deu suporte aos grandes espetáculos, que não raro contavam com a presença de nomes de sucesso nos países vizinhos e que expunham em suas canções dilemas semelhantes aos vigentes na canção brasileira de então. Neste movimento, chama atenção as parcerias entre Milton Nascimento e Mercedes Sosa, duas das vozes mais atuantes neste momento de impasse entre o término de um período intensamente repressivo e a insegurança frente aos rumos políticos que se seguiriam nos anos seguintes. Desde que cantaram juntos “Volver a los diecisiete”, da poetisa chilena Violeta Parra gravada no álbum *Geraes* (1974), de Milton Nascimento, os dois

intérpretes construíram uma amizade de longa data, marcada pela cumplicidade, pela afinidade musical e o desejo de solidariedade e reconhecimento mútuo entre os países latino-americanos. Depois do sucesso da canção, rapidamente lançada a condição de clássico da música latino-americana, os dois gravaram juntos “Gracias a la vida”, outro sucesso de Mercedes Sosa; “Maria Maria”, de Milton Nascimento, gravada em espanhol por Mercedes, “Canto con serpientes”, de Sílvio Rodrigues, dentre outras participações ao vivo, na tevê, em shows, comícios e espetáculos, tanto no Brasil como na Argentina.

Em todas estas músicas, o que aparece em primeiro plano é, novamente, o recurso do coral, da música dividida, das vozes que se sucedem em tensão; tensão que se harmoniza no tempo específico da canção. O envolvimento fraterno entre os cantores era intensificado pelas constantes palavras de carinho que acompanhavam as execuções públicas. Os discursos que antecediam as performances e as entrevistas que divulgavam os espetáculos não podem aqui ser analisadas como dados externos irrelevantes. Ao contrário, a atmosfera criada em torno das músicas era parte indissociável da apreciação e dos efeitos que elas despertavam no público. Os discursos fundiam a amizade entre os artistas com a própria natureza das canções; conseguiam manter um caráter subjetivo, lírico, e ao mesmo tempo tecer os fios de uma metonímia: na comunhão sonora entre os intérpretes que subiam no palco para dividir suas músicas e suas lutas, estava contida a própria história comum do continente, seus laços profundos, sua vocação para a integração, simbolizadas pelos dois países que dialogavam na voz de seus cantores.

Alfredo Bosi é um dos que apontam, pensando especificamente na poesia, a força expressiva do discurso coral e sua relação estreita com a arte politicamente comprometida. Seu estudo defende que “uma das marcas constante da poesia aberta para o futuro é a coralidade. O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista. O poema assume o destino dos oprimidos no registro de sua voz.” (BOSI, 2000, p. 213).

É difícil encontrar uma formulação melhor para definir as parcerias na música popular brasileira em meados dos anos 1970. Mais até do que na poesia – que na definição mais tradicional, sobretudo hegeliana, do gênero lírico mantém sua base enunciativa em um *eu* – o potencial criativo da mescla, fusão, alternância e enlace de vozes na música é imenso. Desde a década anterior, as letras já traziam as marcas da coralidade: camponeses, operários de

subúrbio, malandros dos morros cariocas, todos estes já haviam sido convidados para assumir a cena da canção brasileira.

Mas quando esta cadeia de vozes diversas e dissonantes vêm se somar aos sofrimentos de outros povos, reconhecidos na mesma condição de miséria e submissão, os traços da alteridade e da comunidade se misturam no compasso da melodia e se reencontram na concretude física da presença e do canto destes *outro*. Assim, a “Maria” de Milton Nascimento, sem deixar de ser brasileira, torna-se argentina na voz impávida de Mercedes Sosa; do mesmo modo que a “Yolanda” de Pablo Milanés tornara-se, com Chico Buarque, uma musa brasileira e cubana, resultando num canto-coral que é exercício criativo - com resultados bastante interessantes do ponto de vista estético - mas é também missão, pois como explica Alfredo Bosi:

O coro atua, necessariamente, um modo de existência plural. São as classes, estratos, os grupos de uma formação histórica que se dizem no *tu*, no *vós*, no *nós* de todo poema abertamente político. Mas o coro não se limita a evocar uma consciência de comunidade; ele pode também provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum. (BOSI, 2000, p. 215)

Os *shows* em que Milton Nascimento, Mercedes Sosa, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, León Gieco, Sílvia Rodríguez dividiam o palco era a celebração máxima deste sentimento comum transsubstanciado em canção. Na performance, a convivência entre ritmos e vozes adquiria uma dramaticidade profunda, gerando uma catarse coletiva diante das vozes que se enlaçavam num propósito maior: instante mágico em que a arte imprime brilho à utopia. As palavras de amizade e estima anunciavam a presença dos visitantes ilustres. As gentilezas e bajulações se confundiam entre as personagens convidadas e os seus países. A passagem das vozes representava o clímax daquela experiência quase ritual, erguida na solidariedade exortativa do palco, imprimindo na plateia a ilusão de que as fronteiras do continente se diluíam em amplexos melodiosos. Então parecia que o idioma se tornava um só; nossas inequívocas diferenças tornavam-se menores que a irresoluta amizade lançada como projeto nos gestos cordiais dos visitantes que, sem dizer nossa língua, deixavam de ser estrangeiros. Por alguns instantes. Os instantes em que o Brasil e América Latina já não se diferenciavam no calor fraterno do palco.

3. A memória e os discos

O clima de euforia e constante intercâmbio entre artistas brasileiros e latino-americanos perdurou até boa parte dos anos 1980. O espetáculo *Corazón Americano* reuniu, na Argentina, em 1984, os anfitriões León Gieco e Mercedes Sosa e o brasileiro Milton Nascimento para um show que mantinha boa parte dos elementos comentados até aqui. O desejo de estreitar os vínculos culturais e políticos da América Latina continuou presente, em igual ou menor medida, na produção musical destes autores, sempre convocados a relembrar seus grandes sucessos dos anos 70, face com a qual, mesmo com o relativo êxito de novos trabalhos, ficariam marcados na memória cultural do nosso continente.

O processo verificado na virada dos anos 90 parece ser mais violento e explica o modo como o discurso americanista definha na voz da geração seguinte, perdendo representatividade nas novas tendências da música brasileira. A queda do socialismo real e a consequente crise das esquerdas – e do próprio pensamento libertário – reverte o ambiente intelectual favorável que regeu o auge deste discurso. A ascensão do neoliberalismo e de uma de suas facetas mais indomáveis, a chamada globalização, recriaram novas formas de arranjos transnacionais, privilegiando sempre as aproximações econômicas, regidas pelos ditames do mercado e do capital especulativo, tornando menos valorizados os processos de compartilhamento social e cultural esboçados nas décadas anteriores.

Este cenário, pouco favorável às manifestações artísticas de cunho propriamente crítico, explica a perda de espaço e de público da MPB e o fim de seu papel central no mercado musical brasileiro. Sem perder, contudo, seu prestígio frente às camadas letradas, a MPB é abafada pela indústria fonográfica que, contraditoriamente, ajudou a consolidar (NAPOLITANO, 2002). O público jovem, que tradicionalmente era o principal entusiasta da MPB, migra para outras linguagens musicais, mais ligadas ao universo pop, que passam a definir novos padrões de consumo e a experimentar novas roupagens poéticas e musicais, como é o caso do rock nacional.

Nos últimos anos vemos o discurso de conhecimento da e sobre a América Latina migrar para a crítica universitária. Os estudos americanistas têm oferecido grandes

contribuições para a compreensão dos países latino-americanos, sua história e contradições. A ênfase destes, entretanto, recai predominantemente nas diferenças entre os países, respeitando os processos culturais e especificidades de cada sociedade. Ao necessário rigor e negatividade da linguagem acadêmica, parece ser necessário o otimismo militante da arte, com seus “sonhos diurnos” (BLOCH, 2005). Talvez resida aí a importância e a atualidade da aventura americanista dos anos 70: revivê-la criticamente em seus excessos, em suas fulgurações mais honestas, em seus projetos ainda irresolutos.

Ouvir estas canções no século XXI exige a tarefa de atualizar seus significados, já livres da dualidade ideológica do período que as germinou, e também a responsabilidade de reconhecer e delimitar suas vozes. Pois:

Num vetor oposto ao crescente processo de desagregação, o comunitarismo pode favorecer uma agregação supranacional. Se pensarmos com os pés no Brasil e a cabeça deslocando-se para outros territórios que nos interessam, duas formas de articulações político-culturais se nos impõem: aquelas que nos apontam para a América Latina e as que têm em seus horizontes os países de língua portuguesa. (ABDALLA JR, 2003, p. 79)

Ouvir estes pequenos e solidários cantos-corais dos anos 70 pode sem dúvida nos abrir a porta fácil da nostalgia, fazendo lembrar tempos em que a proposta humanizadora ainda se mostrava como uma porta aberta pela arte; mas pode também ressurgir como um convite, ao qual nos indique novos caminhos para as ilhas contemporâneas, contribuindo, enfim, para a busca de uma vida menos solitária.

Referências Bibliográficas

ABDALA JR. Benjamin. De vãos e ilhas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BLOCH, Ernst. O princípio esperança. Trad. Nélio Scheneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: cia. Das Letras, 2000.

FREDERICO, Celso. “A Política Cultural dos Comunistas”. In: História do Marxismo no

- Brasil. Vol. III. Campinas: Unicamp, 1998.
- GULLAR, Ferreira. Toda Poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- MENDES, J. M. “O desafio das identidades”. In: SANTOS, B. S. A globalização e as ciências sociais. São Paulo: Cortez, 2002
- NAPOLITANO, M. “MPB: a trilha sonora da abertura política”. Revista de Estudos Avançados USP. V. 69, p. 389-404, 2010.
- _____. “Música Popular Brasileira nos anos 70: entre a resistência política e o consumo cultural.”. In: V congresso Latino-americano de IASPM, 2002, México. Actas del V congresso Latino-americano de IASPM. Chile, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política 1964-169”. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SOUZA, Eneida Maria de. Crítica Cult. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

Diálogos possíveis: do rap à literatura marginal

Waldilene Silva Miranda¹

RESUMO: Neste artigo, buscamos uma possibilidade de leitura para a interface entre a *literatura marginal* e o *rap* de protesto, destacando a relevância de algumas características presentes na música do movimento *hip-hop* para a construção do texto literário. Embora sejam manifestações culturais distintas e apresentem discursos muitas vezes ambivalentes, são enunciações que através dos posicionamentos político e ideológico do sujeito enunciador contribuem para (re)significar o imaginário nacional.

Palavras-chave: Rap; Literatura Marginal; Imaginário Nacional.

RIASSUNTO: In questo articolo, cerchiamo una possibilità di lettura per l'interfaccia fra la letteratura marginale e il rap, evidenziando la rilevanza di alcune caratteristiche presenti nella musica del movimento hip-hop per la costruzione del testo letterario. Sebbene manifestazioni distinti con discorsi ambivalenti, sono enunciazioni che attraverso delle posizioni politiche e ideologiche del soggetto enunciatore danno un nuovo significato per l'immaginario nazionale.

Parole-chiave: Rap; Letteratura marginale; Immaginario Nazionale

A partir de perspectivas com ênfase em vozes excluídas por um sistema de representação hegemônico, tornou-se possível considerarmos as novas visões emergentes que adotam discursos que suplementam a ideologia dominante, à medida que há uma mudança na qual o poder da palavra visita outro *locus* de enunciação, (re)significa a cultura, (re)constrói a memória de muitos daqueles que estavam em situação de invisibilidade social e cultural e altera o imaginário nacional. São vozes plurais que emergem das margens do poder estabelecido e lutam pela construção da cultura da periferia, buscando reformular o discurso ignorado pela história excludente.

Para tal, lançaremos nosso olhar em direção às estratégias discursivas destacando de que modo processos comunicativos diferentes, embora inseridos em um fundo social comum revelam uma articulada rede de identidades.

Neste artigo, abordaremos o diálogo da *literatura marginal*² e ou *periférica* com o *rap*, e para isso, analisaremos textos diversos, declarações feitas por Ferréz e por Mano

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora, integrante do grupo de pesquisa *Os Modos da Margem* – mapeamento de representação da marginalidade na cultura brasileira – e bolsista do projeto *Diálogos possíveis: a literatura marginal e o rap entram em cena*, pesquisa desenvolvida na UFJF sob orientação do professor Gilvan Procópio Ribeiro. E-mail para contato: wal.letas@gmail.com.

Brown, fragmento de letra de música e textos produzidos por outros autores que também se autodeclararam *rappers*. Neste texto destacaremos o diálogo entre algumas performances do idealizador da literatura marginal e de outros *rappers* e/ou escritores. Seleccionamos Ferréz, porque tanto o autor quanto outros *rappers* como Gato Preto e Preto Ghóez, se tornaram escritores após serem influenciados pelas ideologias do movimento *hip-hop*. E entre os integrantes do Racionais MC's reforçamos as tomadas de posição de Mano Brown, pois ele tem atuado de forma significativa em projetos sociais na comunidade onde mora, tendo reunido em torno dele vários intelectuais³ da literatura marginal, que motivados pela identificação com a ideologia do *rap* de protesto e com o *aparecer* do *rapper*, vêem nele um dos agentes responsáveis pela transformação através da palavra.

Observaremos também de que modo essas expressões culturais destacam a desigualdade social e a violência vivenciadas em diversas periferias pobres, e como o fato desses sujeitos serem vítimas do preconceito, de falarem a partir de situações experimentadas por eles, contribuem para legitimar seus respectivos discursos e para promover a identificação entre diferentes áreas de exclusão social.

Ainda que apresentemos discursos assinalados por especificidades locais e algumas características sejam marcadamente paulistas (ambos em suas performances destacam elementos e circunstâncias que se passam no cotidiano de onde moram), abordaremos questões e temas comuns às periferias pobres das metrópoles brasileiras. Identificaremos pontos que possibilitam aos sujeitos falarem com base em suas experiência, mas a partir delas, colocarem em foco as diversas vozes que carregam as marcas de subtração em sua história e em sua cultura, extrapolando o limite de suas comunidades e permitindo aos diversos indivíduos se identificarem entre si, e partilharem do mesmo sentimento de pertencimento a um determinado grupamento social.

Neste artigo, a *literatura marginal* será apresentada com o objetivo de estabelecer uma

² A literatura marginal, também conhecida como periférica ou “da periferia” foi assim nomeada por seus escritores e apresenta um conceito que envolve a produção, a publicação, a circulação e a divulgação das obras literárias; o contexto no qual estas mesmas estão inseridas; o perfil sociológico de seus escritores; bem como suas tomadas de posição como, por exemplo, suas performances e posicionamentos ideológico e político. Por se tratar de um amplo e complexo conceito, foi desenvolvido em minha dissertação de mestrado, *Intelectuais “da periferia”: das ambivalências à (re)significação do imaginário nacional* (2010).

³ Este é outro conceito igualmente amplo e complexo, pensado na dissertação de mestrado apresentada ao PPG-Letras: Estudos Literários da UFJF. Nela desenvolvo dentre outros, o deslocamento do *locus* de enunciação como uma das principais características do perfil deste intelectual.

relação intertextual com a música do movimento *hip-hop*. E mesmo que nos limites deste texto ainda não seja possível pensar o *rap* considerando todos os seus elementos relevantes, ou melhor, destacar os aspectos estéticos utilizados na produção musical, bem como a performance artística do *MC*, analisaremos alguns aspectos ideológicos buscando articulá-los à estética social produzida na letra da música. E mais adiante, articularemos estes discursos a outras enunciações para que pensemos as mediações identitárias e as ambivalências a partir de dinâmicas tomadas de posição desses sujeitos da enunciação.

A cultura *hip-hop* entrou no Brasil na década de 70, vinda dos Estados Unidos. Inicialmente, o movimento era uma reprodução do modelo americano, mas, pouco a pouco, foi sendo (re)significado para atender aos anseios dos indivíduos que inseridos em outro contexto, necessitavam adequá-lo às especificidades locais.

O *hip-hop* é considerado, desde a década de 80 do século passado, como movimento cultural juvenil, através do qual jovens moradores das periferias pobres das metrópoles brasileiras expressavam a insatisfação pelas precárias condições de vida a que estavam submetidos. E é composto pelos seguintes elementos: o *rap* (a música), o *break* (é a dança *hip-hop* e nela o *b-boy* faz movimentos ritmados nos quais os membros do corpo são harmoniosamente contorcidos e articulados à dinâmica coreografia, que envolve pirueta no solo – “passinho”), o *graffiti* (a arte gráfica – caracterizada pela pichação feita em construções do cenário urbano, que podem ou não apresentar uma crítica social), o *rapper* (também chamado de *MC – Mestre de Cerimônias* - que é um misto de cantor e compositor, podendo não necessariamente ocupar estas duas posições), o *b-boy* (já foi referência para o freqüentador em geral, mas atualmente é utilizado com freqüência para designar o dançarino de *break*) e o *DJ* (o responsável pela mixagem, pelos arranjos musicais, que junto à fala do *raper* compõem parte da intensidade da performance).

Apresentando um discurso que oscila entre a constatação e a contestação o *rap* que neste trabalho será analisado, é considerado a expressão mais forte do movimento *hip-hop* em destaque, e é definido regularmente, como sendo uma música de protesto, que envolve diversos temas do cotidiano das periferias pobres. Embora saibamos da relevância de outros elementos como a melodia, a harmonia⁴, o canto, o ritmo, as letras e a mixagem para a

⁴ Ou falta de harmonia como alguns teóricos afirmam. Entretanto, essa é uma questão para pensarmos em outro momento – até que ponto pode-se falar em “falta de harmonia”.

construção de possíveis análises do *rap*, destacaremos nesta pesquisa a construção de perspectivas ideológicas apresentadas em um canto acelerado, marcado pela fala. Canto este em que a voz do *rapper* repleta de dicções exaltadas, apresenta a palavra como se fosse uma “arma” simbólica que atua na aquisição de poder, à medida que há um deslocamento do *locus* de enunciação e se faz ouvir.

Embora a vontade e a necessidade dos excluídos em obter o reconhecimento de sua cultura sejam, freqüentemente destacadas, a aceitação por parte de outros circuitos sociais não é condição para a existência de tais produções, e seus autores possuem consciência de que a adesão a essa nova acepção não atinge a sociedade brasileira em geral, “não viveremos ou morreremos se não tivermos o selo da aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não” (FERRÉZ, 2005, p.10).

Em relação aos elementos que estimulam as performances desses sujeitos da enunciação, os integrantes do *Racionais* destacam a desigualdade social e a violência vivenciadas tanto dentro do Capão Redondo quanto fora dele. Frequentemente, vítimas do preconceito, falam de situações possíveis, experimentadas no cotidiano das diversas áreas de exclusão.

Ainda que a produção do *Racionais MC's* e os textos de Ferréz tenham surgido em um contexto comum aos moradores de outras periferias, com temáticas que atendem aos anseios de um público específico, nota-se um interesse (embora velado) que a enunciação ultrapasse o limiar das comunidades excluídas e atinja outras parcelas da sociedade. Observe o fragmento a seguir, também retirado do prefácio “Terrorismo literário”, no qual Ferréz afirma:

(...) nos tirem o pouco que sobrou, até o nome, já não escolhemos o sobrenome, deixamos para os donos da casa-grande escolherem por nós (...) Sabe duma coisa, o mais louco é que *não precisamos de sua legitimação*, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos. (...). Estamos na rua, *loco*, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais mas antes somos literatura, e *isso vocês não podem negar*, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide este país. (Grifos meus. FERRÉZ, 2005, p. 11).

Embora Ferréz declare que a *literatura marginal* não precisa de legitimação daqueles que ocupam posições privilegiadas na sociedade, mais uma vez observamos uma tensão existente nas palavras do escritor. Tensão explicitada através da forma agressiva como o enunciador direciona o seu discurso para aquele que representa o dominador e como insiste em se fazer ouvir.

O interlocutor do trecho acima, entretanto, não é morador da periferia - o sujeito subjugado pelo poder estabelecido - e sim “os donos da casa-grande”. Embora vários ícones do *hip-hop* e da *literatura marginal* destaquem que produzem para um público alvo, nota-se que reconhecem o fato de chegarem a outras esferas sociais, especialmente à classe média. E demonstram certa hostilidade no fato, como verificamos a partir da entrevista de Mano Brown (integrante e fundador do *Racionais MC's*) concedida a Roda Viva em setembro de 2007 “não vai por um selo ‘proibido playboy comprar CD’, entendeu? Mas já existiram outros movimentos que os playboys curtiam também e nem por isso eles nos beneficiaram em nada.”.

Na mesma entrevista, ao responder à pergunta de Maria Rita Kehl a respeito do fato do *Racionais* atingir o público da classe média brasileira, Brown afirma:

O Racionais é como se fosse a voz de alguns – existem outros, certo? Se ele achar que os Racionais vão resumir o mundo, ele tá errado, (...) vai se surpreender quando ele descobrir que além do Racionais existe muita coisa que nem foi falado em rap. (...) Então, ele tem que se informar sobre o mundo que cerca ele para ele sobreviver. Então, o Racionais, o rap, até o rap americano, todas essas coisas dessa cultura, é um meio do cara se integrar ao mundo e saber o que a rapaziada está pensando.”(BROWN, 2007)⁵.

Mais uma vez, destacamos a ênfase dada à interação e integração do sujeito ao mundo como uma forma de afirmação da existência. O indivíduo passa a se identificar e a se sentir parte do mundo, à medida que também começa a enxergá-lo e a intervir de algum modo, nas estruturas que o compõem. E Mano Brown insiste nesta premissa ao falar do interesse da classe média pela cultura hip-hop, mas que sobretudo, trata-se da questão do poder. O constante diálogo do sujeito com o mundo é um mecanismo de inserção, que permite a contínua (re)construção da identidade e o (re)agrupamento dos sujeitos. E estando esses intelectuais também em processo, (re)constroem a cultura ocultada e alteram, gradativamente, o imaginário coletivo.

Tanto no *rap* quanto na *literatura marginal* temas como a violência (com destaque para uma oposição à violência policial), o preconceito e as desigualdades econômica e social são muito frequentes e as respectivas performances revelam uma postura *política*⁶ e

⁵ Fragmento da entrevista de Mano Brown concedida ao programa *Roda Viva* / TV CULTURA e retirado do site http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/318/racionais%20mcs/entrevistados/manobrown2007.htm.

⁶ Falamos em *política* tomando como base o sentido aristotélico de que todas as ações e interações que se desenvolvem na *Polis* são políticas. Vivendo na *Polis*, o homem se realiza como cidadão.

ideológica que insere o sujeito da enunciação em uma posição de agente social, que vê a palavra como instrumento de mudança, embora esta modificação não possa ser vista como uma ruptura com o sistema dominante. Tais discursos são ambivalentes, mas não se pode negar que há um complexo processo de formação dos sujeitos, que, se por um lado tende a reforçar a cooptação pelo sistema capitalista, por outro busca resistir à exclusão, ao preconceito e à violência ao possibilitar a esses indivíduos saírem da invisibilidade e tornarem também visíveis outras vozes que compõem os “discursos das periferias”.

Mano Brown e Ferréz afirmam suas respectivas posições em relação ao fato de participarem do mercado enquanto profissionais que vivem do trabalho realizado. No prefácio de *Ninguém é inocente em São Paulo*, ao falar sobre sua produção, Ferréz afirma, “Alguns eu fiz por desespero, um bico que alguém ofereceu. Assim como pintava a casa de alguém por dinheiro, eu os fazia melhor se alguém pagasse mais por isso.” Mano Brown ao ser indagado por José Neumann no programa Roda Viva, acerca de como ocorre o processo de criação das músicas, deixa claro que o papel do rap não é apenas em relação ao coletivo, e afirma, “o rapper é um músico” (*Rolling Stone*, dez/2009, p.7) e “tem que falar para a sociedade o que ele pensa” (*Rolling Stone*, dez/2009, p.7) “E o rap é isso, também. É lutar pela sua própria vida também. Individual. Lutar pela sobrevivência.” (*Rolling Stone*, dez/2009, p.7). Declara ainda, que a composição passa pela “necessidade”, “Se eu não cantar rap eu não como. Certo? Eu tenho um filho para criar. Eu preciso cantar para viver, né? Então eu preciso...” (*Rolling Stone*, dez/2009, p.7). E sobreviver é uma forma de resistir à exclusão e afirmar a existência. Embora, não se possa desconsiderar as polêmicas causadas ao adotar posturas extremamente ambivalentes como, por exemplo, o contrato que Mano Brown e Ice Blue, em nome do *Racionais*, assinaram com a NIKE.

Entre críticos, rappers e escritores da literatura marginal há controvérsias em relação ao fato. No blog de Ferréz⁷, o escritor escreveu um texto intitulado “Seu presente de natal, um dossiê da NIKE” no qual ele critica veemente a multinacional, afirmando que ao adquirir os produtos desta marca, o indivíduo contribui para o que ela representa e acaba por partilhar das mesmas ideologias. E esta declaração do escritor deixa evidente sua posição em relação a determinadas parcerias.

⁷ <<http://ferrez.blogspot.com/2009/12/seu-presente-de-natal-um-dossie-da-nike.html>>, acesso em 19 de janeiro de 2010.

(...) falo de marcas como Nike e Adidas, não só pela propaganda agressiva, fazendo jovens do terceiro mundo se matarem há anos tanto no emprego como no revólver por um amaldiçoado par de tênis, mas também pelo modo que esses produtos são feitos, produzidos com mão de obra escrava. (FERRÉZ, 2009)⁸

Brown, em entrevista concedida à *Rolling Stone* de dezembro de 2009, justifica o fato de gravar *O Jogo É Hoje*, disco que será disponibilizado gratuitamente, no site da NIKE, tendo como objetivo, divulgar os produtos vendidos pela empresa, antes e durante a Copa do Mundo na África do Sul, “Eles querem que eu faça uma ponte com a juventude para aliar esporte, música e a marca” e afirma ser “um bom dinheiro para os padrões do rap.” (*Rolling Stone*, dez/2009, p.85). Enfatizando ao longo de suas respostas, que embora haja uma tendência do rapper em ser contestador, a liberdade é necessária: “O Racionais parece ter uma cartilha a seguir e não fomos nós que a escrevemos. Foi a opinião pública. Somos reféns das palavras, mas não posso ser refém de nada, nem do rap. Vamos quebrar. Aquele Mano Brown virou sistema viciado”. (*Rolling Stone*, dez/2009, p.82). Sendo que a mudança de postura, segundo ele, é fundamental para o rap e está em consonância com a própria vida, sempre em processo “Precisamos evoluir nesse nosso movimento de música” (*Rolling Stone*, dez/2009, p.83) e continua a explicação, “(...) tudo que for para um benefício coletivo, um progresso autossustentável, estou aí para ouvir. Nada que seja escravagista, nada que seja paternalista do rico para o pobre” (*Rolling Stone*, dez/2009, p.83).

Na mesma declaração feita à *Rolling Stone*, o rapper afirma,

Eu ouvia pouco. Falava muito e ouvia pouco. Hoje, eu continuo falando muito, mas eu ouço muito também. Isso interfere nas músicas, não tem como negar (...). Vi que estava isolado, vivia numa bolha social” (...). A gente é o que a gente come, bebe, respira e convive, irmão. Você vai se ilhar em uma filosofia que só pertence a você? Inteligência é estar no convívio. Interagindo. Não é se isolar.” (BROWN, In: *Rolling Ston*, dez/2009, p.83).

Sem entretanto, buscar resolver as ambivalências presentes nos diversos discursos que apresentamos, cabe destacar como estas complexidades podem ser vistas como estratégias de afirmação identitária. E embora em alguns momentos esses sujeitos apresentem posicionamentos díspares, eles afirmam uma união possível através das ideologias que compartilham.

O rap quer ser uma exceção (...) se você parar pra analisar, periferia é desunido. O

⁸ Este fragmento foi retirado do texto “Seu presente de natal, um dossiê da NIKE”, postado no blog de Ferréz em 23 de dezembro de 2009.

rap, o rap é uma exceção que ainda fala de união num lugar onde não se fala. Qual é o lema da periferia? ‘Cada um, cada um’ e o rap é o quê? ‘É nós na fita’, é outra idéia. Esse bagulho de ‘é nós, é nós’ é coisa de rap. Malandro quando tem dinheiro se joga. O cara quando ele tem dinheiro, ele vai embora. Ele tá ligado que os próprios caras da quebrada vai crescer o olho... vai casar uma casinha pra ele cair, um barato, e o rap ainda prega o contrário, não, vamo tentar. Vocês são unidos, eu to vendo que vocês são unidos. Não é totalmente... não é tão individual assim. Querendo ou não, vocês são ligados, eu sou ligado a eles. Eu sou ligado a ele indiretamente, agora tô ligado a você indiretamente, e você ligado a outros e outros são ligados a outros, nós tamo aí, é uma teia. É uma teia. É uma teia. Fora daqui você não vai ver isso muito, você não vai ver isso na rua. Essa união que nós tamo falando não existe em outro lugar nenhum, em movimento nenhum, em profissão nenhuma. (BROWN, In: *100% Favela*, 2006)⁹

Observemos ainda o fragmento extraído do “Manifesto da Antropofagia Periférica”, escrito por Sérgio Vaz, idealizador da “Semana de Arte moderna da Periferia”,

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. (...). A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. (...). A periferia unida, (...) Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. (...) Contra os carrascos e as vítimas do sistema. (...) A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. (VAZ, 2008, p. 247).

Mano Brown e Ferréz em conversa sobre o rap no DVD *100% Favela*, falam sobre essas ideologias que permitem a identificação entre os grupos de rap e a literatura marginal e destacam como a partir delas há uma preferência por temas que fazem parte do cotidiano das áreas de exclusão. E o rapper explica como o rap surgiu e de que modo a partir dele houve um desdobramento que possibilitou outras expressões como a literatura marginal.

Quando começou toda essa cultura de cantar a realidade, cantar a realidade, o que é a realidade dentro de uma periferia? É o crime, a violência... Certo? O rap não é a música da realidade, não foi a coluna que segurou toda essa estrutura de rap de todo mundo aqui? Os seus livros, as minhas músicas (...). O que é a realidade dentro da periferia? Pobreza, certo meu? Trabalhador também, ladrão também, cara que é playboy, que mora na quebrada, todo playboy de favela, que vive nas custas do pai (...). Então a gente tem que citar a realidade. Então, quando os rap que fala de crime começou a fazer sucesso, automaticamente, todo movimento é assim, uma legião de pessoas passou a seguir esse método de fazer música. Falar de crime... Não bastou o “Diário de um detento”, teve que ter um grupo de dentro da Detenção, entendeu mano? Você entendeu como uma coisa puxa a outra? (BROWN, In: *100% Favela*, 2006).

No “Capítulo 4, versículo 3”, de *Sobrevivendo no Inferno*, o *Racionais* constrói o rap de forma seca e direta, intercalando dados do real às suas criações. Destacando o racismo como uma das causas da violência em geral, o grupo apresenta a repressão policial, a exclusão

⁹ Fragmento transcrito do DVD *100% Favela*.

e o preconceito como fatores que reforçam a dominação.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial;
a cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras;
nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros;
a cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo;/ (Racionais MC's, 1998).

Em contrapartida, também apresenta a palavra como estratégia de resistência à violação do corpo social. A linguagem aparece como arma simbólica que, embora de natureza ambivalente, vem de modo a diminuir a dominação. Em outras palavras, o sujeito excluído por uma elite dominante que exclui, manipula e aprisiona, utilizando-se de mecanismos que se dão por meio da linguagem, agora, recorre à estratégias que lhes foram negadas para assim, através da palavra, (re)construir identidades deterioradas pela violência. Seja ela sob a aparência da pobreza, do estigma, do crime ou da repressão policial, “Minha palavra alivia sua dor, ilumina minha alma”/“A primeira faz ‘bum’, a segunda faz ‘tá’!/Eu tenho uma missão e não vou parar!/Meu estilo é pesado e faz tremer o chão!/Minha palavra vale um tiro e tenho muita munição!”/“O Rap Venenoso é uma rajada de PT!”/“(…) pá! pá! pá!”. (Racionais MC's, “Capítulo 4, versículo 3”)¹⁰, “A poesia/é o esconderijo/do açúcar/e da pólvora:/um doce/uma bomba/depende/de quem devora” (VAZ, 2007, p.39).

Fazendo parte de nossa mirada pensar quais formas de resistência podem emergir da constatação e da contestação destes sujeitos em relação ao mundo, pensamos a resistência a partir da perspectiva de que são discursos de (re)significação, ou melhor, são construções que rasuram discursos dominantes e revelam a presença significativa desses grupos na (re)construção de identidades em processo e na (re)invenção do imaginário.

A partir de pesquisas feitas por Jailson Silva no Conjunto da Maré – um dos maiores complexos de favelas do Rio de Janeiro – selecionamos a expressão *discurso de ausência* como elemento ideológico de extrema importância para a (re)elaboração de discursos contra-hegemônicos, os quais apresentamos como construções que rasuram discursos estabelecidos.

Jailson declara acerca da representação estereotipada daqueles que ocupam essas áreas de submoradia,

A maior contribuição que a observação espacial da Maré oferece, na verdade, é a

¹⁰ In: *Sobrevivendo no Inferno*, 1998.

possibilidade de tê-la como referência no combate às representações homogeneizantes que caracterizam os olhares lançados sobre os espaços sociais favelados. Com efeito, o reconhecimento da diferença na aparente homogeneidade do território local me parece um caminho crucial para a análise dos agentes e dos espaços populares da cidade – em geral classificados e estereotipados sob uma lógica sociocêntrica, identificada com as referências e valores característicos dos setores sociais médios. A associação, por exemplo, entre espaços favelados e violência faz com que – de um modo que beira a morbidez, apenas mais sofisticada – a pluralidade do cotidiano dos moradores das comunidades populares seja, em geral, ignorado (sic) pelos moradores dos bairros da cidade. Na verdade, as favelas cariocas (...) são, antes de tudo, uma fascinante demonstração da capacidade e tenacidade dos setores populares. Competências que, reconhecidas, permitem a ruptura com o tradicional *discurso da ausência* que norteia os conceitos e representações afirmadas em relação à favela. Discurso que sustenta o olhar conservador/ criminalizante em relação aos espaços populares como a postura paternalista assumida por setores *progressistas*. Setores que embora tenham uma perspectiva solidária com os grupos sociais populares, terminam por apresentá-los como vítimas passivas de um sistema social monolítico, que não teriam condições de compreender e enfrentar. (Grifos do autor. SILVA, 2003, p.23-24).

Observemos ainda, o que Preto Ghóez¹¹ afirma em “A soma do que somos”, poema publicado na *Caros Amigos: a cultura da periferia – ato III*,

Olhe bem pra mim e não esqueça disso
Me veja como um bicho
Me trate como um lixo
Nunca fui sujeito homem
Sou o produto do rejeito
Do dejetivo
Da fome
Condenado a viver na merda
Na guerra
Nunca fui tão humilhado o quanto sou fera
Sou a soma
O resultado de seus métodos
Nas minhas veias corre o esgoto a céu aberto
Nunca fui feto
Quando muito um parasita
Tomando à força da velha doméstica
Sua própria vida
Ferida aberta ressecada
Escada abaixo na evolução humana
Quem ama não mata, maltrata, aprisiona
Receio
Que pela falta de recreio nas horas
Eu seja
O pobre, a puta, o preto, o feio
A mais pura ruindade
(...)

¹¹ Preto Ghóez foi vocalista do grupo de rap Clãnordestino e militante do Quilombo Urbano. Vindo do Maranhão, morou em São Paulo e mesmo após sua morte, ainda é referência para Ferréz, que frequentemente faz homenagens ao rapper.

(GHÓEZ, 2006)¹²

Simulando uma espécie de confronto discursivo, o sujeito enunciador de “A soma do que somos” faz uma crítica à classe dominante que o exclui da “boa sociedade”, lançando um olhar reducionista em relação às áreas de submoradia o que acaba por reforçar, mais uma vez, a violência duplamente, experimentada: primeiro pela falta de infra-estrutura e, ainda, pela transferência desta ausência de bens e serviços para as esferas do SER histórico e cultural. Como se estivesse respondendo aos que estão no ápice de um sistema de poder, o intelectual periférico produz um discurso seco, direto e contra a estigmatização.

Mais uma vez, os fragmentos de Ghóez revelam um pouco dessa complexa hierarquia social e colocam em evidência os estereótipos em torno dos moradores das periferias e questiona a função de intelectuais que impõem um sistema de poder estabelecido, fazendo uso de ideologias excludentes e não os reconhece como interventores e mediadores da cultura da periferia, “Enquanto isso intelectuais suínos, sorrindo / Distribuem facas de costa a costa em seus / amigos íntimos”. Daí, a necessidade de criar seus próprios intelectuais, indivíduos que falam do e para o excluído de “dentro do tema” (FERRÉZ, 2006, contracapa), passando necessariamente, pela própria experiência e assim, estabelecendo uma rede dialógica com as identidades sociais. Tornando-se mais que expectadores do mundo; e sim participantes do cotidiano suburbano, intelectuais que antes de traduzirem as vozes dos oprimidos falam de suas próprias experiências enquanto vítimas da exclusão.

No fragmento do rap “Capítulo 4 Versículo 3” dos Racionais MC’s também destacam a necessidade de resistirem à exclusão.

Permaneço vivo, prossigo a mística!
27 anos, contrariando a estatística!
Seu comercial de TV não me engana,
HÃ! Eu não preciso de status nem fama.
Seu carro e sua grana já não me seduz,
E nem a sua "PUTA" de olhos azuis!
Eu sou apenas um rapaz latino americano
apoiado por mais de 50 mil mano!
Efeito colateral que seu sistema fez,
(Racionais MC's, 1998)

O sujeito oprimido e ignorado pelo Estado¹³ vê em seus intelectuais a figura

¹² Fragmento retirado de <<http://editorialiteraturamarginal.blogspot.com/2006/11/soma-do-que-somos-preto-ghez.html2006>>, acesso em 08 de dezembro de 2006

ideológica daquele que luta discursivamente pelo grupo com o qual se identifica. Manifestando-se, então, contrários à ideologia dominante, esses sujeitos dão voz e vez aos moradores dessas áreas de exclusão.

O fato é que os discursos das periferias brasileiras, sobretudo o *rap* e a *literatura marginal* estão deslocando as fronteiras que mantinham intacta a concepção de identidade nacional homogênea e suplementando as narrativas pedagógicas. E para que esse discurso em questão se torne sujeito e objeto da cultura e ocorra alteração do imaginário cultural, é necessário resgatar a memória performática em *ruínas*¹⁴.

Observemos então, a declaração de Homi Bhabha:

A estratégia suplementar interrompe a serialidade sucessiva da narrativa de plurais e de pluralismo ao mudar radicalmente seu modo de articulação. Na metáfora da comunidade nacional como “muitos-como-um”, o um é agora não apenas a tendência de totalizar o social em um tempo homogêneo e vazio, mas também a repetição daquele sinal de subtração na origem, o menos-que-um que intervém como uma temporalidade metonímica, iterativa. (BHABHA, 2005, p.219).

Embora haja tensão entre a memória de uma herança hegemônica e a memória de uma história e de uma cultura que fora ignorada, a enunciação do intelectual periférico é um discurso *suplementar*, que une o *pedagógico* ao *performático* como uma forma de diminuir o ocultamento acerca da origem e de desrecalcar o indivíduo.

Esse enunciado ergue novas fronteiras - limiar que permite a permeabilidade, o intercâmbio, o trânsito revelador de elementos culturais. Essa noção de fronteira permite-nos pensá-la em relação ao diálogo entre as culturas, simbolizando a passagem, o deslocamento dos discursos para a construção de um enunciado novo, isto é, de uma cultura híbrida, que represente o pobre, o mestiço, o negro, o excluído.

Em outras palavras, uma cultura se afirma em relação à existência da outra e “As culturas estão entrelaçadas demais, seus conteúdos e histórias demasiadamente interdependentes e híbridos para que se faça uma separação cirúrgica em oposição vasta e,

¹³Também apresentado como categoria discursiva, o conceito de Estado expresso ao longo do trabalho, conforme concepções adotadas por Homi Bhabha, no livro *O Local da Cultura*. 2005., funciona como símbolo de poder, que atua como legitimador da história e da ideologia pedagógicas.

¹⁴ Em *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin aborda a questão da memória e ao fazê-lo, destaca que o passado “só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 1994, p. 224), apresentando-se em *ruínas*, como “reminiscências” que revelam vozes oprimidas que foram ocultadas “(...) não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

sobretudo ideológica” (SAID, 2003, p.11), constatando que embora uma cultura seja diferente da outra e busque de alguma maneira negá-la, é a partir da existência mútua e opositiva que elas afirmam suas respectivas ideologias.

Os discursos produzidos na e para a periferia, portanto, quando resgatam a memória performática na enunciação do sujeito que traduz a voz da marginalizada “O Racionais é como se fosse a voz de alguns” (BROWN, 2007, p.3.), também constroem os contornos de quem é este indivíduo enquanto ser social “a gente sabe que os heróis estão cada vez mais humilhados, né? Sem direito, sem escola, sem hospital...” (BROWN, 2007, p.3.), a partir do olhar simultâneo que ele lança em direção ao “outro”, havendo também, uma mudança na direção do olhar “E os moleques passam a ver que ser herói não vale tanto à pena, entendeu? O garoto só apanha.” (BROWN, 2007, p.3.) .

Em “Faveláfrica”, ao apresentar um narrador que denuncia a violência, o genocídio e a aculturação encobertos pela história pedagógica, Gato Preto¹⁵ demonstra essa relação.

Certa noite ouvi gritos, estridentes e dolorosos
Os gritos eram de tamanha dor, tristeza e desespero
Que me aproximei e perguntei àquela triste e bela mulher negra o que havia/
Ela, como louca, alucinada gritava
Lá vem ele, lá vem ele, lá vem ele, lá vem ele
(...)
E a mãe África triste respondeu
O insano desumano, profano tirano
(...)
Sanguinário mercenário do estrangeiro
Abutre, chacal, carniceiro
Ele é! O NAVIO NEGREIRO
(PRETO, In: Ferréz, 2005, p.56)

O narrador de “Faveláfrica” em um primeiro momento retoma o período de expansão dos impérios europeus para a África (época de exploração das riquezas naturais, da diáspora do africano, e de posterior inserção do negro no contexto escravocrata do período colonial brasileiro) e transporta esses fatos para a realidade brasileira do século XXI.

Essa rememoração faz referência às raízes da história e da cultura africana pode ser pensada a partir da definição de diáspora, com base na ideia que os deslocamentos culturais

¹⁵ Conforme o ato II da Caros Amigos (2002), Gato Preto “nasceu em Ilhéus, Bahia” e faz parte do “grupo Extremamente, de Cordel Urbano”. Embora a nota declare que ele mora na “favela do Colombo, em São Paulo” e que “Pertence à Família do grupo de rap GOG” não podemos dizer se reside neste local ou se ainda faz parte da “Família”, pois GOG atualmente mora em Brasília, onde ocorre a maioria de suas apresentações de rap.

são responsáveis pelas fronteiras como “place de passage” (HALL, 2008, p.33), sendo que os significados “são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. A diferença, sabemos, é essencial ao significado, e o significado é crucial á cultura” (HALL, 2008, p.33). O conceito se apóia no fato dos deslocamentos promoverem o cruzamento entre culturas diferentes entre elas, tornando o processo de significação cultural mais dinâmico e heterogêneo.

Em outras palavras, o indivíduo que rememora os acontecimentos do passado Africano e do Brasil escravocrata não se fixa na história fundada em uma tradição marcada pela ausência, pela subtração da performance do povo. Esse intelectual resgata a história ocultada, colocando-a no presente vivido e em outro espaço de enunciação para adicionar a ela as marcas do povo, isto é, suas experiências que foram ocultadas.

O enunciador da “bela mulher negra” (PRETO, 2005. p.56) vê na “ingênua” “mãe África” (PRETO, 2005, p.57). , o símbolo da origem do povo oprimido, do sujeito que está à margem dos centros dominantes de poder; o indivíduo que tem na usurpação do imperialismo estrangeiro (primeiro o Europeu e depois o Norte-Americano) o fundamento dos atuais conflitos social, cultural e étnico “Devastaram o império, saquearam o minério”, “mãe África estuprada” (PRETO, 2005, p.58). Assim, o intelectual que se inscreve nas rugosidades da narrativa no poema “NAVIO NEGREIRO”, também observa na diáspora africana as causas do preconceito, da exclusão e da dominação.

A representação simbólica da história de fundação da nação brasileira, neste caso, pela mão do africano e do afro-descendente se dá de forma tensa “Minha língua é navalha, palavra que rasga/e fogo que alastra, deflagra e conflagra” e conflituosa “Torturaram minhas raízes e nos deram marqueses/Agora surge o revide, Gato Preto te agride” (PRETO, 2005, p.58) “O guerreiro vai atacar, Yalorixá Yoruba/Keto e nação banto” (PRETO, 2005, p.59).

Destacar a imposição do opressor “Religião, cultura, costumes destroçados por seres que se vangloriavam de princípios superiores aos dos irmãos africanos (...)” e insistir na herança africana “Candomblé, capoeira, feijoada caseira” (PRETO, 2005, p.61) revela a postura do intelectual que persiste em recuperar os resíduos perdidos. E a partir daí, construir a consciência individual de seu leitor acerca das formas de poder e reformular o imaginário coletivo.

Manifestando-se contrários à ideologia dominante, esses intelectuais dão voz e vez à periferia (considerando também a existência de outras vozes, pois sabemos que há uma pluralidade delas em um mesmo espaço e tempo discursivos), despertando seu público alvo para o senso crítico em relação à importância do social na construção dos discursos de poder.

Podemos constatar também, que no artigo “Cultura é poder” presente em *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, Preto Ghóez explicita ideologicamente que a cultura desperta os indivíduos em relação à sociedade em que vivem. O enunciador também deixa claro em seu discurso que,

No passado tivemos gênios, senhores da metáfora, que faziam da contestação e da denúncia, sujeitos oculto da frase e nos sentimos íntimos, cúmplices de buscar uma mudança, e buscamos, não? Hoje os escroques pululam na cultura, eles não querem que saibamos que cultura é poder! Eles nos querem onde estamos, nos querem brutos e tristes, nos darão armas e drogas e escreverão novos roteiros e farão novos filmes sobre nossas vidas em nosso habitat, mal sabem eles que o sangue já transborda da perifa, que existe mão-de-obra excedente com armas na mão, (...) mas eles nos querem assim, sem voz, no escuro do anonimato, eles sem o mutarelli, sem o ferréz, sem o paulo lins, eles nos querem longe do arnaldo antunes, (...) eles nos querem com ódio da música clássica, nos querem longe dos cinemas (...) mas alguns de nós já sabem: Cultura é poder! (GHÓEZ, In: Ferréz, 2005, p.22-23).

Desta forma, Ghóez reforça a idéia de omissão e afirma que o discurso da periferia é freqüentemente colocado à margem do discurso dominante, pois já se sabe que a afirmação da cultura é uma estratégia de aquisição de poder.

Com um discurso, estruturado ideologicamente, Ferréz, no prefácio ao livro *Literatura marginal*, declara:

Um dia a chama capitalista fez mal a nossos avós, agora faz mal a nossos pais e no futuro vai fazer a nossos filhos, o ideal é mudar a fita, quebrar o ciclo da mentira dos “direitos iguais, da farsa do “todos são livres”, a gente sabe que não é assim, vivemos isso nas ruas, sob os olhares dos novos capitães do matto, policias que são pagos para nos lembrar que somos classificados por três letras classes: C,D,E. (FERRÉZ, 2005, p.10).

Nessa citação Ferréz faz alusão às duas ideologias – a do grupo dos que dominam o sistema político e social e a dos que são dominados. E afirma que a ideologia do que governa apresenta uma marca de redução, pois desde o passado omite as múltiplas vozes enunciativas de uma conflituosa e ambivalente realidade social.

Evidenciamos que tanto o *rap* quanto os textos da *literatura marginal* dão uma nova dimensão ao cenário cultural e intelectual do país. Em ambos, a enunciação é marcada pela

indignação e revela estratégias que articulam linguagens, ideologias, relações de poder e identidades em processo que se afirmam em nome das minorias. Logo, torna-se relevante o destaque de outros sujeitos que (re)pensam a sociedade brasileira e se posicionam publicamente, contra os estereótipos, concomitantemente, compõem um heterogêneo retrato do Brasil e revelam mais que contradições sociais e culturais.

E com frequência se destacam por reinventar discursos, reinventar narrativas que revelem tensões, identidades sociais e culturais em conflito, reinventar enunciados que se aproximem das circunstâncias heterogêneas que deram origem a eles, tendo como propósito (re)construir identidades capazes de deslocar tais discursos de ausência e de proporcionar visibilidade – uma estratégia de aquisição de poder que garante ao sujeito morador da periferia e produtor de cultura sair da invisibilidade - esse é um forte aspecto tanto do rap quanto da literatura marginal. Se suas diversificadas produções são originadas de contextos heterogêneos nos quais as especificidades de cada comunidade dão o tom das reflexões acerca do vivido, então é de se esperar que estes discursos embora apresentem características distintas, tendam a enfatizar questões semelhantes como, por exemplo, a necessidade de ter direito à voz, ou melhor, de (re)formular a representação da periferia como espaço de significativas produções.

Portanto, analisar a emergência de novas vozes implica observar os desdobramentos dessas representações culturais no imaginário nacional, permitindo uma (re)significação do mesmo concomitante à mudança do *locus* e do sujeito da enunciação. Pois ao sair da invisibilidade, esses sujeitos (re)constroem identidades, estabelecem negociações que impulsionam a articulação com outras identidades bem como com outros sistemas de representações, alterando antigas perspectivas centralizadoras e favorecendo diálogos ainda que ambivalentes, fundamentais ao imaginário em processo.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOSHINOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. 12ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

- _____. Narrando a nação. In: ROUANET, Maria Helena (Org.). *Nacionalidade em questão – Cadernos da Pós/Letras* (19). Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 7ªed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BROWN. Mano. *Roda Viva*. In: TV Cultura. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/318/rationais%20mcs/entrevistados/manobrown2007.htm>, acesso em 21 de setembro de 2009.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. Introdução: Ensaio Teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders. In: _____. *Os Estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Trad. Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- FERRÉZ. (Org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Determinação*. São Paulo: 1DASUL Fonográfica, 2003.
- _____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: 1DASUL, 2009.
- _____. *100% Favela*. São Paulo: 1DASUL, 2006.
- _____. “Seu presente de natal – um dossiê da nike”, 2009. Disponível em <<http://ferrez.blogspot.com/2009/12/seu-presente-de-natal-um-dossie-da-nike.html>>, acesso em 19 de janeiro de 2010.
- GHÓEZ, Preto. “A soma do que somos”, *Literatura Marginal*. 2006. Disponível em: <<http://literatura-marginal.blogspot.com/2006/11/soma-do-que-somos-pretoghez.html>> acesso em 08/12/2006.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma – Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. 3. ed. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- _____. Quem precisa da identidade? In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2000.
- HOLLANDA. Heloisa Buarque de (Org.). *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KEHL, Maria Rita. A frátria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: ROCHA, João César de Castro. *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Top Books, 2003.

MIRANDA, Waldilene Silva. *Intelectuais “da periferia”*: das ambivalências à (re)significação do imaginário nacional. 2010. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Lendo Música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

RACIONAIS MC's. *Holocausto Urbano*. São Paulo: RDS Fonográfica, 1990.

_____. *Ao Vivo*. São Paulo: Cosa Nostra/Zâmbia, 2001.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Ed.Schwarcz Ltda, 2005.

SALLES, Ecio de. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SILVA, Jailson de Souza. *“Por que uns e não outros?”* Caminhada de jovens pobres para a universidade. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2003.

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VAZ, Sérgio. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Editora Global, 2007.

Periódicos impressos

CAROS AMIGOS ESPECIAL. Periferia de São Paulo recria a cultura popular. São Paulo, outubro de 2009.

CAROS AMIGOS ESPECIAL. Literatura Marginal: a cultura da periferia – ato I. São Paulo, agosto de 2001.

CAROS AMIGOS ESPECIAL. Literatura Marginal: a cultura da periferia – ato II. São Paulo, junho de 2002.

CAROS AMIGOS ESPECIAL. Literatura Marginal: a cultura da periferia – ato III. São Paulo, abril de 2004.

ROLLING STONE. O fim do silêncio: Mano Brown – entre as novas idéias e o velho radicalismo. São Paulo, dezembro de 2009.

Do navio ao camburão, da literatura a música popular, de Castro Alves a O Rappa

Juliana Machado de Britto¹

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar a relação intertextual e dialógica entre o poema **Navio Negroiro**, de Castro Alves, e a letra **Todo camburão tem um pouco de Navio Negroiro**, de O Rappa, verificando como se configura a comparação entre os dois textos e dando especial atenção ao fato de haver entre ambos a composição artística de uma linguagem verbal.

Palavras - chave: Literatura; Música; Intertextualidade; Dialogismo.

ABSTRACT: This paper aims to analyse the intertextual and dialogic connections between the poem **Navio Negroiro**, by Castro Alves, and the lyrics **Todo camburão tem um pouco de Navio Negroiro**, by O Rappa, verifying how is made the comparison between these texts and giving special attention to the fact that there is between them the artistic composition of a verbal language.

Key - words: Literature; Music; Intertextuality; Dialogism.

A relação dialógica, paródica e intertextual entre os estilos literários e as canções populares durante muito tempo teve por base o seguinte questionamento: “letra de música é poesia?” ou “a letra de música possui o mesmo valor de um poema?” A composição verbal de um poema, pela sua lógica e por representar uma linguagem verbal por excelência, não apresenta a mesma articulação das letras de músicas, já que estas pertencem a um jogo de elementos verbais e musicais.

Por se tratar de duas composições diferentes, mas que podem ser comparadas, temos, portanto, algum tipo de equivalência: existem pontos de interseção em que há “cruzamento das vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas” (BARROS, 1999, p.4). Já paródia pode ter dois significados – o de oposição e também semelhança:

Hutcheon prefere ligar o campo semântico de paródia à semelhança, a um acordo ou intimidade entre os textos. Procura ampliar a significação dessa palavra para uma discussão mais rica das formas de arte moderna, já que o Modernismo,

¹ Mestre em Literatura Brasileira pelo programa de pós-graduação *Stricto Sensu* do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Endereço eletrônico: julianambritto@gmail.com

visceralmente intertextual, joga com as tensões criadas pela consciência histórica, reutilizando formas. O escritor sempre foi um mediador de códigos, sobretudo o moderno, que tem como programa estético revelar a crise de linguagem e da expressão (RODRIGUES *apud* HUTCHEON, 2003, p. 13)

A relação intertextual entre poesia e letra de música aponta a inter-relação de duas linhas que as seguem: a da contextualização interna e a da contextualização externa. A primeira diz respeito à coerência entre as partes que compõem o texto e permite ao leitor estabelecer contato com o mundo ali apresentado; a segunda prende-se à época em que foram escritos e através do autor pode ser revelado ao leitor alguns de seus valores e valores de seu tempo. As relações contextuais destacam-se para o leitor pelo universo que revelam. Para Bakhtin (1988), a relação de intertextualidade é, antes de tudo, a intertextualidade interna das vozes que falam e polemizam no texto, reproduzindo o diálogo com outros textos.

Se a língua se harmoniza em conjuntos, por não ser um sistema abstrato de normas, temos uma opinião plurilíngüe concreta sobre o mundo, a qual nos permite criar uma aproximação teórico-metodológica entre literatura, música popular e história. O compositor brasileiro contemporâneo recria algo já escrito em face aos estilos literários. Como não existe, a rigor, música sem letra, partimos do pressuposto de que o autor de música usa alguns artifícios próximos ao do poeta. Entretanto, o primeiro emprega geralmente uma linguagem mais econômica, pois sua composição destina-se ao ouvinte e é este quem dita o ritmo de sua recepção. Logo, é comum o uso de sintaxes mais diretas, redundâncias e repetições, artifícios muito próximos à linearidade do som. Isso não implica que nos poemas não encontremos os mesmos mecanismos, porém, exploram-se com maior rigor as possibilidades da página e as modalidades da leitura que proporcionam.

Do Romantismo ao Modernismo houve muitas transformações significativas tanto no campo literário quanto no musical. Tanto um como outro deram origens a manifestações culturais diversas e apresentam-se, muitas vezes, como movimentos contraditórios. De um lado, a poesia romântica brasileira transitou entre os nacionalistas da primeira geração, o pessimismo da segunda geração, até encontrar em sua terceira fase uma nova tendência: a poesia social e humanitária, preocupada com a divulgação e o debate de questões como a abolição da escravatura e o direito à independência dos povos, a erradicação da miséria e a

educação como forma transformadora da qualidade de vida do ser humano. De outro, na modernidade, a música é uma forma de manifestação cultural diversa que oscila e mescla elementos da “alta cultura” e da “baixa cultura”. As letras da música popular brasileira tornam-se uma paródia, na acepção de semelhança em relação aos textos que a precederam, pois se reconhecem e se apropriam tanto da tradição cultura elevada quanto da cultura popular e do próprio registro da música popular brasileira. Assim, “as letras imitam consciente ou inconscientemente os estilos literários” (RODRIGUES, 2003, p. 13). Francisco Bosco observa que:

o fenômeno da canção brasileira se caracteriza por um sistema complexo, híbrido, feito de contaminações entre a oralidade e a escrita, cultura de massas e vanguarda, nacionalismos e cosmopolitismos. (...) Mas a singularidade de nossa canção popular é a ocupação de um amplo espaço da cultura onde experiências estéticas altamente inventivas e radicais encontram uma repercussão, uma pregnância social incomparavelmente maior do que a das produções da dita alta cultura (2006, p. 59).

Baseando-se no conceito de cultura popular como apropriação de um determinado fato sociocultural, temos a correspondência intertextual de *O Rappa*, buscando em Castro Alves, no século XIX, uma equivalência nas críticas sociais. É relevante considerar que existem três processos possíveis de intertextualidade: citação, alusão e estilização. Neste trabalho encontramos a alusão,

em que não citam as palavras (todas ou quase todas) mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema (FIORIN, 1999, p. 31).

Para mostrar a realidade maciça de uma nação que sobrevive à custa de sangue escravizado, na estrofe IV de **Navio Negroiro** (1869) e na letra **Todo camburão tem um pouco de Navio Negroiro** (1994), temos as formas de comando do dominador, que dita as ordens e está de posse de algum objeto de poder, o qual é revestido de alguma significação, que o valoriza como tal. Logo, encontramos a equação: navio – capitão – chicote

No entanto o capitão² manda a manobra,
E após fitando o céu que se desdobra,
Tão puro sobre o mar,
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
“Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os dançar!...”
(CASTRO ALVES, parte IV, 5ª estrofe)

e camburão – farda (polícia) – macaca (arma).

Quem segurava com força a chibata
Agora usa farda
Engatilha a macaca
Escolhe sempre o primeiro
Negro pra passar na revista
Pra passar na revista
(O RAPPÀ, 1994)

Ao retratar o sofrimento do negro, percebemos que a idealização do negro se dá de forma distinta. Castro Alves fala pelos escravos negros, não possui uma vivência direta com estes, porém mostra-se sensibilizado aos os maus tratos aos quais os negros eram submetidos. No século XX, afastado do sentido de escravidão como no século XIX, tem-se um texto permeado por outras escravizações. O Rappa passa uma vivência cotidiana mais aproximada da realidade, haja vista que seus integrantes são moradores do bairro Engenho- Novo no Rio de Janeiro.

Segundo estudos realizados sobre Castro Alves, a poesia engajada e comprometida com a causa abolicionista e republicana, o espírito revoltado e combativo, ganha forças nas imagens grandiosas da natureza,

‘Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?
(CASTRO ALVES, parte I, 3ª estrofe)

na divindade,

² Os grifos são meus para referenciar o dominador e o objeto, respectivamente.

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura... Se é verdade
Tanto horror perante os céus?!
Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto esse borrão?...
Astros! Noites! Tempestades!
Rolais das imensidades!
Varrei os mares, tufão!
(CASTRO ALVES, parte V, 1ª estrofe)

e, principalmente na história personalizada de cada povo, já que a finalidade é convencer o leitor e conquistá-lo para a causa defendida.

Era um sonho dantesco... O tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... Estalar de açoite...
Legiões de negros como a noite,
Horrendos a dançar...

(...)

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais...
Se o velho se arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... O chicote estala.
E voam mais e mais.

(CASTRO ALVES, parte IV, 1ª e 3ª estrofes)

A mesma dimensão de impacto social permeia a letra do grupo O Rappa. Quando se critica a atitude de determinadas camadas sociais perante os negros, cria-se uma forma de consciência diante de alguns problemas humanos. Por isso, é preciso trazer a tona o lado “feio” e esquecido para que se e busque formas de solucioná-lo.

Tudo começou quando a gente conversava
Naquela esquina ali
De frente àquela praça
Veio os homens
E nos pararam
Documento por favor
Então a gente apresentou
Mas eles não paravam

Qual é negão? Qual é negão?
O que que tá pegando?
Qual é negão? Qual é negão?

É mole de ver
Que em qualquer dura
O tempo passa mais lento pro negão
Quem segurava com força a chibata
Agora usa farda
Engatilha a macaca
Escolhe sempre o primeiro
Negro pra passar na revista
Pra passar na revista

Todo camburão tem um pouco de navio negreiro
Todo camburão tem um pouco de navio negreiro
(O RAPP, 1994)

Através do compromisso de orientar os homens comuns para os caminhos da justiça e liberdade, o alvo preferido da poesia castroalvina é a causa dos oprimidos socialmente. Cada palavra do poema carrega em si a dor, amargura, angústia e certo sarcasmo paradoxal.

Era um sonho dantesco... O tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... Estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs!

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...

Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,

Outro, que martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!

No entanto o capitão manda a manobra,
E após fitando o céu que se desdobra,
Tão puro sobre o mar,
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
"Vibrai riço o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!..."

E ri-se a orquestra irônica, estridente. . .
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais...
Qual um sonho dantesco as sombras voam!...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!...
(CASTRO ALVES, parte IV)

Não distante disso, a banda brasileira O Rappa, conhecida pelas suas letras de forte impacto social, denúncia sobre os preconceitos raciais, o descaso e abandono. Na referida música trata a escravidão, como um fato jamais esquecido. Ainda este tema seja tratado por muitos como banal ou simples, a música contextualiza o fato ao colocá-lo dentro do senso comum, ao dizer “comparado, comparado” a quem sofre com tal situação.

É mole de ver
Que para o negro
Mesmo a AIDS possui hierarquia
Na África a doença corre solta
E a imprensa mundial
Dispensa poucas linhas

Comparado, comparado
Ao que faz com qualquer
Figurinha do cinema
Comparado, comparado
Ao que faz com qualquer figurinha do cinema
Ou das colunas sociais
(O RAPP, 1994)

Se a poética castroalvina desempenha papel imponente e a figura do escravo se apequena diante de elementos “símbolos” como: a luz, a águia, a voz, o vôo, o mar, a bandeira e a nação.

Existe um povo que a bandeira empresta
P'ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
E deixa-a transformar-se nessa festa
Em manto impuro de bacante fria!...
Meu Deus! Meu Deus! Mas que bandeira é esta,
Que impudente na gávea tripudia?
Silêncio. Musa... Chora, e chora tanto
Que o pavilhão se lave no teu pranto! ...

Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra
E as promessas divinas da esperança...
Tu que, da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...

Fatalidade atroz que a mente esmaga!
Extingue nesta hora o brigue imundo
O trilho que Colombo abriu nas vagas,
Como um íris no pélagos profundo!
Mas é infâmia demais! ... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!
Andrada! Arranca esse pendão dos ares!
Colombo! Fecha a porta dos teus mares!
(Castro Alves, parte VI)

Na música encontramos a figura do “escravo ser humano negro” diminuído sob outra perspectiva “símbolo”: bandido, de valor secundário e negligenciado.

Todo camburão tem um pouco de navio negreiro

É mole de ver
Que para o negro
Mesmo a AIDS possui hierarquia
Na África a doença corre solta
E a imprensa mundial
Dispensa poucas linhas
Comparado, comparado
Ao que faz com qualquer
(O RAPP, 1994)

Castro Alves conhecido como “poeta dos escravos” por denunciar toda a situação do negro escravo, transformou sua indignação em grito pela liberdade e incluiu nisso a afirmação de reformas e ideais. De acordo com Alberto da Costa e Silva, o poeta

era como poeta político³ que gostava de falar às grandes platéias. E que ninguém censure esta expressão: poeta político. Castro Alves via-se como tal, desejoso de, com seus versos, mudar o país e a vida. Foi para isto, para atacar a escravidão, que escreveu **Navio Negroiro**, o mais perfeito de todos os seus poemas para voz alta (2006, p. 98).

O Rappa com suas letras em tom de indignação promove o mesmo espírito de reformas e ideais. Assim, poderíamos chamá-los de cantores políticos. A diferença entre os séculos que os separam não impediu que o poder de persuasão de ambos convencesse seus leitores/ouvintes de que é necessário “mover um afeto para tocar em um determinado alvo” (BOSI, 1980, p. 134), ou seja, apagar a idéia de que o negro é objeto “nada estético” e casta inferior na sociedade, o qual não possuiu nenhum valor mítico. Mesmo o negro sendo objeto/tema da literatura e da música; os autores possuem um forte apelo político, protestando contra a desigualdade social e retratando a vida de quem vive à margem da sociedade.

O poema em questão além de ser rico em imagens – distribuídos em seis movimentos – cada qual com sua reflexão, se aproxima muito da música. A sonoridade das palavras quando declamado faz com que vejamos e sintamos cada quadro. Alberto da Costa e Silva afirma que “nos decassílabos da primeira parte de **Navio Negroiro**, alonga-se a maioria das vogais, a fim de que cada verso lido, lido mais lentamente, cresça e nos dê do alto-mar o movimento” (SILVA, 2006, p. 98), sinalizando para o local onde vai se desenvolver a ação: mar – navio negroiro – escravos.

'Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar — dourada borboleta;
E as vagas após ele correm... Cansam
Como turba de infantes inquieta.

'Stamos em pleno mar... Do firmamento
Os astros saltam como espumas de ouro...
O mar em troca acende as ardentias,
— Constelações do líquido tesouro...

'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,

³ Grifo meu para demonstrar a relação de Castro Alves: poeta político com o grupo O Rappa: cantores políticos.

Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dous é o céu? Qual o oceano?...
(Castro Alves, parte I, 1ª, 2ª e 3ª estrofes)

Se o próprio poeta sugere a sonoridade das palavras e usa a dança em seu texto, percebemos que há uma quadrilha às avessas, em que o animador é o capitão que determina as ordens, o instrumento musical é a chibata e a música o choro, o gemido e a risada.

Preso nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança⁴ ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!

No entanto o capitão manda a manobra,
E após fitando o céu que se desdobra,
Tão puro sobre o mar,
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
"Vibrai riço o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar!..."
(Castro Alves, parte IV, 4ª e 5ª estrofes)

Em O Rappa, há também uma sinalização de local e desenvolvimento da ação: rua – camburão – negro. Não há sugestão de dança, entretanto há a idéia de um “paredão da justiça” ou “corredor da morte” já que no ato de busca pessoal feito pela polícia, é necessário engatilhar a arma e escolher o primeiro a passar.

É mole de ver
Que em qualquer dura
O tempo passa mais lento pro negão
Quem segurava com força a chibata
Agora usa farda
Engatilha a macaca
Escolhe sempre o primeiro
Negro pra passar na revista
Pra passar na revista
(O RAPPÁ, 1994)

Em **Navio Negroiro**, de acordo com Afrânio Coutinho,

⁴ Grifo meu.

a cada instante, o pensamento social é soterrado pelo pensamento poético, o fato pela metáfora, o real pelo idealizado. Somente um artista absolutamente desinteressado da validade histórica de sua obra poderia construir um dos seus mais arrojados e mais valiosos trabalhos sobre um anacronismo; somente Castro Alves se empolgaria, como o fez no **Navio Negro**, por uma concepção altamente plástica – a dos negros chicoteados num tombadilho – sabendo que o tráfico de escravos havia sido extinto dezoito anos antes (1969, p. 210).

Assim, O Rappa transformando e reorganizando o texto base no nosso presente, retrata a condição do negro, ainda alvo de preconceitos e estigmas. Já temos esse caminho apontado pelo título **Todo camburão tem um pouco de Navio Negro**: navio negro faz alusão ao transporte forçado de negros para as Américas e para outras colônias de países europeus durante o período colonialista. Se todo camburão tem um pouco do navio negro, entendemos que nos o carro de polícia o transporte de pessoas presas ou detidas em sua maioria, são negros.

Atentando para o fato de que as letras de música formuladas no século XX e/ou XXI, século do Modernismo, juntamente com a literatura, fizeram cada uma à sua maneira específica, um diálogo. De acordo com Bakhtin (1988) há não somente o diálogo das forças sociais na estética de suas coexistências, mas também, o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce. É a coexistência e a evolução que se fundem juntamente na unidade concreta e indissolúvel de uma diversidade contraditória e linguagens diversas.

Considerações Finais

Pensar em literatura e pensar em música é pensar em um legado que atravessa gerações, retarda e evolui. Ainda que as relações entre literatura e canção se mostrem enfraquecidas de certo modo no século XX, não podemos isolá-las de interagir com o mundo. Uma não se sobrepõe a outra, entretanto, podem ser classificadas de acordo com os sentidos que impressionam, a leitura ou o som.

A relação entre elas, música e literatura, no entanto, é mais profunda, pois, sendo a voz humana o mais primitivo instrumento musical, a música surgiu do canto e, no canto, o conteúdo é a poesia declamada melodiosamente. Ao produzir instrumentos musicais, o homem procurou imitar a voz. Só numa etapa posterior surgiu a música absoluta, isto é, completamente dissociada de qualquer mensagem literária (RÜCKERT, p. 01, *online*).

Levando em conta que um texto é a voz que dialoga com outros textos, mas que funciona também como eco das vozes de seu tempo, da história de um grupo social, de seus valores, crenças, preconceitos, medos e esperanças, as relações intertextuais evidenciam que o texto literário não se esgota em si mesmo: pluraliza seus espaços, multiplica-se em interfaces e projeta-se em outros textos.

Assim, Castro Alves e O Rappa estilizam violências de suas épocas. Havendo ou não a idealização do negro, há uma freqüente transposição dos sofrimentos típicos da condição escrava (reificação, tortura exemplar, desenraizamento) para situações mais genéricas (orfandade, sentimento materno violento, loucura), de empatia segura no público disponível. Ambos fazem uma arte engajada que com todos os seus horrores, representam o Brasil, o Brasil metafórico da escravidão, da exclusão, da desigualdade. Ao assumirem o compromisso de interferir politicamente no processo social de conscientização da nação, cria-se um elo entre literatura, música e sociedade. Conseqüentemente, desse elo surge à crise moderna contra a dominação de classe e, daí, surge a válvula impulsionadora de crítica e revolução.

Referências

- ALVES, Castro. **Navio Negreiro**. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.pro.br/navionegreiro.htm>> Acesso em: 17 jul 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões da literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 1988, p. 100 – 106.
- BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: USP, 1999.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultirx, 1980.

BUENO, André (org). **Literatura e sociedade:** narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Sul Americana S.A., 1969, v. II. Romantismo.

O RAPPÀ. **O RAPPÀ.** Rio de Janeiro: Sony, p1994. 1 disco sonoro.

RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. **Os estilos literários e letras de música popular brasileira.** São Paulo: Arte Ciência, 2003.

RÜCKERT, Ernesto Von. **Música e literatura.** Disponível em: <<http://www.ruckert.pro.br/texts/musicaeliteratura.pdf>>. Acesso em: 17 jul 2009.

SILVA, Alberto da Costa e. **Perfis brasileiros:** Castro Alves. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARZ, Roberto (org). **Os pobres na literatura brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

Do samba de Chico ao rock de Arnaldo: Poesia multifacetada

João Paulo Fernandes¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é explicitar questões norteadoras da poesia de dois ícones da música popular brasileira que se complementam enquanto unidade estética, retratados pela materialidade textual de suas canções, Chico Buarque e Arnaldo Antunes, respectivamente com as letras-poema *Paratodos* e *Inclassificáveis*, mostrando ecos poéticos que iconizam imagens passíveis de compreensão dos elementos temáticos e formais.

Palavras-chave: Literatura e música; Poesia; Buarque e Antunes.

ABSTRACT: The aim of this work is to point out questions related to the poetic aesthetic unity presented in two icons of Brazilian popular music, through their songs textual materiality, Chico Buarque and Arnaldo Antunes, respectively on the lyrics-poems *Paratodos* and *Inclassificáveis*, showing poetic echoes that iconizing images whose thematic and formal comprehension are possible.

Keywords: Literature and music; Poetry; Buarque and Antunes.

Primeiras palavras

Qual a utilidade da poesia? Na tentativa de explicitar aspectos que permeiam à poesia, o que não significa responder a questão levantada, pretendemos suscitar elementos relevantes na compreensão daquilo que foi escrito, observando o modo como foi dito, considerando que “a poesia é um princípio do prazer no uso da linguagem” (LEMINSKI, 1986, p. 58).

Considerando o conceito de Leminski, podemos revisitar considerações acerca da poesia postuladas por (POUND, 2006, p. 34), quando afirma que “literatura é novidade que permanece novidade”, ou ainda “é linguagem carregada de significado”. Todas essas

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, sob orientação do professor Dr. José Hélder Pinheiro Alves, na área de concentração Literatura e Cultura.

afirmações justificam-se pela elaboração com a palavra, objeto fundamental na construção da obra, que permite sua transcendência temporal.

Refletir sobre a palavra nos conduz à compreensão do modo como a poesia foi construída, permitindo inferências a partir do modelo escrito. E, segundo Ezra Pound, para se saber alguma coisa sobre poesia é preciso “Olhar para ela ou escutá-la; e quem sabe até mesmo pensar sobre ela” (POUND, 2006, p.34), vemos que os limites do texto poético não se esgotam. Dessa forma, verificamos que a construção e a compreensão da poesia, tanto para o poeta quanto para o verdadeiro leitor necessitam de racionalidade. É também cerebralmente que se constrói e se lê poesia.

Entretanto, a necessidade de olhar mais aguçado sobre a poesia não se limita a utilidade específica; na verdade, há muito que se observar na poesia e pela poesia, evidenciando entendimento no que lhe diz respeito. “No caso da poesia, há ou parece haver uma porção de coisas a olhar” (POUND, 2006, p. 34). Nessa verticalização, observamos que a subjetividade concentra, no cerne do poema, elementos intralinguísticos reveladores de possibilidades múltiplas de interpretação, cabendo ao leitor eleger as de maior relevância.

Mesmo que não busquemos utilidade para explicitar os estudos da literatura e da poesia, é importante que seja considerada a relação existente entre a literatura e seus escritores. No que concerne a essa questão, Pound considera: “A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência COMO ESCRITORES” (POUND, 2006, p.36). Tal elo é mantido através da linguagem, o que permite ao bom escritor manuseá-la de modo eficiente.

Pound elucida que a competência do escritor é observada na sua escrita, apontando para os equívocos cometidos por instituições escolares e universitárias que partem da discussão do poeta e deixa o poema em segundo plano. A linguagem é o material reflexivo de maior valor na poesia, por isso, como Ezra Pound, no *ABC da Literatura*, é o contato com o poema que nos mantém em sintonia com ela.

Observamos também que é na linguagem que se encontra o cerne do imbricamento entre ideologia e sujeito. Sobre essa linguagem ideológica, (SANTAELLA, 1996, p. 213) considera que, “Só há ideologia através do sujeito e para sujeitos”. Essa afirmação remonta a ideia de que os indivíduos mantêm interação com sistemas representativos, condições reais, atos e gestos que resultam em experiências vividas. Tudo isso resulta, como afirma

(SANTAELLA, 1996, p. 214) “sistemas de ideias, representações sociais que abrangem as ideias políticas, jurídicas, morais, religiosas, estéticas e filosóficas dos homens de uma determinada sociedade”.

Outra função atribuída à poesia é considerada por T.S.Eliot, como a função social. No entendimento do autor, a função social da poesia está ligada pela influência da que é escrito pelo poeta e seu receptor, desde que perpassa o tempo, permanecendo novidade. Dessa forma, a função social da poesia para (T. S. ELIOT, 1991, p. 34):

Assim, se rastrearmos a influência da poesia através dos leitores mais afetados por ela às pessoas que jamais leram nada, a encontraremos presente em toda parte. Pelo menos a encontraremos se a cultura nacional estiver viva e sadia, pois numa sociedade saudável há uma influência recíproca e uma interação contínuas de uma parte sobre outras.

A consideração de Eliot nos leva a entender que a poesia cumpre com sua função social quando consegue transcender gerações, influenciando contínuas partes, ou seja, quando há interação entre um passado e presente unidos pelo legado escrito do poeta.

A sistematização dessa discussão pode ser compreendida pelas corroborações de Pound quando indaga sobre a utilidade da linguagem. “A linguagem foi obviamente criada e é, obviamente, UTILIZADA para a comunicação.” (POUND, 2006, p. 33). Sinteticamente, ele resume a importância da linguagem na literatura quando afirma que “Literatura e novidade que PERMANECE novidade.” Tal permanência caracteriza o eixo centralizador, isto é, aquilo que mantém o equilíbrio do uso da palavra e a passagem do tempo.

Olhar, escutar e pensar são verbos que constituem um tripartite no que concerne à compreensão da poesia. Um fator, não mais importante, mas que favorece a visualização é o olhar, que conduz o leitor entender alguma coisa a respeito da poesia. “No caso da poesia, há ou parece haver uma porção de coisas a olhar. E parece haver muito poucas descrições autênticas que tenham alguma utilidade.” (POUND, 2006, p. 34). Olhar para alguma utilidade na poesia é refletir acerca das possibilidades, inferir significados e constatar-los, a partir da subjetividade das palavras que formam o poema.

O olhar poder ainda ser direcionado no que tange a seleção daquilo que realmente importa, ou ainda na eliminação da mediocridade do leitor. Tal função, Pound associa ao professor:

O professor só pode ministrar os seus ensinamentos àqueles que mais querem aprender, mas ele pode sempre despertar os seus alunos com um “aperitivo”, ele pode ao menos fornecer-lhes uma lista das coisas que vale a pena aprender em literatura ou num determinado capítulo dela. (POUND, 2006, p. 38-39).

Independentemente do tempo transcorrido, o despertar pela literatura àqueles que querem aprender, depende daquele que fornece a informação, e quando a informação é consistente é prova de que a má literatura foi descartada. Um novo capítulo é, desse modo, instaurado na vida desse novo leitor, que seleciona o que de fato vale a pena em sua formação. Possibilita-se, assim, a compreensão de que “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” (POUND, p. 40).

Nos dias atuais, questionar se um poema é “Poesia ou Letra de Música?” tornou-se uma inquietação. Conflitos são travados constantemente na academia acerca desse questionamento, quando os puristas criticam, dizendo que não se pode “misturar as coisas”, enquanto pesquisadores da literatura comparada contemporânea justificam que o código escrito permite reflexões um tanto divergente dos ideais puristas. “A ruptura entre música e poesia se dá com o advento da escrita. Na folha de papel a palavra ganha autonomia.” (RIBEIRO NETO, 2000, p. 22). Se a literatura é linguagem carregada de significado, temos como exemplo o eu-poético que fala aos sujeitos e os torna expressão viva de experiências nos versos escritos por Chico Buarque, Arnaldo Antunes entre outros.

Dessa forma, a escrita no papel caracteriza a música em sua estética poética, dando ao leitor condição de tomar a letra da canção enquanto poema, aguçando reverberações pertinentes. Tomando esse fator como ponto de partida, verificamos a seguir a produção dos poetas Chico Buarque e Arnaldo Antunes a seguir.

1. Do Samba de Chico ao Rock de Arnaldo

Diante da realidade de que o Brasil tem mais poetas que leitores de poesia, apontamos alguns desses poetas como manifestantes da poesia através da palavra, transgredindo um modelo canônico, sem que descaracterize a qualidade estética do produto. “No Brasil mesmo calcula-se que temos mais poetas que leitores de poesia. E este cálculo tem razões estatísticas

para ser verdadeiro: os livros de poesia raramente batem a marca dos míseros 3 mil exemplares.” (RIBEIRO NETO, 2000, p. 22). Queremos acreditar que, provavelmente, os exemplares de poesia sejam distribuídos por novas manifestações do fazer poético, a exemplo da música popular, das letras de canção.

A música popular foi considerada por muito tempo como algo inferior, uma vez que a oralidade ocupava a maior parte em sua divulgação. Durante o processo de fixação no papel, a escrita condicionou as formas fixas, eliminando a memória e a oralidade, na busca pelo reconhecimento poético, o que seria limitação e, que para Ribeiro Neto “Felizmente este foi apenas um momento.” (RIBEIRO NETO, 2000, p. 23). Sendo a música e a poesia verticalizadas pela palavra, as duas passam a se cruzar e, conseqüentemente rompem pela distinção entre elas, e se unem pela interseção de que “poesia é música e música é poesia.” (RIBEIRO NETO, 2000, p. 22).

Chico Buarque e Arnaldo Antunes são exemplos incontestáveis de que poesia e música podem caminhar lado a lado, interseccionadas pelo código escrito. Tomaremos, nessa perspectiva, a letra da canção enquanto poema, expressando mais uma vez que “literatura é novidade que PERMANECE novidade” (POUND, 2006, p. 36), quando se utilizam da linguagem que revela diversos e possíveis significados.

A poesia de Chico Buarque é observada em suas canções, de modo que tanto a letra quanto a melodia sonorizam sentidos. Tais sentidos estabelecem uma relação conjunta entre o que está escrito e o que é cantado. Porém, apontamos em nosso olhar, reflexões ao que tange à escrita poética do sambista e poeta. Não descartamos a importância que há na intervenção melódica de suas canções, apenas priorizamos neste momento nos debruçar sobre a letra da canção enquanto poema.

Não é nosso objetivo explicitar diferenças entre ser artista e ser poeta. Buscamos, em seu legado poético, compreender seu modo de uso da palavra. Queremos, assim, observar o traquejo que tem com as palavras, sua ordenação, e organização condensada, uma vez que permite ao leitor inferências daquilo que somente pelas palavras podemos compreender seu universo.

Outro usuário da palavra é o poetarnaldo, como é nomeado o Arnaldo Antunes por Amador Ribeiro Neto. Antunes é mais um exemplo da transcendência poética, principalmente da poesia observada na canção, o que faz jus a forma concreta do verso, permitindo que a

concisão vá muito além de uma característica da poesia. A racionalidade é um fator determinante em sua construção, o que o caracteriza pelo estranhamento, e o insere no contexto poético.

Desde que integrou o grupo Titãs, Arnaldo Antunes se mostra irreverente e exótico ao subir ao palco, além de performático. Em suas composições, percebemos sua maturidade poética, desde os escritos mais simples aos mais elaborados. Tal maturidade resulta em escritos racionais, que se insere o sujeito em contextos reflexivos que garantem maiores intervenções no que se refere à compreensão e visão de mundo.

Dessa forma, vimos que não há elo comparativo entre poesia e música que desmereça ou minimize uma ou outra, o que há é o elemento comum que permite interseção, ou seja, a palavra. Palavra essa que rompe os limites e lega às gerações possibilidades de enxergar muito além do óbvio, tornando-a novidade a cada novo olhar, nova leitura, e ganhando-se, dessa forma, expoente representativo no contexto poético literário.

A palavra tida como princípio norteador da poesia e dos poetas corrobora com a afirmação de que boa poesia não é feita de ideias e sim com palavras, as quais são pensadas e estruturadas com coerência, resultando em objetos sólidos como é a poesia de Chico Buarque e Arnaldo Antunes.

2. Paratodos inclassificáveis

Paratodos e *Inclassificáveis* são categorias gramaticais que intitulam os poemas de Chico Buarque e Arnaldo Antunes, as quais permitem maior compreensão no que tange às suas fusões e prefixos que modificam e dão novos sentidos aos termos grafados. As duas produções poéticas do carioca e do paulistano, respectivamente, nos conduzem à percepção dos elementos dispostos em versos, a fim de identificar o modo como os poetas homenageiam e exaltam a cultura e o povo brasileiro.

Propomos ponderar, inicialmente, as palavras de Chico Buarque. Inserida no álbum de 1993, *Paratodos*, que também nomeia o CD, foi aclamada e invejada por Tom Jobim, uma vez que até tentou, mas não conseguiu homenagear os artistas brasileiros. Teria o poeta enviado a Chico Buarque um bilhete, agradecendo pela homenagem prestada a todos,

principalmente pela adjetivação recebida “Antônio Brasileiro” que, mais tarde, estamparia seu novo álbum. O trabalho, sem dúvida, representa a relevância do poeta Chico, e de seu patriotismo pelo país, pela música, pela arte etc., os quais iconizam com maestria sua dedicação às lutas socioculturais da nação.

Paratodos

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antonio Brasileiro

Foi Antonio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoadas
Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas
A viola me redime
Creia, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro
Bandoleiros, vi hospícios
Moças feito passarinho
Avoando de edifícios
Fume Ari, cheire Vinícius
Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho
Contra a solidão agreste
Luiz Gonzaga é tiro certo
Pixinguinha é incontestes
Tome Noel, Cartola, Orestes
Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto
Gil e Hermeto, palmas para
Todos os instrumentistas
Salve Edu, Bituca, Nara
Gal, Bethania, Rita, Clara
Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro

Meu tataravô, baiano
Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro.
(BUARQUE, 1993)

Delimitar uma poesia entre as doze que compõem o CD *Paratodos* é apenas um critério metodológico de que me valho enquanto leitor, permitindo aventurar-me pela racionalidade poética do autor, apontando algumas considerações, já que é praticamente impossível dar conta de sua completude. A poesia é inesgotável, logo as expressões poéticas em *Paratodos* assumem essa característica, evidenciando imagens significativas para o entendimento do universo representativo dos personagens multifacetados no poema.

Chico Buarque nos apresenta *Paratodos* em sete estrofes de seis versos cada, onde aponta quatro pontos territoriais na primeira estrofe, indicados por adjetivos pátrios associados à genealogia familiar, o que nos direciona também à familiaridade musical em que o poeta está inserido. “Antônio Brasileiro” fecha o último verso da primeira estrofe e abre a segunda, dando-lhe continuidade sonora e musical, além de fazer referência à importância de Tom Jobim ao cenário poético-musical brasileiro e ao seu reconhecimento no âmbito universal.

Ainda na segunda estrofe, observamos o eu-poético que dá voz a muitos artistas que têm o maestro de Ipanema como exemplo soberano a ser seguido. O sopro presente no segundo verso ressoa como legado de sua arte que, para seus seguidores, significa ponto de partida e, conseqüentemente, é acrescido de outros elementos musicais capazes de fundir novos significados ao fazer poético. No entanto, os dois últimos versos nos mostram fatores contrários às jornadas, ou seja, o enevoado, o inferno e maravilha são pontos antagônicos que surgem como obstáculos, mas que não prevalecem.

Na terceira estrofe, observamos um conselho, de modo que para superar os obstáculos listados anteriormente, a melhor solução seria se utilizar da viola. Dorival Caymmi e Jackson do Pandeiro são citados neste momento. A ponte entre a Paraíba e a Bahia está no ritmo acelerado do nordestino em acreditar que há solução para as dificuldades da vida. Seja qual for o problema é possível resolvê-lo através da fé, característica da cultura dos dois estados, inferida no poema pelo verbo crer.

Na estrofe seguinte, o sujeito boêmio é figurativizado pelo tráfego entre as cidades usufruindo do dinheiro, passeando por entre altos e baixos. Os verbos “fume”, “cheire” e

“beba” reforçam os encontros dos artistas brasileiros, ora homenageados, direcionando-nos à imagem da Lapa, no Rio de Janeiro, onde aconteciam tais encontros.

A transição poética não é delimitada ao território carioca; há uma cumplicidade musical desde as terras pernambucanas, passando pelo espaço bahiano até o sudeste do país. Ao elencar expoentes da Música Popular Brasileira como Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Noel, Cartola, Orestes, Caetano e João Gilberto, o poeta estabelece, na quinta estrofe, uma relação cultural que move o país, no que diz respeito ao tempo e espaço, excluindo todo e qualquer tipo de limite entre a diversidade regional.

O surgimento de novos talentos no cenário musical é elevado na penúltima estrofe. A palavra inicial do verso representa com euforia o sentimento nacionalista, e que reverencia a Jovem Guarda, Bossa Nova, os Festivais, os Tropicalistas etc., através de um “Viva”. Podemos citar mais dois elementos de exaltação, o “Salve” e “Evoé” – configurando como nobre àqueles que revolucionariam o cenário poético-musical brasileiro.

A percepção maior é notável nos dois últimos versos, isto é, dada a mudança em relação a primeira estrofe, na qual se repete os quarteto inicial, restando os demais como ícones representativos de um percurso do eu e do fazer poético instaurado na música, que após uma longa caminhada reconhece seu valor enquanto artista e sua importância para o cenário de tantos Tons.

Outras influências importantes de artistas como Caetano, Cartola, Gil, dentre outros, corroboram para a consolidação artística de Arnaldo Antunes, que antes mesmo de ser reconhecido como vocalista dos Titãs, fazia uso da palavra em outras situações literárias escritas e performáticas. A década de 80 foi, para Arnaldo, o esplendor, ou seja, foi nessa época que ele se firmou como cantor, compositor, poeta e artista.

Arnaldo, ou melhor, Poetarnaldo, utiliza racionalmente as palavras para expressar os mais nobres sentimentos, as angústias, tristezas, alegrias de várias situações. Em *Inclassificáveis*, do álbum *O Silêncio*, de 1996, a letra-poema tem o propósito de tecer considerações acerca da linguagem, que dá sentidos e estabelece intersecção temática através da forma. Tudo isso pode ser observado a cada verso e estrofe do poema analisado.

Inclassificáveis

que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?

que preto branco índio o quê?
branco índio preto o quê?
índio preto branco o quê?

aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos mamelucos sararás
crilouros guaranisseis e judárabes

orientupis orientupis
ameriquítalos luso nipo caboclos
orientupis orientupis
iberibárbaros indo ciganagôs

somos o que somos
inclassificáveis

não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,

não há sol a sós

aqui somos mestiços mulatos
cafuzos pardos tapuias tupinamboclos
americanataís yorubárbaros.

somos o que somos
inclassificáveis

que preto, que branco, que índio o quê?
que branco, que índio, que preto o quê?
que índio, que preto, que branco o quê?

não tem um, tem dois,
não tem dois, tem três,
não tem lei, tem leis,
não tem vez, tem vezes,
não tem deus, tem deuses,
não tem cor, tem cores,

não há sol a sós

egipciganos tupinamboclos
yorubárbaros carataís
caribocarijós orientapuias
mamemulatos tropicaburés
chibarrosados mesticigenados
oxigenados debaixo do sol.
(ANTUNES, 1996)

A não linearidade é uma marca distintiva no poema, a exemplo do verso livre, a criação de novos vocábulos, questionamentos marcados pelas interrogações logo na abertura e tantos outros. Propomos, didaticamente, observar o poema como um todo, assim como suas subdivisões em versos e estrofes, os quais possibilitem maior compreensão dos elementos linguísticos dispostos em sua estrutura.

O primeiro verso do poema é marcado pela etnia racial, ou seja, o preto, o branco e o índio, norteado pela interrogação; os três elementos se reordenam, mudando de lugar, sem que com isso aconteça mudança de sentidos. Do ponto de vista do eu-poético, os representantes de todas as raças possuem um lugar distintivo na sociedade, explicitando o fator da miscigenação de nosso país como algo importantíssimo para a cultura brasileira. Por outro lado, observamos, implicitamente, uma crítica que se volta à categorização étnica, que acaba por nomear o cidadão de acordo com sua cor da pele.

O pedido pelo complemento, que possivelmente seria resultado de “que preto branco índio o quê?”, nos permite inferir acerca do modelo de miscigenação que vive nossa sociedade, além de questionar a importância do sujeito que é dada pela cor, condição social etc. Para tal questionamento, a estrofe seguinte sugere unificação de povos, culturas interdependentes.

A quarta estrofe é permeada por novos vocábulos que caracterizam a junção das raças, revelando que o brasileiro é muito mais que uma cor, que corre em suas veias a mistura de muitos sangues, fundindo uma nação de múltiplas identidades, mas que ainda sofre e dissemina preconceitos herdados desde o período de colonização.

“Somos o que somos inclassificáveis” é posto no poema como dístico que se repete na quinta e nona estrofe. Matematicamente pensados, os versos citados vão muito além, ou seja, através deles podemos intensificar a etimologia da palavra ‘inclassificáveis’ como um amplificador de sentidos no que tange ao sujeito de muitas faces, norteando assim, o brasileiro que em sua raiz cultural, não há um único elemento classificador, mas vários elementos que entrelaçam na formação desse sujeito.

A multiplicidade numérica representada na estrofe seguinte enfatiza ainda mais que não somos singulares, somos plurais; plurais constituídos durante uma formação civilizatória de mais de 2000 anos. A colocação do plural é mais uma prova de que, mesmo na

individualidade, o brasileiro é plural e, é por essa pluralidade que o poema ecoa, exaltando os inclassificáveis como eixo principal do crescimento pessoal e coletivo.

A sétima e a penúltima estrofes são formadas de apenas um verso, o que não limita o entendimento, até porque poesia é condensação. E nessa condensação, vimos que a palavra é plural em si, resignificando através de “não há sol a sós”; a sonorização remete a existência de plural, de modo que não se trata do plural de ‘sol’, mas o plural do pronome pessoal ‘sós’, isto esclarece a necessidade de viver em conjunto, interligado por um mesmo eixo, neste caso, representado pelo Sol, estrela central do Sistema Solar.

A inclassificação do sujeito no poema é reforçada quando enfatiza que “aqui somos mestiços mulatos/ cafuzos pardos tapuias tupinamboclos/ americaratais yorubárbaros. Tal evento é destacado, principalmente pelas três últimas categorizações do que somos, uma vez que estabelece a criação de novas fusões entre etnias.

Na planificação da letra-poema, vemos que em sua décima estrofe se repetem os mesmos versos da primeira, enfatizando ainda mais que é necessário um olhar metuculoso sobre os detalhes da formação étnica do brasileiro, inclusive para o despertar da nacionalidade e da identidade de cada habitante. Instaure-se, daí, o reconhecimento de que somos múltiplos, assumimos identidades que representam uma nação, eliminando preconceitos e levantando a bandeira que reconhece, na diferença, as individualidades.

Logo em seguida salvo o último verso da estrofe “não tem cor, tem cores”, há uma repetição da sexta estrofe, quando falamos da multiplicidade numérica. Cor, cores, remetemos à aquarela, ao arco-íris, dada a mistura de cores que metaforiza a harmonia. No poema, sugere-se o desejo de que aconteça a mesma harmonia entre os povos, independentemente de sua cor, raça etc., que prevaleça a ideia de pluralidade.

Por outro lado, vimos também um louvor no que tange às diferenças, homenageando o sujeito brasileiro por sua particularidade representativa na coletividade. Tal caracterização pode ser observada na última estrofe, não só pela criação de novos vocábulos, resultados de culturas, mas pela maneira de como o autor delimita os versos finais, considerando o país tropical iconizado pelo Sol.

Aproximados pela região territorial, distantes pelo estilo, e interseccionados pela poesia, Chico Buarque e Arnaldo Antunes são símbolos de pluralidade brasileira que sabem usar a palavra para expressar sentimentos nacionalistas, acentuando o expoente artístico-

cultural no cenário universal. Dessa forma, verificamos que a palavra permeia gerações, ideologias, crenças, e que é capaz de despertar, no leitor, curiosidades que favorecem descoberta e entendimento de suas experiências.

Algumas considerações finais

A imersão na poesia de Buarque e Antunes permitiu transitar entre as palavras poéticas sistematizadas nos poemas e inferir possibilidades de compreensão no que concerne aos significados que, implicitamente, contribuíram para o entendimento da forma e conteúdo fundidos pela materialidade dos dois poetas.

Racionalmente, os poetas disseminam uma mensagem conscientizadora ao sujeito brasileiro através de uma linguagem precisa e concisa, fortalecendo ainda mais a ideia de que boa literatura é linguagem carregada de significado. Fazendo uso dessa linguagem Antunes e Buarque conseguem homenagear a pluralidade do povo brasileiro, enaltecendo pessoas pelos dons artísticos, raciais, étnicos etc. e tal.

Distanciados pela poética, e próximos pela palavra, ambos a utiliza de forma consciente, transformando em um dizer mediador que permite ao leitor possibilidades de compreender o signo linguístico sistematicamente distribuídos em seus poemas. O que nos coloca em situação exponencial no cenário poético-musical, além de corroborar com reflexões de que a poesia é manifestada em diversos níveis, que transcendem a forma clássica de apresentação.

Referências

- ANTUNES, Arnaldo. CD O silêncio. 1996.
- BUARQUE, Chico. CD ParaTodos. 1993.
- ELIOT, T. S. De poesia e poetas. Trad. e prólogo Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEMINSKI, Paulo. Anseios crípticos. Curitiba: Ed. Criar, 1986.

POUND, Ezra. ABC da Literatura. 11^a ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. Org. e apresent. Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.

RIBEIRO NETO, Amador. Duas ou três coisas sobre música popular brasileira. In.: Revista conceitos. João Pessoa: ADUEPB, 2000.

SANTAELLA, Lucia. Produção de linguagem e ideologia. 2^a ed. São Paulo: Cortez, 1996.

Entre a literatura e a música: o poético e o lúdico no contexto da canção da MPB

Fabio Cecchetto¹

RESUMO: O presente artigo considera a configuração do poético no contexto da canção da música popular brasileira. Para tanto, parte de considerações gerais e teóricas sobre as relações entre a literatura e a música, adensando a discussão da natureza da canção como manifestação de uma reflexão que compreende a memória histórica como transcendência metafísica esteticizada. Na sequência, considera a configuração do elemento lúdico como importante recurso de composição do poético em canções dos anos 60 e de canções atuais.

Palavras-chave: Caráter poético de canções; MPB; Elemento lúdico.

ABSTRACT: The present article considers the configuration of poetic features of a song in the context of the so called Brazilian Popular Music. The initial discussion draws general and theoretical considerations about the relations between literature and music and deepens the analysis on the nature of the song as a manifestation of a consciousness of the historical memory as a metaphysical and aesthetical transcendence. The ludic element is then considered as an important element of the poetic features of songs in the 60's and nowadays.

KEY WORDS: Poetic features of songs; Brazilian popular music (MPB); Ludic elements.

Introdução

Não é novo o interesse das relações entre a música e a literatura. Para além do campo da criação artística, e superando existência de especulações meramente diletantes, é assinalável um número considerável de investigações sérias do assunto. Neles, há diferentes formas de fazer referência ao objeto de investigação. Por vezes os autores referem-se à música, à literatura e às suas interações separadamente; outras vezes há menção ao que chamam *literatura-música*, *poesia-música* ou ainda *palavra-música*.

Muito mais do que mera variação terminológica, tais discrepâncias apontam para diferenças na conceituação do objeto, o que, conseqüentemente, afeta consideravelmente os resultados a que se chega eventualmente. De modo amplo, é possível identificar nestas diferenças, pelo menos duas posições majoritárias, as quais representam duas formas de abordagem da questão.

Na primeira, consideram-se a literatura e a música campos de estudo distintos, mas interagentes. Nesta perspectiva, define-se a existência de dois elementos distintos de estudo: o

¹ Fabio Cecchetto é docente do curso de Letras na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em Assis, SP.

literário de um lado e o musical do outro, considerados quando em diálogo. Mesmo analisados pelo viés de sua interação, predomina o princípio da distinção das partes. Por outro lado, defendida pelos que propõem o apagamento das fronteiras entre música e literatura, a outra perspectiva se abre para o surgimento de um terceiro objeto de estudo, um híbrido resultante da interação da música e da literatura que para ser estudado não pode ser considerado a não ser em sua existência orgânica e holística, pois de outra forma haveria o prejuízo de sua descaracterização. Não se trata de um objeto que possa ser estudado a partir de uma ótica exclusivamente literária ou exclusivamente musical. Esta proposição descortina uma terceira margem na consideração dos estudos das relações entre a literatura e a música na qual o híbrido interposto tem valor substantivo. Vale, portanto, considerar esta posição mais de perto.

1. O espaço do entremeio: a *palavra-música*

Mesmo sem realizar a construção exaustiva de uma fundamentação teórica, seja em perspectiva sincrônica ou diacrônica, é possível apontar alguns balizamentos importantes na instituição de um objeto híbrido que resulta das interações entre a literatura, mais especificamente entre a índole do poético, e a música. No não tão distante século XIX, o filósofo (e filólogo!) alemão Friedrich Nietzsche escreve com fervor sobre a natureza da tragédia em sua relação com a música, motivado, como se sabe da leitura mais extensiva de seus textos e de sua biografia, por suas inclinações à obra de Richard Wagner. Entretanto, em que pese a contribuição do autor para o esclarecimento das relações entre o poético e a música, Nietzsche não é o primeiro a ocupar-se desta matéria nem mesmo no contexto cultural alemão em que vivia. Décadas antes, os poetas-filósofos do primeiro Romantismo Alemão já preconizam que a poesia seria algo transcendental, cujas fronteiras com outras formas do discurso são projeções utópicas dos críticos e dos leitores a serem derribadas. Segundo entendem, a poesia e a crítica devem formar uma unidade orgânica. Este pensamento pode ser igualmente concebido na relação da poesia com a vida em geral, pois para o poeta romântico alemão não havia – ou não deveria haver – distinção entre a poesia e a vida.

Tal entendimento pode ser e extensivamente aplicado a outras formas de arte, isto é, a poesia e a arte em geral devem – ou podem – constituir uma unidade orgânica. Desta forma, abre-se já com os poetas românticos alemães, mesmo considerando que eles não tenham empunhado programaticamente a bandeira do estudo das relações do poético especificamente com a música, uma possibilidade teórica concreta de considerar o estudo da música no domínio das Letras.

Mesmo partindo apenas destes dois exemplos é possível depreender, ao menos no que se refere à Alemanha entre fins do século XVIII e o século XIX, um interesse no estudo das relações da música com a poesia do ponto de vista da reflexão filosófica ou a partir de um fundo marcadamente filosófico. Não obstante, no século XX mais propriamente, tais estudos vão se acomodando cada vez menos na filosofia e cada vez mais em áreas de domínio direto ou convexo das Letras, notadamente nas esferas da Semiótica e da Literatura Comparada, as quais oferecem repertório teórico-crítico, bem como instrumentos de análise, que se prestam ao estudo das relações de seu objeto duplo, mas não chega a haver a constituição de uma área de investigação autônoma.

Neste cenário, e desconsiderando-se as diferenças de enfoque e os objetivos estritos de cada teórico ou abordagem que trata das relações entre o poético e a música, um dos traços comuns que se destaca no discurso crítico da maioria dos autores é a existência de um certo caráter combativo, muitas vezes apaixonado, outras vezes programático, no sentido de se buscar e de se estabelecer uma validação, nas Letras, de um tipo de estudo que obviamente ultrapassa a competência da análise do discurso lingüístico e que, em princípio, excederia os limites desta área de conhecimento.

Não obstante, no Brasil inclusive, uma revisão mais aprofundada dos textos críticos que consideram as relações possíveis entre o poético e a música nesta perspectiva aparece pontuada de similitudes teórico-epistemológicas que podem ser consideradas típicas deste combate ao deslinde do isolacionismo conceitual de palavra e de música no binômio palavra-música. Tais semelhanças, que em um contexto mais abrangente chamo de *isotopismos do discurso crítico*, são facilmente identificáveis em textos do gênero que se publicam atualmente nas revistas acadêmicas especializadas, assumindo diferentes aparências conforme a natureza sobretudo musical do objeto considerado.

A identificação e avaliação destas similitudes na crítica, se realizadas de forma não valorativa, podem levar a elementos que eventualmente ajudarão a explicar não só o objeto de estudo – a canção, por exemplo – como também seu processo de apreensão e compreensão. Assim, assume-se como pressuposto para uma leitura inicial do elemento poético e a música popular brasileira, a existência, no discurso crítico sobre a canção da MPB, sobretudo das produções dos anos 60 e 70, de duas linhas de leituras majoritárias. A primeira aproxima a canção do contexto da repressão e da ditadura militar; a segunda a considera, em nível temático, a manifestação de uma reflexão que compreende a memória histórica no diapasão da transcendência metafísica. Como o comentário e anotação da primeira perspectiva estão documentados satisfatoriamente, passa-se em seguida à consideração mais detalhada de elementos que subsidiem a análise da segunda.

2. O poético e a música popular a partir do início dos anos 60

No Brasil de meados dos anos 60, a poesia busca caminhos que a separam da existência conjunta com a música, mesmo que de modo provisório. A idéia de que a poesia encontra no som sua real e plena existência, entre outras coisas em função de sua natureza rítmica, e que ganha evidente destaque sobretudo a partir da operação crítico-criativa dos poetas da segunda metade do século XIX, é desafiada frontalmente pela poesia concreta brasileira. De certo modo, o poema concreto busca um apagamento do verso e do tempo. O ritmo no poema, assim como a música, não pode existir fora de uma dada noção de temporalidade. Sem este traço de temporalidade, o traço performático da poesia que revela sua inclinação para o musical se reduz consideravelmente, mesmo se se considerar os experimentos da música moderna, pois a música existe no tempo, mesmo subvertendo normas e padrões rítmicos.

Não obstante, para marcar a reflexão das relações do poético e da música desta maneira, isto é, ao se tomar como ponto de partida o contexto poético-literário do Brasil dos anos 50 e 60, é necessário apontar que a poesia se afasta não apenas da música, mas também da própria palavra ao se aproximar dos signos não-verbais. Apesar disso, ainda assim é possível reconstituir nas produções poéticas do período um caminho que liga a poesia, a

palavra e a música. As etapas desta reconstituição, entretanto, requerem muito menos inteligência e muito mais dinamismo psíquico.

Desta forma, não é justo afirmar que nos anos 50 e 60 o traço poético das canções populares no Brasil deriva diretamente do traço poético daquele momento literário. Desta constatação surge o questionamento (a que não se pretende responder aqui), de qual seria a fonte que alimenta traço poético da canção popular naquele dado recorte temporal. A resposta-padrão de que a canção ocupa, no período, um espaço deixado vazio pela literatura é simplista demais e não abrange a complexidade da questão.

Certamente a resposta também não pode ser encontrada na mera constatação da atividade poético-literária de alguns compositores, como é o caso notório de Vinícius de Moraes, âncora comum de vários textos que consideram as relações da literatura com a MPB. É evidente, neste caso, que a práxis do poeta influencia o trabalho do letrista/compositor. O resultado, como dificilmente seria diferente, são textos cheios de um ardor poético a que se pode chamar sem medo de manifestações poéticas. Entretanto, as letras de canções têm coerência interna, mecanismos, funções, objetivos, contextos próprios; enfim, implicações que divergem daquelas do poema às vezes mais, às vezes menos e que às vezes se sobrepõem umas às outras, o que gera desorientação.

Segundo um dos mecanismos acima referidos, a música popular brasileira cria para si simulacros próprios, partindo já de sua autodefinição como *popular*. Em sentido estrito, a música popular brasileira nunca foi popular de fato a não ser em sua oposição à música erudita². Em primeiro lugar, de modo geral, e resguardadas as necessárias exceções, ela não foi a expressão autêntica das camadas verdadeiramente populares da sociedade brasileira, mas o produto da leitura que uma classe média instruída fazia das estruturas sociais. Também as relações de afetividade das canções são construídas na perspectiva muitas vezes romantizada da classe média. Em segundo lugar, a música popular brasileira, por sua própria estrutura, não é de fato direcionada para as camadas mais populares da sociedade, que consome preferencialmente outros gêneros musicais.

Entretanto, esse paradoxo identitário não deixa de revestir-se de um caráter tão lúdico quanto literário, pois em fingir-se popular, a MPB acaba criando espaços poéticos – eventualmente fictícios – nos quais desenvolve seu programa. Neste tempo-espaço inventado,

² Apesar de controverso, não cabe aqui a discussão do termo *erudito* para designar o tipo pretendido de música canônica estabelecida por elites letradas.

os compositores misturam elementos culturais de diversas camadas sociais, o que promove um apagamento das fronteiras entre os elementos que provêm de cada uma delas, amalgamando-os. Em tais canções, a percepção histórica é absorvida, diluída e esteticamente reconfigurada, afastando-se do discurso político de resistência aberta à repressão da ditadura militar.

É verdade que nos anos 60, muitas das barreiras sócio-culturais que classificavam gêneros musicais segundo a classe social de seus ouvintes ou compositores, mais especificamente letristas, já estão por terra. Assim, o samba ou as rodas de pagode, por exemplo, não estão mais restritos às comunidades pobres dos negros cariocas, e alcançam uma parcela bem mais ampla da população. Em seus princípios, a MPB ultrapassa as dicotomizações do mundo contextual lendo-o, filtrando-o, reconfigurando-o e estetizando-o na mistura deliberada de elementos, mesmo na mistura do real e do ficcional.

Vinícius de Moraes, por exemplo, autoproclamado no texto de seu *Samba da bênção* o branco mais preto do Brasil, simula com isso um tipo de sincretismo entre a cultura letrada branca e elementos oriundos de manifestações das camadas mais desfavorecidas da população, usando sua própria imagem como manifestação da síntese desejada, a qual ele ambiciona estender à configuração da natureza do samba: o samba, mudado, tornou-se “branco na poesia”, mas continua “negro demais no coração”, o que manifesta um desejo de sincretismo não apenas de assuntos e conteúdos, mas também de aspectos da própria estrutura do samba.

Diante deste quadro, é comum de se encontrar textos que estudem em canções de Moraes, por exemplo, o uso de coloquialismos lingüísticos e de palavras, frases e expressões do universo do candomblé, tais como *atôtô aluaiê*, *atôtô babá* (saudação aos orixás), *Tonga da mironga do cabuletê* (certamente escolhidas em função de sua sonoridade, estas palavras juntas têm significado obscuro, porém ofensivo), etc. Mais raro, pouco comum, na verdade, é encontrar estudos que abordem as mesmas canções como um produto de um hibridismo estrutural.

Em um processo semelhante, é possível anotar em canções do Tropicalismo a incorporação de diferentes estruturas da vanguarda artística, não só literária, mas também das artes plásticas. O experimentalismo e a colagem, tanto musical quanto textual, muitas vezes, dão o norte. Entretanto, tal tentativa de aproximar a canção do período de um domínio mais

universal das artes em geral não ocorre de forma autônoma e isolada, mas corresponde também a um apelo da época:

Num ensaio publicado em 1970 na revista francesa *Temps Modernes*, o crítico Roberto Schwarz estudou o Tropicalismo no contexto da situação política, como uma das muitas manifestações de irracionalidade que tem funcionado a maneira de revolta num país submetido à ditadura. Revolta que contunde os hábitos correntes, mas leva apenas ao niilismo. Segundo Schwarz, que mostra a sua semelhança com o movimento Pop, o Tropicalismo é fruto da coexistência de um conteúdo arcaico da cultura burguesa brasileira e das formas avançadas de expressão, com o intuito deliberado de criar situações absurdas. Podemos completar dizendo que neste caso ele abriu caminho para as atuais manifestações do que está em moda chamar de "contra-cultura", e que parece uma rebelião patética de importância, quando encarada do ângulo político. (Cândido, 1977: 15).

Cândido não deixa esquecer que também a canção é um produto social e socialmente elaborado, que existe na história, deriva dela e com ela interage. Assinala, comentando Schwarz, que mesmo os procedimentos e efeitos esteticizantes produzidos pelas canções dos tropicalistas, ou nela utilizados, surgem ligados à repressão do período da ditadura. Estas observações, embora verdadeiras e válidas, não explicam satisfatoriamente nem os mecanismos intrínsecos do funcionamento poético das canções dos tropicalistas, nem sua interação com a literatura ou com as artes em geral.

Coutinho afirma:

Compreendendo a música popular como um fato eminentemente estético - sem prejuízo de sua dimensão mercadológica - o tropicalismo opera um deslocamento da questão política do plano sócio-econômico para um plano fundamentalmente ético. A política tropicalista, que talvez possamos chamar de "micropolítica", subverte costumes, valores e práticas "tradicionalistas" presentes na sociedade brasileira - o patriarcalismo, o passadismo intelectual, o patrimonialismo nacionalista, o autoritarismo populista -, mas revela sua face conservadora ao desconsiderar o povo como sujeito histórico. (Coutinho, 2002).

O autor alarga a perspectiva de Cândido, conferindo às canções tropicalistas uma dimensão ética fundada sobretudo na subversão dos valores sociais e da memória histórica (costumes, tradição, etc.), a qual, como efeito colateral, desconsidera o povo como sujeito histórico. Uma inferência que pode derivar desta afirmação é a de que o projeto ético tropicalista não contempla o povo de fato, que existe na história, mas sua imagem decalcada e esteticizada.

Sem valorar este fato positiva ou negativamente, é importante apontar que a operação dos mecanismos poéticos da canção tropicalista, levando em conta os elementos aqui apreciados, dá sinais de que acontece, como nos exemplos anteriores, na esfera da simulação, da criação de simulacros estéticos. Assim, embora o produto que resulta da prática do programa tropicalista – a canção – incorpore e veicule (e eventualmente subverta) elementos da realidade histórica, e embora estabeleça em certa medida o pretendido diálogo com a arte moderna, é de se notar que tal relação se dá mais propriamente no *fazer*, ou seja, no processo de composição. É este fazer, este processo que acaba por inaugurar e conferir à canção que dele resulta uma lógica e coerências próprias. É portanto na atividade e no caráter lúdico que o traço poético encontra uma de suas existências possíveis no contexto da canção da música popular brasileira.

Mesmo a partir dos anos 80 é possível assinalar a existência de um tipo de canção menos programática, que se afasta do discurso político e que instaura seu ser poético na esfera do lúdico. Essa desinstrumentalização da canção fica mais óbvia a partir de meados da década em canções não propriamente da MPB, mas de composições do rock nacional ou de artistas independentes. Com o eixo principal do impulso criador das canções variando do teleológico para o lúdico, é possível assinalar aquilo que se pode identificar como o uma reafirmação do lirismo poético na estrutura da canção da música popular brasileira.

Tome-se como primeiro exemplo a canção *Maria de verdade* (1992), de Carlinhos Brown, que compõe o CD *Cor de Rosa e Carvão* (1994), de Marisa Monte:

Maria de Verdade

Pousa-se toda Maria
no varal das 22 fadas nuas lourinhas
Fostes besouro Maria
e a aba do Pierrot descosturou na bainha

Farinhar bem, derramar a canção
Revirar trens, louco mover paixão
Nas direções, programado e emoldurado
Esperarei romântico

Sou a pessoa Maria
Na água quente e boa gente tua Maria
Voa quem voa Maria
e a alma sempre boa sempre vou à Maria

Tou vitimado no profundo poço

na poça do mundo
do céu amor vai chover
Tua pessoa Maria
Mesmo que doa Maria
Tua pessoa Maria

Sem a intenção de aprofundar uma análise da canção, as linhas gerais mostram uma desestabilização das séries semânticas, da ordenação sintática da letra e a instauração de uma lógica onírica. Jogos de palavras promovem uma flutuação do nome Maria, que ora se identifica com a voz ('eu-lírico') da canção, ora com um interlocutor fingido, ora com a terceira pessoa do discurso. A música funciona em parte como elemento aglutinante das imagens quase alucinógenas. Em princípio, não há reconstrução de memória histórica, recuperação de tradição ou sistema de valores sociais, nem a preocupação de lançar mão de um repertório canônico de metáforas e de imagens historicamente estáveis, com exceção da menção à figura do Pierrot. Também não há, pelo menos em primeiro plano, a evocação do universo das relações amorosas e das afetividades interpessoais.

Para prosseguir, tome-se também o exemplo a canção *Nem tudo*, de Zélia Duncan, que integra seu CD *Pelo sabor do gesto* (2009):

Nem tudo

Nem tudo que reluz corrompe
Nem tudo que é bonito aparenta
Nem tudo que é infalível se aguenta

Nem tudo que ilude mente
Nem tudo que é gostoso tá quente
Nem tudo que se encaixa é pra sempre

Nem tudo que é sucesso se esquece
Nem todo pressentimento acontece

Nem tudo que se diz tá dito
Nem tudo que não é você é esquisito

Nem tudo que acaba aqui
Deixa de ser infinito

Com um texto absolutamente despretensioso, Zélia Duncan vai construindo, a partir de contradições lógicas, paradoxos reveladores da oposição essência/aparência, mas de certa forma, fundeada na reformulação do lugar-comum *nem tudo que reluz é ouro* e na construção

de variações deste mote. Neste exercício, que é quase um devaneio livre sobre uma aspiração barroquista (mas não barroca), obviamente o que ganha destaque é o caráter lúdico. E não poderia ser diferente, pois a carga semântico-cognitiva, mesmo considerando-se a produção de sentidos dos elementos não-verbais da canção, sobretudo os musicais, não diz muito além do depreensível já na primeira linha da letra. O que mais vale, portanto, é o processo, a brincadeira de fazer a canção, de brincar com as palavras.

Evidentemente, a presença do elemento lúdico sobretudo na estrutura e no processo de composição da canção não é a única forma de manifestação do poético na MPB. É, entretanto, uma forma até agora injustamente desprezada pela crítica e que precisa de maior visibilidade e valorização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Música, identidade e memória: musicólogos e folcloristas no Brasil. In: *Territórios. Revista da pós-graduação em História da UFMT*. Vol. 2, N. 2, jul-dez. 2001. pp. 61-79.
- CÂNDIDO, Antônio. A literatura brasileira em 1972. In: *Revista Ibero-americana*. vol. XLIII, N. 98-99, jan-jun., 1977. pp. 5-16.
- COUTINHO, Eduardo. Os sentidos da tradição. Trabalho apresentado no NP13 – Núcleo de Pesquisa Comunicação e Cultura das Minorias, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. Setembro, 2002.
- CYNTRÃO, Sílvia Helena. Canção popular brasileira e mundialização. In: *Cerrados. Revista da pós-graduação em Literatura da UnB*. Ano 13, N. 17, 2004. pp. 119-25.
- MELO, Cimara Valim de. A canção popular brasileira e o romance de 30. In: *Nau literária. Revista da pós-graduação em Letras da UFRGS*. Porto Alegre, Vol. 03 N. 01 – jan/jun 2007. pp. 1-17.

BICALHO, Gabriel; DONADON-LEAL, José Benedito; LEAL, Andreia Donadon; FERREIRA, José Sebastião. *Ventre de Minas: poesia*. Mariana: Aldrava Letras e Artes, 2009, 124p.

Evoé aldravismo: poesia de Minas

José Luiz Foureaux de Souza Júnior, Ph.D.¹

RESUMO: Texto de apresentação de livro de poesia *Ventre de Minas*, publicado pelo grupo e poetas aldravistas de Mariana, Minas Gerais. O volume reúne parte da produção poética do grupo, neste caso, tematizando Minas Gerais como espaço metonímico de criação poética. A apreciação crítica que marca o discurso da apresentação tem por objetivo instigar a leitura desta importante produção poética da atualidade.

Palavras-chave: Leitura; Poesia; Aldravismo; Minas Gerais; Metonímia

ABSTRACT: Presentation of poetry's text book *Ventre de Minas*, published by the group of poets "aldravistas", from Mariana, Minas Gerais. The volume brings together part of the group's poetry, in this case, thematising Minas Gerais as metonymic space of poetic creation. A critical appreciation of the speech marking the presentation is to tantalize the reading of this important poetic production today.

Keywords: Reading; Poetry; Aldravismo; Minas Gerais; Metonymy

O trocadilho é a segunda arte mais antiga da humanidade, ficando atrás (no bom sentido) apenas da boa e velha prostituição. Registros de trocadilhos podem ser encontrados ao longo de toda a história humana. O seu nome mais "erudito" é Paronomásia ou paronomásia: figura de estilo que consiste no emprego de palavras parônimas (com sonoridade semelhante) numa mesma frase: espécie de jogo de palavras que apresentam sons semelhantes ou iguais, mas que possuem significados diferentes, de que resultam equívocos por vezes engraçados. No discurso, pode ser reconhecido como o uso de expressão que dá margem a diversas interpretações. A etimologia ensina que a palavra é formada da seguinte maneira: trocado + *-ilho*. A língua espanhola cunhou expressão curiosa: *a la trocadilla*, que significa "às avessas".

Os trocadilhos constituem um dos recursos retóricos mais utilizados em discursos humorísticos e publicitários. Resulta sempre da semelhança fonética ou sintática de dois enunciados cuja conjunção, comparação ou subentendido (enunciado elíptico, não referido direta-

¹ Professor Adjunto de Literatura Luso-Brasileira, Universidade Federal de Ouro Preto

mente) cria um efeito inesperado, intencional ou não, aproveitando a sonoridade similar e o efeito de surpresa sobre o ouvinte ou o leitor da junção de significados díspares num mesmo contexto. Os trocadilhos mais frequentes são cacofonias em que uma determinada palavra é pronunciada de forma a parecer outra, geralmente com intenção humorística, maliciosa, obscena e/ou grosseira.

De uma forma ou de outra, penso que o trocadilho pode ser um curioso e interessante instrumento de abordagem do fenômeno poético. Inventam tanta coisa, codificam inúmeras regras, estipulam tantos critérios... Penso que mais um vai fazer diferença mínima. A placidez da superfície da crítica autorizada não há de se abalar. Por isso, penso que o trocadilho é a feliz chave de leitura do volume em epígrafe. Livro de poesia, matéria inconsútil, fruto de trabalho de urdiduras múltiplas e infinitas: fenômeno cultural. Explico-me.

A ideia do trocadilho, para mim, nasce no próprio título do volume – *Ventre de Minas*. Pensem comigo. A expressão pode significar um local que gera minas, como minas de ouro e prata, minas de ideias, minas de palavras. Por outro lado, pode também significar o ventre mesmo de Minas, onde Minas Gerais nasceu. De certa forma, o segundo sentido fica mais explícito, dada a origem do movimento aldravista. Na História da Literatura Brasileira, Minas Gerais comparece, repetidas vezes, como fonte de inovações, renovações, protestos: dinamismo da criação literária, herdada, como as demais mundo afora, da antiguidade do próprio homem. Desde os arcades, esta tradição se consolida. Em vários momentos, a ribalta foi ocupada por nomes mineiros, radicados ou não nas alterosas. De um e/ou de outro modo, Minas Gerais sempre pontuou a poesia com centelhas de beleza e criatividade.

O movimento aldravista, nessas quatro vozes poéticas, que passaram à fase da gestação nesse *Ventre de Minas*, é um exemplo: o aldravismo, metonimicamente bate à porta do cânone, clamando por atenção – devida e merecida – em acordes poéticos concertados por memórias, releituras, visadas e retornos poéticos. São os quatro cavaleiros de um novo apocalipse, em nada e por nada destruidor. É assim que eu os chamo, carinhosamente. A poesia deles harmoniza uma proposta de poesia para ser debatida, degustada, desvendada, ao sabor da História de vida de cada leitor. Quatro livros em um. Cada um deles é “um continente metonímico de uma possível particularidade de Minas”.

Gabriel Bicalho cria, em palavras, as metonimizadas das aldravas, símbolos de uma cultura social – tricentenária em Minas – chamando a atenção de quem está “fechado”, dentro

de casa. José Benedito Donadon-Leal, discursivamente, também metonimiza as batidas das aldravas – sons que se misturam a sentimentos e ideias, provocando as retinas – por vezes cansadas – de leitores possíveis: uma provocação que clama por horizontes mais amplos. Andreia Donadon Leal e seus frutos, frutos de mulher e da terra, frutos verbo-visuais que alimentam a imaginação metonímica de quem se aventura por seu jogo de sedução pela palavra que visualiza o desejo. José Sebastião Ferreira, como um bebê carinhoso, clama pela maternidade de Minas – aventura existencial que não perde jovialidade, numa indisfarçada infância que se eterniza nas minerais palavras que suscitam memórias, igualmente eternas, porque vividas. São “provocações para leitores disponíveis a descobertas”.

2
ponta de barriga
ventre oco
estufado
de frutos outonais

Andréia, sem se furtar à expressão da proverbial sensibilidade feminina, não cai na mesmice. Seus delicados versos remontam ao próprio título do volume, neste pequeno excerto. Do conjunto, destacam-se os versos que ecoam a maternidade – talvez perdida, sabe-se lá por que circunstância – na estação d ávida que, geral e popularmente dizem da fragilidade, do fim, da conclusão. Paradoxalmente, seu “ventre” estufa a expressão poética do eterno feminino que, no embate dos gêneros, identifica, se assemelha, se aproxima, sem margens, nem cadeias, como o eco da voz alterosa que revoa sobre as montanhas da primaz.

Coroação
os anjos descem
voando
ladeira abaixo,
no maior escarcéu,
enquanto Nossa Senhora
os espera
pacientemente
na Catedral,
para ser coroada
Rainha do céu.

A infância e a inocência da criança permanecem nos versos de José Sebastião Ferreira. O sentido parece ser o de eternizar a magia da tradição que sobe e desce as ladeiras de Minas. O movimento, agitado como todos os que pontuam a infância, é volátil, mas permanece cristalizado na religiosidade que anima o caráter mais popular dessas mesmas tradições: a fé. Nar-

rativa microscopia que se desenrola em versos, o poeta revive a memória, colorindo o devaneio com a delicadeza da criança e a grandiosidade da fé.

23
duas faces
a porta mesma
intransponível
obstáculo
entre
a casa
e
o
caos

Há quem diga que poesia é a mais pura expressão icônica da linguagem. Há quem duvide. Há quem discuta. Pode haver que não aceite. José Benedito Donadon Leal aposta na livre expressão da palavra poética, sem fugir aos torneios intrínsecos a um fazer – icônico, por que não? – poético que, metonimicamente desafia o olhar mais experimentado. A sombra, em tudo e por tudo refrescante dos *hai kai*, pontifica leve e transparente nos versos do poeta que, renovando o título do livro, abre espaço para experiências poéticas que não se dizem: objeto de tentativas retroalimentadas pelo desejo de... dizer.

Da pedra II
/
limo
ou lesma
//
visco ou palavra
///
sentir
:

Os versos de Gabriel Bicalho criam atmosfera úmida serra que envolve Mariana. A reverberação de sensações táteis e visuais provoca o espírito atento e sensível para a voz que clama por permanência e cuidado. O grito de protesto pelo desperdício e o descuido, ecoa implícito nas rimas internas que repetem sons, na melodia suave enevoadada do poema. Resulta

do trabalho de escavar sentidos, como no percurso desse pequeno poema a fragilidade sólida do verbo poético que, virilmente, suaviza arestas para expor beleza e sensibilidade.

Assim que o movimento começou a dar mostras de sua pujança artística – isso faz mais de dez anos – escrevi um pequeno texto que serviu de apresentação ao volume em que os aldravistas de Mariana apresentavam seus primeiros “manifestos”. Superando a sua herança cultural de projeção e liberdade, eles marcaram uma etapa de renovação no fazer poético de Minas Gerais, expandindo seus horizontes de expectativas para muito além das alterosas. Reproduzo aqui um pequeno trecho do referido texto de minha autoria. A reprodução dialoga com minhas impressões acerca do volume aqui resenhado. O ensejo é o de reafirmar minha convicção na mais absoluta certeza de que o aldravismo veio para ficar.

Na contramão da acepção dicionarizada de aprisionamento, a aldrava, aqui, abre caminhos para um exercício de experimentação que em nada se torna pejorativo, quando observado sob a perspectiva de uma manifestação “regional” de cultura. Regional, sim, sem medo da palavra, pois é exatamente do que se trata, quando se fala do “aldravismo”. A proposição espraiada pelas páginas do volume atesta a fertilidade do pensamento local, sem demérito de seu perímetro cultural, pois, sem ele, nada do que se conhece como cultura haveria de permanecer consolidado ao longo do tempo. A discussão sobre o cânone, as referências à cultura popular – sem, necessariamente, subscrever qualquer das perspectivas dialéticas que esse binômio já suscitou em nosso meio – fazem jus ao caminho trilhado pelos autores que, em seu conjunto, ultrapassam qualquer “classificação”, uma vez que se colocam de maneira aberta e consciente à leitura, num gesto rasgado de abnegação e disponibilidade, traços de generosidade intelectual, raro, em nossos dias.

A antologia poética não deixa de acompanhar o mesmo tom e, em seu conjunto, justifica e exemplifica, ao mesmo tempo, os protestos de manifestação do aldravismo, enquanto uma via peculiar, marcada por uma subjetividade igualmente peculiar que se enuncia em cada verso. Sem entrar no mérito supostamente crítico, arrisco uma opinião pessoal: trata-se de manifestação poética de valor cultural inegável que intriga pela simplicidade e se destaca pela crueza com que desenha o perfil regional de Minas Gerais, de uma maneira, até, original. O trabalho em seu conjunto merece atenção, não apenas por seu conteúdo, o que já seria justificável, mas por sua contribuição a um exercício tão pouco praticado, principalmente, por aqueles que se dizem intelectuais. Assumir essa “identidade” não é jamais manter uma pose, mas

se fazer, concretamente, instrumento de explicitação de idéias e ideais, artísticos acima de tudo, com a convicção de se estar construindo algo que contribua para incentivar a leitura, em seu sentido mais elevado e amplo. Esse é, a meu ver, o propósito aqui, o que, por si só, já justifica a leitura dos textos apresentados no livro *Ventre de Minas*.

O livro, desde seu lançamento, é distribuído gratuitamente, para quem os poetas autores encontram pelo caminho. Os curiosos também podem ser aquinhoados com esse presente, uma pepita incrustada nas terras mineiras, não silente, não adormecida, mas rica de um fulgor caro e intrínseco à poesia: canto que move a existência. Como mais um ponto de partida, este trabalho do grupo de aldravistas de Mariana inaugurou um canto apreendido no ventre das alterosas e rompeu forte de suas próprias entranhas minerais – mais um trocadilho! – ressoando pelo Brasil e pelas lonjuras da África, da Europa e da América do Sul. Parabéns ao grupo. Vamos à leitura!

Minha terra tem palmeiras
Imagens do Brasil na bossa nova¹

Douglas Marques Luiz²

Luciana Marino Nascimento³

RESUMO: Este trabalho apresenta a Bossa Nova como um movimento cultural de atualização da música popular brasileira. Composta de parte da produção musical de setores da classe média do Rio de Janeiro no fim da década de 1950, o movimento surgiu em um momento de profundas transformações nas estruturas sociais da sociedade brasileira. Dialogar com esta temática é o objetivo deste artigo.

Palavras-chave: Bossa nova; Música popular; História da música brasileira.

ABSTRACT: This work presents Bossa Nova as a cultural movement of update of the brasilian pop music. Composed of part of the musical production of sectors of the middle class of Rio de Janeiro ca. 1950s, Bossa Nova music appeared at a moment of profound transformations in the social structures of Brazilian society. Interact with this theme is the purpose of this article.

Keywords: Bossa nova; Popular music; Brazilian music history.

¹ O presente trabalho constitui um recorte do projeto de dissertação de mestrado “chega de saudade: permanência e atualidade da Bossa Nova” em fase de elaboração no mestrado em Letras: Linguagem e Identidade na Universidade Federal do Acre. O título deste trabalho dialoga com o verso de Gonçalves Dias, retomando a idéia de nacionalidade.

² Graduado em Música pela UFAC; Mestrando – Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade – Universidade Federal do Acre.

Introdução

Ao se pensar na obra e na atualidade da Bossa Nova no quadro da cultura popular brasileira, surge uma questão: por que continua viva a sua marca, principalmente como uma representação quase que definidora de uma música brasileira e como movimento de atualização cultural do Brasil em fins da década de 50/ início da década de 60? Primeiramente, pensemos no contexto em que vivíamos no Brasil de então. De acordo com Waldenyr Caldas (2005), com o fim do Estado Novo, a música popular e a cultura brasileira, a partir de 1945, estariam livres das amarras de uma censura, fato este que perdurou até 1969, quando o AI- 5 retirou todas as garantias individuais. Neste espaço de tempo, surgiu o movimento Bossa nova, numa realidade sócio-política e econômica distinta, com o advento do governo de JK (1956-1961), que tinha um projeto político para o Brasil de um aceleração dos processos modernizantes, objetivando avançar cinquenta anos em cinco. Os reflexos dessas transformações ganharam grande ressonância na cultura lúdica de nosso país, particularmente, na música popular brasileira com a Bossa nova, o que mudaria de forma definitiva a trajetória da música popular brasileira, bem como a imagem do Brasil vista pelo estrangeiro. E em 1958, compositores, cantores, instrumentalistas e músicos, de modo geral, que co-participaram de uma mesma concepção no tocante à renovação do nosso imaginário, se agruparam, dando origem a um movimento cultural urbano, que ficou conhecido como Bossa nova.

Waldenyr Caldas (2005) afirma que a Bossa-Nova trouxe um novo ritmo de música, batidas sutis no violão, acordes, dissonâncias, arranjos musicais inusitados com a mescla da improvisação do jazz e uma nova forma de interpretar o samba em um movimento que, inicialmente se constituiu como um movimento artístico-musical da zona sul carioca (Caldas, 2005, p. 78), cuja força divulgadora veio dos meios de comunicação de massa. Nesse contexto, um grupo de artistas se reuniu em torno desse projeto, a saber: Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Roberto Menescal, Nara Leão, João Gilberto, Elizete Cardoso, Ronaldo Bôscoli,

³ Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP; Pós-Doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ. Orientadora – Prof. Dr.^a – Mestrado em Letras: Linguagem e Identidade – Universidade Federal do Acre.

Silvia Teles, Johnny Alf, Carlos Lira, Baden Powell, Newton Mendonça, Edu Lobo, entre outros, conforme se pode observar nas palavras de Augusto de Campos:

Na Bossa-nova, procura-se integrar a melodia harmonia e contraponto na realização da obra, de uma maneira a não se permitir a prevalência de qualquer um deles somente pela existência do parâmetro posto em evidência (...) o cantor não mais se opõe como solista á orquestra. Ambos se integram se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste. (CAMPOS, 2005, p. 22)

Dessa maneira, buscando a integração entre os músicos, que, não mais se distanciavam, mas, formavam um elo em que o acompanhamento e a melodia tinham a mesma importância, a Bossa nova se firmou como o principal gênero de “exportação” do país.

1. Nem bolero, nem samba, nem rumba: o balanço da bossa nova.⁴

No exterior, a Bossa Nova é o mais conhecido gênero de composição brasileiro, pois, os bossanovistas tiveram a oportunidade de se apresentar e gravar, principalmente nos Estados Unidos. É neste contexto que em 1962, foi realizado o histórico concerto no *Carnegie Hall* de Nova York. O evento era enunciado como *Bossa Nova – New Brazilian Jazz*.

Para a consolidação deste gênero, criado na cidade do Rio de Janeiro, em 1957 intitulado “grupo bossa nova”, foi muito oportuno o contexto de criação em um dado momento histórico e político do Brasil.

Para compreender melhor o contexto de criação e produção do grupo Bossa Nova, torna-se necessário contextualizar historicamente. A partir de 1945 é notável o declínio das antigas potências européias e a ascensão do mundo bipolar dividido entre o comunismo soviético e o capitalismo norte-americano. Na grande maioria do mundo ocidental os estadunidenses se estabeleceram e impuseram um modelo padrão para o desenvolvimento. No Brasil, a interferência americana se fez tanto nos bens de consumo quanto nas questões

⁴ O título desta seção apresenta um diálogo com os títulos dos seguintes textos: “Nem samba, nem Rumba” de Eneida Maria de Souza In. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2003 e “*Balanço da Bossa e outras Bossas*”, de Augusto de Campos.

culturais. Assim sendo, a produção artística do país naquela ocasião começou a dialogar com as tendências dos Estados Unidos da América. Um exemplo deste estreitamento de relações culturais foi a criação do movimento Bossa nova, que, por sua vez, dialogava com o Jazz americano.

Augusto de Campos, em 1968, reuniu no livro *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira* uma série de artigos de músicos como Júlio Medaglia, Gilberto Mendes e também de sua autoria. Estes autores, com o intuito de defender uma postura moderna na música popular, ressaltam a atitude inovadora dos criadores da Bossa Nova, em contraposição à música popular das décadas de 40 e 50, e também em estabelecer uma correspondência entre este procedimento e outras manifestações estéticas dos anos 50, tais como: a poesia concreta e a arquitetura de Oscar Niemeyer. Assim, ao introduzir um registro musical intimista semelhante ao do *jazz*, a Bossa Nova iria se harmonizar com o ideário de racionalidade, despojamento e funcionalismo que teria caracterizado várias manifestações culturais do período. Vale acrescentar que se valoriza, nesta tendência, o procedimento de *ruptura* com tradições anteriores da música popular no Brasil. Assim, tal qual os poetas concretos, que teriam rompido com as tradições presentes na literatura da época, os músicos da bossa nova, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros do período anterior, bem como da maneira de interpretar tais canções.

De acordo com os direcionamentos históricos propostos por Ricardo Cravo Albin, o período de desenvolvimento da Bossa Nova coincide com uma época de euforia do período considerado como “anos dourados”, termo utilizado como referência para década de 50 do século XX. Foi nessa época, em que o Brasil foi inundado por eletrodomésticos oriundos dos Estados Unidos da América, entre eles, os primeiros aparelhos de televisão. Em setembro de 1950, surge no Brasil, a primeira emissora de televisão da América Latina a TV tupi, com ela a informação e o entretenimento iniciam um processo de operação com uma velocidade nunca antes vista. Cinco anos depois é eleito o primeiro candidato por voto direto para Presidência da República o mineiro Juscelino Kubitschek de Oliveira popularmente conhecido como JK (ALBIN, 2003).

Ainda na perspectiva de Albin, durante a administração do presidente Juscelino, o país gozou de uma relativa estabilidade política e um notável desenvolvimento econômico, tendo sido construída a célebre máxima “cinquenta anos em cinco”. O plano se destinou a cumprir 31 metas distribuídas entre transporte, educação, alimentação e indústria de base, a obra que sintetizou este plano desenvolvimentista foi a construção da capital Brasília, situando no centro do País o Distrito Federal (ALBIN, 2003).

O governo de JK foi de 1956 a 1961, no mesmo período surgia o movimento que ganharia o mundo se transformando no mais emblemático estilo musical do país no exterior, a bossa nova. Ressalta-se que há inclusive uma canção intitulada Presidente Bossa Nova de Juca Chaves, que de maneira jocosa demonstra a proximidade do político com o movimento: *“Bossa nova mesmo é ser presidente/ desta terra descoberta por Cabral/ Para tanto basta ser tão simplesmente/ Simpático, risonho, original”*. Ainda na mesma canção mais adiante, temos: *“Mandar parente a jato pro dentista/ Almoçar com tenista campeão/ Também poder ser um bom artista exclusivista/ Tomando com Dilermando umas aulinhas de violão”*.

O movimento, então, recém criado, a Bossa Nova incorporou muitos personagens da chamada canção “fossa romântica” de outrora e o exemplo mais significativo é o a cantora Maysa, que gravou “o barquinho” de Ronaldo Bôscoli, uma peça marcante do início do movimento. O bairro carioca de maior efervescência criativa desloca-se de Copacabana para Ipanema, formando assim um novo cenário para as composições.

No início o termo Bossa nova era utilizado para descrever um modo de cantar e tocar samba, incorporando elementos “jazzísticos” e uma sutileza no trato musical demonstrando a influência norte-americana. Isto pode ser observado pela presença constante de acordes dissonantes comuns ao Jazz. Podemos observar na composição de Carlos Lyra, que se intitula *“influência do Jazz”*: *“Pobre samba meu/ Foi se misturando se modernizando, e se perdeu/ E o rebolado cadê? não tem mais/ Cadê o tal gingado que mexe com a gente/Coitado do meu samba mudou de repente/Influência do jazz”*. No tocante à essa interrelação entre o jazz e a Bossa, Lorenzo Mammi (1992, p. 63) afirma que a Bossa é mais tributária às vitrines de discos importados do que propriamente à música brasileira. Tal afirmação pode ser

compreendida pelo fato de que Tom Jobim reuniu o que havia de mais moderno na indústria fonográfica, ou seja, era um trabalho bem próximo àquele que chegava pelas lojas de discos importados. Entretanto, não se pode afirmar que Tom Jobim realizou mera colagem da música americana, mas fez com que os elementos daquela música se encontrassem com os elementos nacionais:

Desde João Gilberto e Tom Jobim, a música popular deixou de ser um dado meramente retrospectivo, ou mais ou menos folclórico, para se constituir num fato novo, vivo, ativo, da cultura brasileira, participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma.

(...)

A lição de João não é só uma batida particular de violão ou um estilo peculiar que ele ajudou a criar – a bossa nova. A lição de João – desafinando o coro dos conteúdos do seu tempo – é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima (“macumba para turistas”, na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana. (CAMPOS, 2008, p. 283-284)

Em relação à estrutura poética observamos um contraste bem marcado com o que era produzido na ocasião. Enquanto no samba canção encontramos uma densidade emocional, na bossa nova observam-se temas leves e sem compromisso existencial. De acordo com Ricardo Cravo Albin, a Bossa Nova trazia grande leveza em suas canções: “(...) Abordando temas leves e descompromissados, bem representado pelo verso: ‘o amor, o sorriso e a flor parte da letra de ‘Meditação’ de Tom Jobim e Newton Mendonça, muito utilizados para caracterizar a poesia bossanovista (...)” (ALBIN, 2003, p. 214).

Com o nascimento do novo estilo um nome em especial se destaca João Gilberto, é atribuída a ele a invenção de uma forma de tocar o violão muito peculiar e inovador que viria a se tornar uma marca do gênero. Segundo Tom Jobim em uma citação do livro de Ricardo Cravo Albin: “(...) A bossa Nova de Chega de Saudade está quase toda na harmonia, nos acordes alterados, pouco utilizados por nossos músicos da época, e na batida de violão executada por João Gilberto (...)” (ALBIN, 2003, p. 215).

Contudo, uma questão deve ficar clara, em relação ao movimento estético, muitas críticas foram tecidas aos membros, em especial a João Gilberto. O teórico Albin classifica os críticos como “taristas tradicionalistas” que o acusavam de desafinado e de antimusical. Como resposta aos comentários, Tom Jobim em parceria com Newton Mendonça, compôs duas canções: “desafinado” e “samba de uma nota só”, ambas demonstram de maneira lúdica e bem humorada o que simbolizava movimento. Podemos afirmar que estas se converteram em verdadeiras canções manifesto do movimento, pois nessas canções, o músico carioca inseriu arranjos inusitados, nos quais letra e música se retomam entre si, fazendo referências ao novo que a Bossa trazia em seu bojo para a música brasileira. No tocante à temática, em “Desafinado”, Tom Jobim, ironicamente, coloca em cena uma fictícia história sentimental, para, no entanto, estabelecer uma fecunda reflexão sobre os principais elementos estéticos da Bossa Nova, conforme afirma Naves:

Os elementos de transgressão da bossa nova encontram-se presentes, sobretudo em "Desafinado": no momento exato em que se pronuncia a sílaba tônica da palavra "desafino" ocorre, no plano da música, uma nota inesperada, que representa uma transgressão aos padrões harmônicos da música popular convencional. Outro procedimento que caracteriza as duas composições, colocando-as em correspondência com o tipo de sensibilidade da poesia concreta, é a maneira *cool de* se lidar com a temática amorosa. Em "Desafinado", por exemplo, a pretexto de uma arenga sentimental, discute-se, na verdade, uma questão estética. (NAVES, 2000, p. 58)

Foi sem dúvida, a partir do que foi supracitado, com o concerto realizado no *Carnegie Hall* e das mais diversas traduções das canções da Bossa Nova, tais como “Garota de Ipanema” e “Ela é carioca”, que o movimento se projetou como o principal representante da música brasileira para o exterior, ou seja, como uma face identitária de uma possível síntese do Brasil. A Bossa Nova ao aliar a sofisticação da música Erudita aos compassos sincopados do Samba, a interferência do Jazz e o Bolero, produziu, por assim dizer, uma “música brasileira” em um movimento análogo ao da antropofagia “oswaldiana” e, posteriormente, ao do tropicalismo.

Considerações finais

O movimento foi determinante para criar uma divisão entre dois tipos de música popular brasileira, a de “romantismo de massas” e uma música “intelectualizada”. A primeira representada pelos cantores que formariam a Jovem Guarda, a segunda, marcada pelos ciclos universitários e literários. A respeito desta questão comenta José Miguel Wisnik:

A Bossa Nova veio por fim nesse estado de inocência já integrado e ainda na Pré-MPB; ela criou uma cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos de “brega”, e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei (embora formado como todos os grandes cantores/compositores de sua geração na escuta de João Gilberto), e a música “intelectualizada”, marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado (WISNIK, 2010, p. 121).

Por conseguinte, o movimento da Bossa Nova, representou toda uma geração dentro de um tempo e espaço específicos, a sua influência determinou uma série de outros movimentos que mudariam o curso da música popular brasileira. Com as influências do Jazz americano houve uma “internacionalização”, por assim dizer, do Samba, despertando o interesse pelo gênero nos setores mais abastados da sociedade. Além disso, o movimento se tornou o principal gênero de exportação do país, influenciando até hoje produções musicais nos Estados Unidos da América e na Europa.

O movimento foi uma representação de civilidade mais sofisticada do país, embora as tendências mais nacionalistas de modo geral, tivessem se tornado um obstáculo para a aceitação do movimento no país, sobretudo, em sua configuração harmônica, por se aproximar do Jazz americano, entretanto, cabe ressaltar que nenhum movimento teve tanta repercussão no exterior como a Bossa Nova.

Esta repercussão foi possível, pois, o movimento inaugurou uma tendência cosmopolita, propondo uma leitura quase que “antropofágica” da música de seu tempo, negando a tradição os cantores do rádio e sua interpretação “operística” e formando um estilo nacional fruto da miscigenação brasileira. Isto simbolizou a modernidade do Brasil, que de importador exclusivo de música estrangeira, passou a exportar a produção musical local.

Referências bibliográficas

- ALBIN, Ricardo Cravo. O Livro de Ouro da MPB, a história de nossa música popular de sua origem até hoje. [s.l.]: Ediouro, 2003. 365p.
- CALDAS, Waldenyr. A cultura político-musical brasileira. São Paulo: Musa, 2005.
- CAMPOS, Augusto. (Org.). No balanço da bossa e outras bossas. 5. ed.; 3. reimp., São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 34, p.63-70, novembro de 1992.
- NASCIMENTO, Luciana. Balanço da Bossa. In: FONTENELE, Ana Lúcia; NASCIMENTO, Luciana. (Org.). Diálogos Musicais. Publicação do Curso de Música da UFAC. Rio Branco: EDUFAC, 2010. p.45-48
- NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.15, n. 43, São Paulo, Junho/2000.p.50-70
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira, temas e situações. Ática, 2010. p.114-123.

Mulher e amor

Sandra Maria Pereira do Sacramento¹

Tcharly Magalhães Briglia²

RESUMO:

A princípio, a literatura comparada ocupava-se com a busca do artístico em obra ditas canônicas; entretanto, hoje, com a mudança de paradigmas, que relativiza qualquer hierarquização, pode ocorrer sobre qualquer produto cultural. Neste artigo, elegem-se, para enfoque, temas comuns acerca da mulher, tanto objeto da dedicação masculina, quanto sujeito de sua própria enunciação, em textos ditas literários e em produções midiáticas, como as da música popular.

Palavras-chaves: Desierarquização; Literatura; Música popular

ABSTRACT:

At first, the comparative literature focused on the search of the artistic in canonical works. Nevertheless, nowadays, with the change of paradigms, which relativizes any hierarchy, it is possible to occur to any cultural product. In this paper, it is elected to analyze ordinary themes about women, both as an object of male dedication as the subject of her own annunciation, in literary texts and in media production, like the popular music.

Key Words: Non-hierarchization; Literature; Popular music

1. Entre o literário e o popular

Em contraposição à tradição estética da alta literatura, reivindicaram os culturalistas, por seu turno, a ampliação investigativa, ao denunciarem a pretensão do literário de estar imune ao alarido das ruas, destacando, exatamente o cunho ideológico do cânone e a possibilidade da relativização das hierarquias conceituais que pré-determinaram a alta cultura, a cultura de massa e a cultura popular, ainda que o aparato teórico dos estudos literários tenha sido aplicado aos estudos de recepção midiática, no início das investigações; atribuindo ao receptor da mensagem a função ativa de mediador do sentido. É o que afirma Eduardo Coutinho em *Literatura Comparada na América Latina*:

Para muitos estudiosos, não há na realidade um discurso literário – a literatura é uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras – e sua especificidade,

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. Coordenadora do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC); Membro do corpo Docente do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações; Professora Associada à Cátedra UNESCO de Leitura; Professora Plena de Teoria da Literatura do DLA/UESC, com publicações em vários periódicos, como constam em seu currículo *Lattes/CNPq*.

² Discente do Curso de Letras do DLA/UESC, ex-bolsista de Iniciação Científica (FAPESB), orientado pela professora Sandra Maria Pereira do Sacramento.

ou melhor, sua 'literariedade', não passa de uma elaboração por razões de ordem histórico-cultural (COUTINHO, 2003, p.71).

Logo, tal perspectiva acaba por desentronizar as chamadas belas-letras, vistas abstraídas de uma contextualização maior, pois, se a representação do chamado real constitui uma produção discursiva, então, toda enunciação remete a um enunciado comprometido com uma determinada formação ideológica, como quer o pensamento pós-estruturalista. Tânia Carvalhal, em *Interfaces da Literatura Comparada* (2001), coloca a necessidade atual do não desprezo às outras manifestações de cultura e como o cânone foi questionado:

Alguns caminhos se impõem com clareza: o princípio deles, antes repetidamente mencionado, o que nos leva a considerar o texto literário como um elemento **híbrido**, cuja auto-suficiência e mesmo pureza são atualmente contestadas. O século XX, com os estudos sobre produtividade textual, ensinou-nos como se constrói o literário em uma complexa gama de relações, como se alterou nossa compreensão do conceito de representação, da nossa concepção que consiste em simular a realidade dando-lhe mais força que o real. Condena-se, como também na noção de identidade, a tendência à univocidade e à coerência de sentido. De fato, a crítica investe contra a tirania do representado para que sejam subvertidas as normas clássicas da representação, fiel e transparente do mundo (CARVALHAL, 2001, p. 17). (*negrito da autora*)

Na discussão sobre as transformações ocorridas na teoria da literatura, responsáveis, em parte, por evidenciar o caráter híbrido da literatura, como cita Carvalhal, Roberto Acízelo de Souza, por sua vez, em sua *Teoria da literatura* (2004), afirma que a Teoria da Literatura entra em declínio nas décadas de 1960 e 1970, apoiando-se em Compagnon, de *O demônio da teoria; literatura e senso comum* (1999). Acrescenta o primeiro:

Como sinal inequívoco dessa circunstância, aponta-se o fato de ela ter-se tornado alvo de crescentes restrições, que lhe contestam tanto os fundamentos metodológicos e conceituais – o centramento no texto, o universalismo de suas posições, o caráter ultra-especializado de seu conjunto de noções e procedimentos analíticos - quanto as motivações e compromissos políticos ocultos que a orientariam – suas atribuições de valor estético e submissão ao cânone formado pelas grandes obras (SOUZA, 2004, p.38-39).

Tais posições têm levado os pesquisadores em literatura, adeptos das correntes mais atuais, a se posicionarem pela inclusão, em suas análises, de produções culturais, antes não contempladas no rol do cânone literário, como letras de música, clipes televisivos, filmes, cordel, entre outras. Vejamos o que nos diz, acerca dessa temática, Eneida Maria de Souza, em sua obra *Crítica Cult* (2007), publicada, inicialmente, em 2002.

No final da década de 1990, passados precisamente 21 anos do ‘IV Encontro de professores de Literatura’, um dos traços mais fortes do discurso crítico é a gradativa diluição dos marcos teóricos, causada pela vertente pós-estruturalista e pelas inclinações pós-modernas da crítica. Após o *boom* teórico e metodológico que dominou os estudos literários a partir dos anos 1960, procede-se à revalorização da história e ao exercício da prática interdisciplinar e cultural. Tendências de ordem revisionista irão ainda dominar o cenário teórico do nosso tempo, ficando os discursos sujeitos a balanços e releituras [...]. A crise das ideologias e da representação, o desencanto diante da sedução dos grandes relatos emancipatórios iriam naturalmente influenciar o papel até então exercido pela instituição universitária quanto à natureza de sua produção. A proliferação de outros meios de divulgação do saber, como as revistas culturais, os jornais e a televisão irá acarretar transformações no discurso crítico (2007, p. 19-20).

A citação acima foi retirada do capítulo “Os Livros de Cabeceira da Crítica” e a autora faz menção ao “IV Encontro Nacional de Professores de Literatura”, realizado em novembro de 1977, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), durante o qual os debatedores fizeram um balanço da produção universitária, oriunda de mestrados e doutorados, em Literatura, no Brasil, a partir de dissertações e de teses, defendidas na década de 1970.

Nessa transformação do discurso crítico, ao se impor a relativização das hierarquias postas sobre o conceito de literário, outras manifestações, chamadas no passado de para-literárias, passaram a ser objeto de análise sem o olhar disciplinador; esse encerrava antes, uma forma de juízo de valor. Os temas mulher e amor são uns dos mais recorrentes na literatura e na música popular. A mulher sempre despertou no homem uma série de indagações, e tais referências se encontram na Bíblia ou em contextos como o da Idade Média, com a poesia cortesã, passando pelo romantismo, em que é colocada em um pedestal do inatingível ou sob a influência do existencialismo e do feminismo. O amor também foi tema explorado, indo de uma visão platônica à que prega o amor mais concreto, o amor realizado. Cada uma dessas concepções encerra os valores de determinada época, envolvendo o religioso, o domínio da técnica e da ciência, além da emancipação feminina.

2. O amor em várias épocas

A poesia, abaixo reproduzida, é do Conde de Vimioso. De origem portuguesa, tem forte influência trovadoresca, isto é, da Idade Média, dos cantares de amor e de amigo, com versos de sete sílabas (= redondilha maior), de acordo com a medida velha; entretanto, ela já guarda uma visão mais polida, necessária à sociabilidade esperada para os ideais da época, entre o final do século XIV e inícios do XV, chamada por isso de poesia palaciana.

Meu amor, tanto vos amo,
Que meu desejo não ousa
Desejar nehua cousa.

Porque, se desejasse,
Logo a esperaria,
Sei que vós anojaria:
Mil vezes a morte chamo
E meu desejo não ousa
Desejar-me outra cousa.

(Conde de Vimioso)

Trata-se de uma composição lírica, uma vez que há o extravasamento dos sentimentos do *eu poético*, que busca elevar a sua amada a uma dimensão divina. Como sabemos, a patrística, filosofia da Igreja Católica da Idade Média, adaptou o platonismo aos valores cristãos e, para ambos, o corpo é sempre negado, pois leva ao conhecimento sensível, portanto, ao erro, à *doxa*.

Assim, na dimensão platônica, a alma humana passa a se unir ao corpo e se compõe de duas partes: uma superior (intelectiva) e outra inferior (alma do corpo) e o imaginário cristão encarregou-se de esculpir a imagem feminina presa à imaculabilidade mariana, em que eram necessárias a resignação, a obediência e a ausência do corpo para a reprodução.

Por isso, a amada evocada é intocável, ficando o desejo em um plano do *êidos*, das *Ideias*, uma vez que a existência se dilui nas essências espirituais: “e meu desejo não ousa/desejar nehua cousa”. E, caso ele ouse desejá-la, prefere a morte: “mil vezes a morte chamo/e meu desejo não ousa/desejar-me outra cousa”.

O soneto do poeta do Classicismo português Luís de Camões, ao contrário dos versos em redondilha maior, acima analisados, nos traz uma outra dimensão do amor.

Soneto

Quem diz que Amor é falso ou enganoso,
ligeiro, ingrato, vão, desconhecido,
Sem falta lhe terá bem merecido
Que lhe seja cruel ou rigoroso.

Amor é brando, é doce e é piedoso;
Quem o contrário diz não seja crido:
Seja por cego e apaixonado tido,
E aos homens e inda aos deuses odiosos.

Se males faz Amor, em mi se vêem;
Em mim mostrando todo o seu rigor,
Ao mundo quis mostrar quanto podia.

Mas todas suas iras são de amor;
Todos estes seus males são um bem,
Que eu por todo outro bem não trocaria.

(Luís de Camões)

Na forma, repete o modelo fixo do soneto: dois quartetos e dois tercetos, em versos decassílabos, com rimas interpoladas, nos quartetos, e entrecruzadas, nos tercetos. A saber: enganoso/rigoroso, merecido/desconhecido (ABBA); piedoso/odiosos, crido/tido (ABBA); vêem/bem, rigor/amor, podia/trocaria (CDE-DCE). No conteúdo, apresenta-se dividido entre o amor à maneira platônica, e o amor realização, da paixão.

No primeiro verso, do segundo quarteto, o *eu poético* afirma: “Amor é brando, é doce e é piedoso”, o que ele vem a abominar, pois tanto os homens quanto os deuses tornam-se odiosos diante deste sentimento: “E aos homens e inda aos deuses odiosos”, porque tira o ser de sua razão e o coloca “cego”. No último terceto, porém, ocorre uma fusão entre o amor espiritual e o amor paixão, levando o *eu poético* a afirmar: que o amor também causa ira: “Mas todas suas iras são de amor;” (1º verso do 2º terceto); e que esse mal, ou seja, a ira amorosa é também um bem: “Todos estes seus males são um bem” (2º verso do 2º terceto); “Que eu por todo outro bem não trocaria.” (3º verso do 2º terceto). Tal ambivalência encerra o conflito experimentado pelo homem da época, entre os valores castos pregados pela Igreja Católica, em seu neo-platonismo, e o sensualismo corrente trazido pela abertura a um mundo ampliado para o europeu, diante das grandes descobertas, o domínio de técnicas e o conflito já anunciado da Reforma proposta por Martin Lutero.

O soneto abaixo reproduzido é do poeta do Arcadismo português, Bocage. E segue a estrutura corrente dessa composição lírica: dois quartetos e dois tercetos, em versos decassílabos, com a seguinte formação rítmica: ABBA; ABBA; CDC; DCD.

Soneto

A frouxidão no amor é uma ofensa,
Ofensa que se eleva a grau supremo;
Paixão querer paixão; fervor e extremo
Com extremo e fervor se recompensa.

Vê qual sou, vê qual és, vê que dif'rença!
Eu descoro, eu praguejo, eu ardo, eu gemo;
Eu choro, eu desespero, eu clamo, eu tremo;
Em sombras a razão se me condensa.

Tu só tens gratidão, só tens brandura,
E antes que um coração amoroso,
Quisera ver-te uma alma ingrata e dura,

Talvez me enfadaria aspecto irosos,
Mas de teu peito a lânguida ternura
Tem-me cativo, e não me faz ditoso.

(Bocage)

Neste poema, o *eu poético* tem uma concepção do amor, contrária à visão platônica. Para esse filósofo só o mundo das essências era o aceitável. Vejamos o que tem a nos dizer Marilena Chauí:

O mundo material ou de nossa experiência sensível é mutável e contraditório e, por isso, dele só nos chegam as aparências das coisas e sobre ele só podemos ter opiniões contrárias e contraditórias. [...]

Eis por que a ontologia platônica introduz uma divisão no mundo, afirmando a existência de dois mundos inteiramente diferentes e separados: o mundo sensível da mudança, da aparência, do devir dos contrários, e o mundo inteligível da identidade, da permanência, da verdade, conhecido pelo intelecto puro, sem qualquer interferência dos sentidos (CHAUÍ, 1996, p. 212).

No poema em análise, o amado solicita à amada empenho “A frouxidão no amor é uma ofensa,” (1º verso do 1º quarteto). E passa a descrever o que o diferencia dela. “Eu descoro, eu praguejo, eu ardo, eu gemo;” (2º verso do 2º quarteto); “Eu choro, eu desespero, eu clamo, eu tremo;” (3º verso do 2º quarteto); “Em sombras a razão se me condensa.” (4º verso do 2º quarteto). Enquanto ela: “Tu só tens gratidão, só tens brandura,”

(1º verso do 1º terceto); “E antes que um coração amoroso,” (2º verso do 1º terceto); “Quisera ver-te uma alma ingrata e dura,” (3º verso do 1º terceto). E, no último terceto, arremata que, apesar de a amada não apresentar sinais visíveis de que o ama, assim mesmo, ele se sente preso a ela: “Talvez me enfadaria aspecto irosos,” (1º verso); “Mas de teu peito a lânguida ternura” (2º verso); “Tem-me cativo, e não me faz ditoso” (3º verso).

O *Soneto da Fidelidade*, do poeta do Modernismo brasileiro Vinicius de Moraes, reivindica uma concepção de amor próxima à de Bocage, ainda que esse tenha vivido, no século XVIII, e aquele, no século XX. Bocage tingia o seu amor com os ares trazidos pela possibilidade de emancipação do ser humano pelas mãos do racionalismo das luzes. Neste momento, o corpo é dessacralizado pela ciência, o que nos remete à pintura *A lição da anatomia* do holandês Rembrandt:



Figura 1: A lição da Anatomia (Rembrandt) ³.

Percebe-se, nesta tela, que o corpo ganha um novo viés de investigação. Não mais o lugar, onde o *mundo das ideias* deve contrapor-se ao *erro da vivência*, nem o instrumento

³ Disponível em: <http://cienciahoje.uol.com.br/banco-de-imagens/lg/web/images/ch-online/colunas/celulas/97567a.jpg>. Acesso em 29 de abril de 2011.

sagrado que abriga uma alma, mas o *corpo máquina*, passível de pesquisas e análises científicas.

Vinicius de Moraes, por sua vez, traz o amor do existencialismo. Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, em seu verbete Existencialismo:

O E. afirma que o homem está ‘lançado no mundo’, ou seja, entregue ao determinismo do mundo, que pode tornar vãs ou impossíveis as suas iniciativas. [...]. O E. reconhece, sem pudores, a importância e o peso que têm para o homem a exterioridade, a materialidade, a ‘mundanidade’ em geral, donde as condições da realidade humana que estão compreendidas sob esses termos: necessidades, uso e produção das coisas, sexo, etc. (1998, pp. 402-403).

Logo, diferentemente, do idealismo, o Existencialismo entende que a *existência precede a essência*, sendo uma moral da ação, uma vez que o ser humano é definido pela opção feita sobre suas ações. E é o que encontramos no poema abaixo reproduzido.

SONETO DA FIDELIDADE

De tudo, meu amor serei atento
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.

(Vinicius de Moraes)

Como soneto, segue o modelo petrarquiano, isto é, dois quartetos e dois tercetos, com o esquema métrico ABAB; ABAB; CDE; DEC. No nível da forma, podemos dizer que não se distancia do modelo clássico, enquanto no conteúdo, não ocorre o mesmo. O amor aí é um amor realização, sem a dimensão da eternidade, porque a noção de tempo é relativizada, a partir da vivência, e não aquela contada no calendário. Por isso, o *eu poético* defende: “Quero vivê-lo em cada vão momento” (1º verso do 2º quarteto); “E em seu louvor hei de espalhar meu canto” (2º verso do 2º quarteto); “E rir meu riso e derramar meu pranto” (3º verso do 2º quarteto); “Ao seu pesar ou seu contentamento.” (4º verso do 2º quarteto).

Ele tem consciência que tanto a vida, quanto o amor são passageiros. “E assim, quando mais tarde me procure” (1º verso do 1º terceto); “Quem sabe a morte, angústia de quem vive” (2º verso do 1º terceto); “Quem sabe a solidão, fim de quem ama” (3º verso do 1º terceto). E fecha o poema com a convicção de que, “Eu possa me dizer do amor (que tive):” (1º verso do 2º terceto); “Que não seja imortal, posto que é chama” (2º verso do 2º terceto); “Mas que seja infinito enquanto dure.” (3º verso do 2º terceto). Em relação ao amor evocado, no soneto de Vinicius de Moraes, ainda ocorre um vínculo entre os amados, com a consciência de que esse podia se desfazer a qualquer momento.

A letra da música *Já Sei Namorar*, por sua vez, abaixo reproduzida, de Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, traz uma concepção amorosa da pós-modernidade, em que os laços afetivos não ocorrem, ou são imediatos. Segundo Zygmunt Bauman, em *Amor Líquido: Sobre A Fragilidade dos Laços Humanos* (2004), os relacionamentos hoje são frágeis e flexíveis, sejam eles entre homem e mulher, sejam entre familiares. Eles se equiparam aos relacionamentos que ocorrem no ambiente virtual, em rede, sem longo prazo, gerando cada vez mais insegurança, para os envolvidos.

Já Sei Namorar

Já sei namorar
Já sei beijar de língua
Agora só me resta
sonhar
Já sei onde ir

Já sei onde ficar
Agora só me falta sair
Não tenho paciência
pra televisão
Eu não sou audiência

para a solidão
Eu sou de ninguém
Eu sou de todo
mundo
E todo mundo me
quer bem
Eu sou de ninguém
Eu sou de todo
mundo
E todo mundo é meu
também
Já sei namorar
Já sei chutar a bola
Agora só me falta
ganhar
Não tenho juiz
Se você quer a vida
em jogo
Eu quero é ser feliz
Não tenho paciência
pra televisão
Eu não sou audiência

para a solidão
Eu sou de ninguém
Eu sou de todo
mundo
E todo mundo me
quer bem
Eu sou de ninguém
Eu sou de todo
mundo
E todo mundo é meu
também
Tô te querendo
Como ninguém
Tô te querendo
Como Deus quiser
Tô te querendo
Como eu te quero
Tô te querendo
Como se quer

(Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes)

Logo, o *eu poético* vive o instante e o sonho vem depois da realização: “Agora só me resta sonhar” (3º verso), pois “Já sei namorar” (1º verso); “Já sei beijar de língua” (2º verso); “Já sei onde ir”; (4º verso) e “Já sei onde ficar” (5º verso). E a felicidade é algo ao alcance da mão, mesmo que, para tanto, não esteja com ninguém, ou, por outra, também pode estar com alguém, pouco importa. “Eu quero é ser feliz” (20º verso), porque “Eu sou de ninguém” (12º verso); “Eu sou de todo mundo” (10º verso); “E todo mundo me quer bem” (11º verso); “Eu sou de ninguém” (12º verso); “Eu sou de todo mundo” (13º verso); “E todo mundo é meu também” (14º verso). Aí, o *eu poético* estabelece uma distinção clássica para o amor, isto é, o amor platônico e o realizado.

3. O eterno feminino

O poema a ser analisado a seguir é do poeta do classicismo português Luís de Camões.

Mote alheio
Menina dos olhos verdes.
Por que não me vedes?

Voltas

Eles verdes são,
E têm por usança
Na cor esperança
E nas obras não.
Vossa condição
Não é d'olhos verdes
Porque me não vedes.

Isenções a molhos
Que eles dizem tardes,
Não são de olhos verdes,
Nem de verdes olhos.
Sirvo de geolhos,
E vós não me credes,
Porque me não vedes.

Haviam de ser,
Por que possa vê-los,
Que uns olhos tão belos
Não se hão-de esconder.
Mas fazeis-me crer
Que já não são verdes,
Porque me não vedes

Verdes não são
No que alcanço deles;
Verdes são aqueles
Que esperança dão.
Se na condição
Está serem verdes.
Por que me não vedes?
(Luís de Camões)

O poema acima é uma cantiga, ligada ao amor cortês. Segundo Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, ainda que não se tenha certeza da existência das cortes de amor, como afirma Beauvoir, o certo é que as composições que tematizam a mulher chegaram-nos trazendo toda uma cosmovisão da época e têm origem na Idade Média.

Não se tem certeza de que as cortes de amor tenham realmente existido. O certo é que, ante a Eva pecadora, a igreja foi levada a exaltar a Mãe do Redentor. Seu culto tornou-se tão importante que se pode dizer que no século XIII Deus se fizera mulher; uma mística da mulher desenvolve-se, portanto, no plano religioso. [...]. Observa-se no sul primeiramente e, em seguida, no norte, um amadurecimento cultural que beneficia as mulheres e lhes dá um novo prestígio. O amor cortês foi descrito, freqüentemente, como platônico (BEAUVOIR, 2009, p.145).

Essas são geralmente formadas por um mote, que lança o conteúdo, e, a partir dele, se desenvolve a *glosa* ou *voltas* do poema. A *glosa* ou *voltas* nada mais são do que *conversas* como o *mote*. O esquema rímico é o seguinte: ABBAACC; DCCDDCC;

EDDFCC; ACCAACC. A estrofação é composta de versos, com estrofes de sete versos, em redondilha menor (=cinco sílabas), contagem métrica da chamada medida velha, em oposição à medida nova, de dez sílabas, em alusão ao soneto de Petrarca, poeta do classicismo italiano, formado por dois quartetos e dois tercetos.

Os poemas abaixo têm como título o mesmo nome de mulher: Teresa, entretanto, cada um deles enfoca a mulher sob uma perspectiva, uma vez que foram escritos em épocas diferentes, em que cada um encerra os valores vigentes do período. Vejamos cada um deles:

O Adeus de Teresa

A vez primeira que eu fitei Teresa,
Como as plantas que arrasta a correnteza,
A valsa nos levou nos giros seus...
E amamos juntos... E depois na sala
“Adeus” eu disse-lhe a tremer cõa fala...

E ela, corando, murmurou-me: “Adeus.”

Uma noite... entre
abriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavalheiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu... Era a pálida Teresa!
“Adeus” lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: “Adeus!”

Passaram tempos... séc’los de delírio
Prazeres divinais... Gozos do Empírio...
Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse – “Voltarei!... descansa!...”
Ela, chorando mais que uma criança.

Ela em soluços murmurou-me: “Adeus!”

Quando voltei... era o palácio em festa!...
E a voz d’Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entrei!... Ela me olhou branca... surpresa!
Foi a última vez que vi Teresa!...

E ela arquejando murmurou-me: “Adeus”

(Castro Alves)

O poema de Castro Alves estrutura-se em estrofes de cinco versos decassílabos, isto é, de dez sílabas, cujas rimas estão dispostas da seguinte forma: ABBA; CCADD; EEAFF; A; GGADD; A; bem ao gosto do poeta romântico, que não obedece a qualquer

regra, que possa cercear a sua liberdade, ainda que o número de sílabas métricas aí seja regular. Como afirma Schlegel, filósofo do Romantismo alemão, em *Conversa sobre Poesia*:

A razão é apenas uma e em todos a mesma; como entretanto cada homem possui sua própria natureza e seu próprio amor, também traz dentro de si sua própria poesia. Que precisa ser preservada, tão certo quanto ele é aquilo que é; tão certo quanto nele há alguma coisa, pelo menos que seja original; e nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos, que não sabem o que querem (SCHLEGEL, 1994, p. 29).

Entretanto, a liberdade da poesia romântica ia além do texto, uma vez que a boemia era valorizada, tendo poetas, como Fagundes Varela, Álvares de Azevedo e como o próprio Castro Alves, pago com a vida. Tornavam-se, muitas vezes, alcoólatras ou contraíam doenças, como a tuberculose e a sífilis, uma vez que ainda não havia sido descoberta a penicilina para a cura.

No poema, em análise, o *eu poético* se refere a uma paixão intempestiva por Teresa: “A vez primeira que eu fitei Teresa”, (1º verso da 1ª estrofe), “Como as plantas que arrasta a correnteza” (2º verso da 1ª estrofe), levando a uma inversão (hipérbato ou anástrofe), da ordem sintática das palavras na frase, a serviço da emoção. Teresa, na verdade, era uma cortesã, uma “mulher pública” ou cocote; comum, no século XIX, no Rio de Janeiro, então capital do Império. É o que afirma Mary Del Priore, em *História do Amor no Brasil*:

No início do século XIX, o número das então chamadas ‘mulheres públicas’ aumentaria, no entender de estudiosos. E, para esse aumento, a presença de imigrantes açorianas colaboraria decisivamente. Em 1845, em um estudo sobre a prostituição *A prostituição em particular na cidade do Rio de Janeiro*, o médico Lassance Cunha afirmava que a capital do Império tinha três classes de meretriz: as aristocratas ou de sobrado, as de ‘sobradinho’ ou de rótula e as da escória (2005, p. 196).

Teresa, evidentemente, fazia parte da primeira das classes, de acordo com o médico sanitariano. Com a confirmação em “Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...” (1º verso da segunda estrofe); “E da alcova saía um cavalheiro” (2º verso da 2ª estrofe); “Passaram tempos... séc’los de delírio” (1º verso da 3ª estrofe); “Prazeres divinais... gozos do Império...” (2º verso da 3ª estrofe); “Mas um dia volvi aos lares meus” (3º verso da 3ª estrofe). As casas mantidas por aqueles que possuíam mais recursos financeiros, eram

bonitas “forradas de reposteiros e cortinas, [alcovas], espelhos e o indefectível piano, símbolo burguês do negócio” (PRIORE, 2005, p.196).

O *eu poético*, através da metáfora, evoca a valsa e seus rodopios: “A valsa nos levou nos giros seus...” (3º verso da 1ª estrofe), e faz uso da hipérbole, para se referir aos “... séc’los de delírio...” (1º verso da 3ª estrofe), vivenciados pelos amantes. A valsa, gênero musical de origem europeia do século XIX, mais precisamente de Viena, capital da Áustria, simboliza a distinção da classe burguesa, então em ascendência, com acesso aos salões.

Ao se utilizar de versos intermediários, à maneira de refrão, “E ela, corando, murmurou-me: "Adeus" (1º refrão),”E ela entre beijos murmurou-me: “Adeus!” (2º refrão), “Ela em soluços murmurou-me: "Adeus!"(3º refrão), “E ela arquejando murmurou-me: ‘Adeus!’”(4º refrão), além de, - aliás as únicas vezes, em que o *eu poético* fala com sua amada -: “Adeus” eu disse-lhe a tremer coa fala...”(5º verso da 1ª estrofe), “Adeus” lhe disse conservando-a presa...” (5º verso da 2ª estrofe); obtendo assim, o recurso fônico chamado eco, que remete, por sua vez, ao conteúdo do poema, potencializando o sentimento de abandono, devido à traição por parte da mesma. Nota-se que, a princípio, quando se despedia da amada, havia a intenção da volta.

O poema de Castro Alves não se detém em descrever os dotes físicos de Teresa, somente em “... Era a pálida Teresa!” (4º verso da 2ª estrofe), é que sabemos que era pálida, de acordo com o gosto romântico.

Manuel Bandeira, entretanto, no século XX, em franco diálogo com o poema do baiano, desfaz todo o enaltecimento do poeta romântico diante da mulher, ao se utilizar, à maneira modernista, do *poema piada*.

Teresa

A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.
(Manuel Bandeira)

Teresa, de Manuel Bandeira começa praticamente com o verso da 1ª estrofe de *O Adeus de Teresa* “A vez primeira que eu fitei Teresa,” uma vez que substitui o verbo fitar, por um sinônimo, além de suprimir o pronome pessoal do caso reto: “A primeira vez que vi Teresa”. A partir daí, entretanto, o eu *poético*, em seus vários reencontros com a moça, fixa-se, em sua aparência, não para enaltecê-la, mas para denegri-la, pois essa: “... tinha pernas estúpidas” (2º verso da 1ª estrofe); “a cara parecia uma perna” (3º verso da 1ª estrofe); “... os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo” (2ª verso da 2ª estrofe); porque para ele “(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)”. Como não entra em delírio, como ocorre com o eu *poético* do poema, com o qual dialoga; na última estrofe do poema, afasta-se totalmente de Teresa, não porque tenha sido traído, simplesmente, porque para de se deter em Teresa: “Da terceira vez não vi mais nada” (1º verso da 3ª estrofe); e tudo volta à normalidade: “Os céus se misturaram com a terra” (2º verso da 3ª estrofe); “E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.” (3º verso da 3ª estrofe).

No poema, a seguir, Manuel Bandeira volta a se utilizar da mesma estratégia para a construção de seu poema. Dialoga, segundo ele, em um processo de tradução, com a narrativa do início do romantismo brasileiro *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo.

Teresa, se algum sujeito bancar o
sentimental em cima de você
E te jurar uma paixão do tamanho de um
bonde
Se ele chorar
Se ele ajoelhar
Se ele se rasgar todo
Não acredite não Teresa
É lágrima de cinema
É tapeação
Mentira
CAI FORA
(Manuel Bandeira)

Sobre esse diálogo, fala o próprio poeta em seu *Itinerário de Pasárgada*:

A outra ‘tradução’ era do ‘Adeus de Teresa’. Num comentário, de humour muito sofisticado, dava o meu poema ‘Teresa’ como por tradução’ tão afastada do original, que a espíritos menos avisados pareceria criação’,
Na semana seguinte voltei ‘traduzindo’ estes versos do autor da *Moreninha*:
Mulher, Irmã, escuta-me: não ames.
Quando a teus pés um homem terno e curvo
jurar amor, chorar pranto de sangue,
Não creias, não, mulher: ele te engana!
As lágrimas são gotas da mentira
E o juramento manto da perfídia.
(BANDEIRA, 1977, p.78).

Manuel Bandeira, através do *eu poético*, utiliza-se de um vocabulário informal, como é próprio do Modernismo: “Teresa, se algum sujeito bancar o” (1º verso); “sentimental em cima de você” (2º verso), não proporcionando ao leitor a identificação do número de estrofes, uma vez que o poema aparece como um bloco, com versos de contagem métrica variada e brancos, isto é, sem rimas; além de misturar as pessoas verbais: “sentimental em cima de você” (3ª do singular, no 1º verso) e “E te jurar uma paixão do tamanho de um” (2ª do singular, no 3º verso), para voltar à 3ª do singular “Não acredite não Teresa” (7º verso) e à 2ª do singular em: “CAI FORA” (12º verso).

Na letra de música *Tereza da Praia*, de Tom Jobim e Billy Blanco, escrita nos anos 50 do século XX, a mulher retratada traz uma autonomia até então não vista:

Tereza da Praia

Lúcio
Arranjei novo amor
No Leblon
Que corpo bonito
Que pele morena
Que amor de pequena
Amar é tão bom

O Dick
Ela tem
Um nariz levantado
Os olhos verdinhos
Bastante puxados
Cabelo castanho
E uma pinta
do lado
É a minha Tereza
Da praia

Se ela é tua
É minha também
O verão passou
Todo comigo
O inverno pergunta
Com quem

Então vamos
A Tereza
Na praia deixar
Aos beijos do sol
E abraços do mar
Tereza

É da praia
Não é de ninguém
Não pode ser tua
Nem minha também
Tereza
É da praia

(Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco)

Em quatro estrofes de versos e métricas irregulares, Jobim escreve uma mulher ativa, pois tem “Um nariz levantado” (3º verso da 2ª estrofe), mas “Se ela é tua” (1º verso da 3ª estrofe); “É minha também” (2º verso da 3ª estrofe). Na esteira do pós-guerra, havia menos vigilância dos adultos sobre os jovens e, especificamente, sobre as jovens. E se pode concordar com Carla Bassanezi, quando afirma:

A urbanização, sem dúvida, modificou alguns padrões culturais. Distâncias maiores entre locais de moradia, trabalho, estudo e lazer; os trajetos percorridos nos ônibus; a popularização do automóvel; as possibilidades de diversão diurnas e noturnas, como freqüentar piscinas ou praias, ir ao cinema, a festas, bailes e brincadeiras dançantes, fazer o *footing* e excursionar proporcionaram a rapazes e moças, a homens e mulheres, uma convivência mais próxima. [...].

Diferentemente de suas avós, as garotas dos anos 50 viviam num tempo de maior proximidade entre pais e filhos e de crescente atenção aos gostos, opiniões e capacidades de consumo da juventude (BASSANEZI, 1997, p.621).

O *American way of life*, trazido pelos filmes norte-americanos, encerrava uma aurora de liberdade e de prosperidade, com suas atrizes, que fumavam suas piteiras e não dispensavam a apelação ao *Sex Appeal*, como sinais de futuro e modernidade, encerrando, assim, uma posição de vanguarda, depois assumida pelas mulheres.

Considerações finais

Como se percebeu, as mulheres retratadas nos poemas refletem a época e o contexto socioeconômico vivido pelo poeta. Então, para o poeta Luís de Camões, que viveu no início da Idade Moderna, século XV, a mulher era colocada em um pedestal, uma

vez que, durante a Idade Média, a Igreja Católica possuía muita força, ocorrendo então a associação entre a castidade de Maria, mãe de Cristo, e a necessidade de a mulher comum comportar-se como tal, além de o modo-de-produção ser o feudalismo, cuja autoridade maior era o rei, que vivia na cortes com muitas pessoas à sua volta. A vida cortês, então, ditava um tipo de sociabilidade, de cortesia, isto é, de refinamento no trato entre as pessoas e a figura feminina não poderia ser desconsiderada.

Adeus Teresa, de Castro Alves, poema escrito no século XIX, encerra também a valorização da mulher, mas sob a influência dos valores burgueses, que davam ênfase à posse, tanto de objetos, quanto da mulher amada. Os poemas de Manuel Bandeira, *Teresa* e o outro que tem como primeiro verso “Teresa, se algum sujeito bancar o”, por outro lado, foram escritos, respectivamente, no século XX. Desse modo, a mulher é retratada, pelo último poeta, como um ser mais próximo do homem, sem nenhum distanciamento, refletindo-se, portanto, no tratamento dispensado a ela.

A mulher do século anterior experimentou uma série de conquistas, como o uso de contraceptivos, da minissaia, o acesso à educação formal, ao trabalho fora de casa, devido às duas grandes guerras mundiais. Isso sem falar no desembaraço de roupas e sapatos, uma vez que, no século anterior, sua indumentária cerceava seus movimentos, com o uso, por exemplo, de espartilhos, vestidos muito ajustados ao corpo, chapéus, sapatos, meias e outros apetrechos pouco confortáveis.

Tal quadro ganha vieses outros com o pós-guerra, quando a mulher assume uma posição de vanguarda diante de sua vida e, mesmo, diante do mundo, ao optar por uma carreira profissional, por trabalhar fora de casa e ao deter o controle sobre a natalidade; levando-nos a concordar com o *slogan* do feminismo “o pessoal é público”.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALVES, Castro. Espumas Flutuantes, O Navio Negreiro, Vozes D’África e outras poesias. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

BANDEIRA, Manuel. Antologia Poética. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos Dourados*. In: História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997, pp.607-639.

BAUMAN, Zygmunt. Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

- BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CAMÕES, Luís de. Poesia Lírica. Seleção e Introdução de Isabel Pascoal. Lisboa: Unisseia, s/d.
- CARVALHAL, Tania Franco. Interfaces da Literatura Comparada. In: Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (Org.). Literatura Comparada; interfaces e transições. Campo Grande: UCDB-UFMS, 2001, p.11-20.
- CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 1996.
- CIDADE, Hernâni. Bocage: a obra e o homem. Lisboa: Arcádia, 1978.
- COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada na América Latina. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- DEL PRIORE, Mary. História do amor no Brasil. São Paulo: Contexto, 2005.
- JOBIM, Antonio Carlos e BILLY, Blanco. Tereza da Praia. <http://www.letras.com.br/tom-jobim/tereza-da-praia> (acesso em 18.04.2011).
- MACEDO, Joaquim Manuel de. A Moreninha. São Paulo: Ática, 1998.
- MONTE, Marisa; BROWN, Carlinhos; ANTUNES, Arnaldo. Já Sei Namorar. In: Tribalistas, 2002.
- SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre Poesia e outros fragmentos. Tradução, Prefácio e Notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Teoria da literatura. São Paulo: Ática, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cult. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- VIMOSO, Conde de. In: MOISÉS, Massaud. A literatura portuguesa através de textos. São Paulo: Cultrix, 1975, p.60.

Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹

RESUMO: Este trabalho busca traçar um breve panorama histórico da formação da Música Popular Brasileira, que se estende desde o seu início até a década de sessenta, momento em que a música popular estabelece um diálogo frutífero com a poesia. Este encontro beneficia e enriquece tanto a música popular quanto a poesia na medida em que a primeira absorve, da poesia, o rigor no trato com a palavra e a segunda traz para si os elementos populares e os ritmos brasileiros, provenientes de seu povo.

Palavras-chave: Musica Popular; Poesia; História; Brasil.

ABSTRACT: This work searches to trace a brief historical panorama of the formation of the Brazilian Popular Music, that if extends since its beginning until the Sixties, moment where popular music establishes a fruitful dialogue with the poetry. This meeting benefits and enriches popular music in such a way how much the poetry in the measure where the first one absorbs, of the poetry, the severity in the treatment with the word and second brings for itself the popular elements and the Brazilian rhythms, proceeding from its people.

Keywords: Popular Music; Poetry; History; Brazil.

Durante os dois primeiros séculos de colonização, os tipos de música ouvidos no Brasil eram os cantos das danças rituais dos indígenas (acompanhadas por instrumentos de sopro como flautas, trombetas, maracás, apitos e bate-pés); os batuques africanos (a base de instrumentos de percussão como tambores, atabaques, marimbas e ganzás) e as cantigas dos colonizadores europeus – representadas por gêneros musicais do tempo de formação dos primeiros burgos medievais dos séculos XII e XIV, conhecidos como romances, xácaras, lundus e serrarias. Segundo o historiador José Ramos Tinhorão, o samba e a marcha surgiram e fixaram-se no Brasil num período de sessenta anos, que vai de 1870 a 1930. Até então, o que a elite brasileira ouvia era a música operística; as polcas, *shottishes* e quadrilhas, eram gêneros apreciados pelas camadas médias e “populares” e o batuque, de origem africana, era exclusivo dos negros que formavam o grosso da camada mais baixa. (TINHORÃO, 1997, p.17). A música brasileira começou a se formar devido justamente à interferência desses elementos musicais. O carnaval, ainda muito parecido com o entrudo, não levava em conta a música, mas a brincadeira de molhar os passantes com seringas d’água, não possuindo nenhum tipo de organização musical.

¹ Doutor em Teoria e História Literária IEL/UNICAMP, Pós-doutorando em Literatura Brasileira UNESP/Araraquara.

O entrudo, festa que posteriormente seria transformada no carnaval, era brincado por todas as camadas sociais de forma desorganizada. Devido à necessidade de organização da festa, surgiram os ranchos, blocos e cordões. A marcha e o samba foram produtos do carnaval, ritmos necessários para dar andamento aos cordões e blocos. A nascente classe média resolvera o seu problema de participação na festa coletiva imitando o carnaval veneziano. As camadas mais baixas, entretanto, sem a posse de recursos financeiros, tiveram de criar uma forma própria de expressão. Assim, nasceram os ranchos, primeira manifestação popular surgida no Rio de Janeiro; elaborados pelos baianos (vindos do recôncavo, região portuária de numerosa concentração negra – emoldurada por elementos particulares na religião, na música e nos costumes), grande parte dos moradores eram da zona da Saúde que, segundo Tinhorão, situava-se “ao longo da Rua Sacadura Cabral, além da praça Mauá, era o local dos trapiches onde se movimentava a mercadoria de exportação, principalmente o café do Vale do Paraíba.” (TINHORÃO, 1997, p.18).

Segundo Mário de Andrade, ao africano deve-se parte significativa na “formação do canto popular brasileiro”:

Foi certamente ao contacto dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais. A língua brasileira se enriqueceu duma quantidade de termos sonoros e mesmo de algumas flexões de sintaxe e dicção, que influenciaram necessariamente a conformação da linha melódica. Até hoje surgem cantos, principalmente danças cariocas e números de Congos e Maracatus, em que aparecem palavras africanas. Do dilúvio de instrumentos que os escravos trouxeram para cá, vários se tornaram de uso brasileiro corrente, que nem o ganzá, Puíta ou Cuíca e o Atabaque. Instrumentos quase todos de percussão exclusivamente rítmica, eles se prestam a orgias rítmicas tão dinâmicas, tão incisivas, contundentes mesmo, que fariam inveja a Stravinsky e Villa-Lobos. (ANDRADE, 1987, p.176-177).

Uma fonte também muito importante para a música popular, constatada por Mário de Andrade, é a feitiçaria, que unia em suas cerimônias o canto e a dança. Nos cultos de direta origem africana (Candomblé, Macumba, Xangô), consegue-se notar sua influência na música popular em formação no Brasil.

No entanto, os negros só concorreram de modo decisivo para o desenvolvimento da música brasileira a partir do momento em que se tornaram mão-de-obra livre. O papel produtivo “legalizado” socialmente dera ao negro um *status* que ele até então não possuía, mesmo tendo contribuído significativamente enquanto escravo para a economia do país. A gestualidade africana também já estaria nos usos e costumes de boa parte dos mulatos gerados

pela colonização. No Brasil, a miscigenação foi intensa e incentivada devido à necessidade de mão de obra para o trabalho pesado a qual o branco não dignificava.

O aparecimento da primeira marcha carnavalesca deu-se em fins do século XIX, com a composição “Ó Abre Alas” da Maestrina Chiquinha Gonzaga, inspirada, de acordo com Tinhorão, “na cadência que os negros imprimiam à passeata enquanto desfilavam cantando suas músicas, (...) ao som de instrumentos de percussão”, (TINHORÃO, s/d, p.119) enquanto que, entre a população branca, grupos de portugueses ainda saíam às ruas malhando bumbos no Zé- Pereira. Naquela época, a palavra samba era usada, segundo Aurélio Buarque de Holanda, para designar “uma espécie de dança de umbigada, de origem africana, com ritmo marcado por palmas, chocalhos e outros instrumentos de percussão e às vezes acompanhados por violão e cavaquinho”.

A criação do samba, como gênero musical, aconteceu de forma peculiar e está ligada ao contexto social do início do século XX. A sociedade do Rio de Janeiro, o maior centro cultural do país, era constituída de duas classes sociais bem distintas: de um lado estavam os aristocratas e a classe média em franca expansão social e cultural, em decorrência do período de industrialização pelo qual passava o país; de outro, vivendo na parte mais antiga da cidade, amontoados em cortiços, estavam os portuários, aventureiros, escravos recém-libertos, enfim “uma baixa classe média” (TINHORÃO, s/d, p.120).

Ao invés dos saraus, nos quais se ouvia a modinha e a polca, o que se escutava na periferia da cidade era “um tipo de música particularmente tocada por baianos que viviam no Rio de Janeiro, e que se constituía de um estribilho cantado, ao ritmo de palmas e violas ao qual se juntava um improviso cantado pelo participante de maior talento”. (*apud* CESAR, 1993, p.62) Essas reuniões, como as que patrocinava a baiana Tia Ciata, doceira e mãe-de-santo, denominavam-se “partideiros”, isto é, de gente que se dedicava ao “partido alto” (a expressão provém da alta dignidade desse samba, cultivada por minorias negras). Foi na casa de Tia Ciata, na presença dos moradores desta parte da cidade aos quais se juntavam foliões, mestiços e músicos como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Heitor dos Prazeres, que nasceu a primeira música gravada como “samba” – informação que constava no selo do disco – “Pelo Telefone”, em 1917, tendo Ernesto dos Santos, o Donga, registrado a canção como de sua autoria, o que foi contestado por muitos. O samba teria sido produto de uma roda de partido-alto com as participações de Mauro de Almeida (jornalista), de Sinhô, entre outros.

“Pelo Telefone”, por “trazer versos folclóricos muito populares na época, por ser uma música do gênero ‘partido alto’, por ter nascido numa reunião de ‘partideiros’, era o que chamaríamos de uma criação coletiva”. (CESAR, 1993, p.63).

A casa de Tia Ciata é descrita em *Samba, o dono do corpo*, de Muniz Sodré, como

tendo seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada.

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continua os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida pelos “biombos” culturais da sala de visitas (noutras casas, poderia deixar de haver tais “biombos”: era o alvará policial puro e simples). (*apud* WISNIK, 1983, p.154).

A casa de Tia Ciata, portanto, pode representar metonimicamente a estrutura social do Brasil daquele tempo em que o crescimento e aceitação da cultura popular dependiam de uma articulação entre o popular e o erudito (neste caso, representado pela elite) para sua sobrevivência e crescimento enquanto manifestação legítima de uma parcela do povo – posteriormente transformada em expressão de todo um país.

Fato interessante é observar a mudança de significado da palavra samba: antes designando uma espécie de festa ou dança (quando se costumava dizer “hoje vou dar um samba lá em casa”), o samba passou a ser conhecido, a partir da composição “Pelo Telefone”, como gênero musical, primeiro ritmo legitimamente carnavalesco e popular do Brasil. De acordo com Tinhorão, o samba se fixou

como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado a base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações, logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão. A partir desse momento, ao correr da década de 30, passou a haver não um samba mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros da zona da Saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuavam a cultivar o samba batucado logo conhecido por “samba de morro”; a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba da gafeira); a camada mais acima descobriu o sambacação, e, finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do sambacação, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos fox-bues tocados por

orquestras de gosto internacional no escurinho das boates. (TINHORÃO, 1997, p.20-21).

Seria, então, principalmente em face do aparecimento das primeiras escolas de samba, indicadoras da presença das populações da favela recentemente formadas, que surgiria a lenda do samba nascido no morro.

Tal como o futuro viria comprovar, no entanto, a partir do estabelecimento da divulgação por meio do disco e do rádio, de fins da década de 30 em diante, a influência dos moradores dos morros, herdeiros em linha direta da batida africana dos negros da Saúde, se reduziria à fixação do ritmo básico do samba de carnaval: “O samba, mesmo, como gênero de música popular, seria inegavelmente criado por compositores de classe média, através da fusão do maxixe e da música dos choros, com o ritmo dos instrumentos de percussão manejados pelos negros”. (TINHORÃO, s/d, p.156).

No entanto, nesta época cantar samba ou tocar violão não era bem visto; eram coisas da classe baixa, de ex-escravos, malandros, boêmios, seresteiros, entre outros desqualificados socialmente, e a divulgação de suas músicas era feita somente através dos Teatros de Revista como Recreio e Carlos Gomes – existentes já desde a metade do século XX. Como ressalta José Miguel Wisnik,

no Rio de Janeiro do começo de século, para dar um exemplo, uma certa música de concerto, o repertório leve dos saraus, o carnaval elegante e a ópera podiam ser vistos pela gente bem situada como música saudável, enquanto as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira portavam o estigma do ruído rebaixante, objeto frequente de repressão policial (veja-se o episódio do *Triste fim de Policarpo Quaresma*, em que o pequeno funcionário cheio de boas intenções patrióticas torna-se discriminado por aprender a tocar violão). (WISNIK, 1992, p.115).

O Estácio, localidade próxima da Praça Onze, era conhecido, na década de 30, como um bairro de malandros perigosos. Em seus botequins reuniam-se os representantes dessa massa flutuante da população urbana que, figurando na realidade como excedente de mão-de-obra, dedicava-se a biscates, ao jogo e à exploração de mulheres na zona do mangue, que ficava próxima a ele. Esses “bambas”, como eram conhecidos na época os líderes dessa massa de desocupados ou de trabalhadores precários, eram, pois, os mais visados no caso de qualquer ação policial. Para Tinhorão,

no século XIX, com o rápido crescimento da população do Rio de Janeiro – que no início da República, em 1890, já alcançava 522651 habitantes –, a massa dos foliões seria engrossada pelos negros e mestiços: primeiro como escravos, depois como trabalhadores ou componentes da legião dos excedentes de mão-de-obra de onde sairia a figura do malandro carioca. (TINHORÃO, s/d, p.148).

O samba em seu início, nas décadas de 20 e 30, teria como tema o malandro. A malandragem carregaria consigo a ideologia da negação da moral do trabalho e da conduta exemplar, seguido da valorização do prazer, da dança, do sexo e da bebida: “a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão-de-obra desqualificada e flutuante.” (WISNIK, 1992, p.119).

Com o progresso do rádio nasce uma maneira mais digna de se divulgar o samba – iniciado por Donga e os seus seguidores –; ele ganha espaço com a geração dos compositores ligados às camadas populares do Rio de Janeiro, como Ismael Silva (fundador da primeira escola de samba), Antônio Marsal, Heitor dos Prazeres. A partir da década de 30, a música popular, em especial o samba, não é mais uma atividade característica da “baixa classe média”, surgindo entre seus compositores nomes de importância como Noel Rosa (estudante de Medicina), Ari Barroso (estudante de Direito), Lamartine Babo, Assis Valente, Haroldo Lobo, Ataulfo Alves, entre outros. Presença marcante nesse período é a figura isolada do cantor Mário Reis, precursor de um estilo de cantar próximo da fala que, tenha talvez lançado uma Bossa Nova já naquela época. É também nos anos 30, mais precisamente no Estado Novo, que a música popular vai fazer sua primeira relação com a política no Brasil. Nesse momento, a música popular é tomada pela exaltação do trabalho, pelo ufanismo nacionalista, subvencionada pelo Estado que a utiliza como instrumento de pedagogia política e de propaganda do Estado ditatorial de Vargas. Desse modo,

a malandragem sambística, nesse contexto, aparece como um mal a ser erradicado. (...) Através de um certo aliciamento indireto, o Departamento de Propaganda incentiva os sambistas a fazerem o elogio do trabalho contra a malandragem. Convite em grande parte fracassado, no entanto, e por uma razão que podemos entender bem. Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um ethos cívico no nível das letras, essa intenção é contradita pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que, como já vimos, opõe um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. A tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música, e sobrevive intacta ao Estado Novo. (WISNIK, 1992, p.120).

Com o impulso dado à indústria fonográfica, iniciou-se uma ascensão nas vendas de discos: o rádio e a vitrola começam a dar um destino mais popular, uma maior propagação à música brasileira, mais precisamente ao samba canção.

Um bom resumo da história da transformação do samba em música nacional, dessa passagem descrita por vários autores, está no trecho seguinte “Post Scriptum” de Antonio Candido a seu artigo “A revolução de 1930 e a cultura”:

na música popular ocorreu um processo (...) de “generalização” e “normalização”, só que a das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930, ganharam a escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Baiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular dos anos 60, inclusive de sua interpretação como poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário. (CANDIDO, 1989, p.198).

A música, sendo a mais coletiva de todas as artes, exigindo a harmonia dos intérpretes, está muito mais imediatamente, sujeita às condições dessa coletividade. Portanto, a música tem a capacidade de realizar uma quebra de barreiras, servindo de elemento unificador ou de canal de comunicação para grupos bastante diversos da sociedade brasileira. Um exemplo dessa comunicação de grupos distintos pode ser vista no depoimento de Donga ao Museu da Imagem e do Som, gravado em 1969, no qual ele descreve o itinerário de uma noitada típica reunindo músicos e poetas:

Recebíamos a visita de Olegário Mariano, Afonso Arinos, presidente da Academia Brasileira de Letras, Hermano Fontes, Gutemberg Cruz, Catulo da Paixão Cearense e outros poetas. Iam lá nos buscar para fazermos uns programas na Praça da Cruz Vermelha. Nós ficávamos ali, improvisando, tocando, cada um solando alguma coisa e os poetas dizendo os versos (...) depois íamos para aquele largo da Av. Gomes Freire, a Praça dos Governadores, onde o João Pernambuco morou mais tarde. Nessa praça tinha um bar, no qual sentávamos e rompíamos o dia. Era um meio de literatos que apreciavam música e músicos que apreciavam poesia. (*apud* VIANNA, 1995, p. 113).

Nos anos 20 e 30, o compositor de samba podia ser considerado um agente mediador entre mundos culturais distintos, como o dos salões intelectuais e o das festas populares das

camadas mais pobres da cidade. Essa característica foi apontada por observadores da época, como expõe o comentário de Manuel Bandeira sobre o sambista Sinhô, outro frequentador da casa de Tia Ciata: “Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda gente quando levado a um salão” (BANDEIRA, s/d, p.63). Esse fascínio – que era confundido com um interesse pelo popular que cada vez mais competia com os interesses eruditos dos salões da elite brasileira (vide a “Semana da Arte Moderna” e o interesse modernista pela cultura popular brasileira) – é observado em Manuel Bandeira, que chega a ver no sambista o símbolo por excelência da cultura carioca: “o que há de mais povo e de carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda” (BANDEIRA, s/d, p.63). A princípio, o contato com esse mundo “genuíno” era feito através de compositores já consagrados que eram convidados para os salões das camadas mais ricas da cidade. Sinhô para toda a gente era uma criatura fabulosa, vivendo no mundo noturno do samba, zona impossível de localizar com precisão – “é no Estácio, mas bem perto ficam as macumbas do Encantado, mundo onde a impressão que se tem é que ali o pessoal vive na brisa, cura tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem”. (BANDEIRA, s/d, p.90).²

Nessa fase, processa-se a mistura de elementos da qual nascia o samba carioca, em cuja geografia destaca-se a Praça Onze, local de mistura da cultura negra e da branco-europeia. O samba não teve uma origem pura, apesar de nascer das mãos e das vozes negras que vinham do bairro da Saúde; à cultura negra incorporavam-se elementos de outras culturas. No parecer de Hermano Vianna,

a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas compositores eruditos, franceses, milionários, poetas (...) participaram, com maior ou menor

² A propósito, as pessoas que aplaudiam e cantavam com Sinhô nos salões das residências mais elegantes da cidade não compareceram a seu enterro. Como podemos ver na crônica de Bandeira, só a camada popular comparece: “A capelinha branca era muito exígua para conter todos quanto queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous, meretrizes, chauffeurs, macumbeiros (lá estava o velho Oxumã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belida num olho), todos os sambista de fama, os pretinhos dos Choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas. As flores estão num botequim em frente, prolongamento da câmara-ardente”. (BANDEIRA, s/d, p.64).

tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, autêntico, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. (VIANNA, 1995, p.151).

Concordamos com Valter Krausche (1983, p.20), que talvez não haja uma música popular que identifique todos os grupos e regiões de um país. Porém, há um conjunto de manifestações musicais que permite intercâmbio entre uma e outra ou mais camadas da sociedade, na dimensão do país ou numa região. O que vale é que há variedade e, de modo geral, através de uma forma ou de outra, todos se cruzam e até certo ponto se encontram. O Brasil foi talvez o primeiro país no qual se tentou, com relativo sucesso, a fundamentação da “nacionalidade” no orgulho de ser mestiço em símbolos culturais popular-urbanos.

Este período, marcadamente áureo na música popular brasileira, propiciou o surgimento de compositores, poetas e cantores até hoje famosos em nosso cancioneiro popular, fazendo com que o nosso samba se tornasse matéria prima tipo exportação.

Em meados da década de 50, em decorrência da evolução natural do samba-canção, começou a aparecer nos redutos da classe média carioca uma nova batida rítmica, descontínua, que já vinha sendo usada nos Estados Unidos desde os anos 40; a batida do samba, outrora uma tentativa de reprodução do ritmo dos bumbos e tambores, passa a privilegiar as batidas do tamborim, sob a inegável influência do Be-bop (concepção jazzística posterior ao Swing). Em 1954, Tom Jobim e Billy Blanco, num trabalho audacioso, já haviam preconizado o caminho da Bossa Nova com a “Sinfonia do Rio de Janeiro”, mas é só a partir de 1958 que, em termos musicais, a Bossa Nova rompe com a herança do samba “tradicional”, trazendo uma renovação à música popular brasileira.

De acordo com Rocha Brito, na música popular brasileira anterior existia uma valorização do virtuosismo do cantor perante o instrumental da música propriamente dita.

Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer um deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência.

O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito que ele existe em função da obra não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se afirma sobre a própria obra, como frequentemente acontecia e ainda acontece. (BRITO, 1974, p.22)

No entanto, a posição da Bossa Nova não é hostil em relação a uma tradição viva, porque foi inovadora em sua época. “Assim, Noel Rosa, Assis Valente, Ari Barroso, Dorival Caymmi, José Maria de Abreu e muitos outros são valorizados e, às vezes, retomados, principalmente por João Gilberto.” (BRITO, 1974, p.22)

As inovações propostas pela Bossa Nova não abrangeriam apenas o campo da interpretação, acompanhamento, linguagem instrumental, harmonização e ritmo; elas forjaram a formação de um novo estilo composicional que incorporou todos os recursos musicais conquistados, baseando-se numa temática literária do seu tempo. Suas composições eram preponderantemente executadas por pequenos conjuntos e/ou mais comumente pelo do intérprete e seu violão. Dessa configuração sumária desenvolveu-se então uma técnica composicional orientada para articulações mais sutis e de detalhe, assim como um vocabulário apropriado e cotidiano ao seu ouvinte. De acordo com Rocha Brito,

os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de ideias, pensamentos, ou por obedecer o verso a uma forma determinada. Incorpora-se a esses aspectos o valor musical portado pela palavra. Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo, são considerados em sua totalidade. A palavra ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora. Quanto aos textos como veículos de ideias, já se pronunciaram muitos dos integrantes da Bossa Nova contra as letras de concepção “tanguista”: ao invés de versos de tipo “radionovelesco”, procura-se reduzir as situações a seus dados essenciais através de uma expressão contida e despojada. (BRITO, 1974, p.38).

Para esse tipo de elaboração mais consciente e intencional, o compositor faz uso de efeitos e artifícios extraídos da literatura de vanguarda, particularmente da Poesia Concreta, valorizando as palavras que apresentam sonoridades como elemento musical.

Sobre as possíveis afinidades entre certas letras da Bossa Nova e a Poesia Concreta, vale a pena observar as palavras do poeta Augusto de Campos em um depoimento a Brasil Rocha Brito – incorporado, mais tarde, em *Balanço da Bossa e outras bossas*:

Nota-se em algumas letras do movimento bossa-nova, a par da valorização musical dos vocábulos, uma busca no sentido de essencialização dos textos. Há mesmo letras que parecem não ter sido concebidas desligadamente da composição musical, mas que, ao contrário, cuidam de identificar-se com ela, num processo dialético semelhantes aqueles que os “poetas concretos” definiram como “isomorfismo” (conflito fundo-forma em busca de identificação). É o caso de “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, letras de Newton Mendonça e música de A. C. Jobim. Aqui música e letra caminham quase *pari passu*, criticam-se uma à outra, numa auto

definição recíproca. Em “Desafinado”, verdadeiro manifesto da Bossa Nova, há uma passagem harmônico-melódica que vem a sugerir uma desafinação ao tempo em que surge cantada a palavra desafinado. Em “Samba de uma nota só”, as próprias palavras vão comentando a reiteração da nota (“feito numa nota só”), a entrada de uma segunda nota (“esta outra é consequência”), o retorno à primeira nota apresentada, (“e voltei pra minha nota”) etc., numa estreita inter-relação. “Bim Bom”, letra e música de João Gilberto, embora sem o mesmo cunho programático, é também um excelente exemplo de texto funcionalmente reduzido. Mesmo em letras mais tradicionais, como “Chega de Saudade”, a própria estrutura da composição leva o autor dos versos – o poeta Vinícius de Moraes (que diga-se de passagem, ao lado de sua lírica amorosa mais convencional, tem poemas realmente revolucionários, que contribuem para a fundação de uma poética de vanguarda em nossa língua) – a encontrar soluções de detalhe que se poderiam inserir na problemática acima abordada: cite-se o trecho “colado assim/ calado assim” uma paronomásia no nível linguístico que busca uma correspondência no musical. (BRITO, 1974, p.38-39).

Além do cuidado na elaboração dos textos e certas intenções construtivas e intelectualizadas, existem outros aspectos genéricos também importantes que identificam as letras da Bossa Nova. Entre eles – e um dos mais característicos – está o tom coloquial da narrativa. É o uso do linguajar simples, de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana que revelam uma poética cheia de humor, ironia e malícia; às vezes socialmente participante, em tom de protesto e inconformismo. Da mesma forma, há também textos que exaltam os encantos e a feminilidade da mulher brasileira, com frases simples, pequenas observações e poucos traços verbais.

Essa seria, na realidade, a revolução proposta pelo disco e a B.N. em seu aspecto mais original. Reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais, abandonar todas as práticas musicais demagógicas e metafóricas do tipo “toda quimera se esfuma na brancura da espuma”. Evoluir no sentido de uma música de câmara adequada à intimidade dos pequenos ambientes, característicos das zonas urbanas de maior densidade demográfica. Uma música voltada para o detalhe, e para a elaboração mais refinada com base numa temática extraída do próprio cotidiano: do humor, das aspirações espirituais, e dos problemas da faixa social onde ela tem origem. É a música que todos podem cantar, pois nega a participação do “cantor-solista-virtuosi” (MEDAGLIA, 1974, p.78).

Após o sucesso do movimento, artistas não cantores, com suas vozes imperfeitas, fizeram suas gravações – como o próprio Jobim e Vinícius –; artistas sem grandes recursos vocais como Nara Leão, Geraldo Vandré, Carlos Lira, Astrud e Chico Buarque também fizeram sucesso como “cantores”. Chico Buarque declararia que só resolveu cantar suas composições devido à Bossa Nova, pois ela abriu a possibilidade de “cantores” como ele poderem subir no palco e cantar sem a obrigatoriedade de que fossem *virtuosis* do canto,

como era necessário para os intérpretes de gerações anteriores como Ismael Silva, Ataulfo Alves, Nelson Gonçalves, entre outros.

Segundo José Miguel Wisnik, desde a década de 30 a música popular urbana era considerada símbolo do nacional:

De Noel Rosa a Dorival Caymmi, Ary Barroso, e o samba canção. Tudo isso dá um salto na bossa nova, que faz uma releitura radical dessa tradição por intermédio de João Gilberto, criando uma nova concepção harmônica que está ligada a Debussy, assim como também ao jazz (por Tom Jobim). Mudam-se as letras das canções, que passam a ser feitas por letristas com alguma formação literária, que leram Drummond, Mário de Andrade, ou como o próprio Vinícius de Moraes, que era um poeta de livro que migrou para a canção. (WISNIK, 1997, p.58).

Modificando o seu ritmo e suas letras, a Bossa Nova atinge o seu auge através do novo estilo dos compositores João Gilberto, em “Chega de Saudade”, e Tom Jobim, em “Samba de uma nota só” e “Desafinado” – música que se tornou hino, um manifesto da nova maneira de cantar. A Bossa Nova em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores.

Inegavelmente, a eclosão da Bossa Nova revolucionou o ambiente musical do Brasil. Nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, trazendo à tona uma discussão a respeito do nacionalismo na música popular através de sua possível influência do *Jazz*. A polêmica teve defensores fervorosos, assim como muitos depreciadores – também fervorosos –, que exigiam com um nacionalismo xenófobo que a música brasileira voltasse a sua “origem pura”, motivando mesas redondas, artigos, reportagens, entrevistas, debates, livros. Enfim, mobilizando toda a sociedade.

Surge, então, a MPB – sigla que não queria dizer apenas *música popular brasileira*, concepção musical impossível de ser totalmente determinada. Em seu início, a MPB parecia algo que já não era Bossa Nova, não tinha compromissos com o samba e queria flertar com outros ritmos, temas e posturas, querendo ser, principalmente, *nacionalista*. A MPB era uma espécie de “frente musical” em que cabia quase tudo que não fosse “ie-ie-iê”. Segundo Ruy Castro, a MPB iniciou-se no segundo semestre de 1965. “Ironicamente, seu plenário foi o programa *O fino da Bossa*, na TV Record, de São Paulo.” (CASTRO, 1990, p. 377).

A moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição. Historicamente surgida a partir do desenvolvimento da Bossa Nova; no dizer de Walnice Nogueira Galvão, a MPB tinha o projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata e apresentava duas faces:

No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p.93).

Para Walnice Galvão, a nova proposta da “Moderna Música Popular Brasileira” reside no compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o “aqui agora”. “Esse compromisso leva-a a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo”. (GALVÃO, 1976, p. 93).

Até a presente época, as letras do samba canção retratavam dramas passionais. A Bossa Nova tratava com uma temática leve – bem de acordo com o cenário da zona sul carioca: falava do mar, do sol, do amor, do barco, da garota da praia. Entretanto, a partir de 1962, identificados com o meio universitário, com os objetivos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC), estas composições passam a fazer parte de uma política engajada, denominadas pelos letristas e teóricos de uma corrente de samba chamada de “samba participante”. Essa vanguarda participante e suas canções politizadas aparecem nas composições de, por exemplo, Zé Kéti, João do Vale, Edu Lobo, e nas vozes de Nara Leão, Bethânia, entre outros.

Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova – de letras que se prendiam a temas intimistas, falando do “mar, amor e luar” – passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64 para, finalmente, desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico, arte e política andavam juntas – como podemos notar no depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda.

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como o momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder. (HOLLANDA, 1980, p.15).

Como notamos, na década de 60 a juventude intelectual acreditava que a obra de arte deveria estar necessariamente vinculada ao engajamento político-social. Portanto, arte e sociedade andavam intrinsecamente ligadas. Em 1962, de acordo com o anteprojeto do CPC, havia três posições possíveis para os intelectuais no Brasil naquele momento: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária consequente, das quais a última era a orientação do CPC que tinha como prerrogativa a ideia de que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. (HOLLANDA, 1980, p.17). Mas para a plena existência da “arte popular”, o artista deveria adequar sua linguagem para poder “exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais”. (HOLLANDA, 1980, p.19).

Vem desse tipo de pensamento estético o surgimento, em 1963, da coleção *Violão de Rua* que trazia uma antologia dos poemas mais significativos dos poetas engajados da época. Na introdução de um de seus livros, Moacyr Félix expõe a intenção da poesia do *Violão de Rua* (como obra participante que pretendia ser):

mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra esvaziada de supostos objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda a realidade, é apreciada por critérios exclusivamente externos (com o seu ritmo aparente, raridade, aplicação exótica) e ressalva sempre para o sentido do “divertissement” e ornamental. (*apud* HOLLANDA, 1980, p.20)

Nessa perspectiva, o escritor no *Violão de Rua* abre mão de sua própria linguagem, cedendo seu espaço tradicional enquanto intelectual ligado às elites para dar voz às camadas sociais desfavorecidas. De acordo com essa visão estética, a qualidade poética estava mais associada ao engajamento político-social do que à expressão formal, causando um retrocesso da poética da década de 60 em relação à de 45, considerada exemplo de atributo poético.

O empenho da canção de protesto de veicular uma mensagem de conteúdo “participante” fez com que os compositores populares deixassem de lado a dimensão estética da música. Segundo Gilberto Vasconcelos,

os compositores enveredaram para uma concepção sociologizante, instrumentalista da canção: o componente textual desta foi reduzido a mero veículo de significados políticos. O politicamente válido não era nunca visto como o complemento necessário esteticamente justo. A palavra na canção não ia além de uma função meramente suasória. Assim, o engajamento político tinha que surgir explícito na temática, nascendo de uma exigência exterior (opinião direta do compositor) a tessitura interna da canção. Andavam de mãos dadas esquematismo político e pobreza estética. Essas mesmas limitações da “agitprop” musical apareciam junto à prática artística do Centro Popular de Cultura. (VASCONCELOS, 1977, p.49).

Um acontecimento que ilustra bem essa adesão da composição popular à realidade social do país é a final do *III Festival de Canção* no Maracanãzinho, em 29 de setembro de 1968. Concorriam as canções “Sabiá”, composição de Chico Buarque e Tom Jobim, e “Prá não dizer que não falei de flores” (conhecida como “Caminhando”), composta por Geraldo Vandré. “Sabiá” foi apresentada sob uma das maiores vaias existentes em um festival de canção popular; nem “É proibido proibir”, de Caetano, alcançaria feito igual meses depois.

Para uma plateia de estudantes, vivendo em plena ditadura militar, “Sabiá” era considerada uma canção “alienada” e completamente desvinculada da realidade político-social do país, enquanto que a canção de Vandré exercia a função política que se esperava de uma composição naquele momento. Em um ano conturbado como o de 1968, a juventude precisava mesmo era de um hino que suscitasse o espírito de rebeldia e revolta, incitando os jovens a participarem ativamente da luta contra o regime militar e até mesmo de uma luta armada (ideal que sempre acompanhou determinados grupos da esquerda no Brasil). A canção de protesto evidente de Vandré servia como modelo estético esperado por uma juventude engajada e insatisfeita com o momento histórico presente.

Comparada ao engajamento explícito de “Caminhando”, “Sabiá” era vista como uma canção desvinculada da realidade brasileira e essencialmente lírica: “a pouca gente, naquele instante de exaltação, ocorreu tomá-la [“Sabiá”] como uma nova e premonitória canção do exílio” (WERNECK, 1989, p.80). Uma canção lírica sim, mas que era uma paródia da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, e que apresentava um eu lírico fixo em sua terra natal, falando de um exílio. Mas que exílio era esse se a condição *sine qua non* para ser um exilado é estar fora de sua terra natal?

Sabemos que a paródia consiste em um processo de construção de um novo discurso através da decomposição ou de desestruturação do discurso de base. E é exatamente isso que

Chico Buarque faz a partir da “Canção do Exílio”, ele reconstrói um discurso (inclusive possibilitando a abertura de uma dimensão política em um discurso lírico) que altera o sentido inicial da temática da “Canção do Exílio”: o eu lírico que sente saudade física de sua terra natal e relembra toda a sua configuração da natureza grandiosa que lá existe.

Minha terra *tem palmeiras,*
Onde canta o Sabiá;
(...)
Nosso céu *tem mais estrelas,*
Nossas várzeas *mais têm mais flores,*
Nossos bosques *tem mais vida,*
Nossa vida *mais amores.*
(...)
Mais prazer encontro eu lá;
(“Canção de Exílio”, grifos nossos).

Enquanto que na “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, a terra é descrita como uma terra primorosa onde há pássaros, flores, amores e prazer; na canção de Chico Buarque é apresentada a ausência de tais elementos, problematizando essa pátria configurada pela ausência, uma “*pátria esvaziada*”:

Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não há
(“Sabiá”, grifos nossos).

Tanto na “Canção de Exílio” quanto em “Sabiá” há um desejo do eu lírico de voltar à terra natal. Na primeira, há um saudosismo e a terra parece corresponder a este saudosismo. Já na segunda, o desejo de regresso vem lado a lado com a postura crítica em relação à realidade presente da terra. O que nos remete a essa postura crítica está no fato de que, quando Gonçalves Dias escreveu seu poema, ele estava realmente exilado do Brasil, encontrava-se em Coimbra em 1843. Já “Sabiá” foi escrita em 1968 quando Chico Buarque ainda estava no Brasil. O grande trunfo de “Sabiá” (e de seu compositor, é claro) – que endossa a tese de que existe uma dimensão tanto política quanto lírica em suas canções, provando sua impressionante capacidade de lidar com as palavras e a existência de inúmeras leituras – é que ela consegue (dadas as grandes conturbações políticas no país) prever algo que viria a acontecer somente alguns meses depois (e que seria a realidade de muitos brasileiros): o exílio

físico e existencial. “O exílio torna-se uma realidade vivida por todos os brasileiros conscientes. Exílio real dos que tiveram que procurar outro país, ou exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais” (MENESES, 1982, p.24). Um depoimento dado por Fernando Gabeira a respeito da anistia reforça a afirmativa de Adélia Meneses:

Os políticos podem dar o balanço do número de mortos, do número de cassados, refugiados, banidos, mas quem dará o balanço dos *projetos humanos que se frustraram*, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? Quem dará o balanço do medo que nós tivemos? (*apud* MENESES, 1982, p.69, grifos nossos).

Este exílio virtual do poeta-compositor, imaginado em “Sabiá”, logo se tornaria realidade. Chico, que previa uma temporada italiana de shows por alguns meses (não mais do que seis), a estende por mais de um ano e meio a conselho de Vinícius de Moraes. É dessa época o famoso “Samba de Orly” (1970), composto em parceria com Vinícius e Toquinho.

Pede perdão
Pela duração (Pela omissão)
Dessa temporada (Um tanto forçada)
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que eu vou levando³

A canção “Sabiá” é um exemplo de como um discurso essencialmente lírico, que aborda uma temática tão parodiada pelos poetas brasileiros⁴ (a saudade da terra natal) pode, no ano de 1968 com todo o seu significado para a história do país, ter uma dimensão política. Um estudo mais detalhado da canção denuncia o que podemos chamar de semântica do autoritarismo ou “semântica da repressão”, conforme a denominação de Adélia Meneses.

E algum amor
Talvez possa espantar
As *noites que eu não queria*
E *anunciar o dia*.
(“Sabiá”, grifos nossos).

³ Os versos colocados entre parênteses são os originais, vetados pela censura.

⁴ A “Canção do Exílio” é o poema mais parodiado da literatura brasileira: Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade são alguns de seus parodiadores.

Uma palavra muito utilizada para referir-se ao período em que governos autoritários exercem seu poder é *escuridão*. Esta palavra ou outras do mesmo campo semântico são uma perfeita metáfora para a ditadura. Era na calada da noite que prisões eram feitas, que golpes eram dados, que pessoas eram torturadas. Em “Sabiá”, o eu lírico deseja espantar as “noites” que ele não queria e ver nascer um novo dia. O novo dia é algo que será ansiosamente aguardado e anunciado em várias canções de Chico Buarque. Em “Sabiá”, o novo dia vem em contraposição à noite, significando por oposição o anúncio de novo tempo, um tempo em que não haja mais autoritarismo, um tempo utópico em que os problemas vão ser resolvidos e as pessoas poderão viver plenamente.

Outro elemento que se apresenta constante nas canções de Chico Buarque é o tema da música, que parece ser o elemento que não só transmite a dor do eu lírico (como uma espécie de veículo), mas também serve para a eliminação dessa dor; algo como “quem canta os males espanta”, provérbio que Chico Buarque não alterou em sua famosa canção “Bom Conselho” (1972). Em “Sabiá”, a música é marcada pelo belo canto do pássaro que ecoa na memória do eu lírico como representante da beleza da terra (ou da beleza que a terra possuía).

Foi lá e ainda é lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma Sabiá

Vou voltar
Sei que um dia vou voltar

Há na canção de Chico Buarque uma tensão temporal evidente entre o passado (*foi lá*) e o futuro (*vou voltar; hei de ouvir*). Isso intensifica o que já foi dito em relação ao exílio físico de Gonçalves Dias e o existencial, sobretudo, do eu lírico de Chico Buarque. Enquanto na “Canção do Exílio” o exílio é físico, portanto espacial; em “Sabiá” o exílio é temporal. O desejo do eu lírico da composição de Chico Buarque é de recuperação do tempo, da instauração de outra situação que não a do presente, que é insistentemente marcado pela negação: *não dá, não há*.

Vejam os seguintes versos:

Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos

De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer
(“Sabiá”, grifos nossos).

Nesses versos vemos uma situação paradoxal criada pelo eu lírico. Há uma insistência grande em manter-se à distância da realidade da terra e, ao mesmo tempo, a enorme vontade de estar nela. Esses versos expressam o momento em que o desabafo do eu lírico se torna mais contundente e melancólico, características que vêm da própria condição de exilado em sua própria terra. Em *Raízes do Brasil*, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, pai de Chico Buarque, definira os brasileiros como sendo “desterrados em sua própria terra”.

Vemos que a dimensão político-social de “Sabiá” é ressaltada pela marcação do descompasso que há entre o exílio físico de Gonçalves Dias em “Canção do Exílio” e o temporal-existencial em “Sabiá”. Isso é possível porque a canção é paródia do poema. São justamente essa contraposição com “Canção do Exílio” e o contexto situacional em que foi escrita “Sabiá” que permitem a possibilidade de lê-la como um discurso lírico interpenetrado pelo discurso político ou vice-versa. Longe de ser uma canção “alienada”, “Sabiá” é uma sábia amostra da consciência política e estética de Chico Buarque, compositor que desta época em diante travará uma intensa luta, sempre através da canção, contra a censura e a ditadura militar brasileira. Portanto, Chico Buarque vai fazer refletir em suas canções sobre o momento político em que estava inserido, não de uma forma panfletária, mas a partir de muito trabalho e elaboração, fazendo sua crítica de maneira extremamente poética.

No entanto, é necessário ressaltar a importância que a arte engajada ocupou no Brasil no período ditatorial, concordando com o argumento de Heloisa Buarque de Hollanda de que

é importante lembrar, contudo que a função desempenhada pela “arte popular revolucionária” correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje. (HOLLANDA, 1980, p.28).

Além disso, Charles Perrone observa que o movimento “Violão de Rua” foi

um ponto muito importante na evolução e no encontro da música popular brasileira com a poesia da série literária. Foi o primeiro momento em que a poesia e a música se encontraram totalmente, onde não há diferença entre o texto da música popular e o texto da poesia literária... a poesia encontra-se com a música, graça a um idêntico coeficiente, ou um mínimo múltiplo comum de interesse. (PERRONE, 1988, p.34).

A canção popular da década de 60 e 70 tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. A canção popular torna-se veículo de comunicação que diz o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer. Isso faz com que os festivais da canção assumam um caráter único, sendo consagrados. Para Adélia Bezerra de Menezes essa consagração tem uma explicação sociológica muito simples:

tal afloração de festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo por estudantes, refletia bem o clima da época: canalizava parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida da juventude. (MENEZES, 1982, p.30).

Os festivais estão também relacionados ao surgimento da música popular como uma manifestação literária. Antonio Candido observa que as gerações mais jovens não poderiam imaginar Vinícius de Moraes “sem os festivais da canção e essa vasta musicalização da poesia, que é uma das faces que ela mostra ao nosso tempo, transformando os poetas em letristas e cantadores”. (*apud* PERRONE, 1988, p.35).

A partir de então, a produção cultural vai passar a se realizar através de meios culturais como o teatro, o cinema, o disco. Surgem os espetáculos musicais apresentados pelo “Teatro de Arena”, o “Oficina” e o “Tuca” com os *Shows Opinião, Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina* e *O e A* – estes dois últimos musicados por Chico Buarque. A literatura perde seu lugar tradicional para os meios de comunicação de massa, que conseguem atingir um público numeroso e desejoso de consumir um novo produto, mais dinâmico e contemporâneo. Há de se notar também, neste momento, o surgimento da televisão, símbolo de modernização, que aparece com certo prestígio, oferecendo oportunidades para que os compositores realizassem seus próprios programas – como *O Fino da Bossa*, comandado por Elís Regina e Jair Rodrigues, *Pra Ver a Banda Passar*, tendo Chico Buarque e Nara Leão como apresentadores – e também as transmissões dos Festivais da Canção.

Esta mudança de foco cultural da literatura para a Música Popular no cenário artístico brasileiro não nos leva, todavia, à conclusão de que a literatura estará se exercendo em outros canais. Não se trata de afirmar, por exemplo, que a poesia faz-se na música popular ou no cinema,⁵ mas sim de perceber como esse desvio a que nos referimos canaliza para outras linguagens um debate propriamente literário, muitas vezes transposto pela própria formação (literária) dos autores. O que notamos é que os compositores da nossa música popular passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular. Como nos diz Heloísa Buarque, “a letra passa a exigir certo *status* literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento” (HOLLANDA, 1980, p.54). Um exemplo significativo desse nível de qualidade literária pode ser visto na obra de Chico Buarque, na qual podemos notar a utilização de técnicas literárias complexas e sofisticadas.

Isso não quer dizer que a nova poesia passe a ser a letra da música popular. A canção não vai substituir a poesia porque são produções culturais distintos. A canção popular é necessariamente música e letra construídas de forma que suas partes constituintes se tornem uma só. A poesia, mesmo utilizando do ritmo e da musicalidade em sua construção, é feita de maneira independente da música (no seu sentido sonoro), produzida por instrumentos musicais. Assim, a poesia se utiliza de elementos da música da mesma forma que a música se utiliza de elementos da poesia. No entanto, são produções culturais distintas.

Não há dúvida, entretanto, de que os jovens compositores de formação universitária irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras através da fragmentação, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do “lirismo”, ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta.

Essa tendência, que já aparecia nos festivais em compositores como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, irá explodir com o Tropicalismo no ano de 67 e 68, junto a uma crítica vigorosa em relação ao discurso populista ainda residual na maior parte das produções culturais do período. O Tropicalismo, outro momento marcante da década de 60, vinha denunciar a pretensão à pureza da MPB, fazendo um corte na cultura brasileira e unindo o artesanal ao industrial, o acústico ao elétrico, o rural ao suburbano, o brasileiro ao

⁵ Nesse momento, Drummond, João Cabral, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, entre outros, até mesmos os poetas concretos estavam produzindo poesia.

estrangeiro, a arte à mercadoria. Segundo Gilberto Vasconcelos, a “Tropicália” situa-se em dois planos:

crítica à musicalidade do passado e crítica ao miúdo engajamento da canção de protesto. Reveste-se, por outro lado, de dupla determinação: surge como uma reação aos acontecimentos de abril de 64, ao mesmo tempo em que transcende o novo quadro político-institucional implantado no país. Do ponto de vista cultural, ela significa a primeira formulação, ao nível da MPB, da deglutição estética estrangeira e a conseqüente superação do tradicional nacionalismo musical. E mais ainda: surge como um ponto nevrálgico à compreensão da dependência cultural... (VASCONCELOS, 1977, p.45).

A retomada de Oswald de Andrade pelo Tropicalismo pode ser vista como consequência de um Brasil cercado por contradições. Ao mesmo tempo em que ostentava o culto ao desenvolvimento e à modernização do país, trazia consigo também a pobreza e a desigualdade social. Essa contradição, própria do Brasil, foi certamente um dos principais motivos pelos quais a “tropicália” retomaria Oswald, que notara esta contradição, formulando sua filosofia estética antropofágica como superação de nosso subdesenvolvimento. A “tropicália”, além de utilizar-se da antropofagia oswaldiana para a criação artística, também merece o mérito de tê-la divulgado para uma camada social mais abrangente por meio do rádio, do disco e da TV. Causando grandes confusões e discussões a respeito de como a música popular brasileira deveria desenvolver-se a partir de então, o nacionalismo xenófobo foi posto em xeque. Houve até mesmo passeatas contra a utilização da guitarra elétrica na MPB e a confrontação de seu público mais participante, hostilizando a *Jovem Guarda*, liderada por Roberto Carlos.

Referências Bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. Aspectos da Música Brasileira. São Paulo/Livraria Martins – Brasília/INL, 1997.

BANDEIRA, Manuel. Manuel Bandeira: Seleta de prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: Balanço da Bossa e outras bossas. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- CANDIDO, Antonio. A literatura e a revolução de 30. In: A educação pela noite. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHO, Gilberto de. Chico Buarque: análise poético musical. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CASTRO, Ruy. Chega de saudade: a historia e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALCANTI, Luciano M. Dias. Música Popular Brasileira e Poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira. Belém – Pará: Paka-Tatu, 2007.
- CESAR, Lígia Vieira. Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque. São Paulo/ São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Uma análise ideológica da MPB. Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagem. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: Balanço da Bossa e outras bossas. (Org.: Augusto de Campos) São Paulo, Perspectiva, 1974.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.
- PERRONE, Charles A. Letras e letras da MPB. Rio de Janeiro: ELO, 1988.
- TINHORÃO, José Ramos. Música popular - um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular. São Paulo: Circulo do livro, s/d.
- VASCONCELOS, Gilberto de. Música popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.
- WERNECK, Humberto. Gol de letras. HOLLANDA, Chico Buarque de. Chico Buarque, letra e música 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 80.
- WISNIK, José Miguel. Anos 70 – música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979/80.
- WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político (entrevista). Teoria e Debate. São Paulo, julho/agosto/setembro, 1997.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (org.) Cultura brasileira: temas e situações. São Paulo: Ática, 1992.

O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra Um breve estudo sobre tradução e cultura

Marina Silva Maximiano¹
Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo discutir como elementos da cultura brasileira teriam sido introduzidos no exterior através de traduções de músicas da Bossa Nova. Nesse sentido, parte-se de uma análise comparativa entre três canções originais de Tom Jobim et al. e suas versões em inglês (“Sabiá”/ “The Song of The Sabiá”, “Garota de Ipanema”/ “The Girl From Ipanema”, “Água de Beber”/ “Drinking Water”). Para tal análise, baseamo-nos em conceitos de domesticação e estrangeirização (Venuti, 1995) e identidade cultural (Venuti, 2002 [1998]).

Palavras-chave: Tradução e identidade cultural; Bossa Nova; Tom Jobim; Norman Gimbel; Frank Sinatra.

ABSTRACT: This work aims to show how the elements of Brazilian culture were introduced into other countries through translations of Bossa Nova songs. It is made with the comparative analysis among three Tom Jobim’s songs in the original versions and the translated ones (“Sabiá”/ “The Song of The Sabiá”, “Garota de Ipanema”/ “The Girl From Ipanema”, “Água de Beber”/ “Drinking Water”). For this analysis, we will be based on the concepts of domestication and foreignization (Venuti, 1995) and cultural identity (Venuti, 2002 [1998]).

Keywords: Translation and cultural identity; Bossa Nova; Tom Jobim; Norman Gimbel; Frank Sinatra.

Introdução

Quando um estrangeiro é perguntado sobre o que conhece da cultura brasileira, não raramente cantarola “Garota de Ipanema” como resposta. A Bossa Nova teve repercussão internacional, especialmente através de Tom Jobim, e levou aspectos positivos do Brasil para o exterior. A partir deste trabalho, pretendemos destacar o papel da tradução nessa expansão da cultura brasileira para outros países, principalmente para os Estados Unidos. A fim de delimitar melhor o escopo de nossa análise, apresentamos, a seguir, o objetivo de cada uma das três seções que integram o presente trabalho.

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Pós-doutora em Linguística pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da Universidade Federal de Juiz de Fora. Docente responsável pela orientação do trabalho.

Na primeira seção apresentaremos sucintamente o cenário da Bossa Nova no contexto do Brasil dos anos 60, destacando seus principais personagens e sua chegada aos “ouvidos” norte-americanos.

Já na segunda seção, tomaremos como base os conceitos de domesticação e estrangeirização, tal como postulados por Lawrence Venuti (1995), a fim de fundamentar a avaliação das traduções de canções da Bossa Nova a partir das escolhas realizadas durante o processo tradutório. Além disso, será analisada a influência dessas traduções na formação de identidades culturais (VENUTI, 1998) no âmbito musical.

Posteriormente, na terceira seção, nos centraremos pontualmente na análise de três canções de Tom Jobim e suas versões³ em inglês realizadas por Norman Gimbel⁴, a saber: “Sabiá”/ “The Song of the Sabia”, com Chico Buarque; “Garota de Ipanema”/ “The girl from Ipanema”, também com Vinícius de Moraes; e “Água de beber”/ “Drinkng water”, com Vinícius de Moraes. Vale destacar aqui que a intenção não é dar destaque particularmente à atuação de Norman Gimbel como tradutor, mas ao produto final – que são as canções traduzidas –, até mesmo porque pouco se sabe sobre o seu trabalho como tradutor e até que ponto Gimbel teria realizado o trabalho sozinho ou com a interferência de Jobim⁵, que era conhecedor da língua inglesa.

1. A Bossa Nova e seu contexto

Deu-se o título de Bossa Nova ao estilo musical desenvolvido no Brasil no final da década de 50, através de nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, entre outros. No contexto em que se iniciou, o movimento visava a romper com a tradição e seu “excesso”.

A tradição, que predominava desde os anos 30, consistia em um estilo operístico, sendo caracterizada por um palco (particularmente, o da Rádio Nacional) – com grande

³ Destacamos aqui que o termo “versão” será utilizado, neste trabalho, como “tradução musical”.

⁴ Norman Gimbel nasceu no Brooklin, em Nova Iorque, no dia 16 de novembro de 1927. É músico auto-didata, compositor e letrista.

⁵ Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, mais conhecido como Tom Jobim, foi compositor, maestro, arranjador, pianista, cantor e violonista. Nasceu no Rio de Janeiro no dia 25 de janeiro de 1927, vindo a falecer aos 67, em Nova Iorque, no dia 8 de dezembro de 1994.

variedade de instrumentos musicais – e por um intérprete mitificado em indumentária exuberante e reluzente, que cantava – com expressões e gestos dramáticos e voz melancólica – sambas-canção de harmonia previsível e “letras que desfiavam um rosário de queixas, de dores-de-cotovelo derramadas” (NAVES, 2001). Nesse cenário, destacavam-se Cauby Peixoto, Ângela Maria, Maysa, entre outros.

Havia forte influência da música internacional e, até mesmo, eram realizadas muitas versões de canções estrangeiras para o português, conforme bem descreve Naves (2001, p. 11):

Os gêneros musicais então em voga sofriam bastante influência do tango, do bolero e das baladas norte-americanas e europeias, resultando numa proliferação de estilos, desde o mero pastiche de canções estrangeiras (ou a versão dessas canções para o português) a um desenvolvimento criativo dessas influências na sua junção com o samba (NAVES, 2001, p.11).

Nesse contexto, em que já se percebia uma relação bastante estrita com a música internacional, ocorreu a abertura para a entrada de um novo estilo no Brasil a partir da década de 50. Nos Estados Unidos, destacava-se o jazz, com seu ritmo sincopado e suas *blue notes*. No Brasil, João Gilberto começou a abrir mão da grande orquestra, utilizando-se de violão, piano, baixo e percussão e adotando um estilo de cantar diferenciado, intitulado de “cantar baixinho”.

Nesse cenário, o disco “Chega de Saudade”, lançado em 1958, é considerado um marco na história da Bossa Nova. Nele, João Gilberto interpreta, à nova maneira – ou à nova “bossa” – canções como “Desafinado”, de Tom Jobim e letra de Newton Mendonça, e “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A última canção, inclusive, havia sido gravada anteriormente, no mesmo ano, no disco de Eliseth Cardoso intitulado “Canção do Amor Demais”, no qual João Gilberto havia participado como violonista, mas a interpretação de Eliseth ainda trazia os aspectos da tradição. A música “Canção do Amor Demais”, de Tom e Vinícius, que dava o nome ao disco, de letra já muito emotiva (“Quero chorar, porque te amei demais,/ Quero morrer porque me deste a vida,/ Oh, meu amor, será que nunca hei de ter paz”), foi interpretada de maneira dramática e melancólica.

Vinícius de Moraes ilustra bem o cenário bossa-novista na música intitulada “Carta ao Tom”, de 1974:

Rua Nascimento Silva, 107
Você ensinando pra Eliseth as canções de *Canção do Amor Demais*
Lembra que tempo feliz, ai que saudade, Ipanema era só felicidade
Era como se o amor doesse em paz
Nossa famosa garota nem sabia
A que ponto a cidade turvaria este Rio de amor que se perdeu
Mesmo a tristeza da gente era mais bela e, além disso, se via da janela
Um cantinho de céu e o Redentor
É, meu amigo, só resta uma certeza, é preciso acabar com essa tristeza
É preciso inventar de novo o amor
(MORAES, 1974)

Quadro 1 – Fragmento da canção “Carta ao Tom”
(MORAES, 1974)

“Rua Nascimento Silva, número 107” é o endereço do prédio em Ipanema onde Tom Jobim alugou um apartamento durante o período de 1958 a 1962. Sob a imagem do Cristo Redentor que via pela janela, foram compostas as canções “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, com Newton Mendonça e diversas parcerias com Vinícius de Moraes⁶. O verso “Você ensinando pra Eliseth as canções de *Canção do Amor Demais*” mostra justamente a tentativa dos bossa-novistas de ensinar o cantar leve aos intérpretes tradicionais. O cenário, muito presente nas letras, era o da Zona Sul do Rio de Janeiro, região mais rica da cidade. Por isso, a Bossa Nova é considerada um samba de elite.

Todo o estilo é bastante compatível com a situação do país na década de 50, em especial no período compreendido entre 1955 e 1960, com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitscheck. Nesse contexto, a Bossa Nova levava ao exterior a melhor impressão do Brasil, com as suas belas praias, as belas garotas e o samba com sua nova batida.

No ano de 1962, a Bossa Nova era oficialmente apresentada aos estadunidenses, num show no Carnegie Hall, em Nova Iorque, que contou com os músicos João Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, o sexteto Bossa Rio, Roberto Menescal, Milton Banana, Normando Santos, Bola Sete, Carmen Costa, José Paulo e Chico Feitosa (cf. NAVES, 2001).

Em 1966, conforme destaca o especial da coleção *Bravo! 50 Anos de Bossa Nova* (SANTOS, 2008), enquanto tomava seu chope num bar em Ipanema, Tom Jobim recebeu um telefonema inusitado: era Frank Sinatra⁷ perguntando se o maestro estaria interessado em

⁶ Informação retirada de http://www2.uol.com.br/tomjobim/index_t.htm. Acesso em 12 de mai. de 2011.

⁷ Francis Albert Sinatra, cantor e ator, nasceu em Hoboken, na Nova Jersey, no dia 12 de dezembro de 1915, e faleceu aos 82 anos, no dia 14 de maio de 1998.

fazer um disco com ele. Ao convite Tom teria respondido: “Perfeitamente, é uma honra.” O disco *Albert Francis Sinatra & Antonio Carlos Jobim* foi lançado em 1967, sendo reconhecido como um grande sucesso, em especial em relação à música “The Girl from Ipanema”, que teve Norman Gimbel como tradutor. Dois anos depois, Sinatra e Jobim gravaram novamente juntos o disco *Sinatra & Company*, lançado em 1971. Em 2010, foi lançada em CD a compilação dessas gravações.

2. Sobre domesticação, estrangeirização e a formação de identidades culturais

Lawrence Venuti (2008 [1995]) destacou o fato de que, no processo tradutório, as escolhas que são feitas apontam para atitudes éticas em relação a culturas e a textos estrangeiros:

A foreign text is the site of many different semantic possibilities that are fixed only provisionally in any one translation, on the basis of varying cultural assumptions and interpretive choices, in specific social situations, in different historical periods. Meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence, and therefore a translation cannot be judged according to mathematics-based concepts of semantic equivalence or one-to-one correspondence (VENUTI, 2008 [1995], p. 13).

[Um texto estrangeiro é um lugar de diferentes possibilidades semânticas que são determinadas de maneira apenas provisória em qualquer tradução, com base na variação de pressupostos culturais e escolhas interpretativas, em situações específicas, em diferentes períodos. O significado é uma relação contingente e plural, não uma essência imutável e uniforme. Portanto, uma tradução não pode ser julgada a partir de conceitos matemáticos de equivalência semântica ou correspondência palavra-por-palavra. (tradução nossa).]

O autor condena a noção de equivalência entre língua de partida e língua de chegada. Se não há equivalência, por certo, o tradutor deverá fazer suas escolhas, o que ocorre com base em sua interpretação do texto original, nos seus valores culturais, no seu conhecimento da cultura da língua de partida, no seu conhecimento da cultura da língua de chegada e nas suas intenções (ou intenções de quem solicita a tradução). Essas intenções podem enfatizar elementos ou idéias em detrimento de outras, deixando o texto traduzido com mais características da cultura de partida ou mais características da cultura de chegada.

Para explicar os efeitos dessas intenções, Venuti (2008 [1995]) se utiliza dos termos domesticação e estrangeirização. A domesticação seria a neutralização de elementos estrangeiros em uma tradução, de maneira que ela se adapte à cultura de chegada. A estrangeirização, em contrapartida, seria a manutenção dos elementos estrangeiros, a busca pela permanência das diferenças linguístico-culturais do texto original, assim, levando à cultura de chegada um pouco da cultura de partida.

A partir de uma análise das traduções feitas por Norman Gimbel, podemos perceber que as escolhas tradutórias foram realizadas de maneira mais estrangeirizadora do que domesticadora, uma vez que vários elementos das músicas originais, mais especificamente das letras originais, que traziam características da cultura brasileira (ou pelo menos, de maneira metonímica, a partir de imagens da cultura da elite carioca) foram mantidos ou reforçados nas versões, conforme será exemplificado e discutido na seção três.

A tradução exerce um importante papel na formação de identidades culturais, pois produz efeitos na cultura onde é inserida, podendo reforçar ou alterar valores e vincular respeito ou estigma:

A escolha calculada de um texto estrangeiro e da estratégia tradutória pode mudar ou consolidar cânones literários, paradigmas conceituais, metodologias de pesquisa, técnicas clínicas e práticas comerciais na cultura doméstica (VENUTI, 2002 [1998], p. 131).

No caso da Bossa Nova, pode-se dizer que a aceitação do estilo pelos estrangeiros – até mesmo, por trazer características conhecidas a eles, como as do jazz – teria atribuído, de certo modo, respeito à cultura brasileira, abrindo portas para uma tradução mais estrangeirizadora das canções bossa-novistas. Não só a música brasileira teria interferido na formação da identidade cultural estrangeira, a partir da introdução de um novo ritmo, um novo cenário, uma nova temática: também a repercussão da Bossa Nova no Brasil e no exterior teria interferido na formação de uma identidade cultural brasileira, a partir de um olhar do próprio brasileiro voltado para si e para a própria cultura e para a percepção do olhar do outro – o estrangeiro – sobre o Brasil.

3. Análise das traduções sob uma perspectiva cultural

A música “Sabiá” se difere muito das outras de Tom Jobim, até mesmo pela data – 10 anos depois do início da Bossa Nova –, o que implica outro contexto musical, social e

político. Ela foi composta em 1968, tendo a melodia de Tom Jobim e a letra de Chico Buarque. A princípio, a música se chamaria “Gávea”, como o bairro do Rio de Janeiro (MAMMÍ, 2004).

A data de sua composição marca a volta de Jobim ao Brasil depois das primeiras gravações com Frank Sinatra: a volta a um Brasil diferente do que ele havia deixado. Nesse contexto, sob a presidência ditatorial do general Arthur Costa e Silva, o país enfrentava protestos e pesada repressão.

Em setembro de 1968, Tom Jobim foi convidado para ser jurado do III Festival Internacional da Canção, que aconteceria no Maracanãzinho e seria transmitido pela Rede Globo. Como motivo justo para recusar o convite, decidiu inscrever a canção “Gávea”, agora “Sabiá”, nome trocado pelo próprio Tom Jobim a partir da letra de Chico Buarque, que parafraseava a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. Durante o evento, a canção foi interpretada pelas cantoras Cynara e Cybele, com arranjo de Eumir Deodato, Radamés Gnattali ao piano, regência de Mário Tavares e orquestra da TV Globo. Na ocasião, a apresentadora Norma Blum anunciou a música com o seguinte tema: “No lugar onde deixou sua amada, o canto do sabiá parece chamá-la para o amor que ainda existe”. Desse modo, a canção foi considerada pelo público como alienada, um descaso em relação à situação política que o país enfrentava. Já a canção intitulada “Pra não dizer que não falei das flores” – à época, conhecida como “Caminhando”, de Geraldo Vandré –, que nitidamente representava um protesto, foi muito aclamada. No entanto, o prêmio de primeiro lugar foi de “Sabiá”. O resultado foi recebido em meio a vaias do público, já que a música de Geraldo Vandré ficou como segunda colocada. Apresentamos abaixo a transcrição da canção “Sabiá” com sua respectiva versão na língua inglesa:

<p>Vou voltar Sei que ainda vou voltar Para o meu lugar Foi lá e é ainda lá Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá</p>	<p>I'll go back I know now that I'll go back That my place is there, And there it will always be There where I can hear the Song of the Sabia.</p>
<p>Vou voltar Sei que ainda vou voltar Vou deitar à sombra de uma palmeira que já não há Colher a flor que já não dá E algum amor talvez possa espantar As noites que eu não queria</p>	<p>I'll go back I know now that I'll go back I will lie in the shadow of a palm that's no longer there And pick a flower that doesn't grow And maybe someone's love will speak the</p>

<p>E anunciar o dia</p> <p>Vou voltar Sei que ainda vou voltar Não vai ser em vão Que fiz tantos planos de me enganar Como fiz enganos de me encontrar Como fiz estradas de me perder Fiz de tudo e nada de te esquecer (JOBIM & BUARQUE, 1968)</p>	<p>night</p> <p>The lonely unwanted light that may bring me Through the new day</p> <p>I'll go back I know now that I'll go back They won't be in vain All the plans I made to deceive myself All the roads I made just to lose myself All the love I made to forget myself Those mistakes I made just to find myself. (JOBIM, GIMBEL, BUARQUE, 1969)</p>
---	---

Quadro 2 – Canção “Sabiá” e sua respectiva versão na língua inglesa

Norman Gimbel aparece como co-autor na versão inglesa, tendo sido responsável pela tradução desta e de outras músicas de Tom Jobim. Nas cartas de Tom a Vinícius de Moraes, Tom mostra-se às vezes aborrecido com os tradutores de suas músicas em geral. Talvez seja um aborrecimento justo, visto que não é possível fazer uma tradução perfeita, a qual seja, ao mesmo tempo, literal e mantenha as mesmas rimas e a divisão de fonemas dentro do compasso.

Vale destacar aqui que os vocábulos da língua inglesa tendem a ser menores. Portanto, às vezes, são necessários mais itens lexicais para preencher o compasso. Além disso, o fonema /r/ (“r” retroflexo) do inglês deixaria o som menos suave e fluido do que a sonoridade das canções em português.

A tentativa de manter a suavidade característica da Bossa Nova se dá no momento da interpretação. A esse respeito, Frank Sinatra chegou a afirmar o seguinte⁸: “I haven’t sung so soft since I had the laryngitis.” /“Eu não canto tão suave assim desde quando tive laringite” [tradução nossa].

As passagens mais elaboradas da letra, que envolveriam maior abstração, mostraram a dificuldade do tradutor, como, por exemplo, nos versos “Como fiz enganos de me encontrar/ Como fiz estradas de me perder/ Fiz de tudo e nada de te esquecer”, que foram traduzidos como “All the roads I made just to lose myself/ All the love I made to forget myself/ Those mistakes I made just to find myself”. Como se pode perceber, o último verso foi reescrito por

⁸ Citação extraída do encarte do CD *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim - The Complete Reprise Recordings*, 2010, Compilation.

completo. E as rimas paralelas (AABB) da letra original tiveram, na tradução, uma única rima (AAAA), chegando a contar, até mesmo, com a utilização repetida da mesma palavra.

Um ponto relevante a destacar é a não tradução da palavra “sabiá”. Este pássaro, além de se destacar pelo canto, representa muito o Brasil e sua fauna. Pertence à família *Turdidae*, assim como o melro, o *blackbird*, que deu nome a uma música de Paul McCartney, creditada a Lennon/McCartney, também gravada em 1968. Uma possível tradução seria “thrush”, nome dado aos sabiás na língua inglesa, mas, não sendo um pássaro comum nos Estados Unidos, uma escolha domesticadora substituiria a ave eminentemente brasileira por outra com habitat no país de chegada. Mas o tradutor – ou talvez o próprio Tom Jobim – fez uma escolha estrangeirizadora, levando um elemento muito característico da cultura de partida para a cultura de chegada.

Da mesma maneira, outros elementos brasileiros são levados ao exterior a partir de uma tradução mais estrangeirizadora. Em “The Girl from Ipanema”, todo um cenário de Ipanema e a imagem da mulher brasileira, carioca em especial, são transportados em letra e melodia, como se pode observar a partir da comparação entre a letra original e sua respectiva tradução para a língua inglesa:

<p>Olha que coisa mais linda Mais cheia de graça É ela menina Que vem e que passa Num doce balanço, a caminho do mar</p> <p>Moça do corpo dourado Do sol de Ipanema O seu balançado é mais que um poema É a coisa mais linda que eu já vi passar</p> <p>Ah, porque estou tão sozinho Ah, porque tudo é tão triste Ah, a beleza que existe A beleza que não é só minha Que também passa sozinha</p> <p>Ah, se ela soubesse Que quando ela passa O mundo sorrindo se enche de graça E fica mais lindo Por causa do amor (JOBIM & MORAES, 1962)</p>	<p>Tall and tan and young and lovely The girl from Ipanema goes walking And when she passes, each one she passes goes "a-a-ah!"</p> <p>When she walks she's like a samba that Swings so cool and sways so gentle that when she passes, each one she passes goes "u-u-uh!"</p> <p>Uh, but I watch her so sadly How can I tell her I love her? Yes, I would give my heart gladly But each day when she walks to the sea She looks straight ahead not at me</p> <p>Tall and tan and young and lovely The girl from Ipanema goes walking And when she passes I smile, but she doesn't see She just doesn't see No she doesn't see (JOBIM, MORAES, GIMBEL, 1967)</p>
--	---

Quadro 3 – Canção “Garota de Ipanema” e sua respectiva versão na língua inglesa

Algo que poderia ser considerado domesticador nesta canção seria a utilização de onomatopéia (“each one she passes goes ‘a-a-ah!’”), muito comum também na forma de expressão dos norte-americanos. A letra original, juntamente com a interpretação musical propositalmente “arrastada”, já traria uma lembrança onomatopaica, com uma sugestão de admiração pela mulher que passa (“É a coisa mais linda que eu já vi ‘passssaaar’...”). Seria como se pudéssemos ver a cena do eu lírico sentado à beira da praia de Ipanema, comentando com um amigo sobre a mulher que vai passando, com sua cabeça acompanhando o movimento leve da moça, e sua fala distraidamente se embargando de admiração.

A tradução desta música é muito criticada, a começar pelo primeiro verso, que causa certo estranhamento. As notas tiveram duração alterada devido à utilização de monossílabos na versão em inglês. Observemos abaixo o esquema de divisão do compasso:

<p>Olha que coisa mais / linda mais cheia de / graça 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2</p> <p>Tall and tan and / young and lovely / the girl 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2</p>
--

Quadro 4 – Divisão do compasso na música “Garota de Ipanema”

Tomando cada número como uma nota dentro do compasso, percebe-se que mais notas de menor duração foram substituídas por menos notas mais longas, sendo mantido, nesse caso, o compasso binário. Assim, perdeu-se a batida original no início, tornando a canção mais arrastada e menos sincopada.

Em “Água de beber” / “Drinking water”, pode-se dizer que houve uma grande manipulação da letra, com distanciamento da original. Desta forma, a tradução teria se despedido da questão amorosa direta e ganhado uma nova roupagem a partir de metáforas relacionadas à natureza. Além disso, a versão em inglês tem uma estrofe a menos, o que mostra que a real não intenção não seria fazer uma tradução de fato, mas algo que se aproximasse da manipulação. Hermans (1985, p. 11), ao definir manipulação na tradução, considera que, “para que o texto seja compreendido no contexto receptor, o mesmo é manuseado e alterado segundo a ideologia no momento em que se processa a tradução [tradução nossa]”.

Do ponto de vista da tradução, também estaria presente, neste caso, a noção de reescritura. Segundo Lefevere (LEFEVERE, 1992, p. 15), “as intervenções operadas no texto-fonte são delineadas pela ideologia do momento em que se processa a reescritura. [tradução nossa]”. Ainda assim, a estrangeirização se faz presente, uma vez que a utilização da natureza (flora/fauna) é característica tanto na representação do Brasil quanto da Bossa Nova em si.

Chama a atenção ainda o fato de a expressão “Água de beber” e todo o refrão da segunda parte terem sido mantidos na tradução para a língua inglesa. Vale destacar, nesse sentido, que “Água de beber” é também uma metáfora para bebida alcoólica, conforme Vinícius de Moraes conta no DVD, gravado em 1978, na Itália, juntamente com Toquinho, Tom Jobim e Miúcha. Apontando para o copo de uísque, Vinícius de Moraes teria dito o seguinte⁹: “Non l'acqua normale non. Piuttosto quella.” [Não água normal, mas esta aqui – tradução nossa]. A seguir, apresentamos paralelamente as versões em português e em inglês da música “Água de beber”:

<p>Eu quis amar, mas tive medo E quis salvar meu coração Mas o amor sabe um segredo O medo pode matar o seu coração</p> <p>Água de beber Água de beber camará Água de beber Água de beber camará</p> <p>Eu nunca fiz coisa tão certa Entre pra escola do perdão A minha casa vive aberta Abri todas as portas do coração</p> <p>Água de beber Água de beber camará Água de beber Água de beber camará</p> <p>Eu sempre tive uma certeza Que só me deu desilusão É que o amor é uma tristeza Muita mágoa demais para um coração</p> <p>Água de beber Água de beber camará Água de beber</p>	<p>Your love is rain my heart the flower I need your love or I will die My very life is in your power Will I wither and fade or bloom to the sky</p> <p>Água de beber Give the flower water to drink Água de beber Give the flower water to drink</p> <p>The rain can fall on distant deserts The rain can fall upon the sea The rain can fall upon the flower Since the rain has to fall let it fall on me</p> <p>Água de beber Água de beber camará Água de beber Água de beber camará (JOBIM, MORAES, GIMBEL, 1969)</p>
--	--

⁹ Informação retirada de http://www2.uol.com.br/tomjobim/index_t.htm. Acesso em 14 de abr.de 2011.

Água de beber camará (JOBIM & MORAES, 1961)	
--	--

Quadro 5 – Canção “Água de beber” e sua respectiva versão na língua inglesa

É claro que não é possível generalizar, afirmando que todas as escolhas tradutórias nas músicas de Jobim foram unicamente estrangeirizadoras. Em “This happy madness”, com versão para língua inglesa datada de 1971 e cujo título original é “Estrada Branca”, foi citado o Central Park, de Nova Iorque, o que representa uma escolha reconhecidamente domesticadora. Do mesmo modo, em “Quiet Night of Quiet Stars”, versão de Gene Lees – datada de 1960 – para a canção “Corcovado”, o trecho “Da janela, vê-se o Corcovado, / O Redentor, que lindo!” foi traduzido como “And a window looking on the mountains and the sea,/ how lovely”. Ou seja, neste caso, a partir da omissão de “Corcovado” na versão inglesa, também se percebe que a estrangeirização não esteve presente. Apenas alguns anos depois, na interpretação de Astrud Gilberto, o trecho da versão em língua inglesa teria recebido a referência a um dos mais importantes símbolos do Rio de Janeiro e do próprio Brasil: “And the window that look sound of Corcovado, oh, how lovely”.

Considerações finais

Vimos que a Bossa Nova surgiu após um período de grande “importação” de outras culturas. Também vimos que este novo estilo agradou os estrangeiros e, a partir dessa apreciação, iniciou-se um processo bastante considerável de traduções das letras para a língua inglesa, o que possibilitou que os estrangeiros tivessem acesso não somente ao novo ritmo, ao novo estilo, mas também a todo um cenário brasileiro ou – pelo menos – ao cenário da elite do Rio de Janeiro, com suas belas mulheres, belas praias e belas paisagens.

Como pudemos perceber, essas imagens teriam sido transmitidas de maneira significativa a partir das escolhas tradutórias nas versões em inglês das canções de Tom Jobim et al., que se apresentaram, ao longo do tempo, como mais estrangeirizadoras do que domesticadoras, principalmente as realizadas por Norman Gimbel.

Ainda que a Bossa Nova esteja relacionada a uma cultura da elite brasileira, pode-se dizer que é um grande símbolo do Brasil na pessoa e nas canções de Tom Jobim,

principalmente. A tradução, neste caso, teria exercido grande responsabilidade nesse tão positivo reconhecimento musical e cultural do Brasil no exterior.

Este trabalho, como destacamos anteriormente, não teve a intenção de promover generalizações. Entretanto, pudemos observar sistematicamente como as escolhas tradutórias nas versões em língua inglesa que foram analisadas se pautam em um caráter predominantemente estrangeirizador.

Referências bibliográficas

- HERMANS, T. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. Beckenham: Croom Helm, 1985.
- JOBIM, T.; SINATRA, F. Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim: The Complete Reprise Recordings. Universal Music International, 2010.
- LEFEVERE, A. Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária. Trad. De Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007 [1992].
- MAMMÌ, L.; NESTROVSKI, A.; TATIT, L. Três canções de Jobim. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- NAVES, S. C. Da Bossa Nova à Tropicália. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SANTOS, F. Perfeitamente, é uma honra. Coleção Bravo! 50 anos de Bossa Nova. São Paulo: Editora Abril, 2008.
- VENUTI, L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. 2 ed. London, New York: Routledge, 2008 [1995].
- _____. A formação de identidades culturais. In.: VENUTI, L. Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença. São Paulo: EDUSC, 2002.

Os mutantes antropófagos

Rodrigo de Böer Trujillo¹

RESUMO: Neste artigo é feita uma revisão do álbum de estreia da banda Os Mutantes, de 1968, com a proposta de ver nesta obra a gênese de um rock autenticamente brasileiro. A partir de uma perspectiva antropofágica, propõe-se esta gênese através de procedimentos que subvertem as noções instauradas de hierarquia cultural e débitos estéticos, sendo também uma espécie de exercício de descolonização.

Palavras-chave: Mutantes; Tropicalismo; Antropofagia; Canção popular; Rock brasileiro.

RESUMÉN: En este artículo es hecha una revisión del álbum de estrena del conjunto Os Mutantes, de 1968, con la propuesta de ver en esta obra la génesis de un rock auténticamente brasileño. Desde una perspectiva antropofágica, propone se esta génesis mediante procedimientos que subvierten las nociones instauradas de jerarquía cultural y débitos estéticos, siendo también una especie de ejercicio de descolonización.

Palabras-llave: Mutantes; Tropicalismo; Antropofagia; Canción popular; Rock brasileño.

Introdução

Silviano Santiago reconhece que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 1978, p. 16), instaurando a mistura como dominante. Sendo as culturas periféricas um terreno de assimilação e de agressividade, podem exercer, com a falsa obediência, a aprendizagem e a reação, conquistando seu lugar no mundo através do ativo e destruidor desvio da norma, que desconstrói e recria o discurso do Centro à sua maneira. Enquanto o imperialismo cultural espera o silêncio da região foco de colonização, o outro tem a possibilidade de responder de seu jeito próprio e único. Como disse Paul Valéry, não há nada mais original e intrínseco a si do que se alimentar dos outros, e é isto que as culturas periféricas fazem quando manifestam suas posturas ativas e reacionárias, alimentando-se do outro e digerindo-o no grande estômago cultural que são.

Caetano Veloso, em seu relato sobre o Tropicalismo, afirma que “a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado” (VELOSO, 1997, p. 17), remontando o momento em que o índio destemido subiu tão tranquilamente na embarcação lusa que ali chegou a adormecer -

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é mestrando em Teoria Literária na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

diferente do colonizador, que mal se arriscou em solo americano. Ou seja, é através da música popular que a cultura nacional tem entrado sem medo em todas as estruturas possíveis, firmando sua posição e sendo reconhecida por brasileiros e estrangeiros. Uma das hipóteses desta cultura musical ser tão potente e desenvolvida propõe que, em um país com grande índice de analfabetismo como é o Brasil, o som acaba tendo mais poder que a escrita e a canção popular acaba por tornar-se “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).

A música popular é uma das mais eficientes armas de *afirmação* e *reação* da cultura periférica da América Latina e por isso merece ser estudada com dedicação aos encontros culturais que contém. É através dela que o povo se reconhece e se manifesta. Sendo uma das mais intrínsecas manifestações do povo, a música sempre carregou características marcantes das culturas das quais provém, mas, a partir da larga difusão neocolonialista da cultura de massas com a música *pop* e o rádio, as canções foram irreversivelmente influenciadas pelas novas regras de mercado instauradas. No entanto, em cada cultura a música “universal” se manifestou de maneira diversa, gerando a *diferença* nos variados berços a que foi repousar. É nesta *diferença* que a cultura periférica marca seu espaço, sobrevive e reage no mundo globalizado, e é nela que deve se deter a atenção e dedicação dos intelectuais que observam a produção cultural.

No estudo que segue apresentarei um levantamento da postura antropofágica erigida no âmbito da canção popular brasileira no movimento tropicalista, mais especificamente no disco de estreia do que proponho, por ativa e destruidora, aprendiz e reacionária, ser a primeira banda de rock autenticamente brasileira - Os Mutantes. Estes digeriram a linguagem dominante no cenário mundial da música *pop*, o *rock & roll*, e a recriaram a sua maneira, retomando procedimentos desenvolvidos por conjuntos norte-americanos e ingleses (principalmente os Beatles), mas chegando, com isto, a lugares diferentes. O resultado foi um conjunto musical inovador, com uma obra altamente complexa e diversificada que até hoje é apreciada, estudada e festejada no Brasil e no mundo.

1. A antropofagia tropicalista

Após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o panorama do mundo havia mudado irreversivelmente. Os Estados Unidos haviam se estabelecido definitivamente como potência dominante no mundo, e o *american way of life* se tornara a principal referência para a construção da ideia de modernidade e progresso. Junto disso, o imperialismo exercido pela nova metrópole reafirmava intensamente sua prática colonialista através de uma extensa exportação cultural, principalmente através dos novos meios de comunicação que se afirmavam, com largo alcance nas massas de todo o mundo, como o rádio e a televisão.

O Brasil, por sua vez, havia modificado marcadamente sua perspectiva em relação a si mesmo, como nota Antônio Cândido, deixando de ver-se como um país do futuro para tomar consciência de seu subdesenvolvimento. Este novo olhar “evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações, da sua incultura paralisante” e o resultado disto foi uma consciência “pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro” (CANDIDO, 2000, p. 142). Restava, da inocência anterior, apenas a idéia de que com o expurgo do imperialismo aconteceria verdadeiramente o progresso no país. No entanto, a partir de 1964, o país passou a viver uma ditadura militar com relações bastante próximas com a nova metrópole do mundo, e que mantinha suas idéias desenvolvimentistas alimentadas pela noção de modernidade como o alinhamento aos modelos importados.

No âmbito da cultura a canção popular brasileira já havia se tornado, desde a explosão da Bossa Nova nos anos cinquenta, a mais representativa manifestação estética do país, e seu cenário nos idos dos anos sessenta surgia como um verdadeiro campo de batalha. Dois programas exibidos na TV Record marcavam bem as duas tendências antagônicas que se manifestavam então na música popular nacional: de um lado havia *O Fino da Bossa*, liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues, que reunia a ala nacionalista da música, à qual se uniam nomes como Edu Lobo, Geraldo Vandré e até mesmo Chico Buarque, de tendência conservadora em relação às chamadas características íntimas da música nacional e bastante engajada politicamente com ideias de esquerdas e o combate à ditadura militar; do outro lado havia a *Jovem Guarda*, liderada por Roberto Carlos e seu parceiro Erasmo Carlos, que faziam uma música jovem, mais ligada às tendências consumistas do que a pesquisas artísticas, alienada politicamente e bastante alinhada aos padrões importados da música *pop*, sendo uma

espécie de transplante do que havia de mais inocente no *iê-iê-iê* internacional para os territórios brasileiros.

Neste ambiente preenchido por elementos antagônicos e inoperantes foi que alguns músicos, principalmente baianos, mas também paulistas, se uniram sob a liderança de Caetano Veloso e Gilberto Gil para formar o grupo tropicalista na cidade de São Paulo. Este elaborou uma obra que adotava a vida moderna dos anos sessenta, mas, diferentemente da Jovem Guarda, a absorvia com os olhos tupiniquins. Sua estratégia constituiu basicamente em ocupar com matéria crítica o mercado e elaborar de forma criativa e rigorosa a inevitável influência estrangeira na música. Suas canções foram aberrações, à primeira vista, tanto para os músicos da linha nacionalista quanto para os ídolos da Jovem Guarda, pois sua matéria era o arcaísmo mantido no país e a linguagem através da qual a expressava era o havia de mais moderno e *pop* na época, surgindo assim uma obra de violentos contrastes, complexa e quase incoerente em sua crua coerência, que unia descaradamente em si crítica cultural e comercialismo explícito.

Este projeto inovador, que retomava uma posição ativa na produção cultural nacional e revisava o que era produzido no exterior, começou a se gerar na mente de Caetano Veloso quando este assistiu, em 1963, o clássico do Cinema Novo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que o fez intuir algumas das idéias principais da postura antropofágica de Oswald de Andrade ao reconhecer naquela obra algo de diferente, pois para ele “não era o Brasil tentando fazer direito (ou provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos.” (VELOSO, 1997, p. 101).

O que Caetano vislumbrou no filme de Glauber Rocha foi o que Oswald de Andrade se refere como a “contribuição milionária de todos os erros”, gerada a partir do estabelecimento de uma postura antropofágica que faz com que tudo reverta em riqueza. A partir daí, com o desenvolvimento quase espontâneo do projeto tropicalista, o contato com outras obras e artistas de tendência semelhantes em alguns pontos, como os poetas concretos e toda sua teoria e o teatro selvagem de José Celso Martinez, além do conhecimento da própria teoria antropofágica, a metáfora da devoração foi tomando proporções maiores na atitude tropicalista e sua postura foi estabelecendo cada vez mais uma retomada dos processos inicialmente desenvolvidos por Oswald de Andrade algumas décadas antes.

Novamente, mas por motivos distintos, uma postura antropofágica se mostrava a opção mais efetiva para que artistas residentes no mundo subdesenvolvido tomassem a rédea de seus próprios cenários culturais. Celso Favaretto tem apontamentos relevantes sobre o tema:

“A teoria e a prática da devoração, pressuposto simbólico da antropofagia, foram erigidas em estratégia básica do trabalho de revisão radical da produção cultural, empreendido pela intelectualidade dos anos 60 e parte significativa de artistas. Frente ao clima de polarizações ideológicas a que a discussão sobre o tema do encontro cultural chegara – oscilando entre a ênfase nas raízes nacionais e na importação cultural -, a idéia de devoração foi reapresentada como forma de relativização destas posições. O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito de interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalçados, evidenciando os limites das interpretações em curso. Segundo uma visão pau-brasil, com “olhos livres”, primitivos (na verdade civilizadíssimos), apropriam-se de materiais e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista.” (FAVARETTO, 2007, p. 55-56)

Ou seja, o movimento tropicalista retoma o aspecto paródico-carnavalesco da antropofagia clássica para criar a desestabilização da estrutura cultural em voga, e junto disso carrega também aspectos inventivos e construtivistas que visam estabelecer uma nova visão de si, mais consistente, autêntica e crítica. No entanto podem-se notar as diferenças entre as expectativas criadas com a postura antropofágica estabelecida no modernismo e no tropicalismo, geradas tanto pelo que combatem quanto pela situação histórica e cultural em que se dão. A primeira combate uma dependência cultural enfraquecida pela crise nas antigas metrópoles colonialistas no período entre-guerras durante uma explosão industrial em um país que se acredita nação do futuro; a segunda lida com uma enxurrada tecnológica e cultural através da cultura de massas e dos novos meios de comunicação surgidos então em um Brasil consciente e crítico – e também pessimista - em relação ao seu subdesenvolvimento e atraso técnico. Assim, a Antropofagia, primeiramente vista como uma utopia para os problemas culturais nacionais, acaba se tornando “antes uma decisão de rigor do que uma panaceia para resolver o problema de identidade do Brasil” (VELOSO, 1997, p. 249) – postura muitas vezes necessária para o desenvolvimento das culturas periféricas dentro um sistema capitalista.

2. Os Mutantes (Polydor, 1968)

Os Mutantes foram uma espécie de espinha dorsal do grupo tropicalista, acompanhando os principais artistas do movimento em várias ocasiões e também contribuindo com seu trabalho autoral de dominante experimentalismo. O nome do conjunto foi dado em 1966 por sugestão de Ronnie Von, que havia lido há pouco um livro de ficção científica que o impressionara muito, chamado *O império dos Mutantes*, de Stefan Wul. O enredo do livro trata de um universo pós-apocalíptico em que uma massa viva de carne, fusão de alguns clones criados pelo biólogo Joachim, capaz de assumir qualquer forma que deseje, se interessa por absorver todos os seres vivos que encontra, sendo uma espécie de protótipo de nova raça. Muitas relações com a postura antropofágica sob uma perspectiva *sci-fi* são possíveis, mas no momento o que fez com que o título agradasse os integrantes do grupo foi, na verdade, seu impacto sonoro.

A banda estreou em um programa de televisão da Record que passava no horário anterior ao programa da Jovem Guarda, chamado *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*. O programa, apresentado pelo cantor cujo nome acompanhava o título que fazia referência à obra mais famosa de Saint-Exupéry, tinha uma proposta ligada à atmosfera de contos de fadas e histórias fantásticas, para a qual Os Mutantes faziam a trilha sonora, tocando muitas vezes composições eruditas em versões adaptadas à formação de uma banda de *rock* e também sucessos *pop* dos Beatles e outros grupos em voga no momento. Após esta estreia o grupo foi convidado para participar de diversos programas de televisão – inclusive a Jovem Guarda, que teve sua proposta recusada por não aceitarem em cena a quantidade de equipamento utilizada pelo conjunto -, mas foi em 1967, quando estes conheceram Gilberto Gil por indicação de Rogério Duprat, que Os Mutantes puderam mostrar do que eram capazes.

A partir disto gravaram duas canções de Gil, “Bom dia” e “Domingo no Parque”, com a qual participaram, junto de compositor baiano, da estreia tropicalista no Festival da Record, tirando segundo lugar – mesmo evento em que Caetano Veloso apresentou “Alegria, alegria” acompanhado do grupo roqueiro argentino Beat Boys. A partir disto se envolveram cada vez mais com o grupo tropicalista, participando de momentos memoráveis como a apresentação sob vaias de “É proibido proibir” no III Festival Internacional da Canção (FIC), junto de Caetano Veloso, e também do programa *Divino, maravilhoso*, última grande manifestação tropicalista. O conjunto também integrou o rol de artistas presentes no disco-manifesto

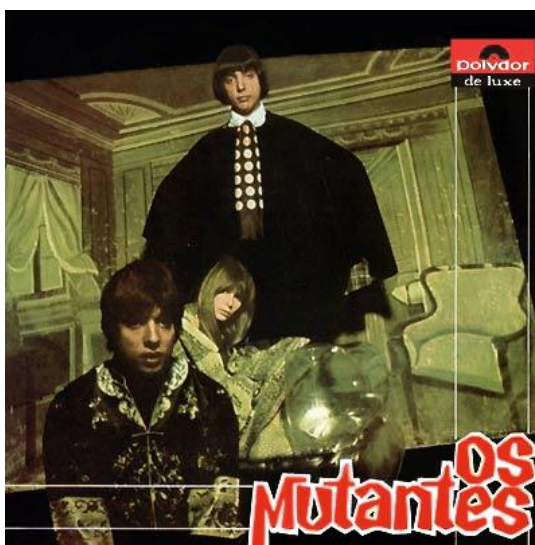
Tropicália ou panis et circensis participando de cinco canções: “Panis et circensis”, “Miserere Nóbis”, “Parque Industrial”, “Batmacumba” e “Hino ao Senhor do Bom Fim da Bahia”, para as quais contribuíram com muita irreverência e ironia através de sua musicalidade bela e alegre.

Também foi a banda por trás dos principais discos tropicalistas de Gilberto Gil além de gravar algumas faixas nos discos de Caetano Veloso, como “Eles”, canção final do primeiro disco tropicalista do cantor baiano. Nesta, não por acaso, Caetano termina a música dizendo a frase “Os Mutantes são demais!”. O grupo sempre impressionou os tropicalistas por serem músicos autênticos dentro da linguagem do *rock*. Pareciam, para os olhos destes, saídos dos bairros portuários de Liverpool, mas na verdade eram de São Paulo mesmo, sendo os dois irmãos residentes do bairro de Pompéia e Rita da Vila Mariana. A metrópole deixara o trio paulista em sintonia com o que havia de mais moderno no mundo, e estes souberam o que fazer com a linguagem que dispunham.

Apesar de excepcionais em suas contribuições para outros artistas, é em sua obra autoral que o grupo encontra sua maior desenvoltura, ao utilizar com desinibição e autenticidade a linguagem do *rock* - com leveza e espontaneidade o suficiente para poderem fazer de tudo uma grande farra, alegre e divertida. Foram a primeira banda a criar um *rock* autenticamente brasileiro, carnavalesco e irreverente, não imitando os mais medíocres modelos importados, mas retomando os processos mais avançados de criação exteriores para a gênese de uma nova obra, diferenciadamente tupiniquim. Iniciaram uma tradição que se tornou uma das dominantes no cenário nacional, abrindo portas para grandes artistas e deixando um legado inesquecível, reconhecido nacional e internacionalmente.

Os Mutantes foram mais do que apenas grandes canções: incorporaram para si toda a *mise em scène* do cinema e do *show business* internacional, mas a partir de uma visão autóctone, tendo inclusive, em um dos *happenings* criados pelo grupo no FIC, Sérgio e Arnaldo se apresentando vestindo fantasias de carnaval de Arlequim e Pierrot enquanto Rita Lee fazia sua parte de Colombina vestida de noiva com uma falsa barriga de grávida. Valorizavam também muito sua imagem nas divulgações publicitárias e alcançaram grande projeção nacional após fazerem uma série de curtas-metragens espirituosos que serviram de comerciais televisivos para a Shell.

A capa do primeiro disco da banda também merece comentário. Os três integrantes aparecem olhando com seriedade para a câmera, Rita e Arnaldo usando espécies de robes orientais enquanto Sérgio aparece em pé, mais ao fundo, com uma capa preta e uma gravata preta de bolinhas brancas, em uma sala com móveis antigos. O tom de verde dado a toda a imagem potencializa sua sensação cinematográfica e enche de estranhamento as figuras dos componentes do grupo. Junto de um *slogan* impactante com o nome da banda, o resultado soa bastante moderno, autêntico e audacioso.



1. Capa do disco de estreia d'Os Mutantes, de 1968.

Além disso, no campo musical, os três integrantes do grupo estrearam alguns papéis clássicos no cenário do *rock & roll* nacional. Rita Lee, vocalista, flautista e harpista do grupo, foi a verdadeira *rockstar* - a musa do rock nacional foi desde o princípio o centro das atenções, seja por sua irreverência, seja por sua beleza exótica. Arnaldo Baptista, principal compositor, foi o *gênio*, poeta e maestro por trás do grupo mutante, supostamente incompreendido e idolatrado. Sérgio Dias fazia a vez do *virtuoso*: com uma técnica de guitarra surpreendente desde a mais tenra idade é, até hoje, um dos maiores instrumentistas que a música brasileira já gerou. Havia também o quarto Mutante, mais um irmão Dias Baptista, que trabalhava por trás do conjunto, Cláudio César, o “professor Pardal” - apelido que ganhou graças às engenhocas que produzia. A relação impressionante que Os Mutantes mantiveram com a tecnologia se deve principalmente a ele, que estudava o que havia de mais avançado em equipamentos musicais e recriava a sua maneira, sendo o artesão de diversos

efeitos sonoros e instrumentos musicais clássicos, como a Guitarra de Ouro e pedal de efeito Inferno Verde.

Nas próximas páginas apresentarei uma brevíssima análise do disco de estréia d'Os Mutantes, lançado em 1968 pela Polydor, com produção de Manoel Barenbein, que proponho ser considerado o primeiro disco de rock autenticamente brasileiro, por sua receita inventiva, tropicalista e antropofágica. Nesta época seus integrantes eram bastante jovens, tendo Rita e Arnaldo em torno de vinte anos e Sérgio apenas dezesseis, mas já surpreendiam pelo caráter inovador, espontâneo e espirituoso de suas canções. O disco conta também com arranjos do maestro tropicalista Rogério Duprat e com a bateria de Dinho, que mais tarde se tornou integrante oficial da banda. Além disso, Jorge Ben toca violão e canta na segunda faixa, que é de sua autoria.

As análises que se seguem não pretendem de maneira alguma exaurir tudo o que pode ser dito a respeito da obra, mas sim explicitar alguns temas passíveis de serem levantados acerca desta e debater alguns dos principais caminhos e artifícios temáticos e estéticos utilizados pelo conjunto. Mais do que tudo, a intenção destes escritos é dar uma ideia de como esta obra foi a gênese de algo novo, isto é, o *rock* feito brasileiro, e o quanto Os Mutantes contribuíram para isto.

2.1. *Panis et circensis*

A faixa de abertura do disco, "*Panis et circensis*" é uma música muito significativa dentro do movimento tropicalista. Além de ter sido composta pelos dois líderes do grupo e executada pelo conjunto que era considerado como a espinha dorsal do movimento, o que se encontra ao fundo de sua narração é um confronto entre o velho, estabelecido e estagnado, e o novo, enérgico e incompreendido. Este foi o confronto enfrentado pelos tropicalistas ao tentarem inserir concepções modernas, em harmonia com uma cultura de massas que se instaurava no mundo e a cultura *pop* com seus novos ídolos e mitologias criados a partir de então, no espaço cultural brasileiro, que encontraram num conservadorismo estéril, repleto de preconceitos e indiferenças.

Ao fim da terceira estrofe desta mesma faixa surge um efeito que simula um disco diminuindo gradativamente sua rotação até parar a música. Os Mutantes alegaram, na época, terem utilizado este artifício apenas como gozação, com o intuito de fazer com que os ouvintes do LP se iludissem de que algo realmente acontecia em seu aparelho de som e fossem checar. No entanto, junto da colagem de uma vinheta no início da canção e da sonoplastia que aparece no final da música, ocorre uma significativa reinvenção das possibilidades composicionais da canção. O estúdio de gravação, espaço destinado até então para o registro da execução de canções, se torna um verdadeiro atelier musical, onde muito do arranjo, do jogo e da construção da canção se faz, com experimentalismos possibilitados pelos processos técnicos. A música adquire certa plasticidade e os acontecimentos internos da canção vão além de inversões melódicas e harmônicas, sendo acrescido ao conjunto de possibilidades sensações mais cinematográficas e subjetivas, como ruídos e efeitos especiais. Esta expansão da canção, e a ressignificação do estúdio feita através disto, foi disseminada na música popular pelo canônico álbum de 1967 dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, uma verdadeira suíte musical de rock, com inúmeros experimentalismos e efeitos que tornam as canções praticamente impossíveis de serem executadas ao vivo. A obra musical presente no disco torna-se assim um objeto separado da execução da banda de rock, por sua extrema apuração formal através de processos técnicos e inventivos. Do mesmo recurso se apropriam Os Mutantes em seu disco de estreia, significando a canção além do que simplesmente a execução musical poderia fazer.

2.2. A minha menina

Após a exclamação inicial imitando Chacrinha com o pedido de tosses, o primeiro instrumento a surgir, chamando a música, é um violão com *delay*, tocado por Jorge Ben. O *delay* é um popular efeito de guitarra que consiste em um tipo de eco que faz com que as notas já tocadas pelo músico se repitam no espaço musical algumas vezes, criando uma colagem de instrumentos tocando a mesma coisa num espaço brevemente diferente de tempo. Surge desde o início da canção um Jorge Ben engolido pela atmosfera mutante, fazendo uso da potencialidade tecnológica que caracterizou o grupo paulista. Após um simples fraseado, que adquire um toque de estranhamento graças ao efeito, o violão entra com uma balada

simples de mão direita, que seguirá até o final da canção, enquanto a mão esquerda excuta repetidamente dois acordes maiores que dão toda a roupagem necessária para que a dicção benjoriana se desenvolva. No compasso próximo da música já entram em cena a percussão e o *riff* de guitarra, deixando completa a textura instrumental que seguirá a canção até seu encerramento.

A primeira aparição dos vocais de apoio, numa apropriação do clássico refrão de *backing vocal* do iê-iê-iê internacional, principalmente da primeira fase dos Beatles, o “*paptchuba*”, se dá na segunda parte da canção, criando uma variação eficiente para a música em questão. Na volta da primeira parte, diferentemente da primeira vez que é executada, os vocais de apoio acompanham-na, mas não com “*paptchubas*”, mas desta vez com vocalizes estranhas improvisadas, uma espécie de grito indígena tímido e afinado, que seguem aumentando até o final da canção. Na terceira repetição da primeira parte estas vocalizes de fundo tornam-se mais evidentes, como se o emissor fosse perdendo sua timidez, mas o ápice da voz se dá no final da canção, quando cada um dos músicos improvisa uma vocalize diferente. Na última repetição dos versos principais da canção os vocais de apoio começam a imitar o *riff* principal, dando um tom de irreverência da canção para com ela mesma, e, após ser repetido algumas vezes o verso “Minha menina!”, é como se o dever de executar a música já estivesse cumprido e restasse espaço apenas para a esculhambação. O caos carnavalesco se instaura e a música torna-se descaradamente uma farra, com cada um dos Mutantes e Jorge Ben cantando o que bem entender sem nenhum compromisso com a unidade até que um acorde barulhento da guitarra de Sérgio chama o final da música, que é realmente encerrada por mais um fraseado simples do violão de Jorge Ben, desta vez limpo, sem o efeito de *delay* que o acompanhou no início. “A minha menina” é a canção que mais evidencia a irreverência dos Mutantes, a grande festa que eram suas execuções musicais, além de marcar claramente seu compromisso não com a seriedade, mas com a criatividade e qualidade inventiva.

2.3. O relógio

O relógio, além de unir em uma mesma canção tendências técnicas e musicais da canção francesa e do rock psicodélico inglês, marca a acentuada influência surrealista do tropicalismo, tanto na sua construção de imagens quanto em sua correspondência entre a

subjetividade do eu-lírico e a execução musical. A colagem de partes fortemente contrastantes também é marca recorrente da estética tropicalista, que buscava unir em uma única obra facetas heterogêneas de uma mesma esfera cultural, o Brasil - processo que foi desenvolvido com outros intuitos e significações nas obras subsequentes dos Mutantes, quando mesmo desligados do movimento tropicalista continuaram eternamente marcados por este, como ficou a própria cultura brasileira.

2.4. Adeus, Maria Fulô

"Adeus, Maria Fulô" é uma canção composta em parceria por Sivuca e Humberto Teixeira, gravada originalmente em 1951, quando foi sucesso nacional. Humberto Teixeira foi um político, fundador da Academia Brasileira de Música Popular, e compositor que ficou conhecido nacionalmente por suas parcerias com o "rei do baião", Luiz Gonzaga, com quem compôs a famosíssima canção "Asa branca". Sivuca, seu parceiro na composição de "Adeus, Maria Fulô", foi um dos maiores artistas nordestinos do século passado, sendo altamente reconhecido no mundo inteiro por seu domínio da sanfona, que tornou um instrumento respeitado no Brasil e no exterior, e também por seu trabalho de composição, que revelou – e intensificou – a universalidade da música nordestina. Na época em que Os Mutantes gravavam, em seu disco de estreia, uma nova versão de sua famosa canção, Sivuca morava em Nova Iorque, de onde voltou apenas em 1976, após excursionar o mundo com sua música regional. No ano seguinte o próprio Sivuca gravaria uma versão alternativa experimental de "Adeus, Maria Fulô", com um arranjo jazzístico

A canção tratada é um baião, ritmo popular de dança, originado do lundu, bastante comum no nordeste desde o século XIX, mas que foi ficar conhecido nacionalmente apenas na segunda metade do século XX, através da obra de Luiz Gonzaga. Ou seja, a quarta canção do disco, contrária a tudo o que foi analisado até agora, é de um gênero musical quase arcaico e regionalista. A diferença, que a torna harmônica na totalidade do conjunto, é o tratamento moderno que ela recebe, com o toque roqueiro do trio paulista e o arranjo peculiar composto por Rogério Duprat.

A versão da música criada pelos Mutantes inicia com uma espécie de prelúdio cinematográfico que apresenta a região que tematiza a canção. Sons de ventos, batidas entre

objetos de vidro ou metal e pios de passarinhos criam uma atmosfera de aridez e solidão, como se junto desta sonoplastia fossem apresentadas tomadas de regiões tomadas pela seca, abandonadas por seus moradores. Junto disso surgem vozes, acrescidas com o efeito de eco, cantando alguns versos da canção, como se estas fossem vozes do passado que reverberam lembranças esquecidas no local pelos antigos moradores que o deixaram.

A canção gera um estranhamento por seu arranjo peculiar, sem a presença nem do principal instrumento do baião, a sanfona, nem do principal instrumento do *rock*, a guitarra. A melodia criada pelo xilofone mistura a música popular com elaborados arranjos de música erudita e aleatória, emprestando um ar psicodélico e experimentalista à canção. As vocalizes estranhas cantadas pelos Mutantes ao fim da canção também intensificam o ar de experimentalismo da mesma.

2.5. *Baby*

A letra desta canção é aparentemente simples, sendo uma grande lista de necessidades que o jovem dos anos 60 precisava suprir para estar “integrado”, no entanto ela guarda uma forte sensibilidade em relação à época em suas sutilezas. Celso Favaretto nota na linguagem da canção “suaves metáforas da dominação imperialista” (FAVARETTO, 2007, p. 98), que podem ser percebidas desde o título da mesma, “*Baby*”, uma maneira carinhosa de se referir a alguém em língua inglesa, popularizada principalmente por filmes e canções norte-americanas, onde a forma aparece costumeiramente empregada.

O verbo *precisar*, jargão do mundo consumista, é o que rege todo o desenvolvimento da letra da canção, formada por três estrofes, semelhantes em sua construção, que se resolvem sempre em refrãos com o mesmo modelo, mas com letras distintas. Todas as estrofes iniciam com a mesma frase: “Você precisa”, a partir da qual se desenrola a lista. Na primeira estrofe são citados objetos relativos à esfera essencial da economia, como a margarina, um alimento básico, e a gasolina, que rege muito das finanças do país – além de alimentar os desejados calhambeques dos mauricinhos paulistas -, e objetos do universo *bon vivant* dos jovens, como a canção “*Carolina*” de Chico Buarque, que fez um enorme sucesso na época, e as piscinas, construção recorrente em residências burguesas que denotam status e acabavam sendo o principal local a se realizarem as festas e comemorações. Na segunda estrofe são citadas

necessidades como o cumprimento do modismo de tomar sorvete nas lanchonetes, um modelo de comércio de refeições ligeiras importado dos Estados Unidos feito para ser o principal ponto de encontro de jovens, e ouvir canções de Roberto Carlos, líder do movimento da Jovem Guarda, que era o reprodutor por excelência dos modelos musicais importados em sua época. Já a terceira estrofe tem uma quantidade um pouco maior de versos e uma dinâmica mais variada, tematizando principalmente a nova era de cultura de massas e expansão das comunicações, inclusive fazendo menção à necessidade do aprendizado da língua inglesa, que pode ser considerada nestes tempos como uma espécie de “língua universal”. Por fim, a imagem espirituosa da declaração de amor que termina a canção, sugerida por Maria Bethânia a Caetano Veloso, compositor da música, além de registrar dados cotidianos e culturais do Brasil em transformação, capta a construção de uma nova sensibilidade jovem, estruturada por todos os novos mecanismos e maneirismos modernos.

No que diz respeito ao arranjo instrumental da canção, estruturada de acordes simples maiores ao modo da música *pop* americana (na versão do disco coletivo Caetano Veloso inclusive faz referência à canção “Diana” de Paul Anka, que fora *hit* alguns anos), é justamente a guitarra elétrica - instrumento repudiado pela ala conservadora da MPB que realizou inclusive uma passeata dedicada à sua exclusão no âmbito da música nacional - quem faz os arpejos de base, papel costumeiramente dado ao violão de cordas de náilon nas composições brasileiras.

2.6. Senhor F

“Senhor F” é, assim como a já comentada canção “O relógio” e a canção final do disco, “Ave Gengis Khan”, uma música composta autonomamente pelos Mutantes, sem parceria alguma, a não ser nos arranjos feitos pelo maestro Rogério Duprat para a versão final contida no álbum. Como a banda era composta por um trio de beatlemaníacos, muito mais ligados à música internacional do momento do que à tradição da música brasileira (a não ser por Rita Lee, nenhum dos integrantes dava muita atenção à MPB) é notável a dominância da influência do quarteto inglês nas composições – e é também notável o domínio que a banda tinha da linguagem desenvolvida por estes. Os Beatles eram, para Os Mutantes, o principal critério de qualidade para comparação e seleção de ideias e, graças a esta referência

dominante, suas canções se assemelham muito mais às obras do quarteto inglês do que à própria música brasileira - e, como não deixam de ser música brasileira, acabam, justamente assim, expandindo-a.

A canção “Senhor F” é bem elaborada, com um ritmo que lembra antigos *standards* de *jazz* tornados mais agressivos, e também mais *pop*, graças ao toque roqueiro que o complementa. O piano, nesta canção, executado por Dona Clarisse, mãe dos irmãos Dias Baptista, além de ser o responsável pelo *riff* de introdução (como na canção "*Martha my dear*" e outras do quarteto inglês), recebe um espaço bem marcado dentro do arranjo instrumental, assim como muito das músicas da fase mais madura de Lennon e McCartney. O arranjo de sopros que acompanha a canção combina linhas melódicas temáticas que se repetem no desenrolar da música com linhas aleatórias que intensificam o ar irreverente e debochado dos Mutantes. O ápice experimentalista da música está no *intermezzo* eufórico que separa o primeiro refrão do verso que o segue, onde inúmeras linhas de instrumentos de sopro, sonoplastias, solos de guitarra e falas são combinadas numa esculhambação carnavalesca, e no final da canção, onde acontece uma “abertura” na música, com a vogal aberta *a* sendo cantada longamente em coro, num tom celebrativo, como se a veia psicodélica da música dos Mutantes fosse aberta para comemorar o término da canção, com idas e vindas de volume que dão a impressão de que a música já terminou enquanto na verdade está apenas executando uma variação – um típico deboche do grupo paulista.

Já na temática de sua letra "Senhor F" registra o espaço e a influência exercida pelas tecnologias de comunicação de massa no mundo do final dos anos sessenta, quando os equipamentos já haviam se popularizado e o rádio e a televisão já estavam presentes na maioria das residências de classe média brasileira. A televisão se solidificou como um fenômeno social altamente ideológico, como uma “máquina de provocar desejos”, tanto de consumo material quanto de consumo de ideais, sendo o astro - tanto o artista quanto o personagem que lhe compete, que são muitas vezes fundidos no mesmo ser – um modelo que encarna todas as tendências e ideais a serem seguidos. A televisão, em *Senhor F*, é o lugar onde as pessoas consomem seus sonhos industrializados. Neste contexto, o papel da arte marginal, como em certo momento foram os tropicalistas e Os Mutantes, é contestar e explicitar tais processos – papel bem executado pela canção "Senhor F".

2.7. Batmacumba

"Batmacumba" é um ritual antropofágico realizado pelos Mutantes onde a música devora tanto a cultura popular religiosa afro-brasileira (presente no título com a palavra macumba) quanto à cultura de massas imperialista (tendo no famoso super-herói Batman sua referência mais explícita), deixando entrever em seus espaços a "geléia geral brasileira", como os tropicalistas mesmo chamaram a cena cultural do país. Composta em parceria por Caetano Veloso e Gilberto Gil, é a canção das misturas por excelência, e tem no sincretismo seu conceito-chave. Em idos dos anos cinquenta o concretismo havia proposto a união entre a poesia e as artes plásticas, criando um poema feito para ser lido e visto ao mesmo tempo; em "Batmacumba" os tropicalistas ampliam esta união, tornando-a um triângulo – a canção é o casamento entre a música, a poesia e a arte visual. É música para ver, ler e ouvir. Olhando o movimento mais a fundo, o que aparece subjacente a estas ideias, somadas com os *happenings* das apresentações tropicalistas e seus visuais extravagantes, é uma busca da quebra de qualquer barreira de distinção entre gêneros artísticos, formando um movimento artístico íntegro e total em si mesmo, e o único modo de fazê-lo é expandido o campo de atuação e relação mantido pela própria obra de arte – projeto com o qual "Batmacumba" auxilia fortemente.

2.8. *Le premier bonheur du jour*

Em poucas palavras, a versão mutante de "*Le premier bonheur du jour*" relê a música de Françoise Hardy trocando sua escolha do *folk-rock* americano pelo rock psicodélico inglês como elemento de combinação com a tradição musical francesa. Ou seja, a canção é uma mescla entre rock psicodélico e *chanson* feita por brasileiros. Estes não fogem do fato de serem artistas de uma região marginal subdesenvolvida, mas fazem deste um elemento para alcançar não o pior ou o melhor, mas o *diferente*, e assim dão uma visão à música de uma maneira que apenas eles seriam capazes de criar.

2.9. Trem fantasma

"Trem Fantasma" é uma experiência sinestésica que oferece aos ouvintes a experiência de andar em um brinquedo de terror em um parque de diversões – produto do mundo moderno que tem suas referências principais na atmosfera do circo, mas oferecido de uma maneira industrializada e de interação mecânica – através de uma das principais fontes de emoção do mundo contemporâneo, que é a música popular. Além de registrar a experiência bastante representativa de um mundo moderno, a canção deixa bem clara as relações comerciais que subsistem a esta estrutura, fazendo referência, em cada experiência vivida dentro do brinquedo ao valor de quatrocentos cruzeiros pago pelos participantes, que o sustenta e, mais do que isto, que é o seu principal motivo de existência - o lucro.

Por último, é possível enxergar o caminho seguido pela obra dos Mutantes em seus outros trabalhos, onde as dinâmicas de sensações, encaixes de emoção, além de um maior espaço para o trabalho de banda com uma formação característica do *rock* – com a dominância da guitarra elétrica, baixo e bateria, como nas partes mais intensas do passeio de trem – são desenvolvidos.

2.10. Tempo no tempo

"Tempo no tempo" é uma canção breve e bem humorada que era pra ser, a princípio, uma despreziosa brincadeira musical e acabou virando um dos principais embriões do trabalho linguístico da banda. Nesta, Os Mutantes devoram a língua portuguesa a partir da perspectiva da canção *pop* internacional, e assim, fazem-na pertencer ao universo musical dos anos sessenta, o *rock & roll*, de uma maneira original, fecunda e bem acabada, assim como fazem o *rock & roll* ser um ritmo genuinamente pertencente à língua tupiniquim.

A canção, versão em português de "*Once was a time I thought*", do grupo *The Mamas & The Pappas*, não mantém nenhuma espécie de compromisso em ser uma tradução, na questão semântica da linguagem. O tema tratado pela letra, em largas vistas, mantém alguma semelhança com o original, mas a "tradução" feita é predominantemente sonora. O jogo percussivo e repetitivo criado com as aliterações na canção é mantido, ainda que desenvolvido com outras sonoridades, e a criação de sentido com a música, muito mais subjetiva e irracional do que a linguagem, alcança pontos em comum muito mais bem acabados do que se a tentativa fosse na direção de criar o mesmo sentido semântico-linguístico da canção

original.

2.11. Ave Gengis Khan

Sendo rotineiramente tema de livros e filmes, o imperador mongol é aqui louvado na faixa experimental que encerra o disco de estreia dos Mutantes, entrando ele também para o caldeirão onde é feita a geléia geral tropicalista. No entanto, a escolha do maior comandante bárbaro da história como personagem louvado nesta última faixa não deve ser isenta de interpretação, pois contém em si apontamentos relevantes acerca da posição iconoclasta antropofágica tomada pelo grupo. Sendo, de alguma maneira, uma afirmação de sua posição como bárbaros, marginais à cultura cêntrica, a louvação a Gengis Khan aponta o projeto conquistador e nada conformista empreendido pela banda em conjunto ao grupo tropicalista, interessado em estender seu império além das fronteiras que anteriormente o definiam.

Musicalmente "Ave Gengis Khan" experimenta algo bastante estranho ao cânone dominante da música popular brasileira: o improviso instrumental. Sendo uma tradição de canções bastante formalizadas, como, por exemplo, a bossa nova, onde cada nota é especificamente designada para aquele momento e não pode ser substituída por nenhuma outra em hipótese alguma, este tipo de liberdade musical é encontrada apenas em algumas rodas de choro ou determinados ritmos nordestinos – e ainda com reservas. A faixa final do disco de estreia dos Mutantes, além de mostrar o virtuosismo instrumental da banda, com ênfase no uso guitarra e do órgão, fica como a confirmação derradeira da inventividade subjetiva do grupo, que estreava em terrenos autorais, e sua busca determinada pelo novo através do imprevisível e desconhecido espaço do improviso.

Conclusão

Para Os Mutantes, toda a produção cultural moderna do *rock* serve como impulso criativo, ou seja, é estímulo para incitá-los à invenção e ao trabalho e não um padrão a ser mantido e repetido indefinidamente. Após aprenderem a falar a linguagem dominante, de posse pública - mas com origens na metrópole -, esta passa a ser para eles um objeto lúdico ao invés uma fórmula estanque. Algo passível de ser revisado, recriado, revirado e corrompido.

Para a ideologia imperialista, “o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização”, pois “na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta” (SANTIAGO, 1978, p. 14), e o esperado por parte das culturas marginais é a assimilação passiva, a manutenção do discurso e o silêncio. O processo desenvolvido pelos Mutantes com a música *pop*, desestabilizando a *pureza* da linguagem exportada pela metrópole, isto é, retrucando ao invés de duplicar, instaura uma noção de *mestiçagem* cultural, que faz com que a ideia de *unidade* se esvazie, acabando com a posição de pretensa superioridade das culturas cênicas. Esta uma postura mais qualificada de se proceder para se dirigir a alguma espécie de descolonização.

“Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 1978, p. 26) Os Mutantes realizam seu ritual antropófago musical e fazem da linguagem *pop* musical uma forma de expressão mestiçamente brasileira. A partir de então a música nacional não se utiliza do *rock* necessariamente como um empréstimo que contrairá dívidas, mas pode fazer deste também seu pertence e o utilizar indiscriminadamente, do seu jeito próprio e como bem lhe aprouver. Esta devoração, além de abrir a cabeça nacional, colocando a cultura do país e as produções culturais deste em uma postura mais paritária em seu próprio tempo, modificou irreversivelmente o cenário musical e seus efeitos são evidentes até hoje.

A problemática que havia na tensão entre música regional, de protesto e nacionalmente conservadora, e a Jovem Guarda, com sua imitação indiscriminada das formas importadas, se desfez com a ação tropicalista. Instaurou-se desde então a “geléia geral”, e a *mistura* virou regra. Um mercado anteriormente dividido em posições antagônicas agora abrange uma constelação de artistas com as mais variadas tendências, que misturam desde baião com *funk*, rap com samba, milonga com bossa nova até *rock* sentimental com música sertaneja, sem dever nada a ninguém. No entanto, a ação imperialista continua, e a devoração, inversa ao consumo cego, continua sendo uma das principais formas de resistência. Sendo a música popular a principal forma de afirmação da língua portuguesa, acaba sendo um dos cenários dominantes onde se desenrola a batalha de resistência da cultura nacional. Porém, como disse Caetano Veloso, a devoração não é uma panacéia, mas sim uma postura de rigor e

criticidade, e para surtir efeitos deve ser mantida e intensificada, recriada e reafirmada, ou então, ao invés de autonomia haverá apenas submissão e ao invés de voz, ecos.

Referências bibliográficas

- CALADO, Carlos. A divina comédia dos Mutantes. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. 3ª edição. São Paulo: Ática, 2000.
- FAVARETTO, Celso. Tropicália, alegoria, alegria. 4ª edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- MUTANTES, Os. Os Mutantes. São Paulo: Polydor, 1968. Produzido por Manoel Barenbein. (Álbum musical)
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**Pra não dizer que não falei de Antropofagia:
A tropical devoração oswaldiana**

Patrícia Anzini da Costa¹

RESUMO: Esse trabalho tem como objetivo apresentar de que forma a Antropofagia formulada pelo poeta modernista Oswald de Andrade (1890-1954) repercutiu no Tropicalismo. Para isso, através de poemas e trechos de canções, abarcaremos uma exposição que apresente a teoria de devoração crítica como um dos procedimentos estéticos e, sobretudo, comportamentais mais poderosos e estimulantes.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; Antropofagia; Tropicalismo.

ABSTRACT: The aim of this article is to present how the Anthropophagy formulated by the modernist poet Oswald de Andrade (1890- 1954) was spread to the Tropicalism. Thus, through some poems and song excerpts, we will unfold a presentation that shows the critical digestion theory as one of the most powerful and stirring aesthetic and behavioral procedures.

Keywords: Oswald de Andrade; Anthropofagy; Tropicalism.

“O Tropicalismo é um neo-antropofagismo”
Caetano Veloso

Embora a Antropofagia – formulada sobretudo através do “Manifesto Antropófago” (1928) - não seja, *a priori*, um projeto sistemático, baseado em um discurso teórico, seu viés filosófico e cultural adquire vasto apelo pelas fortes sugestões desafiadoras em que, pela primeira vez, a noção de influência ganha a versão de convergência, rompendo com a ênfase da tradição e fonte de domínio cultural como fatores inabaláveis e herméticos. Por isso ela ter sido associada, atuando em suas respectivas intenções, por inúmeros movimentos artísticos. Acreditamos ter ela sido, dessa forma, responsável por atuar como catalisadora de fórmulas estanques e, especialmente, por visar a Literatura como constante troca cultural.

¹ Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP – Araraquara.

Tendo em vista que o mundo encaminhava-se para uma interdependência universal, Oswald deixou de lado a estreiteza nacional e aguçou o olho crítico à síntese de uma nova poesia, do tipo industrial, que chegava violentamente, segundo Haroldo de Campos (1966, p. 46) “[...] em termos de tomada de consciência de um processo geral de atualização do sistema de comunicação pôsto em xeque pela revolução industrial”.

Compreende-se, dessa forma, a pertinência em redimensionar os olhares projetando-os para o campo da linguagem, em que cinema, pintura, *layout*, diagramação, colagem, rapidez, concisão de símbolos tecnológicos da urbe contemporânea e a acentuada plasticidade entraram em jogo, e auxiliaram para que o alcance crítico da poética oswaldiana não se restringisse à língua, espécie verbal do gênero linguagem. Daí a experiência de repensar essas formas estéticas, agora imersas em uma crise geral, suscitada pelos novos instrumentos de comunicação e reprodução da informação da era tecnológica do início da década de 20 em territórios nacionais (técnicas de impressão, fotografia e, sobretudo, o cinema), tão exaltados (como no caso do Futurismo), e, posteriormente, questionados e colocados em confronto em relação à arte, artista e público nas outras vanguardas europeias de início do século XX.

A poética da radicalidade, assim definida por Haroldo de Campos (1966, p. 07), presente nos manifestos, na poesia e nos “romances-invenções” – *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim ponte grande* (1933) -, representa uma virada arrebatadora de 180 graus no *status quo* vigente, que o próprio Oswald resume, ironicamente, ao afirmar, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” de 1924, que “só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano²”.

A linguagem literária, então carro-chefe do artesanato e dos convencionalismos colocados em prática pelos parnasianos, sai de cena e é substituída por uma atividade poética nova que, revolucionária por natureza, se caracteriza como uma operação capaz de transformar o mundo. Oswald produz anticorpos para resistir à tradição, e inaugura uma “ressemantização” da poesia como produto social/estético subversivo, em que a postura crítica e a tomada de consciência de

² Todos os excertos citados de ambos os manifestos foram retirados de TELES (1977)

uma necessidade de possuir “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo” produzissem poemas que exigiam a reorganização dos signos em moldes mais adequados à realidade da civilização técnica, não deixando, no entanto, de resgatar o instinto natural da sociedade matriarcal, selvagem, equilibrada e feliz, bem distinta àquela dos civilizados. Sociedade esta baseada em uma atitude metafísica que permitiu, segundo Campos (1968, p. 28)

[...] assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que davam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional como produto de exportação [...].

Portanto, é com a antropofagia³, símbolo da vida e, por extensão, devoração pura, que Oswald inaugura um capítulo inegável na autonomia da cultura brasileira como força maior da violência que Caetano reconhecera, posteriormente, estar no cerne da poética do agir contra as coisas da estagnação e seriedade. Postura que será de suma importância e que norteará todas as propostas do Tropicalismo, no final da década de 60.

Na sua tese intitulada *A crise da filosofia messiânica* (1950), Oswald, já de volta ao intuito de aprimorar as questões contidas nos Manifestos - “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropófago” (1928), encaminha-se para uma reflexão acerca da “[...] cultura antropófago-tecnológica, na qual o homem natural tecnizado, sob a égide do Matriarcado [...]” (CAMPOS, 1968, p. 18) deixaria o estado de negatividade em que se encontra e atingiria a felicidade, o instinto lúdico e o ócio, pai da preguiça, da invenção e da vida natural.

Essa existência de dois hemisférios culturais opostos, elaborada pelo poeta, contrapõe àquela sociedade Matriarcal, onde esse indivíduo habitaria, à Patriarcal, messiânica por natureza, e símbolo da “descoberta da bomba de hidrogênio e que tem como sua carta de identificação o capitalismo, desde as suas formas mais obscuras e larvadas até a glória de Wall Street”, segundo o próprio Andrade (1970a, p. 189).

³ O próprio Oswald salienta a diferença entre a antropofagia e o canibalismo. A devoração antropofágica “contrapõe-se em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos” (em Andrade, “A crise da filosofia messiânica”, p.77). Portanto, a devoração ritualística da antropofagia se revela em um processo cultural dialético, e não meramente fisiológico.

Por oposição, Oswald clama pela volta ao “Matriarcado de Pindorama”, que compreende a vida como devoração pura e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão. Dessa forma, a sociedade regida por esse princípio caracteriza-se por uma ausência de hierarquias, um Estado sem classes em que se destaca o apagamento de fronteiras em prol de uma comunhão livre de senhores e escravos, em que seriam banidas a opulência e a pobreza, igualando todas as classes.

Para Oswald, a única possibilidade de efetuar esse retorno ao hemisfério em que a inventividade e o instinto lúdico seriam os carros-chefe de uma vivência na detonação de uma epidemia de significados reinante, seria de resgatar a antropofagia como valor absoluto de superação. Com ela, um processo dialético de destruir para construir em seguida entraria em jogo, ou seja, deglutir ritualisticamente o inimigo, travestido de valores estratificados da cultura hegemônica, em especial os advindos da Europa, a fim de poder combatê-los, adquirir-lhes a destreza e a braveza e, por fim, superá-los.

Atitude oposta à inércia cultural, a antropofagia representaria, dessa forma, a possibilidade de devorar o saber europeu (universal) e incorporá-lo não mais de um modo mecânico, mas sim assimilando-o dialeticamente na tentativa de abrasileirar nossa cultura, concedendo-lhe uma identidade (regional; nacional) e projetando-a em uma atitude estético-cultural que, através e pela arte, aniquilaria aquela civilização patriarcal, com suas normas e recalques impostos, pois concederia ao mais recente produto brasileiro condições de competir frente à influência do estrangeiro. “É, pois, um gesto do colonizado no sentido de dessacralizar a herança cultural do colonizador para inaugurar uma nova tradição” (MALTZ, 1993, p. 11).

Uma prática ritualística que chega à poética de Oswald para desenterrar um passado esquecido, lutar “contra todos os importadores da consciência enlatada” e “contra o gabinetismo” com o fim de “acertar o relógio império da literatura nacional” e instaurar em Pindorama⁴ sua identidade cultural e histórica, transformando-a em imaginário poético:

“Escapulário”
No Pão de Açúcar

⁴ Pindorama é uma designação indígena da era colonial para o que ficou conhecido, posteriormente, com o nome de Brasil. Em tupi-guarani *pindó-rama* ou *pindó-retama* que significa terra, lugar ou região das palmeiras.

De cada dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia (CAMPOS, 1967, p. 21)

Esse poema, publicado em 1925, exemplifica claramente o processo ritualístico de dessacralização da violência, inclusive estética, disseminada pelo colonizador. A começar pelo título, que subverte o sentido litúrgico implícito, Oswald devora a dominação, refletida na oração do “Pai Nosso”, símbolo da sociedade patriarcal, messiânica, e consagra a poesia que “existe nos fatos”. Subversão da imposição em favor do culto ao ordinário, ao corriqueiro, colocando até mesmo a questão da própria consagração acadêmica da Poesia em jogo. Como consequência, abre-se um caminho para a tentativa de experimentar o poema como processo construtivo da nossa identidade cultural, agora livre do peso da submissão ao colonizador – até então revelada inclusive na métrica (tetrassilábicos) e no ritmo (binário ascendente) tradicionais e na colocação do pronome (“Dai-nos”) -, à hegemonia europeia e até mesmo às questões institucionalizadas da feita poética. Portanto, oramos pela possibilidade de elidir um espírito de unicidade em torno da identificação cultural, através do resgate crítico da originalidade colonial e das formas estruturais cristalizadas em torno da criação artística, assimilada antropofagicamente e regurgitada no culto à banalidade temática, em que a inventividade e a experimentação tornam-se alvos essenciais, enfatizando a exploração da palavra nova por um processo de desmistificação.

O poema revela-se como uma procura incessante em que, através da instigação às transformações estéticas e sociais, encontra-se a possibilidade do retorno da realização do homem cercado de liberdade criativa em uma sociedade equilibrada, cujo acesso só fora possível devido ao rito antropofágico. A insubordinação poética às características estratificadas de construção artística surge como um reflexo dessa ânsia pela volta da sociedade matriarcal, agora revisitada, em que o habitante, consciente das inovações tecnológicas presentes no mundo ao qual se insere, procura reverter a mentalidade e organização social do Brasil, país dominado por visões paralisantes. Entende-se, portanto, o motivo pelo qual Oswald encerra sua longa reflexão na *Crise da Filosofia Messiânica*, afirmando que “só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da filosofia”.

Nesse momento, achamos de suma importância destacar o que Caetano Veloso (1997, p. 249) argumenta acerca do descobrimento da obra de Oswald de Andrade no decorrer de sua trajetória na década de 60: “a antropofagia [...] é antes uma decisão de rigor do que uma panacéia para resolver o problema de identidade no Brasil [...] é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão”.

Caetano, em seu livro-relato intitulado *Verdade Tropical* (1997, p. 246), conta que seu primeiro contato com a obra oswaldiana fora através da montagem da peça *O rei da vela*, pelo Grupo Oficina de José Celso Martinez Corrêa, em 1967. Foi a partir desse encontro que o cantor admite a poética de Oswald como um poder capaz de ter instigado “[...] a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem”

Não seria, portanto, mera coincidência Caetano admitir uma nova devoração de emblemas culturais significativos da década de 60, e ainda colocar em discussão problemas de identificação e criação de uma unicidade em torno da afirmação de uma cultura genuinamente brasileira, pautando-se na teoria oswaldiana da antropofagia.

O Tropicalismo, movimento majoritariamente musical, surge como expressão de uma crise no final da década de 60. Politicamente, o país, imerso na ditadura desde 1964, atravessava uma crise aguda que refletia a semente plantada nos período de intensa industrialização do período Kubitschek, nos anos 50, e que agora, começo da década de 60, suscitava questões de cunho estrutural graves. Curiosamente, inaugura-se um período desenvolvimentista conservador, pois o progresso e a técnica, alvos incansáveis daquele momento, começaram a ser alcançados através de uma intervenção estatal repressora, conservadora e censória.

Culturalmente, essas dissonâncias do campo político vão adentrar-se no campo estético. Surge, então, em alguns artistas, uma relação direta e imediata entre arte e sociedade, em que, de acordo com Paulo Andrade (2002, p. 31), “[...] questões relativas ao nacionalismo, à internacionalização da cultura, à dependência econômica do país, ao consumo de idéias importadas e à conscientização da realidade sócio-político-econômica e cultural estavam na ordem do dia”. O país estava rodeado pelos clamores de liberdade e esperança que viriam para transformar a sociedade brasileira e germinar justiça: a arte de protesto surgira.

Dentre as propostas dos engajados, o vital era intensificar o clima de mobilização política e ser um artista compromissado com a conscientização da massa e da situação de dependência⁵. Posto isso, compreende-se o uso exaustivo de temas caros às canções (sertão, nordeste, fome, operários, favelas, etc.) que, aliados ao sentimentalismo, à retórica e à ideologia, postulavam a arte como uma saída política, “[...] vinculada a uma esperança no futuro, à crença numa aurora redentora que virá para justificar e dar sentido ao sofrimento presente” (HOLLANDA, 1981, p. 22). É a época dos CPCs (Centros Populares de Cultura), da Era dos Festivais, da organização dos estudantes para a discussão do processo de industrialização e do limite da contribuição daquela modernização autoritária para a nossa autonomia.

Contudo, “preparava-se o terreno para voltar àquela falsa concepção ‘verde-amarela’ que o próprio Oswald estigmatizara em literatura como ‘triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas’” (CAMPOS, 1968, p. 49). Combater frente ao domínio econômico e cultural era voltar às nossas raízes folclóricas e nacionais para os artistas de protesto, voltar ao que Oswald chamara de estado primitivo, diferente do estado natural. Para o poeta, a sugestão do retorno ao Matriarcado de Pindorama referia-se à busca de uma nova perspectiva para as raízes genuínas da raça e da cultura brasileiras, inseridas em uma atualização crítica do panorama artístico, em consonância com os novos recursos, e não um simples retorno reducionista ao suposto purismo do folclore e aos elementos telúricos da tradição nacional, fechados, intocáveis, objetivos então defendidos pelos engajados. Por isso o poeta afirmar que “Nós queremos voltar ao estado natural, ouça bem, natural, não primitivo, da História” (MALTZ, 1993, p. 20-21).

Com essa radicalização, sobretudo temática, do retorno ao primitivo – o que foi considerado sua auto-sentença de morte – os artistas de protesto deixam de lado, ou até paralisam, as pesquisas ao nível sintático, pois, segundo eles, a experimentação formal esvaziava o conteúdo da arte. O diálogo da diversidade e, sobretudo, a necessidade intrínseca do arriscar-se dentro desse panorama se esvaem, em uma certa extensão.

⁵ A efeito de exemplificação, aqui vai um trecho de um poema de autoria de Oscar Niemeyer, presente na coleção *Violão de rua*, da série *Cadernos do Povo*, de realização dos Centros Populares de Cultura (CPCs) e publicados no começo da década de 60 para a difusão da literatura engajada: “O que você fez, arquiteto/ desde que está diplomado?/ O que é que você fez/ para se ver realizado?/ Trabalha, ganha dinheiro./ anda bem alimentado./ Nada disso, meu amigo, é grande pra ser louvado [...]” (HOLLANDA, 1981, p. 25).

Entende-se, portanto, o título taxativo que Augusto de Campos (1968, p. 50) usou para descrever os artistas deste período: “xenófobos conservadores”. Aqueles que, barrando a convivência no sincretismo cultural, evitaram a tentativa de devoração na arte brasileira, e radicalizaram a postura de não admitir a multiplicidade de diálogos críticos, bem como o evitamento incisivo às novas experimentações artísticas como forma de revisão de toda aquela discussão de dependência em todos os níveis, inclusive artístico. Assim, a exigência de trabalhar, sondar e experimentar novas abordagens do real (até mesmo para superá-lo), para que a distância entre intenção político-social e realização estética fosse superada, foi simplesmente banida.

Contrapondo-se ao grupo de artistas defensores do linguajar supostamente do povo para assegurar a comunicação imediata e catártica, e, por extensão, a conscientização, um novo comportamento, tão mais atento aos novos arranjos, agora elaborados por guitarras, símbolo máximo da música *pop* internacional até então, aparece no circuito: a Jovem Guarda. Erroneamente considerada uma mera cópia do iê-iê-iê internacional dissipado, principalmente, pelos Beatles, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa e outros deram voz a um diferente estado de espírito geral no panorama não só musical, mas social e comportamental do Brasil da década de 60:

Como excelentes ‘tradutores’ que são de um estilo internacional [...], Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo a mais: parecem ter logrado conciliar o mass-appeal com um uso funcional e moderno da voz. Chegaram, assim, nesse momento, a ser os veiculadores da ‘informação nova’ em matéria de música popular [...]. (CAMPOS, 1968, p. 44).

A maior parte dos ouvintes da tradição musical brasileira, representada pelos estudantes e artistas de protesto, não compreendeu a transformação atrelada à feitura musical e comportamental da versão brasileira do *rock*. Ao subir no palco, Roberto Carlos, ídolo máximo desse movimento, permanecia parado em frente ao microfone, cantando, despojadamente, à maneira bossanovista, representada, sobretudo, por João Gilberto. A suposta cópia musical, igualada, por extensão, a uma defesa política pró-imperialista, por si só motivo de críticas ferrenhas, fazia com que surgisse uma venda na latente mudança de posturas, ao não enxergar a Jovem Guarda como o oposto do que acontecia no *rock* internacional: ídolos da juventude que

elegiam a rebeldia como expressão máxima, atirando-se no chão, destruindo guitarras e microfones, que antes emitiam gritos e ruídos em um ritual da curtição. Como o próprio Augusto de Campos afirmou, a versão nacional desse gênero em questão já era produto de deglutição, em consonância com a ‘informação nova’ simbolizada nos temas, nas roupas e nas guitarras. Assim, a preocupação do estrangeiro era assimilada e regurgitada em um produto, pincelado com o “tipicamente nacional”, pois, falando a mesma língua da modernidade, carregava elementos que abriam as portas da competitividade frente à importação cultural.

Os tropicalistas, conscientes do fato de os artistas da Jovem Guarda assumirem que era impossível fazer o novo com o velho, posicionaram-se ao contrário dos que taparam os ouvidos para o iê-iê-iê nacional por considerá-lo uma autêntica heresia à música tradicional brasileira: o samba. Os adversários do *rock’n roll* nacional não conseguiram entender que a questão não estava atrelada a valores políticos. O uso de guitarras e de temas como “[...] gatinhas manhosas, carrões desembestados ou arrebatamentos juvenis, não era uma mera adição à música brasileira que, por extensão, permitia uma suposta abertura para a dominação estrangeira do capitalismo selvagem. Pelo contrário. Como expressão verdadeiramente do mundo moderno até então, o iê-iê-iê inaugurou um palco de reflexão acerca, primeiramente, dos novos aparatos tecnológicos e suas relações com a nova forma de concepção e recepção artísticas, em que a comunicação rápida e teoricamente “fácil” reacendia a discussão de uma nova relação entre tradição, modernidade e mercado, como explicou José Carlos Capinam (2008, p. 24), um dos atuantes na Tropicália:

Preservar a música dos riscos do mercado é uma posição negativa de acanhamento que terá como efeito o contínuo afastamento desta música das áreas onde deveria estar agora, e influenciando, trocando recursos, informando, alimentando nossa juventude com aquilo que ela necessita e em potencial a nossa música possui nas raízes: calor, participação, movimento.

Portanto, existia, enraizada, uma consciência das imposições da nascente indústria cultural no Brasil, que atingiu seu ápice pós-1968, com o que ficou conhecido como “milagre econômico”. Percebendo que o mercado representava o principal agente da contemporaneidade e ditava comportamentos, valores e identidade, ou, nas palavras de Capinam, “calor, participação, movimento”, o *rock* da Jovem Guarda plantou o desafio de assimilar a nacionalização exacerbada

e a modernização em atropelo frente à tecnologia como forma de repensar nossa identidade nacional, revitalizando questões de suma importância que seriam essenciais para toda a problemática colocada em pauta nos tropicalistas, e que estavam em jogo no quesito comportamental, temático e estrutural de superação brasileira.

Dessa maneira, conscientes de que a forma, muito mais virulenta como força de subversão que a palavra e, novamente nas palavras de Augusto de Campos (1968, p. 140)

[...] recusando-se à falsa alternativa de optar pela ‘guerra santa’ ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz [...], Caetano Veloso e Gilberto Gil [...] se propuseram, oswaldianamente, ‘deglutir’ o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições [...].

Desconfiados desse discurso superficial do nacionalismo folclórico, puro e defensor de uma violenta reação ao imperialismo norte-americano dos artistas engajados, os tropicalistas surgem no final do ano de 1967 propondo uma síntese responsável por explodir e romper com todos os paradigmas. Atentos ao questionamento intrínseco da expressão cultural aberta a todas as nacionalidades dentro de um novo panorama artístico-industrial, que Augusto de Campos intitula de “movimentos de massa e de juventude”, e que se relacionava, naquele momento, com a Jovem Guarda, os tropicalistas expuseram as entranhas do país e objetivaram a ânsia pelo tradicional revisitado e germinado no novo como matéria-prima. Inaugura-se, portanto, a nova abertura, muito mais radical e violenta, do diálogo:

A especificidade da linguagem dos tropicalistas consiste em realizar críticas sociopolíticas ao subdesenvolvimento do Brasil [...] por meio de uma linguagem que provoca choques e rupturas estilísticas, ao se utilizar de informações dos sofisticados aparatos tecnológicos do mundo moderno [...]. As críticas sociais, amalgamadas à crítica estética, veiculam os problemas do subdesenvolvimento no próprio imbricamento da mensagem (ANDRADE, 2002, p. 37).

Com o lema de que a invenção artística deve ser um caldeirão de misturas das mais diversificadas experiências, Caetano, Gil, Gal, Tom Zé, Torquato Neto, etc., recolocam em prática, “frente ao clima de polarizações ideológicas a que a discussão sobre o tema do encontro

cultural chegara – oscilando entre a ênfase nas raízes nacionais e na importação cultural -, a idéia de devoração [...]” (FAVARETTO, 2000, p. 55) como possível enlace de relativização dessas propostas tão antagônicas e, ao mesmo tempo, como força maior de “críticas sociais amalgamadas à crítica estética”. Recurso já admitido, como visto, por Augusto de Campos.

Caminhos de explorações sintáticas e semânticas imensuráveis foram percorridos e, como consequência, colocaram em pauta e em confronto, criticamente, o legado da tradição musical (a bossa, o samba, a música de protesto, o baião) e da modernidade (Beatles, Jovem Guarda, música eletrônica) atrelados ao mercado e a um cosmopolitismo pulsante que integrava e ataçava a todos. Tudo isso submetido a um processo novo de interatividade, da cultura *pop*, da televisão e das bancas de revistas, pois, para o próprio Caetano (1997, p 39), “[...] a música brasileira se moderniza(ria) e continua(ria) brasileira, à medida que toda informação é(fosse) aproveitada – e entendida – da vivência e da compreensão da realidade brasileira”. Ou, em outras palavras possíveis de serem aplicadas no contexto da década de 60 e muito mais oswaldianas:

a formação de uma arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos ‘antepassados’, mas que contemplasse as conquistas do século XX, como o triunfo do telefone, do avião, do automóvel. Há, aliás, toda uma correspondência viva e direta entre as artes hoje e o nosso tempo tão diverso dos tempos idos (ANDRADE *apud* MALTZ, 1993, p. 23).

O telefone, o avião e o automóvel travestem-se de consumo, indústria cultural e novos meios de comunicação de massa. Porém, a aclamação de Oswald é agarrada ferozmente: precisava-se urgentemente reorganizar a infra-estrutura artística e revitalizar sua linguagem em intensa pesquisa de raízes e, ao mesmo tempo, dos recursos contemporâneos, ou seja, realizar uma “saudável destruição de hierarquias” (VELOSO, 1997, p. 281), visando o pluralismo e as possibilidades tecnológicas. Tudo isso só seria possível através, exatamente, da revitalização da antropofagia como atitude metafísica de devoração crítica, em que o exercício de liberdade, colocado em prática pela busca de uma consciência da formação plural da tradição cultural brasileira, seria confrontado e, posteriormente, aprofundado em discussões que norteariam a procura da arte universal, e não daquilo feito exclusivamente para a sensibilidade brasileira.

Afora isso, gritava-se pela necessidade de se redescobrir brasileiro e, por extensão, assumir as implicações que isso acarretaria, deixando de lado os anacronismos dos engajados e redirecionando o olhar crítico para a linguagem mundial para efetuar, de fato, o fortalecimento como povo, a originalidade cultural e a subversão ao consumo advindo dos “importadores de consciência enlatada”. Acabar radicalmente com uma certa mentalidade derrotista reinante na atmosfera artística, segundo a qual um país desenvolvido só seria capaz de produzir arte tão subdesenvolvida quanto.

Por isso Caetano afirmar que a “idéia de canibalismo cultural” os servia “como uma luva”. Com a atitude de assumir novamente a deglutição, o processo de dominação da sociedade patriarcal, em todos os âmbitos, poderia ser revertido. Patriarcado que, antes representava o símbolo da “descoberta da bomba de hidrogênio” e que tinha “como sua carta de identificação o capitalismo”, agora se intensifica e se revela em um poder ortodoxo, tradicionalista e submisso aos ditames da própria lógica que criara a luz do progresso colocado em prática, exaustivamente, pelos militares. Dominação também presente nos mais recentes aparatos de dominação ideológica, representados, sobretudo, pela televisão, em que a propaganda ideológica de um Brasil “que vai pra frente”, ou que “tentava ir pra frente” a qualquer custo contribuía para que um possível retorno ao tão aclamado Patriarcado de Pindorama não fosse realizado.

Artisticamente, esse Patriarcado ainda imperava no velho artesanato discursivo e institucionalizado em modelos retóricos e desgastados das fórmulas fixas e, da mesma forma, continuava representando o academicismo, o gabinetismo e a inércia sintática, semântica e estrutural. Assim como proclamou Oswald, precisava-se reagir “contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna”.

O fato de essa postura de devoração também revelar um descompromisso total com os preceitos, valores e fórmulas cristalizadas, concedia aos artistas, como consequência, a oportunidade de encontrar-se com “olhos livres” e jogados ao exercício de liberdade incondicional, para criar e se preocupar com o novo que abrange os fatos que circunscrevem suas realidades culturais como um todo, e isso implicava a abertura ao resgate não só das características que diziam respeito às idéias regionalistas e folclóricas.

“Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo” possibilitou aos tropicalistas um novo programa de reeducação da sensibilidade por intermédio do resgate de toda aquela discussão da criação da organicidade acerca da cultura, o que Hélio Oiticica chama de “vontade construtiva geral” no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM/RJ, em 1967, que fez com que toda aquela efusão de diferentes manifestações artísticas entrasse em jogo para a elaboração de uma arte representativa que, regional e cosmopolita ao mesmo tempo, atualizasse e colocasse a cultura nacional como autônoma e competitiva frente ao domínio estrangeiro. Além disso, a antropofagia reabria um caminho para a confluência de discussões acerca de como todos aqueles novos aparatos de comunicação imediata, bem como a exigência da modernização advinda dos militares e as mudanças necessárias de concepção e recepção da elaboração artística estavam sendo assimilados e criticamente usados/julgados.

Assim, Oswald ressurge como uma radicalização, ou o que Caetano chamou de “decisão de rigor”, no que diz respeito à urgência de se revisarem todas as questões pulsantes da década de 60, isto é, nacionalismo, modernização, participação, dependência, etc., na sua interface com os acontecimentos mundiais e com a indústria cultural. Questões essas que confluíram em um ponto: não restringir o alcance da expressão poética ao já dito e partir de um processo dialético de destruição/ construção para alterar radicalmente o quadro estagnado e dividido da produção cultural brasileira de então. Tudo digerido. Tudo repensado. Tudo passível de ser modificado.

Com esse método de criação, em que o poeta coloca em dúvida os elementos originais da nossa cultura,

[...] a reconstrução da poesia e da cultura, na perspectiva decorrente da sensibilidade reajustada a nova escala do mundo moderno, far-se-á da estaca zero, para além das barreiras da sabedoria e da erudição que rebentaram mantendo a destruição no nível de uma depuração – sem as lentes doutorais que deformam, sem o *partis pris* dos hábitos das camadas intelectuais – do modo brasileiro de ser e de falar (NUNES, 1970, p. xxii).

A antropofagia reaparece, portanto, nos moldes da década de 60, como um vocábulo catalisador, uma arma poderosa capaz de tensionar oposições culturais, étnicas e comportamentais que vão se projetar nos jogos estéticos de exposição de indeterminações do

país, reinterpretando “[...] em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso”, (FAVARETTO, 2000, p. 56) numa explosão dialética de contrários que pretendia, pelo caos e pelo confronto, reajustar a expressão artística à “nova escala do mundo moderno”. Os baianos, assim como o poeta modernista, estenderam na expressão artística a mesma tentativa de superação que se produzira na realidade: um processo de assimilação espontânea e concomitante da cultura intelectual e acadêmica, da cultura nativa e da tecnologia. Por isso, faz-se de suma importância ressaltar o motivo da volta desse ritual metafísico como revisão de uma força original de superação e rompimento, visando à pluralidade, à inversão de papéis do dominador e do dominado e à inquietação no plano da feitura artística:

“batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê
batmacumbaie
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaie
batmacumbaieiê
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumbaobá” (FAVARETTO, 2000, p. 163).

“Batmacumba”⁶, canção composta por Caetano e Gil e gravada, primeiramente, no disco-manifesto do Tropicalismo de 1968, intitulado *Tropicália ou panis et circensis*, foi considerada por Celso Favaretto (2000, p. 111-112) a “única música que, nos três discos tropicalistas, realiza a proposta concreto-anthropofágica de modo intencional”.

A composição feita de aglutinações de palavras é um mergulho no ritual oswaldiano de devoração intelectual, artística, estrutural e, inclusive, político-social. Os mentores do tropicalismo musical, após serem contaminados pela “vacina antropofágica”, misturam alusões distintas que representam várias interfaces que predominavam sobre o Brasil, inclusive estéticas e sonoras, e nos remetem à formação cultural híbrida, que, configurada pela diversidade, surgiu como um produto, ou seja, assimilamos diversos componentes culturais de vários países e, operando no estágio de deglutição-redução das mais novas linguagens e alusões da tecnologia moderna, engendramos o nosso país, feito de “[...] poetas-letristas [...] atuando como catalisadores de pólos díspares e opostos” (ANDRADE, 2002, p. 39).

A antropofagia aqui atua fortemente na própria plasticidade da letra da canção e no *layout* do poema. A deglutição ocorre, não só culturalmente, mas, inclusive, visualmente no momento em que enxergamos, de fato, a aglutinação de palavras em uma só: “batmacumba”, sendo composta por “Batman” (alusão ao super-herói dos quadrinhos norte-americano e, por extensão, à indústria cultural, à modernização em atropelo e ao consumo); “macumba” (alusão ao elemento cultural nacional e ritualístico); “iê-iê” (remetendo à Jovem Guarda, aos Beatles, ao rock e, por conseguinte, a toda uma discussão política e artística atrelada a escolhas musicais).

Os compositores, bebendo da fonte oswaldiana em que irreverência, justaposição, iconoclastia, e, especialmente, uma condensação imagética em que contradições são catalogadas e se complementam, realizaram a síntese mais radical e crítica que descreve, brilhantemente, o Brasil: um país elaborado por um nacionalismo inerente à letra que surge revisitado, pois plural e

⁶ Todas as sugestões de análise das canções adquirem uma posição de incompletude se priorizado somente o texto ou a melodia. Se o vocábulo é exatamente “canção”, não podemos deixar de pautar que um trabalho que pretende dar conta desse gênero precisa, necessariamente, abarcar seus dois componentes principais: música e letra. Porém, optamos por nos restringir aos *links* poéticos, ou seja, aos aspectos literários da canção que foram assiduamente explorados nos artistas da Tropicália. Portanto, o interesse é buscar e identificar vertentes poéticas dos compositores dentro do movimento musical.

aberto a todas as novas perspectivas. O oposto daquele nacionalismo tacanho, solipsista e redutor responsável por uma auto-complacência dos artistas do período engajado.

Por isso a composição operar em um procedimento de contração e expansão dos versos, ocasionando um rompimento na sintaxe e na semântica lineares, que faz surgir, visualmente, a bandeira nacional brasileira como que cortada ao meio. Dessa forma, as três palavras justapostas resultam a síntese, também plástica, de um país como sendo o autêntico lugar em que coexistem diferentes linguagens e que anseia pelo rompimento de estruturas fixas e hierarquias pré-moldadas, refletidas, estruturalmente, na quebra violenta da linearidade, elegendo o espaço para o diálogo como a força maior de sua atuação, sem deixar de lado todos os questionamentos políticos, econômicos, sociais e, sobretudo, comportamentais do homem.

Esse ritual de “Batmacumba” também se revela no trabalho sonoro. Como destacou Favaretto (2000, p. 112), “a partir de uma unidade vocabular mínima (ba) há uma geração de palavras por espelhamento”, resultando em “um grande ‘K’, que corresponde ao som-fonema que repercute durante toda a música”. Portanto, indústria cultural, raízes folclórico-nacionais, cultura tradicional, diferentes estilos musicais estão todos conectados por um fonema como em uma festa da celebração do hibridismo em que tudo é devorado e regurgitado sem o peso massacrante das tradições e das fórmulas fixas. Arte autenticamente nacional e, ao mesmo tempo, explosivamente aberta à experiência, à experimentação e à inovação.

Portanto, dialogando e atuando nas duas extremidades de pólos díspares – um representativo no sentido de atuar na superação histórica dos nossos males de origem e dos elementos arcaicos da nação (como o desenvolvimento sócio-econômico), e outro assumindo esses elementos de forma ritualizada e os desmistificando numa operação crítica de inserção de novos aparatos tecnológicos - os tropicalistas, “[...] a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveram novas maneiras de realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo” (CAMPOS, 1968, p. 48).

Outra canção representativa do movimento e que julgamos de suma importância apresentá-la neste trabalho, por conta de atualizar toda aquela consciência crua, cruel e crítica da

realidade nacional, estruturada a partir da teoria antropofágica no poeta divisor de águas do modernismo, é “Baby” (FAVARETTO, 2000, 159):

“você precisa saber da piscina	andar com a gente
da margarina	me ver de perto
da Carolina	ouvir aquela canção do Roberto
da gasolina	[...]
você precisa saber de mim	você precisa aprender inglês [...]
baby baby	vivemos na melhor cidade
eu sei que é assim (bis)	da América do Sul
você precisa tomar um sorvete	da América do Sul
na lanchonete	você precisa
	você precisa [...]

Novamente, ecos das ideias centrais de Oswald ressoam nesses momentos privilegiados da canção. “Baby”, também presente no disco-manifesto, reafirma a força da cultura nacional como lugar de afirmação do outro, caldeirão multicultural que busca, através da assimilação de “emblemas-estilhaços” da modernidade, inseri-la em um cosmopolitismo vivaz. Negando com a mesma intensidade aquela nacionalidade como valor essencialista e substantivo, a canção surge, não mais como conscientização das massas, ou uma militância estética, de viés político, contra os militares. Pelo contrário, ela torna-se símbolo do ritual de devoração violenta de imagens supostamente autônomas do internacionalismo da indústria cultural e dos novos produtos de consumo que surgiram como fruto da nossa modernização em atropelo e das representações nacionais que são devolvidas com o intuito de desierarquização em um palco em que tensões estéticas dos conflitos culturais são reinantes.

Agora, o respeito irrestrito às tradições é explodido para colocar em prática um novo pensamento que, de acordo com Hollanda e Gonçalves (1982, p. 66),

[...] ganha evidência, ao lado de uma valorização de temáticas vinculadas ao universo urbano: as mitologias de classe média conservadora, a TV, o outdoor, o futebol, a violência etc., ou ainda certas questões ligadas ao imaginário de contestação da juventude em emergência na Europa e nos EUA.

Compreendemos, portanto, o processo composicional da canção, em que a degustação originada pela deglutição do que vem de fora – a “TV, o outdoor” - opera em um nível crítico de

construção dialética com o que existe no país – “temáticas vinculadas ao universo urbano” - para ressaltar a identidade nacional, como feito em “Batmacumba”. Assim se justifica a utilização de elementos supostamente independentes, colados lado a lado, resultando em uma antologia de estereótipos do consumo, em que o contexto é articulado através do choque dessas representações autônomas e da contradição de valores plásticos e sonoros:

O lirismo de *Baby* não deixa de tematizar a dominação, misturando o dado econômico (essencial) da gasolina com os do consumo (supérfluo): margarina, sorvete, lanchonete, aprender inglês, *Carolina* e Roberto Carlos. Estes dados são homogeneizados na construção da letra, feita de simples enumeração de fatos, nomes, mitos [...] (FAVARETTO, 2000, p. 97).

Dessa forma, a assimilação de formas antagônicas inaugura o tom universalizante de consagração de uma suposta banalidade que surge como resultado do ritual de agressão de emblemas culturais de origens distintas (representações nacionais *versus* representações estrangeiras), e que dá suporte à necessidade de se abrir diálogos mundiais na arte brasileira. Novamente a antropofagia torna-se o caminho para rasgar e abrir todas as rachaduras experimentais.

Inclusive, esse “você precisa” incisivo e imperativo, adquire um duplo sentido e se revela peça-chave para a conexão de todos os estereótipos apresentados no decorrer da composição. Embriagando o ouvinte por conta da repetição exagerada, a anáfora reflete a ordem do dia: “você precisa” consumir produtos representativos da “melhor cidade da América do Sul” e adequar-se à exigência de se fazer moderno; “você precisa” “aprender inglês”, “tomar um sorvete na lanchonete” ouvindo “aquela canção do Roberto” que está em dia com o que há de mais moderno na música: o *rock’n roll*. Ou seja, subversivamente, Caetano inverte o sentido original de imposição da indústria cultural para abrir os olhos do ouvinte, indiretamente, para necessidade de não deixar de colocar em prática o ritual antropofágico para, dessa forma, sobrevivermos frente a esse bombardeio de exigência através do resgate dos mais ricos elementos nacionais. Reativar incansavelmente a devoração metafísica, não a partir da perspectiva submissa, mas sim a partir de uma “[...] transculturação; melhor ainda, uma transvalorização: uma visão crítica da história [...] capaz tanto de uma apropriação como de desapropriação, desierarquização e desconstrução”

(CAMPOS, 1992, p. 234). Objetivo plantado por Oswald e que, germinado no Tropicalismo, rendeu frutos de uma contribuição imensurável e decisiva.

O grupo baiano, através de um “levantamento da tradição viva, pela recriação de elementos folclóricos em termos atuais-atuantes [...], teve a virtude de liquidar rápida e definitivamente a velha pendência nacionalismo-cosmopolitismo” (CAMPOS, 1968, p. 123), comprovando, de todas as maneiras possíveis, que a criação artística deveria pautar-se em um verdadeiro internacionalismo artístico, independente de origem, país ou estilo.

O resgate da antropofagia merece destaque por possibilitar essa ânsia pela inquietação na feitura artística, buscando sempre uma preocupação entusiasmada pelo novo como resultado de uma consequência que, calcada na assimilação dialética de elementos díspares, possibilitou que o alcance da arte nacional, em meados da década de 60, atingisse o patamar de um produto “síntese-competitivo-catalisador” frente às enormes dúvidas que norteavam os artistas e borbulhavam posições políticas e estéticas antagônicas.

Porém, e este é um fato de extrema importância, o retorno da antropofagia ativado pelos tropicalistas não foi um mero resgate que, transportado para a década em questão, foi passível de aplicação, diferenciando-se, simplesmente, no quesito cronológico. É preciso que se tenha discernimento apurado em relação ao novo contexto de aplicação do ritual metafísico/estético que o próprio Caetano (1997, p. 248), coerentemente, reconheceu: “nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60”.

O eco da poesia límpida, cortante e extraordinariamente concentrada de Oswald ecoa no Tropicalismo com uma transmutação. As discussões sobre o retorno à originalidade nativa, que inauguraria uma nova sociedade matriarcal, visavam à integração dos fatos ditos “primitivos” da cultura nacional – fatos étnicos (a formação híbrida), linguísticos (a “contribuição milionária de todos os erros), históricos (colonização), culinários (a cozinha, o vatapá), econômicos (a riqueza vegetal, o minério) – a uma perspectiva moderna, propiciadas pela industrialização e, culturalmente, pelas técnicas vanguardísticas (surrealismo (livre associação), cubismo (a síntese,

o acabamento técnico), dadaísmo (agressividade, violência) e, sobretudo, futurismo (imaginação sem fio, louvores à técnica). Novamente recorreremos a Favaretto (2000, p. 57):

O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito.

Dessa forma, o primitivismo antropofágico é deslocado para o debate da indústria cultural, reenquadrando seu enfoque, que antes recaía sobre os aspectos étnicos. Assim, aquele conflito que surge entre o choque do resgate de elementos autenticamente puros e novos aparatos modernizantes, passa, necessariamente, a se relacionar com questões ideológicas provocadas pela eclosão da ditadura a partir de 1964.

Porém, apesar dessa recontextualização da antropofagia em termos “massivos”, encontra-se no movimento tropical, com a mesma sagacidade e intensidade, o uso da devoração oswaldiana como força anti-submissão àquela sociedade patriarcal e pró-reflexão crítica acerca da necessidade de atualização da cultura brasileira em termos nossos, sem deixar de lado o olhar perspicaz frente ao atual, ao contemporâneo, gerando, como consequência absoluta, a quebra de uma série de oposições clássicas: eu *versus* outro; nacional *versus* estrangeiro; tradição *versus* modernidade, etc. Assim, segundo Maltz (1993, p. 53)

[...] a Antropofagia veio para desconcertar o rastro cultural deixado pela hegemonia branco-européia. Veio para reagir. [...]. E astuta: chegou com a bandeira justamente de uma prática ritualística rejeitada pela ética da nova civilização. Chegou para desenterrar um passado soterrado, de um lado por imposição do colonizador e, de outro, por inércia do colonizado [...] Veio, enfim, para ajustar contas com o atraso.

Atraso que ainda existia fortemente na década de 60. Por isso a eficácia do seu retorno, pois os mesmos embates continuavam atravancando a maturidade criativa da identidade artística da época. O poeta modernista, mais do que um mero *provocateur*, foi o responsável por provar a grande amplitude criativa e crítica que a deglutição é capaz de fornecer, aniquilando a ideia de um mero modismo importado, ou o que Caetano chamou de panacéia para os males nacionais.

Dessa forma, essa reflexão acerca da antropofagia como força dialética de superação foi uma tentativa de não condizer com a maioria das críticas sectárias a respeito de Oswald, que visam somente destacar o humor ácido, a plasticidade acentuada e a inventividade como os únicos métodos com os quais sua obra é avaliada e valorizada. Considerar a importância da obra desse poeta fundamental, “principalmente como divulgação, bem intencionada embora nem sempre em harmonia com os problemas e caminhos reais e atuais da literatura brasileira”, como fez Heitor Martins (1973, p. 16 e 36), é não objetivar, nas palavras de Silviano Santiago (2000, p. 130), o “descongestionamento do ouvido e da palavra” e, conseqüentemente, reenquadrar esse autor nas suas peculiaridades e desmistificar as críticas reducionistas que, como já argumentado, tentam esquecer a enorme relevância literária que Oswald de Andrade plantou em sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, O. A crise da filosofia messiânica. In: _____. Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970a, p. 77-138.
- _____. A marcha das utopias. In: _____. Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970b, p. 145-228.
- ANDRADE, P. Torquato Neto: uma poética de estilhaços. São Paulo: Annablume, 2002.
- CAMPOS, A. Balanço da bossa. São Paulo: Editora perspectiva, 1968.
- CAMPOS, H. Apresentação. In: ANDRADE, O. Trechos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir editora, 1967, p. 4-18.
- _____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: _____. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. Poesias reunidas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966, p. 7-54.
- CAPINAM, J.C. Que caminhos seguir na música popular brasileira? In: COELHO, F; COHN, S. (Org.). Tropicália. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 18-31.
- FAVARETTO, C. Tropicália: alegria alegoria. 3. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

- HOLLANDA, H. B. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- _____ ; GONÇALVES, M. A. Cultura e participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MALTZ, B.; TEIXEIRA, J.; FERREIRA, S. Antropofagia e Tropicalismo. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993.
- MARTINS, H. Canibais europeus e antropófagos brasileiros. In: _____. Oswald de Andrade e outros. São Paulo: Editora do Conselho Estadual de Cultura, 1973, p.11-39.
- NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970, p.xiii-liii.
- SANTIAGO, S. Os abutres. In: _____. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 128-145.
- TELES, G. M. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Rio de Janeiro: Editora vozes, 1977.
- VELOSO, C. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

MARANHÃO, Salgado. A Cor da Palavra. Rio de Janeiro: Imago: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

Salgado Maranhão e a cor da palavra: a íntima relação do poeta com a sua linguagem

Fabício Tavares de Moraes¹

Reunindo em um único volume toda a sua produção poética, o poeta Salgado Maranhão permite aos seus leitores vislumbrar o melhor da poesia brasileira contemporânea na sua nova antologia intitulada “A cor da palavra”.

Tendo como marco inicial de sua carreira literária a participação na antologia de poetas marginais “A Ebulição da Escritura”, em 1973, Salgado Maranhão, pseudônimo de José Salgado dos Santos, desde então tem concedido ao seu público uma poesia de alta qualidade capaz de incrustar o abstrato e o metafísico no concreto e no palpável. Salgado também é letrista, tendo parcerias com grandes nomes da música popular brasileira tais como Ivan Lins, Zizi Possi, Paulinho da Viola, dentre outros.

Abarcando tanto os poemas inseridos na já citada antologia em que deu seus primeiros passos literários quanto os presentes em seu livro anterior, “A pelagem da tigre” (obra esta que consegue retrabalhar de forma inventiva e original a desgastada temática do amor, concedendo-lhe um inusitado olhar poético), “A cor da palavra” é um marco na obra do poeta, demonstrando a brilhante evolução de toda a sua criação literária. O próprio nome desta antologia esclarece o grau de intimidade e domínio que o autor mantém com sua matéria-prima (a palavra), afirmando conhecer até mesmo sua coloração – o que certamente relembra também o experimentalismo e a sinestesia próprios dos poetas simbolistas franceses, em especial Arthur Rimbaud com seu poema “Alchimie du Verbe” no qual chega a inventar a “cor das vogais”. Outra leitura possível do título da antologia seria a expressão cacofônica “Acorda, palavra”: uma notória ordem do poeta à linguagem, para que esta possa despertar os seus sentidos até então

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora

adormecidos. Essas múltiplas leituras sutis são traços característicos da poesia salgadiana que distende a palavra, a fim de que esta alcance a tão almejada plurissignificação.

A composição dos poemas salgadianos se dá através de um combate não só com a aspereza da realidade circundante repleta de contradições, mas também com a própria palavra, com o signo lingüístico transbordante de significações. Eis, portanto a tensão em que o poeta está inserido: entre a linguagem indômita e sua intenção poética. Dessa forma, o poeta trava um combate corpo-a-corpo com a palavra, a fim de dobrá-la ao seu desígnio artístico, o que, certamente requer dele postura disciplinada e apolínea. A lida diária e constante com a realidade forja no poeta um espírito crítico e sensível, capaz de notar e discernir as diversas ambigüidades e até mesmo o belo e o sublime presente nos elementos mais triviais do cotidiano. E é essa *transcendentalização do trivial* que dá à poesia de Salgado uma marca toda pessoal e inovadora. Uma poesia que, como observa Carlito Azevedo, é “colhida ao rés da existência, no banal e no fortuito” (AZEVEDO, apud: MARANHÃO, 1995)², captando o perene que se encontra atrás do gesto ou objeto mais efêmero, já que como o próprio Salgado canta: “também a vã escória/ tem sua lira,/ sob o mais transitório/ um deus conspira/ a bailar sobre paixões e cactos” (MARANHÃO, 2009, p.32). Dessa maneira, sob o olhar sensível de Salgado Maranhão o cotidiano e o prosaico assumem um matiz de transcendentalismo e perenidade.

Dessa forma, Salgado, como todo verdadeiro e notável poeta, coloca as palavras a seu serviço, fazendo com que elas se unam em um esforço contínuo e contínuo a fim de conceder poesia ao poema. Quando as palavras deixam de disputar cabo de guerra entre si e iniciam um trabalho sinérgico, aí, sim, nasce a verdadeira poesia. Portanto, como bem observou Ferreira Gullar a respeito da poética salgadiana, “‘sinergia’ é o termo que define sua poesia” (GULLAR, apud: MARANHÃO, 2009), uma vez que, nela as palavras trabalham conjuntamente sob o domínio e o desejo do poeta. Para isso, todavia, é necessário que o poeta esteja constantemente sob estado de lucidez e contemplação durante o ato criador – e não em um estado incontido de derramamento

² MARANHÃO, Salgado. *Palávora*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

lírico –, para que, através dessa permanente tensão, ele possa “dar ao verso/ víscera” (MARANHÃO, 2009, p.237) e assim conceder ao poema a marca indelével do real.

“A cor da palavra” permite então ao leitor um mapeamento completo e detalhado da ampla evolução poética de Salgado. A passagem do uso de uma linguagem mais coloquial presente nos seus primeiros poemas para um estilo *sermo nobilis* presente principalmente em “Sol sanguíneo” e “A pelagem da tigre” se apresenta nitidamente aos olhos do leitor. No entanto, há um traço característico da poética de Salgado que se encontra sempre presente em suas obras e que vem sendo continuamente aprimorado. É a coexistência do apolíneo engenho poético e da dionisíaca transgressão de valores pré-estabelecidos. A convivência de elementos aparentemente tão díspares – mas que por fim se revelam partes de um mesmo todo – por vezes culmina em combate: um combate que leva não à derrota ou vitória de um destes dois elementos, mas sim a uma poesia rica de significâncias, na qual o sagrado coexiste dinamicamente com o profano. Em suma, uma poesia temperada pela vivacidade dos deuses – Apolo e Dionísio – que se confrontem e se reconciliam alternadamente.

Assim, encontra-se nesta marcante e extraordinária antologia uma poesia de altíssima qualidade na qual elementos opostos criam uma atmosfera ao mesmo tempo sutil e vivaz. Como um salgado mar alternado de momentos de borrascas e bonanças, a salina e vibrante poesia salgadiana revela que o verdadeiro poeta é aquele que, como canta os versos prefaciais de Carlos Dimuro, se encontra “numa incansável/ respiração boca a boca/ com a palavra” (DIMURO, apud MARANHÃO, 2009, p.9)