


Mónica Vermes
Paulo Roberto Sodré
Wilberth Salgueiro
(organizadores)

ENTRE LITERATURA E MÚSICA

 EDUFES



Mónica Vermes
Paulo Roberto Sodré
Wilberth Salgueiro
(organizadores)

ENTRE LITERATURA E MÚSICA

 **EDUFES**

Vitória, 2021



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Chefe de Gabinete

Cláudia Patrocínio Pedroza Canal

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Carlos Roberto Vallim, Eneida Maria Souza
Mendonça, Fátima Maria Silva, Graziela Baptista
Vidaurre, Isabella Vilhena Freire Martins, José
André Lourenço, Marcos Vogel, Margarete Sacht
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Sandra Soares
Della Fonte, Sérgio da Fonseca Amaral

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim
Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta
Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Dominique Piazzarollo,
Marcos de Alarcão, Maria Augusta
Postinghel, Maria de Lourdes Zampier



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Preparação de texto

Fernanda Scopel

Projeto gráfico, diagramação e capa

Juliana Braga

Revisão de texto

George Vianna

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

E61 Entre literatura e música [recurso eletrônico] / Mônica Vermes, Paulo Roberto Sodré, Wilberth Salgueiro (organizadores). - Dados eletrônicos. - Vitória, ES : EDUFES, 2021. 212 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-88077-01-6

Também publicado em formato impresso.

Modo de acesso: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Música e literatura - Crítica e interpretação. 2. Música na literatura. I. Vermes, Mônica. II. Sodré, Paulo Roberto, 1962-. III. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-.

CDU: 78.01

Elaborado por Cynthia Bachir – CRB-6 ES-000485/O

Esta obra foi composta com as famílias tipográficas PT Sans e PT Serif.

Sumário

Apresentação	7
Capítulo 1	
O samba como lugar do popular em <i>Os colegas</i> (1972), de Lygia Bojunga	
Adriana Falqueto Lemos	
Arlene Batista da Silva Ferreira	12
Capítulo 2	
O rap e a pólis: por uma literatura “outra”, também menor	
Adrianna Machado Meneguelli	22
Capítulo 3	
Ler e ouvir: música e literatura em trança	
Daise de Souza Pimentel	30
Capítulo 4	
O “futebol de poesia” na literatura e na música popular brasileira	
Elcio Loureiro Cornelsen	38
Capítulo 5	
Canção para um romance <i>ex tempore</i>: leitura do poema “Trio romanescó”, de Alphonsus de Guimaraens	
Fabíola Padilha	62
Capítulo 6	
Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da MPB	
Jorge Luiz do Nascimento	70

Capítulo 7	
A intertextualidade entre os libretos das primeiras óperas italianas e a literatura dramática renascentista	
Ligiana Costa Maya Suemi Lemos Silvana Scarinci	97
Capítulo 8	
“Lixo e purpurina” em transposição de Caio F.: do conto à canção	
Linda Kogure	109
Capítulo 9	
Do <i>cantus firmus</i> ao <i>cantus fictus</i>: a polifonia de ...y no se lo tragó la tierra, de Tomás Rivera	
Luciano Prado da Silva	125
Capítulo 10	
O mundo da música do Rio de Janeiro (1890-1900) e a música nas crônicas de Machado de Assis	
Mônica Vermes	137
Capítulo 11	
“Tom, compasso e seu motivo” em <i>O som e o sentido</i>, de J. M. Wisnik	
Paulo Muniz da Silva	165
Capítulo 12	
“Triunfo de liras”: música e mito na poética de Rubén Darío	
Renata O. Bomfim	176
Capítulo 13	
De cosmopistas, palavras-comida, protopalavras e cantos colhidos	
Rosângela Pereira de Tugny	188

Apresentação

Reúnem-se neste livro estudos ampliados, derivados de conferências e de comunicações, apresentados por doutores no XVII Congresso de Estudos Literários: Entre Literatura e Música, realizado nos dias 19 e 20 de novembro de 2015 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, no *campus* de Goiabeiras da Ufes, em Vitória. Diferentemente dos trabalhos publicados nos anais eletrônicos do evento, os que aqui se editam resultaram do convite dos organizadores para que os autores desenvolvessem mais seus argumentos, a fim de que pudéssemos produzir um conjunto de capítulos sobre essa parceria antiquíssima, e, a despeito disso, ainda pouco aceita ou compreendida de viés, entre Literatura e Música.

Aceito o convite, os autores expuseram em seus textos debate mais amplo sobre o que foi discutido no evento: a reflexão, a teorização e a leitura crítica de *corpora* ligados à Literatura e à Música de maneira a problematizar e propor discussões que enfatizem as afinidades e as tensões que repercutem no contato entre essas linguagens tão irmanadas desde as antigas e medievais produções de letra e de som (e voz), de poema e de pauta musical (e canto), indissociáveis até o século XV e eventualmente ligadas desde então.

No Capítulo 1, “O samba como lugar do popular em *Os colegas* (1972), de Lygia Bojunga”, Adriana Falqueto Lemos e Arlene Batista da Silva Ferreira investigam o samba como manifestação popular no livro de Lygia Bojunga, *Os colegas*, observando as produções musicais da dupla canina Virinha e Latinha, e da participação do

seu bloco de rua no carnaval do Rio de Janeiro. O propósito é o de analisar textualmente as letras das músicas atribuídas aos personagens cachorros e, considerando com Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2010), que os textos literários revelam uma leitura de mundo expressa pelo autor, vislumbrar uma cultura da música popular e sua representação na literatura de Lygia Bojunga.

Com “O *rap* e a pólis: por uma literatura ‘outra’, também menor”, Adrianna Machado Meneguelli discute, no Capítulo 2, como o *rap* brasileiro musical e literário, revelador de uma violência experimentada entre fronteiras urbanas instáveis, evoca o aspecto político de vozes marginais. Neste sentido, o trabalho propõe observar como, na relação centro-periferia, vida rotineira-guerra, “a poesia se perfaz e se torna testemunho, comportando tanto a vivência traumática como a sobrevivência”, além de considerar o conceito “literatura menor”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que “pode servir de farol para pensarmos numa literatura ‘outra’, também menor, cuja cadência agressiva as tortuosas redondilhas do *rap* traduzem em brado”.

No Capítulo 3, “Ler e ouvir: música e literatura em trança”, Daise de Souza Pimentel mostra a apropriação da música pela literatura, a partir do conto do escritor e músico norte-americano Sherman Alexie, “Because my father always said he was the only Indian who saw Jimi Hendrix play ‘The star-spangled banner’ at Woodstock”. Na reflexão, percebe-se como a linguagem musical contorna variados aspectos da narrativa, cujo contexto implica a ebulição dos anos 1960.

Elcio Loureiro Cornelsen apresenta, por sua vez, uma discussão que aproxima literatura, música e futebol, no Capítulo 4, intitulado “O ‘futebol de poesia’ na literatura e na música popular brasileira”. Para tanto, serve-se do conceito de Pier Paolo Pasolini, “futebol de poesia” (*calcio di poesia*) – locução metafórica que distinguiria o futebol europeu, como o italiano, do latino-americano, em especial o do Brasil, marcado sobretudo pelo drible –, para interpretar um conjunto de poemas que tratam justamente do que se entenderia por uma “linguagem poética” do futebol, como “O anjo das pernas tortas” (1962), de Vinícius de Moraes, e “O gol” (2006), de Ferreira Gullar, e as canções “Ponta de lança africano” (1975), de Jorge Ben, e “O Futebol” (1989), de Chico Buarque de Hollanda.

No Capítulo 5, “Canção para um romance *ex tempore*: leitura do poema ‘Trio romanesco’, de Alphonsus de Guimaraens”, Fabíola Padilha propõe a leitura poética e, em certos aspectos, biográfica do poema “Trio romanesco”, de Alphonsus de Guimaraens. A análise se fundamenta no “enredamento vida e poesia, responsável pela

atmosfera lúgubre que predomina nesse tríptico de tonalidade menor, a timbrar a dor que pulsa nos versos merencórios do ‘solitário de Mariana’”.

“Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da MPB”, Capítulo 6: Jorge Luiz do Nascimento, a partir de referências em letras de canções populares e de *raps* brasileiros da segunda metade do século XX, reflete sobre a questão da violência policial racista contra negros pobres das cidades, favelas e periferias urbanas. Interessa ao autor observar as marcas de autoritarismo e de exclusão representadas naquelas produções culturais populares “que tratam de maneiras distintas tal situação, expressando visões diferentes que, conforme Homi Bhabha, escapam de uma ‘visão pedagógica’ da história, por meio de práticas ‘performáticas’ que subvertem as narrativas históricas tradicionais”.

Ligiana Costa, Maya Suemi Lemos e Silvana Scarinci desenvolvem uma análise sobre libretos seiscentistas e sua relação com o drama renascentista no Capítulo 7, “A intertextualidade entre os libretos das primeiras óperas italianas e a literatura dramática renascentista”. Assim, além de ponderarem sobre a autonomia do gênero libreto, no que concerne a sua relação com a música, as autoras estudam “as interseções entre o repertório teatral escrito e semi-improvisado (em especial italiano e espanhol) e os primeiros libretos de ópera” do século XVII, de modo a esclarecer seu trânsito intertextual.

Um conto de Caio Fernando Abreu é o ponto de partida de Linda Kogure para analisar, em “‘Lixo e purpurina’ em transposição de Caio F.: do conto à canção”, Capítulo 8, a face pouco conhecida do contista: letrista musical. A autora, diante dessa novidade, e embora reconheça a intertextualidade com a música desenvolvida por Caio Abreu em sua obra literária – além do cinema, do teatro, do jornalismo etc. –, prefere apresentar e debater a respeito da forma como o autor gaúcho “transpõe e sintetiza o conto para a versão musicada em tempos e espaços tão distintos: de Londres/fuga da repressão militar brasileira a Porto Alegre/fase terminal da Aids”.

Em “Do *cantus firmus* ao *cantus fictus*: a polifonia de ...y no se lo tragó la tierra, de Tomás Rivera”, Capítulo 9, assinado por Luciano Prado da Silva, o propósito é o de analisar o tema da polifonia musical em ...y no se lo tragó la tierra (1971), romance do autor chicano Tomás Rivera, considerando as três vezes narrativas que se justapõem para expor o enredo, cujo contexto implica a luta pelos direitos civis nos EUA, entre fins de 1960 e início de 1970. O objetivo é observar, nessa tripla composição de foco narrativo literário, sua aproximação do *cantus firmus* (canto fixo), próprio da polifonia na música.

No Capítulo 10, “O mundo da música do Rio de Janeiro (1890-1900) e a música nas crônicas de Machado de Assis”, Mônica Vermes observa práticas e repertórios musicais de fins do século XIX no Rio de Janeiro, que, constantes parcialmente na historiografia da música brasileira, podem ser recuperados também por meio de outras fontes, além de jornais e documentos oficiais, como as crônicas, que ecoam referências à música produzida nesse período e sua recepção por parte da sociedade carioca. Para tanto, a autora seleciona e analisa crônicas de Machado de Assis, recolhidas na série “A semana” – publicada entre 1892 e 1897 –, formando um conjunto de 248 crônicas, entre as quais 49 referem diretamente a música, o que complementa muito aquela historiografia.

Em “‘Tom, compasso e seu motivo’ em *O som e o sentido*, de J. M. Wisnik”, Capítulo 11, Paulo Muniz da Silva se baseia especialmente no capítulo 3 de *O som e o sentido*, de José Miguel Wisnik (1999), sobre a música tonal, consolidada entre os séculos XVI e XVIII, para observar pontos de contatos desse item da história da música tonal com o *Flor de abril*, CD de Paulo Netto, compositor, letrista e músico capixaba, em cujo trabalho “a música tonal se reinventa, viabilizando arranjos excelsos e banais, ou simples e geniais, dos quais os séculos de usos e abusos do tonalismo não impedem o constante brotar”.

A poesia de Rubén Darío enseja as reflexões de Renata O. Bomfim, em “‘Triunfo de líras’: música e mito na poética de Rubén Darío”, Capítulo 12. O objetivo do trabalho é analisar comparativamente aspectos relacionados à música de Richard Wagner e ao mito do cisne na obra poética de Darío, com vistas a perceber o diálogo entre esses temas e a tradição literária, assim como sua relevância no movimento modernista hispano-americano.

Voltado para os cantos dos povos ameríndios, o Capítulo 13, “De cosmopistas, palavras-comida, protopalavras e cantos colhidos”, de Rosângela Pereira de Tugny, apresenta o que a autora considera “o impacto conceitual e metodológico” que o encontro com as artes verbais daqueles povos provocam em nós, seja pelo “universo de imagens, sentidos e conhecimentos de mundos” que ignoramos, seja pelo fato de que “são parte de ontologias que concebem palavras, cantos, comidas, corpos e outras agências de forma radicalmente distinta daquela que conhecemos”. A partir de textos poéticos ou cantos ameríndios de autores indígenas, Rosângela Tugny retrança parcialmente essa experiência inquietante e enriquecedora.

Esses doze capítulos, portanto, procuram trazer à berlinda dos estudos literários e musicais o que de mais atual ocorre nos colóquios, nas publicações e nos debates

acadêmicos a respeito do consórcio Literatura e Música. E logram esse resultado, a nosso ver, porque procuram dar visibilidade a investigações diversificadas que colocam em pauta desde *corpora* ameríndios e seiscentistas até os de expressão mais contemporânea, como o *rap*.

Exposto o escopo, esperamos com o livro oferecer aos interessados um dos aspectos mais fascinantes dos estudos interartes: o som da letra e a letra do som.

Mônica Vermes
Paulo Roberto Sodré
Wilberth Salgueiro

Capítulo 1

O samba como lugar do popular em *Os colegas* (1972), de Lygia Bojunga

Adriana Falqueto Lemos

Doutora em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)
Bolsista da Fapes

Arlene Batista da Silva Ferreira

Doutora em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Um texto infantil sobre animais, a obra de Lygia Bojunga, *Os colegas* (1972), sua primeira narrativa, conjuga em seu cerne elementos que dão o tom fabuloso típico dos contos para crianças. E, antes que se possa dialogar com o livro, é preciso que se enredem à conversa os pressupostos sobre o que se entende por leitura literária neste trabalho: “lê-se para entender o mundo, para viver melhor”, como diz Lajolo (1993, p. 7); leitura essa que, no processo social, renuncia a qualquer neutralidade (ZILBERMAN, 2009, p. 43) e que é construção de sentidos (GERALDI, 2010, p. 111); afinal, “ler é dar um sentido de conjunto [...], ler é, portanto, constituir e não reconstituir um sentido” (GOULEMOT, 2009, p. 108).

Conforme aponta Berta Lúcia Tagliari Feba, na dissertação *Os colegas, de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no ensino fundamental* (2005), vê-se que, no

livro, a “linguagem plurissignificativa leva o leitor a ampliar seu campo imaginativo” (2005, p. 138), mas que, ao mesmo tempo, escapa do “pedagogismo geralmente associado ao gênero”. “Bojunga elimina a exemplaridade e a obediência. A transgressão a normas, motivo de reforço do poder adulto e da punição da criança, deixa de fazer parte da trama” (2005, p. 139).

Resgata-se, ainda, o trabalho de Jéssica Pereira Gonçalves, sob orientação da professora Josilene Pinheiro-Mariz, da Universidade Federal de Campina Grande, exposto no texto “Ludicidade e prazer: proposta de leitura de *Os colegas*, de Lygia Bojunga” (2014). Propõe-se um primeiro contato dos alunos com o texto por meio da apresentação de objetos relacionados ao livro, “como fantasias de palhaços, de piratas, de bailarinas, pequenos brinquedos, instrumentos musicais como flauta, pandeiro, tudo muito colorido e enfeitado” (GONÇALVES, 2014, p. 5). A dimensão do texto literário seria alargada dessa forma, expandindo-o para fora do livro e no corpo dos leitores. A leitura da obra, conduzida com o auxílio desse tipo de recurso, expande não somente a compreensão da leitura, mas também dos sentidos múltiplos impressos no texto.

A história de um grupo de amigos que sobrevive às margens, no limite, é o foco de *Os colegas*. Primeiro são Virinha e Latinha, dois cachorros vira-latas, que deixam de lado a disputa de um osso velho ao perceber que ambos gostam de samba:

[...] um gostava mais de bolar a letra, o outro, a música. Fizeram então o primeiro samba de parceria:

Vida, acho você a maior

Quanto mais penso em você

Mais eu vejo que te gosto

E que não tem coisa melhor

(BOJUNGA, 2012, p. 14).

É assim que a narrativa se mistura à música, ao samba. Virinha e Latinha conhecem mais amigos que vêm morar no seu “barraco”, na beira da praia: a cachorrinha de madame Flor-de-Lis, o Ursíssimo Voz de Cristal e o coelho Cara de Pau. Entre as doçuras e as agruras da vida, a amizade fica mais forte.

E se escondendo daqui, escapando dali, vão vivendo o cada dia. O tempo tem estado ótimo, e assim que eles acabam de procurar comida vão pra praia. De noite, céu estrelado, de manhã, mar azul. E quando a tarde vai se equilibrando naquele cai-não-cai, é a hora que eles gostam de cantar. Flor anda afinadinha que só vendo, e Virinha e Latinha têm feito cada samba bom mesmo. A cantoria acaba sempre com aquele primeiro samba que a dupla fez: “Vida, acho você a maior...” – virou o hino dos colegas (BOJUNGA, 2012, p. 31-32).

O samba é fundamental na vida dos colegas; distrai e anima a vida cotidiana, sempre tão árdua e, por vezes, injusta. Num momento de tristeza, Flor-de-Lis se recorda de um samba de Virinha e Latinha, “feito em português bem errado”:

*Tudo na vida tem jeito, meu compadre
Só sê inguinorante é que num dá pé
Num só a gente vive naquele vinagre
Como só pode fazê o que os outros qué*
(BOJUNGA, 2012, p. 79).

A cadelinha reflete:

“Samba bacana”, foi pensando (enquanto chorava). “Eles têm toda a razão. Olha aí o meu caso: se não fosse ignorante, se alguém tivesse me posto na escola pra, pelo menos, aprender a ler e escrever, eu não estava nessa situação: já tinha escrito num papel tudo que eu queria dizer” (BOJUNGA, 2012, p. 79).

Quando os colegas são ajudados por um grupo de tatus do campo – os Garcia –, Virinha e Latinha concordam que devem fazer um samba de presente e homenagem a eles.

Fizeram. Naquela tarde mesmo. Com Cara-de-Pau marcando o batuque na caixa de fósforos. Saiu bom à beça e se chamou O samba dos seis tatus. Quando João Carlos de Oliveira Brito foi desejar boa-noite pra

noiva, já levou o samba embrulhado em papel de seda. E, pra contar a verdade, foi o presente que até hoje os Garcia gostaram mais (BOJUNGA, 2012, p. 101).

Ao esperar a volta de Flor-de-Lis, que havia sido encontrada pela dona, eles mal conseguem conter a inspiração para criar um novo samba.

*Andaram dizendo por aí:
“Corrente de prata é bacana de se usar”
Mas há muito tempo já compreendi
Que seja de prata, seja de lata,
Corrente só serve pra chatear*
(BOJUNGA, 2012, p. 105).

E, quando se sentiu feliz ao entrar para o circo com seus amigos, Latinha pensou em compor um samba novo. “Queria contar como estava se sentindo importante”: “Hoje quero contar pro povo / Este sentimento novo / Que nasceu dentro de mim...” (BOJUNGA, 2012, p. 138).

A pesquisa teórico-cultural-musicológica nos possibilita traçar caminhos para o diálogo com o *corpus* acima disposto, os sambas criados por Virinha e Latinha. Tal recorte considera a música como uma prática cultural diversa, portanto produzida e consumida por grupos em espaços variados. Musicologia aqui entendida de acordo com Joseph Kerman, em *Musicologia* (1987), como sendo “o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos da música” (KERMAN, 1987, p. 1). Recorte-se, além disso, a proposta de investigação de Kerman, interessando-se no “papel desempenhado pela música em suas respectivas sociedades” (1987, p. 5). Destaca-se, ainda, o estudo de outros objetos e problematizações, como aqueles pontuados por Cook e Everist (2011), uma “nova” musicologia. Assim, estudam-se aspectos da música como produção de um povo, logo, de certa cultura. As ferramentas para tais estudos, explica Kerman, relacionam-se com os preceitos dos estudos da História Cultural (KERMAN, 1987, p. 52).

Segundo Nicholas Cook e Mark Everist, em *Rethinking music* (2001), não é possível estudar música sem considerar aspectos culturais que a permeiam. Fazer isso seria “algo que é fora do tempo e da cultura” (COOK; EVERIST, 2001, p. ix, tradu-

ção nossa)¹, já que há uma “inseparabilidade entre a etnomusicologia e a musicologia” (2001, p. viii, tradução nossa)². Sem considerar a participação da cultura na análise de produção cultural, a pesquisa musicológica pode se tornar “suspeita”, segundo os autores, já que “tentou prover explicações ‘puramente musicais’ (formais) para o que eram, na verdade, significados socialmente indissociáveis” (p. xi, tradução nossa)³.

Os significados que emergem da leitura das músicas de Virinha e Latinha e que serão analisados neste texto se imbricam na cultura popular brasileira do samba e, embora a análise não seja conduzida por estudos formais musicológicos, ela se constitui numa zona multidisciplinar: entre a literatura e a música. Dessa forma, considera-se que, assim como postulam John Paul Harper-Scott e Jim Samson, autores de *An introduction to music studies* (2009), uma história social da música se interessa, principalmente, “no papel que a música desempenha na vida das pessoas”.

Música não é o som que algo tem. Nós gostamos e valorizamos algumas e não outras por causa da nossa história social e educacional, e por causa das associações que acompanham o estilo musical em si. Nós também incluímos música como parte de uma vasta coleção de estilos de vida e escolhas (HARPER-SCOTT; SAMSON, 2009, p. 43, tradução nossa)⁴.

Uma história social da música investiga, primordialmente, o “relacionamento entre indivíduos, grupos sociais, estrutura social e música” (HARPER-SCOTT; SAMSON, 2009, p. 44, tradução nossa)⁵. Assim, o estudo social da música visa investigar “o modo como pessoas organizam suas experiências musicais, através de institui-

1. “formalist way of studying music, something that is out of time and culture”.

2. “inseparability of ethnomusicology and musicology”.

3. “analysis was seen as suspect because it attempted to provide ‘purely musical’ (that is to say, formalistic) explanations for what were in reality socially indissociated meanings”.

4. “music is not just the sounds it makes. We like and value some and not others, as much because of our social and educational backgrounds, and because of the associations that a company musical style itself. We also include music as part of a wider collection of lifestyles and choices”.

5. “relationship between individual people, social groups, social structure and music”.

ções, em grupos, e via mercado, e o modo como a música é produzida, performada, consumida e compreendida” (2009, p. 44, tradução nossa)⁶.

Resgatando o texto de Bojunga, percebem-se os sujeitos, suas experiências e o modo como sua música é produzida e performada em *Os colegas*. Virinha e Latinha são dois moradores de rua, dois cachorros vira-latas que sobrevivem aos “trancos e barrancos” com seus três amigos. Cada um tem uma parte importante no grupo musical. Cada um contribui, da forma que pode, para a composição de sambas que os fazem sair na praça, na avenida, nos dias de Carnaval, todos vestidos de palhaços num só bloco.

A montagem do bloco reflete, de maneira alegórica, o carnaval do Rio de Janeiro. A turma se arruma conseguindo apetrechos de todas as fontes possíveis: encontram barbantes, latas, penas de galinha:

e noite adentro, com a luz da lua iluminando, os colegas trabalhando. Um cortando e outro costurando os pedaços de pano, a vela do barco e os trapos todos reunidos, pouco a pouco vão aprontando os paletós e as calças de palhaço. [...] A lua começa a se despedir. O carnaval quer entrar (BOJUNGA, 2012, p. 39).

Os instrumentos musicais são emprestados de um pessoal da escola de samba que os colegas conhecem. A sensação do carnaval é transportada para a narrativa em dois capítulos: “A grande farra” e “Quarta-feira de cinzas”: “Que coisa boa que foi aquele carnaval! Quanta risada e brincadeira, confete e serpentina, quanto samba e batuque naqueles dias de farra!” (BOJUNGA, 2012, p. 45). “Quando rompeu a quarta-feira de cinzas os cinco estavam exaustos. [...] Sentaram no meio-fio e dormiram logo” (p. 46-47). São logo cooptados pela carrocinha, já que, cansados da brincadeira, não deram conta de correr.

A cultura do samba, ou seja, a música, os compositores, o contexto, os consumidores etc., é transposta para a trama de forma simbólica e impregnada de traços muito característicos da cultura popular brasileira e carioca. Alerta Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2010), sobre “a importância da experiência cotidiana

6. “The way people organize their musical experience through institutions, in groups, and via the market, and the way music is produced, performed, consumed, and understood”.

como fonte de inspiração, sobretudo com referência às atividades e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo” (2010, p. 40). Vemos, então, que “a arte, e portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (CANDIDO, 2010, p. 63).

As manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sobrevivência, pois, como vimos, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica (CANDIDO, 2010, p. 79).

A obra seria, de acordo com Candido, uma relação entre autor e público, estando o autor, dessa forma, desempenhando um papel social (CANDIDO, 2010, p. 83-84).

O jogo de Bojunga é múltiplo: assim como pontua Feba (2005), ela envolve o leitor de forma lúdica ao mesmo tempo que mantém o caráter crítico do discurso. As músicas de Virinha e Latinha reconstroem e representam, diante do leitor, o imaginário e o sentimento do samba brasileiro: entre a felicidade e o drama, entre o humor e o protesto, entre o esquecimento e a glória nos três dias de carnaval em que tudo vira do avesso para logo depois desmanchar-se em cinzas – para se reerguer em fôlego novamente.

A música sobre a vida, “[...] você é a melhor”, transmite a felicidade em meio à adversidade; depois de fazerem amizade por causa do samba, Virinha e Latinha percebem na amizade e na união o valor da vida, e prosseguem cantando a música para fechar suas sessões de batuque. Mensagem similar se percebe na música “Deixa a vida me levar”, de Serginho Meriti em parceria com Eri do Cais, gravada por Zeca Pagodinho, e “O que é, o que é?”, de Gonzaguinha.

Sobre o problema da ignorância, da música que Flor-de-Lis canta enquanto chora, é possível perceber a ideia de que o conhecimento liberta aliada à crítica social: quem não sabe ler ou escrever obedece aos outros sem questionar. Ainda assim, mesmo sem o conhecimento formal, os personagens da trama conseguem resolver seus problemas; o que os ajuda são os amigos, a perseverança e a esperança. Sobre

isso, coaduna-se a fala de Elisa Cristina da Silva, na dissertação de mestrado *Os colegas, Angélica e O sofá estampado: Lygia Bojunga e a reconstrução da fábula* (2010), quando ela discorre que:

De forma alegórica, a narrativa se converte em uma grande metáfora da união e da harmonia do grupo, que aponta para a moral da história, ou seja, seu propósito: mostrar que a amizade, o respeito, a relação entre o individual e o coletivo são os pilares sobre os quais se assentam a liberdade e a felicidade de cada um (SILVA, 2010, p. 44).

Sambas com esse tipo de linguagem, um “português errado”, como se refere Flor, tratam de injustiças sociais como as que passam *Os colegas*. As composições de Adoniran Barbosa “Saudosa maloca” e “Despejo na favela”, por exemplo, tratam de pessoas vivendo o mesmo drama dos animais da trama de Bojunga.

Há também as composições que homenageiam e presenteiam as pessoas queridas ou de destaque, como a que os cachorros produzem para os tatuzinhos Garcia, que os libertaram da carrocinha. Esse aspecto da música transparece nos sambas de enredo, como o da escola de samba Beija-Flor que homenageou, em 2016, o Marquês da Sapucaí: “Mineirinho Genial! Nova Lima – Cidade Natal. Marquês de Sapucaí – O Poeta Imortal!”.

A música de crítica e protesto surge novamente na letra da música sobre a “corrente de prata”. O samba de protesto se reconhece, por exemplo, em “Apesar de você” e “Meu guri”, de Chico Buarque, e “Acender as velas”, de Zé Kéti. A criação de Virinha e Latinha alude ao aprisionamento que temos quando trocamos nossa dignidade por dinheiro.

A última música é sobre a felicidade em fazer parte do circo e se tornar importante. Diferentemente da transitoriedade de apenas três dias de brilho do Carnaval, os colegas terão uma vida plena por mais tempo.

A cultura não é o resultado de um processo de busca pelo passado, não é um retorno e nem mesmo uma “arqueologia” (HALL, 2003, p. 44), mas é um processo de criação contínuo. Esse processo se dá porque, “na ‘experiência’, todas as práticas se entrecruzam; dentro da ‘cultura’, todas as práticas interagem – ainda que de forma desigual e mutuamente determinante” (2003, p. 143). Ao unir literatura e música, Bojunga transmite cultura, conjugando em *Os colegas* a experiência do

Rio de Janeiro, da praia, do samba, da realidade do excluído, dos marginalizados, da feira livre, do circo, das fantasias, do Carnaval, dos animais abandonados, da cultura popular crítica, das vozes daqueles que compõem a respeito e a despeito de tudo, sobre a vida.

Referências

BOJUNGA, Lygia. **Os colegas**. 52. ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking music**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

FEBA, Berta Lúcia Tagliari. **Os colegas, de Lygia Bojunga Nunes: um estudo da recepção no Ensino Fundamental**. 2005. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2005. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/bltfeba.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2019.

GERALDI, João Wanderley. A leitura e suas múltiplas faces. *In*: GERALDI, João Wanderley. **A aula como acontecimento**. São Carlos: Pedro & João, 2010. p. 103-112.

GONÇALVES, Jéssica Pereira. Ludicidade e prazer: proposta de leitura de *Os colegas*, de Lygia Bojunga. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO E INCLUSÃO, 1., 1-3 dez. 2014, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: Cepesi/UEPB; Realize, 2014. Disponível em: http://editorarealize.com.br/revistas/cintedi/trabalhos/Modalidade_1datahora_10_10_2014_12_55_18_idinscrito_904_aea59974080be22fa-787a8750be03757.pdf. Acesso em: 17 jan. 2019.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. *In*: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas da leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. Introdução de Alcir Pécora. 4. ed. rev. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 107-116.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARPER-SCOTT, John Paul Edward; SAMSON, Jim. **An introduction to music studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SILVA, Elisa Cristina da. **Os colegas, Angélica e O sofá estampado**: Lygia Bojunga e a reconstrução da fábula. 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14943>. Acesso em: 17 jan. 2019.

ZILBERMAN, Regina. Sociedade e democratização da leitura. *In*: BARZOTTO, Valdir H. (org.). **Estado de leitura**. Campinas: Mercado de Letras, 1999. p. 31-46.

Capítulo 2

O *rap* e a pólis: por uma literatura “outra”, também menor

Adrianna Machado Meneguelli

Doutora em Letras – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes)

Cada vez que eu rimo ponho a minha alma em todas partes da letra
como se escrevesse nos teus cornos com a ponta da baioneta.

MC Marechal (2009)

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que
uma minoria faz em uma língua maior.

Deleuze e Guattari (2014, p. 35)

Das redondilhas bucólico-melódicas da “Canção” de Gonçalves Dias às redondilhas metricamente indecisas, e agressivas, do *rap* contemporâneo jaz um fosso, que é temporal, contextual e estilístico. O cotejamento de estéticas, porém, separadas por séculos, e representativas de meios artísticos diversos – literatura e música –, pode trazer à cena tanto a imbricação de ambos quanto a afirmação de uma identidade que se perfaz na diferença, e que cada vez mais se afirma nesta.

A literatura traz indelevelmente tatuada em si, em seu corpo, a marca da instabilidade; corpo cuja acepção se amplia – de *corpus* textual a *corpus* teórico – em prol de uma resignificação, sem pretensão de se restringir a um único conceito. O teórico Terry Eagleton é um dos que, magistralmente, expressa essa impossibilidade de abrigar a literatura num conceito estável, principalmente porque os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis e possuem uma estreita relação com as ideologias sociais. A questão que ora se coloca não é a que move o questionamento do que é ou não literatura, ou se uma produção como o *rap* (termo oriundo da junção das letras iniciais das palavras *rhythm and poetry*), manifestação que é musical e literária, pode nesse conceito se abrigar.

Teóricos competentes, como Jorge Nascimento, já responderam a isso, e foram além, alcançando as reborduras políticas que emergem

[...] dessa forma poética popular, que agrega valores performáticos e que, fundamentalmente, busca, através da emissão da palavra cantada (ou do canto falado), a conscientização dos Manos e Minas das pobres periferias urbanas de São Paulo e do Brasil (NASCIMENTO, 2011, p. 5).

Tendo por mote a produção dos Racionais MC's, o professor destaca o quão fortemente esse discurso poético – representativo das vozes às quais foi negado o acesso à cultura e aos saberes canônicos – intenta interceder na vida e atuar contra o sistema; assim se expressam vários grupos do movimento *hip-hop*. A criação é, pois, uma arma, e essa é uma das faces da guerra, que na letra do MC Marechal se torna refrão: “É a guerra, neguin, nós somo a guerra, neguin / Sofremo a guerra, neguin, / vivemo a guerra, neguin, / Meu estilo é a guerra, neguin, / Brasil é a guerra, neguin”.

Essa é também uma das representações da violência que, contínua e despidamente, segue atrelada à imagem de um Brasil nada isento de males, e que, por muito tempo, se escudou na prerrogativa de ter um povo que se caracteriza pela cordialidade. Ora, ao dizer que o brasileiro é cordial, na obra *Raízes do Brasil* (1936), Sérgio Buarque não o exime da violência ou do ódio. Isso foi interpretado na época, por teóricos mais conservadores, como uma negação a quaisquer tendências a extremismos ou a uma índole má ou violenta. O “cordial” a que se refere o historiador é o que age pelo coração, inclusive quando movido por sentimentos perniciosos. Escla-

rece o próprio autor: “Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civildade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante” (HOLANDA, 1995, p. 147). A passionalidade no *rap*, pois, testemunhada na força da letra, na presteza do ódio e na assunção da guerra, mais do que um fato social e político, revela um corpo em luta, complexo, que tem na violência seu bastião.

Pode-se dizer, a partir de Edward Said (2007), que há no Ocidente uma tradição de atribuir ao “outro” a violência. Não que seja entre nós negada, mas é comum a defesa de ser acidental. Por sua vez, a atribuída ao “outro” é endêmica e preocupante. Essa visão preconceituosa coloca o “outro” num terreno extremista, representativo de um comportamento que aterroriza e que representa uma ameaça. Iniludivelmente, o medo da alteridade, da diferença permeia todos os discursos veiculados hoje na mídia, do religioso ao político; e, em se tratando da realidade urbana, mormente vivenciada em cidades metropolitanas, o “outro” é muitas vezes o que se situa nas bordas da cidade, ou para além delas, nas estremaduras do bom gosto e do luxo.

Parece oportuno retomar aqui a visão de América Latina proposta pelo pensador uruguaio Angel Rama, a de “um corpo vivo, provocador de tensões e lutas, as quais configuram uma identidade cultural particular” (RAMA, 1985, p. 14). Essa, por sua vez, é passível de ser projetada para microrrealidades desse mesmo continente, para países e cidades que avultam como “um corpo trabalhado por contradições e paradoxos, pelo fato de ser considerado espaço de uma luta ideológica, cultural e social” (RAMA, 1985, p. 11). Convém frisar que o corpo – que é textual, musical e físico, em se falando do *rap* – é, antes de tudo, político, concernente à pólis e às suas vulnerabilidades geográficas e sociais.

Geográficas porque noções como “centro” e “periferia” estão sendo paulatinamente colocadas em xeque, com o que corroborou o surgimento dos *shopping centers* e a própria reconfiguração de muitos bairros, que contêm hoje seu próprio “centro”, isto é, com seus cinemas, comércios e monumentos, para o qual as pessoas antes se dirigiam para compras e diversão. Nessa mesma esteira, que é pura instabilidade, deslizam os produtos culturais, imiscuindo-se e dissipando-se em todas as direções da pólis, ou da urbe. Daí a importância de, no acolhimento da lição de Edward Said, não perder de vista que “a aliança entre a obra cultural, as tendências políticas, o Estado e as realidades específicas de dominação” não pode ser desprezada (SAID, 2007, p. 43). E mais, que é a partir dessa ótica que a produção em destaque – o *rap* –

urge ser pensada. Enquanto manifestação musical, como sendo aquela que se perfaz ao largo do cânone, mas ao lado da rítmica popular e atrelada à representação de um nicho social; enquanto manifestação literária, como a que se dispõe na própria instabilidade conceitual em que o termo “literatura” investe. A letra que é denúncia – banhando-se em outros tantos leitões de autores díspares – ramifica-se em afluentes e corredeiras em que vozes como as do MC Marechal, ecoando os Racionais e reverberando o Emicida, emergem com a força de uma catarata.

A partir dessa consideração – da força da palavra, da violência que é física, social e cultural – e tendo em mente as instabilidades sobre as quais esse “corpo” múltiplo se sustenta é que se faz possível uma transposição da “literatura menor” – proposta por Deleuze e Guattari à obra kafkiana – para uma literatura dos trópicos, que se transfigura numa literatura “outra”, cuja linha melódica as tortuosas redondilhas do *rap* traduzem em brado.

Na obra em que os dois teóricos propõem uma leitura para a produção do escritor tcheco, o terceiro capítulo é intitulado com uma pergunta: “O que é uma literatura menor?”. Para respondê-la, sem a pretensão de esgotá-la, os autores a definem a partir de três características, mas não sem antes esclarecer: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). Tendo por referência a situação da família de Kafka, judeus de Praga, estabelecidos em outro país, e o impasse que impossibilita o seu acesso à escrita, os teóricos definem a primeira característica da literatura menor: “[...] nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (2014, p. 35).

Para não ficarem restritos ao universo kafkiano, isto é, para ilustrar como isso pode se dar em outro contexto, Deleuze e Guattari exemplificam tal processo com o uso que os negros podem fazer com o inglês norte-americano. Ou seja, referem-se a uma escrita que é necessária, mesmo que desterritorializada (leia-se também não canônica e não formal), “porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura” (2014, p. 36), e que surge de uma minoria, quase sempre de excluídos. Interessa observar que, embora as fronteiras da cartografia urbana movimentem-se de maneira instável, outras fronteiras, como a linguística e a econômica, são ainda relativamente nítidas, conquanto intercambiáveis e em entrelaçamento contínuo. Afinal, o produto da periferia, seja ele qual for, é consumido pelos bairros nobres, e vice-versa.

“A segunda característica das literaturas menores é que tudo nelas é político” (2014, p. 36). Afirmam os teóricos que, nesse sentido, a literatura menor difere das “grandes” literaturas, porque nela cada caso individual – quer seja familiar, quer seja conjugal etc. – é imediatamente interligado à política, de certa forma aos valores que daquela emergem. Questões individuais, como as relações entre pais e filhos, exemplificam os pensadores, tornam-se, em Kafka, não uma questão edipiana, mas um programa político. Da mesma maneira, as letras do *rap* – brasileiro, periférico, desterritorializado – tornam-se um “programa político” a partir do momento em que denunciam a “guerra” cotidiana em que vivem, em que assumem a violência como certa e a morte como sina naquele contexto, e quando convocam à luta, que é física, social e poética. O cenário de fundo, o que resta decantado dessas letras, é o de uma cidade doente, uma pólis em guerra civil.

Atestam ainda Deleuze e Guattari: “A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo” (2014, p. 37). Isso porque nesse tipo de literatura não abundam talentos como os dos grandes mestres, o que é considerado positivo, uma vez que torna possível conceber outra escrita, outra produção que não aquela “individuada”, mas que é coletiva. Trata-se de uma função extremamente política (“O campo político contaminou todo o enunciado”, vaticinam os autores), principalmente porque essa consciência coletiva, destacam ambos, ou mesmo nacional encontra-se sempre em vias de desagregação (2014, p. 37). “A literatura é a tarefa do povo”, evocam expressão publicada num jornal de 2011 e ratificam ser a máquina literária uma máquina revolucionária, pelo poder que tem de promover uma enunciação coletiva.

E o coletivo, que imediatamente nos remete à produção “verbomusical” (com o perdão dos irmãos Campos pelo trocadilho), num contexto duplamente periférico, afirma-se na linguagem, que é desterritorializada, e nas histórias fragmentadas, verdadeiro mosaico de muitas vozes. Isto é, em se considerando a variação linguística, que é de cunho social, as expressões locais, assim como as gírias, conferem legitimidade a um discurso que aborda uma realidade específica. A língua escrita, por sua vez, comporta a falada, a oral, necessária à compreensão da vivência exposta, que é de um grupo – com suas marcas linguísticas –, e não de um único indivíduo. A literatura de testemunho cadenciada no *rap* extrapola aquela do sujeito solitário; isto é, a voz que a cadencia, mesmo sendo de um só, faz ecoar as vozes de muitos. Seu nome é legião.

Por essa razão, outro viés desse tipo de manifestação poética é a parcela de testemunho que aí se embute. O que se denomina literatura de testemunho traz em seu

bojo uma vivência, que é traumática, e que reverbera social e politicamente. Tal a definem os estudiosos da *Shoah*, a partir das narrativas judaicas voltadas ao extermínio dos judeus na Segunda Guerra. Apesar do enfoque diferenciado, o conceito é passível de ser aplicado à literatura latino-americana, quando entra em pauta a escuta dada às vozes dos oprimidos. Nesses termos, emerge a relação entre o real narrado, ou versificado, e a literatura como trabalho com a linguagem; ou seja, a relação entre o discurso literário e o não ficcional, que é igualmente histórico. Tanto no caso dos sobreviventes da *Shoah* quanto no caso dos *rappers* da periferia sul-americana, a sobrevivência por meio do discurso dispõe-se como uma constante, modulando a escrita. É o que se lê e o que se ouve no brado do Marechal: “Por isso mesmo eu sou um deserto, / honro meu DNA sobrevivente / Ainda carrego no ombro / a alma dos que não tão mais com a gente”.

Também sob os auspícios de uma imagética que se traduz em perda e em violência é que o filósofo argentino Enrique Dussel apoia-se na tese de que: “A Modernidade nasce realmente em 1492” (DUSSEL, 1993, p. 188). Isso porque ela é concebida como atrelada a uma práxis irracional de violência, e disso decorre a necessidade de se pensar numa dialética a partir da qual a “Modernidade” e a alteridade, por ela vitimada, encontram sua realização por meio do que o autor concebe como sendo uma “mútua fecundidade criadora”. Ele propõe, então, uma transmodernidade, vista como libertadora, uma vez que a razão moderna eurocêntrica é transcendida em prol de um desvelamento do Outro, “a partir da afirmação de sua Alteridade como Identidade na Exterioridade como pessoas que foram negadas pela Modernidade” (DUSSEL, 1993, p. 187).

Esse projeto dusseliano, transmoderno, implica principalmente a práxis de uma solidariedade, que ele chama de *analética*, e que se dá entre o centro e a periferia, entre a cultura ocidental e as culturas do mundo periférico ex-colonial. É uma proposição que, num amplexo igualmente solidário, abarca teoricamente essa alteridade que o *rap* brasileiro traduz. Trata-se, por um lado, de uma “outridade” que é literária, mas que também é política e social; por outro, trata-se de uma manifestação que a massa brasileira cada vez mais aplaude, porque nela se reconhece.

Reconhecer-se na batida compassada e na violência das letras do *rap* é, de algum modo, articular tempos e lugares, atos e atores diversos, num espaço intermediário, na proposição de uma dialética possível. No mais, a cadência dessas palavras nos faz lembrar, a todo momento, do quão potente é a estremadura: ima-

gética passível de abarcar toda a comunidade nacional pós-colonial e periférica. Extrapolando, entretanto, o enquadramento da imagem de uma comunidade nacional, para sempre a perplexidade diante das diferenças, das *performances* constrangedoras, da violência multifacetada. *Performances* e violências que se afirmam no espaço da pólis, na geografia cada vez mais confusa da grande cidade onde, como observou Homi Bhabha, “a perplexidade dos vivos é mais intensamente experimentada” (2001, p. 238).

Ao dissertar sobre o sentido da cidade, da periferia do povo e da disseminação transnacional da cultura, o teórico indiano destaca ainda uma estranha sobrevivência cultural do povo: “Isto porque é vivendo na fronteira da história e da língua, nos limites da raça e gênero que estamos em posição de traduzir as diferenças entre eles, numa espécie de solidariedade” (BHABHA, 2001, p. 238). Nesses termos (e para unir as pontas deste texto), cotejar as redondilhas ufanistas e ingênuas de Gonçalves Dias com as do *rap* contemporâneo – retrato e testemunho de um espaço que é de guerra – em um discurso cujas relações, como diria Foucault, são da natureza de um conflito armado é propor, solidariamente, uma articulação possível. Na fronteira entre o clássico e o popular, entre a rima e a disritmia, entre as flores e a baioneta, entre o passado e o presente e entre o som e o silêncio, há uma linha invisível, espaço de ambivalências e instabilidades identitárias. Aí se faz possível vislumbrar tanto uma política subversiva quanto uma prática do conflito. Mas não só: torna possível o encontro.

“Estou buscando o encontro... quero o encontro [...]”, enuncia Beloved, personagem de Toni Morrison, analisada por Homi Bhabha; “É só disso que eu preciso / Um pouco de alma retribuída num improviso”, canta o MC Marechal. Nos entrelaçamentos fronteiros, nessa zona que é puro estranhamento, em que as identidades oscilam e se reconfiguram, impera o desejo do encontro, que as palavras agressivas e chocantes do *rap* tentam encobrir, mas que olhares como os de Bhabha teimam em desvelar: “Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas [...], ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social” (BHABHA, 2001, p. 42).

Enquanto isso, nas baladas endinheiradas da classe média alta brasileira, o *groove* potente embala o refrão do *rapper* Cachorro Magro (ou Shaolin): “Late igual cachorro, / morde igual um monstro”, que a assistência brada, em uníssono.

Referências

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DUSSEL, Enrique. **1492**: o encobrimento do outro. A origem do mito da Modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MC MARECHAL. **É a guerra, neguin**. Rap apresentado no Movimento Periférico, no Sesc de Niterói, em 21 mar. 2009. Disponível em: <https://youtu.be/lo5tGsgN4nU>. Acesso em: 3 set. 2019.

NASCIMENTO, Jorge. O Titanic afundou: poesia e cultura, *rap* e sociedade. **Contexto** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, n. 19, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/6567/4800>. Acesso em: 17 jan. 2019.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Capítulo 3

Ler e ouvir: música e literatura em trança

Daise de Souza Pimentel

Doutora em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)
Centro de Ensino Superior de Vitória (Cesv)

Este texto foi pensado como um meio de apresentação do escritor norte-americano Sherman Alexie, conduzido pelo conto “Because my father always said he was the only Indian who saw Jimi Hendrix play ‘The star-spangled banner’ at Woodstock”. Esse conto é um dos 24 que compõem o livro *The Lone Ranger and Tonto fistfight in Heaven*, publicado inicialmente em 1993 e reeditado vinte anos depois. O livro levou o autor ao reconhecimento público como uma das vozes mais provocativas da sua geração, ao retratar a vida dos nativos americanos na contemporaneidade. Sherman Alexie faz parte do grupo de escritores, descendentes dos povos nativos americanos, cuja produção compõe o que conhecemos como Literatura Nativa Americana. As obras desse grupo abordam diferentes perspectivas sociais, culturais, históricas e até espirituais desse povo.

Grande parte da produção de Sherman Alexie tem como cenário a Reserva Indígena Spokane (Washington), onde nasceu (em 1966) e foi criado. É possível perceber a marginalidade dos nativos que se afirma nos fragmentos da escrita que abordam a vida na aldeia. As personagens das suas narrativas são geralmente nativos

americanos, como ele próprio. Algumas dessas personagens são recorrentes nas obras do autor, como Victor, o narrador do conto em foco.

Situando suas histórias em comunidades de nativos, Sherman Alexie, como William Faulkner, García Márquez e o nosso Guimarães Rosa, cria um espaço que é, ao mesmo tempo, um território local e um espaço mítico, para abordar grandes temas que concernem ao “homem humano”. São paragens mágicas, representação de lugares reais na ficção desses grandes artistas: Yoknapatawpha County, criação do Faulkner inspirada e baseada em Lafayette County, Mississipi; Macondo, a aldeia de García Márquez, moldada pela cidade onde o autor passara a infância, Aracataca; o sertão rosiano, criado a partir do sertão que se estende pelos estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás; e a reserva de Spokane, Washington, onde, geralmente, se desenrolam fatos da vida de pessoas postas à margem da sociedade. Em uma entrevista, Sherman Alexie apresenta o seu lugar, a sua comunidade, em que a vida se faz em sucessão de tragédias e o ramerrão cotidiano:

Todo tema, toda história, toda tragédia que existe na literatura acontece em minha pequena comunidade. Hamlet acontece em minha reserva diariamente. Rei Lear ocorre em minha reserva diariamente. É um lugar poderoso. Nunca ficarei sem material para minhas histórias (GRASSIAN, 2005, p. 6, tradução nossa)⁷.

Estudos recentes demonstram que os nativos americanos têm sido estereotipados e categorizados pelos europeus desde os primeiros núcleos habitacionais instalados na América. Os europeus formaram uma imagem distorcida dos indígenas para servir aos interesses dos brancos, que continuam a ser os colonizadores e opressores dos contemporâneos navajos, apaches, *dakotas*, *cherokees*, *sioux*, *yaquis*, ou descendentes de outras nações indígenas. Segundo Andrew Macdonald: “A própria palavra ‘índio’ é uma fusão de centenas de tribos, línguas e culturas em uma única figura emblemática: o Outro, o Estrangeiro, o não generalizado Não Europeu” (GRASSIAN, 2005, p. 8, tradução nossa)⁸.

7. “Every theme, every story, every tragedy that exists in literature takes place in my little community. Hamlet takes place on my reservation daily. King Lear takes place on my reservation daily. It’s a powerful place. I’m never going to run out of stories”.

8. “The very word ‘Indian’ is a conflation of hundreds tribes, languages and cultures into one, emblematic

Esse Outro tem uma baixa expectativa de vida. Pode morrer pelo uso de drogas, por suicídio ou assassinato, pela violência geral que acomete os índios urbanos e os das reservas. Segundo o autor, eles podem até desaparecer na maioria branca daqui a algum tempo, uma vez que mais de 60 % dos nativos se casam com brancos, um quarto somente fala a língua tribal e um terço não é afiliado a uma tribo.

Sherman Alexie, nativo americano, superou muitas barreiras para estudar, tornar-se músico e escritor premiado de uma já extensa obra que compreende um romance, livros de poemas e de contos, e roteiros para o cinema. Seus livros foram selecionados para as páginas “Best of” da revista *People* e para listas dos livros notáveis do ano do *The New York Times*. Em 1996, ele foi indicado como um dos vinte melhores escritores americanos com menos de 40 anos pela revista *Granta*.

Com o conto “This is what it means to say Phoenix, Arizona”, também de *The Lone Ranger and Tonto fistfight in Heaven*, Sherman Alexie escreveu um roteiro que resultou no filme *Smoke signals* (1998), dirigido por outro nativo americano, Chris Eyre. O filme ganhou o prêmio Audience no Festival de Cinema Sundance do mesmo ano. Em “This is what it means to say Phoenix, Arizona”, o protagonista é o mesmo Victor, do conto que será comentado neste trabalho.

Sendo Sherman Alexie músico, parece natural que a música permeie vários dos seus textos, ou seja, neles referida. A música é uma sequência de movimentos sonoros regidos por um tempo; o tempo de uma vida pode ser regido pela música, como no cinema. Não uma única música para uma vida, mas muitas, desde as *lullabies* que embalam o bebê àquelas que fazem a trilha dos filmes de fadas – como a linda canção do filme *A bela adormecida* (1959), dos Estúdios Disney, “Once upon a time”, que tem como base o *ballet* homônimo de Tchaikowski. Recentemente, Lana del Rey fez ressurgir essa canção, cantando-a no filme *Malévola*, de 2014.

Podemos lembrar de outras tantas canções que fazem a trilha sonora dos nossos bons e, também, dos outros momentos. A propósito, Fernando Pessoa, no seu peculiar modo, refere-se a uma dessas canções-elo com o passado, no poema: “Pobre velha música” (PESSOA, 2004, p. 37):

Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.
Recordo outro ouvir-te,
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.
Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.

As indagações do poeta português, avesso a sentimentalismos, levam-no a desconstruir um passado de felicidade, evocado pela música. Música essa que, já no segundo verso da segunda estrofe, nem sabe se ouvira antes. Entretanto, no final do poema, com o recurso do oxímoro, afirma que a felicidade ocorrera, de fato, no momento em que voltou ao passado em busca de memórias felizes.

No conto de Sherman Alexie, “Because my father always said he was the only Indian who saw Jimi Hendrix play ‘The star-spangled banner’ at Woodstock”, há referência a vários estilos musicais, como o *rock* e o *blues*, a roqueiros e blueseiros, mas a canção-tema da narrativa e, principalmente, da história do pai e mesmo da vida do protagonista é “The star-spangled banner”, de Jimi Hendrix, como revela o título do conto. Essa interpretação muito particular do hino nacional americano, com a qual Hendrix encerrou o mais aclamado festival de *rock*, o de Woodstock, e passou à história, apresenta-se como um *leitmotiv* no texto de Sherman Alexie.

A letra do hino americano foi escrita no século XIX pelo poeta Francis Scott Key, ante a visão das largas listras e das estrelas brilhantes da grande bandeira erguida para celebrar a vitória sobre os ingleses no Forte McHenry, em Baltimore, durante a guerra de 1812. A interpretação de Jimi Hendrix, nos anos 1960, chamou a atenção para o seu tempo, para o seu país, os Estados Unidos – em guerra com o Vietnã e com muitos distúrbios político-raciais –, e para a “geração Woodstock”. A *performance* do guitarrista e cantor americano foi impactante e inesperada, como declarou uma testemunha:

“The star-spangled banner” encheu o ar. Parecia a Guerra do Vietnã. Soava como um tiroteio, como helicópteros, como metralhadoras. Ele pegou a canção e fez algo que ninguém nunca julgou possível com o hino nacional. Ele o fez soar como tudo que estava acontecendo no nosso país e em volta do mundo no momento. Eu lembro daquilo encher o céu. Eu olhei para cima e vi que preenchia o céu de uma maneira que eu não achava possível naquele fim de semana (FORNATALE, 2009, p. 303).

No conto há um narrador em primeira pessoa, que evoca a lembrança de seu pai e do tempo que passou com ele, quando era ainda um garoto. Ele narra os principais fatos da vida do pai, iniciando com alguns episódios da juventude deste, transcorrida num tempo de muita turbulência: “Durante os anos 1960, meu pai era o perfeito hippie, desde que todos os hippies tentavam ser índios. Por causa disso, quem podia reconhecer que meu pai estava tentando afirmar-se socialmente?” (ALEXIE, 2013, p. 24, tradução nossa)⁹.

Esse comentário vem a propósito de uma foto do pai, quando jovem. Ele batera em um homem durante um protesto contra a guerra do Vietnã, na reserva, “vestido com uma camisa florida e com um cinto de botões, o cabelo em tranças, com símbolos vermelhos de paz espalhados pelo seu rosto como pintura de guerra” (ALEXIE, 2013, p. 24-25, tradução nossa)¹⁰. Assim caracterizado e segurando um rifle acima da cabeça, ele fora fotografado. Atrás dele, um companheiro carregava um cartaz com a frase: “MAKE LOVE NOT WAR” (“faça amor, não faça guerra”). Essa foto causara algumas reações ao ser republicada em vários jornais; a favorita do filho era uma nota do *Seattle Times*: “Ativista vai para a guerra pela paz” (ALEXIE, 2013, p. 25, tradução nossa)¹¹. Identificado como um nativo americano, algumas legendas passaram a aludir à sua etnia, como “Um guerreiro contra a guerra” e “Reunião pacífica torna-se rebelião nativa” (ALEXIE, 2013, p. 25, tradução nossa)¹².

9. “During the sixties, my father was the perfect hippie, since all the hippies were trying to be Indians. Because of that, how could anyone recognize that my father was trying to make a social statement?”.

10. “my father is dressed in Bell-bottoms and flowered shirt, his hair in braids, with red peace symbols splashed across his face like war paint”.

11. “Demonstrator goes to war for peace”.

12. “One warrior against war”, “Peaceful gathering turns into native uprising”.

Preso, o pai passou dois anos numa penitenciária em meio a bandidos de alta periculosidade. De acordo com o narrador, seu pai nunca entrou em sérios problemas, saindo da prisão a tempo de pegar uma carona para Woodstock e ver Jimi Hendrix tocar “The star-spangled banner” (ALEXIE, 2013, p. 26). E, muitos anos depois, dizia ao filho: “Depois de toda a merda pela qual passei, meu pai dizia, eu tive a impressão que Jimi soube que eu estava lá na multidão para tocar algo como aquilo. Foi exatamente como senti” (2013, p. 26, tradução nossa)¹³.

Daí por diante, nos vinte anos seguintes, o pai continuamente tocava a fita de Jimi Hendrix até ela se acabar. Nesses momentos, ele bebia muita cerveja, chorava, ria, segurando o filho firmemente nos braços. Na imaginação da criança, ambos, o pai dela e Jimi, bebiam juntos, numa cerimônia ritualística (ALEXIE, 2013, p. 26).

As histórias contadas pelo pai eram principalmente sobre sua mulher, quando ele a encontrara ou como eles começaram a namorar. De acordo com seu filho, as narrativas tornaram-se mais bonitas à medida que o relacionamento entre seus pais tornou-se mais hostil. Na época do divórcio, a esposa “era possivelmente a mulher mais bonita que já existira” (ALEXIE, 2013, p. 27, tradução nossa)¹⁴.

Entre outras lembranças, Victor descreve certo momento em que ouviu, mais uma vez, a versão de Jimi Hendrix do hino nacional, gravada ao vivo em Woodstock. O pai e ele voltavam pra casa depois de um jogo de basquete (ALEXIE, 2013, p. 28) e ele se sentiu comovido pela canção, que o fez querer aprender a tocar guitarra.

E o narrador divaga sobre a influência de Jimi Hendrix em sua relação com o pai. Em vários momentos, esse narrador se refere a músicos; para ele, toda canção tem um sentido especial para cada um. Evoca Elvis Presley e reflete como o cantor americano sobreviveu à sua morte na lembrança dos fãs. Ainda segundo o narrador, a música é o que há de mais importante, um poderoso remédio. A música tornara seu pai um filósofo da reserva (ALEXIE, 2013, p. 29).

Outras lembranças estão registradas neste conto, todas ligadas à vida e ao comportamento do pai de Victor: a experiência em Woodstock estava sempre nos sonhos do filho.

13. “After all the shit I’d been through, my father said, I figured Jimi must have known I was there in the crowd to play something like that. It was exactly how I felt”.

14. “By the time the divorce was final, my mother was quite possibly the most beautiful woman who ever lived”.

Eu sonhava com meu pai dançando com todas essas hippies magras, fumando uns baseados, tomando ácido, rindo quando a chuva caiu [...]. Mas, mesmo que eu sonhe tanto sobre isso, eu não tenho pista alguma sobre o que significa para meu pai ser o único índio que viu Jimi Hendrix tocar em Woodstock. E talvez ele não fosse o único índio lá. Muito provavelmente havia centenas, mas meu pai pensava ser o único. Ele me disse isso um milhão de vezes quando estava bêbado e umas duzentas vezes quando estava sóbrio (ALEXIE, 2013, p. 31, tradução nossa)¹⁵.

O narrador conta-nos ainda sobre o sério acidente que o pai sofreu com uma moto e o tempo que passou no hospital, ajudado pela mulher. O casamento já havia acabado e ela criara uma nova vida sem o marido, viajando para participar das *powwows*¹⁶, dançando como fazia quando mais jovem. E, quando o pai se recuperou, deixou o filho com ela e nunca voltou. “Por um tempo, eu recebia cartões postais quase toda semana. Depois, era uma vez por mês. E então, só no Natal e no meu aniversário” (ALEXIE, 2013, p. 34, tradução nossa)¹⁷.

A mãe tentou explicar o que acontecera e o menino perguntou se o motivo era Jimi Hendrix. Segundo ela, parte da culpa era, sim, do Jimi, acrescentando que aquele devia ser o único casamento destruído por um guitarrista morto há tanto tempo (ALEXIE, 2013, p. 34).

Mesmo sofrendo, ambos continuaram suas vidas. Quando Victor sentia falta do pai, costumava ouvir música, geralmente *blues*. A maior parte das vezes ouvia Robert Johnson, o famoso *bluesman*, cujo talento dera motivo a uma lenda sobre uma negociata com o diabo. Nesse ponto das lembranças do passado, o narrador compara o significado de ser um índio contemporâneo com o *bluesman* negro, no

15. “I dreamed my father dancing with all these skinny hippie women, smoking a few joints, dropping acid, laughing when the rain fell. [...] But as much as I dream about it, I don’t have any clue about what it means for my father to be the only Indian who saw Jimi Hendrix play at Woodstock. And maybe he wasn’t the only Indian there. Most likely there were hundreds but my father thought he was the only one. He told me that a million times when he was drunk and a couple hundred times when he was sober”.

16. Danças rituais, principalmente de cura.

17. “For a while, I got postcards nearly everyweek. Then it was once a month. Then it was on Christmas and my birthday”.

início do século XX. E pensou no pai, comparando-o a Robert Johnson, no momento em que ouvia Jimi Hendrix, na chuva, em Woodstock (ALEXIE, 2013, p. 35).

O conto finaliza com o narrador lembrando-se da noite em que esperou o pai fora de casa até o amanhecer, imaginando o barulho das motos e guitarras, sentindo muita saudade dele. Desiludido, entrou em casa para o desjejum que sua mãe havia preparado para eles, “comendo até ficarem satisfeitos” (ALEXIE, 2013, p. 36, tradução nossa)¹⁸.

Terminado o conto, abrem-se as possibilidades de análise, pois nele encontramos temas ligados à literatura pós-colonialista, à literatura dos nativos americanos, ao papel da mulher nessa cultura (destacado na literatura dos autores nativos), ao mundo ficcional em face do núcleo duro do real, além de outros que são desvelados a cada leitura.

Referências

ALEXIE, Sherman. **The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven**. New York: Grove, 2013.

FORNATALE, Pete. Jimi Hendrix. *In: WOODSTOCK: quarenta anos depois, o festival dia a dia, show a show, contado por quem esteve lá*. Tradução de Jamari França. Rio de Janeiro: Agir, 2009. Depoimento de Billy Altman, p. 303.

GRASSIAN, Daniel. **Understanding Sherman Alexie**. Carolina: University of South Carolina, 2005. cap. 1, p. 6.

PESSOA, Fernando. **Os melhores poemas de Fernando Pessoa**. 12. ed. São Paulo: Global, 2004.

WOODSTOCK. 40 years on: back to Yasgur's Farm. New York: Warner Music Group Company, set. 2009. 6 CDs.

18. “She made breakfast for both of us and we ate until we were full”.

Capítulo 4

O “futebol de poesia” na literatura e na música popular brasileira

Elcio Loureiro Cornelsen

Doutor em Germanística – Freie Universität Berlin (FUB)

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq

Futebol de poesia: uma introdução

No ensaio “Il calcio ‘è’ un linguaggio com i suoi poeti e prosatori”, publicado em janeiro de 1971 no jornal *Il Giorno*, o famoso cineasta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), num tom paródico diante de certo “academicismo”, esboça uma tentativa de elaborar uma “semiologia do futebol”. Pasolini estabelece as categorias de *calcio di prosa* (“futebol de prosa”) e *calcio di poesia* (“futebol de poesia”) para diferenciar esteticamente o futebol europeu, especialmente o italiano, do futebol praticado na América Latina, tendo por foco o futebol brasileiro. Tal “leitura” do futebol proposta por Pasolini foi estabelecida à luz da partida final do Mundial do México, que reuniu no Estádio Azteca a Squadra Azzurra e a Seleção Canarinho, no dia 21 de junho de 1970, quando o “time de ouro” sagrou-se tricampeão mundial e inscreveu, definitivamente, na construção identitária do Brasil, a designação de

“país do futebol”. A paixão de Pasolini pelo futebol advinha da crença de que a cultura popular seria um terreno de luta política e de que o futebol seria um elemento importante da cultura contemporânea. Além disso, tal paixão levou Pasolini a atribuir, de maneira original, ao futebol uma linguagem própria, definindo-a como um sistema de signos que possuiria todas as características fundamentais da linguagem falada-escrita (CORNELSEN, 2006, p. 174-176).

No âmbito deste breve estudo, adotaremos justamente a categoria de “futebol de poesia” proposta por Pasolini, no intuito de refletirmos sobre a relação entre futebol, literatura e, respectivamente, música popular brasileira (MPB).

Uma das características do “futebol de poesia” seria o drible, o momento de “subversão” que, assim como o gol, seria sua expressão por excelência: “Quem são os melhores dribladores do mundo e os melhores fazedores de gols? Os brasileiros. Portanto, o futebol deles é um futebol de poesia – e, de fato, está todo centrado no drible e no gol”, afirma Pasolini (2005, p. 5). Cabe lembrar que o caráter lúdico e a diversão sempre marcaram a relação do jogador brasileiro com a bola, caráter esse que parece estar desaparecendo diante do senso coletivo que tolhe a individualidade técnica. Por isso, falarmos atualmente de “futebol de poesia” parece implicar um “olhar nostálgico”.

A título de um pequeno *corpus* de análise, selecionamos os poemas “O anjo das pernas tortas” (1962), de Vinícius de Moraes, e “O gol” (1980), de Ferreira Gullar, e as canções “Ponta de lança africano” (1975), de Jorge Ben Jor, e “O futebol” (1989), de Chico Buarque de Hollanda, como exemplos de “tradução” interartes dessa “linguagem poética”.

O “futebol de poesia” na literatura

Na literatura brasileira, os primeiros poemas que têm por tema central o futebol remontam ainda ao tempo do futebol amador, na década de 1910, com destaque para “Match de football” (1916), de Apparício Torelly – sempre com uma marca de humor, revelado, por exemplo, nos versos “O dia estava lindo. Havia gente em penca. / O juiz apitou e começou a encrensa” (*apud* PEDROSA, 1967, p. 112) –, e “O salto” (1922), de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, no qual a escritora já utilizava a forma de soneto para enaltecer o desempenho de Marcos de Mendonça, o primeiro goleiro na história da seleção brasileira, que se tornou seu marido: “Ao ver-te hoje saltar para um torneio atlético. / Sereno, forte, audaz como um vulto da Ilíada. /

Todo o meu ser vibrou num ímpeto frenético. / Como diante de um grego, herói de uma Olimpíada” (MENDONÇA, 1922, p. 109). Mas foi a partir dos anos 1940, já em franca fase de popularização do esporte bretão, que os escritores passaram a voltar sua atenção também para o futebol. Desde então, entre os escritores que dedicaram versos ao futebol, encontramos nomes como Carlos Drummond de Andrade (“Futebol”; “A seleção”, “Aos atletas” etc.), Ferreira Gullar (“O gol”), Glauco Mattoso (“Soneto para o jogo bruto”), José Soares (“O futebol no inferno”), Vinícius de Moraes (“O anjo de pernas tortas”) e João Cabral de Melo Neto (“O torcedor do América F. C.”; “Ademir da Guia” etc.), entre outros.

Iniciaremos nossa análise da relação entre futebol e poesia com a interpretação do poema “O anjo de pernas tortas”, de Vinícius de Moraes, publicado em 1962 na obra *Para viver um grande amor*, o décimo primeiro livro de poesias do escritor, que iniciara a carreira literária em 1933:

O anjo de pernas tortas

A um passe de Didi, Garrincha avança
Colado o couro aos pés, o olhar atento
Dribla um, dribla dois, depois descansa
Como a medir o lance do momento.

Vem-lhe o pressentimento; ele se lança
Mais rápido que o próprio pensamento,
Dribla mais um, mais dois; a bola trança
Feliz, entre seus pés – um pé de vento!

Num só transporte, a multidão contrita
Em ato de morte se levanta e grita
Seu uníssonos canto de esperança.

Garrincha, o anjo, escuta e atende: Gôooooo!!
É pura imagem: um G que chuta um O
Dentro da meta, um L. É pura dança.
(MORAES, 1962)

Como ressalta Milton Pedrosa na obra *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira* (1967), trata-se de um poema “inspirado na atuação de Manuel Francisco dos Santos (Garrincha) durante a luta pela conquista do bicampeonato mundial” (PEDROSA, 1967, p. 124). Vinícius de Moraes publicou *Para viver um grande amor* alguns meses após o triunfo da seleção brasileira no Chile. Sem dúvida, o poema “O anjo de pernas tortas” dialoga com esse contexto. Com Pelé lesionado na segunda partida das oitavas de final, contra a Tchecoslováquia, sendo substituído por Amarildo pelo restante da competição, Garrincha se tornou o grande nome daquela Copa, sobretudo por suas atuações contra a Inglaterra, o Chile e, novamente, a Tchecoslováquia (GEHRINGER, 2010, p. 161). A título de exemplo, em *El fútbol a sol y sombra*, o escritor uruguaio Eduardo Galeano sintetizou a atuação de Garrincha contra a seleção chilena na semifinal: “adelante Garrincha deliraba y hacia delirar. ‘¿De qué planeta procede Garrincha?’, se preguntaba el diario *El Mercurio*, mientras Brasil liquidaba a los dueños de casa” (GALEANO, 2010, p. 132).

E se Garrincha estava em plena forma naquele ano de 1962, Vinícius de Moraes também consolidava seu nome como um dos expoentes da Bossa Nova. Além de iniciar a parceria com Baden Powell, da qual surgiram verdadeiras obras-primas da música popular brasileira, como “Berimbau” e “Canto de Ossanha”, Moraes fez seu primeiro *show* com Tom Jobim e João Gilberto em agosto de 1962, pouco antes do lançamento de *Para viver um grande amor*, na boate AuBom Gourmet, evento que teve grande repercussão à época.

Retornando a “O anjo de pernas tortas”, em termos formais o poema apresenta estrutura fixa como soneto italiano, ou seja, contém quatorze versos distribuídos por quatro estrofes, sendo dois quartetos e dois tercetos (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 690). Predominam rimas cruzadas nas duas primeiras estrofes, com a estrutura abab//abab, enquanto os tercetos apresentam o esquema cca//dda. Os versos são isométricos, prevalecendo decassílabos nos quartetos e hendecassílabos nos tercetos.

Cabe ressaltar ainda que, dos 44 poemas que compõem a obra *Para viver um grande amor*, nove apresentam a forma de soneto: “Não comerei da alface a verde pétala”, “Retrato de Maria Lúcia”, “O espectro da rosa”, “Soneto do amor como um rio”, “Soneto de Montevidéu”, “Soneto da mulher ao sol”, “O verbo no infinito”, “Poética (II)” e “O anjo das pernas tortas”. Além disso, integram o livro 43 textos em prosa, sendo que um deles versa sobre o tema do futebol: a crônica “Canto de amor e de angústia à seleção de ouro do Brasil”, escrita após a partida da seleção brasileira

contra a Espanha no dia 6 de junho de 1962, em que Vinicius de Moraes faz menção a Garrincha, destacando as habilidades do jogador como grande driblador e artilheiro:

[...] sabe Pelé eu nunca chamei ninguém de gênio porque acho besteira mas você eu chamo mesmo no duro você e o meu Garrincha que eu louvo a santa natureza lhe ter dado aquelas pernas tortas com que ele botou a Espanha entre parêntesis garoto bom passou o primeiro passou o segundo o terceiro o quarto chutou GOOOOOOOOL DOOO BRAAAAASIL que beleza maior beleza não tem nem pode ter toda raça vibrando com uma dispnéia coletiva ah que vasoconstricção mais linda o sangue entrando verde pelo ventrículo direito e saindo amarelo pelo ventrículo esquerdo e se fundindo no corpo amoroso de pobres e ricos doentes de paixão pela pátria e até a revolução social em marcha pára maravilhada para ver “seu” Mané balançar o barbante [...] por favor poupem o coração deste e de 70 milhões de poetas cuja vida pulsa em vossos artelhos enquanto vos dirigis para a vitória final inelutável com a ajuda de Nossa Senhora da Guia nosso pai Xangô e “seu” Mané Garrincha. Olé! (MORAES, 1962).

42

Numa “Advertência” ao leitor, datada de setembro de 1962, e que antecede os textos que compõem *Para viver um grande amor*, Vinicius de Moraes define a obra como “coletânea de crônicas, se bem que mesclada a poemas de fato e de circunstância”, seu “primeiro livro de prosa” (MORAES, 1962). E assim define o escritor o tema que as alinhava, bem como o motivo para integrar poemas e crônicas numa mesma obra: “Há, para o leitor que se der ao trabalho de percorrê-las em sua integridade, uma unidade evidente que as enfeixa: a de um grande amor. [...] Os poemas [...] visam a amenizar um pouco a prosa: dar-lhe, quem sabe, um ‘balanço’ novo” (MORAES, 1962).

Se o tema do futebol não aparece com tanta frequência na obra poética de Vinicius de Moraes, a forma de soneto sempre foi uma presença constante na produção lírica desse escritor, fato que elevou seu nome ao *hall* dos grandes sonetistas da literatura brasileira, entre eles Gregório de Matos Guerra, Claudio Manuel da Costa, Olavo Bilac, Alphonsus de Guimaraens, Cruz e Sousa, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Desde o primeiro livro de poesia do escritor, *O caminho para a distância* (Rio de Janeiro, Schmidt, 1933), os sonetos se fazem presentes, como é o caso de “Revolta”, “Solidão” e “Judeu errante”, de um total de 39 poemas. O mesmo se repete no terceiro livro do escritor, *Novos poemas* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1938), em que figuram os seguintes sonetos: “Ária para o assovio”, texto de canção em forma de soneto, “Soneto à lua”, “Soneto de agosto”, “Soneto a Katherine Mansfield”, “Soneto de contrição”, “Soneto de carta e mensagem”, “Soneto de devoção”, “Soneto de inspiração”, e “Soneto de intimidade”. São nove sonetos de um total de trinta poemas.

Além dessas obras, outras duas se destacam pelo emprego do soneto como forma: *Poemas, sonetos e baladas* (São Paulo, Gaveta, 1946) e *Livro dos sonetos* (Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1957). Dos 48 poemas que compõem a obra *Poemas, sonetos e baladas*, dezessete são sonetos, dos quais nove foram escritos quando o escritor se encontrava na Inglaterra, nos anos de 1938 e 1939, estudando língua e literatura de língua inglesa na Universidade de Oxford. Outros datam de 1940 e 1941, escritos quando Vinícius de Moraes já havia regressado ao Rio de Janeiro.

Por sua vez, o *Livro de sonetos* é composto por 56 poemas, alguns deles publicados nas obras anteriores. Além disso, essa obra conta com uma introdução intitulada “O caminho para o soneto”, de Otto Lara Resende, que assim define os sonetos de Vinícius de Moraes: “Seus sonetos, longe de serem acadêmicos, isto é, frios, nati-mortos, são essencialmente modernos: respira a mesma naturalidade de suas melhores composições” (RESENDE, 1957). E o fato de Vinícius de Moraes ter se dedicado à forma do soneto na referida obra é, para Otto Lara Resende, um indício de que “os sonetos, como certas aves, estimam andar em bando, juntos, para juntos enfrentarem os riscos de serem abatidos, quero dizer: de serem lidos, amados e decorados” (RESENDE, 1957).

Quanto à métrica nos sonetos de Vinícius de Moraes, em geral, predominam os versos decassílabos, bem como versos em redondilha menor e em hexassílabos. Ao referir-se aos sonetos compostos pelo escritor desde 1933, Otto Lara Resende ressalta ainda que “metro e rima variam, porém, segundo as exigências do tema, ou segundo os caprichos do poeta, que é, no soneto ou fora dele, um malabarista que não recua diante do salto mortal” (RESENDE, 1957). Portanto, ao levarmos em conta a presença do soneto como uma marca recorrente na obra do escritor, constatamos que, em termos formais, o poema “O anjo de pernas tortas” dialoga com o restante de sua obra.

Quanto ao tema, o poema expressa a idolatria de um mito: Garrincha, que se encontrava no auge da carreira quando Vinicius de Moraes compôs esse poema. O eu lírico – quase à moda de um locutor – apresenta a fluidez da jogada, iniciada por Didi e concluída em gol por Mané após driblar alguns adversários, para delírio da torcida. Enquanto a primeira, a segunda e a quarta estrofes têm por centro das atenções o jogador e o movimento da jogada, a terceira estrofe enfoca a torcida. Nos quartetos, a jogada evolui, atinge o ápice no primeiro terceto com a multidão na arquibancada se levantando, gritando e cantando, e a cena culmina com o “gôooooo!” do “anjo”.

Por sua vez, a jogada se estabelece por dribles e paradas: “Dribla um, dribla dois, depois descansa / Como a medir o lance do momento”; “Vem-lhe o pressentimento; ele se lança / Mais rápido que o próprio pensamento, / Dribla mais um, mais dois”. Sem dúvida, isso nos faz lembrar das imagens do jogador, parado diante de seus marcadores, para, num movimento de corpo e de arranque, vencê-los, como aquelas imagens em preto e branco exibidas no filme *Garrincha, alegria do povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade. Aliás, se o título desse documentário lançado em 1963 é uma alusão à cantata *Jesus, alegria dos homens*, de Bach, o anjo das pernas tortas faz a alegria das arquibancadas. É o anjo que escuta e atende às preces da torcida devota e fiel com o seu “canto de esperança”. Enfim, o poema de Vinicius de Moraes tenta dar conta, pela linguagem, da habilidade de Mané, um “anjo de pernas tortas”, um “anti-herói”, um “herói inviável”, como bem define o cineasta Oswaldo Caldeira (2005, p. 43). O poema também busca a “pura imagem”, a “pura dança” performática do jogador e da torcida.

Passemos, agora, à interpretação do poema “O gol”, do escritor maranhense Ferreira Gullar, publicado na coletânea *Toda poesia – 1950-1980* (1980). Vascaíno de coração, o poeta dá um tratamento estético todo especial ao momento máximo do futebol, o gol:

O gol

A esfera desce
do espaço
veloz
ele a apara
no peito

e a para
no ar
depois
com o joelho
a dispõe à meia altura
onde
iluminada
a esfera
espera
o chute que
num relâmpago
a dispara
na direção
do nosso
coração.
(GULLAR, 2010, p. 31)

Primeiramente, cabe ressaltar que, embora o futebol não seja um tema recorrente na obra de Ferreira Gullar, ele sempre esteve presente em sua vida, desde a tenra infância. Como declarou em entrevista concedida à equipe do Museu do Futebol em dezembro de 2011, além de frequentar os estádios e de acompanhar os jogos pelo rádio, ele próprio tentou a carreira de jogador nas categorias de base do Sampaio Correa, uma das equipes populares de São Luís, atuando como centroavante. E, como a maioria dos garotos, iniciou-se no futebol jogando “pelada”. Um de seus companheiros de infância foi José Ribamar de Oliveira, filho de seu Cecílio, dono de uma banca em que se vendia mingau de milho e tapioca no Mercado Novo, onde o pai do escritor também tinha uma quitanda. Mais tarde, seu parceiro de “peladas” se tornaria um dos maiores pontas-esquerdas do futebol brasileiro: nada mais nada menos que Canhoto (GULLAR, 2011), craque do São Paulo Futebol Clube e da seleção brasileira, tido por Chico Buarque como um verdadeiro ídolo.

Noutra entrevista, concedida à equipe da *Revista do Vasco* em 2009, Ferreira Gullar revelou o motivo que o levou a escrever o poema “O gol”:

Foi um pedido daquele menino, o Elio Gaspari. Ele me telefonou porque pretendia dedicar uma coluna ao futebol e queria publicar poemas com o tema. Expliquei que nunca tinha feito poema específico para o futebol, pedi um tempo e que depois me ligasse. E pensei em escrever um poema sobre o momento decisivo do futebol. E qual é? O gol. Esse poema não tá em livro algum meu. Fiz o poema e perdi o texto. Fui achar muito tempo depois, na coluna impressa (GULLAR, 2009).

Portanto, o poema “O gol” não resultou propriamente de uma iniciativa do escritor, no contexto do Mundial da Alemanha, em 2006, mas sim de um pedido do jornalista e escritor Elio Gaspari.

Não obstante o fato de o futebol não ser tema recorrente em sua obra, ele não deixa de ser referenciado num de seus poemas de maior destaque, o *Poema sujo* (1976), escrito no período de exílio em Buenos Aires, durante a ditadura militar, no qual Gullar faz menção a outra figura importante de sua infância: um amigo de seu pai, Newton Ferreira, “*center forward*” do Luso Brasileiro Futebol Clube e da seleção maranhense nas décadas de 1920 e 1930, que costumava levar o garoto nos ombros, quando iam assistir a partidas de futebol nos estádios em São Luís (GULLAR, 2009): “[...] Mas de Newton Ferreira, ex- / *center forward* da seleção maranhense, / que dez vezes faliu / e que era conhecido na zona do comércio, / não há nenhum traço / naquele chão de mosaico verde e branco [...]” (GULLAR, 1976, p. 67).

Em termos gerais, no poema “O gol” o eu lírico apresenta uma cena de jogo que culminará com um disparo “na direção / do nosso / coração”. Enunciado apenas no paratexto, o “gol” se realiza não só na concretude de a bola encontrar as redes, mas de tocar em “nosso coração”, marcando a emoção e a euforia desse eu lírico torcedor que, diante da cena de apenas alguns segundos, assim como outros torcedores, testemunham o momento singular enquanto ato e emoção.

Além disso, há todo um trabalho gráfico-visual com a linguagem que, ao mesmo tempo, é um trabalho temporal. O poema não apresenta uma forma fixa, mas sim se estrutura numa única estrofe polimétrica, pois o lance não se deixa apreender numa forma rígida. Num total de vinte versos polimétricos, predominam versos dissilábicos, trissilábicos e tetrassilábicos, com apenas um heptassílabo, o verso “a|dis|põe|à|mei|a al|tu|ra”. O “futebol de poesia”, no seu traçado não prosaico, torna-se “poesia de futebol”. O poeta se vê diante do desafio de traduzir em

palavras, rompendo com a linearidade da enunciação, a imagem-movimento do lance que não se escreve como tal.

O espaço-tempo é marcado nos três primeiros versos: “A esfera desce / do espaço / veloz”. E “ele”, o “poeta-jogador”, trabalha a “esfera”, num domínio de corpo no espaço-tempo. É uma relação que não se limita meramente à ação do sujeito “ele” sobre o objeto “a esfera”, pois ela – a bola – “desce” e “espera”. Assim, esfera e corpo, juntos, encenam a dança do jogo. “Ele”, solitário, a domina, a “apara”, fazendo com que “pare” e, “à meia altura”, sem que ela toque o solo, ele finalmente a “dispara”. “Apara”, “para”, “dispara”: sequência de ações do corpo reagindo à bola em movimento. O “ele” como corpo é nominalmente “peito” e “joelho”, mas também é o “pé” elíptico que dispara. E tudo culmina com a euforia da torcida diante da cena, num sentido metonímico de aproximação entre o ato do gol e a emoção de vivenciá-lo.

Em relação ao conjunto da obra, constata-se que o poema “O gol” dialoga com outros poemas do escritor, marcados pelo estilo verbo-visual, entre eles “Poema obsceno”, publicado em *Na vertigem do dia* (1980), e “Ouvindo apenas” e “Um instante”, publicados em *Muitas vozes* (1999). Cabe lembrar que, embora tenha participado da fase inicial do movimento concretista, juntando-se a Haroldo de Campos e a Décio Pignatari em meados da década de 1950, Ferreira Gullar logo rompeu com o movimento, por defender uma maior subjetividade na poesia, a qual, em sua visão, sucumbia diante da racionalidade da poesia concreta. Com artistas plásticos e poetas, o escritor lançou em resposta ao concretismo o movimento neoconcreto, cuja certidão de nascimento, por assim dizer, é o “Manifesto neoconcreto”, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 1959, em que se lê: “A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ [...] e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista” (GULLAR *et al.*, 1959).

Sem dúvida, a vasta obra de Ferreira Gullar apresenta diversas experimentações de ordem estética, que vão do lirismo e do apego às formas poéticas consagradas, como é o caso de seu livro inaugural *Um pouco acima do chão* (1949), passando por obras próximas do concretismo, como é o caso de *A luta corporal* (1954), ou ainda por outras em que predominam o linguajar coloquial e a poesia de cordel, sobretudo de sua fase combativa dos anos 1960 e 1970, atestada por publicações como *João Boa Morte, cabra marcado pra morrer* (1962) e *Quem matou Aparecida* (1962), e outras em que predomina o experimentalismo estético no sentido proposto no “Manifesto neoconcreto”, como é o caso de *O vil metal* (1960), *Poema sujo* (1976), *Na vertigem do dia*

(1980), *Barulhos* (1987) e *Muitas vozes* (1999), em que a poesia neoconcreta “afirma o poema como um ser temporal. No tempo, e não no espaço, a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo” (GULLAR *et al.*, 1959). Consideramos que o poema “O gol” dialoga especificamente com poemas publicados nessas obras em que o experimentalismo estético está presente por meio de um projeto gráfico e alicerçado ainda por elementos do neoconcretismo.

Por fim, há um aspecto já apontado na interpretação do poema “O gol”, de suma relevância para refletirmos sobre a poesia de Ferreira Gullar, que se orienta por grafismos: a emoção. Em entrevista concedida a Weydson Barros Leal, realizada em novembro de 1995, o escritor afirma que “cada poema, que nasce de uma experiência, de uma emoção, de uma descoberta, tem que gerar sua própria forma. [...] quando eu digo ‘buscar a forma’ eu estou dizendo buscar o ‘modo de expressar’ alguma coisa” (GULLAR, 1995). Portanto, o trabalho gráfico-visual do poema “O gol” resultaria de trabalho único da junção entre a expressão formal no jogo do espaço-tempo do corpo em movimento e a emoção que irrompe do gol.

O “futebol de poesia” na música

Música e futebol se aliaram ao longo do século XX no Brasil, em parcerias muito felizes no âmbito da música popular que possibilitaram a junção entre os elementos musical e verbal, envolvendo nomes como Ary Barroso, Lamartine Babo, Wilson Batista, Lupicínio Rodrigues, Jackson do Pandeiro, Tom Zé, Gonzaguinha, João Bosco, Jorge Ben Jor, Paulinho Nogueira, Aldir Blanc, Chico Buarque, e tantos outros, verdadeiros mestres em exaltar a paixão nacional.

Toda canção é uma criação mista e, como tal, é marcada pela inclusão simultânea do elemento musical e do verbal, como ressalta Solange Ribeiro de Oliveira na obra *Literatura e música: modulações pós-coloniais* (2002, p. 12). Por sua vez, todo ato de linguagem deve ser considerado dentro de uma cena enunciativa, inclusive o texto lítero-musical, como frisa Nelson Barros da Costa na tese *A produção do discurso lítero-musical brasileiro* (2001, p. 168).

Nosso primeiro exemplo da relação entre futebol e música popular brasileira, a partir da noção pasoliniana de “futebol de poesia”, é a canção “Ponta de lança

africano”, do cantor e compositor Jorge Ben Jor, lançada em 1976 no álbum clássico *África Brasil*. Conhecida popularmente por “Umbabarauma”, a composição se trata, sem dúvida, de uma das mais belas canções dedicadas ao futebol já compostas pela MPB. O álbum *África Brasil* traz ainda outra faixa contemplando o tema: “Camisa 10 da Gávea”, uma homenagem a Zico, craque que despontara no Flamengo no início da década de 1970. Aliás, Beto Xavier (2009, p. 186) chama a atenção para o fato de que Jorge Ben Jor “é o compositor da música popular brasileira que fez mais tabelas com o futebol”; ele “cantou a angústia do goleiro, a segurança do zagueiro, o craque da camisa 10 e elevou à glória um simples reserva que esquentava o banco. Cantou até a figura política do cartola” (2009, p. 186).

Filho de uma africana da Etiópia e de um estivador que compunha sambas de carnaval, nascido em Madureira, Jorge Duílio Lima de Menezes, o Jorge Ben, o Jorge Ben Jor, segundo José Geraldo Couto (2002, p. 142), “descobriu, por assim dizer, a seiva africana que anima toda a música negra que se faz no planeta – e a incorporou em sua música”. Sendo assim, isso nos permite afirmar que o álbum *África Brasil* sintetiza a própria origem de Jorge Ben Jor, que sonhava em ser jogador de futebol do time de coração, o Flamengo.

Ponta de lança africano

Umbabarauma homem-gol

Umbabarauma homem-gol

Umbabarauma homem-gol

Umbabarauma homem-gol

Joga bola, joga bola

Corocondô

Joga bola, joga bola

Jogador

Pula, pula, cai, levanta

Sobe, desce, corre, chuta

Abre espaço

Vibra e agradece

Olha que a cidade
Toda ficou vazia
Nessa tarde bonita
Só pra te ver jogar

Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol

Joga bola jogador
joga bola corocondô
Joga bola jogador
joga bola corocondô

Rere, rere, rere jogador
Rere, rere, rere corocondô
Rere, rere, rere jogador
Rere, rere, rere corocondô

Tererê, tererê, tererê, tererê
Tererê homem-gol
Tererê, tererê, tererê, tererê
Tererê homem-gol

Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol
Umbabarauma homem-gol

Essa é a história de Umbabarauma
Um ponta de lança africano
Um ponta de lança decidido
Umbabarauma. (BEN JOR, 2009)

Sem entrarmos mais profundamente na questão da relação entre melodia e letra, gostaríamos de considerar alguns aspectos do estilo musical de Jorge Ben Jor, no sentido de apoiar a interpretação do texto da canção “Ponta de lança africano”. José Geraldo Couto aponta algumas especificidades no modo de composição de Jorge Ben Jor, num ritmo muito peculiar, o “suingue”, a “alquimia sonora”:

O segredo de sua originalidade está nessa batida diferente, que ele batizou de “sacundin sacunden” e que depois foi chamada de “sambalanço”, “samba-rock”, “samba-soul”, “samba-funk” etc. Para alguns entendidos, tudo se resume a uma adaptação do compasso binário do samba ao compasso quaternário do rock e do soul (COUTO, 2002, p. 141-142).

Na letra da canção “Ponta de lança africano”, constatamos uma relação profunda entre futebol e música. A narrativa textual parece mesclar-se ao ritmo da própria música. E, na quarta estrofe, o “eu lírico” se dirige ao jogador, produzindo, assim, textualmente um interlocutor, a personagem Umbabarauma: “Olha que a cidade / Toda ficou vazia / Nessa tarde bonita / Só pra te ver jogar”. Aliás, é como se a letra gingasse ao ritmo do jogador negro, que ganha corporiedade em forma de “homem-gol”. Como se sabe, já é lugar comum a associação entre samba e futebol no Brasil. Como ressalta Hilário Franco Júnior,

[...] ao samba, com seus movimentos livres, suas gingas e seu ritmo acelerado, corresponde o futebol brasileiro de muita improvisação e dribles. Às várias danças tribais dos africanos, muito atléticas e plásticas, corresponde o futebol feito de imaginação e força que as nações negras, apesar de grande diversificação, praticam (FRANCO JÚNIOR, 2007, p. 226).

Nesse mesmo sentido, Hilário Franco Júnior (2007, p. 350) considera o futebol uma “linguagem”: “Futebol é linguagem corporal (por isso mais próxima às línguas faladas que às escritas), mais flexível e mais comunicativa que outras assemelhadas, daí sua popularidade”.

Embora não seja tão evidente assim, consideramos esse um aspecto plausível para se pensar o modo de composição da letra de “Ponta de lança africano”. O “eu lírico” parece ter plena liberdade de criar novas expressões rítmicas, como “rere, rere, rere”, “corocondô” e “tererê, tererê, tererê” (BEN JOR, 2009). Aparentemente, trata-se de vocábulos expressivos que apoiam temática e melodicamente – em síncope – a apresentação do jogador Umbabarauma como ritmo. De acordo com Evanildo Bechara (1987, p. 42), vocábulo expressivo “é o que não imita um ruído, mas sugere a ideia do ser que se quer designar”. Podemos pensar, neste caso, em fonemas empregados com objetivos simbólicos. Apenas a terceira estrofe evidencia, literalmente, essa dinâmica do corpo no espaço-tempo: “Pula, pula, cai, levanta / Sobee, desce, corre, chuta / Abre espaço / Vibra e agradece” (BEN JOR, 2009). Podemos, inclusive, tomar como implícito nessa sequência de gestos o próprio gol.

Como nos lembram Fiorin e Savioli (1993, p. 328), “nos textos poéticos, o material sonoro é organizado não só de forma a manifestar os conteúdos lingüísticos mas também de modo a recriar elementos significativos”. Sendo assim, para uma plena compreensão do texto, muitas vezes é necessário também que se levem em conta “os efeitos de sentido criados pela organização do material fônico” (1993, p. 329). Há casos em que “os elementos da cadeia sonora recriam, de algum modo, o significado presente no conteúdo, criam um efeito de sentido” (1993, p. 330). Consideramos que isso se aplica plenamente ao texto lítero-musical da canção de Jorge Ben Jor.

Além disso, as palavras de Hilário Franco Júnior nos permitem outra possibilidade de interpretação: o “eu lírico” não descreve o lance demoradamente, mas sim o apresenta como se fosse um *flash* de segundos, numa sequência de versos formada exclusivamente por verbos de ação – pular (duas vezes), cair, levantar, subir, descer, correr, chutar, abrir, vibrar –, com exceção da palavra “espaço”. Como linguagem corporal, ao ser captado, o futebol se afasta da linguagem escrita articulada de maneira plena e distendida no tempo. Por isso, o “eu lírico” apresenta o lance, a dinâmica do corpo de Umbabarauma em movimento, como se estivesse presenciando a jogada.

Na última estrofe, em tom recitativo próximo da fala (TATIT, 2007, p. 268), feito um narrador, o “eu lírico” resume a história que acabara de narrar: “Essa é a história de Umbabarauma / Um ponta de lança africano / Um ponta de lança decidido / Umbabarauma” (BEN JOR, 2009). Nesse ponto, reconhecemos que se trata de uma história, em essência, de movimento corporal. O “eu lírico” não lança mão de informações descritivas mais demoradas sobre Umbabarauma. Ao contrário, apresenta o “homem-

gol”, e sabemos que ele é “jogador”, sabemos que seu posicionamento tático é o de “ponta de lança”, é “africano”, e é “decidido”. Aliás, a expressão composta “homem-gol” dá margem à sintetização da ação corporal do “ponta de lança africano” que culmina em gol. Ao narrar a “história de Umbabarauma”, o “eu lírico” deixa implícita a relação entre a prática do futebol e a negritude no modo de jogar do brasileiro.

Finalmente, chegamos ao nosso segundo exemplo da relação entre futebol e música popular brasileira, a partir da noção pasoliniana de “futebol de poesia”: a canção “O futebol”, faixa do disco que leva o título de *Chico Buarque*, lançado em 1989. Sem dúvida, é a canção sobre futebol que mais recebeu atenção da crítica literária brasileira. Segundo Beto Xavier (2009, p. 215), o próprio Chico a considera “uma de suas canções mais elaboradas em matéria de harmonia”. Para Xavier (2009, p. 215), a canção “O futebol” é “uma ode ao esporte mais popular do mundo, composta por um devoto genial”, que revela um alto grau de sofisticação no processo melódico-textual.

O futebol

Para estufar esse filó

Como eu sonhei

Só

Se eu fosse o Rei

Para tirar efeito igual

Ao jogador

Qual

Compositor

Para aplicar uma firula exata

Que pintor

Para emplacar em que pinacoteca, nêga

Pintura mais fundamental

Que um chute a gol

Com precisão

De flecha e folha seca

Parafusar algum João

Na lateral

Não
Quando é fatal
Para avisar a finta enfim
Quando não é
Sim
No contrapé
Para avançar na vaga geometria
O corredor
Na paralela do impossível, minha nêga
No sentimento diagonal
Do homem-gol
Rasgando o chão
E costurando a linha

Parábola do homem comum
Roçando o céu
Um
Senhor chapéu
Para delírio das gerais
No coliseu
Mas
Que rei sou eu
Para anular a natural catimba
Do cantor
Paralisando esta canção capenga, nêga
Para captar o visual
De um chute a gol
E a emoção
Da ideia quando ginga

(Para Mané para Didi para Mané Mané para
Didi para Mané para Didi para
Pagão para Pelé e Canhoteiro)
(HOLLANDA, 2010, p. 37-38)

Composta em versos livres e estruturada em quatro estrofes, sendo que as três primeiras apresentam cada uma quinze versos e a última é formada por três versos, a letra da canção “O futebol”, logo de início, evidencia um primeiro aspecto: o “eu lírico” se defronta com a dificuldade de traduzir em palavras lances do chamado futebol-arte. Em cada uma das três primeiras estrofes há a simulação, pelo enunciado, de um interlocutor, “nêga” (duas vezes), “minha nêga”, sua suposta companheira que ouve o lamento do poeta-personagem. Todavia, trata-se apenas de um simulacro linguageiro.

Um segundo aspecto que chama a atenção na letra de “O futebol” é o emprego de gírias e de verbetes do jargão futebolístico: “filó”, “firula”, “folha seca”, “finta”, “contrapé”, “chapéu”, “gerais”, “costurando a linha”, “catimba” e “ginga”. Isso permite atribuir ao “eu lírico” traços de alguém que é amante do futebol, um poeta diante da dificuldade de representar, por meio de sua arte, outra arte. Todas essas expressões parecem emanar de um ponto em especial: o “eu lírico”, basicamente, demonstra seu fascínio pelo drible: firula, parafusar, dar chapéu. O drible é, essencialmente, movimento. E é esse movimento que o poeta lamenta não conseguir traduzir em seu poema: “Para tirar efeito igual / Ao jogador”; “Para captar o visual / De um chute a gol”; “O corredor / Na paralela do impossível” (HOLLANDA, 2010, p. 37). Para isso, precisaria ser o “Rei”, numa alusão a Pelé.

De modo semelhante em relação ao drible, José Miguel Wisnik propõe, para os oito primeiros versos da segunda estrofe, uma interpretação que sintetiza a própria essência da letra de “O futebol”, ao destacar a elipse como estratégia para apreender, pela linguagem, o drible:

[...] Engenhosa e isomorficamente em relação ao drible que descreve, o “é” elidido na frase – “para avisar a finta enfim / quando não é / (é) sim”, aparece embutido a seguir no substantivo “contrapé”, como uma bola que se deslocasse para um lugar inesperado, colada ao “pé” (WISNIK, 2008, p. 311).

Por sua vez, a terceira estrofe marca o momento em que o “eu lírico”, após tentar dar conta, pela linguagem, da magia do drible de Garrincha em forma de parafuso ao redor de seu marcador, mais um “joão” na lateral, propõe outra imagem, a de um “chapéu”, na gíria do futebol, “lance em que o jogador eleva a bola sobre o adversá-

rio e a recupera às suas costas” (MARANHÃO, 1998, p. 66). Diferindo, entretanto, por meio da linguagem, de um procedimento descritivo como esse (proposto pelo escritor paraense Haroldo Maranhão no seu *Dicionário de futebol*), o “eu lírico” poetiza o movimento do corpo e da bola: “Parábola do homem comum / Roçando o céu / Um / Senhor chapéu / Para delírio das gerais no coliseu” (HOLLANDA, 2010, p. 37-38). Porém, o que se impõe na segunda metade da terceira estrofe é o lamento do poeta-compositor diante das tentativas de criar imagens-movimento: “Mas / Que rei sou eu / Para anular a natural catimba / Do cantor / Paralisando esta canção capenga, nêga” (2010, p. 38). O interessante nesses versos é que a “catimba”¹⁹ é atribuída não ao jogador, mas sim ao poeta-compositor. O “eu lírico” se apresenta como um “não rei”, que tenta “anular a natural catimba” que há em si. Não quer paralisar a linguagem, não quer a antipoesia. Luta, pois, consigo mesmo. A canção “O futebol”, a despeito de ser taxada de “capenga” pelo “eu lírico”, é, de fato, a reiterada tentativa de captar “a emoção / Da ideia quando ginga” (HOLLANDA, 2010, p. 38). Essa ginga se configura como esse “movimento rápido de corpo para enganar o adversário em finta ou drible” (MARANHÃO, 1998, p. 134). Podemos dizer que, na letra da canção “O futebol”, estamos diante de um metadiscorso, em que o poeta-compositor comenta a dificuldade de sua própria enunciação diante do objeto – o futebol-arte – que se pretende traduzir em poesia/música.

Por fim, a quarta e última estrofe, composta por apenas três versos livres, figura entre parênteses. Se nas três estrofes anteriores o “eu lírico” se embate com a (im) possibilidade de traduzir em palavras a plasticidade das jogadas magistrais, na última ele apresenta uma possível tradução em forma de linha de passe: “(Para Mané para Didi para Mané Mané para / Didi para Mané para Didi para / Pagão para Pelé e Canhoteiro)” (HOLLANDA, 2010, p. 38). De acordo com informações que constam no encarte do CD *Chico Buarque*, publicado na Coleção Abril em 2010, mesmo antes de seu lançamento em 1989, Chico Buarque enviou a letra a Paulo César de Araújo, o Pagão, o maior ídolo de Chico Buarque na infância, antigo centroavante da equipe do Santos Futebol Clube, que jogou ao lado de Pelé e de Pepe nos anos 1950 (2010, p. 14). Segundo consta, Pagão teria sugerido ao compositor integrar na linha de ataque

19. Na gíria do futebol, de acordo com Haroldo Maranhão (1998, p. 62), catimba é a “prática de jogo caracterizada pela violência ou pela abundância de infrações com paralisações frequentes, chutões para a lateral, demora na cobrança de falta; antijogo”.

também o nome de Canhoto, antigo ponta-esquerda do São Paulo Futebol Clube. Um ataque, aliás, que nunca jogou junto nessa formação. Segundo Beto Xavier, “a canção foi especialmente dedicada aos integrantes do ataque imaginário escalado por Chico na letra”, conforme consta no encarte do disco: “Para Mané, Didi, Pagão, Pelé e Canhoto” (XAVIER, 2009, p. 216).

Para encerrar a interpretação de “O futebol”, chamamos a atenção para o fato de que a tabelinha da quarta estrofe não somente se estrutura de tal modo que o “eu lírico” parece narrá-la feito um locutor de rádio como também reitera a dedicatória a cada um desses mitos que integram o ataque ideal, tornando-se assim uma linha de passe-dedicatória, à qual se junta também o poeta-compositor.

A título de conclusão: o “futebol de poesia” enquanto ginga, movimento e ritmo

A partir de um procedimento comparatista em relação aos poemas “O anjo de pernas tortas” e “O gol”, bem como em relação às letras das canções “Ponta de lança africano” e “O futebol”, podemos chegar a algumas conclusões.

Em termos formais, apenas o poema “O anjo de pernas tortas” apresenta forma fixa, enquanto os demais textos apresentam formas livres, com estrofação e métrica irregulares. O “anjo” é louvado num soneto e, por assim dizer, simboliza a “alegria do povo”. Já a “história de Umbabarauma”, por sua vez, é apresentada como movimento corporal que se materializa textualmente num “homem-gol”. No poema “O gol” e na letra da canção “O futebol”, a criatividade da linguagem se manifesta em sua plenitude, e na canção o poeta-compositor ainda produz um metadiscorso, que expõe a dificuldade de traduzir em palavras algo que é pura plasticidade e singularidade. Enquanto as palavras procuram dar conta das fintas de Mané em “O anjo de pernas tortas”, da dinâmica corporal de Umbabarauma em “Ponta de lança africano” e do domínio de bola do “ele”-jogador em “O gol”, na letra da canção “O futebol” poeta e jogador se encontram: a ginga não é apenas corporal; é a ginga das ideias que se querem fixar no papel, mas que resistem pela catimba do poeta-compositor, tornando lento aquilo que é da ordem de um instante fugaz: o futebol-arte.

Em todos os quatro textos analisados, o gol é o momento máximo da realização da jogada-poesia. Isso vai ao encontro do pensamento de Pasolini, que em seu

ensaio definiu o gol como “momento exclusivamente poético”: “Cada gol é sempre uma invenção, uma subversão do código: cada gol é fatalidade, fulguração, espanto, irreversibilidade” (PASOLINI, 2005, p. 5).

Sem dúvida, os poemas e as canções aqui interpretadas unem-se, poética e esteticamente, para tentar apresentar, de maneira plástica, o que seria o drible, o craque, a linha de passe e o gol. O “eu lírico” estabelece uma relação criativa entre linguagem e movimento corporal do futebol. É, pois, letra que se pretende imagem. E todas essas composições, ao seu modo, procuram assumir para si a tarefa de elaborar a linguagem de tal forma a – mesmo que ficando aquém da “pintura mais fundamental” – dar-lhe dinâmica de movimento por meio da não linearidade, para não se tornarem antipoesia. É justamente essa não linearidade que se torna princípio para que o “eu lírico” proponha lances magistras como linguagem. Afinal, numa expressão muito feliz de Hilário Franco Júnior (2007, p. 382), que Pasolini certamente aprovaria, “futebol é literatura gestual”.

Referências

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1987.

BEN JOR, Jorge. Ponta de lança africano (1976). In: BEN JOR, Jorge. **África Brasil**. CD. Manaus: Universal, 2009. Encarte.

CALDEIRA, Oswaldo. Futebol, tema de filmes: “Garrincha, alegria do povo” e “Canal 100”. In: MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria (org.). **O esporte vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Senac, 2005. p. 39-51.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. A “linguagem do futebol” segundo Pasolini: “futebol de prosa” e “futebol de poesia”. **Caligrama** – Revista de Estudos Românicos, Belo Horizonte, v. 11, p. 171-199, 2006.

COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Progra-

ma de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

COUTO, José Geraldo. Jorge Ben Jor. *In*: NESTRÓVSKI, Arthur (org.). **Música popular brasileira hoje**. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 141-143.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto: leitura e redação**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1993.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A dança dos deuses: futebol, sociedade, cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GALEANO, Eduardo. El Mundial del 62. *In*: GALEANO, Eduardo. **El fútbol a sol y sombra**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010. p. 130-132.

GEHRINGER, Max. **Almanaque dos mundiais: os mais curiosos casos e histórias de 1930 a 2006**. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Ferreira Gullar conta tudo!!!** Entrevista concedida a Weydson Barros Leal, em novembro de 1995. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gular01.html>. Acesso em: 8 fev. 2019.

GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar e o futebol [entrevista]. **Revista do Vasco**, 2009. Disponível em: <http://www.literaturanaarquibancada.com/2011/12/ferreira-gullar-e-o-futebol.html>. Acesso em: 8 fev. 2019.

GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar: o boleiro e o poeta [entrevista]. **Museu do Futebol** – Newsletter, São Paulo, 10. ed., jan. 2012. Disponível em: <http://museudofutebol-blog.tumblr.com/>. Acesso em: 8 fev. 2019.

GULLAR, Ferreira. O gol. *In*: LIMA, João Gabriel de (org.). **Bravo!** – literatura & futebol. São Paulo: Abril, 2010. p. 31.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia** (1950-1980). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

GULLAR, Ferreira *et al.* Manifesto neoconcreto. Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil**, 1959. Disponível em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Manifesto%20neoconcreto.pdf>. Acesso em: 3 set. 2012.

HOLLANDA, Chico Buarque de. O futebol (1989). *In*: HOLLANDA, Chico Buarque de. **Chico Buarque** – 1989. São Paulo: Abril, 2010. p. 37-38. (Coleção “Chico Buarque”, v. 13).

MARANHÃO, Haroldo. **Dicionário de futebol**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MENDONÇA, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de. 1922. O salto. *In*: PEDROSA, Milton (org.). **Gol de letra**: o futebol na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Gol, 1967.

MORAES, Vinícius de. **Para viver um grande amor**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1962. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br>. Acesso em: 8 fev. 2019.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Série Debates, v. 286).

PASOLINI, Pier Paolo. Il calcio ‘è’ un linguaggio com i suoi poeti e prosatori (1971). *In*: PASOLINI, Pier Paolo. **Saggi sulla letteratura e sull’arte**. Milano: Meridiani Mondadori, 1999. v. II. p. 2.545-2.551.

PEDROSA, Milton (org.). **Gol de letra**: o futebol na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Gol, 1967.

RESENDE, Otto Lara. O caminho para o soneto. *In*: MORAES, Vinícius de. **Livro dos sonetos**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957.

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

WISNIK, José Miguel. O império da elipse. *In*: WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 309-321.

XAVIER, Beto. **Futebol no país da música**. São Paulo: Panda, 2009.

Capítulo 5

Canção para um romance *ex tempore*: leitura do poema “Trio romanesco”, de Alphonsus de Guimaraens

Fabiola Padilha

Doutora em Letras – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

“Trio romanesco”, de Alphonsus de Guimaraens, integra a coletânea *Pastoral aos crentes do amor e da morte*²⁰, organizada e publicada postumamente por seu filho João Alphonsus, em 1923.

20. Pastoral refere-se a personagens e cenas da vida campestre. Muitos poemas pastorais foram musicados, em tempos e espaços diversos. O *Dicionário grove de música* informa que “as mais antigas partituras musicais sobre poesia pastoral foram feitas pelos trovadores” (1994, p. 705). Encontramos exemplos dessas partituras desde o século XIII.

Trio romanesco

Uma aldeã passa cantando:

– O coração humano é como os jasmineiros:
Tem mais perfume quando as noites são de luar.
Que lua há de florir os meus sonhos primeiros,
Mais brancos que os jasmims das terras de além-mar!

Um velho sentado à beira da estrada:

– O coração humano é como as sepulturas:
Pode conter a morte e ser como um jardim...
Fechadas para sempre estão as asas puras
Das esperanças que adejaram sobre mim!

Um poeta que segue a aldeã:

– O coração humano é como as laranjeiras:
Floresce um mês e espera outro setembro em flor...
Ah! quando voltarão as ilusões primeiras,
Para outra vez florir o meu finado amor!
(GUIMARAENS, 1997, p. 274, grifos do autor)

De imediato, sobressai, nesse poema, a singela simplicidade com que o poeta elabora, em três instâncias demarcadas, as imagens analogamente associadas ao “coração humano”, perspectiva que destaca um revezamento triádico de vozes distintas, compondo um arranjo polifônico, cujos matizes se enredam e se afinam numa orquestração harmônica.

A simplicidade depreendida traduz-se num prosaísmo vocabular, inteiramente desembaraçado do rebuscamento excessivo, de timbre parnasiano, que, por vezes, inflama os versos alphonisinos, no uso de expressões como: “sacro e fulvo peristilo jalde”, a “ebúrnea palma”, o “negro volutabro”, a “tuba de oiro eóleo”, as “hiperdúlias” da “alcândora celeste”, entre outras.

Aqui, ao contrário do discurso eloquente e logomáquico, encontramos uma linguagem mais cotidiana, mais próxima de outra vertente do poeta, aquela que se inclina a “servir-se de termos familiares”, a “utilizar vocábulos usuais, através de lúcida valorização do coloquial”, como registra Eduardo Portella (1997, p. 20), em seu estudo sobre “O universo poético de Alphonsus de Guimaraens”.

No entanto, o tratamento desafetado do vocabulário concorre com o absoluto rigor métrico que enfeixa os versos alexandrinos, distribuídos nas sucessivas quadras do poema. A tensão entre o formalismo clássico e o despojamento discursivo se acentua quando verificamos também uma variação rítmica no interior dos dodecassílabos, conspurcando o que preceitua Boileau para esse tipo de verso, ou seja, a divisão em dois hemistíquios. Embora a maioria dos versos tenha cesura mediana, há quebra desse paradigma, como vemos no verso 4 da segunda estrofe (“Das esperanças que adejaram sobre mim!”), com acentuação em 4, 8 e 12, ou mesmo nos versos anafóricos que encetam cada uma das três estâncias (“O coração humano é como os jasmíneos:”, “O coração humano é como as sepulturas:” e “O coração humano é como as laranjeiras:”), que autorizam dupla leitura (acentuação tanto em 6 e 12 como em 4, 6, 8 e 12). Apesar de sua formação classicizante, é preciso lembrar que o poeta não foi um operário modelar da oficina parnasiana, tampouco um dócil artífice da estética simbolista. Alphonsus adotou um Simbolismo aclimatado à sua concepção poética particular, sendo, por isso, chamado por Portella de “poeta indisciplinado”:

Indisciplinado já que a poética simbolista por ele praticada deverá ter sido uma necessidade expressional difusa, cujas realizações parciais terá absorvido, eventualmente, nos grandes mestres franceses da Escola. E sem interessar-se em uma sistemática de Escola, de filosofia ou de retórica, praticou o “seu” Simbolismo: um Simbolismo que tinha um pouco de cada um dos grandes franceses, sem ter o todo de nenhum deles (PORTELLA, 1997, p. 17).

De verve indômita, o poeta soube filtrar as tendências em voga no seu tempo, adotando para si um estilo polivalente de versejar, guiado sobretudo por uma sensibilidade plasmada na conjugação entre “experiência poética e vivência humana”, na expressão de Sérgio Peixoto (1999, p. 223). Para o poeta mineiro, vida e poesia são indissociáveis, como tentarei também demonstrar no decorrer de minha leitura.

O título – “Trio romanesco” – fornece o compasso do sonho e do devaneio²¹, sinalizando uma uniformização da paisagem que abriga os respectivos “personagens poéticos”, a saber: a aldeã, o velho e o poeta. Contudo, verificamos uma variação de tonalidade, divisada em cada uma das estrofes, analisadas isoladamente, indicando assim a clivagem do quadro inicialmente sugerido. Arquitetado como um tríptico, o poema expõe três formulações diferentes acerca do conceito de “coração humano” – três variações sobre um mesmo tema potencializando a inegável filiação deste poema com a música, já que o termo “variações”, na linguagem musical, significa “forma em que exposições sucessivas de um tema são alteradas ou apresentadas em contextos alterados” (DICIONÁRIO, 1997, p. 980).

A reiteração desse elemento nuclear, o “coração humano”, situado no pórtico de cada quadra, tonifica o caráter musical dos versos, para o qual contribui ainda o esquema rímico ABAB, recorrente nas estâncias. Do mestre do simbolismo francês, Verlaine, a lição – “*De la musique avant toute chose*” – não foi por Alphonse desprezada, ainda que o alexandrino seja estranho ao autor de *Sagesse*.

De início, a analogia, introduzida pelo comparativo, faz desdobrar a imagem do “coração humano”, equiparando-o sucessivamente aos jasmineiros, às sepulturas e às laranjeiras, elementos aparentemente sem conexão entre si. Nos dois últimos versos das quadras, a estratégia comparativa cede lugar a um processo de metafórica, emoldurando um cenário simbolista atravessado por uma bruma encantatória, em que tanto florescem “sonhos primeiros” quanto um “finado amor”, e em que esperanças, que outrora dardejaram, perdem as “asas puras”. Esse feixe de metáforas incomuns, criando um efeito de estranhamento, revela-se significativo na medida em que incide sobre o aspecto peculiar de cada estrofe.

A análise individual das quadras descortina os matizes que respaldam as três distintas visões. Na primeira quadra, “*uma aldeã passa cantando*” e exala o frescor de seus “sonhos primeiros”, superior aos “jasmims das terras de além-mar”. A evocação denota uma atitude expectante, de caráter utópico, idealista, que conforma essa primeira voz poética. O despertar do coração humano está diretamente relacionado às noites de luar, responsáveis por intensificar o perfume dos jasmims. A lua, neste

21. Entre as várias acepções da palavra “romanesco”, o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (2009) registra a seguinte: “que ou aquele que mistura realidade e fantasia, que encara a vida como um romance; fantasista, sonhador”.

caso, pode ser pensada como o desabrochar do amor, projetado no porvir. O tempo de felicidade é quase quimérico, concebido como uma prospecção auspiciosa.

A segunda quadra destoa cabalmente da primeira. Se nesta o cromatismo apresenta uma paleta de tons pastéis e delicadas pinceladas, naquela a suavidade e a leveza da cena pastoral são sufocadas por uma combinação soturna de grises e zonas de sombras, sugerindo uma postura pessimista em face da definição de “coração humano”, postura que, aliás, é reforçada pela sonoridade da rima em vogal fechada [u], no primeiro e no terceiro versos, e pelo modo como o velho é introduzido nesse ambiente lúgubre: “sentado à beira da estrada”. Sua imobilidade é compatível com a total ausência das esperanças que um dia adejaram sobre ele. Sem o impulso de seguir adiante, o velho é a própria imagem da resignação, aquiescendo ao infausto destino – o de não possuir mais esperanças, sepultadas peremptoriamente em seu passado.

Na terceira quadra, surge a figura do poeta, seguindo a aldeã. Essa estrofe, que encerra o poema, se de um lado apresenta uma visão igualmente particular do “coração humano”, comparado às laranjeiras, que só florescem em setembro, por outro verga seu olhar num inesperado enlace com a quadra que inaugura o poema, instigando-nos a um redimensionamento da leitura inicial pautada na independência das cenas justapostas. A aspiração a um retorno das “ilusões primeiras” ricocheteia no desejo enigmático de reencontro com o “finado amor”. As extremidades do poema consolidam ainda mais fortemente sua aliança se levarmos em conta aqui um dado biográfico de imponderável relevância para uma compreensão mais rica da poesia alphoncina. Trata-se do irreparável (e prolongado) luto vivido pelo poeta quando da morte de sua amada, a prima Constancinha, falecida aos dezessete anos, inspiradora de inúmeras obras, como *Dona mística* (“Quando morreste, o sol era morto, e ainda agora / Para mim se prolonga essa noite de guerra... / Acaso vens com o teu olhar de eterna aurora / aclará-la outra vez, vindo de novo à terra?” [GUIMARAENS, 1997, p. 180]) e a própria *Pastoral aos crentes do amor e da morte*. Transformado em matéria poética, o amor precocemente interrompido fixa o mês de setembro como marco indelével do encontro que, posteriormente, engendrará versos merencórios, como os que seguem:

Foi pelo meado de setembro,
No Jubileu, que eu vim amá-la.
Ainda com lágrimas relembro
Aqueles olhos cor de opala...

[...]

Ela tossia. Pelos ninhos
Cantava a noite, toda luar.
S. Bom Jesus de Matozinhos
Olhava-a como que a chorar...

De posse desse dado, ilumina-se a obscura referência que anuncia a espera de outro “setembro em flor”, para novamente ver florescer o “finado amor”. Há, se podemos inferir, uma nota shakespeariana na crença apoiada na ideia de um amor que transcende o maior dos obstáculos, a separação definitiva imposta pela morte. Como uma possível chave de leitura, podemos ver na figura da aldeã a imagem da moça morta, a quem o poeta segue, na expectativa talvez de um reencontro extramundano. Essa hipótese assenta-se sobre o confronto estabelecido entre as primeira e terceira quadras e a segunda estância. Nessa perspectiva, o velho representaria a voz que se eleva para entoar o tema central que enforma o poema, na sua íntegra – o tema do amor e da morte, visto que a sepultura, figura análoga ao “coração humano”, “Pode conter a morte e ser como um jardim...”. Além disso, o velho também encarnaria a imagem de alguém que, um dia, teve franqueado o acesso às esperanças e que, desiludido, permaneceu estagnado, infrutífero e árido, como um jardim que se abandona, ou como as pétreas campas que recobrem os resíduos do que antes era vida e pulsava. Já o poeta, ao invés de curvar-se à morte em vida, prefere antes a vida na morte, consagrando a devoção do amor absoluto e incondicional, capaz mesmo de qualquer esforço de superação para reencontrar a amada, seu “finado amor”, a cujo canto ele não resiste.

“Trio romanesco” dialoga ainda com “Noiva”, do livro *Dona mística*. Este poema, publicado em 1899, abre-se com uma epígrafe, retirada de Balzac, de relevância incontestada para o monocórdico tema do amor e da morte, de incansável fôlego na obra de Alphonse: “*N’as-tu pas senti le goût des éternelles amours?*”. A nota afetiva vertida em “Noiva” é expressa sem reservas, fazendo emergir a dor pungente e lancinante da irrevogável separação, concomitante com a visão ambígua que o poeta tem da defunta, imagem que oscila entre o sonho e a realidade, condensando um idealizado retorno da amada ao domínio dos viventes:

Vejo-te a imagem tão destacada no fundo
Deste meu sonho, que é como se eu não sonhasse...
Cheio de nostalgia estelar de outro mundo,
Tem as mágoas de um astro o palor da tua face.

O poeta, em seu ardente desejo de tocar a amada, de tê-la novamente em seus braços, esbarra nas leis intransponíveis que regem os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos. Inerte para sempre, a imagem da noiva transfigura-se afinal em sombra, doravante destinada a acompanhar os passos do poeta:

Noiva... minha talvez... e por que não? Setembro
Volta. Setembro é o mês das laranjeiras castas.
Vens de grinalda branca, a voar... Ah! bem me lembro.
A veste com que foste é a mesma que hoje arrastas.

[...]

Quero abraçar-te e nada abraço... O que me assombra
É que te vejo e não te encontro com os meus braços.
Morta, beijei-te um dia: hoje tu és uma sombra
Exilada do céu para seguir-me os passos.

Se em “Trio romanesco” flagramos um poeta disposto a seguir a aldeã na vã esperança de unir-se ao “finado amor”, no poema acima é a amada que, morta, ressurge travestida de noiva para seguir os passos do poeta. Simetria de gestos que indicia uma reciprocidade quase pactária nos versos que consignam a existência de um *amour éternelle*.

O tema do amor e da morte, como já se assinalou, é exaustivamente glosado por Alphonsus em modulações filigranadas que se entrecruzam, originando um sofisticado mosaico de conexões sensórias e plasticamente bem elaboradas, a serviço de uma sensibilidade marcada pelo luto e pela dor, mas incondicionalmente, e sobretudo, transformada em vivência poética por esse “solitário de Mariana”, que soube cantar o sofrimento como uma lição penosamente assimilada, pois, como ele mesmo afirma: “Eu sei cantar o sofrimento: basta, / Para cantá-lo bem, já ter sofrido...” (GUIMARAENS, 1997, p. 239).

Referências

DICIONÁRIO Grove de música. Edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PEIXOTO, Sérgio. **A consciência criadora na poesia brasileira** – do Barroco ao Simbolismo. São Paulo: Annablume, 1999.

PORTELLA, Eduardo. O universo poético de Alphonsus de Guimaraens. *In*: GUIMARAENS, Alphonsus de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Capítulo 6

Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da MPB

Jorge Luiz do Nascimento

Doutor em Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Majorias numéricas podem se tornar predatórias e etnocidas em relação aos *pequenos números* precisamente quando algumas minorias (e seus pequenos números) lembram àquelas majorias a pequena brecha que existe entre sua condição de majorias e o horizonte de um todo nacional imaculado, um *ethnos* nacional puro e limpo. [...]

[...] A minoria é o sintoma, mas a diferença em si é que é o problema subjacente.

Arjun Appadurai (2009, p. 17 e 19, grifos do autor)

1.

Se as práticas racistas vão de encontro ao apagamento de identidades coletivas, é a favor da legitimidade dessas identidades que muito da poética popular das letras de canções vai incidir. Quer seja de forma irônica, quer seja burlando ideais sociais impostos e tidos como valorados, algumas poéticas populares, das quais as canções são parcela importante, entram como formulações identitárias que, de forma mais ou menos explícita, criam repertórios de argumentos que visam desestabilizar um *status quo* opressor. Mais que parte de um subproletariado urbano, no Brasil, parte da massa de negros e mestiços se incorpora a um meio social e cultural que, por si só, opera por meio da resistência, esta tida como forma de valorização de aspectos que vão além daqueles que poderiam estar sob a rubrica da classe social, ou seja, que pertencem ao campo do imaterial, da memória. São discursos de “minorias”, aqui entendidas em contraposição às “identidades predatórias” (APPADURAI, 2009), que indicam oposições aos discursos e práticas autoritárias que buscam uma hegemonia impossível, por meio da coação, da desvalorização ou do apagamento. Estamos aqui então falando de tentativas de etnocídio, o que também se coaduna com o apagamento e/ou absorção de um *ethos* que, de alguma forma, incomoda, porque traz em si resquícios dos remendos do mosaico mal-acabado das relações entre poder e cultura.

O “popular”, um terreno de transformações de essencialidades perdidas, também possui como base que o alicerça uma linha de resistência que se desloca, que, como pêndulo, tem que ocupar os espaços, driblar a clausura, partir rumo ao enfrentamento à pretensa cultura dos poderosos, das “maiorias”. Como afirmou o cantor-compositor Djavan: “o preto pobre é preto duas vezes”. Se a música e a dança tinham a ver com o prazer e o ócio – numa concepção europeia moderna –, sabe-se que, desde a escravidão e após sua abolição, aos negros e seus descendentes tais privilégios não deveriam ser concedidos. Daí a repressão aos ex-escravos e à existência ou continuidade de suas “festas”. Se agora não são mais animais, devem adaptar-se à cultura da “maioria”, devem estar cristianizados, não podem batucar nos festejos da festa de Nossa Senhora da Penha²², devem tocar instrumentos que louvem a Santa

22. Referência a episódios comentados pelo compositor João da Bahiana em entrevistas, e referenciados no livro *Desde que o samba é samba*, de Paulo Lins (2012).

de maneira civilizada. Sobre o conhecido e singular episódio ocorrido com João da Bahiana (1887-1974), conforme o verbete dedicado ao compositor e pandeirista no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (2002-2019), consta que:

Em 1908, quando se apresentava na tradicional Festa da Penha, [João da Bahiana] teve seu pandeiro apreendido pela polícia. O senador Pinheiro Machado, que era seu admirador e que frequentemente promovia festas em “seu” palácio no Morro da Graça, o convidou para uma dessas festas e como ele não apareceu, quis saber o porque. Ao saber que o instrumentista tivera seu pandeiro apreendido, resolveu presentear-lo com um novo pa[n]deiro, que trazia a seguinte inscrição: “Com a minha admiração, ao João da Baiana – Pinheiro Machado”. Com essa dedicatória do senador, pode voltar por diversas vezes à Festa da Penha, como integrante do Grupo do Malaquias, sem que a polícia fosse atormentá-lo.

O velho confronto civilização *versus* barbárie adquire, nos primeiros decênios do século passado, a configuração de uma luta entre o que é do Bem ou do Mal na jovem nação ansiosa de modernidades. Dessa maneira, com aval de religiosos cristãos, as manifestações da cultura bárbara dos pretos deveriam ser combatidas: já nos anos 1940, a Madame sabia que “a vida não melhora por causa do samba”. Aqui estamos recorrendo à intertextualidade, ou às referências que permeiam as composições poético-musicais de populações diaspóricas. E também à *performance* corporal, pois estamos falando de música em roda, de percussão, de palmas e movimentos, falamos da continuidade do terreiro. Segundo Paul Gilroy (2001), as “joias trazidas da servidão”, as músicas negras – acho o plural aqui fundamental –, são continuidade de uma “tradição performática” que funciona, também, como forma de resistência, na qual “ingredientes pré e antidiscursivos” constituem uma “metacomunicação negra”. E Gilroy nos esclarece sobre o componente histórico, marcado pela escravidão e pela diáspora, que circunscreve a origem de variadas formas culturais africanas:

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria

contribuir diretamente para o entendimento das tradições da *performance* que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora (GILROY, 2001, p. 162).

Assim, quando nos referimos às falas, às letras, devemos pensar em vozes performáticas que vão demarcar a proveniência de sua fala, e quando cito a fala, no caso, expande-se o conceito, aqui quem fala é o ritmo, é o corpo, a fala é ritualística, performática, é canto que fala, é corpo que diz e desdiz: é a fala, é a bala, é a ginga e a gíria (NASCIMENTO, 2011). Então vejamos um samba, composto por Haroldo Barbosa e Janet de Almeida nos anos 1940, em que a ironia vai contra um personagem caricato, mas que tem sua existência simbólica até hoje²³: a Madame. Vejamos três estrofes:

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba
Madame diz que o samba tem pecado
Que o samba, coitado, devia acabar

Madame diz que o samba tem cachaça
Mistura de raça, mistura de cor
Madame diz que o samba democrata
É música barata sem nenhum valor

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que o samba é vexame
Pra quê discutir com Madame?

23. Recordo-me do evento de lançamento do documentário de Denise Garcia, *Sou feia, mas tô na moda* (2005), na Universidade Federal do Espírito Santo, no qual participei de uma mesa que debateu o filme. Deyse da Injeção, compositora de “*funk sensual*”, oriunda da Cidade de Deus, narrou para a plateia sobre o processo de gravar uma versão em inglês de sua música, que estava sendo tocada em discotecas londrinas. As pessoas pediram que ela cantasse, ela não queria, cantou, mas antes esclareceu, disse que não tinha tido oportunidade de estudar numa universidade, que há três meses atrás estava “trabalhando em casa de madame”.

Segundo Tania da Costa Garcia, no texto “A Madame existe”, a referida Madame que afirma ser o “samba música barata, sem nenhum valor” realmente existiu. Magdala da Gama de Oliveira tornou-se conhecida como crítica de rádio, escrevendo numa coluna do jornal *Diário de Notícias* (que durante três décadas foi um dos mais importantes jornais do país). Mas, retomando a letra do samba, o que vemos descrito, com muita ironia e bom humor, são os argumentos para se acabar com o samba, argumentos esses provenientes da Madame, a corrompida e pretensa representante do gosto refinado da aristocracia, e isso numa referência à perdida e burlesca Belle Époque carioca. Então são vários os argumentos apresentados, e a ridicularização é operada pela falsa assunção desses argumentos por parte dos próprios sambistas. Um dado é importante: já que a Madame deseja a melhora da raça (estragada pelo samba), a ironia então se faz funcional, ou seja, estamos ironizando a sua tentativa bem-intencionada de nos fazer melhor, ou seja, a tentativa de transformarmo-nos em decalques subservientes à sua pseudocultura. A forma irônica redesenha o quadro, como se dissesse: “aceitamos o argumento, vamos levar a indagação sobre acabar com o samba, mas fazendo, cantando e dançando um irônico samba”. São elencadas proposições de cunho racial, existencial, estético, ou seja, tais proposições, comuns à época, demonstram, por outra parte, o conhecimento dos sambistas sobre as intencionalidades que se ocultam por trás do discurso benévolo da Madame: o sistema branqueador e sua tentativa de apagamento das tradições afro-brasileiras. Porém, o que a Madame não imaginava é que, quase sessenta anos depois, uns jovens negros da periferia da cidade de São Paulo iriam reivindicar o *status* de Madame para a mãe: referimo-nos ao *rap* “Da ponte pra cá”, dos Racionais MC’s. Vejamos o fragmento:

E quem não quer chegar
de Honda preto em banco de couro,
e ter a caminhada escrita de ouro
A mulher mais linda sensual e atraente,
a pele cor da noite, lisa e reluzente
Andar com quem é mais leal e verdadeiro,
na vida ou na morte o mais nobre guerreiro
O riso da criança mais triste e carente,
ouro, diamante, relógio e corrente
Ver minha coroa onde eu sempre quis por
de turbante, chofer uma madame nagô.

Nessa parte do *rap*, fala-se dos desejos de jovens de periferia: o carro, a mulher linda, amigos leais, alegria e o que para nossa argumentação é fundamental: o desejo de transformar a mãe em uma “Madame Nagô”, inclusive com chofer e turbante. Os termos do verso são muito ricos. A mãe vem denominada pela conotação popular: minha coroa, que, na projeção, é transformada nesse personagem híbrido e potente. Pensemos algo sobre o turbante, termo de origem persa que designa um acessório de cabeça, hoje inclusive utilizado como forma de afirmação da cultura afro-brasileira. No Brasil, foram os escravos que trouxeram os turbantes, mas o acessório foi moda na França desde o século XVIII, sendo utilizado por Coco Chanel nos anos 1940, e retomado pelos negros como forma de afirmação estético-cultural a partir dos anos 1960 nos Estados Unidos.

Retomando a análise da letra, observamos um cruzamento na junção dos termos. Turbante, Nagô; Chofer e Madame. Entretanto, fazendo o cruzamento de outra forma, o que temos é uma Madame Nagô de turbante e chofer, ou seja, uma apropriação da tradição que redesenha hierarquias sociais e étnicas cristalizadas. Testemunhamos assim versos que deslocam, desestabilizam e redefinem as referências, mais uma vez, potencializando as possibilidades da tradição, ou seja, é uma estratégia de resistência.

Nesse breve passeio intertextual entre um samba dos anos 1940 e um *rap* do início do século XXI, o que se pretendeu demonstrar foi a potência da tradição e suas possibilidades estéticas criadas e revistas de formas distintas.

2.

Se por um lado o populismo de Vargas buscava um diálogo com o “povo” e suas manifestações culturais, entre elas o samba, por outra parte a ideia do trabalhismo se investe também na contínua condenação das práticas de conagração dos pretos e seus descendentes, ou seja, o samba, a capoeira, os terreiros de candomblé e casas de umbanda. Junte-se a isso a condenação da “malandragem”²⁴. A propósito do

24. É possível propor um afastamento entre os termos “malandragem” e “malandro”, os quais, à primeira vista, são tomados como sinônimos. Se “malandro”, ainda hoje, é um termo carregado de historicidade, remetendo-nos inexoravelmente ao sambista ou aos valentões da Lapa nos anos 1930, “malandragem”,

termo malandragem, o músico, compositor e cantor Bezerra da Silva afirma, no documentário “Onde a coruja dorme” (2012), que rico pode ser inteligente, mas quando o pobre o é, aí o termo muda, ele é esperto, malandro... Sabemos também que, entre muitas possibilidades, a figura arquetípica do malandro brasileiro dialoga com o vadio, e por isso o crime de “vadiagem”, que consta até hoje no código penal brasileiro, é uma forma de manter a suspeição e punir quem esteja sob os olhos da lei e da justiça, ainda que, a princípio, o malandro, o vadio seja somente um desocupado.

Sendo o racismo parte constante e constituinte nas relações sociais, é óbvio o conseqüente processo de estigmatização a que esses grupos étnico-sociais – negros e mestiços – foram submetidos; é um processo coletivo, mas que também atinge as individualidades no dia a dia. Os adjetivos depreciativos, tais como preguiçoso, sujo, lascivo, ladino, ladrão e safado, ou os de conotação sexual sempre foram utilizados para formular esse outro, essa alteridade que o colonizador branco deveria construir e na qual deveria investir, para a manutenção de seu *status* de superioridade e para a naturalização das relações de servidão, antes e após a abolição formal da escravatura no Brasil. Ainda que, por exemplo, antropólogos estrangeiros tenham muitas dificuldades em catalogar as relações entre raça e cor no Brasil, sabemos aqui a quem nos referimos. São os pardos-pretos, os mulatos-pretos, os pretos-pretos e, propositadamente, excluimos os “brancos quase pretos de tão pobres”, de Caetano e Gil na canção Haiti, pois aqui, radicalmente, partimos da constatação de que as polícias no Brasil foram constituídas, basicamente, para a proteção de quem possui patrimônio, e sabemos que cor de pele branca é também patrimônio na patrimonialista sociedade brasileira. Então, retomamos Caetano, com “O herói” (2006), que enquadra da seguinte forma: “já fui mulato, eu sou uma legião de ex-mulatos, quero ser negro 100%, americano, sul-africano, tudo menos o santo que a brisa do brasil beija e balança” (encontrei brasil com minúscula no próprio encarte do CD). Aqui, no século XXI, há a reivindicação do “ser negro”, mas a ironia se faz presente, por exemplo, em “Negro drama” (RACIONAIS, 2002) quando se questiona: “Seu filho quer ser preto? Ah, que ironia”. Como diriam os Racionais, “sempre foi dito que dinheiro e preto são palavras rivais”... De fato, o negro no Brasil sempre padeceu de um estado permanente de suspeição, por muitas razões, mas principalmente pelo fato de não

por seu turno, torna-se uma prática – um conjunto de estratégias – que, até certo ponto, independe de classe social ou da geografia da cidade (DEALTRY, 2009, p. 47-48).

possuir patrimônio econômico, pois, em verdade, havia sido mais uma propriedade de quem possuía patrimônio (os brancos).

Estas considerações iniciais, generalizantes e soltas, pretendem indiciar o caminho por meio do qual nos movemos, isto é, um percurso pelo histórico processo de estigmatização que foi imposto aos negros e que, somado aos condicionantes sociais que também foram sendo reiterados, corroboraram com as formas de “guetoização” a que essas camadas populares herdeiras da escravatura foram submetidas. Concomitantemente, as formas de vigilância e punição (em termos foucaultianos) sempre foram dirigidas, fundamentalmente, às “classes perigosas”, fomentando um processo de criminalização da pobreza e, logicamente, das populações e indivíduos negros e mestiços.

A vinda dos migrantes europeus teve como um dos argumentos favoráveis a própria inaptidão dos ex-escravos e seus descendentes para o trabalho, para a organização, devido à sua boçalidade natural e sua incivilidade cultural. Não esqueçamos que o próprio termo boçal possui as seguintes acepções: “referente a escravo negro recém-chegado da África, que ainda não falava o português” e “que ou aquele que é falto de cultura; ignorante, rude, tosco” (HOUAISS, 2009). Ou seja, o processo de embranquecimento do Brasil deveria se dar pela diluição desses boçais, por meio da miscigenação, até seu desaparecimento. Como tal processo, na prática, não foi efetivado, aos negros foram dadas de herança as péssimas condições sociais, a falta de projetos de inserção, quer dizer, a continuidade dos processos de estigmatização e “guetoização” que perduram, infelizmente, até os nossos dias. A segregação em guetos pode ser exemplificada pela grande presença de negros e mulatos nas favelas e periferias das grandes cidades brasileiras. Podemos citar o Samba de Enredo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, “Kizomba: festa da raça”, no desfile campeão de 1988, ano de Assembleia Nacional Constituinte e de 100 anos da Abolição: “Livro do açoite da senzala, preso na miséria das favelas”. E, como exemplo dos tentáculos contemporâneos desse histórico, trazemos a fala do narrador-personagem do livro *Elite da tropa*. O jovem oficial negro da Polícia Militar, por meio de sua visão crítica margeada pela profissão, apresenta uma visão sintomática dos efeitos perversos do processo ao qual nos referimos:

Não vamos ser cínicos e fingir que vivemos no paraíso da democracia racial. E não estou falando só porque sou negro e vítima do preconceito, não. Milhões de vezes me pego discriminando também. Na hora de

mandar descer do ônibus, você acha que escolho o mauricinho louro de olhos azuis, vestidinho para a aula de inglês, ou o negrinho de bermuda e sandália? E não venha me culpar. Adoto o mesmo critério que rege o medo da classe média. É isso mesmo, a seleção policial segue o padrão do medo, instalado na ideologia dominante, que se difunde na mídia (SOARES; BATISTA; PIMENTEL, 2003, p. 132).

A citação, num texto que é uma ficcionalização que parte da experiência real de policiais que são coautores da obra, reflete o processo histórico e o radicaliza, já que o narrador tem plena consciência do papel social que deve cumprir. Mesmo sendo negro, ele reflete e espelha as expectativas sociais que dele se esperam; ele, profissionalmente, reproduz o mesmo sistema de seleção que historicamente construiu todo o aparato ideológico que estigmatizou os negros, que os marcou indefinidamente como os “suspeitos” preferenciais. Como ilustração, citamos mais uma vez os Racionais MC’s, que apresentam esses versos sintomáticos no *rap* “Capítulo IV, versículo III” (1997): “Um dia um PM negro veio me embaçar e disse pra eu me pôr no meu lugar”. Dessa maneira, as relações entre o racismo e a repressão violenta dos aparelhos de segurança, estatais ou particulares, perpetuam e aprofundam a conflituosa e excludente formulação social brasileira, que tem no racismo institucional a mais perversa face desse monstro de muitas caras, que foi, por muito tempo, oculto pelos discursos da democracia racial ou pela apropriação indébita do conceito do homem cordial, além dos processos de emudecimento dessas vozes. Porém, a poesia popular das canções, com ironia ou penar, de forma mais aberta ou oculta, muitas vezes problematizou essas relações, exibindo as fissuras de uma sociedade desigual, que sempre usou os aparelhos repressivos para excluir e manter parte da população confinada, sendo esta punida dentro ou fora de seu território.

3.

Segundo Luiz Tatit (2004, p. 123), o canto, “em última análise, supõe a transmissão de ‘coisas ditas’ de um indivíduo a outro”. Referindo-se aos primórdios do samba, por volta de 1918, quando começam a aparecer os “recados-canção” de compositores ou grupos a outros rivais, os compositores, em especial Sinhô (1888-1930),

uniram melodia e letra com a intenção de enviar recados, “mas com o objetivo precípua de alcançar sucesso popular” (TATIT, 2004, p. 123). Pode-se depreender que, desde o início, esses “sambas-recados” buscavam a comunicação entre pessoas de uma mesma categoria, pois estamos falando de negros que, a princípio, construíam canções coletivas que poderiam, caso agradassem, ficar na memória e ser cantadas posteriormente, ou seja, um sucesso localizado e restrito que poderia expandir-se com o tempo. Tal procedimento é típico das literaturas populares desde suas origens orais, que seriam um discurso poético ou narrativo coletivo que pretendia, essencialmente, uma comunicação do povo com o próprio povo, exemplo da chamada *volks theorie* postulada pelos românticos alemães.

Essa pequena referência aos primórdios do samba tem o intuito de introduzir o gênero do qual vamos aqui nos apropriar para iniciar considerações mais específicas: o samba. Pois se de um lado compositores como Ary Barroso (1903-1964) e Lamartine Babo (1904-1963), brancos e cultos, tornavam-se os cancionistas que traziam inovações para o encontro entre poesia e canção, por outro os pseudoiletrados dos morros também criavam, queriam falar de si, do mundo, da história, a partir de suas percepções e ritmos. Pode-se citar o exemplo do compositor Carlos Cachaca (1902-1999), fundador da Mangueira, que nos dá seu testemunho:

Antigamente tinha a censura do Getúlio Vargas, o DIP, o Departamento de Imprensa e Propaganda. Eu fiz o samba campeão de 1933 e disse [...] que era muito temeroso sair com aquele samba que falava de Castro Alves, Olavo Bilac e Gonçalves Dias. A polícia não ia gostar [...]. Naquela época era muita ousadia a negrada contar a história do Brasil em samba [...] era até motivo de ganhar porrada (CACHAÇA, 1994).

Aqui aparece a questão crucial, a violência dos aparatos estatais que deveriam preservar a ordem e os bons costumes, ou seja, deveriam reprimir a “negrada” e suas manifestações culturais, com o agravante de estarem entrando em um campo que não lhes deveria ser acessível: a cultura oficial, no caso específico, a história oficial e a literatura canônica do Brasil. Então se percebe claramente a tentativa de processos de exclusão, de confinamento, não só espacial, mas confinamento social, a exclusão e a repressão estatal a qualquer forma de contaminação do Brasil eu-

ropeu produzida por representantes das margens sociais. Nos anos 1940, a revista *Cultura Política* elogiava as ações do governo por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Os sambas associados à malandragem eram execrados, a linguagem, as gírias – a desvalorização do trabalho – eram tidas como exemplos de uma prática poética popular que ia contra as ideias trabalhistas de Getúlio. Nas rádios, maior meio de difusão da música popular na época, a prática da censura e a imposição de letras ideologicamente condizentes com a política eram procedimentos que tentavam inibir a índole popular que sempre, ironicamente, questiona as normas de condutas sociais impostas:

No Brasil, a Divisão de Rádio do Departamento de Imprensa Propaganda vem realizando, sem desfalecimentos, uma obra digna de encômios. Proíbe o lançamento das composições que, aproveitando a gíria corruptora da linguagem nacional, fazem o estúpido elogio da malandragem. E, não querendo limitar a sua ação ao campo da censura, distribui pelas estações dos Estados gravações de música fina, com noticiário de interesse coletivo (PARANHOS, 2004, p. 21).

Seja como política de Governo, como na era Vargas, seja na diluição ideológica da contemporaneidade, o fato é que, desde os capitães do mato, os negros e pobres foram as vítimas preferenciais, representantes das classes perigosas às quais se deve reprimir por meio dos mecanismos – legais ou não – de vigilância e punição.

4.

Cantor e compositor que deu voz a essas narrativas, tido como o “cantor de bandidos”, Bezerra da Silva (1927-2005) foi um dos grandes difusores do “partido alto”, um estilo de samba no qual a oralidade e o sistema de provocações e respostas, de estrofes que dialogam com um mote dado, mostram a herança da oralidade primordial, que toma feições brasileiras e urbanas no início do século XX. Os compositores e/ou parceiros de muitas das canções de Bezerra tinham as mais diversas profissões, de ex-policiais a eletricitistas, de pedreiros a funcionários dos correios. São essas vozes dispersas que serão agrupadas nos discos, que serão espalhadas por meio

das gravações e veiculações. Assim, esses “discursos performáticos”, para utilizar a definição de Bhabha, vão se contrapor às grandes narrativas pedagógicas, quase sempre afinadas com o poder institucional como possibilidade de afirmação da Nação. No embate que é parte da formação do “popular”, as mensagens dos morros e periferias trazidas pelo intérprete cruzam as cidades, espalham-se pelo país. Se o atrito entre o “popular” e o “culto” pode espelhar a própria divisão de classes, ou melhor, se há barreiras que separam o tipo de “arte” consumida por determinados segmentos socioeconômicos, desde o samba do início do século XX as narrativas dos guetos vão, de certa forma, traduzir, em linguagem e musicalidades, a visão crítica dessas parcelas incultas. Por exemplo: a crítica à visão estereotipada do morro, da favela como local em que são criminosos todos que ali vivem, vai repercutir na vida da grande maioria dos habitantes desses locais: os trabalhadores. Podemos exemplificar com o samba “Vítimas da sociedade”, composição de Crioulo Doido e Bezerra da Silva, do disco *Malandro rife*, de 1985. O refrão, irônico e direto, é um recado para os aparatos da segurança pública que veem os pobres das favelas como suspeitos em potencial:

Se vocês estão a fim de prender o ladrão
Podem voltar pelo mesmo caminho
O ladrão está escondido lá embaixo
Atrás da gravata e do colarinho

Em primeira pessoa, o narrador-poeta explica para “vocês” a sua visão sobre o processo de criminalização da pobreza posto em prática pela sociedade e encampado pelos órgãos policiais. A dualidade cidade X favela é concebida a partir da explicação de que o verdadeiro ladrão reside “lá embaixo”, na cidade, ou seja, o jogo entre o alto e o baixo se reconfigura: é na cidade, lá embaixo, que estão os verdadeiros culpados. Então, os referentes em primeira pessoa (moro, minha miséria, vivo com fome, nunca roubei, sou trabalhador) são evidenciados e contrapostos à ação de assaltar um banco. Com apoio da mídia (os jornais), o pobre trabalhador favelado é, mais uma vez, o suspeito. A referência ao filme, com a expressão “poderoso chefão”, indicia as máfias que cometem grandes assaltos e que não podem ser presas pela polícia:

Só porque moro no morro
A minha miséria a vocês despertou
A verdade é que vivo com fome
Nunca roubei ninguém, sou um trabalhador
Se há um assalto a banco
Como não podem prender o poderoso chefão
Aí os jornais vêm logo dizendo
Que aqui no morro só mora ladrão

A crítica se estende. Esse sujeito, que tem a voz, a vez e a palavra, assume o risco, diz que dirá a verdade (embora tal ato seja criminoso) e enumera os pontos que o tornam incompetente para ser um ladrão de bancos, um poderoso chefão: é pobre, miserável, não tem o diploma de curso superior, é um analfabeto, ou seja, não possui os pré-requisitos que lhe permitam ser o ladrão engravatado do asfalto:

Falar a verdade é crime
Porém eu assumo o que vou dizer
Como posso ser ladrão
Se eu não tenho nem o que comer
Não tenho curso superior
Nem o meu nome eu sei assinar
Onde foi que se viu um pobre favelado
Com passaporte pra poder roubar

Como já pontuamos anteriormente, estamos falando de arte, de canção popular, de literatura, de narrativas que têm o poder de subverter a ordem no âmbito da representação, no campo da mimese, em que a sabedoria e o sarcasmo dos oprimidos podem ser vencedores, podem inverter os papéis. Podem, por exemplo, exigir que a polícia desça o morro ou também exigir, como negro, a cidadania de uma sociedade que sempre a negou aos pobres, pretos, favelados. O tom imperativo da exigência, sabemos, é desmentido pelas práticas históricas de repressão aos mínimos anseios dessas camadas da população. Porém a crítica irônica, o humor subversivo, são formas de “vingança” contra essa tal realidade. Tais subversões poéticas da “realidade”, além de divertir, educam. Contudo, nesse caso, não é a pedagogia unívoca da nação

que se estabelece; o discurso poético vem das fissuras, vem como contradiscurso que instaura a dubiedade na utopia nacional, que mostra as ranhuras da cidade. A voz do outro se torna primeira, os objetos sociológicos tornam-se sujeitos, põem o avesso da sociedade à mostra, desfazem as hierarquias cristalizadas. A visibilidade proporcionada pelas gravações dos sambas de compositores de fora do “mercado” deu um caráter específico à obra interpretada por Bezerra da Silva, e a imprensa e alguns compositores *pop*, como Marcelo D2 e Frejat, dialogaram com a obra e transportaram a mensagem e a figura de Bezerra para outros âmbitos.

5.

Até aqui se tentou, por meio destas anotações, traçar um pequeno percurso, utilizando exemplos pontuais, composições populares. Um percurso que objetivou buscar intervenções de poéticas populares na indústria cultural e na pretensa hegemonia da nação. A partir de referências pontuais de sambas e de *raps*, buscou-se evidenciar a pertinência de tais discursos em trazer à tona, desde muito tempo atrás, a problemática relação entre os pretos/pobres e os sistemas de vigilância e punição estatais. As referências ao início do século já evidenciam como, por meio de muitos mecanismos, se tentou segregar e silenciar as populações negras e suas manifestações: como o samba, o candomblé, a umbanda e a capoeira. Essas manifestações, porém, possuem um histórico de resistência, se metamorfoseiam e sobrevivem. Esse tipo de *rap* a que nos referimos, por exemplo, com seu *ethos* discursivo marcado pelo confronto, é hoje a ponta de um movimento que tem origens antigas. Poderíamos pensar também nas emboladas e repentes do Nordeste, mas focamos em manifestações da suburbanidade das cidades com o intuito de demonstrar que é nestas, em suas fronteiras e territórios minados, que os processos de estigmatização, guetoização e segregação se tornam mais evidentes. Se pensarmos o Brasil como um mosaico mal-acabado, repleto de fissuras encobertas pelos discursos oficiais, notamos que tais práticas narrativas, performáticas, subvertem os tais discursos pedagógicos oficiais e, por meio de processos híbridos de apropriação de tradições, revitalizam as trocas simbólicas. Se, como Homi Bhabha, tomarmos os processos de hibridação como procedimentos tradutórios, podemos inferir que tais poéticas e estetizações populares buscam, a partir de elaborações estéticas, traduzir visões de mundo que sempre foram desprivilegiadas

e retiradas do que poderia ser considerado como “cultura nacional”. Porém o samba hoje é uma das marcas construídas como referência de brasilidade, e o *rap*, integrante do maior movimento juvenil que já houve (o mundializado *hip-hop*), tornou-se um interessante instrumento estético e político que jovens utilizam para “dizer-se” e falar da sua visão sobre o mundo que os cerca. Logicamente, esse mundo não é afável, como também não são cordiais – nunca foram – as relações entre os pretos e as polícias.

6.

Após estas observações, que se detiveram um pouco mais sobre algumas formas de violência institucional dos órgãos de repressão relacionadas às populações pobres ou negras de periferias e favelas representadas em letras de sambas, vamos agora dar um pequeno salto temporal e verificar como essas questões são tratadas pelos *raps* dos Racionais MC’s. Embora também exista ironia, o discurso do *rap* será mais contundente, agressivo. Vejamos um fragmento de “Racistas otários”, do disco *Holocausto urbano*, de 1990:

Os poderosos são covardes desleais
Espancam negros nas ruas por motivos banais
E nossos ancestrais por igualdade lutaram
Se rebelaram, morreram e hoje o que fazemos
Assistimos a tudo de braços cruzados
Até parece que nem somos nós os prejudicados
Enquanto você sossegado foge da questão
Eles circulam na rua com uma descrição
Que é parecida com a nossa: cabelo, cor e feição
Será que eles veem em nós um marginal padrão
50 anos agora se completam da lei antirracismo na Constituição
Infalível na teoria, inútil no dia a dia
Então que fodam-se eles com sua demagogia
No meu país o preconceito é eficaz
Te cumprimentam pela frente
E te dão um tiro por trás.

O trecho acima demonstra o tipo de discurso ao qual nos referimos. Dirigido diretamente à polícia, como declarou Mano Brown, o *rap* pede aos “manos” que tenham consciência, pois há uma guerra, um processo de captura dos negros das periferias: os agentes andam com descrições que se parecem com a imagem dos interlocutores/ouvintes-ideais, ou seja, a suspeição contínua. A eficácia do preconceito se conjuga com a hipocrisia, que pode ser vista como uma crítica à falsa democracia racial brasileira: o tiro pelas costas, que caracteriza o racismo brasileiro, que não se dá de maneira aberta, mas que é constituinte essencial nas relações sociais. Sobre essa fase do *rap* dos Racionais em início de carreira, Mano Brown afirmou que eles faziam letras que pareciam falas de sociólogos, e posteriormente a fala se aproximou mais das gírias populares das periferias, com o intuito de se aproximarem mais dos ouvintes ideais: os manos&minas das favelas e periferias. No já citado irônico *rap* (“Qual mentira vou acreditar”), entre outras coisas, durante uma *blitz* da polícia, um grupo tem o carro parado, o procedimento da polícia é mais intenso, irregular. No *rap* é descrito o ato de amassar o boné branco e sujar a (também branca) camisa do Santos Futebol Clube do personagem, o que denota as “mãos sujas” dos agentes, uma alusão rica e contundente que deve ser percebida além da pura descrição. Percebemos como o jovem negro, com um carro, com amigos, constrói uma pedagogia própria com relação ao direito de usufruir dos espaços públicos da cidade: conhecer os locais da *blitz*, saber que está sendo punido por trafegar em “lugares suspeitos”, ouvir as desculpas de policiais que dizem não existir racismo, de ter que mostrar comprovantes em excesso, como nota fiscal dos produtos que porta, além do RG, exagero que cria um efeito cômico, além, é claro, de reafirmar a diferença no tratamento dado aos jovens negros das periferias em uma noite da capital paulista, pois há referências a logradouros desse território.

Ô tô devagar, tô a cinqüenta por hora,
Ouvindo funk do bom minha trilha sonora.
Eu tenho um manual com os lugares, horários, de como “dar perdido”
Quem é preto como eu já tá ligado qual é
Nota Fiscal, RG, polícia no pé
 (“Escuta aqui: o primo do cunhado do meu genro é mestiço
Racismo não existe, comigo não tem disso, é pra sua segurança”)
Falou, falou, deixa pra lá
Vou escolher em qual mentira vou acreditar

Prefixo da placa é MY sentido Jaçanã, Jardim Ebrôm.
Quem é preto como eu, já tá ligado qual é
nota fiscal, RG, polícia no pé.
Ô, que caras chato, ó! Quinze pras onze
Eu nem fui muito longe e os “home” embaçou
Revirou os banco, amassou meu boné branco
Sujou minha camisa do Santos
Eu nem me lembro mais pra onde eu vou

Um dado interessante no *rap* dos Racionais é a questão do território, o modo como as definições de uma cartografia especial da cidade fazem com que a leitura seja específica, quer seja no confinamento das favelas periféricas, quer seja nos deslocamentos por entre bairros e “quebradas”. Assim, “Qual mentira vou acreditar” é um exemplo dos problemas que vão ter consequências no exercício de um direito básico: o direito de ir e vir, o que reforça nossas observações relacionadas à problemática do confinamento, retirando de cidadãos o direito à cidade. Sobre essa situação, apoiamo-nos em “Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo” (CALDEIRA, 2000, p. 70 e 211):

A distância social é marcada de várias maneiras. Ela pode ser criada materialmente através do uso de grades, que ajudam a marcar uma casa própria como algo distinto de cortiços e favelas. O uso de cercamentos ainda oferece o sentimento de proteção, crucial em tempos de medo do crime. Mas concepções depreciativas dos pobres também cumprem a função de criar distanciamento social: elas formam uma espécie de cerca simbólica que tanto marca fronteiras quanto encerra uma categoria e, portanto, previne as perigosas misturas de categorias. [...]

A segregação – tanto social como espacial – é uma característica importante das cidades. As regras que organizam o espaço urbano são basicamente padrões de diferenciação social e separação.

Notamos, por meio da letra-poema do *rap*, como é criada uma espécie de “segregação móvel” das classes perigosas. A *blitz* policial, com sua acuidade com aqueles

que têm as feições que marcam o pertencimento a uma classe, a uma categoria, a um grupo, posta em pontos estratégicos, reforça a segregação, separa a cidade do gueto, revista os corpos e os bens, buscando os estigmas que os definem como cidadãos sem cidadania, sem direitos a circular livremente pela urbe.

Já no *rap* “Um homem na estrada”, que narra a tentativa frustrada de reinserção social de um ex-presidiário, o discurso se radicaliza, como nos seguintes versos:

A Justiça Criminal é implacável.
Tiram sua liberdade, família e moral.
Mesmo longe do sistema carcerário,
te chamarão para sempre de ex-presidiário.
Não confio na polícia, raça do caralho.
Se eles me acham baleado na calçada,
chutam minha cara e cospem em mim, é..
eu sangraria até a morte...
Já era, um abraço!
Por isso a minha segurança eu mesmo faço.

Além da crítica aberta ao sistema prisional, a crítica às práticas de policiais, a cena da possibilidade de agressão a um homem baleado ilustra, no mundo possível da representação literária, o que infelizmente ocorre nas madrugadas das periferias. Assassinos, torturas são comuns, aqui, sem ironia ou comicidade, há um retrato duro da insana relação dos aparatos oficiais de segurança com as comunidades periféricas e favelas. As rimas do *rap* falam com a linguagem crua do gueto, potencializando o idioma na fala comum.

7.

O malandro e o bandido

Poderíamos então fazer um exercício: tentar personalizar nossa discussão nas figuras simbólicas que emitem o discurso poético, que mandam a letra, que jogam a rima. Dessa forma poderíamos utilizar as figuras de Mano Brown e Bezerra da Silva

como formas catalisadoras dessas duas linhagens às quais nos referimos: o Partido Alto malandreado produzido nas favelas e periferias do Rio de Janeiro dos anos 1970 e 1980, selecionado e gravado pelo porta-voz Bezerra da Silva; por outro lado, o *rap* falacioso e mal-encarado dos Racionais, capitaneado pela figura poderosa de Mano Brown. Com esse exercício, podemos ver como a malandragem favelada encarnada por Bezerra foi vista como bandidagem, samba de bandido. Ou seja, como esse mundo de códigos específicos, descrito poeticamente pelos compositores, com suas situações de comédia mescladas às pequenas tragédias do cotidiano de muitos, é tido como um típico mundo marginal, aqui no sentido simplista de bandido. Se a “sociedade” vinculou a figura de Bezerra, de forma pejorativa, à bandidagem, Mano Brown, a partir da escola dos *rappers* dos Estados Unidos, vai se assumir como “bandido”, chamamento usual de jovens das periferias da capital paulista. Mas no *rap* o bandido luta contra o tal sistema. Ainda herdando a ginga e a gíria da malandragem, a postura do *rapper* brasileiro vai passar pela “marra” que é fruto dos movimentos *black power*, mesclada à brasilidade favelada dos negros e mestiços: “Ginga e fala gíria / Gíria, não, dialeto”. No *rap*, há a explicitação política mais contundente, a ginga e a gíria são particulares, mas dialogam, um diálogo fruto da expansão das tecnologias de informação; os guetos são do mundo, e periferia é periferia em qualquer lugar.

Com isso, não se pretende aqui criar uma hierarquia de valores; estamos, sim, tentando evidenciar uma nova relação entre ética e estética. Se o malandro “corcoveia”, o *rapper* “parte pra dentro”, daí o caráter de confronto aberto do *rap* em relação à polícia, um dado que faz parte dessa forma poético-performática desde sua gênese contemporânea nos Estados Unidos. O pessoal do *rap* aprendeu que ser considerado “bandido” pelo sistema racista opressor é cobrir-se de uma áurea de legitimidade poética na *performance*. Além, é claro, de dar uma resposta: “Se ser bandido é questionar o sistema opressor, somos bandidos”. Ao assumirem o peso negativo da nomeação, os *rappers* criam uma *persona* periculosa, ofício de quem conhece os caminhos, atalhos e becos das “quebradas”. O mundo representado pela voz de Bezerra é menos juvenil, mais adulto, um mundo no qual a malandragem se vale da vivência e do acúmulo de experiências localizadas e similares, é um mundo no qual os comportamentos recriados esteticamente seguem uma linha que é enredada por uma ancestralidade mais linear. No mundo do *rap*, os confrontos, as violências, as segregações são similares, mas o caminho dialógico vai ser operado por um *ethos* mais aberto para o combate, ou mais representativo de um combate aberto. Há um

caráter intransitivo, por isso as metáforas fronteiriças e bélicas que evidenciam, em muitas vezes, a incapacidade de trânsito. O lema foi dado: “O mundo é diferente da ponte pra cá”. Não há mais possibilidade de a polícia subir e “voltar pelo mesmo caminho”, esses ensinamentos irônicos do samba se radicalizaram, já foram absorvidos e retrabalhados numa poética do enfrentamento.

A guerra existia – como sempre – no cotidiano das favelas e periferias, e nos sambas de Bezerra, restritamente às temáticas aqui tratadas, há, por exemplo, uma idealização: a tortura e o ideal utópico do silêncio que não permitiria a “traíragem”. Mas todos sabiam também que “Na hora do sapeca iá iá” o “couro come a toda hora”, e assim qualquer valente cai. A resistência no samba de Bezerra, nesse tipo de poética, tem um caráter mais escamoteado, difuso nas entrelinhas da ironia, disfarçado nas máscaras da comicidade. Como exemplo, podemos citar o samba Malandro Coisé, de Moacyr Bombeiro e Adivinhão da Chatuba, em que o narrador vai a uma festa repleta de “manés” e presencia a prisão de várias pessoas que participavam; e, como sempre, os “otários” pagam a conta, ou seja, são presos. É interessante notar alguns personagens: há o malandro (ou considerado como tal), o dono da casa e outros dois personagens, o negão e o neguim, que são “falso malandros”, falam demais, ostentam o que não são:

Um negão de dois metros de altura dizia pras negas que era cantor
E também estudou medicina, mas nunca quis ser doutor
Um neguim de cabelo esticado falou que na área já foi o terror
Hoje está regenerado, mas em tempos passados a polícia encarou

Aqui está representado o mundo da falsa malandragem, da falácia, e o efeito cômico se apresenta, por exemplo, no negão que “estudou medicina, mas nunca quis ser doutor”. A improbabilidade do feito do negão é explícita e marca bem o lugar de onde se fala, pois sabemos da pouquíssima existência de negros estudantes de medicina, ainda mais um que também era cantor e convivia com a favela. A crítica à impossibilidade de acesso a uma profissão considerada “nobre” é evidenciada pelo escracho, pela naturalização do que o sistema excludente e seletivo permite aos negros pobres das periferias e favelas das grandes cidades. Estudar medicina é uma impossibilidade que só um falso malandro iria assumir, mesmo que seja pra “se dar bem com uma nega”. Em contraponto está o “neguim de cabelo esticado”, que

dizia ser valente e que havia até “encarado a polícia”, feito esse típico de poucos antológicos capoeiras e malandros. O efeito cômico também se dá pela inversão de papéis, ou seja, o negão de dois metros que quase foi doutor e do neguim que diz ser valentão. Mas a farsa se dilui com a chegada da polícia, que leva os convidados. O motivo: não portarem documentos, porque nada faziam, ou seja, vadiagem, punidos por suspeição. E aí há a estratégia da “prisão para averiguação”, castigo ancestral que é revestido da imparcialidade do discurso e das práticas do estabelecimento da lei e da ordem. Concluindo: foram presos, dormiram sentados no boi (banheiro de cadeia); são personagens de chacota (sempre há uma testemunha): “A SWAT que ia passando arrastou um montão pra delegacia / Uns por não ter documentos / Outros porque nada faziam / Um esperto que tava pegado / Uma semana depois me contou como foi / O sufoco daqueles manés / Que dormiram sentados na boca do boi”.

Nesse esboço analítico, vimos como a figura de Bezerra, assumindo um *ethos* coletivo por meio dos sambas dos compositores que o alimentam, posiciona-se como o malandro, um narrador superior, que, mesmo presente aos fatos narrados, desaparece enquanto sujeito na narrativa. Tal diluição é um ato de resistência, é invisibilidade que não vai atrair os sistemas de vigilância e punição, pois sua função é existir como palavra, como veículo, como vínculo. Por isso, poderíamos, inclusive, pensar na origem do malandro brasileiro como herdeiro urbano do Exu primordial, aquele que diz e desdiz, existindo na vacância do ser e não ser, e a malandragem como herança do entredito, do etéreo. Personagem que não possui o corpo domesticado, por isso não será preso. Vive dentro da marginalidade, é guardião de um portal que o dilui e o invisibiliza perante as opressões deste mundo. E os “otários”? Com eles o exu-malandro brinca, como Zé Pilintra, cheio de malícia. Ou seja, estamos nos referindo a uma pedagogia que foge de dualidades como Bem *versus* Mal. E o samba está presente, crítico e perspicaz, com batuques e histórias do mundo, como disfarce do candomblé ancestral.

Por outro lado, Mano Brown, nosso paradigma e porta-voz, representa um novo tipo, aquele que se assume como bandido porque sabe que é assim que a sociedade e a polícia o percebem. Mas também vai fazer da palavra, do corpo e da voz, do ritmo e da poesia seu arsenal. E tem consciência disso: “Minha palavra vale um tiro e eu tenho muita munição”. A palavra cantada ou o canto falado são projeções da tradição, mas agora a tecnologia e o enfrentamento verbal criam outro campo de batalha. O estilo é bélico, tem consciência de que há uma guerra genocida que destrói os seus

enquanto o sistema branco capitalista conta os lucros. Nesse sentido, como um corpo juvenil que enfrenta os aparatos de repressão, a palavra se atira. Busca também uma pedagogia, busca os heróis que tombaram nessa luta que vem de muito longe há muito tempo. Ser bandido, ser marginal é ser herói. O bandido pode ser malandro, mas o malandro não é, necessariamente, bandido, pelo menos nas relações internas que conformam a categoria dos pobres de favelas e periferias. Acreditamos então que essas duas formas performáticas – o malandro e o bandido –, que transparecem nas tipologias do samba e do *rap* que aqui são apresentadas, são figuras de resistência que vieram de momentos históricos distintos, que lidam diferentemente com vários parâmetros, tanto na produção como na distribuição de suas mensagens, mas que possuem em comum a criação de contradiscursos que buscam desestabilizar as narrativas hegemônicas da nação. A partir das fissuras, com a eloquência bélica ou com a graciosidade popular, busca-se destecer os enredos constitutivos de uma narrativa nacional, para fragmentá-la por meio da busca pelas frestas do bom gosto institucional.

8.

Para finalizar, retomemos um samba de 1938, “Delegado Chico Palha”, de Tio Hélio e Nilton Campolino. Comentaremos as estrofes, sabendo que entre elas há o refrão, cantado pelas pastoras na gravação de Zeca Pagodinho: “Ele não prendia, só batia”.

Delegado Chico Palha
Sem alma, sem coração
Não quer samba nem curimba
Na sua jurisdição

Após a apresentação do personagem do Delegado e suas características, o samba diz que ele proíbe samba e curimba, termos típicos dos negros ligados aos festejos e rituais afro-brasileiros, ou seja, termos populares. Porém aparece o termo jurisdição, ou seja, um termo técnico-jurídico que denota o poder de uma autoridade sobre um determinado território, mas, como ocorre muitas vezes, esses termos são tomados

por empréstimo, e são modificados pela fala, que os dotam de outras possibilidades semânticas. No caso, jurisdição também pode ser entendida como um lugar específico da favela, uma área com determinada característica que, inclusive, pode ser dominada por um grupo ou figura (como os “donos do morro”).

Era um homem muito forte
Com um gênio violento
Acabava a festa a pau
Ainda quebrava os instrumentos

Na estrofe acima, aparecem novamente as características do Delegado, inclusive físicas, e algumas de suas ações. Os instrumentos são quebrados. Podemos perguntar: quais instrumentos? Os típicos de samba e curimba, instrumentos de percussão. Ou seja, trata-se do movimento persecutório que acompanha as manifestações culturais e artísticas afro-brasileiras há muito.

Os malandros da Portela
Da Serrinha e da Congonha
Pra ele eram vagabundos
E as mulheres sem-vergonhas

No fragmento acima, vemos a marcação do território. Na verdade, a jurisdição do Delegado é composta por uma série de comunidades que possuem tradição e história, na área de Madureira, no Rio de Janeiro, berço do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, que foi fundado em 11 de abril de 1923, e no morro da Serrinha, berço do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, fundado em 1943 – a Serrinha é também um dos tradicionais redutos das rodas de jongo. Notamos a presença de uma dicotomia entre malandros e vagabundos, ou seja, de um jogo de poder e de estigmatização. Aqui, porém, a conceituação é pensada a partir de uma ótica que não vem da Lei, do Delegado, do senhor da jurisdição. Malandro não é vagabundo e mulher (de malandro) não é sem-vergonha. Ou seja, dentro do território da poesia, da marginalidade, a definição externa não é eficaz, a fala de dentro é que tem valor, as conceituações externas, com sua carga de tentativa de marginalização institucional e existencial do outro, são desfeitas. O olhar é outro, quem é de lá agora é sujeito do

discurso. O delegado é “ele”, o intruso que desconhece esse território, desconhece os rituais da “comunidade” e apela ao abuso de poder e à violência. É um tentáculo do poder que – por meio do pensamento de “maioria” – quer subjugar a coletividade minoritária, um “ideocida”, segundo a acepção de Apaddurai.

A curimba ganhou terreiro
O samba ganhou escola
Ele expulso da polícia
Vivia pedindo esmola

A conclusão na última estrofe: a vingança. A representação do popular, os oprimidos (resistentes) são vitoriosos. Ocorrem a derrota individual do delegado e a vitória da “comunidade”, dos malandros, das mulheres, da curimba e do samba. Procedimento típico das narrativas populares, quando os representantes do poder opressor não têm um final feliz. Mas, dentro da especificidade do “caso”, o caráter simbólico desse personagem tipificado – o delegado violento e autoritário – é evidenciado e contraposto à sobrevivência da “cultura”, ou seja, o samba e a curimba se fortaleceram, fincaram raízes. Retomando o Delegado, acho até que ele “se deu bem”, ganhou homenagem com samba batido na palma da mão, é lembrado, só perdeu o emprego e virou malandro, na acepção primária e perversa do termo, de leproso, de banido, de indigente... Talvez pudesse ter sido pior, mas ele tinha uma atenuante, dada aqui pelo refrão irônico que sintetiza as ações violentas dos aparatos policiais contra as populações pobres e negras, sob quaisquer pretextos, legais ou não: “ele não prendia, só batia”...

Referências

APPADURAI, Arjun. **O medo do pequeno número**: ensaio sobre a geografia da raiva. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2009.

BEZERRA DA SILVA. **Justiça social**. São Paulo: RCA, 1987. LP.

BEZERRA DA SILVA. **Malandro rife**. São Paulo: RCA, 1985. LP.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CACHAÇA, Carlos. [Entrevista]. **O Dia**, 31 jan. 1994. Entrevista concedida a Alexandre Medeiros e Tim Lopes.

CALDEIRA, Teresa P. C. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34, 2008.

DEALTRY, Giovanna. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

GARCIA, Tania da Costa. A madame existe. **Facom** – Revista de Comunicação da Faap, São Paulo, n. 9, 2. sem. 2001. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_madame1.htm. Acesso em: 4 fev. 2019.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GUIMARÃES, Alberto P. **As classes perigosas: banditismo urbano e rural**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOÃO da Bahiana. *In*: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002-2019. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/joao-da-bahiana/biografia>. Acesso em: 20 jan. 2019.

LINS, Paulo. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.

LOPES, Nei. **Rio Negro, 50**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MOLHO, Mauricio. La noción de popular em literatura. *In*: MOLHO, Mauricio. **Cervantes**: raíces folklóricas. Madrid: Gredos, 1976.

NASCIMENTO, Jorge. Cultura e consciência: a “função” dos Racionais MC’s. **Z Cultural** – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (Pacc), Rio de Janeiro, ano V, n. 3, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cultura-e-consciencia-a-funcao-do-rationais-mcs-de-jorge-nascimento/>. Acesso em: 4 fev. 2019.

NASCIMENTO, Jorge. Exclusão & globalização, racismo & cultura: do RAP e outras poesias. *In*: MORAES, Alexandre Jairo Marinho; NASCIMENTO, Jorge Luiz do; GONÇALVES, Ana Beatriz Rodrigues (org.). **Literatura**: fronteiras e teorias. Vitória: Ufes, 2005.

ONDE a coruja dorme. Direção: Márcia Derraik; Simplício Neto. Rio de Janeiro: TV-Zero, 2012. 72 min.

PARANHOS, Adalberto. Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo. **Revista Nossa História**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, p. 16-22, fev. 2004.

RACIONAIS MC’s. **Holocausto urbano**. São Paulo: Cosa Nostra, 1990. CD.

RACIONAIS MC’s. **Nada como um dia após o outro dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. CD.

RACIONAIS MC’s. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. CD.

SCHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SERRA E GURGEL, João Bosco. **Dicionário de gíria**: modismo linguístico: o equipamento falado do brasileiro. Brasília: Edição do Autor, 2009.

SILVEIRA, Fabiano A. M. O *malandro* nos contatos com a polícia: identidade e seletividade racial do sistema penal na discografia de Bezerra da Silva. **Revista Liberdades**,

n. 5, p. 138-159, set.-dez. 2010. Disponível em: http://www.revistaliberdades.org.br/site/outrasEdicoes/outrasEdicoesExibir.php?rcon_id=68. Acesso em: 4 fev. 2019.

SOARES, Luiz Eduardo; BATISTA, André; PIMENTEL, Rodrigo. **Elite da tropa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOU feia mas tô na moda. Direção, roteiro e produção: Denise Garcia. Rio de Janeiro: Toscographics, 2005. 61 min.

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

WACQUANT, Loïc. **As duas faces do gueto**. Tradução de Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2008.

Capítulo 7

A intertextualidade entre os libretos das primeiras óperas italianas e a literatura dramática renascentista

Ligiana Costa

Doutora em Musicologia – Université de Tours (UT)

Maya Suemi Lemos

Doutora em História da Música e Musicologia – Université de Paris IV – Sorbonne
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Silvana Scarinci

Doutora em Música – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Libretto – pequeno livro, livrinho, texto dramático destinado unicamente a ser entoado. A partir de um olhar analítico, discorreremos, neste artigo, sobre esse fundamental componente da estrutura do melodrama. Colocaremos em foco, especialmente, a genealogia literária dos primeiros libretos da história da ópera – aqueles criados para as produções de corte do início do século XVII – e dos libretos das representações comerciais venezianas.

O estudo desses textos *sui generis*, obedientes, por um lado, à natureza cênica do espetáculo e, por outro, às necessidades musicais, acontece dentro da musicologia em um subcampo denominado por alguns autores de *libretologia*. E uma questão de base se coloca: o libreto possui uma autonomia literária? Ou ele depende necessariamente de uma aplicação musical para fazer sentido? Mais do que tentar responder essa questão – que no fundo parece ter pouca relevância, se observamos o sistema produtivo da ópera como um todo, cujas partes ou ingredientes estão em necessária inter-relação –, interessa-nos aqui observar de que fontes os libretos se nutrem no momento do nascimento do gênero e quais influências teóricas estão em jogo no primeiro século de criação operística.

Parece importante lembrar, de forma propedêutica, que se costuma definir dois grandes conjuntos de eventos para descrever o chamado nascimento da ópera. O primeiro diz respeito à série de experimentos realizados no final do século XVI, sobretudo em Florença, Mântua e Roma, como celebrações festivas de corte – em sua maioria, núpcias reais e principescas – relacionadas, inicialmente, às atividades da Camerata Bardí de Florença. O segundo tem início em 1637 com a instauração, em Veneza, da ópera em formato comercial, ou seja, de uma ópera concebida não mais para um círculo mais ou menos restrito de convidados de corte, mas para um público disposto a pagar para assistir a um espetáculo cênico-musical com máquinas impressionantes, cantores reputados e um novo modelo de enredo. Uma vez que a ópera, especialmente a veneziana, dependia inteiramente do sucesso com o público para sua subsistência, interessar-nos-á entender sobre que pilares literários se apoiavam os libretistas e que tipo de tema desenvolviam.

É sobretudo no contexto intelectual tardo-humanista da Florença do século XVI, no qual se inserem as atividades da Camerata Bardi, que se localizam as origens da ópera, gênero poético-musical moderno por excelência. Estudos detalhados sobre a teoria musical da Grécia antiga são empreendidos – principalmente pelo humanista Girolamo Mei, mentor intelectual da Camerata – e os primeiros experimentos operísticos virão a derivar do entusiasmo dessa geração tardo-humanista em resgatar a suposta potência afetiva e mobilizadora da música dos antigos. Nesse período se dá, igualmente, o resgate, a tradução e a circulação de importantes textos da Antiguidade, definidores da criação poética, num processo favorecido pelo surgimento recente da imprensa. Textos que passaram a ser assumidos como norteadores estéticos,

sobretudo a *Poética* de Aristóteles, iniciavam sua circulação por toda a península²⁵.

De fato, a novidade do teatro cantado será justificada por seus promotores como uma atitude classicizante de repriminção de modelos antigos de representação cênica. Porém, curiosamente, não é na tragédia nem tampouco na comédia – os dois gêneros de representação cênica da Antiguidade conhecidos pelos humanistas do *cinquecento* – que o *dramma per musica* nascente apoiará suas bases. É bem verdade que Ottavio Rinuccini (1562-1621), autor dos libretos das principais representações operísticas desse período inaugural, dá a entender, na dedicatória de sua *Euridice*, que a tragédia cantada dos antigos teria inspirado a ele e a Jacopo Peri, autor da música, em sua (re)invenção:

É da opinião de muitos, Cristianíssima Rainha, que os antigos gregos e romanos cantavam por inteiro as encenações das tragédias. Tão nobre maneira de recitar não foi renovada até hoje, que eu saiba, e nem mesmo experimentada por ninguém. E isso tomava eu como defeito da música moderna, muito inferior à antiga. Tal pensamento me retirou inteiramente do espírito o senhor Jacopo Peri quando, sabendo da intenção do senhor Jacopo Corsi, colocou em notas com tanta graça a minha fábula Dafne, composta por mim para dar uma simples prova daquilo que pode o canto de nossa era, e que agradou àqueles poucos que a ouviram [...] (RINUCCINI, 1600a, [dedicatória a Maria de Médici], [s. p.], tradução nossa)²⁶.

25. Primeira tradução latina da *Poética*, de Aristóteles, por Giorgio Valla em 1498; publicação do texto grego original por Aldo Manuzio em 1508; nova tradução em latim por Alessandro de' Pazzi em 1536; primeiro comentário sobre a *Poética* por Francesco Robortello em 1548; primeira tradução em vernáculo em 1549 por Bernardo Segni (*Rettorica e Poetica di Aristotele tradotte in lingua vulgare fiorentina*).

26. Original: “È stata opinione di molti cristianiss. regina, che gl'antichi Greci, e Romani cantassero su le scene le tragedie intere, ma sì nobil maniera di recitare non che rinnovata, ma né pur che io sappia fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev'io per difetto della musica moderna di gran lunga all'antica inferiore, ma pensiero sì fatto mi tolse interamente dell'animo m. Jacopo Peri, quando udito l'intenzione del sig. Jacopo Corsi, e mia mise con tanta grazia sotto le note la favola di Dafne composta da me solo per far una semplice prova di quello, che potesse il canto dell'età nostra che incredibilmente piacque a que pochi, che l'udirono [...]”.

A referência à tragédia é fortemente reiterada no prólogo do libreto, protagonizado justamente por uma personificação dela própria. A personagem alegórica Tragédia inaugura a cena e inicia assim sua apresentação:

Eu, que com altos suspiros e prantos esparsos,
com o rosto pleno ora de dor ora de ameaças
fiz empalidecer de piedade os semblantes
nos amplos e cheios teatros.
(RINUCCINI, 1600a, [prólogo], [f. 1], tradução nossa)²⁷

Porém, o que se segue no prólogo nos faz logo entender que, nessa pretensa re-
pristinção, o espírito trágico se dobrava a um novo gosto, a um novo tempo:

Não mais canto, num cenário triste e lacrimoso,
o sangue derramado de veias inocentes,
os cílios apagados por tirano insano.
Longe, longe permaneçam desta casa real
as imagens funestas, as sombras do sofrimento.
Eis que me desfaço dos tristes coturnos e vestes escuras,
para despertar nos corações emoções mais suaves.
[...]
Assim, por vós retorno, neste himeneu real,
e com sereno semblante me adorno eu também,
e com notas mais alegres afino meu canto
ao suave deleite do nobre coração.
(RINUCCINI, 1600a, [prólogo], [f. 1], tradução nossa)²⁸

27. Original: “Io, che d’alti sospir vaga e di pianti / Spars’or di doglia, or di minacce il volto / Fei negl’ampi teatri al popol folto / Scolorir di pietà volti, e sembianti”.

28. Original: “Non sangue sparso d’innocenti vene / non ciglia spente di tiranno insano, / spettacolo infelice al guardo umano / canto su meste, e lagrimose scene. / Lungi via lungi pur da regi tetti / simulacri funesti, ombre d’affanni, / ecco i mesti coturni, e i foschi panni / cangio, e desto nei cor più dolci affetti. / [...] / Tal per voi torno, e con sereno aspetto / ne’ reali imenei, m’adorno anch’io, / e su corde più liete il canto mio / tempro al nobile cor dolce diletto”.

Um novo tempo em que não cabiam mais afetos trágicos, cenas de sangue e violência, mas sim um canto ajustado a um gosto cortesão por sentimentos mais suaves. De fato, sabemos que a *Euridice* rinucciniana se aproximava muito mais do novo modelo cênico-literário defendido por Giovan Battista Guarini (1538-1612) com seu drama pastoral *Il Pastor Fido* – ou seja, a tragicomédia – do que da tragédia. A tragicomédia se afirmava, nesse período, não sem suscitar uma extensa e viva polêmica, como novo gênero entre os dois gêneros teatrais antigos codificados por Aristóteles em sua *Poética* – o chamado “terceiro gênero”: nem a tragédia nem a comédia, mas uma equilibrada mistura de ambas. Ela seria, segundo Guarini, a única via possível para uma representação cênica que tinha agora como finalidade não tanto suscitar o horror e piedade catárticos, mas uma refinada recreação do espírito. A comédia, a seu ver, se mostrava demasiado ácida e excessivamente plebeia, e a tragédia, pouco oportuna. Pouco oportuna para um público de corte afeito a finais felizes (*lieti fini*) e que se comprazia em se reconhecer nas qualidades expostas em cena.

De fato, a *pietas* e o horror suscitados pela tragédia são recusados nos libretos da ópera nascente em favor de uma gama de afetos derivados da experiência do amor e do desejo. O libreto desse período pode ser tomado, nesse sentido, como advertência sobre os efeitos do amor, como lição sobre a fenomenologia do amor cortesão, da mesma feita que a cena pastoral quinhentista de maneira geral (GERBINO, 2009, p. 378-399). Não é o que diz o próprio Rinuccini, na voz de Ovídio, protagonista do prólogo de seu primeiro libreto, a *Dafne*?

Dos felizes campos onde os imortais
deleitam-se à sombra de frondosos mirtos,
agraciados, felizes espíritos do céu,
venho mostrar-me esta noite a vocês, mortais.
[...]
Ensinei, daquele tempo, a arte de acender
em um peito gelado a chama do amor,
e como tornar de novo livre um coração
vitimado pelas chamas ásperas e atormentadoras do amor.
[...]
Sempre valendo-me do antigo estilo,
tomo um exemplo claro para demonstrar-lhes,

senhoras e cavalheiros, o quanto periga,
a força do Amor, em conduzir ao vil.
(RINUCCINI, 1600b, p. 3, tradução nossa)²⁹.

Os dois prólogos de Rinuccini revelam um espírito trágico que se dobra ao gosto do homem de corte do *cinquecento*, convertido numa tragédia de natureza fundamentalmente amorosa. A tragédia moderna parece se reconfigurar, de fato, como formula o musicólogo Giuseppe Gerbino, numa *tragédia da agonia amorosa* (GERBINO, 2009, p. 380). Sua finalidade se identificaria àquela da poesia e da música em geral: a representação do sofrimento amoroso e, ao mesmo tempo, a cura, o alívio para tal sofrimento. E a ópera, por sua vez, teria “amplificado o papel da música na administração da cura, aliando o poder da música em aliviar a enfermidade da sociedade moderna ao teatro, em um novo e único feitio” (GERBINO, 2009, p. 381, tradução nossa).

Como é de praxe na cultura do *cinquecento*, o novo se traveste de antigo e a conversão do final trágico em final feliz, característica da moderna tragicomédia, é justificada por Rinuccini, no prefácio à edição do libreto da *Euridice*, numa remissão às autoridades:

Poderá parecer a alguns muita ousadia minha ter alterado o final da fábula de Orfeu, mas me pareceu conveniente, em tempo de tanta alegria, tendo para minha justificação o exemplo de poetas gregos em outras fábulas e do nosso Dante, que ousou afirmar ter, em sua navegação, submetido ao contrário tudo o que Homero e os outros poetas haviam cantado. Segui, assim, igualmente, a autoridade de Sófocles em seu Ajax, fazendo reverter a cena, não podendo-se representar de outra maneira as preces e lamentos de Orfeu (RINUCCINI, 1600a, [s. p.], tradução nossa)³⁰.

29. Original: “Da’ fortunati campi, ove immortali / godonsi a l’ombra de’ frondosi mirti / i graditi dal ciel felici spirti, / mostromi in questa notte a voi, mortali. / [...] / Indi l’arte insegnai come si deste, / in un gelato sen fiamma d’amore, / e come in libertà ritorni un core / cui son d’amor le fiamme aspre e moleste. / [...] / Seguendo di giovar l’antico stile, / con chiaro esempio a dimostrarvi piglio, / quanto sia, donne e cavalier, periglio / la potenza d’Amor recarsi a vile”.

30. Original: “Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d’Orfeo, ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di

Não apenas a alteração dos finais trágicos e a finalidade da representação faziam dos primeiros libretos uma novidade híbrida afinada com a tragicomédia bastarda – bastarda porque nascida sem modelo antigo em que se basear. A escolha dos personagens também evidenciava uma natureza mista. Não mais os personagens nobres da tragédia codificada por Aristóteles (reis e figuras de alta extração social) nem tampouco os personagens baixos tradicionais da comédia (figuras da classe mediana urbana), mas uma mistura de personagens nobres e baixos não urbanos, em grande parte identificáveis àqueles da cena pastoral quinhentista: ninfas, pastores, deuses e personagens míticos ovidianos.

A ópera nascente e seus libretos se aninhavam, assim, no calor da querela ainda não completamente arrefecida, suscitada, como mencionamos, com o surgimento do *Pastor Fido*³¹ de Giovan Battista Guarini, escrito entre 1583 e 1587 e publicado em 1590. A tragicomédia pastoral havia sido objeto de duras invectivas por parte do crítico acadêmico Giason Denores (1530-1590) em virtude, inclusive, da mistura “indecorosa” de personagens nobres e baixos. Guarini respondera aos ataques no tratado *Il Verrato*³², de 1588, argumentando que a presença dos personagens baixos nas tragédias antigas tinha um objetivo dramático ligado à solução do nó narrativo, que dependia de personagens como mensageiros ou reveladores de segredos. Guarini se serve do mais clássico dos textos dramáticos gregos – o *Édipo*, de Sófocles – para provar a importância do papel dos servos dentro da tragédia. O paralelo *Pastor Fido/Édipo* surge várias vezes dentro do texto de *Il Verrato* como tentativa de elevar o texto guariniano ao nível de um clássico. E é com este exemplo que Guarini atribui aos servos a nobre função do desenlace da trama:

Que tragédia existiu em que não houvesse muito mais servos, e outras personagens desta feita, do que personagens de grande condição?

poeti greci, in altre favole, e il nostro Dante ardì di affermare essersi sommerso nella sua navigazione, tutto che Omero, e gl'altri poeti avessero cantato il contrario. Così parimente ho seguito l'autorità di Sofocle nel l'Aiace in far rivolgere la scena non potendosi rappresentar altrimenti le preghiere, e i lamenti d'Orfeo”.

31. *Il pastor fido. Tragicomedia pastorale di Battista Guarini dedicata al ser.mo D. Carlo Emanuele duca di Savoia. & c. nelle reali nozze di S.A. con la Ser.ma infante d. Caterina d'Austria, In Venetia, presso Gio. Battista Bonfadino.*

32. *Il Verrato, ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicommedie e le pastorali in un suo discorso di poesia.*

Quem desenlaça, no Édipo de Sófocles, aquela belíssima trama? Nem o Rei, nem a Rainha, nem Creonte, nem Tirésia, mas sim dois servos guardiães de armas (GUARINI, 1588, p. 17, tradução nossa)³³.

Fosse o caráter híbrido da tragicomédia pastoral justificável ou não por meio dos *exempla* clássicos, em nada se altera o fato de que os libretos da ópera nascente surgiam estreitamente vinculados às novidades estilístico-formais da literatura cênica da vanguarda tardo-renascentista, e sujeitos aos mesmos anátemas que se abatiam sobre ela. Porém o ambiente da corte no qual se abrigavam e a presença de personagens míticos ovidianos pareciam garantir benevolência ao recém-criado, híbrido e polêmico gênero.

Vemos, no entanto, que em sua evolução novos imperativos surgiram. O estabelecimento em 1637 da ópera pública para plateia pagante em Veneza e, consequentemente, o acesso àquela por parte de uma classe mercantil enobrecida significaram uma nova exigência, determinante para sua permanência e sobrevivência: atender ao gosto desse novo público. O *locus amoenus* pastoral, tão agradável aos príncipes florentinos ou mantuanos, cedia espaço nos libretos a outros cenários, que de alguma forma pareciam desempenhar um papel no reforço da identidade dos venezianos.

É assim que, por exemplo, as três últimas óperas do compositor Claudio Monteverdi (que havia composto suas primeiras óperas como entretenimento da corte de Mântua e entrara a serviço da Basílica de San Marco de Veneza em 1613) atenderão a esses novos imperativos. Elas são compostas sobre libretos baseados em fontes e gêneros literários distintos daqueles que transparecem nos libretos dos primeiros anos do nascimento da ópera, ainda sob a proteção da corte. Se naquela época os temas musicados por ele alinhavam-se de alguma forma à tragicomédia, colocando em cena personagens mítico-pastorais (Orfeu, Proserpina, Ariadne e Teseu, mas também ninfas e pastores), na Veneza dos anos 1640 o cenário muda drasticamente. As três óperas venezianas de Monteverdi compõem uma trilogia (ROSAND, 2007) baseada em narrativas épicas ou históricas, que parecem buscar a conformação, em seu conjunto, de uma genealogia mítica para a *Serenissima Republica*. De fato, os

33. Original: “Qual Tragedia fu mai, che non avesse molto più servi, e altre persone di questa fatta, che personaggi di grande affare? Chi scioglie nell’Edipo di Sofocle quel bellissimo nodo? Né il Re, né la Reina, né Creonte, né Tiresia; ma duo servi guardiani d’armenti”.

cronistas da Veneza seiscentista propagavam uma narrativa originária para a República que vinculava Troia, Roma e Veneza e as fazia sucederem-se num fio histórico lógico: o herói troiano Eneias fundara Roma, cuja glória, abatida com a invasão das hordas bárbaras, seria superada posteriormente em grandeza e poder por Veneza, fundada sob a liberdade cristã. Assim, não é um acaso se o autor desconhecido do libreto da segunda ópera da trilogia monteverdiana infelizmente perdida, *Le Nozze d'Enea in Lavinia*³⁴, declara, em seu prefácio, que a narrativa das núpcias de Eneias e Lavinia lhe dá a ocasião de narrar, igualmente, a origem da República veneziana:

O próprio Himeneu dá ocasião para falar sobre a origem e a grandeza de Roma [...] e depois sobre o nascimento de nossa Veneza; um evento certamente, podemos afirmar, de grande significado, uma vez que esta nobilíssima cidade teve início quando Roma caiu sob o jugo dos bárbaros que, ao invadirem a Itália, forçaram muitos de seus habitantes a se refugiarem nestas lagoas para escaparem de sua fúria. Desta maneira eles fundaram a cidade [...], que, graças ao valor de nossos pais, atingiu a grandeza pela qual hoje a admiramos (*apud* ROSAND, 1990, p. 411, tradução nossa)³⁵.

É preciso lembrar que os libretos do primeiro século de ópera veneziana têm origem nas grandes academias literárias e em especial na Accademia degli Incogniti, altamente conhecida e reconhecida, a despeito de seu nome. Oriundos da elite intelectual e política de Veneza, seus membros dominaram a vida literária local, exercendo-se nos mais diversos gêneros, sendo reputados por sua veia iconoclasta

34. O libreto foi por muito tempo atribuído a Giacomo Badoaro, membro da Accademia degli Incogniti e autor do libreto da primeira ópera veneziana de Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Alguns autores sustentam que o autor do libreto é o também acadêmico Michelangelo Torcigliani (1618-1679). *Le Nozze d'Enea con Lavinia* foi representada no Teatro Santi Giovanni e Paolo, em Veneza, em 1641.

35. Original: “Prende il medesimo Himeneo occasione di ritoccar l’origine, & grandezza di Roma [...] & poi il nascimento della nostra Venetia, non certo di soverchio lontano, & con sforzato stiremento, essendo che questa nobilissima Città all’hora cominciò, che si vide cader Roma sotto il giogo de Barbari, li quali invadindo l’Italia, spinsero molti suoi abitanti non mica ignobili per sottrarsi al loro furore à ricoverare in queste Lacune, dando in sì fato modo principio alla Città [...] che co’l valore di nostri padri pervenne alla grandezza, in cui la miriamo”.

e amoral. Naquilo que nos concerne aqui, seu papel é fundamental, pois não apenas foram autores dos libretos musicados pelos mais importantes compositores do período como também foram os fundadores e administradores do Teatro Novissimo, o mais bem-sucedido teatro de ópera em Veneza, entre 1641 e 1645.

De maneira a responder à agenda política da Accademia degli Incogniti, que tentava elevar o estatuto de Veneza à sua origem mítica, buscaram-se novas fontes literárias para os libretos, e as grandes epopeias clássicas pareciam servir bem a esse propósito. O exemplo das três óperas venezianas de Monteverdi é eloquente: o libreto de *Il ritorno d'Ulisse in patria*³⁶ foi baseado na *Odisseia* homérica; *Le nozze di Enea con Lavinia* teve inspiração na *Eneida* de Virgílio; e o libreto da última ópera da trilogia, *L'incoronazione di Poppea*³⁷, tomou como fontes as narrativas históricas de Tácito e, sobretudo, a tragédia *Octavia*, então atribuída a Sêneca.

Se, nesse contexto, as referências literárias se distinguiam fortemente daquelas utilizadas nos experimentos operísticos de corte, permanecia o gosto pelo *lieto fine*, comum a todas as óperas compostas nesses estágios iniciais de surgimento e afirmação do gênero³⁸.

Ora, a convenção estética do *lieto fine* aparece como um paradoxo se considerarmos a evidência do conhecimento prévio, pelo público (tanto nas primeiras produções de corte quanto nas venezianas), do final trágico de narrativas como a de Orfeu ou da história de Popeia. Lodovico Dolce havia publicado em 1560 uma tradução da *Octavia* do pseudo-Sêneca na qual, de acordo com a história narrada por Tácito, Popeia, grávida, morre trágica e violentamente, golpeada por Nero, em um acesso de cólera. Em 1622, uma nova edição é publicada pelo editor veneziano Marco Ginami e nela se baseia Busenello quando compõe o libreto da *Poppea* monteverdiana, citando *ipsis literis* frases de sua fonte literária. Assim como no caso do mito de Orfeu, cujo desfecho trágico havia sido convertido em *lieto fine* na ópera nascente, o público veneziano estava, assim, bem familiarizado ao final trágico do drama de *Ottavia*,

36. Libreto de Giacomo Badoaro (1602-1654), membro da Accademia degli Incogniti. Representada pela primeira vez no Teatro Santi Giovanni e Paolo, em Veneza, em 1640.

37. Libreto de Giovanni Francesco Busenello (1598-1659), também membro da Accademia degli Incogniti. Representada pela primeira vez no Teatro Santi Giovanni e Paolo, em 1643.

38. O *lieto fine* (final feliz) permanece como uma convenção do gênero até o século XIX, com o repertório do *belcanto*.

igualmente convertido por Busenello em final feliz. Cabe então a indagação: haveria aí uma intersemiose literária tácita, entre público e libretista?

Duas etapas, dois tipos de fontes literárias distintos. Porém a natureza intrinsecamente híbrida da ópera e de seu libreto – algo de trágico, algo de *allegrezza* – aparece como um atributo comum aos dois primeiros estágios do gênero. Ela parece falar desse hipotético acordo tácito entre público e libretista, talvez revelador da renovação moderna do espírito trágico: um trágico indissociável da dimensão do prazer e do desejo; um prazer *lieto* indissociável de uma dimensão trágica, mesmo se elipsada nas dobras de um final ocultado, mas ainda assim presente no espírito do ouvinte.

Referências

BIANCONI, Lorenzo. **Il seicento**. Turim: EDT, 1985.

DECROISSETTE, Françoise (org.). **Le livret d'opera, oeuvre littéraire?** Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

FABBRI, Paolo. **Il secolo cantante, per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento**. Roma: Bulzoni, 2003.

GERBINO, Giuseppe. **Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy**. New York: Cambridge University, 2009.

GRAZIANI, Françoise. La mort d'Eurydice: “favola” et “tragedia” selon Rinuccini. In: DECROISSETTE, Françoise; GRAZIANI, Françoise; HEUILLON, Joël (org.). **La naissance de l'Opéra – Euridice, 1600-2000**. Paris: L'Harmattan, 2002.

GUARINI, Battista. **Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores**. Contra le tragicomédie, et le pastorali, in un suo discorso di poesia. Ferrara: Vincenzo Galdura, 1588. Disponível em: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ205088302. Acesso em: 25 mar. 2019.

HELLER, Wendy. Tacitus incognito: opera as history in l'incoronazione di Poppea. **Journal of the American Musicological Society**, n. 52, p. 39-96, 1999.

RINUCCINI, Ottavio. **La Dafne**. Florença: Giorgio Marescotti, 1600a. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.19885.0/?sp=1>. Acesso em: 25 mar. 2019.

RINUCCINI, Ottavio. **L'Euridice**. Florença: Cosimo Giunti, 1600b. Disponível em formato digital em: <https://archive.org/details/levridice02rinu/page/n1>. Acesso em: 25 mar. 2019.

ROSAND, Ellen. **Monteverdi's last operas: a venetian trilogy**. Berkeley: University of California, 2007.

ROSAND, Ellen. **Opera in Seventeenth-Century Venice: the creation of a genre**. Berkeley: University of California, 1990.

Capítulo 8

“Lixo e purpurina” em transposição de Caio F.: do conto à canção

Linda Kogure

Doutora em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Quarenta anos depois da criação do conto-diário “Lixo e purpurina”, publicado em *Ovelhas negras*, o mercado fonográfico brasileiro desvelou, em 2015, a outra face de Caio Fernando Abreu, o Caio F., como assinava em cartas: o letrista musical. A canção homônima do conto dos anos 1970, da fase do autoexílio em Londres, foi escrita em 1995, pouco antes da morte do escritor em Porto Alegre, exclusivamente para Kleiton & Kledir, quando a dupla começou a esboçar a melodia. Quase vinte anos depois, a canção não só foi musicalmente concluída como inspirou o projeto *Com todas as letras*, que reúne outros escritores da prosa gaúcha, como Luís Fernando Veríssimo e Fabrício Carpinejar, e em diferentes mídias: CD, livro, DVD, músicas e fragmentos do livro disponíveis na internet. Apesar de reconhecermos a riqueza intertextual da literatura de Caio com a música, o cinema, o teatro, o jornalismo etc., optamos pelo fato mais recente (até 2015 ainda sem fortuna crítica). Portanto, o objetivo é apresentar e debater essa nova face de Caio F. e observar de que forma transpõe e sintetiza o conto-diário para a versão musicada em tempos e espaços tão distintos: de Londres/fuga da repressão militar brasileira a Porto Alegre/fase terminal da Aids.

No conto (que foge à regra desse gênero, conforme veremos) e na canção, “Lixo e purpurina”, são arquetípicos das vivências da geração da contracultura o desbunde, a liberdade, o sonho de paz e amor, as *trips* lisérgicas, a macrobiótica, o misticismo oriental, os figurinos indianos, entre outros. Por questão estrutural, primeiro, vamos iluminar o conto para, em seguida, lançarmos o foco na canção.

“Lixo e purpurina” foi escrito em 1974, quando Caio F. tinha 25 anos e dois livros publicados: *Inventário do irremediável*, coletânea de contos (Prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira de Escritores, 1969), e *Limite branco*, romance. Durante o autoexílio, o escritor recebeu menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção por *O ovo apunhalado*, publicado somente em 1975. Embora tenha aparência de diário, “em parte verdadeiro, em parte falso” (ABREU, 2002, p. 97), “Lixo e purpurina” é uma fusão de gêneros: diário, conto, crônica, cartas, trechos de poemas e aforismas. Caio hesitou em publicá-lo porque não lhe parecia “pronto”: “há dentro dele várias linhas que se cruzam sem continuidade, como se fosse feito de bolhas” (2002, p. 97). Bolhas que, a exemplo de outras narrativas do escritor, resultam em fragmentação e permanente descontinuidade textual, apresentando-se como se fossem peças soltas de um quebra-cabeça.

Para Jaime Ginzburg (2005, p. 38), “o texto combina referências históricas e estruturas ficcionais, de modo a construir um conjunto de imagens perturbadoras da década de 70” e é a “referência para pensar o conjunto da obra do autor”. O pesquisador identifica duas concepções de exílio em “Lixo e purpurina”:

A primeira [é] o exílio geopolítico: o ponto de vista proposto é de um brasileiro, que se encontra em Londres, e elabora uma relação tensa entre passado e presente, Brasil e Inglaterra, identidade e alteridade, recompondo constantemente as referências de entendimento da realidade. A segunda, adotando ideias de Marcelo Vilar, consiste em pensar o exílio em termos de uma condição de constituição do sujeito (GINZBURG, 2005, p. 38).

Na primeira perspectiva, o narrador vive em condições adversas e “está longe do país que não nos quis” (ABREU, 2002, p. 98): “Há sol hoje, quase tanto como no Brasil todos os dias” (2002, p. 121); “o dinheiro vindo do Brasil dançou quase todo. Ainda bem que comprei bastante arroz integral” (p. 109) para matar a fome.

“Só penso em voltar, lá não há liberdade, mas tem sol. E comida” (p. 109). São estilhaços que apresentam não só a fratura, com reminiscências do país tropical, como também o banimento da terra natal e o contexto das amarras impetradas pela repressão militar brasileira nos anos 1970.

O outro ângulo, o da condição da constituição do sujeito, permite observar um “eu” destroçado, em choque e deslocado e que procura, de forma difusa e em vão, encontrar o seu lugar. “O que define o sujeito nesse caso é a marginalidade” (GINZBURG, 2005, p. 39), num universo de “mentes exaustas de *bad trips*” (ABREU, 2002, p. 98); “louco de *speed, hash* e solidão. Mudar, partir, ficar. Fomos despejados novamente” (2002, p. 108).

Há ainda um terceiro tipo de exílio não citado por Ginzburg: o da ausência da língua materna, o que provoca também conflitos de identidade/alteridade e de socialização. Em “Lixo e purpurina”, o inglês se sobressai, por exemplo, no autoritarismo da voz do policial, quando o narrador é flagrado roubando leite: “*Oh, Brazilian, South America? I know that kind of people*” (ABREU, 2002, p. 103). O flagrante ocorre depois que o protagonista desiste de entrar com dois amigos no empurra-empurra do metrô em busca de emprego e, sem planejar, grita: “Não, eu vou voltar para o Brasil” (2002, p. 103). Na volta, após pegar uma garrafa de leite numa porta, um carro da polícia para:

Meu passaporte está preso no *home office*, só tenho uma carta deles, toda rasgada. Quiseram saber mais. Eu disse que era *squatter*³⁹, ficaram excitadíssimos. Falei que era *Brazilian* e foi pior. [...]

A humilhação durou quase uma hora. Enfim, me soltou e disse para eu sair do país: “*Off! You're not welcome here!*” (ABREU, 2002, p. 103-104).

Além de não ser aceito pelo “outro”, que representa o poder instituído, a exemplo do que ocorreu no Brasil (“o país que não nos quis”), ao longo de toda a narrativa há um intenso deslocamento em busca de condições mínimas de subsistência nem sempre alcançadas, como o básico tripé: moradia, trabalho e alimento, além

39. *Squatter* é a pessoa que ocupa construções ou áreas abandonadas, urbanas ou rurais, para fim geralmente residencial, sem, no entanto, permissão legal para nelas habitar. No Brasil, é comumente chamado de posseiro ou morador de ocupação.

da mencionada dificuldade de convívio com os nativos. Não parece tratar-se apenas de uma ruptura e de frustração somente entre passado e presente, como apontada anteriormente; vai além:

[...] é uma inscrição paradoxal da autodestruição na constituição [do sujeito], processo irônico e melancólico em que a conclusão e a estabilidade nunca são vislumbradas.

Esses dois exílios são associados não como causa e efeito, mas como processo em que conflitos internos e conflitos externos se conjugam em uma dinâmica comum, com o descentramento interno repercutindo nas ações dentro da desordem histórica e, esta, por sua vez, impedindo a estabilização interna (GINZBURG, 2005, p. 39).

Uma pista mais concreta surge ao se vislumbrar a imagem da “casa agonizante”, cheia de lixo e de imigrantes vagando. É ela que vai constituir uma ligação entre as imagens internas e externas (GINZBURG, 2005, p. 39) desse narrador:

A casa agonizante. As pessoas andando pelo escuro, velas nas mãos como fantasmas. [...] Vontade de fugir para não ver esses – quantos? Vinte, trinta? – olhos assustados pelas escadas, essas vozes baixas, esses sons ingleses, espanhóis, portugueses, franceses. Não ver, não ouvir, não tocar, não sentir (ABREU, 2002, p. 109).

A casa e os seres de nações diferentes, todos em agonia, e o exílio não permitem que o narrador que sobrevive “todos os dias à morte de mim mesmo” (ABREU, 2002, p. 110) sustente alguma perspectiva. A ausência e a expectativa de uma moradia desestabilizam a própria constituição do sujeito. Afinal, “como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 196). No caso de “Lixo e purpurina”, uma imagem caótica:

Há tendas árabes pelos quartos, velas acesas nas escadas e a loucura arreganhando seus dentes de jade em cada canto da casa. Para não fazer parte disso, eu quis morrer, quis ir embora, quis perder para sempre

a memória, estas memórias de sangue e rosas, drogas e arame farpado, príncipe e panos indianos, roubos e fadas, lixo e purpurina (ABREU, 2002, p. 101).

“Para não fazer parte disso”, resta o desejo de partir, esquecer o que passou e seguir em direção à morte: “Parece incrível ainda estar vivo, quando já não se acredita em mais nada” (ABREU, 2002, p. 102). Afinal, “o exílio é terrível de se experimentar”, por ser “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 1987, p. 46). A perda do que ficou para trás mina as realizações do exílio, na visão de Said, outro que experimentou na pele o (dis)sabor de ser exilado.

Ao longo do conto-diário, são quatro mudanças de *squatter-houses*, e, antes da última (a da “casa agonizante”), o narrador revela: “Estamos sem casa. Saio daqui às quatro e encontro com Hermes na porta da casa velha de Victoria para irmos – onde?” (ABREU, 2002, p. 110). Não ter onde morar nem para onde ir significa estar “afundando na areia movediça, no lodo” (ABREU, 2002, p. 110).

Habitar uma, ou melhor, várias *squatter-houses* reforça a condição da marginalidade citada por Ginzburg, já que o significado desse tipo de casa vai além de uma moradia tradicional. Por quê? Primeiro, por fazer parte de um movimento da contracultura europeia das efervescentes décadas de 1960-1970 cuja bandeira de luta preconizava a invasão de casas e apartamentos abandonados ou fechados. Mais do que uma alternativa de moradia, a voz da resistência ecoava mais alto contra o capitalismo, contra a especulação imobiliária e seu selvagem contexto (RUDY, 2011). Ser *squatter*, então, tem a ver com a rebeldia aos valores vigentes e moradias sem raízes.

A problemática de não ter um teto para morar apresenta-se no primeiro parágrafo de “Lixo e purpurina”, quando o narrador revela que terá que se mudar para outra *squatter-house* no dia seguinte, prazo final da polícia. Para esse sem-lar, ter uma casa ou encontrar seu centro do mundo simboliza o renascer, de forma recorrente:

28 de janeiro. Hoje é dia de mudar de casa, de rua, de vida. As malas sufocam os corredores. Pelo chão restam plumas amassadas, restos de purpurina, frangalhos de echarpes indianas roubadas, pontas de cigarro (*Players Number Six*, o mais barato). Chico toca violão e canta *London*, *London: no, nowhere to go* (ABREU, 2002, p. 98).

Em meio às ruínas da *squatter-house*, “London, London”, de Caetano Veloso, em-bora também cante a solidão do exílio, destoa do contexto desse exilado de Caio F.: “[...] I’m lonely in London, London is lovely so / I cross the streets without fear / Everybody keeps the way clear / I know I know no one here to say hello I know they keep the way clear / I am lonely in London without fear [...]”.

Para o exilado da canção, a cidade é mais amável e segura, exatamente o oposto à do narrador desse conto-diário, que se vê ameaçado e se refere a Londres como “*Babylon City*”, cidade suja, poluída, insegura e ameaçadora, ambigualmente “onde estamos presos e livres, soltos e amarrados” [...] (ABREU, 2002, p. 100). A “*Babylon City*” não é a metrópole dos cartões-postais e se inscreve em cenários urbanos “deslocalizados”, em “fragmentos” da periferia, “lugares fixados por uma percepção míope do todo” (GOMES, 1999, p. 27). E os locais de morada estão em ameaça e tensão constantes:

15 de março

Estou sozinho num *flat* recém-invadido. Um homem com uma arma queria nos mandar embora. Não fomos. São vários *flats* num prédio grande, há uma organização *underground* de *squatters* tentando invadi-los. Estão armados com pedaços de paus e pedras. *Harrow Road*, *Westbourne Park*, uma zona velha e pobre, terrivelmente úmida. Atrás do *flat* há um canal de águas poluídas, vezenquando passam barcos [...] (ABREU, 2002, p. 112).

“*Babylon City*” e a moradia também são espaços de traidores: “30 de janeiro. Metade dos moradores de *Bravington Road* nos traiu. Já haviam conseguido outra casa [...] sem nos dizer nada. Felizmente a amizade de Zé com o Jack, o estripador, rendeu esta casa em *Victoria*. [...]” (ABREU, 2002, p. 99). Nos restos dessa casa, encontra-se o caderno transformado em diário. Curioso que o objeto – tal qual o exilado – também é um “viajante” estrangeiro resgatado pelo narrador: veio “da Índia para Mr. John Schwyer Gummer, estava ainda dentro do envelope, mas o endereço na Índia manchou de umidade e mofo, só dá para ler Calcutá” (2002, p. 97). É esse objeto-viajante que se transforma em companheiro e em ferramenta para a literatura. Talvez simbolize a outra face da morada do viajante-exilado: a que acolhe a linguagem no espaço literário e se incorpora como confidente desse sujeito descentrado, sem-nome, ser de vida provisória, de *habitats* tão móveis em terras de outro continente.

O caderno da Índia permite o acesso à criação da escrita. Talvez em forma de diário até por sua “insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei” (BLANCHOT, 2005, p. 270). No entanto, o que aparenta liberdade de forma, pensamentos, fatos sem importância ou não, “comentários de si mesmo”, deve respeitar “uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina” (2005, p. 270).

O narrador de Caio segue esse pacto, mas somente em parte. O diário começa em 27 de janeiro e termina em 29 de maio “(no avião)”, mas há também fragmentos “sem-data”, cartas “do espaço sideral” e para a “querida mãe”, entre outros. Também não há referência do ano, exceto na nota introdutória do autor.

Além do pacto com o calendário, o diário é uma forma de preservar cada dia, vivê-lo duplamente e romper com o silêncio da solidão:

Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer (BLANCHOT, 2005, p. 273).

Tanto é que o narrador registra: “Releio o que escrevi neste caderno desde janeiro, revejo o que vivi. Tudo me conduziu para este *here and now*” (ABREU, 2002, p. 120). Escreve-se “para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2005, p. 273), talvez um alento para a dor e a solidão do exilado de “Lixo e purpurina”. Outra característica do diário é que ele “está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer” (2005, p. 275).

Em alguns fragmentos “sem data”, o narrador reflete sobre si mesmo: “Só quero ir junto com as coisas, ir sendo junto com elas, ao mesmo tempo, até um lugar que não sei onde fica, e que você até pode chamar de morte, mas eu chamo de porto” (ABREU, 2002, p. 108).

A saída do narrador é a mesma que encontrou para escapar da repressão militar brasileira: o portão de embarque do aeroporto. Segundo Helenice Rodrigues (2008, p. 32), “concebido como provisório, o exílio político se fundamenta na ideia do retorno. Nesse sentido se diferencia do nomadismo, ideia que tanto marcou a literatura

de expatriação e do exílio”. Mas o caso de Caio foi um exílio voluntário, conforme ele registrou numa carta em 6 de abril de 1973:

Saí do jornal e comprei uma passagem para o dia 28 de abril, num avião da *Aerolineas Argentinas*, que sai de Buenos Aires, passa por aqui [Porto Alegre], para no Rio e vai até Madri. [...]. Depois vou para Estocolmo trabalhar uns três meses e aí eu não sei mais [...]. [E a volta] pode ser dentro de um mês, um ano, 10 anos ou nunca – simplesmente não sei (ABREU, 6 abr. 1973, *apud* MORICONI, 2002, p. 439).

Embora sem grandes ilusões, havia uma expectativa de outra vida na Europa, a exemplo de tantos outros parceiros da sua geração. O “roteiro mental” seria: Madri, Estocolmo e outros locais não definidos. Pelas cartas, há registros de Paris, cuja chegada foi de ônibus, via Barcelona (MORICONI, 2002, p. 443), Estocolmo (p. 447), Londres (p. 449). Da capital do Reino Unido chega o seguinte comunicado: “a vontade de escrever VOLTUO” (p. 453). Resultado: dois contos, “Lixo e purpurina” e “London, London, ou ajax, brush and rubbish” (publicado em *Pedras de Calcutá*), além da peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, cujo cenário é uma *squatter-house*.

No aeroporto, por excesso de bagagem, “ficaram todos os panos indianos, os livros de Tarot [...]. E os diários todos da Espanha, França, Suécia, Holanda, os primeiros tempos de Londres” (ABREU, 2002, p. 122-123). E ele se questiona: “não terei deixado o essencial[?] – e o essencial eram as coisas que coloriram a minha vida nesses dois anos sem cor” (p. 123). Às vésperas do embarque, o narrador registra: “Passamos a noite na delegacia. [...] Hermes e eu fomos presos roubando uma biografia recém-lançada de Virginia Woolf” (p. 118). Portanto, foram duas prisões, ambas por furto, digamos, de alimentos: o primeiro foi furto de leite, símbolo de nova vida; o segundo, do livro que *alimenta* a alma.

No entanto, entre as ameaças nas *squatter-houses*, prisões e outras dores, há sopros de saudoso desejo – “quero outra vez um quarto todo branco e um par de asas. Mesmo de papelão” (ABREU, 2002, p. 109) – e de vontade de mudança, talvez como um fio de esperança: “E se eu mudasse meu destino num passe de mágica? Voltar a Estocolmo, casar com Anita, ganhar passaporte sueco, auxílio-desemprego do governo, viajar para a Índia, Goa, Nepal, Katmandu” (p. 115). E o narrador descobre “o caminho terrestre para a Índia”, quando recebe um cartão-postal, de Sílvia, de Estocolmo:

Índia is the way. No fim do verão há sempre caronas saindo de Amsterdam. Vai-se pelo Nepal, pela Armênia. O caminho terrestre para as Índias. [...] fico pensando e se eu mudasse tudo e fosse também. Primeiro, Estocolmo [...]. Depois Katmandu em vez de Copacabana, budismo tibetano em vez de escola de samba (ABREU, 2002, p. 120).

Todavia, a rota oriental permanece no sonho e na dúvida. Já a bordo do avião, no regresso ao Brasil, o protagonista se indaga: “terei realmente escolhido o certo? E o que é o certo? [...] todo caminho é caminho [...]. Que aqui ou lá – London, London, Estocolmo, Índia – eu continuaria sempre perguntando” (ABREU, 2002, p. 125-126). Pausa. Corta.

Agora lancemos o foco na canção. Para complementar o que já foi aqui citado, notemos a versão de Kleyton & Kledir:

Porto Alegre, anos 70. Caio Fernando Abreu lançando seus primeiros livros. Nós [...] gravando nossos primeiros discos [...]. Foi nessa época que, entusiasmados, começamos a conversar sobre a ideia de fazer uma música em parceria. A vida nos levou para lugares diferentes, distantes, mas sempre que nos encontrávamos o assunto era o mesmo: “E a nossa música?”
Anos 90. Caio [...] lançando *Ovelhas negras* e um dos textos do livro falava exatamente sobre o tema que queríamos retratar. Era o toque que faltava. Começamos a esboçar a melodia e Caio se dedicou a reescrever a ideia em forma de letra de música. Fomos trocando figurinhas e finalmente nasceu a canção que tínhamos passado mais de 20 anos tentando fazer (RAMIL; RAMIL, 2015).

Antes de qualquer consideração, vejamos a letra da canção:

Panos indianos, haxixe marroquino
Lixo e purpurina
E aquela menina só pensava em Calcutá
Sinos do Nepal, mesalina mexicana
Papos e baganas
Descolar um jeito de chegar a Katmandu

(refrão)
Fora dos limites
Coisa de Netuno em Libra
Sonhos de uma ilha
Girassóis
Um par de asas

Na *squatter* da esquina, meninas e meninos
Just because I like it!
Pela estrada afora com destino a Amsterdam
Tanta gente boa, tanta *trip*
Tanto sexo
Viajar o mundo sem sair
de Porto Alegre.

(refrão)
Fora de controle
Coisa de Netuno em Libra
Sonhos de uma ilha
Girassóis
Um par de asas
(RAMIL; RAMIL; ABREU, 2015)⁴⁰

Temos, finalmente, “Lixo e purpurina” em dois tempos e dois espaços distintos: o primeiro, 1974, aos 25 anos de Caio, conforme visto, no autoexílio em Londres: o narrador em condições precárias de sobrevivência, sem casa nem família, invadindo *squatter-houses* com outros estrangeiros. O segundo, 1995, aos 47 anos, em Porto Alegre, no abrigo do sobrado da família no bairro Moinhos de Vento, junto com os pais, já na fase terminal da Aids – mesmo assim, escrevendo sem parar e cuidando do jardim do sobrado. E o Brasil estava livre da repressão militar.

40. A gravação contou com a participação especial de Adriana Calcanhoto, e a curadoria do projeto *Com todas as letras* foi de Luís Augusto Fischer.

Nota-se que, após duas décadas, os versos da canção mantêm o *Zeitgeist*, o espírito do tempo da geração da contracultura, mas agora como *revival*, sem a amargura do aqui e agora do conto-diário. A *squatter-house* está distante, na esquina, não há mais ninguém vagando nos seus restos, nas sobras deixadas por outros estrangeiros. Sem invasão. Sem ameaça. A canção preserva também o espírito da liberdade (“o par de asas” tão desejado no conto-diário), o sonho de uma ilha (a da Grã-Bretanha), as drogas – o “haxixe marroquino”, as “baganas”, a “mescalina mexicana” –, o sexo sem amarras, o misticismo do Oriente, os trapos indianos, o desejo de ir a Katmandu e à Índia. Porém, em 1995, viajar pelo mundo é somente via escaninho da memória, “sem sair de Porto Alegre”. Para Caio F., já não era mais possível vagar pelo mundo em função da Aids e suas complicações; só a rememoração. Mesmo assim, as *trips* de toda uma geração estão presentes, mas em outro tom, mais alegre e dançante.

Kleiton & Kledir referendam: “*Lixo e purpurina* fala da nossa geração, nós os que nascemos com um trânsito de Netuno no signo de Libra. Uma geração que detonou com todos os tabus de comportamento e sonhou com um mundo de paz e amor” (2015, grifo dos autores). Afinal, o que significa Netuno em Libra? É a posição (astrológica) da geração de 1942 a 1957, ou seja, a primeira que nasceu após a Segunda Guerra Mundial: “Isso se manifesta em fenômenos contemporâneos, como o abuso de drogas e cultura psicodélica. Esta posição trouxe novas formas de arte” (ACKER; SAKONIAN, 1993, p. 209) e, acrescentamos, novos estilos de vida que romperam todos os “limites” ou o “controle”, como salienta o refrão.

Luiz Tatit (2007, p. 230) ensina que uma canção “renasce toda vez que se cria uma nova relação entre melodia e letra. É semelhante ao que fazemos em nossa fala cotidiana”, porém com uma diferença: “O casamento entre melodia e letra é para sempre”, ao passo que a fala pode ser esquecida. Mais: é essa relação ou “casamento” que “confere à canção sua identidade” (2007, p. 102). No caso de “*Lixo e purpurina*”, essa identidade aponta para a aceleração da melodia, que, segundo Tatit (2011, p. 35), representa a celebração de algo: “As canções aceleradas normalmente formam motivos que representam a celebração de alguma coisa”. Por que isso ocorre?

Quando aumentamos o valor das vogais, a duração fica maior, começa a haver uma distância entre um motivo e o outro dentro da música, que figurativiza a distância entre sujeito e objeto. O sujeito está longe do objeto, precisa ir buscá-lo. Daí há a tessitura, de agudo e grave,

justamente para buscar o objeto, até repetir. Quando há repetição, houve o encontro.

Por isso o refrão é o momento do encontro. No refrão, o fato de a melodia ser ela própria repetida, significa o encontro com a própria identidade. Identidade é isso, essa igualdade, ter a mesma coisa. A música expressa a identidade através da repetição. Daí a importância do refrão na música: é o momento em que o sujeito sente que se encontrou com o objeto. O sujeito, então, festeja (TATIT, 2011, p. 35).

Em “Lixo e purpurina”, a celebração e a identidade desembocam no refrão da geração da contracultura, respaldada também pela astrologia tão cara a Caio F. Afinal, os astros e suas influências/relações marcam fundas pegadas ao longo de sua obra literária, que já foram até objeto de dissertação de mestrado (COSTA, 2008). De volta à canção: outro detalhe é que a criação de Caio se aproxima mais da fala, o que não deixa de ter também melodia e letra, informa Tatit: “Estou falando com vocês o tempo todo com melodia, mas a grande característica é que essa melodia se perde” (2011, p. 36). O que permanece é o conteúdo. Na canção, o processo é diferente:

Quando a fala se transforma em canção, ela fixa a parte melódica, sobretudo as vogais. Então, aquela entoação que serviu de base para a ideia melódica, acaba se tornando algo fixado, algo que não mais se joga fora. Passa a ser mais importante a estabilização que a melodia dá. [...] Por isso, não são músicos que compõem, são cancionistas, porque eles partem da fala (TATIT, 2011, p. 36).

Há ainda um detalhe existencial que talvez complemente a face mais alegre da canção. Paradoxalmente, a Aids transformou o olhar de Caio, como se saísse da sombra em busca da luz, feito um girassol, flor que se inscreve em plural no festivo refrão. Caio F. passou a valorizar a vida e a ser mais positivo, defende José Castello (2006, p. 59): “Caio só descobriu que amava a vida e a claridade, que a parte mais fecunda da existência estava em coisas simples e imperceptíveis”, a partir da confirmação da Aids. Para Castello, “o adjetivo [soropositivo], apesar da carga simbólica negativa que carrega, tornou-se afirmativo – isto é, positivo – e mudou a vida do Caio”, com “a transformação de um ser em outro” (2006, p. 59, grifo do autor). A

opinião de Maria Adelaide do Amaral se coaduna com a de Castello: “A confrontação com a morte lhe devolveu a vida em sua luminosa e frágil contingência. [...] A perspectiva da morte transformou seu olhar” (AMARAL, 2005, p. 11). Diante da “cara da morte – e ela está mesmo viva”, como canta Cazuza, a falta que sustenta o desejo parece ter sido o de viver e escrever mais e mais, quem sabe, como a única forma de esticar o fio da vida e se imortalizar.

Pelo sim, pelo não, diante da face da morte, Caio escreveu como nunca. Supervisionou a reedição de seus primeiros livros, então esgotados, como o *Inventário do irremediável*, cujo título foi alterado para *Inventário do ir-remediável* (relançado em *Caio 3D: o essencial da década de 1970*, em 2005), ou seja, a impossibilidade torna-se possível com o *ir* ao encontro (ou em busca) do *remediável*. Também lapidou e revisou a reedição de seu primeiro romance, *Limite branco*, e organizou seu livro-testamento-memória *Ovelhas negras* (Prêmio Jabuti). Em 1995, dedicou-se a *Estranhos estrangeiros*, editado pela Companhia das Letras em 1996 e relançado em *Caio 3D: o essencial da década de 1990*, em 2006.

Além disso, traduziu o livro de Susan Sontag, *O modo como vivemos hoje*, sem deixar de escrever cartas aos amigos e crônicas para *O Estado de São Paulo* e *Zero Hora*. E, claro, adaptou “Lixo e purpurina” para ser musicado. Caio F. não ouviu a versão final de sua criação, já que faleceu em 25 de fevereiro de 1996, e a canção e o projeto *Com todas as letras* da dupla de cancioneiros gaúchos encararam 2015 em turnê pelo Brasil. Em *trip*, como Caio F. adorava, agora *ouvido* como letrista de canção, solidificando sua interface entre a literatura e a música: um novo tributo ao canto (a exemplo de *Onde andarás Dulce Veiga?*), celebrando, sem a ressaca de *Morangos mofados*, a efervescente geração que rompeu paradigmas e inovou todas as artes com novas formas estéticas.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Caio em 3D**: o essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ABREU, Caio Fernando. **Caio em 3D**: o essencial da década de 1990. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ABREU, Caio Fernando. **Limite branco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ABREU, Caio Fernando. **Onde andar**á Dulce Veiga? Um romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ABREU, Caio Fernando. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ACKER, Louis; SAKONIAN, Frances. **Manual do astrólogo**. São Paulo: Ágora, 1993.

ADORNO, Theodor W. **Mínima moralia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

AMARAL, Maria Adelaide. A paixão segundo Caio F. *In*: ABREU, Caio Fernando. **Caio 3D**: o essencial da década de 1970. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-12.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

COSTA, Amanda Lacerda. **360 graus**: inventário astrológico sobre Caio Fernando Abreu. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16230>. Acesso em: 2 fev. 2019.

GINZBURG, Jaime. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” em Caio Fernando Abreu. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 8, p. 36-45, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, 1999.

MORICONI, Ítalo (org.). **Caio Fernando Abreu**: cartas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RAMIL, Kleiton; RAMIL, Kledir. **Com todas as letras**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2015. Disponível em: <http://www.kleitonekledir.com.br/galeria/anejos/1496339243555141b9191be.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2019.

RAMIL, Kleiton; RAMIL, Kledir; ABREU, Caio Fernando. Luxo e purpurina. In: RAMIL, Kleiton; RAMIL, Kledir. **Com todas as letras**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2015. Disponível em: <http://www.kleitonekledir.com.br/galeria/anejos/1496339243555141b9191be.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2019.

RODRIGUES, Helenice. O exílio dos intelectuais e os intelectuais exilados. In: RODRIGUES, Helenice; KOHLER, Heliane (org.). **Travessias e cruzamentos culturais**: a mobilidade em questão. Rio de Janeiro: FDV, 2008. p. 23-45.

RUDY, Cleber. Urbana subversão: a prática *squatter* no Brasil. **O Olho da História**, Salvador, n. 17, dez. 2011. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/cleber-1.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2019.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 46-60.

TATIT, Luiz. Entrevista com Luiz Tatit. **Ide**, São Paulo, v. 34, n. 53, p. 33-42, dez. 2011. Entrevista concedida a José Martins Canelas Neto, Dora Tognolli, Patricia Cabianca Gazire, Ana Maria Rozensvaig e Rejane Cutrim. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v34n53/v34n53a05.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2019.

TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolia, 2007.

Capítulo 9

Do *cantus firmus* ao *cantus fictus*: a polifonia de *...y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera

Luciano Prado da Silva

Doutor em Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro

...y no se lo tragó la tierra, de Tomás Rivera, é uma obra de ficção publicada pela primeira vez em 1971. É constituída por catorze contos que se entrelaçam, se “entre-enredam” para dar forma a algo maior, um romance de tom introspectivo, composto por catorze espécies de microrrelatos. Interpõem-se, porém, a treze desses catorze pequenos contos, estampas ainda menores, que podem tanto servir cada uma como imagem que abre o conto-capítulo que precede quanto serem micronarrativas que trazem em si ressonâncias de um ou mais contos do todo da obra. Por meio desse *modus narrandi* bastante fragmentário é que o protagonista busca os caminhos de sua identidade reconstruindo histórias vividas e a ele contadas durante doze meses de migração familiar, a maior parte do tempo, pelos campos de cultivo da região sudoeste dos Estados Unidos. Nesse enredo, não expositivo, repleto de implícitos, ressalta-se a força do movimento chicano, dos trabalhadores migratórios e sua tenacidade.

O termo “chicano” surge inicialmente para designar, de modo pejorativo, os mexicanos e os “americanos” de origem mexicana que, após o Tratado de Guadalupe-

-Hidalgo (produto do fim da guerra de fronteiras mexicano-americana, 1846-1848), passam a integrar a nação estadunidense. Ao fim da guerra, os mexicanos que optassem por permanecer do lado “anglo-americano” da fronteira teriam, teoricamente, direitos garantidos por lei. No entanto, seguiu-se a isso que essas pessoas, doravante denominadas chicanos (alusão depreciativa ao inimigo mexicano facilmente derrotado), passaram a ser tratadas como uma categoria de segunda ordem, a ser explorada como uma classe obreira, servil, braçal.

A partir dos anos de 1960, entretanto, com a eclosão da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, os branceiros chicanos se unem na luta por melhores salários, condições dignas de vida e trabalho e igualdade de direitos. A partir de então, a manifestação com grande apoio popular que viria a ser conhecida como *Movimiento Chicano* concede nova semantização ao termo, agora assumidamente utilizado como marca de afirmação de uma identidade, a qual muitas das vezes busca marcar sua alteridade tanto diante dos Estados Unidos da América do Norte quanto ante os Estados Unidos Mexicanos. Importa ainda dizer que, mesmo havendo uma produção literária desenvolvida pela comunidade mexicano-americana desde a existência das primeiras disputas fronteiriças entre ambas as nações, somente a partir dos anos de 1960 tal produção passou a estar relacionada, vinculada aos movimentos sociopolíticos. Nesse tocante, o escritor e professor universitário Tomás Rivera passa a ser um dos nomes marcantes dessa nova vinculação, sempre preocupado em assumir-se como um autor chicano.

...y no se lo tragó la tierra (cujos elos não são fáceis de serem unidos tão somente em uma primeira leitura) conta a história de um garoto de ascendência mexicana, radicado nos Estados Unidos, criado, porém, dentro da cultura mexicana trazida por seus pais. Por meio de um *recurrido* quase todo ele em solilóquio (há a presença de uma narração em terceira pessoa, que só ao fim se revela como o mesmo protagonista que narra também em primeira pessoa), pode o leitor enveredar-se pelas difíceis sendas de um tempo repleto de preconceitos sofridos por conta da cultura e etnicidade de seu personagem principal. Pela narração nos são fornecidos dados, como a Guerra da Coreia no conto “El rezo” e em outros capítulos, que estabelecem um contexto sócio-histórico de finais dos anos de 1940 e início da década de 1950.

É ponto comum a vinculação que a crítica em torno desse romance faz com momentos da vida do autor. O próprio Rivera, em uma das muitas entrevistas que concede após o êxito de sua publicação, informa haver tido a ideia de compor sua obra após sobreviver a um acidente de automóvel. Desse modo, ...y no se lo tragó la tierra

parece provir de um momento de epifania, por assim dizer. Seu contar “rememora”, mimetizando a falta de linearidade de um *recuerdo* por meio do trabalho de justaposição de contos curtos e estampas ora introdutórias, ora meras epígrafes que se ligarão a momentos não necessariamente imediatos do enredo. Tal organização estética parece obedecer ao que proponho na Figura 1, como ilustração para a desconexão memorialística “dada”, “emprestada” pelo autor a seu narrador e às vezes que este evoca desde a estruturação, “uma estampa antecedendo treze dos catorze contos-capítulos da obra”:

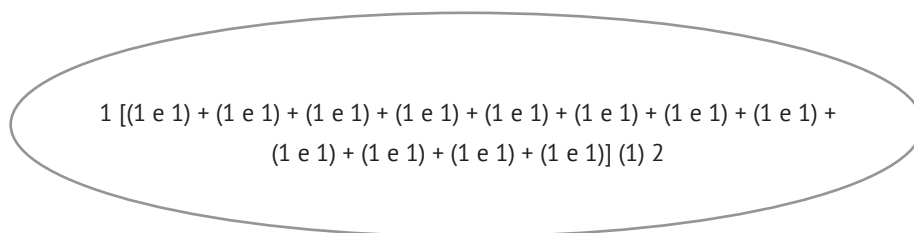


Figura 1 – A elipse romanesca de Rivera em *...y no se lo tragó la tierra*.

É curioso perceber que, no jogo de rememoração proposto por Rivera, não cabe estampa (introdutória ou não) para o primeiro conto do romance. Não. Ali, tal “rememoração” é iniciada a partir do fragmento “El año perdido”, conto de abertura que, de tão breve, cabe neste ponto do presente capítulo como citação:

Aquel año se le perdió. A veces trataba de recordar y ya para cuando creía que se estaba aclarando todo un poco se le perdían las palabras. Casi siempre empezaba con un sueño donde despertaba de pronto y luego se daba cuenta de que realmente estaba dormido. Luego ya no supo si lo que pensaba había pasado o no.

Siempre empezaba todo cuando oía que alguien le llamaba por su nombre, pero cuando volteaba la cabeza a ver quién era el que le llamaba, **daba la vuelta entera** y así quedaba donde mismo. Por eso nunca podía acertar ni quién le llamaba ni por qué, y luego hasta se le olvidaba el nombre que le habían llamado. Pero sabía que él era a quien llamaban. Una vez se detuvo antes de dar la vuelta entera y le entró miedo. Se

dio cuenta de que él mismo se había llamado. Y así empezó el año perdido.

Trataba de acertar cuándo había empezado aquel tiempo que había llegado a llamar año. Se dio cuenta de que siempre pensaba que pensaba y de allí no podía salir. Luego se ponía a pensar en que nunca pensaba y era cuando se le volvía todo blanco y se quedaba dormido. Pero antes de dormirse veía y oía muchas cosas... (RIVERA, 2012, p. 77, grifo meu).

Apenas quando se chega ao final da história é possível compreender a oração “daba la vuelta entera” como um convite ao leitor para, com o narrador (e os narradores outros que este convoca), dar a volta inteira pelo contar desconexo de um ano de migração rural familiar pelos campos de cultivo do Sudoeste e algo mais da fronteira bicultural que se estabeleceu entre México e Estados Unidos desde há mais de dois séculos. No entanto, é esse “ver e ouvir muitas coisas”, constante do final do trecho supracitado, que abre espaço para as muitas vozes evocadas pela narrativa, as quais, orquestradas desde a justaposição, e também contraposição muitas vezes, sobre o texto interferem, sobre o texto intervêm.

Tem-se, de fato, a presença de um “menino narrador”, voz aparentemente principal, que “evoca” a infância de Rivera, como no capítulo “Es que duele”, conto que trata da preocupação do menino chicano protagonista em ser expulso ou não da escola onde havia sido matriculado por seus pais, após pelear-se com um menino estadunidense:

¿Qué les voy a decir? A lo mejor no me expulsaron. Sí, hombre, sí. ¿A lo mejor no? Sí, hombre. ¿Qué les voy a decir? Pero, la culpa no fue toda mía. Ya me andaba por ir para fuera. Cuando estaba allí parado en el escusado él fue el que me empezó a hacer la vida pesada.

– Hey, Mex... I don't like Mexicans because they steal. You hear me?

– Yes.

– I don't like Mexicans because they steal. You hear me?

– Yes.

(RIVERA, 2012, p. 88)

Todavía, à sua fala se agregam, ainda, diálogos repletos de vozes corais e anônimas, abrindo e entremeando-se aos quadros narrativos. Tal é o caso do conto “Los niños no se aguantaron”, em que dois meninos, ao contrário do que lhes dizia seu empregador, vão-se a um tanque sem permissão. Ali, um deles é morto por acidente, com um disparo, que seria apenas para assustá-los, dado pelo mesmo velho que os empregara. Nesse episódio, o que é contado se faz em terceira pessoa, até o momento em que duas falas anônimas apresentam em conversação o desfecho do narrado:

- Dicen que el viejo casi se volvió loco.
 - ¿Usted cree?
 - Sí, ya perdió el rancho. Le entró muy duro a la bebida. Y luego cuando lo juzgaron y que salió libre dicen que se dejó caer de un árbol porque quería matarse.
 - Pero no se mató, ¿verdad?
 - Pos no.
 - Ahí está.
 - No crea compadre, a mí se me hace que sí se volvió loco. Usted lo ha visto como anda ahora. Parece limosnero.
 - Sí, pero es que ya no tiene dinero.
 - Pos sí.
- (RIVERA, 2012, p. 80)

É interessante notar aqui a relação proposta entre a figuração do velho e sua relação com a loucura. No tangente a tal correspondência, essa é uma similitude que leva o leitor interessado ainda a uma carga de outras vozes que de certa forma também influem sobre o texto riverano. Compõem, a meu modo de ver, essa carga externa de influência literária o texto e a obra de dois autores em especial: o do brasileiro Guimarães Rosa e o do mexicano Juan Rulfo, com a incidência mais provável do brasileiro sobre o estilo lacônico de Rulfo e a correspondência mais direta (ainda que não a única) do texto desse último em direção ao narrar de Rivera. Mesmo não sendo meu objetivo aqui vincular tais “vozes externas” à polifonia de e em Tomás Rivera, parece-me relevante realçar – para além dos regionalismos linguísticos e de um eventual (porém discutível) “realismo mágico” presentes na escrita desses três autores – a coincidência da atenção dada pelo trio ao frágil limiar entre o “infanto”,

a maturidade e a velhice, e as imbricações desses estados de ser com a razão e a loucura, instâncias de iguais débeis fronteiras.

Pois bem, essa figuração do velho e a relação estabelecida com a loucura (ainda que não encarnadas pelo mesmo personagem que se vê louco na passagem anteriormente citada) retornam em ...y *no se lo tragó la tierra* no último capítulo do romance, quando outro menino descobre o protagonista da obra embaixo da casa onde este esteve escondido reencontrando suas memórias:

– Mami, mami, aquí está **un viejo** debajo de la casa. Mami, mami, mami, pronto, sal, aquí está **un viejo**.

– ¿Dónde? ¿Dónde? ¡Ah!... deja traer unas tablas y tú, anda a traer el perro de doña Luz.

Y vio sinnúmero de ojos y caras en lo blanco y luego se puso más oscuro debajo del piso. [...]

– ¿Quién será?

Tuvo que salir. Todos se sorprendieron que fuera él. Al retirarse de ellos no les digo nada y luego oyó que dijo la señora:

– Pobre familia. Primero la mamá, y ahora éste. Se estará volviendo loco. Yo creo que se está yendo la mente. Está perdiendo los años.

(RIVERA, 2012, p. 161, grifos meus)

Aqui, indo embora sua mente ou não, importa que, do limiar, da ambiguidade entre razão e loucura, infância e idade adulta, sobressai e paira a certeza, proposta do alto da criação de Rivera, de que o suposto *viejo* obrigado a sair debaixo da casa pode ser elevado, no máximo, a um caráter proposital, sim, de alusão ao autor. Entretanto, é mais correto afirmar o menino protagonista como introjecção (re)criada, rememorada, recuperada pelo adulto, pelo “velho” que faz do menino, enfim, outra ficção (uma ficção de que é o narrador um menino) dentro da ficção maior de Tomás Rivera, ou seja: fazer de sua ficção de memória uma ficção de memória fotográfica.

Ainda em “Debajo de la casa”, conto final do romance riverano, ali sim, os poucos nomes e os caracteres principais de alguns personagens ressurgem como marca identificadora de rememoração, em um texto-rio em *cursivas* que rivaliza com um texto sem itálico, símiles, ambos, talvez, do curso descontínuo das memórias. Repare-se, pois, a relação de nexos que se pode extrair da conclusão, em sua parte final:

– Quisiera ver a toda esa gente junta. Y luego si tuviera unos brazos bien grandes los podría abrazar a todos. Quisiera poder platicar con todos otra vez, pero que todos estuvieran juntos. [...] Necesitaba esconderme para poder comprender muchas cosas (RIVERA, 2012, p. 160).

Retornando ao conto inicial, não custa recordar que ele termina com a expressão “muchas cosas...”, cujas reticências parecem encontrar nexos somente, enfim, no trecho final supracitado, em que essas mesmas “muchas cosas”, enunciadas já sem a elipse das reticências de seu igual frasal da introdução, informam, por fim, haverem sido ditas ao longo do traçado de memórias disposto em aparente falta de unidade, pelo menos no que diz respeito a uma unidade que apontasse para um todo mais romanesco. Cabe, ainda, o adendo de que, conforme explicita Julio Ramos (2012, p. 186), na introdução aos anexos da edição latino-americana de *...y no se lo tragó la tierra*, em um índice preliminar do romance: “Rivera también había consignado al último texto el título alternativo ‘El año encontrado’”; algo que fecha com a estruturação “El año perdido” como introdução, e “Debajo de la casa” (“El año encontrado”) como conclusão para o desdobramento descontínuo da recordo desses mesmos doze meses no desenvolvimento do romance.

Contudo, há mais a demonstrar na operação a ser realizada na busca de nexos para o romance. Essa lógica, mesmo que excêntrica, encontra-a o menino protagonista no conto-conclusão da obra, quando sai de baixo de uma casa em que havia estado, na dúvida ruminante de contar ou não a seus pais que havia sido expulso da escola ianque onde era desrespeitado por conta de sua etnicidade, para juntar os cacos de sua identidade nos fragmentos de memória de um ano perdido:

Había encontrado. Encontrar y reencontrar y juntar. Relacionar esto con esto, eso con aquello, todo con todo. Eso era. Eso era todo. Y le dio más gusto. Luego cuando llegó a la casa se fue al árbol que estaba en el solar. Se subió. En el horizonte encontró una palma y se imaginó que ahí estaba alguien trepado viéndolo a él. Y hasta levantó el brazo y lo movió para atrás y para adelante para que viera que él sabía que estaba allí (RIVERA, 2012, p. 161).

Ao fim e ao cabo, o que o narrador protagonista apresenta é que o ato de juntar, contar, arrumar e rejeitar tudo, o ato de rever e reunir toda a sua gente (os personagens que sua narrativa “faz desfilar” nos doze contos de desenvolvimento do seu entremeado de memórias) tenha para o leitor o mesmo grau de dificuldade que ele, narrador, aponta ter nos últimos trechos de seu *recuerdo* “final”. Sugere, então, esse narrador a mimetização do seu ato de recordar, a mimetização de sua ficção de memória. É um convite para dar a volta inteira, um convite à identificação proposta, entretanto, a partir do chamamento de um conjunto de vozes outras ao discurso. Dessa maneira, é nesse sentido que hoje proponho uma leitura do texto riverano desde um ponto de vista polifônico.

A polifonia em literatura é, desde Bakhtin (1929, 1963) e suas considerações acerca dela e de sua implicatura e aplicação no gênero romanesco (tendo a análise do gênio Dostoiévski à cabeça), matéria que fala, *grosso modo*, do entrechoque de vozes sociais polêmicas, contraditórias, como constitutivo básico do gênero romance. Todavia, em ...y no se lo tragó la tierra, primeira e terceira pessoas narrativas, discurso indireto livre e diálogos que os complementam e a eles se sobrepõem, mais as vozes corais, vozes anônimas que opinam, sem sequer haverem sido anunciadas, sobre as mais diversas situações trazidas à tona pelo enredo, enfim, toda essa multiplicidade discursivo-enunciativa de vozes que confundem mais do que propriamente polemizam parece mais bem se condensar sob os efeitos de outro tipo de polifonia, ou da observação da polifonia, partindo-se de outros termos.

Mesmo a polifonia no discurso literário, da qual trata Bakhtin, origina seus termos na música, em especial na música litúrgico-clássica do Medieval europeu, que alcançaria em influência grandes nomes do gênero nos séculos seguintes, tendo em Johann Sebastian Bach (1685-1750) um de seus nomes mais expressivos, responsável pela recuperação e desenvolvimento dessa classe de música durante a época do Barroco europeu. Voltada em especial para a execução em coros, a polifonia pode ser considerada, resumidamente, como a arte de combinar sons diferentes, mas, ao mesmo passo, simultâneos, em uma união harmônica de vozes distintas na qual cada uma dessas vozes, entretanto, apresenta e preserva sua própria melodia. Nesse aspecto, a narrativa de Rivera opera sob o que se convencionou chamar de “canto fixo” (do latim *cantus firmus*) na polifonia.

O termo *cantus firmus* está intimamente ligado à polifonia da música litúrgico-clássica europeia entre os séculos XIV e XVI. Tal prática era adotada a partir do uso

de uma melodia preexistente, explorando a larga utilização de notas longas, apoiadas, sustentadas por uma voz de tom mais grave, comumente o tenor. O *cantus firmus* “determinava”, orientava o seguimento de composição de certas obras musicais, o mais das vezes de teor e temas sacrorreligiosos. Entretanto, com o tempo, tal melodia já preexistente passa também a provir tanto de melodias quanto de canções outras, profanas. Isso faz com que a voz de sustentação desse canto fixo, sempre pautada, ditada pela voz do tenor, pouco a pouco passe a ser explorada tanto no canto como em sua simples execução e exploração nos e pelos instrumentos musicais.

Tanto a recuperação da polifonia quanto sua utilização do *cantus firmus* se vincula de forma estreita com a Reforma Protestante do século XVI e sua depreciação das artes plásticas e busca de reaproximação da fé cristã à arte do e no texto escrito e no canto. Porém, os ingleses utilizavam-se daquilo que pode ser denominado de *cantus firmus* migratório já no século XV – ou seja, antes mesmo da aproximação protestante que resultaria na formação da Igreja Anglicana. Assim, em obras sacras de ordem polifônica, a base de sustentação ora se mantinha sob a égide do tenor, ora surgia e se mantinha em outras vozes, responsáveis estas por “tomar” momentaneamente o lugar daquele na integração do canto fixo à estruturação da polifonia em andamento. Desse modo, com base nessa breve historicização da terminologia ao redor da qual giram alguns dos argumentos aqui expostos, o “canto fixo” do qual parece mais bem se aproximar a polifonia do romance de Tomás Rivera em epígrafe talvez seja a do *cantus firmus* inglês, quer dizer, o canto fixo migratório, embora o caráter por vezes enganador da certa falta de delimitação precisa de um narrador específico para o enredo pudesse até fazer orbitar, ainda, por outras linhas da polifonia musical, tal como até o momento a abordei, a correlação que ora proponho.

Defendo que em ...y no se lo tragó la tierra há, na verdade, um canto fixo, um *cantus firmus* polifônico desde o qual três vozes maiores reunidas confundem pela composição algo contraditória que propõem: capítulo, conto e romance. Ocorre que, na narratividade de sua obra, Rivera subverte a ritualística quase sempre previsível do romance, emprestando tons do canto e do conto à forma composicional romanesca capítulo. Revolvem, ainda, as entranhas desse canto maior a seguinte ordenação:

- 1) uma voz que seria a primeira, também previsível (por “falsa” ser, sendo, por isso mesmo, base necessária para toda a ficção desenvolvida na obra) do “menino” narrador;

2) a esta suposta “primeira”, e quiçá principal, justapõe-se em parataxe (RAMOS; BUENROSTRO, 2012, p. 43)⁴¹ o conjunto de vozes corais e das falas anônimas dos diálogos interpostos que ajudam a contar a(s) história(s);

3) e a terceira voz é a que de fato surpreende, é o *viejo* narrador que sai de baixo da casa no último conto-capítulo, fechando, assim, em trítono, um canto fixo migratório, porque a narrativa ora se sustenta no menino, ora em outras vozes evocadas, sendo, porém, um tenor maduro o responsável por introduzir, enfim, ao *cantus firmus riverano*, o tom de um real, de um verdadeiro *cantus fictus*.

A tensão criada pela problemática, da qual se estabelece que o narrador é (simbolicamente) e não é (na “razão retomada” na figura final do velho embaixo da casa) um menino, termina por corresponder-se de certa maneira às vozes contraditórias como parte fundamental da constituição do gênero romance, das quais fala Bakhtin. Nessa contradição e espécie de polêmica oracional de uma voz que aparentemente não fala, quando em verdade é a responsável pelas várias vozes que falam, minha posição é a de que, reiterando, é o narrador desse *cantus firmus*, ao fim e ao cabo, o “velho” encontrado debaixo da casa no final do romance; mas um “velho” que, ao dar vez e voz à memória de um ano de sua infância, faz desse menino que ele foi o protagonista, sim, de tal mnemônica contada em harmonia polifônica.

Ilustração última desse coro de vozes orquestrado pelo menino protagonista de Rivera, a estampa a seguir, “El abuelo quedó paralizado”, antecede o oitavo conto-capítulo, “Primera comunión”. Precede-o sem, no entanto, estabelecer relação imediata com ele. “Prova”, porém, da busca por certa ordem para seu *cantus fictus* está, por meio do uso da terceira pessoa, na reincidência da correlação velhice/juventude/maturidade, com a qual fecho o presente trabalho:

El abuelo quedó paralizado del cuello para abajo después del ataque al cerebro. Uno de sus nietos vino a platicar con él un día. El abuelo le preguntó que cuántos años tenía y que qué era lo que más deseaba. El nieto le contestó que tenía veinte y que lo que más quería era que le

41. Ramos e Buenrostro (2012, p. 43), ao falarem da operação narrativa levada a cabo por Rivera, abordam o processo de intensificação da língua que se dá a partir de uma redução ou subtração **paratática**. Falam, ainda na mesma página, de “un ensamblaje **paratáctico** de las voces” (2012, p. 43, grifo meu). Na ordem do gramatical, a parataxe corresponde à coordenação e justaposição de orações.

pasaran los siguientes diez años de su vida inmediatamente para saber lo que había pasado con su vida. El abuelo le dijo que estaba bien estúpido y ya ni le siguió hablando. El nieto no comprendió por qué le había llamado estúpido hasta que cumplió los treinta años (RIVERA, 2012, p. 112).

Referências

ALARCÓN, Justo S. **El autor como narrador en “...y no se lo tragó la tierra”, de Tomás Rivera**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0z7h9>. Acesso em: 8 fev. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** – a teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1988.

BRASIL-NETO, Joaquim. Plágio ou “memória fotográfica”? **NeuroNews** – Notícias de Neurociências, 30 abr. 2006. Disponível em: <http://sadato.hypermart.net/weblog/2006/04/>. Acesso em: 8 fev. 2019.

BUENROSTRO, Gustavo. Introducción [Introdução aos anexos]. *In*: RIVERA, Tomás. **...y no se lo tragó la tierra**. Buenos Aires: Corregidor, 2012. p. 183-213.

CANTUS firmus. *In*: MOODLE antigo do Stoa. **História da música II**. 2011. Disponível em: <http://moodle.stoa.usp.br/mod/glossary/view.php?id=42309>. Acesso em: 8 fev. 2019.

GINER, Ignacio J. Esteban. **Contextualización de la obra de Tomás Rivera**. 2005. 235 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidad de Granada, Granada, 2005. Mimeo.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. *In*: LIMA, Luís Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MARTÍN-RODRÍGUEZ, Manuel M. Voces, gestos y signos: de la oralidad a la escritura en ...y no se lo tragó la tierra de Tomás Rivera. **Revista Española de Estudios Norteamericanos**, Alcalá de Henares, ano 8, n. 14, p. 9-20, 1997.

OLIVARES, Julián. “La cosecha” y “Zoo Island”, de Tomás Rivera: apuntes sobre la formación de ...y no se lo tragó la tierra. **Hispania**, v. 74, n. 1, p. 57-65, 1991.

OLIVARES, Julián. **Tomás Rivera: the complete works**. Texas: Arte Público, 1992.

ORDUÑA, Leticia Urbina. Y no se lo tragó la tierra... todavía. **CineAdictos**, n. 96, sept. 2010. Disponível em: <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/06/02/y-no-se-los-trago-la-tierra-todavia/>. Acesso em: 8 fev. 2019.

POLIFONÍA. In: MÚSICA litúrgica. [s.d.]. Disponível em: <http://www.musicaliturgica.com/cantospolifonicos/>. Acesso em: 8 fev. 2019.

RAMOS, Julio; BUENROSTRO, Gustavo. Prólogo a la edición argentina. In: RIVERA, Tomás. ...y no se lo tragó la tierra. Buenos Aires: Corregidor, 2012. p. 7-63.

RIVERA, Tomás. **...y no se lo tragó la tierra**. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

RIVERA, Tomás. **...y no se lo tragó la tierra**. Texas: Arte Público, 1990. (1. ed. 1971).

RIVERA, Tomás. **...y no se lo tragó la tierra**. Texas: Piñata, 2011.

RODRÍGUEZ, Juan. The problematic in Tomás Rivera's ...y no se lo tragó la tierra. In: LATTIN, Vernon A. (ed.). **Contemporary chicano fiction: a critical survey**. Binghamton: Bilengual, 1986.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974. (1. ed. 1962).

SADA, Daniel. Juan Rulfo y la literatura brasileña: entrevista con Daniel Sada. **Literatura e Sociedade**, v. 19, n. 18, p. 142-148, 2014. Entrevista concedida a Rodolfo Mata. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i18p142-148>. Acesso em: 8 fev. 2019.

Capítulo 10

O mundo da música do Rio de Janeiro (1890-1900) e a música nas crônicas de Machado de Assis

Mônica Vermes

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

1.

O compositor Leopoldo Miguez escreve aos 30 de novembro de 1883, do bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, ao também compositor e regente Carlos de Mesquita, que estudava em Paris:

Meu Caro Mesquita

Se não fora umas tantas dificuldades que não pude vencer, achar-me-ia neste momento, com minha mulher, em Paris, – gozando os encantos desse paraíso terrestre; ouvindo e vendo tudo quanto é aí digno de ouvir-se e ver-se!

Quanto é belo tudo isso! e quanto é... nulo o que por aqui se faz! Muita razão têm os nossos patrícios, como o amigo Sant'Anna Nery e outros,

em preferirem viver na pátria das belas-artes e do progresso, a vegetar neste degredo, neste país de botocudos! [...] Contava demorar-me pouco tempo por aqui e realizar nova viagem no mês de outubro. Não me é por enquanto possível. Como vê, e como é natural, tenho sentido imensas saudades das coisas de Paris. [...]

Se tiver a fortuna de voltar a Paris, e ainda aí estiverem [Carlos de Mesquita e sua família], o meu primeiro cuidado será ir dar-lhes um abraço, mas um abraço de amigo muito dedicado que lhes sou.

Muito grato sou também ao distinto cavalheiro Sr. Durand pela extrema bondade com que poderosamente contribuiu para a minha glória. A carta que ele enviou, a fim de ser transcrita no *Jornal do Commercio*, só contém expressões muito lisonjeiras, mais do que eu merecia. Peço-lhe para em meu nome cumprimentar saudosamente essa bela pessoa e sapientíssimo mestre, e agradecer-lhe imensamente as palavras de animação com que se dignou honrar-me. Não o faço diretamente por me ser um tanto difícil escrever ou construir em bom francês. Não sou por isso menos sincero; enfim, que me perdoe.

[...]

Fiz uma viagem esplêndida, e de saúde ando magnificamente; apenas vou-me torrando com este calor insuportável... Ah... clima! [...]" (MIGUEZ, 1883, grifos do autor).

Chamo a atenção para alguns elementos especialmente interessantes nessa carta: a) a referência a Sant'Anna Nery (1848-1901), nascido em Belém do Pará e, desde os 14 anos de idade, radicado na Europa – primeiro na Itália e depois, definitivamente, na França, em Paris. Nery publicou intensamente, em francês, sobre a cultura e literatura brasileiras (CARNEIRO, 2013); b) a gratidão pela carta elogiosa de Émile Durand (1830-1903), teórico musical, compositor e professor de Carlos de Mesquita no Conservatório de Paris⁴²; c) particularmente, o fato de, apesar da aparente identidade in-

42. Émile Durand não conta com uma entrada própria no *Dicionário Grove de Música* (SADIE, 2001), mas aparece citado nas biografias de vários alunos: Alberto Williams, Claude Debussy, Gabriel Fauré, entre outros. Informações e recursos disponíveis dele e sobre ele podem ser encontrados na base de dados da Biblioteca Nacional Francesa (EMILE, 2019). Para uma biografia de Carlos de Mesquita, conferir a *Enciclopédia da Música Brasileira* (2000).

telectual-espíritual-artística, Miguez não conseguir se expressar adequadamente em sua língua; e d) a percepção de um desajuste com o entorno, que nos remete imediatamente às observações de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão de mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (2002, p. 945).

Miguez e alguns de seus contemporâneos foram alçados, com a Proclamação da República, ao centro da vida musical carioca ou mesmo brasileira, considerando-se a centralidade e o papel de referência que a cidade do Rio de Janeiro tinha como capital. Eles transformaram esse desconforto (e a impossibilidade de alguns deles de se instalarem definitivamente na Europa) em um projeto musical para o Rio de Janeiro que teve como referência a vida musical erudita de Paris, e que se superpôs a e se chocou com outros projetos e realidades musicais da cidade, de forma especialmente intensa na última década do século XIX.

2.

Todavia, quem são essas pessoas?

Carlos de Mesquita (1864-1953) nasceu no Rio de Janeiro e foi estudar no Conservatório de Paris em 1877, aos 13 anos. Voltou a fixar-se no Brasil em 1887 e retornou definitivamente para a França em 1894. Foi professor do Instituto Nacional de Música e membro da comissão designada para selecionar em concurso o novo hino do Brasil após a Proclamação da República.

Leopoldo Miguez (1850-1902) nasceu em Niterói e passou a infância na Espanha e em Portugal. Retornou com 21 anos ao Brasil, onde, depois de dedicar-se por algum tempo ao comércio, se concentrou exclusivamente nas atividades musicais. Foi a figura central da música erudita carioca durante os primeiros anos da República. Primeiro diretor no Instituto Nacional de Música – instituição criada em substituição ao Conservatório Imperial já em janeiro de 1890 –, tornou-se o antagonista de Carlos Gomes (1836-1896), por questões políticas, estéticas e de personalidade. Um republicano, o outro monarquista – Carlos Gomes sentia-se em dívida com o imperador Pedro II, que lhe havia concedido recursos financeiros para estudar na Itália. Na ocasião da Proclamação da República, Gomes foi convidado a escrever um novo

hino, mas, justificando seu desconforto com a ideia de uma deslealdade à família real, recusou o convite. Realizou-se um concurso para escolha do novo hino e o vencedor foi, justamente, Miguez, cujo hino só não substituiu o de Francisco Manoel da Silva (1795-1865) por resistência popular e por uma campanha movida pela imprensa. Um era defensor da ópera alemã, o outro, da italiana, que, naquele momento, pareciam polarizar o novo e o velho em matéria de ópera, gênero simbolicamente central para a vida musical na Primeira República⁴³.

É em boa medida baseada nessa polaridade (ópera italiana *versus* ópera alemã e música sinfônica) que se movem as narrativas convencionais sobre a música brasileira dessa época, particularmente nos manuais de história da música que servem até hoje como referência sobre o passado musical brasileiro⁴⁴. Mas a vida musical do Rio de Janeiro de fins de século XIX era muito mais vasta e complexa que essa dicotomia.

3.

Submetida a vários projetos reformistas, nos aspectos físicos e/ou no âmbito dos costumes, ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX⁴⁵, a cidade

43. Para as biografias de Leopoldo Miguez e de Carlos Gomes, conferir a *Enciclopédia da Música Brasileira* (2000). Sobre a história do Instituto Nacional de Música, conferir o verbete “Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (E.M.U.F.R.J.)”, na mesma enciclopédia. Para uma biografia de Carlos Gomes, além da *Enciclopédia da Música Brasileira*, ver também Lorenzo Mammì (2009). Sobre a história do hino nacional, ver Avelino Romero Simões Pereira, em “Hino Nacional Brasileiro: que história é esta?” (1995).

44. Incluo no conjunto dos manuais de história da música brasileira as seguintes obras (as datas separadas por barra indicam a primeira e a última edição. Emprega-se “e” quando a segunda edição é tão diversa da primeira que pode ser considerada um obra distinta): *A música no Brasil* (1908/1947) de Guilherme Pereira de Melo; *Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1926) de Vincenzo Cernicchiaro; *História da música brasileira* (1926 e 1942) e *Compêndio de História da música brasileira* (1948/1958) de Renato Almeida; *Compêndio de História da Música* (1929) e *Pequena História da Música* (1942/1987) de Mario de Andrade; *História da música* (1940) de Ulisses Paranhos; *História da música brasileira* (1948) de Francisco Acquarone; *A Música no Brasil* (1953) de Eurico Nogueira França; *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* (1956) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976/1997) de Bruno Kiefer, e *História da música no Brasil* (1980/2005) de Vasco Mariz. Faço uma breve análise desses manuais em “Flor amorosa de três raças tristes: a música brasileira segundo Olavo Bilac e a persistência de um mito de origem” (VERMES, 2014).

45. O processo teve início ainda no começo do século XIX, com a vinda da família real portuguesa em

do Rio de Janeiro foi sujeitada aos esforços de eliminação dos traços coloniais para a construção de uma cidade moderna (MOTTA, 2004). Sua população de 522.561 habitantes, segundo o censo de 1890, compreendia um quarto de estrangeiros⁴⁶ e, em 1890, mais da metade dos habitantes do Rio de Janeiro eram identificados como negros ou mestiços (IBGE, 2019).

A multiplicidade da população em termos de origem e etnia se traduz também numa multiplicidade de práticas musicais e de lugares destinados a essas práticas. Fazia-se música doméstica em saraus familiares ou destinados a grupos mais amplos. Fazia-se música nas ruas, como documenta com bastante minúcia o cronista/memorialista Luiz Edmundo Pereira da Costa em *O Rio de Janeiro do meu tempo* (1957) e à qual João do Rio dedica dois capítulos de sua *A alma encantadora das ruas* (1908) – “Músicos ambulantes” e “A musa das ruas”. Fazia-se música em bares e restaurantes que tivessem autorização para tal. Fazia-se música nos clubes e associações que, no ano de 1890, somavam mais de sessenta⁴⁷ (em 1900 chegam a 75). Fazia-se também música nos teatros.

1808, e um marco foi a criação em 1834 do Município Neutro, separado do resto da província, numa trajetória de construção física e simbólica, primeiro da capital imperial, depois da capital da República.

46. Entre os cidadãos estrangeiros que aportaram no Brasil entre 1884 e 1903, encontram-se contingentes importantes de alemães, austríacos, espanhóis, italianos, portugueses, russos e grupos menores de franceses, argentinos, belgas, holandeses, suecos, suíços, uruguaios, poloneses e norte-americanos.

47. Arcádia Dramática Esther de Carvalho, C.D.F. Andaraí Grande, Cassino de S. Domingos, Centro Familiar Recreativo de Todos os Santos, Centro Republicano, Club 23 de Julho, Club Beethoven, Club Campesino, Club da Gávea, Club de S. Cristóvão, Club do Engenho Velho, Club dos Democráticos, Club dos Diários, Club dos Fenianos, Club dos Huguenotes, Club dos Políticos, Club dos Progressistas da Cidade Nova, Club Dramático Familiar da Gávea, Club Dramático Oito de Outubro, Club Familiar 1º de abril, Club Familiar das Fenianas, Club Familiar de Sant’Anna, Club Familiar dos Democráticos, Club Guanabareense, Club Mozart Niteroiense, Club Musical Recreio do Engenho Velho, Club Musical Treze de Junho, Club Ordem e Progresso, Club Recreio do Comércio, Club União Prazer da Estrela, Club Vila Izabel, Congresso Brasileiro, Congresso do Catete, Congresso dos Idealistas, Congresso dos Idealistas do Engenho Novo, Congresso Familiar de Sant’Anna, Congresso Familiar Filhos de Diana, Congresso Filhos da Lua, Congresso Ginástico Português, Congresso São Domingos, Congresso Terpsicoreano, Grupo Dramático Cosmopolita, Meyer Club, Primeira S. de Dança Familiar, Sociedade Coral Fluminense, Sociedade Dramática Dez de Agosto, Sociedade Dramática Estrela de São Cristóvão, Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma, Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo, Sociedade Familiar Musical Conde d’Eu, Sociedade Recreativa São José, Societé Française de Gymnastique. O destino desses clubes e associações é bastante diverso. Alguns sobreviveram até o século XX, outros tiveram uma existência bem mais efêmera, dando lugar a congêneres.

Os teatros em atividade no Rio de Janeiro entre 1890 e 1900 eram⁴⁸:

- Teatro São Pedro de Alcântara (fundado em 1813 como Real Teatro de S. João; hoje Teatro São Caetano, na praça Tiradentes), com aproximadamente novecentos lugares.
- Teatro Lírico Fluminense (fundado em 1857 como Circo Olympico da “Guarda Velha”, depois Teatro Pedro II e Teatro Imperial D. Pedro II; demolido em 1934), com 2.500 lugares.
- Teatro Fênix Dramática (fundado em 1863 como Teatro Eldorado; demolido em 1958), com aproximadamente novecentos lugares.
- Teatro Sant’Anna (fundado em 1872 como Teatro Casino Franco-Brasilién; hoje Teatro Carlos Gomes, na praça Tiradentes), com 1.500 lugares.
- Teatro Polytheama Fluminense (fundado em 1876 como Teatro Circo), com 2.500 lugares.
- Teatro Recreio Dramático (fundado em 1877 como Teatro Varietés; demolido em 1968), com aproximadamente novecentos lugares.
- Teatro Lucinda (fundado em 1880; desativado em 1909), com aproximadamente seiscentos lugares.
- Teatro Variedades Dramáticas (fundado em 1881 como Teatro Príncipe Imperial; destruído por um incêndio em 1931, foi reconstruído e passou a funcionar exclusivamente como cinema), com aproximadamente 1.400 lugares.
- Teatro Apollo (fundado em 1890; desativado em 1916, passou a funcionar como escola), com aproximadamente mil lugares.

Muitos desses teatros mudaram de nome várias vezes. Alguns deles passaram por reformas ou reconstruções ao longo de sua história, alterando, inclusive, sua capacidade. Deixamos aqui registradas as informações relativas a um corte em 1890.

Frequentemente havia espetáculos em todos os teatros, muitos deles com lotação completa. No ano de 1890 só não houve espetáculos nos dias de Carnaval, na Quinta-Feira da Paixão, na Sexta-Feira Santa e no dia de Finados, em que a maio-

48. Os dados relativos aos teatros aqui enumerados foram tomados inicialmente do Anexo “Teatros do Brasil” na *Enciclopédia da Música Brasileira* (2000) e complementados com os dados do site *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro* [s.d.], mas encontram-se praticamente todos apresentados detalhadamente em *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*, de José Dias (2012).

ria dos teatros substituía sua programação por bailes. Chama a atenção não só a frequência dos espetáculos, mas também a dimensão dos teatros.

A programação desses teatros compreendia principalmente peças de teatro musical ligeiro, operetas, mágicas, revistas, zarzuelas e *vaudevilles*, com a seguinte composição da programação no ano de 1890:

Tabela 1 – Número de obras em cartaz por gênero nos teatros cariocas em 1890.

Total de obras em cartaz: 213	Peças	Récitas
Total de récitas: 1.607		
comédia / cena cômica / peça cômica	54	266
drama / melodrama lírico / monólogo / peça	67	421
mágica	05	179
ópera	--	--
ópera cômica / opereta	21	188
revista	07	201
vaudeville	13	224
zarzuela	14	52
sem classificação	32	76

Fonte: Elaboração própria, a partir das informações coletadas no jornal *O Paiz*.

A maioria dos espetáculos era dedicada a peças de teatro musical ligeiro, mas havia também dramas, comédias e entreatos, além de peças que aparecem na imprensa sem identificação de gênero. Poderia parecer que se apresentavam muito mais obras sérias que obras ligeiras, ao levar-se em conta unicamente o número de peças em cartaz, mas o número de récitas de um gênero e de outro eram muito diferentes. Um drama raramente passava das trinta apresentações, quando uma opereta poderia atingir as duzentas. Havia também espetáculos de outros tipos: circo, variedades e, ocasionalmente, concertos de música erudita. Era comum a presença de obras estrangeiras traduzidas ou adaptadas, e, no caso das obras com partes musicais, estas eram frequentemente adequadas ao gosto do público brasileiro, inclusive com a inclusão de peças de compositores locais.

Esse padrão de repertório, em que a presença preponderante era de peças de teatro musical ligeiro, era entendido por profissionais de teatro e de música erudita e

por parte significativa da imprensa como atestado de atraso e falta de sofisticação. O momento de mudança política (a Proclamação da República em 1889) foi percebido por muitos como propício para uma transformação, ensejando iniciativas reformistas, civilizatórias e modernizadoras.

4.

Se em 1890 a percepção de uma crise era motivada pela falta de um teatro sério e de uma sólida temporada de concertos, quando o público só parecia ser atraído ao teatro para ver peças musicais ligeiras, em 1900 a crise era motivada pelo distanciamento do público dos teatros para qualquer tipo de espetáculo, como indicam os seguintes excertos publicados no jornal *O Paiz*:

A empresa Dias Braga, que ultimamente tem caprichado em montar peças sobre peças, para atrair o público fluminense, *agora tão arredio ao teatro* [...] (1 fev. 1900, p. 2)⁴⁹.

[...] *O público, arredio como anda, dos espetáculos*, obriga os artistas a ensaiar três atos no lapso de tempo de que ordinariamente precisam para ensaiar um só (8 fev. 1900, p. 2).

[...] É de esperar que a nova companhia, cujo elenco é bom, inaugurando seus trabalhos com a nova burleta, *desperte a indiferença pública e faça que se encaminhe noites sem conta, a romaria de espectadores para o Apolo* (15 fev. 1900, p. 2).

[...] *Para a época que corre, de descrença absoluta na regeneração do teatro, de desânimo pela indiferença do público*, a enchente de anteontem foi verdadeiramente consoladora. Para esse entusiasmo valem, justiça é dizer, o nome prestigioso de Arthur Azevedo, único que *nestes tempos*

49. Nesta e nas demais notas, os grifos são nossos. Também é nossa a atualização dos textos para o português contemporâneo.

de crise, de desapego pela arte, consegue ainda animar o público, interessá-lo, diverti-lo e proporcionar ao cofre de uma empresa a receita enorme que a do teatro Apolo arrecadou na noite da primeira [apresentação] de A viúva Clark (17 fev. 1900, p. 2).

Sempre variando os espetáculos, há de um dia conseguir definitivamente a empresa do Recreio que o público enverede para aquele teatro e aí faça ponto fixo de reunião (18 fev. 1900, p. 2).

A Empresa Dias Braga não descansa em procurar vencer o desânimo que avassalou o nosso teatro e dele traz arredo o público (19 fev. 1900, p. 2).

Infelizmente com desanimadora concorrência foi anteontem representada pela 1ª vez, no Recreio, uma espirituosa comédia arranjada por Moreira Sampaio – I love you (20 fev. 1900, p. 2).

Mandar notícias daqui, onde vivemos impregnados de melodias e, em constantes ondas de vibrações orquestrais, saindo de uma sala de concerto para entrar pelos teatros, em que vai ser pela primeira vez representada uma peça nova, animada pela partitura de um compositor de talento, será coisa muito natural para o correspondente que reside em Paris; mas resta saber se igual interesse terão estas notícias para o Rio de Janeiro, em que a música tem atualmente o culto passageiro, quase efêmero, de uma estação lírica italiana, que não sai do repertório batido há vinte anos e onde o teatro passou a ser simples tradição arqueológica, com existência já posta em dúvida pelos historiadores (6 mar. 1900, p. 2, [Carta do correspondente de Paris]).

[...] Não diremos que dê, como deveria dar, um bom número de representações, porque infelizmente o público, ao que parece, abandonou os teatros [...] (18 mar. 1900, p. 2).

A partir dessa data, as queixas se tornam mais esporádicas, num aparente conformismo com a situação tal qual é, mas os apelos dos jornalistas, que funcionam nesse momento como agentes defensores de uma ideia de progresso cultural, se mobilizam novamente ante a possibilidade de um vexame causado pela falta de assinantes no momento em que o empresário Sansone organiza uma companhia lírica para fazer a temporada carioca desse ano:

[...] Convém observar que De Marchi [o primeiro tenor da companhia] e essa grande artista [a prima-dona Emma Carelli] só vêm para a metade da temporada, o que é uma vantagem enorme para os que assinarem desde já, pela enorme redução de preços por que ouvirão as citadas celebridades. *Tudo, pois, depende do público, dos que amam verdadeiramente a música.*

Será crível que numa capital de primeira ordem, como a nossa, populosa, que se ufana de ser culta, que já se educou ouvindo altas notabilidades, não sejam tomados 70 ou 80 camarotes e 600 ou 800 cadeiras, por um preço ridículo quase, atendendo-se ao câmbio e ao mérito dos artistas?

Não, não é possível. O Rio de Janeiro vai provar que ainda tem gosto. Veremos (O PAIZ, 15 abr. 1900, p. 2).

A centralidade da ópera como repertório musical-teatral e como rito social para o público carioca do século XIX torna essa possibilidade de fracasso em um risco maior do que nossa sensibilidade atual consegue calcular. Veremos adiante como a ópera, entre as várias atividades musicais da cidade do Rio de Janeiro, é tema preferencial nas crônicas de Machado de Assis.

A companhia foi montada e fez a temporada lírica carioca entre os meses de agosto e setembro. Os espetáculos foram recebidos com entusiasmo por Oscar Guanabara, o crítico mais ferino da época, mas a temporada terminou com a dissolução da companhia – depois de algumas greves dos artistas – devido a problemas com os contratos.

5.

Os motivos para tal crise são múltiplos: instabilidade política e crise econômica, a crise do café, a inflação, o endividamento do país, os ecos da traumática Guerra de Canudos e um desânimo difuso por essas várias questões. Ainda que esses motivos nos ajudem a entender o estado de ânimo do público carioca e sirvam, ao menos em parte, para explicar seu distanciamento dos teatros, há outros fatores que precisam ser considerados: uma grande concentração de atividades artísticas e de lazer em espaços privados ou semiprivados (saraus domésticos ou clubes sociais) e a formação, incipiente, mas sólida, de uma indústria do entretenimento.

Observamos em 1900 a proliferação dos cafés-concerto e dos cafés cantantes para os quais migra o repertório de teatro ligeiro antes situado nos teatros. Se em 1890 mal aparecem mencionados nas notas de jornal, em 1900 são pelo menos nove (Bier Talast; Alcazar Parque; Café Cantante da Guarda Velha ou, depois, Jardim Concerto da Guarda Velha; Café Concerto Signoretti; O Coliseu, boliche; High Life Nacional; Parque Boliche Santana; Parque Éden Floresta; Parque Fluminense), muitos deles situados em ambientes ajardinados, o que nesse momento parece ser um fator a aproximar essas iniciativas das últimas modas europeias e que têm como propósito um lazer ligeiro e barato:

A inauguração do café cantante da Guarda Velha é mais uma tentativa empreendida em bem da nossa capital, que se procura dotar com um centro de diversões onde se possa estar uma meia hora, sem tédio, agradavelmente, ouvindo chansonettes e música leve, sem grande despesa (O PAIZ, 4 fev. 1900, p. 2).

O Coliseu Boliche e o Parque Boliche Santana são iniciativas de Pascoal Segreto, o grande empresário da área de entretenimento, assim como o Salão Paris no Rio, animatógrafo ou cinema, inaugurado no mesmo ano. Não é evidente de imediato, mas esses espaços de entretenimento mais genérico eram também lugares importantes de atividade musical, como fica evidente no relato da inauguração do Coliseu Boliche:

Verdade é que lá estava, estrugindo polcas e dobrados sugestivos a excelente banda de música do corpo de bombeiros, que toda a tarde e grande trecho da noite fez as delícias do lugar, com a circunstância agradável de encantar as pessoas que a viam como também aquelas da vizinhança próxima (O PAIZ, 8 jul. 1900, p. 3).

Em resumo, na última década do século é possível apreender, a partir da análise das colunas de notícias artísticas e da crítica musical, o processo de instauração de uma crise. Se já em 1890 se observava um público pouco habituado ao teatro sério e aos concertos, em 1900 esse público parece migrar maciçamente para os cafés-concerto e cafés cantantes, onde se encontra não só um repertório mais leve como também um ambiente com normas de comportamento mais soltas.

Às forças em choque de uma nova geração de compositores e agentes culturais (que emerge às principais posições da vida musical carioca com a Proclamação da República) e uma geração anterior que se fixa nos parâmetros da ópera italiana e que tem Carlos Gomes como principal referência (cujo porta-voz é o crítico Oscar Guanabarro), soma-se uma terceira força ante a qual ambas parecem esmorecer, a indústria do entretenimento: cafés, cinemas, teatros-jardim etc.

Parece evidente o desencontro entre os projetos de reforma e civilização e os interesses do público carioca, que prefere o realejo ao concerto de violino, ou bebericar “chopps nos parques” (O PAIZ, 16 abr. 1900, p. 2) a ir ao teatro. Os músicos, por necessidade profissional, migram de um lugar a outro – tocam nos concertos, quando os há, tocam nas retretas das bandas nas praças, tocam nos teatros dedicados ao repertório ligeiro, ajudam a compor as orquestras das companhias de ópera estrangeiras, tocam nas festas de aniversário das famílias da elite ao lado de amadores e, principalmente, amadoras formadas pelo Instituto Nacional de Música, consolidando uma maleabilidade e facilidade de trânsito entre os âmbitos do erudito, do popular e do entretenimento que chegam a ser reconhecidas como características.

Nenhum dos projetos reformistas – do teatro ou da música – vingou. Ao menos não nesse momento.

6.

Numa síntese do exposto até aqui, temos que: a) o Rio de Janeiro era (como ainda é) uma cidade com uma vida musical variada e complexa; b) projetos reformistas, que tinham como propósito “elevar”/disciplinar a vida musical-teatral a partir de modelos derivados dos ideais europeus (de uma Europa também idealizada?), emergiram com especial ênfase após a Proclamação da República; c) ao longo da última década do século, houve um processo de distanciamento do público dos teatros; d) e, nesse processo, jornalistas e agentes culturais aparecem “antagonizados” com o público. Observamos, a partir desses elementos, uma aparente cisão entre os repertórios e práticas mais próximos dos interesses do público e os repertórios e práticas relacionados aos projetos reformistas, entre um gosto compartilhado pela música ligeira e a defesa de um teatro e de repertórios musicais mais sérios.

Essa cisão, consagrada como modo de pensar a vida musical brasileira, resulta em relatos parciais nos quais superposições, atritos, tensões e choques, e contribuições entre um e outro lado, sintetizados artificialmente na fórmula popular *versus* erudito, acabam sendo neutralizados. Uma narrativa centrada em gêneros musicais ou no relato (muitas vezes enfocando apenas um aspecto ou período) da trajetória de um músico tende a recortar a muito mais complexa relação com os espaços, instituições e as dificuldades do exercício profissional da música.

7.

É aqui que finalmente chego a Machado de Assis⁵⁰.

Parece-me desnecessário apresentá-lo, mas a parte de sua produção que me interessa aqui merece, sim, apresentação. Trata-se das crônicas publicadas, sem assinatura, entre 1892 e 1897 (mais duas crônicas publicadas em 1900) com o título de “A Semana” no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro.

50. Uma versão preliminar desta seção foi publicada como parte de nosso estudo *Três não-musicólogos brasileiros: Machado de Assis, Luiz Edmundo, João do Rio e a música no Rio de Janeiro (1890-1920)* (VERMES, 2015).

Esse é o último conjunto de crônicas escritas por Machado e elas são consideradas (GLEDSON, 2013) como os melhores exemplares do autor nesse gênero. Machado teve uma longa carreira como cronista, estreou em 1859, aos 20 anos, e os dois últimos exemplares foram publicados em 1900.

Essas crônicas, assim como todas as outras séries que Machado publicou ao longo de sua vida, tinham como propósito esse destino fugaz das páginas dos jornais de circulação diária. Nas palavras de Antonio Candido, “essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha” (1992, p. 14).

Machado chegou a publicar em livro seis das crônicas da última série em 1899, mas editadas, de modo a eliminar as referências demasiado específicas que dificultassem a compreensão do leitor. Depois disso, a primeira coletânea de crônicas só foi publicada em 1914 (seis anos depois da morte do escritor) por Mário de Alencar, filho de José de Alencar e amigo de Machado. A partir de então se sucederam os volumes de crônicas publicados nas várias edições de obras completas e compilações parciais machadianas.

Ao todo, são 248 as crônicas da série “A Semana”, e em 49 delas há referências à música.

8.

A música é tópico relevante na obra de Machado de Assis, mas, antes e além disso, a música era importante na vida de Machado: ele atuou como bibliotecário do Club Beethoven, importante associação musical ativa no Rio de Janeiro entre 1882 e 1889⁵¹, traduziu libretos de teatro musical, poesias de sua lavra foram empregadas como letras de canções e seus biógrafos referem-se à sua paixão pela música⁵². Há vários estudos dedicados à análise da música em sua obra, entre os quais destacamos os de: José Ramos Tinhorão, que trata da música nos romances de Machado no primeiro volume de *A música popular no romance brasileiro* (2000);

51. Conferir o verbete “Clube Beethoven” na *Enciclopédia da Música Brasileira* (2000).

52. Conferir Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1988), e Raimundo Magalhães Jr., *Machado de Assis: vida e obra* (2008).

José Miguel Wisnik, que publicou o conhecido e já clássico trabalho “Machado maxixe” (2004)⁵³, no qual, a partir do conto “Um homem célebre”, discute questões da composição musical, do exercício profissional da música, das relações raciais e das fronteiras simbólicas e materiais entre alta e baixa cultura; Carlos Wehrs, que em *Machado de Assis e a magia da música* (1997) explora a presença da música (particularmente da música erudita) na poesia (ainda que só na parcela que serviu de letra a canções), nos contos e nos romances de Machado. Esse trabalho de Wehrs (1997) evidencia a centralidade da ópera na experiência musical de Machado de Assis, como um desdobramento da própria experiência musical da cidade do Rio de Janeiro.

Esses e muitos outros instigantes trabalhos (MACHADO, 2007; CHAHLOUB, 2003) concentram-se preferencialmente nos contos e romances de Machado, deixando as crônicas ainda como terreno praticamente inexplorado. John Gledson, professor de Estudos Brasileiros na Universidade de Liverpool, especialista em Machado de Assis, de quem é tradutor para o inglês, comenta, no volume de crônicas lançado em 2013: “As crônicas de Machado de Assis são a parte menos conhecida de toda a sua obra” (GLEDSON, 2013, p. 9).

Em alguma medida, a música está muito presente na obra de Machado por ela ser indissociável da experiência da vida no Rio de Janeiro, como procurei evidenciar na primeira parte do artigo. Nas crônicas de “A Semana”, Machado comentava os eventos da semana anterior: política nacional e internacional, economia, eventos notáveis na vida da cidade, pequenos episódios quotidianos. Um exercício da crônica como a descreveu Walter Benjamin na Tese 3, de *Sobre o conceito de história*: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223). E com seu tom sem monumentalidade e ênfase, voltando a Antonio Candido, possibilita-nos uma aproximação da experiência quotidiana, dos usos e valores, “ajudando a restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas” (CANDIDO, 1992, p. 14).

53. O trabalho recebeu várias reedições, a referência aqui é da última delas, de José Miguel Wisnik (2004).

9.

Como mencionei acima, em 49 dos 248 textos Machado refere-se, de alguma forma, à música. Os assuntos musicais são variados: cantoras e cantores, empresários e teatros, ópera, gêneros de dança, gêneros do teatro ligeiro, música sacra, sinos e carrilhões, realejos, fonógrafos⁵⁴, ilustrando os vários espaços ocupados pela música e seus vários usos. Nas crônicas, eles com frequência aparecem tangencialmente, em discussões cujo eixo é outro. Os assuntos musicais podem ser metáforas ou analogias de assuntos de outra natureza, podem ser afirmações sobre a importância da música, podem ser elementos integrados à trama da vida quotidiana.

Ao falar de ópera, por exemplo, assunto frequente e caro ao autor – aparece em dezenove dos textos –, o assunto pode ser variado:

- como analogia a outra coisa:

Tannhäuser e bonds elétricos. Temos finalmente na Terra essas grandes novidades. O empresário do Teatro Lírico fez-nos o favor de dar a famosa ópera de Wagner, enquanto a Companhia de Botafogo tomou a peito transportar-nos mais depressa. Cairão de uma vez o burro e Verdi? Tudo depende das circunstâncias.

Já a esta hora algumas das pessoas que me leem, sabem o que é a grande ópera. Nem todas; há sempre um grande número de ouvintes que farão ao grande maestro a honra de não perceber tudo desde logo, e entendê-lo melhor à segunda, e de vez à terceira ou quarta execução. Mas não faltam ouvidos acostumados ao seu ofício, que distinguirão na mesma noite o belo do sublime, e o sublime do fraco (ASSIS, [1892-1900], 2 out. 1892)⁵⁵.

- sobre a importância da música:

54. Carlos Wehrs (1997, p. 77-85) realizou um levantamento e quantificou os tópicos musicais que aparecem nos contos e romances de Machado de Assis.

55. Observemos também, nessa passagem, a evocação da polaridade entre ópera italiana (representada por Verdi e equiparada ao que é velho) e ópera alemã (representada pela *Tannhäuser* de Wagner e equiparada ao que é moderno). É interessante ver o pressuposto da familiaridade com o gênero musical.

Excluo os negócios de Mato Grosso, o serviço dos *bonds* de Botafogo e Laranjeiras, as liquidações de companhias, os editais, as prisões, as incorporações e as desincorporações. Uma só coisa me levará algumas linhas, e poucas em comparação com o valor da matéria. Sim, chegou, está aí, não tarda... Não tarda a aparecer ou a chegar a companhia lírica. Tudo cessa diante da música. Política, Estados, finanças, desmoronamentos, trabalhos legislativos, narcóticos, tudo cessa diante da bela ópera, do belo soprano e do belo tenor. É a nossa única paixão, – a maior, pelo menos. *Tout finit par des chansons*, em França [*Le mariage de Figaro*, Beaumarchais]. No Brasil, *tout finit par des opéras, et même un peu par des operettes... Tiens! J'ai oublié ma langue* (ASSIS, [1892-1900], 5 jun. 1892)⁵⁶.

- como elemento integrado à trama da vida quotidiana e marcador do tempo:

Que isto não seja pio, creio; mas é verdade. É o que começa a pôr uma nota doce na cara tétrica e feroz com que me levantei hoje da cama. Assim o diz o espelho. Realmente, se tanto se morre ao frio como ao sol, não vale a pena deixar este clima; tudo é morrer, poupemos a viagem. Deixai correr os dias, até que o equinócio de março traga outros ares, maio outros legisladores, julho e agosto outras óperas, porque os Huguenotes [ópera de Meyerbeer] já começam a afligir-nos (ASSIS, [1892-1900], 18 fev. 1894).

Cada uma dessas passagens evidencia (pelos olhos nada neutros de Machado) como a experiência musical estava entranhada na vida na cidade. Isso é especialmente contundente nos muitos casos em que a música aparece obliquamente, como parte da vida ordinária. São poucas as crônicas em que a música é o tema central. Esse é o caso, por exemplo, do texto publicado por ocasião da morte de Carlos Gomes:

56. Cf. o capítulo IX de *Dom Casmurro*, “A ópera”, em que lemos na voz do tenor Marcolini: “A vida é uma ópera e uma grande ópera” (ASSIS, 1899).

Toda esta semana foi feita pelo telégrafo. Sem essa invenção, que põe o nosso século tão longe daqueles em que as notícias tinham de correr os riscos das tormentas e vir devagar como o tempo anda para os curiosos, sem essa invenção esta semana viveria do que lhe desse a cidade. Certamente, uma boa cidade como a nossa não deixa os filhos sem pão; fato ou boato, eles teriam algo que debicar. Mas, enfim, o telégrafo incumbiu-se do banquete.

A maior das notícias para nós, a única nacional, não preciso dizer que é a morte de Carlos Gomes. O telégrafo no-la deu, tão pronto se fecharam os olhos do artista e deu mais a notícia do efeito produzido em todo aquele povo do Pará, desde o chefe do Estado até o mais singelo cidadão. A triste nova era esperada – e não sei se piedosamente desejada. Correu aos outros Estados, ao de São Paulo, à velha cidade de Campinas. A terra de Carlos Gomes deseja possuir os restos queridos de seu filho, e os pede; São Paulo transmite o desejo ao Pará, que promete devolvê-los. Não atenteis somente para a linguagem dos dois Estados, um dos quais reconhece implicitamente ao outro o direito de guardar Carlos Gomes, pois que ele aí morreu, e o outro acha justo restituí-lo àquele onde ele viu a luz. Atentai, mais que tudo, para esse sentimento de unidade nacional, que a política pode alterar ou afrouxar, mas que a arte afirma e confirma, sem restrição de espécie alguma, sem desacordos, sem contrastes de opinião. A dor aqui é brasileira. Quando se fez a eleição do presidente da República, o Pará deu o voto a um filho seu, certo embora de que lhe não caberia o governo da União; divergiu de São Paulo. A república da arte é anterior às nossas constituições e superior às nossas competências. O que o Pará fez pelo ilustre paulista mostra a todos nós que há um só paraense e um só paulista, que é este Brasil.

Agora que ele é morto, em plena glória, acode-me aquela noite da primeira representação da *Joana de Flandres*, e a ovação que lhe fizeram os rapazes do tempo, acompanhados de alguns homens maduros, certamente, mas os principais eram rapazes, que são sempre os clarins do entusiasmo. Ia à frente de todos Salvador de Mendonça, que era o profeta daquele caipira de gênio. Vínhamos da Ópera Nacional, uma

instituição que durou pouco e foi muito criticada, mas que, se mereceu acaso o que se disse dela, tudo haverá resgatado por haver aberto as portas ao jovem maestro de Campinas. Tinha uma subvenção à Ópera Nacional; dava-nos partituras italianas e zarzuelas, vertidas em português, e compunha-se de senhoras que não duvidavam passar da sociedade ao palco, para auxiliar aquela obra. Cantava o fundador, D. José Amat, cantava o Ribas, cantavam outros. Nem foi só Carlos Gomes que ali ensaiou os primeiros voos; outros o fizeram também, ainda que só ele pôde dar o surto grande e arrojado...

Aí estou eu a repetir coisas que sabeis – uns por as haverdes lido, outros por vos lembrardes delas; mas é que há certas memórias que são como pedaços da gente, em que não podemos tocar sem algum gozo e dor, mistura de que se fazem saudades. Aquela noite acabou por uma aurora, que foi dar em outro dia, claro como o da véspera, ou mais claro talvez; e porque esse dia se fechou em noite, novamente se abriu em madrugada e sol, tudo com uma uniformidade de pasmar. Afinal tudo passa, e só a terra é firme: é um velho estribilho do *Eclesiastes*, de que os rapazes mofam, com muita razão, pois ninguém é rapaz senão para ler e viver o *Cântico dos Cânticos*, em que tudo é eterno. Também nós ríamos muito dos que então recordavam o tempo em que foram cavalos da Candiani, e riam então dos que falavam de outras festas do tempo de Pedro I. É assim que se vão soldando os anéis de um século (ASSIS, [1892-1900], 20 set. 1896).

A passagem longa nos permite apreciar a forma característica de construção das crônicas de Machado, pela superposição e encadeamento de elementos diferentes e pelas várias profundidades dos assuntos abordados. Ele fala da morte de Carlos Gomes e da importância e da intensidade dos laços estabelecidos pela música; rememora a estreia da *Joana de Flandres*⁵⁷ e reflete sobre a efemeridade da juventude; reavalia a importância da Ópera Nacional⁵⁸ e deixa escapar o comentário que integra essa ini-

57. *Joana de Flandres* é a segunda ópera de Carlos Gomes, cantada em português e estreada em 1863.

58. Trata-se da Academia de Música e Ópera Nacional, que durou entre 1857 e 1864. Iniciativa de D. José de Zapata y Amat, espanhol exilado no Brasil, que tinha como propósito a encenação de óperas estrangei-

ciativa na teia da sociedade carioca: “[...] dava-nos partituras italianas e zarzuelas, vertidas em português, e compunha-se de senhoras que não duvidavam passar da sociedade ao palco, para auxiliar aquela obra. Cantava o fundador, D. José Amat, cantava o Ribas, cantavam outros”. A referência ao passado é também pontuada por um evento ligado à música, mais especificamente à ópera: os “cavalos da Candiani”. Augusta Candiani (1820-1890) fora uma célebre cantora de ópera, cujos fãs teriam desatrelado os cavalos de sua carruagem para puxá-la eles mesmos⁵⁹. A crônica segue, falando da tentativa de deposição do sultão turco, da encenação de mágicas em Sergipe, da rainha Vitória, do czar Nicolau e de Porfírio Dias no México. A dissolução de um assunto em outro é procedimento comum nas crônicas de Machado, mas não neutraliza a força de seu relato sobre a morte de Carlos Gomes – o evento mais importante da semana – e atesta a importância da ópera como fenômeno socialmente relevante (tanto no aspecto músico-teatral quanto como ritual social). Isso poderia hoje causar estranheza, uma vez que a ópera nos parece equiparada a espetáculo sofisticado destinado a um público de elite muito restrito. Na época não era tão diferente, mas o repertório do *bel canto* italiano circulava em outros espaços e entre outros estratos sociais pelo descolamento das árias de seu contexto, como peças para canto e piano que iam para os salões e, nos casos das melodias mais queridas, para os realejos. Luiz Edmundo rememora o realejo nos cortiços em suas memórias do Rio de Janeiro da virada do século:

Dessas figuras que entram no cortiço, nenhuma, porém, é tão querida e desejada como a do tocador de realejo. O tocador com seu macaco... O instrumentista é sempre italiano, da Calábria. Usa roupa de veludo

ras e brasileiras em português e o estímulo à composição de óperas por compositores brasileiros. Conferir André Heller-Lopes, *Brazil's Ópera Nacional (1857-1863): music, society, and the birth of Brazilian Opera in Nineteenth-Century Rio de Janeiro* (2010); Marcos Júlio Serigl, *Elias Lobo e a música em Itu* (1991) e *Ópera e música sacra em Itu* (1999).

59. Essa passagem aparece em Wehrs (1997, p. 97), que cita também outra passagem de Machado em que se refere aos tempos da Candiani: “Ó tempo! Ó saudades! Tinha eu vinte anos, um bigode em flor, muito sangue nas veias e um entusiasmo capaz de puxar todos os carros do Estado, até o carro do sol, duas metáforas que envelheceram como eu. Bom tempo! A Candiani não cantava, punha o céu na boca e a boca no mundo. Quando ela suspirava a *Norma* era de pôr a gente fora de si. O público fluminense que morre por melodia, como macaco por banana, estava então nas suas auroras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção da realidade...” (MACHADO, *apud* WEHRS, 1997, p. 97). Conferir também Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865): uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos* (1967).

e, sobre a cabeça, um chapéu de castor sujo, velho e em forma de funil. O instrumento está dependurado sobre o ventre, preso a uma correia enorme, que lhe morre nas costas. E o símio fulvo, de cauda em S, magro, irrequieto, nervoso, ora sobre o seu ombro, aos saltos, ora por sobre a caixa do instrumento, guinchando, piscando os olhos e fazendo caretas. [...]

Como repertório traz, apenas, três peças o instrumento tristíssimo: a “Lucia de Lammermoor” [ópera de Gaetano Donizetti], “Mamma mia”, canção napolitana, e, para arrancar as entranhas à mulatinha sentimental que acha o italiano “o homem mais lindo do mundo”, a “Serenata” de Schubert, que ele toca em andamento de marcha fúnebre, o olho preto, debruado de olheira, posto no pires da gorjeta, que o macaquinho vive apresentando a todos, e que, depois, se enche fartamente, de níqueis ou vinténs (COSTA, 1959, p. 369-370).

O trabalho com as crônicas, particularmente com as crônicas de Machado de Assis, apresenta algumas dificuldades: elas nos chegam duplamente removidas de seu contexto, tiradas do corpo do jornal, no qual dialogavam com as outras notícias e imagens, e distanciadas do calor dos acontecimentos que lhes deram vida. Além disso, a própria construção textual das crônicas e a ironia machadiana tendem a opacificar o sentido dos textos; não se trata de ficção, mas também se está longe de um mero relato de eventos quotidianos. São, inegavelmente, fonte importantíssima para resgatar a teia de usos e sentidos da música dentro desse espaço-tempo.

Há, em boa parte das crônicas dessa série que tratam de música, uma sensação de deslocamento, mas o deslocamento é diverso daquele que observamos na carta de Leopoldo Miguez a Carlos de Mesquita que citamos no começo deste capítulo. Na carta, há uma forte expressão de desconforto pelo deslocamento físico; nas crônicas, o deslocamento é temporal e suave. É como se a música, arte do tempo por excelência, fosse o mais adequado veículo para o autor evocar seu tempo, já que parece observar a distância um momento – e costumes e valores – que já não são seus. É como se, ao final de contas, o tempo também não importasse tanto, já que, aludindo ao *Eclesiastes* como fez Machado em mais de uma ocasião, não há nada de novo sob o sol. Essa ideia aparece de forma especialmente divertida na crônica em que Machado de Assis fala da impossibilidade de se conservar em segredo as sessões secretas do senado:

Espanto do senado. Como é que uma deliberação, passada em segredo, assim se tornava pública? Realmente, era de estranhar. Mas tudo se explica neste mundo, ainda o inexplicável. Um filósofo do século atual, para acabar com as tentativas de explicar o inexplicável chamou-lhe incognoscível, que parece mais definitivamente fora do alcance do homem. Não importa; sempre há de haver curiosos. E depois as deliberações humanas não são o mesmo que a origem das coisas. Não são precisas grandes metafísicas para conhecê-las; basta um fonógrafo. Os primeiros fonógrafos que se conheceram foram as paredes, por terem ouvidos que tudo colhem, memória para retê-lo, e boca para repeti-lo. Ainda agora são excelentes crônicas, e as do senado magníficas, por serem obra antiga e forte, datadas do tempo em que se construía para um século. Depois das paredes, veio o barbeiro do rei Midas, que confiou ao buraco aberto na terra a notícia das orelhas do freguês. Quem não a supusera eternamente enterrada? Nasceram os caniços, vieram os ventos, e a notícia foi contada e sabida deste mundo. Afinal, surgiu Edison, com o seu aparelho, guardando falas e cantigas e transmitindo-as de um mar a outro e de um céu a outro céu. Os próprios ventos são mensageiros. Homero põe na boca dos seus zéfiros coisas bonitas e exatas. Podemos crer que, antes mesmo das paredes, já eles eram fonógrafos (ASSIS, [1892-1900], 28 maio 1893).

158

A análise da programação teatral e da crítica musical publicadas em jornais nos permite mapear transformações nas práticas e sensibilidades produzidas em boa medida pelas novas alternativas de entretenimento. Esses elementos aparecem na crônica de Machado, mas despidos do furor juvenil pela novidade, como bem se observa na menção ao fonógrafo na crônica acima. Tudo isso parece coadjuvante a um centro em que se encontra sempre a passagem do tempo – nada mais apropriado a uma crônica, que carrega o tempo em seu nome.

O trabalho com as crônicas nos permite a recuperação de dados “duros”: lugares, protagonistas, modos de fazer. Permite-nos também a recuperação dos aspectos sensíveis, das formas de apropriação de repertórios. Mas, sobretudo, confirma a relevância da música na vida do Rio de Janeiro.

Referências

ACQUARONE, Francisco. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1948.

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de história da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2. ed. corr. e aum. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865):** uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

ANDRADE, Mário de. **Compêndio de história da música**. 3. ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1936.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ASSIS, Machado de. [Crônicas publicadas na coluna “A semana” de 24 abr. 1892 a 11 nov. 1900]. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, [1892-1900]. Disponível em: <http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/cronicas/CRONICA,%20A%20semana,%201892.htm>. Acesso em: 11 fev. 2019.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Garnier, 1899. Disponível em: <http://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/romances/ROMANCE,%20Dom%20Casmurro,1899.htm>. Acesso em: 11 fev. 2019.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas, v. 1.

BIBLIOTHÈQUE Nationale de France. **Émile Durand**. Disponível em: http://data.bnf.fr/13557856/emile_durand/. Acesso em: 11 jun. 2016.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Unicamp, 1992.

CARNEIRO, João Paulo Jeannine Andrade. **O último propagandista do Império: o “barão” de Sant-Anna Nery (1848-1901) e a divulgação do Brasil na Europa**. 2013. 255 f. Tese (Doutorado em Geografia Humana) – Pós-Graduação em Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile: dai tempi colonial sino ai nostri giorni, 1549-1925**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CHAHLOUB, Sidney. **Machado de Assis historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, Luiz Edmundo Pereira da. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

DIAS, José. **Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

EMILE Durand (1830-1903). *In*: BIBLIOTHÈQUE Nationale de France. **Data BnF**. Paris: 2011-2019. (Última atualização em 15 jan. 2019). Disponível em: https://data.bnf.fr/13557856/emile_durand/. Acesso em: 8 fev. 2019.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita, folclórica. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **A música no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.

GLEDSON, John (ed.). **Crônicas escolhidas de Machado de Assis**. São Paulo: Penguin, 2013.

HELLER-LOPES, André. **Brazil's Ópera Nacional (1857-1863): music, society, and the birth of Brazilian Opera in Nineteenth-Century Rio de Janeiro**. 2010. 479 f. Tese (Doutorado em Filosofia – PhD) – Department of Portuguese and Brazilian Studies, King's College, London, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. (Coleção Intérpretes do Brasil, v. II).

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Brasil 500 anos**. População negra no Brasil. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros/populacao-negra-no-brasil.html>. Acesso em: 8 fev. 2019.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MAGALHÃES JR., Raimundo. **Machado de Assis: vida e obra**. Rio de Janeiro: Record, 2008. 4 v.

MAMMÌ, Lorenzo. **Carlos Gomes**. São Paulo: Publifolha, 2009.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. **A música no Brasil**: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MIGUEZ, Leopoldo. **Carta a Carlos de Mesquita datada de 30 nov. 1883**. Rio de Janeiro, [s.n.], 1883. (Documento consultado na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional).

MOTTA, Marly. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5596, 1 fev. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05596.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5599, 4 fev. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05599.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5603, 8 fev. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05603.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5610, 15 fev. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05610.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5612, 17 fev. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05612.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5613, 18 fev. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05613.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5614, 19 fev. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05614.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5615, 20 fev. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05615.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5629, 6 mar. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05629.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5641, 18 mar. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05641.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5669, 15 abr. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05669.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5670, 16 abr. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05670.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 5753, 8 jul. 1900. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/178691/per178691_1900_05753.pdf. Acesso em: 11 fev. 2019.

PARANHOS, Ulysses. **História da música**. São Paulo: Magione, 1940.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. Hino Nacional Brasileiro: que história é esta? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 38, p. 21-42, 1995.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

RIO, João do [Paulo Barreto]. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. London: Macmillan, 2001. 29 v.

SERGL, Marcos Júlio. **Elias Lobo e a Música em Itu**. 1991. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

SERGL, Marcos Júlio. **Ópera e música sacra em Itu**. 1999. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

TEATROS do Centro Histórico do Rio de Janeiro: século XVIII ou século XXI. Rio de Janeiro: CTAC, [s.d.]. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/index.asp>. Acesso em: 11 fev. 2019.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 1.

VERMES, Mônica. Flor amorosa de três raças tristes: a música brasileira segundo Olavo Bilac e a persistência de um mito de origem. *In*: CURTISS, Alexandre; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (org.). **Todos os poemas o poema**. Vitória: Edufes, 2014. p. 75-85.

VERMES, Mônica. Três não-musicólogos brasileiros: Machado de Assis, Luiz Edmundo, João do Rio e a música no Rio de Janeiro (1890-1920). *In*: GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano (org.). **Música popular: história, memória e identidades**. São Paulo: Alameda, 2015. p. 215-233.

WEHRS, Carlos. **Machado de Assis e a magia da música**. Rio de Janeiro: C. Wehrs, 1997.

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

Capítulo 11

“Tom, compasso e seu motivo” em *O som e o sentido*, de J. M. Wisnik

Paulo Muniz da Silva

Doutor em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Música modal e música tonal

O assunto de que trata este trabalho encontra-se apresentado e aprofundado no livro *O som e o sentido*, de José Miguel Wisnik (1999) e no CD *O som e o sint*, de Hélio Ziskind, que acompanha o referido livro. Antes de entrar na música tonal, Wisnik (1999), a partir de abordagens estéticas, técnicas e históricas, apresenta a música modal. Na perspectiva de um arco histórico, resumiremos aqui a música modal, que, didaticamente, precede a música tonal.

Em meio a amplas discussões sobre as diferenças técnicas, estéticas e históricas entre a música tonal e a modal, abundam polêmicas e confusões em face das tantas maneiras diferentes de interpretar tais conceitos (MOLINA, 2019). Embora a pesquisa estética que Wisnik (1999) faz desse assunto estabeleça diferenças e semelhanças entre um e outro sistema musical, admite-se que as tão distintas e possíveis abordagens apontam para uma discussão que não se resolve apenas pela visão técnica. Assim, esse assunto não prescinde de uma contextualização histó-

rica, pois, em nossos dias, as músicas tonais e modais também não se esgotam em seus arcos históricos.

Apesar de ambos os sistemas se misturarem nos dias atuais, verifica-se uma cisão entre a música de concerto, dita de alto repertório, e a música de mercado. Enquanto os concertos contemporâneos questionam a audição linear, problematizam a repetição e negam o pulso ritmo, a música popular de mercado marca o pulso ritmo, reforça a repetição e convida à escuta linear. Se a música de concerto contesta o tom e o pulso, propondo uma dança do intelecto, a popular os repete e os confirma, limitando-se a “quebrar tudo” na dança dos quadris. Assim, seguindo as trilhas de Wisnik (2009), passamos ao resumo da música modal.

Música modal

No Ocidente, consideram-se modais as diversas tradições musicais da Antiguidade grega e romana, da Idade Média e do Renascimento, cuja marca é o aspecto litúrgico do canto gregoriano, entoado em modos jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio (fusão do lídio com o dórico), eólio e lócrio. Este, com raro uso e aplicação prática, foi criado para completar o ciclo dos sete modos. Conhecidos e aplicados pela teoria musical moderna, tais modos são uma designação grega dada posteriormente aos cantos eclesiásticos adaptados (MOLINA, 2019).

Os modos jônio e eólio se sobressaíram e mais tarde se popularizaram como escalas maior e menor, respectivamente. Para além desse aspecto eurocêntrico, a música modal abrange também vastas tradições pré-modernas dos povos asiáticos, africanos, ameríndios e suas diversas culturas (WISNIK, 1999). Em termos estruturais, o sistema modal assume o uso da escala pentatônica em certas culturas africanas, asiáticas e ameríndias, empregando, na Índia e no Oriente Médio, escalas com mais sons do que a nossa diatônica. Segue-se um breve parêntese sobre a escala diatônica – do sistema tonal –, antes de prosseguirmos com o resumo da música modal.

(Nossa escala diatônica, com seus sete graus representados em linguagens de cifras por numerais romanos, confere a cada grau um nome especial: I tônica, II subtônica, III mediantes, IV subdominante, V dominante, VI sobredominante e VII subtônica ou sensível. Dessa forma, um acorde de tríade, em estado fundamental, ou seja, sem inversão, forma-se com estes graus: tônica, mediantes e dominante, que podem

ser representados pelos numerais alusivos aos seus graus: I, III e V. Por exemplo, se imaginarmos um acorde triádico fundamental, não invertido, de Lá Maior, teremos esta configuração: lá, a tônica ou o grau I; dó sustenido (#), a mediana ou o grau III; e mi, a dominante ou o grau V. Mas toda escala, ou tom, maior tem sua relativa menor. A tônica da relativa menor está à distância de uma terça ou terceiro grau menor abaixo da tônica da escala maior. A uma distância de uma terça menor abaixo, por exemplo, da tônica lá está o fá#; portanto, a relativa do Tom de Lá Maior será o Tom de Fá sustenido menor. Seu acorde triádico fundamental será formado pelos graus I, III, V, ou seja, fá#, lá, dó#).

Voltando à música modal, observa-se isto: distinguindo-se pela presença constante duma nota central, que, de certa maneira, nunca é abandonada, o som modal não tem aquela “harmonia” de tríades e funções harmônicas e não assimila os riscos estéticos propiciados pela harmonia tonal das tríades maiores e menores. A presença desse centro dá a essa música um jeitão hipnótico, que a associa a algum tipo de ritual (WISNIK, 2009; MOLINA, 2019), visto que, na Antiguidade e no período Medieval, as *performances* musicais quase não se realizavam independentes de cultos, festas, solenidades e funções religiosas.

Todavia, há casos experimentais em que se utilizou o sistema modal na música popular no século XX. Segreto (2014) e Wisnik (1999) lembram que a canção “Jóia”, LP *Jóia*, de Caetano Veloso (1975), exemplifica um arranjo embasado num sistema modal. Nessa obra, o uso de fragmentos da escala pentatônica, típica do mundo modal, faz circular indiferentes o princípio, o fim e o meio do motivo melódico, que pode estar num ponto qualquer do caminho, seja como nota de passagem, seja como nota final, concluindo o motivo (WISNIK, 1999).

Hoje também se ouve uma fusão entre o modal e o tonal. Por exemplo, num improviso de um violonista sobre o modo dórico (Tom – semitom – Tom – Tom – Tom – semitom – Tom), ouvimos tríades, porque o instrumentista pensa em acordes maiores ou menores, o que marca seu desempenho como música tonal, por mais extravagante que a melodia nos pareça.

Pensar em modalismo atualmente, seja na música erudita, seja na popular, influenciada etnicamente pelo *blues*, pelo flamenco etc., seja na improvisação do *cool jazz* (anos 1950), é refletir sobre um “neomodalismo” funcionando “[...] com um sabor modal dentro do sistema tonal” (MOLINA, 2019). Esse neomodal recusa certas soluções do tonalismo, mas é dominado pela austeridade harmônica das tríades tonais.

Música tonal

Historicamente, o tonalismo percorre um arco que se estende “[...] do desenvolvimento da polifonia medieval até o atonalismo” (WISNIK, 1999, p. 9), em que se verificam fastios e dispersões de seu sistema na música erudita da Europa. Essa música tem seu ápice “[...] entre Bach e Wagner (ou Mahler), do Barroco ao Romantismo tardio, passando pelo estilo clássico” (1999, p. 9) e chegando até estes dias.

Nesse sistema, a melodia é acompanhada por acordes formados pela superposição de tríades. A música tonal também tem uma nota-centro, mas essa nota é renunciada, a fim de se criarem expectativas de retorno. Aí também há uma tensão que espera por resolução, em que se detecta um risco constante de perda da unidade. Por conseguinte, a música tonal pode submeter-se a modulações, que são as mudanças de centro no decorrer duma mesma peça.

O sistema tonal caracteriza-se por contrastar os tons maiores e os menores, utilizando-se do conceito de função tonal e das polarizações da tônica, da subdominante e da dominante. Função tonal refere-se ao sentido harmônico (KOPP, 1995, *apud* DUDEQUE, 1997), mas esses dois termos podem apresentar usos variados: indicar um grau da escala, e suas modificações, como a nota fundamental de diversos acordes (PISTON; DE VOTO, *apud* DUDEQUE, 1997); expressar a tendência de um acorde conduzir a outro (KOSTKA; PAYNE, *apud* DUDEQUE, 1997); e associar-se às convergências de notas individuais de um acorde (HARRISON, *apud* DUDEQUE, 1997). Enfim, o termo função tonal relaciona o sentido harmônico de um elemento apto a vincular uma tonalidade a um centro tonal. Schoenberg via na música tonal, para além de uma coleção de notas, uma centralidade. Cada nota, ao seu modo, se relaciona com um centro tonal único.

A tonalidade constitui um grupo de funções dos graus escalares (CARPENTER, *apud* DUDEQUE, 1997). Como já se viu no parêntese anterior, cada um dos sete graus de uma escala diatônica tem um nome específico, que vai da tônica (grau I) à subtônica ou sensível (grau VII). Mas, como já observamos na introdução deste capítulo, entre os sistemas modal e tonal abundam misturas e confusões, sobretudo a partir das pesquisas das composições que se deram no século XX. Vejamos o que dizem disso alguns músicos teóricos e filósofos.

O teórico da música Dmitri Tymoczko (*apud* BATALHA, 2014, p. 709) admite que a música tonal se refira à arte musical ocidental dos séculos XVIII e XIX. Esse

pesquisador demonstra que o tonalismo descreve, também, “[...] o rock, folk, jazz, Impressionismo, Minimalismo, a música Medieval, Renascentista e uma ampla variedade de música não ocidental. ‘Tonalidade’ [...] é quase sinônimo de ‘não-atonalidade’ [...]”.

Para Deleuze e Guattari (1995, p. 39, v. 2), se, para falarmos de música, ainda usamos, de forma compartimentada, os termos tonal, modal ou atonal, já não denotaremos quase nada: “Não existe senão a música para ser a arte como cosmos, e traçar as linhas virtuais da variação infinita”. Assim como o sistema tonal espalhou-se para o modal, este também o contaminou, trazendo o ruído para compor signos com os sons e os sentidos.

Esse espalhar-se rizomático do ruído no sistema tonal, Paulo Netto o expressa, mítica e historicamente, nos versos de uma canção que sintomaticamente chamou de “Não perturbe a inércia”. Engenheiro de formação, esse compositor capixaba conhece os rigores da inércia como propriedade física da matéria. Em termos laicos, podemos pensá-la, pelo viés da Arquitetura, como uma “preguiça” dos corpos dotados de massa, visto que não querem mudar seu estado de movimento: estando em movimento, querem continuar assim; estando parados, assim preferem ficar. Como se verá, a letra da canção de “Não perturbe a inércia” parece associar-se mais ao que se move, em suas referências musicais, históricas, religiosas, bélicas e carnavalescas, do que ao que está parado:

Samba, reggae, rock, blues, xaxado, foxtrote:
todo mundo samba no forró do Dalai Lama.
Roda moinho,
roda-gigante,
tem alto-falante na passagem pro Nirvana.
Segue Dom Quixote delirando no caminho.
Vento, luz e vinho, mais amor pra elas.
Rosa amarela quando murcha ainda cheira.
Tem flor de laranjeira seduzindo o sol.

Veio um hotentote e derrubou o zigurate.
Puseram chocolate no café do Xá da Pérsia.
Numa controvérsia, condenaram o artista:

sentimentalista, marginal e sem dinheiro.
Onde tem pagode, rei Zulu vai de capote,
ouro mil quilates, puro, natural.
Fundamental como cantar “Mulher rendeira”,
essência de madeira no calor da pele.

Viva Dom Quixote, rei Zulu e seu fagote.
Viva o holofote que ilumina o artista.
Um equilibrista sobe, desce, cai do muro,
verde-maduro no arranjo do florista.
Cristo Redentor no avião de Nova Iorque:
musicalmaria nesse vendaval.
Som de cristal, filosofal e brasileiro:
pelo mundo inteiro,
passarim dourado, que nasceu no campo,
nesse carnaval.
(NETTO, [s.d.]

Wisnik (1999, p. 45) constata que, em 1913, o retorno do ruído marcado pela obra *Sagração da primavera*, de Stravinski, lança as bases primárias do *rock*, dispersando o código tonal. E Schoenberg, em 1912, com o *Pierrot lunaire*, usando o *Sprechgesang* (“canto falado”), traz “[...] para o domínio melódico toda a gama de ruidismos dos timbres da voz e das entoações” (WISNIK, 1999, p. 45).

Deleuze e Guattari (1995, p. 40, v. 2) observam ainda que as variações das vozes são numerosas tanto no *Sprechgesang* – que não abdica da altura por uma queda ou uma elevação – quanto “[...] nas técnicas de respiração circular, ou zonas de ressonância, em que várias vozes parecem sair da mesma boca”.

Todavia, é nessa mistura em crise que Wisnik caracteriza o sistema tonal como um discurso evolutivo e narrativo, em que o colapso das trocas sonoras é introduzido e harmonizado, como no “[...] mundo da dialética, da história, do romance” (WISNIK, 1999, p. 114). Aí, música e literatura, tentando suprir a falta de um signo pleno em movimento perene, lançam o mito da significação total, ao qual acorrem a poesia, a prosa poética, a ópera e a canção. É nesse contexto do tonalismo que se localizam as canções de Paulo Netto.

Canções de Paulo Netto

Paulo Ribeiro Netto – engenheiro, professor, músico e letrista capixaba – lançou o CD *Flor de abril* ([s.d.]), provavelmente nos anos de 1990, contendo treze faixas, sendo que a primeira, “Flor de abril”, é, também, a última faixa, que se repete, fechando o disco. São, portanto, doze músicas entabulando amplos diálogos com o folclore local (capixaba), com a música popular brasileira de Caetano Veloso e Tom Jobim, e com a história do Brasil e do mundo, tudo isso mediado pelas tradições e dispersões do tonalismo musical.

Dessas doze músicas, cinco se fundamentam no campo harmônico de Lá Maior, mas há canções em Dó Maior, Sol Maior, Mi Maior, Ré Maior, duas faixas cujas tonalidades se me escaparam, lembrando as melodias modais em fragmentos de escalas pentatônicas, e uma composição, intitulada “Deus manco”, em forma de *Sprechgesang* (“canto falado”), cuja tonalidade parece indefinida e cujas vozes, gritos, muxoxos, pigarros percorrem todos os graus. Vejamos a letra dessa faixa em que a *performance* vocal soa intermediária entre a fala e o canto:

Esta é a canção inserta,
que não pretende ter exatamente o que dizer.
Talvez não acredite em nada
ou tenha muito medo, medo, medo
de tudo que parece ser... Real.

Se toda a melodia é torta,
a emoção não se comporta
quando vê: o mundo todo em paralelo,
elo, amarelo.

O som da nau poeticaus
na onda metomorficava
muda.
Tom, compasso e seu motivo.

Música e mágica,
o tempo tem pó.
Pode ser cativo.
O certo é o inserto?
Esperto e relativo,
de perto, é um deus manco e fugitivo.
(NETTO, [s.d.]

No conjunto da obra, o artista mescla versos livres, alexandrinos (em “Não perturbe a inércia”), redondilhas maiores (em “Menestrel”), hendecassílabos (em “Maré vazante”), dotando-os de melodias de flauta e saxofone; arpejos, contrapontos e acordes violonísticos; ritmos de contrabaixo; e percussões de casaca e tambores do congo espírito-santense. Suas canções também dialogam com o coco, o baião, o samba etc. A voz de Paulo Netto, transitando nas extensões dos baixos, empresta placidez às canções mais bucólicas (“Diamante”; “Maré vazante” – assinada com Paulo Ceotto) e virilidade às canções mítico-narrativas (“Pandora” – Dó Maior; “Qwem ynvadiw Hamérika”; “Não perturbe a inércia”), o que o aproxima e o distancia de alguns trabalhos de Itamar Assumpção.

Na letra da canção tonal mítico-narrativa “Qwem ynvadiw Hamérika”, os movimentos em forças opostas carregam, em campos antagônicos, os povos da Europa, da África e deste Novo Mundo. Finalista e teleológica como a música tonal, a canção lança um olhar de fuga poética sobre as tensões entre os povos no Novo Mundo:

Bom dia noite, estrela d'alva e lua cheia,
aos elementos água, terra, fogo e ar.
O mundo inteiro vem louvar sua presença
enquanto falo da memória do lugar.

Quem foi... ao fim do mundo procurando ouro em pó
num tal de ter de se valer de um olho só?
(Um olho só? É pirata!).

E foi... um pandetê no *pas de deux* do quiprocó,

e ninguém viu que o tempo Zen também tem pó.
E assim definiu
quem chegou, quem saiu.
Cidadão americano é só quem pode suportar
a loucura do romano – europeu tataravô –,
que foi... se misturando, revirando e dando nó,
e hoje vive de gravata e paletó.
Foi aí que se ouviu um zumbido Brasil:
brasileiro, batuqueiro, santo e babalorixá;
excelente feiticeiro, anjo deus e o diá;
índio pan-americano desde o Chile ao Canadá.
(NETTO, [s.d.]

Nessa canção, um sujeito lírico em ato demiúrgico⁶⁰ enreda os antagonismos e as alianças das fusões e difusões étnicas e culturais deflagradas no, então, Novo Mundo. O enredo expressa a tensão entre os opostos de um mesmo campo semântico no mundo de referência das interações humanas: *chegou, saiu; santo e babalorixá; feiticeiro, anjo; deus e o diá*. A síntese desses embates acena para uma paz necropolitana, apontando o *tempo*, que, em seu próprio significante, *tem pó*. Pode ser o solo: origem e destino das glórias das civilizações inscritas em suas ruínas, cujos significados se perdem nas curvas das Eras, para pensar com Drummond, na quase árida “Procura da poesia”, mas se reencontram na música de Paulo Netto (SILVA, 2014).

Os quereres que puseram, há mais de quinhentos anos, os célebres navegadores aos mares e oceanos dimanavam das Coroas e da Igreja (católica), com vistas ao vil metal e à catequese. Isso pressupunha a guerra de conquista, delimitação e colonização territorial nestas e noutras plagas ao redor do mundo. Assim, seja viajando com da Gama, Colombo, Cabral, Américo Vespúcio, Hernán Cortés ou Fernão de Magalhães, o tonalismo europeu difundiu-se também como forma de narrativa musical que catequiza, coloniza e domina, assumindo, quase didaticamente, as noções jurídicas e políticas, pelas quais deve ser possuído “aquilo que é controlado

60. Na narrativa, tal atitude do sujeito lírico dessa canção é típica da *performance* dotada pelo narrador heterodiegético, que se expressa em terceira pessoa na história (diegese) que conta (REIS, 1988, p. 122).

por certo tipo de poder” (FOUCAULT, 1979, p. 157). Mas é aí que a música faz passar “[...] suas linhas de fuga, como outras tantas ‘multiplicidades de transformação’” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21, v. 1), fazendo soar as vozes silenciadas nestes e noutros tempos.

Referências

BATALHA, Rodrigo Serapião. Composição e pesquisa de música tonal na contemporaneidade. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA: LINGUAGEM E ESTRUTURAÇÃO MUSICAL/TEORIA DA MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. p. 705-715.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. 2 v.

DUDEQUE, Norton. Schoenberg e a função tonal. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 2.1, out 1997. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV2.1/vol2.1/Schoenberg/Schoenberg%20e%20a%20Funcao.html. Acesso em: 13 fev. 2019.

FOUCAULT, Michel. Sobre a geografia. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MOLINA, Sidney. Música modal, música tonal, música atonal I. **Conservatório Musical Mozart**, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <http://cmozart.com.br/Artigo8.php>. Acesso em: 13 fev. 2019.

NETTO, Paulo Ribeiro. **Flor de abril**. [Vitória]: P&A, [s.d.]. 1 disco sonoro.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. **Pierrot lunaire**. [Berlin: Berlin Choralion-saal, 1912]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-LEzhhc3xWw>. Acesso em: 13 fev. 2019.

SEGRETO, Marcelo. A construção não tonal da canção *Jóia*, de Caetano Veloso. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 30, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n30/n30a19.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2019.

SILVA, Paulo Muniz da. **Muros de todos e de cada um**: uma murologia. 2014. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

STRAVINSKI, Igor. **A sacração da primavera**. [Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 1913]. Disponível em: <http://guiadosclassicos.blogspot.com.br/2013/04/1913-stravinsky-sagracao-da-primavera.html>. Acesso em: 13 fev. 2019.

VELOSO, Caetano. *Jóia*. In: VELOSO, Caetano. **Jóia**. Rio de Janeiro: Phonogram, 1975. 1 disco sonoro. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/joia.html>. Acesso em: 13 fev. 2019.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZISKIND, Hélio. **O som e o sint**: uma trilha para *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 1 disco sonoro. (Acompanha o livro de José Miguel Wisnik, *O som e o sentido*: uma outra história das músicas).

Capítulo 12

“Triunfo de liras”: música e mito na poética de Rubén Darío

Renata O. Bomfim

Doutora em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes)

Octavio Paz (1998) destacou que, no século XVI, a literatura castelhana foi transplantada para terras americanas e que o seu enraizamento foi lento e difícil. A civilização hispânica é herdeira duplamente, tanto da Antiguidade greco-romana quanto da tradição judaico-cristã. Recebemos como herança “as uvas que não só dão o fruto que nos dá o vinho, como aludem a duas divindades: Cristo e Baco” (PAZ, 1998, p. 76). A literatura novo-hispânica⁶¹ teve consciência dessa dualidade, desse nascimento à “sombra do Outro”, “linguagem de fantasmas” formada de palavras, silêncios e sussurros que apareceu em poemas do século XVI sob a forma de diálogo e embate, tornando-se ideal no século XIX, e no século XX falando abertamente e com voz própria. Desde o princípio, a literatura novo-hispânica esteve ciente dessa bifurcação que a pluralizou a partir das correntes culta, popular e tradicional, além

61. A literatura indígena não foi valorizada entre os séculos XVI e XVIII e o pouco que dela foi traduzido foi feito à luz da doutrina cristã, por exemplo o “Nezahualcóyolt” traduzido por Don Fernando de Alba Ixtlilxóchitl (PAZ, 1998, p. 76).

da corrente edificante, a serviço da evangelização dos nativos. Entretanto, embora a estrutura do povo americano seja europeia, as armas que dizimaram muitas culturas indígenas não impediram que muito ficasse no substrato em mitos e lendas transmitidos oralmente. Bella Jozef (1989, p. 24) destaca que “a literatura hispano-americana começará com a conquista, uma literatura de transplantação” que misturou as criações indígenas com as importadas, o que significou uma “quebra de sua estrutura social e econômica”.

A obra de Rubén Darío (1867-1916) é modelo dessa tradição sincrética da literatura hispano-americana. O Movimento Modernista criou novos princípios estéticos a partir da reunião de elementos de escolas anteriores: Romantismo, Realismo, Parnasianismo e Simbolismo, marcados pelo “refinamento de sensações, a emoção, o artificialismo, os efeitos novos de luz, cor e som, de ritmos raros e exóticos, mundo original de imagens, virtuosismo formal”, que se opuseram à objetividade didática e social (JOZEF, 1989, p. 111).

De acordo com Bella Jozef, Leopoldo Lugones, escritor argentino, em 1899, definiu a posição modernista destacando uma de suas inquietações, com a renovação da língua: “sofrimos ao ver anquilótica la sintaxis castellana [...] y la pobreza de adjetivación que caracteriza a los escritores peninsulares [...]. Quisiéramos más variedad de ritmo, mayor precisión calificativa, más libertad en ese estilo” (*apud* JOZEF, 1989, p. 111).

A importância de Rubén Darío (1867-1916) para a poesia hispano-americana é incontestável. “O poeta se tornou intérprete das inquietações continentais”, como destacou Jozef (1989, p. 112), pois, além de uma obra extensa, ele militou pela renovação da língua exigindo liberdade para o labor poético por meio da utilização de metros diferentes dos tradicionais.

A obra *Azul...*, de Darío, publicada em 1888, é considerada o marco de início do Modernismo hispano-americano. Foi nesse momento de produção que o poeta se voltou para o Simbolismo francês e para o procedimento temático e estilístico dos chamados “poetas decadentes”. Em *Azul...*, podemos observar, além da rebeldia do jovem poeta, a inconformidade para com a rigidez linguística que ameaçava engessar a liberdade de seus versos. Essa obra, que já apresentava inovações métricas, em 1890 recebeu mais nove sonetos que mudaram o que tradicionalmente se conhecia acerca do soneto hendecassílabo (ao lhe acrescentar novo ritmo), convertendo-o em dodecassílabo, alexandrino, além da adaptação da rima francesa ou cruzada, seguindo o modelo parnasiano. *Azul...* se nutre do valor musical e sonoro das palavras, e também do mito.

Em “el año lírico”, poema de abertura da obra, o poeta convoca a amada para “el gran bosque”, templo do amor, onde esta ouvira rimas raras que abarcaram “las palabras más soberbias de la frase, de lo verso”, ao som “de la lira universal”, e onde o brinde com “vino de Naxos”⁶² é tomado na “ânfora grega” de Diana (DARÍO, 2011, p. 257). O poema “Invernal” reinterpreta o vinho como elemento divino capaz de aquecer a tristeza e solidão do inverno até que, no outono (“Pensamiento de otoño”), um cântico de amor brote do “pecho ardiente”, tempo no qual se inicia “um cântico de amores” dedicado à beleza feminina: “Mujer, eterno estío, / primavera imortal” (2011, p. 272). Em *Azul...*, emerge o desejo do eu lírico de cantar temas americanos, como no poema “Caupolicán”, que (re)conta a história do guerreiro índio Toqui. Sob o signo da música (lira), o poeta louva a inspiração dos poetas José Joaquim Palma (1844-1911), cubano, no poema “J. J. Palma”, e o canto libertário de Salvador Dias Mirón (1853-1928), poeta mexicano precursor do Modernismo:

Lo que suena en **tu lira** lejos resuena,
como cuando habla el bóreas, o cuando truena.

!Hijo del Nuevo Mundo! la humanidad

Oiga, sobre la frente de las naciones,
la hímica pompa lírica de tus canciones
que saludan triunfantes la Libertad.

(DARÍO, 2011, p. 285, grifos nossos)

Na obra *Prosas profanas y otros poemas*, publicado em 1896, Darío proclamou que os poetas americanos de idioma castelhano conquistaram sua independência mental diante da Espanha, e a corrente modernista conseguiu unir destacados grupos que cultuavam a arte cosmopolita e universal. Essa obra dedica total atenção à forma, e a poesia se torna a busca pela beleza, aos moldes dos parnasianos e dos simbolistas.

Essa postura estética pode ser observada já no poema de abertura da obra, “Era un aire suave...”, que diz: “Era un aire suave, de pausados giros; / El hada Harmonía ritmaba sus vuelos; / e iban frases vagas y tenues suspiros / entre los sollozos de los

62. Segundo a mitologia, Naxos é a ilha onde nasceu Dionísio, deus do vinho, onde se cultivam uvas e se produz um excelente vinho.

violoncelos” (DARÍO, 2011, p. 292). Assim como os mestres franceses admirados por Darío, ele juntava à poesia o hábito boêmio do álcool. A técnica encontra-se valorizada e é representativa da época, na qual emerge o novo século com suas máquinas maravilhosas. O esteticismo acrático era uma forma de afirmar o caráter da arte na poesia, e como definiu Darío no prólogo da obra em questão: “¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces” (DARÍO, 2008, p. 29).

O tempo de experimentação inaugurado em *Azul...* é afirmado em *Prosas profanas y otros poemas*, em que Darío busca a musicalidade do poema, emprega variadas formas métricas e também altera as normas tradicionais do uso corrente da adjetivação, os efeitos cromáticos e a técnica do contraste, como numa pintura de Watteau. O eu dariano em *Prosas profanas y otros poemas* é mestiço (filho da América e neto de Espanha), e o seu instrumento é “un viejo clavicordio pompadour”, instrumento de teclas europeu usado desde o final da idade Média, durante o Renascimento, Barroco e período Clássico (DARÍO, 2011, p. 290). O eu lírico revela-se amplamente implicado numa inter-relação de códigos e signos da arte, como a pintura e a música – como preconizou Verlaine, “De la musique avant toute chose” –, e com as correspondências baudelaireanas. O tempo do eu poético é mítico: “Yo al tempo, y el día y el país ignoro” (2011, p. 294).

Mircea Eliade destacou, na obra *Mitos, sonhos e mistérios* (2000), que a ideia sobre o mito, assim como o seu valor, se modificou com o tempo. Os homens primitivos consideravam o mito uma história sagrada, verdade absoluta, ao contrário do homem moderno, que o vê como uma narrativa fabulosa e fantástica, desvinculada do real. Mas Eliade adverte que o mito continua presente na vida, expresso por meio dos sonhos, fantasias, nostalgias, e nas motivações escondidas nos recônditos de sua psique. O processo de laicização pelo qual a sociedade moderna passou resultou na dessacralização do mundo e do cosmos, descaracterizado o mito, tornando-o quase imperceptível.

Na obra dariana, especialmente em *Prosas profanas y otros poemas*, o eu lírico, sintonizado com os movimentos de sua época, na poesia, renova a experiência a partir da vivência da sonoridade e do movimento. Emerge o poeta cósmico, os olhos do poeta se deslocam de Paris e alcançam a humanidade inteira, inspirado especialmente em Verlaine e em Wagner: “Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio /

Houssaye supera al viejo Anacreonte // Y del divino Enrique Heine un canto, / a la orilla del Rhin; y del divino / Wolfgang la larga cabellera, el manto; / y de la uva teutona el blanco vino” (DARÍO, 2011, p. 297).

Darío denomina um dos seus mais conhecidos poemas de “sonatina”⁶³. A sonata, do latim “sonare”, era a música feita para soar, ou seja, para instrumental. As sonatas já eram apreciadas no período Barroco, mas foi no Classicismo que elas encontraram maior expressão. Geralmente as sonatas são escritas para um instrumentista solista, e este solo pode ser feito em variados instrumentos, mas geralmente se usa o piano ou o violino. Ao escolher para o poema o título “Sonatina”, Darío vinculou-o, irremediavelmente, à música, além de evocar a atenção da escuta para a princesa, que dedilha a sua música de solidão. O próprio Darío manifestou nas palavras preliminares de seu livro a importância da musicalidade poética, destacando que “cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal” (DARÍO, 2011, p. 290).

Pã, na mitologia, geralmente é confundido com Dionísio, deus do vinho para os gregos e Baco para os romanos. Pã é o deus dos lugares selvagens, também chamado de fauno; com chifres e pernas de bode, ele toca a sua flauta pelos bosques entre as ninfas. Darío se identifica com esse personagem mitológico, solitário e capaz de inspirar pânico: “Sé lírica y sé bizarra; / con la cítara sé grega; / o guacha, con la guitarra / de Santos Veja” (DARÍO, 2011, p. 308). A harmonia é fundamental para o eu lírico, e em “Bouquet” o poeta pinta com a cor uma sinfonia:

Un poeta egregio del país de Francia
que con versos áureos alabó el amor,
formó un ramo armónico, lleno de elegancia,
en su *Sinfonía en Blanco Mayor*.
(DARÍO, 2011, p. 312)

63. “Sonatina” é um poema que integra a obra *Prosas profanas* (1896), e foi publicado pela primeira vez no dia 17 de junho de 1895, no diário *La Nación*, de Buenos Aires. Composto por oito sextinas em alexandrinos (AABCCB), este poema utiliza a aliteração como recurso fônico para acentuar a sua musicalidade, como observamos nos versos: “está mudo el teclado de su clave sonoro” e “la libélula vaga de una vaga ilusión”.

Em *Prosas profanas y otros poemas*, observamos a presença das cinestésias: “el gran bosque” dariano é povoado por “blancas ninfas” que, ensinadas por Pã, “saben himnos de amores / en hermosa lengua griega” (DARÍO, 2011, p. 256). Darío vincula a figura de Pã ao poeta francês Verlaine, o *poète maudit*, que não se deixa aprisionar por regras e normas. No poema “Responso”, observamos Darío associar o mito de Pã ao poeta Verlaine:

**Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;**

!Panida! Pan tu mismo, que coros condujiste
hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste,
lal son del sistro y del tambor!

(DARÍO, 2011, p. 348, grifos nossos)

Verlaine foi um poeta decisivo na estruturação da escrita poética dariana, como já observamos anteriormente. Darío chegou a conhecê-lo pessoalmente em Paris pouco antes de sua morte e conta que o “fauno” estava rodeado de “equivocos acólitos” e que havia bebido muito, respondendo apenas de vez em quando às perguntas que lhe faziam (DARÍO, 1990, p. 70). A relevância da música na poética verlainiana inspirou não apenas Darío, mas vários modernistas, ávidos por renovação, no período de gestação do movimento. O poema dariano “Marina”, de *Cantos de vida y esperanza*, fala do desejo do eu lírico de se refugiar na ilha de Citeres, onde, segundo o mito, nasceu a deusa Vênus; ele viajaria na “misma balsa que condujo a Gautier, / y que Verlaine un dia para Chipre fletó, / y provenía de / el divino astillero de Watteau. / Era un celeste mar de ensueño” (DARÍO, 2011, p. 372).

No poema intitulado “Mia”, o eu lírico declara que o segredo da amada é “una melodía en un rayo de luna...” (2011, p. 320); já em “Pórtico”, há um “tropel de bacantes modernas” que faz gemer “la gaita de Astúrias” (p. 320-336). A musicalidade está presente, também, no metapoema “Elogio de la seguidilla” – estrofe de quatro versos, utilizado popularmente no folclore espanhol –, no qual o poeta diz “metro mágico y rico que al alma expresas / llameantes alegrías, penas arcanas” (p. 337).

A Pã se unirá Dionísio, deus do vinho. Na antiguidade, as festas dionisíacas reconciliam homem e natureza. No mundo mítico, de sensibilidade valorizada, há

uma transformação qualitativa da experiência sensorial, de profana à sagrada, o que permite que o ser penetre em outras dimensões do real, integrando novas experiências. Dionísio, deus do vinho e dos estados alterados, era cultuado num rito que prometia aos seus seguidores a vida após a morte. Os seguidores masculinos do deus eram conhecidos como sátiros e as femininas, como bacantes (mulheres de Baco) ou mônades (mulheres loucas). No poema “Friso”, observamos o eu lírico como partícipe dos ritos dionisíacos, por meio da música e dos cânticos, vislumbrando o numinoso e sagrado:

Lírica procesión al viento esparce
los cánticos rituales de Dioniso,
el evohé de las triunfales fiestas,
la algazara que enciende con su risa
la impúber tropa de saltantes niños,
**y el vivo son de músicas sonoras
que anima el coro de bacantes ebrias.**
(DARÍO, 2011, p. 352, grifos nossos)

Um dos epítetos de Darío é “Cisne de América”. O cisne dariano emergiu interrogador em *Cantos de vida y esperanza*, entoando um canto de resistência à colonização material e intelectual representadas pelos Estados Unidos. Entretanto ele já se deixa observar em *Prosas profanas y otros poemas*: “El Cisne antes cantaba sólo para morir, / Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano / fue en médio de una aurora, fue para revivir” (DARÍO, 2010, p. 339).

O cisne wagneriano expresso em *Prosas profanas y otros poemas* foi o símbolo da estética modernista, e esse símbolo ressurgirá interrogador e político na obra *Cantos de vida y esperanza*.

Octavio Paz (1969, p. 12) destacou que “el modernismo fue una escuela de poética”, mas também “de baile”, experiência a partir da qual “el castellano pudo soportar pruebas más rudas y aventuras más peligrosas”. A vanguarda hispano-americana, de 1925, e as tentativas de se construir uma poesia contemporânea encontraram no Modernismo o seu fundamento.

Paz (1969) defendeu que o lugar de Darío no Movimento Modernista era central, embora considerasse o poeta o menos atual dos modernistas. Para esse crítico, Darío

se tornou uma espécie de “punto de partida o llegada, un limite que hay que alcanzar o traspasar. Ser o no ser como el: de ambas maneras Darío está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador” (PAZ, 1969, p. 13). Jorge Luis Borges o chamou “libertador”, e Federico Garcia Lorca assinalou: “Pablo Neruda, chileno, y yo, español, coincidimos en el idioma y en el gran poeta nicaragüense, argentino, chileno, español: Rubén Darío”. Paz salientou que os modernistas criaram um sistema de correspondências, como forma de reação ao Romantismo, “regido por el ritmo”, nele “todo está cifrado, todo rima” (1969, p. 28). Observemos o poema “Ama tu ritmo”:

Ama tu ritmo...

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos,
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

Escucha la retórica divina
del pájaro del aire y la nocturna
irradiación geométrica adivina;

mata la indiferencia taciturna
y engarza perla y perla cristalina
en donde la verdad vuelca su urna.

(DARÍO, 2011, p. 370)

Darío povoou a selva de seus versos com personagens do paganismo sincrético, sua poética abarcou, também, as doutrinas esotéricas: o budismo, o tantrismo, o platonismo e o pitagorismo. “Ama tu ritmo”, soneto clássico endecassílabo, é um

poema de transição entre *Prosas profanas y otros poemas* e *Cantos de vida y esperanza* que nos permite observar o fortalecimento dos ecos do Simbolismo, em detrimento dos do Parnasianismo. Massaro (1954, p. 157) identifica nesse poema “una iniciación pitagórica”. O pitagorismo define o número como a lei do universo. A doutrina pitagórica e neopitagórica, já descrita por Plotino, é retomada pelos modernistas, que preconizam que o ritmo interior deve estar harmonizado com o ritmo celeste para que a alma penetre na harmonia universal (MASSARO, 1954, p. 158).

Em *Cantos de vida y esperanza*, os temas música e mito continuam imbricados. O poeta afirma não ser mais “aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana” (DARÍO, 2011, p. 379). O poema “Los cisnes” ratifica a identidade híbrida e musical do eu lírico:

Yo te saludo ahora como en versos latinos
te saludara antaño Publio Ovidio Nasón.
Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos,
y **en diferentes lenguas es la misma canción.**

A vosotros mi lengua no debe ser extraña.
A Garcilaso visteis, acaso, alguna vez...
Soy un hijo de América, soy un nieto de España...
Quevedo pudo hablaros en verso en Aranjuez.
(DARÍO, 2011, p. 398, grifos nossos)

Darío abre *Cantos de vida y esperanza* com um poema homônimo. Sobre si, o eu lírico afirma: “y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno; audaz, cosmopollita; / con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo, / y una sed de ilusiones infinitas”. Essa sede infinita manifestada em *Azul...* – “Quiero en el alma mía / tener la inspiración honda, profunda, / inmensa: luz, calor, aroma, vida. // !Oh sed del ideal! (DARÍO, 2011, p. 265) – torna-se sede de amor em *Cantos de vida y esperanza*. Darío (2008, p. 203) destaca: “Si *Azul...* simboliza el comienzo de mi primavera, y *Prosas profanas* mi primavera plena, *Cantos de vida y esperanza* encierra las escancias y savias de mi otoño”. Esta obra representa, portanto, a maturidade poética de Darío. No poema “Canción de otoño en primavera” (DARÍO, 2011, p. 407), observamos um eu poético vulnerável, a preocupação com o fim da vida e o movimento de reflexão

sobre o vivido. O eu lírico fala sobre a juventude que se vai, e os “pretextos de mis rimas” se tornam “fantasmas de mi corazón”. No poema “Nocturno”, o poeta deseja expressar a sua angústia em versos – “los azoramientos del cisne entre los charcos / y el falso azul nocturno de inquerida bohemia” –, dele está distante o “clavicórdio”, aproxima-se a morte (2011, p. 407). O eu poético dariano em *Cantos de vida e esperanza* unirá sagrado e profano utilizando os temas que vêm evoluindo desde as primeiras obras. Observaremos a presença dos mitos e a reafirmação, por parte do eu poético, da hispanidade, com tendências anti-imperialista e pacifista, afeitas à interiorização. Darío se apresenta como poeta da América e da Espanha, militando e lutando pelo destino e identidade hispânicos.

O eu lírico aspira compreender a sua natureza, dual e fragmentária, por isso abandona a torre de marfim, como mostra o poema de abertura do livro: “La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo, / y tuve hambre de espacio y sed de cielo / desde las sombras de mi propio abismo” (DARÍO, 2011, p. 379). O espaço ideal de criação poética, seu mundo interior, é atravessado pela realidade: “Bosque ideal que lo real complica” (2011, p. 381). Eliade (2000, p. 177) destaca que a nostalgia é o regresso à terra-mãe e, geralmente, um fenômeno coletivo. O eu poético, no poema “Canto de esperanza”, fala do poeta como alguém eleito para carregar o fardo coletivo: “La tierra está preñada de dolor tan profundo / que el soñador, imperial meditabundo, / sufre con las angustias del corazón del mundo” (DARÍO, 2011, p. 393).

Mediante a constatação da fragilidade da vida, o poeta se torna contemplativo: “mar maravilloso, / tu salada fragrância, / tus colores y musicas sonoras / me dan la sensación divina de mi infancia” (2011, p. 419).

A mulher idealizada – deusas, ninfas, princesas – torna-se de carne e osso em *Cantos de vida e esperanza*: “Carne, celeste carne de la mujer! Ercilla / – dijo Hugo –, ambrosia, más bien, oh maravilla!” (2011, p. 416). Como observamos, Darío cultua os poetas com quem dialoga na safra de seus versos. Um desses escritores é o francês Catulle Mendés (1841-1909), autor protegido de Gautier que também se ocupou de cantar a mulher: “la carne femenina prefiere su pincel”, e “y en sus palabras tiene perfume, alma, color” (2011, p. 282).

Em *Cantos de vida e esperanza*, Darío dá prosseguimento às experimentações formais que vinha empreendendo desde *Azul...* A obra, saudada nos jornais com artigos e textos poéticos, dividiu opiniões. José Martínez Ruiz, conhecido pelo pseudônimo

Azorín, ainda não era acadêmico e escreveu um artigo dizendo: “El reciente libro del señor Don Rubén Darío, marca una época en la historia de nuestras letras” (*apud* TORRES ESPINOSA, 2009, p. 499). No jornal *El País*, Júlio Gamba defendeu que Darío não havia feito delito com seus hexâmetros, mas houve críticas à obra; o intelectual Emilio Ferrari iniciou o seu discurso de posse na Real Academia Espanhola falando sobre a situação da poesia diante da crise na qual se encontrava a Espanha e defendendo a importância da liberdade da arte, desde que esta estivesse de acordo com os cânones e dogmas tradicionais; Ferrari não citou o nome de Darío no seu discurso, mas não foi necessário (ESPINOSA, 2009, p. 500).

Referências

ARELLANO, Jorge Eduardo. **Rubén Darío transatlântico**. Nicarágua: Instituto de Cultura Hispânica, 2014.

DARÍO, Rubén. **Autobiografía**: oro de Mallorca. Introducción de Antonio Piedra. España: Mondadori, 1990.

DARÍO, Rubén. **Darío por Darío**: antología poética seleccionada por el autor con adiciones póstumas. Introducción de Pablo Antonio Cuadra. Managua: Fundación Uno, 2001. (Colección Cultural del Centro América. Serie Literaria, v. 10).

DARÍO, Rubén. **Historia de mis libros**. Managua: Amerrisque, 2008.

DARÍO, Rubén. **Obra poética completa**. Prólogo de Julio Valle Castillo. Organización de Ernesto Mejía Sanchez. Managua: Hispamer, 2011.

ELIADE, Mircea. **Mitos, sonhos e mistério**. Lisboa: Edições 70, 2000.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

MASSARO, Anturo. **Rubén Darío y su creación poética**. Buenos Aires: Kapelusz, 1954.

PAZ, Octavio. **Cuavidrio**. México: J. Mortiz, 1969.

PAZ, Octavio. **Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé**. São Paulo: Mandarim, 1998.

TORRES ESPINOSA, Edelberto. **La dramática vida de Rubén Darío**. 6. ed. San José: Educa, 1982.

TORRES ESPINOSA, Edelberto. **La dramática vida de Rubén Darío**. 8. ed. Managua: Amerrisque, 2009.

Capítulo 13

De cosmopistas, palavras-comida, protopalavras e cantos colhidos

Rosângela Pereira de Tugny

Doutora em Música e Musicologia – Université François Rabelais de Tours
Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)
Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq

O encontro com o universo das artes verbais dos povos ameríndios é ainda recente no Brasil; no entanto, assim que os poetas, pesquisadores, músicos e escritores começam a cotejar os especialistas indígenas, percebem o forte impacto conceitual e metodológico que ele provoca. Além do inusitado universo de imagens, sentidos e conhecimentos de mundos que essas artes produzem, elas provocam outro deslocamento: são parte de ontologias que concebem palavras, cantos, comidas, corpos e outras agências de forma radicalmente distinta daquela que conhecemos. Por meio de exemplos de textos poéticos ou cantos ameríndios hoje publicados por autores indígenas, tentarei retratar parte dessa experiência⁶⁴. Para tanto, tomarei a liberdade de citar longas

64. Agradecemos aos organizadores do XVII Congresso de Estudos Literários pelo convite, sobretudo à professora Mônica Vermes pelo apoio e incentivo à redação deste texto. Quando estive nesse Congresso, a lama proveniente de um criminoso acidente provocado pela mineradora Samarco, que descia encobrindo

passagens, sejam elas narrativas, sejam cantos, exegeses, rezas, exortações, manifestos. Sigo aqui um caminho pouco ortodoxo, selecionando autores de etnias distintas (Yanomami de Roraima; Marubo do Acre; Guarani e Guarani Kaiowá do Mato Grosso do Sul), tendo como guia os cantos e narrativas que tratam de formas de surgimentos do mundo e das palavras como sua perfeita contiguidade, conjuntos que tratam da voracidade incontrolada como forma de silenciar o mundo e aquelas rezas que tentam curar o cosmos. Em oposição à etiqueta indígena que aparece em tais relatos, que consiste em controlar o desejo, os cantos aparecem nesse universo como seres infinitos.

Exortação

As coisas que os brancos extraem das profundezas da terra com tanta avidez, os minérios e o petróleo, não são alimentos. São coisas maléficas e perigosas, impregnadas de tosses e febres, que só *Omama* conhecia. Ele porém decidiu, no começo, escondê-las sob o chão da floresta para que não nos deixassem doentes. Quis que ninguém pudesse tirá-las da terra, para nos proteger. Por isso devem ser mantidas onde ele as deixou enterradas desde sempre. A floresta é a carne e a pele de nossa terra, que é o dorso do antigo céu *Hutukara* caído no primeiro tempo. O metal que *Omama* ocultou nela é seu esqueleto, que ela envolve de frescor úmido. São essas as palavras dos nossos espíritos, que os brancos desconhecem. Eles já possuem mercadorias mais do que suficientes. Apesar disso, continuam cavando o solo sem trégua, como tatus-canastra. Não acham que, fazendo isso, serão tão contaminados quanto nós somos. Estão enganados.

Muitas vezes pensei, durante a noite, nessas coisas debaixo da terra que os brancos cobiçam tanto. Perguntava a mim mesmo: “Como te-

e apagando as vidas do rio Doce, desde a cidade de Mariana de Minas Gerais, estava próxima de chegar ao distrito de Regência (Linhares – ES). Pelo contraste da dureza do metal com a fluidez das águas com as quais alguns cantos aqui trazidos caminham, o rio Doce, recentemente encoberto e silenciado pela desordem da voracidade mineradora e que acolheu inúmeros povos indígenas em suas margens, é aqui homenageado. Devo ao CNPq eterno reconhecimento pela possibilidade de realizar as pesquisas que dão origem a reflexões como as que ora apresento.

riam vindo a existir? De que são feitas?” Por fim, os *xapiri* me permitiram ver sua origem no tempo do sonho. O que os brancos chamam de “minério” são as lascas do céu, da lua, do sol e das estrelas que caíram no primeiro tempo. Por isto nossos antigos sempre nomearam o metal brilhante *mareaxi* ou *xitkarixi*, que é também o nome das estrelas. Este metal debaixo da terra vem do antigo céu *Hutukara*, que desabou antigamente sobre os nossos ancestrais (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 357)⁶⁵.

[...]

Penso que na verdade não foi *Omama* que criou esse metal. Encontrou-o no solo e com ele escorou a nova terra que acabara de criar, antes de cobri-la com árvores e espalhar os animais de caça pela floresta. Ao descobri-lo, pensou que os humanos poderiam utilizá-lo para abrir suas roças com menos trabalho. Contudo, por precaução, só deixou a nossos ancestrais alguns fragmentos dele, depois de torná-los inofensivos. Com eles puderam fabricar machadinhas. *Omama* ocultou sua parte mais dura e maléfica no frescor da terra, debaixo dos rios. Temia que seu irmão *Yoasi* fizesse mau uso dele. De modo que deu a nossos ancestrais o metal menos nocivo, mas também o menos resistente. Disse a eles: “Tomem esses poucos pedaços para trabalhar em suas roças **e não desejem mais!** Guardarei o restante, que é perigoso! Ele agora pertencerá aos espíritos!” Esse outro metal, o de *Omama*, muito pesado e ardente, é o verdadeiro metal. É o mais sólido, mas também o mais temível. Se ele não o tivesse ocultado desse modo, *Yoasi*, sempre desastrado, logo teria revelado sua existência a todos e desse modo a floresta já teria sido destruída por completo há muito tempo. Porém, apesar da prudência de *Omama*, *Yoasi* conseguiu assim mesmo fazer chegar a notícia da existência desse metal aos ancestrais dos brancos. Por isso eles acabaram por atravessar as águas para vir à sua

65. O texto de Kopenawa é acompanhado por um intenso e cuidadoso trabalho de notas realizado pelo antropólogo Bruce Albert. Todas elas estão suprimidas nesta citação e nas seguintes. Os grifos em negrito são de minha responsabilidade.

procura na terra do Brasil. Não é à toa que os brancos querem hoje escavar o chão de nossa floresta. **Eles não sabem, mas as palavras de Yoasi, o criador da morte, estão neles** (2015, p. 358).

[...]

Mas não somos só nós que sofremos dessa doença do minério. Os brancos também são contaminados e, no fim, ela os come tanto quanto a nós, pois a epidemia *xawara*, em sua hostilidade, não tem nenhuma preferência! Embora pensem morrer de uma doença comum, não é o caso. São atingidos, como nós, pela fumaça dos minérios e do petróleo escondidos por *Omama* debaixo da terra e das águas. Fazem-na jorrar por toda parte, ao extrair e manipular essas coisas ruins. Chamam isso de poluição. Mas para nós é sempre fumaça de epidemia *xawara*. Apesar de sofrerem também, eles não querem desistir. Seu pensamento está todo fechado. Só se importam em cozinhar o metal e o petróleo para fabricar suas mercadorias. Por isso a *xawara* consegue guerrear sem trégua contra humanos. São esses os dizeres de nossos antigos que, como meu sogro, são grandes xamãs. São as palavras dos *xapiri* que eles nos transmitem. **São elas que eu gostaria que os brancos ouvissem** (2015, p. 365).

Esse texto, intitulado “O ouro canibal”, de Davi Kopenawa, líder político e xamã *yanomami*, hoje atuante como uma espécie de embaixador dos povos da floresta, foi publicado em coautoria com o antropólogo francês Bruce Albert no livro *La chute du ciel*, cuja tradução em português, *A queda do céu*, foi publicada pela Companhia das Letras em 2015. Nele, Davi Kopenawa elabora, durante mais de vinte anos de interlocução com o etnógrafo Bruce Albert, um complexo manifesto cosmopolítico.

Há décadas que os povos Yanomami lidam com a exploração ilegal do ouro em suas terras, onde são construídos aeroportos clandestinos e operados voos ilegais. Essa invasão é motivo de constantes ações do Ministério Público e de permanente vigilância destes povos, que hoje constituem uma associação para melhor levar adiante sua proteção e a proteção de parentes mais afastados em seu território, poucas vezes monitorados pelo poder público contra tais invasões.

A Amazônia das malhas viárias e dos projetos de colonização dos anos 1970 foi submersa, a partir do início da década seguinte, pela corrida aos garimpos de cassiterita, de pedras preciosas, e sobretudo de ouro. Tudo começou em 1979, com uma alta da taxa da onça de ouro (31,1 gramas) que atingiu um recorde histórico de 850 dólares na bolsa de Londres no começo de 1980 (de 1943 a 1973, havia oscilado entre 35 e 42 dólares). Em poucos anos, a garimpagem passou ao status de atividade econômica dominante na Amazônia, ocupando cerca de meio milhão de garimpeiros e produzindo, em 1987, aproximadamente cento e vinte toneladas de ouro, colocando o Brasil em terceiro lugar na produção aurífera mundial, depois da África do Sul e da ex-União Soviética. Esta corrida do ouro na Amazônia dos anos 1980 passaria a ser o *boom* extrativista mais importante da região desde o auge da borracha.

Apenas balbuciante em Roraima até 1986, a fronteira do ouro acabou explodindo no coração do território yanomami em Paapiú, um posto indígena da FUNAI no alto rio Mucajaí. Em agosto de 1987, os garimpeiros assassinaram quatro líderes indígenas que lhes bloqueavam o acesso às jazidas de ouro da região, e a invasão maciça começou. Em 1989, já havia no território yanomami em Roraima de trinta a quarenta mil garimpeiros explorando cerca de cento e cinquenta garimpos servidos por oitenta e duas pistas de pouso clandestinas. Como se pode imaginar, o impacto epidemiológico e ecológico desta invasão foi trágico para os Yanomami, cercados em suas próprias terras por aqueles a quem denominaram *urihi wapopë*, “os comedores de terra, comedores de floresta”: violência e doenças (malária, gripe, sarampo, coqueluche, hepatite, tuberculose etc.) que provocaram mais de mil mortes; poluição da rede hidrográfica, caça e desmatamentos indiscriminados, que aniquilaram toda a atividade produtiva (ALBERT, 1995, p. 6).

Caminhar com palavras

O caráter exortativo do texto faz uso de formas retóricas das artes verbais *yanomami* apreendidas pelo xamã ao longo da vida e adequadas ao momento. Todo o texto sublinha a força agentiva das palavras que se alocam dentro das pessoas,

dos povos, como espíritos, energias: “Não é à toa que os brancos querem hoje escavar o chão de nossa floresta. *Eles não sabem, mas as palavras de Yoasi, o criador da morte, estão neles*”.

Seu discurso sublinha o que é *ser com as palavras*. Ter palavras ou conhecer palavras é fundar um modo de ser, de se comportar, de se relacionar. Não é possível ter conhecimento de palavras sem que elas se localizem na pessoa e transformem--na qual uma potência: “O metal que *Omama* ocultou nela é seu esqueleto, que ela envolve de frescor úmido. São essas as palavras dos nossos espíritos, que os brancos desconhecem”. Um homem *yanomami* caminha com suas palavras, cresce com elas e elas estão plantadas na origem: “São esses os dizeres de nossos antigos que, como meu sogro, são grandes xamãs. São as palavras dos *xapiri* que eles nos transmitem. *São elas que eu gostaria que os brancos ouvissem*”. Ouvir, aqui, é receber palavras em toda sua materialidade, como próteses que comporiam no ser uma humanidade anômala, compósita, construída com palavras. Não destinadas a um trabalho semântico, a uma avaliação cognitiva, a um sistema de discordância e concordância, essas palavras chegam como puras energias. Kopenawa parece aqui falar dessas palavras como falaríamos de medicamentos a serem ingeridos para transformar a saúde de alguém, ou de partes fundamentais da pessoa que lhe permitem por exemplo ver e pensar.

Laboratórios de extinção

Observo que não estamos aqui diante de uma avaliação ingênua e inocente dos povos da floresta sobre nossa condição atual – talvez vivamos hoje um laboratório de extinção? David Kopenawa fala com a sabedoria de povos que já viveram vários fins do mundo⁶⁶. A maior catástrofe demográfica da história da humanidade – perpetrada pelo Ocidente e sofrida pelos povos ameríndios⁶⁷ – foi um desses seus fins

66. Essa formulação de Eduardo Viveiros de Castro foi apresentada na ocasião de uma conferência intitulada “Últimas notícias sobre a destruição do mundo”, realizada em 2013 no Centro de Estudos Ameríndios da USP: “Os Guarani se tornaram um símbolo concreto da ofensiva final contra os povos indígenas no Brasil, que nós estamos assistindo. E o seu mundo – esse mundo de que falava Nimuendajú, o mundo da criação e destruição – está de fato, aparentemente, acabando. Ainda que esse mundo não vá acabar assim tão facilmente quanto certos atores, certos governos desejam, o fato é que se alguma faz algum sentido hoje é a ligação entre a expressão ‘destruição de mundo’ e o etnônimo ‘guarani’” (CASTRO, 2013).

67. “O Estado neobrasileiro assumia, desta forma, a política colonial que originou no continente americano

de mundo. O mundo da floresta onde suas palavras e cantos são assentados não é um mundo bucólico e pacífico. Ao contrário, esse mundo está repleto de agentes, imagens, espíritos, palavras, impossibilitando a sua homogeneidade e seu apaziguamento. São mundos incompatíveis, irreconciliáveis, mas coexistentes. Não é passível de qualquer forma de síntese ou conciliação, na forma de um contrato social cosmopolita. Assim, nele, a ação do xamã consiste em promover de várias formas a vigilância – escutar palavras; receber cantos; ver; deixar transformarem seus corpos em um permanente trabalho de tradução e diplomacia com todos os agentes de um cosmos que não para de se multiplicar e oferecer dissensos. Tal poética indígena lida diretamente com essa multiplicação de dissenso que o mundo oferece, e temos aqui uma estética que se torna ela mesma pura diplomacia.

Outra exortação é muito significativa nesse texto: “Tomem esses poucos pedaços para trabalhar em suas roças e *não desejem mais!*”. Retomo o trecho já transcrito acima:

Ao descobri-lo [o metal], pensou que os humanos poderiam utilizá-lo para abrir suas roças com menos trabalho. Contudo, por precaução, só deixou a nossos ancestrais alguns fragmentos dele, depois de torná-los inofensivos. Com eles puderam fabricar machadinhas. *Omama* ocultou sua parte mais dura e maléfica no frescor da terra, debaixo dos rios. Temia que seu irmão *Yoasi* fizesse mau uso dele. De modo que deu a nossos ancestrais o metal menos nocivo, mas também o menos resistente. Disse a eles: “Tomem esses poucos pedaços para trabalhar em suas roças **e não desejem mais!** Guardarei o restante, que é perigoso! Ele agora pertencerá aos espíritos!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 358).

a ‘maior catástrofe demográfica da história da humanidade’, segundo os demógrafos da Escola de Berkeley, que calculam em 10 milhões a população indígena, em 1500, no território que é hoje o Brasil. No primeiro século de colonização houve 90% de despovoamento, segundo W. Borah, com refinados métodos de análise” (FREIRE, 2016). Os dados são confirmados na documentação do *Guia de fontes para a história indígena* (1994), da USP, organizado por Manuela C. da Cunha e John Monteiro, que trabalharam com 120 pesquisadores em arquivos das capitais brasileiras. Em carta de 5 de janeiro de 1654, escrita no leito de morte, o vigário do Pará, cônego Manoel Teixeira, de 70 anos, calcula que “mais de dois milhões de índios de mais de quatrocentas aldeias” foram extintos “a trabalho e a ferro”, e confessa “grandes injustiças e crueldades contra os índios”, povoações incendiadas, “tirando-os de suas terras com enganos” (FREIRE, 2016).

Os textos dos xamãs, intelectuais, narradores e escritores Yanomami que chegam até nós não são os únicos a nos convidar a essa estética que consiste na calibragem do desejo. Nas mitologias de diversos povos ameríndios, é possível encontrar a voracidade na origem do extermínio, dos cataclismas, dos dilúvios, da queda do céu. Em 2008, em resposta ao então ministro extraordinário de Assuntos Estratégicos, Roberto Mangabeira Unger – que, a respeito da Amazônia e dos povos indígenas, declarou que “o destino do homem é ser grande, divino; não é ser uma criança aprisionada em um paraíso verde; e que todas as pessoas são espíritos que desejam transcender” –, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro formulou um artigo do qual extraio a seguinte passagem:

As culturas indígenas não estão fundadas no princípio de que a essência do ser humano é o desejo e a necessidade. Seu modo de vida, seu sistema de vida, no sentido mais radical possível, é outro. Os índios não rezam pelo sistema econômico-religioso ocidental que consiste em tirar das pessoas o que elas têm e fazê-las desejar o que não têm sempre. Outro nome desse princípio é capitalismo, ou desenvolvimento econômico. Esta é a velha história bíblica da falta e da queda, da insaciabilidade infinita do desejo humano perante os meios materiais finitos de satisfazê-los (CASTRO, 2008).

Colheitas infinitas

Na realidade, se há busca de infinitude, esta reside no aprendizado da capacidade de colher plenitude por onde se passa, de ver e ouvir nos caminhos deste cosmos múltiplo. Vejamos como surgem os cantos carregados pelos povos Yanomami, ainda nas exegeses que nos são oferecidas por David Kopenawa:

Os cantos dos *xapiripe* (espíritos xamânicos) são inumeráveis porque eles os recolhem nas árvores dos cantos que chamamos *Amoahiki*. No primeiro tempo *Omama* (o demiurgo yanomami) criou estas árvores de sábias línguas para que os espíritos pudessem delas adquirir suas palavras melodiosas. Eles param assim perto destas árvores para

colher o coração dos seus cantos antes de ir fazer suas danças de apresentação para os xamãs. Os espíritos dos pássaros sabiás-da-mata (*Turdus fumigatus*) e japim-amarelo (*Cacicus cela*), mas também do sabiá-pimenta (*saltatos maximus*) e fim-fim grande (*Euphonia xanthogaster*), são os primeiros a juntar estes cantos em suas grandes cestas *sakosi*. Estes espíritos pássaros possuem objetos invisíveis para pegar os cantos, parecidos com os gravadores dos Brancos. Porém, apesar disso, não conseguem jamais esgotá-los. Entre eles, o espírito do sabiá-da-mata *Yōrixiamari* é o verdadeiro sogro dos cantos, seu verdadeiro mestre. Ele é a imagem do pássaro *yōrixiamari* do qual ouvimos tão melódiosos cantos ao alvorecer e ao entardecer na floresta. É assim, todos os *xapiripe* possuem os seus próprios cantos, os espíritos tucanos e araçarís, os espíritos papagaios, maracanãs, surucuá-de-cauda-preta, sovi e todos os outros. Os cantos dos *xapiripe* são tão numerosos quanto as folhas das palmeiras *paa hanaki* que colhemos para cobrir o telhado de nossas casas e até mais numerosos que todos os Brancos. Por isso suas palavras são inesgotáveis.

Omama plantou as árvores dos cantos nos confins da floresta, onde a terra se acaba e onde estão fincados os pés do céu. *Destes lugares, eles distribuem sem trégua seus cantos para todos os espíritos que acorrem até eles*. São árvores grandes, cobertas de lábios que não param de se mexer, umas em cima das outras. Deixam escapar melodias magníficas que se seguem sem fim, tão inumeráveis quanto as estrelas no peito do céu. Suas palavras nunca se repetem e nunca se esgotam. É só um canto acabar que o outro começa. Eles não param de proliferar em suas bocas sem número. Por isso, os *xapiripe*, tão numerosos quanto possam ser, podem adquirir todos os cantos que desejarem, sem nunca esgotá-los. Eles escutam as árvores *amoahiki* com muita atenção. O som dos cantos penetra neles e grava-se em seu pensamento. Eles os capturam assim como se fossem gravadores dos Brancos, nos quais *Omama* também colocou uma imagem de árvore dos cantos. É desta maneira que eles podem aprendê-los. Sem estes cantos não poderiam fazer suas danças de apresentação (KOPENAWA, 2006).

Escutemos as palavras de alguns destes *amoahiki*, transcritas por Morzaniel Iramari Yanomami e Oneron Yanomami, traduzidas para o português por Anselmo Xiropino Yanomami e publicadas no encarte do CD *Reahu He ã – Cantos da Festa Yanomami*:

Hutuyoma heã yarë / Balança roça:

*Balança, balança, balança,
A roça balança com o vento*

Porarioma tururupe / Barulho da cachoeira:

*Barulho, barulho, barulho,
A cachoeira faz barulho, barulho*

Mãraxi a kôyowi ëai / canto do kujubim:

Canta, canta, assim canta o kujubim

Pora a / Cachoeira:

*Eae aeeai...
A cachoeira me afundou*

Hekura peta tititoimai / Espíritos dançando:

Os espíritos estão se aproximando e eles estão dançando

Todos esses cantos consistem não em narrativas de eventos ou descrições paisagísticas, fruto de uma separação do olhar ou da escuta com o mundo, mas em eventos, em experimentações *cantadas* daquilo que se encontra. São instantes em que as múltiplas dobras do mundo adquirem sentido, são iluminadas por uma relação. A economia poética é aqui resultado dessa função – menos retórica, menos descritiva, menos narrativa – do canto, que consiste em colocar os sujeitos da cena em presença e em troca de lugar de enunciação. Dessa forma, ainda que o metal possa não ser finito, ele não pode ser vasculhado, arrancado sem moderação, porque é o esqueleto da terra, e de sua fumaça exalam-se doenças. Os cantos, sim, estão plantados nos confins da floresta, onde a terra se acaba e onde estão fincados os pés do céu, disponíveis para a colheita. “*Destes lugares, eles distribuem sem trégua seus*

cantos para todos os espíritos que acorrem até eles”. Eles devem ser colhidos infinitamente. Aprender a ouvir, aprender a colher os cantos nas árvores, a chegar ao coração dos cantos, colher cantos nos confins dos sonhos, lançar mão de instrumentos invisíveis – essas são as tarefas dos xamãs *yanomami*, o motivo de um aprendizado longo e contínuo pelo qual passam em toda a duração de suas vidas. O aprendizado é aquele de transformar o próprio corpo em um receptáculo de sons, palavras, falas e imagens, um espaço de encontro entre as alteridades do cosmos.

As palavras e os cantos do universo xamânico não se encontram em um espaço do imaginário ou na subjetividade humana. Seu domínio ontológico não se distingue das demais coisas plantadas na floresta. Os cantos não são coisas criadas pela mente ou pelo espírito humano. Estão lá, nos confins da floresta para serem colhidos sem trégua. Nem natureza, nem cultura. Cantos e metal são ambas coisas de uma cosmologia intensa, densa, em que mais sujeitos agem, dizem e afetam. Essa estética xamânica nos ensina que, se o metal deve ser arrancado com parcimônia – aquele menos forte, menos duro, que foi deixado aflorar da terra – e o desejo por ele, controlado, a colheita dos cantos é uma tarefa incansável dos viventes. Os cantos se oferecem aos espíritos: *“É só um canto acabar que o outro começa. Eles não param de proliferar em suas bocas sem número”*. Os cantos – que para nós seriam obras da criação subjetiva, do desejo humano infinito, da criatividade do espírito, aquilo que compõe e faz circular o que chamamos de “cultura”, por simples oposição ao conjunto das coisas criadas – oferecem-se no mundo *yanomami* como plenitude dada.

E o que trazem esses cantos? Se a tradição da cultura musical erudita é fortemente marcada por um ideal de beleza e uma noção de sublime como a superação do humano pela exaltação do que ele consegue negar de sua animalidade, o que as músicas ameríndias buscam é a superação das fronteiras do humano como corpo orgânico, em busca da captura objetiva de mais subjetividades, sejam elas animais, sejam vegetais, sejam minerais. Esse é o trabalho tradutório do xamã indígena. No entanto, o que ele traduz não são as palavras em sua face semântica, e sua diplomacia não reside em um sistema de comunicação. Suas falas e cantos são atributos indissociáveis das múltiplas alteridades encontradas no cosmos e não podem ser tomadas por nós como representações de realidades incomensuráveis. Seria importante, para nos aproximarmos destas palavras – reservando a elas um espaço em que pudessem se alojar em nossos corpos –, sair do terreno da subjetividade, da criação humana e da representação.

Palavras tremulantes

As palavras chegam reverberando nos corpos dos xamãs, marcando sua forma de atravessar, afetar e transformar tais realidades, esbarrando-se nelas. Desse modo, seria impossível pensar os cantos do xamanismo *yanomami* e os de múltiplos povos ameríndios em descontinuidade com o corpo. É a esse movimento da palavra fazendo tremular um corpo que assistimos no belíssimo filme *Urihi Haromatimape (Curadores da terra-floresta, 2013)*, fotografado e dirigido por Morzaniel Iramari Yanomami. Em 2011 e 2012, Davi Kopenawa organizou dois encontros de xamãs na aldeia Watoriki, eventos descritos por André Brasil como “espécies de parlamentos cosmopolíticos, assembleias cujo ‘debate’ se manifesta no corpo e cujo ‘plenário’ acolhe o visível e o invisível” (BRASIL, 2014). Esses encontros xamânicos, em que vemos, na duração lenta, emergir movimentos, palavras e cantos, se situam em plano bem distante da mimese, da representação. Aqui, os corpos são afetados pelas potências de corporalidades outras que assumem: corpo-jaguar, corpo-pecari, corpo-urubu-rei (BRASIL, 2014). Naquele filme, vemos os corpos xamânicos sendo movidos por agenciamentos ínfimos, tremulados pela dança de espíritos auxiliares, os xapiri, os bichos-espíritos. Vemos emergir em cada corpo desse plenário uma espécie de infralinguagem, uma imagem-corpo-palavra primordial, ou a emergência de uma inteligência propriamente corporal (GIL, 1997, *apud* BRASIL, 2014). Essas cenas não apresentam um regime de visibilidade que se opõe a outro, de invisibilidade. A *performance* e o corpo do xamã fazem vibrar o invisível, tornando-o contínuo ao visível. Algo age sobre o corpo em *performance* e se torna visível. Ainda segundo André Brasil:

[...] baseado nessa espécie de *indicialidade das afecções*, o regime sensível em curso não pode, afinal de contas, basear-se exclusivamente na visão, a não ser que se tenha uma concepção alargada de visão, de imagem e de ponto de vista, que valorize sua dimensão invisível.

[...] se nós não “vemos” imagens dos *xapiripë*, podemos contudo vê-las agir sobre o corpo do xamã, que ganha assim “poderes de um outro corpo” (Viveiros de Castro, 2002). É peculiar o modo de funcionamento deste índice: como espectadores somos convocados não a crer naquilo que nossos olhos vêem, e sim naquilo que os olhos não vêem, mas que

ainda assim age sobre o corpo em *performance*. Algo atravessa este corpo, como o vento atravessa a vela de um barco, tornando-se visível em sua invisibilidade e conferindo à vela e ao barco algo de seu poder (idem) (BRASIL, 2014).

Assim como sabe o cineasta yanomami, o filme não pode dissociar as vibrações que afetam o corpo das palavras e do som que o percorrem, pois todas fazem parte do mesmo movimento vibratório que faz “precipitar” a transformação. Esse corpo é o local de um cruzamento de afecções, um corpo ao mesmo tempo singular e coletivo. É impossível, ao transportar para o mundo das práticas artísticas ocidentais, pensar essa assembleia como um evento de dança, música, coreografia, literatura, poesia, mitologia, política ou religião. É tudo isso e, ao mesmo tempo, outra coisa.

Silenciando o mundo

Recorremos agora às narrativas míticas cantadas (gritocantadas) dos xamãs Marubo, povos do sudoeste do estado do Amazonas, do Vale do Javari. Essas narrativas cantadas fazem parte de um refinado conjunto de artes verbais, objeto de aprendizados específicos e especialidades xamânicas diferenciadas. Denominadas *saiti*, elas consistem em encadeamentos de fórmulas que o puxador (*saiti yoya*) entoava para que sejam repetidos e memorizados pela audiência. Os *saiti* trazem teorias complexas sobre um sistema comunicacional primordial, presente em outras origens do mundo. O poeta e antropólogo Pedro Cesarino, no livro “Quando a terra deixou de falar” (2013)⁶⁸, apresenta dois *saiti* (gritocantos de narrativas míticas) que tratam sobre dois distintos momentos de silenciamento do mundo antigo. Segundo o cantor Paulino Joaquim, em um dos *saiti* – “Quando a Terra deixou de falar” –, os antigos Vari Nawavo (o Povo Sol) decidem silenciar a terra e os demais elementos-locutores, que reclamavam do comportamento sexual incontrolado dos antigos:

68. Livro organizado por Pedro Cesarino, com traduções dele e dos cantores Armando Mariano Marubo, Antônio Brasil Marubo, Paulino Joaquim Marubo, Lauro Brasil Marubo e Robson Dionísio Doles Marubo.

Filhos do povo sol
Em seu começo
Tendo já surgido
Pelo rio descendo
Eles vão viajando
Com seus cocares
De caudas de arara-sol
Brilhando brilhando
Barulho vão fazendo

E suas irmãs com suas coifas
De penugens de araras-sol
Brilhando brilhando
Vão também viajando
[...]
Grande sucuri-sol
Vem se aproximando
Os pajés todos
Fala de sucuri-sol
A fala escutam
E enquanto isso
Os não-pajés
Que surgiram todos
Do broto da madeira-sol
Com lanças em punho
Fala de sucuri-sol
Juntos-escutam
[...]
Com feitiço-morte
Quando ocultos copulam
Elas tudo contam
Que na colina
Ali mesmo escondidos

Ocultos copulam
Elas contam contam

“Em mim escondidos
Em mim copularam
E fedida fiquei”
Reclama colina

Mas o osso arara-sol
Na colina enfiado
Os antigos todos
Osso arara-sol
Arrancam e então
Osso jaboti-cansaço
O osso enfiam
E a terra deixou de falar
(CESARINO, 2013, p. 55-59)

O outro *saiti* – “A formação da terra névoa” – trataria de um momento anterior, quando o Céu cobiçava os viventes da terra, também de forma indevida, e um demiurgo, Kana Voã, decide silenciá-lo, criando, assim, a impossibilidade de comunicação entre os viventes da terra e o céu, com exceção dos seus xamãs (CESARINO, 2013, p. 52).

Vento da terra-névoa
O vento envolve
A névoa-vento do céu
E no redemoinho
Por si mesmos surgem
O chamado Kana Voã
O chamado Kana Voã
São mesmo eles

Do Céu-névoa plantado
Caldo de tabaco-névoa
E caldo de lírio-névoa
Os caldos misturam
Caldo de lírio-névoa
Do caldo bebem
Saliva cospem
E terra-névoa formam
Para que ali
Fique de pé
Koi Voã mais
O chamado Kana Voã

...

Filhote de tatu névoa
O filhote só
Ali em cima
Das nuvens-névoa
Sentado mesmo deixam
Para assim fazer
Desenhada nuvem aparecer
Assim mesmo fazem

Caldo de lírio-névoa
Do caldo bebem
E céu sopram
Com seus feitiços-morte

“Ai nesta Terra-Morte
todos irão acabar
venham para cá”
Assim diz céu em seu trovejar

“Venham para cá!”

Assim ele diz
em seu trovejar
e caldo de lírio névoa
o caldo misturado
ao caldo de tabaco-névoa
com vento envolvido
céu sopram
e céu cala

Céu outrora falava
Assim quase ficou
Mas de falar deixou
Foi o que fizeram
(CESARINO, 2013, p. 69-83)

Haveria muito a dizer sobre a intricada rede de múltiplos atores responsáveis pelos diversos surgimentos da terra, e de todos os acidentes afetivos presentes nessa formação. Os sujeitos são, antes de tudo, potências afetivas; os movimentos de formação são, antes de tudo, relações; os entes e suas linguagens não se separam a não ser quando o excesso, a voracidade, a avareza, o desejo incontente silenciam o mundo.

Os xamãs vivem hoje restituindo esse espaço em que entes e palavras formavam um só, restituindo, ao mesmo tempo, a saúde da terra. Trabalho rigoroso de postar-se à escuta. Vale ouvir um momento das exegeses desses cantos, realizadas pelo cantor e tradutor Armando Mariano, aqui transcritas por Cesarino:

C. – As colinas da terra falavam...

Armando – Falavam. Para si mesmas elas falavam. Quando aconteceram essas coisas, elas falavam tudo isso. Assim é que se escutava na época do surgimento. Mas agora não é assim, nós não escutamoss assim. Mas quem, como eu, tem ouvido de espírito para escutar, escuta.

C. – As pessoas do surgimento tinham ouvido assim...

Armando – É verdade, no ainda novo surgimento viam-se os espíritos, eles escutavam naquele tempo. Era assim, assim é que eles contam.

C. – O que é que eles contam?

Armando – Que eles copulavam. “Vocês fizeram assim comigo, fizeram assim e agora minha vida se cansou, essa catanga deixou a minha vida cansada.” E então eles escutaram tudo isso, e se envergonharam. Envergonhando-se, eles arrancaram da terra o osso de arara-sol que a segurava, arrancaram e jogaram o osso para longe. Arrancando, a terra se encheu de gordura de jaboti-cansaço e, tendo se enchido dessa gordura, ela deixou de falar. Foi assim que há tempos a terra parou de falar, e agora não podemos escutá-la.

[...]

C. – O rio também falava na época do surgimento?

Armando – O rio é assim. As pessoas mais humanas não escutam, mas quem tem ouvido-espírito, como eu, escuta as falas do pessoal do rio. Escuta mesmo (CESARINO, 2013, p. 52-53).

Os xamãs ameríndios estão a recompor essa linguagem, que não é um simples instrumento de comunicação entre os homens, mas aquilo com o que os entes podem caminhar. O canto, a fala, as narrativas míticas, as rezas, os soprocantares, as exortações e os cantos sonhados seriam, como propõe Pierre Clastres (2003 [1974], p. 142), “a terra natal dos deuses”, o mais-além dos entes, preenchendo a “dupla missão de reunir os humanos e de quebrar os laços que os unem”. Talvez por isso os tradutores que se aproximam dos cantos indígenas, embora se valham de expressões como literatura, poética, dança, ritual, cantos, música, para ressaltar a riqueza da forma, o deslocamento do imaginário e a força social de toda essa produção, sabem muito bem que não existe razão para se referir à linguagem dos xamãs como linguagem poética ou musical, pois sua ação é ela mesma fundada no valor sensível das palavras, em sua materialidade ativa.

Hoje, assistimos a essas palavras cantadas confrontando-se em uma incansável luta. Elas se opõem: à exacerbação daqueles que “copulam na terra”, pela extração voraz dos seus metais tão cuidadosamente escondidos por Omama – como na terra Yanomami, nas fronteiras do estado do Pará com o Suriname, ou do Acre com o Peru –; à ação do agronegócio rompendo com as fronteiras do Parque Nacional do Xingu e de diversas terras indígenas, fazendo adoecer suas terras e rios; à violência da implantação dos projetos de hidrelétricas; e sobretudo à surdez dos grupos majori-

tários do Congresso Nacional diante das vozes dos povos indígenas e às investidas de pôr fim aos direitos, garantidos em Constituição, que permitem que esses povos em suas terras tradicionais vivam, plantem, cantem, velem, cacem, pesquem, caminhem, contemplem, ouçam e conversem.

Palavras de curar a terra

Em todos esses movimentos, os xamãs, anciãos, pajés, lideranças dos diversos povos indígenas entendem que sua tarefa passa pelo trabalho das palavras sopradas, gritadas, sussurradas, sonhadas e cantadas. Contra as armas dos não indígenas, contra os pistoleiros contratados pelos fazendeiros do Mato Grosso do Sul, os rezadores respondem com o *mbaraká* e suas rezas. Os cantos, a literatura, as poéticas, as *performances* indígenas sobrevivem com eles, não porque decidiram “preservar” sua cultura, não como uma marca “cultural” distintiva de sua existência “indígena” com respeito à sociedade nacional, não como símbolos e instrumentos demonstrativos de sua luta. Essas palavras, eles as carregam consigo, e elas fazem com que eles sobrevivam. Elas estão em seus corpos e nasceram como os demais entes do mundo.

A pesquisadora Graciela Chamorro, em um denso texto em que discute as imagens utópicas de povos falantes do Guarani na relação com o processo histórico de desterro, colocando em perspectiva os diversos povos falantes com suas distinções e a construção da noção da busca pela “terra sem males” a respeito das suas cosmologias, apresenta a seguinte consideração:

Os líderes indígenas são às vezes questionados por reivindicarem terras desmatadas e desprovidas das virtudes gerativas que descrevem suas imagens espaciais. A isso eles costumam responder que hoje a terra é fraca porque nela a reza é fraca; quando a comunidade ocupar novamente sua terra e puder enfeitá-la com a sua história, que é a sua palavra, então, a terra e a palavra se fortalecerão mutuamente. [...] A retomada da terra tradicional é assim um movimento de reativação do sistema tradicional e a recuperação das rezas é uma condição primeira e necessária para o retorno à terra (CHAMORRO, 2010, p. 112).

Assim, encontramos palavras de reza, palavras utópicas, palavras que agem na cura que são elas mesmas pura manutenção da esperança, dificilmente concebíveis por uma lógica racional se levarmos em conta as condições de vida em que se encontram os povos Kaiowá hoje, assentados nas beiras das estradas, entre as rodovias e os campos de soja, transformados em verdadeiros desertos cobertos de agrotóxicos. Essa profecia, embora por um lado reforce a convicção dos povos Kaiowá em permanecer em suas *teho*, suas terras sagradas, por outro lado funciona como um complexo trabalho ritualístico e cosmopolítico que diz respeito à sobrevivência não apenas desses povos como também daqueles que os expulsam de suas terras. Assim, seria pela manutenção da arte da palavra guarani que as vidas dos *karai*, os não indígenas, estaria assegurada⁶⁹. É também pela importância da fala que encontraremos entre vários povos indígenas uma rica taxonomia de estilos e regimes de suas artes verbais. A complexidade de seus textos faz com que nem todo falante esteja apto a traduzi-los, por estarem vinculados a um léxico especial, muitas vezes apenas traduzível pelos narradores e xamãs mais experientes.

Finalizando este texto com palavras regeneradoras, trazemos aqui um desses cantos, denominado genericamente *nhengáry*⁷⁰, algo como um canto-fala-reza-pro-

69. “Os Kaiowá e Guarani que sustentam as práticas xamânicas consideram, em primeiro lugar, que as atitudes dos *karai* (brancos ou não índios) – o desmatamento generalizado em MS, a irresponsabilidade com relação aos rios e as terras – são extremamente perniciosas para a saúde e o equilíbrio do cosmo. Além disso, é a própria manutenção das práticas xamânicas, segundo eles, que pode dar alguma chance à sobrevivência dos próprios *karai*, tendo em vista que as consequências nefastas de nossa negligência e crueldade já são visíveis por todos os lados. Todo o movimento kaiowá e guarani em MS está construído sobre alguns supostos em torno do sentido de voltar a viver em ao menos parte das terras que correspondem ao que a Constituição de 1988 denomina de ‘tradicionalmente ocupadas’. É comum que fazendeiros e políticos questionem a insistência em recuperar essas terras, considerando-se que boa parte delas encontra-se imprestável, hoje, para a prática de atividades ditas ‘tradicionais’ segundo o senso comum dos *karai*, como caça, pesca e coleta. [...] O que fundamenta a certeza dos coletivos guarani/kaiowá de que a volta aos chamados *tekoha* será viável é, entre outras coisas, o discurso profético dos *nhanderu* e *nhandesy*. Há um claro contraste com a visão clássica sobre os Guarani, a partir da descrição de Nimuendaju (1987), como um povo ‘melancólico’, ou ‘pessimista’, aguardando o fim do mundo, buscando evadir-se dele rumo a uma Terra sem Males que é vista como uma espécie de Paraíso, em outra dimensão. Quanto aos Kaiowá e Guarani de MS, note-se, não são os que decidiram evadir-se, são os que insistiram em ficar e lutar: eles enfatizam a possibilidade de plena recuperação ambiental com a retomada dos *tekoha*” (PIMENTEL, 2012, p. 141-142).

70. Informação de Spensy Pimentel, a partir das pesquisas de Izaque João, também presente no artigo de publicação coletiva (RODGERS *et al.*, 2016). Já a pesquisadora Graciela Chamorro propõe a noção de

fecia, uma prospecção sobre este futuro de cura da terra, proclamadas pelo rezador Atanásio Teixeira da comunidade Limão Verde (Amambai), extraído de uma passagem do belíssimo filme *Mbaraká – A palavra que age* (2010):

E então nós temos que fazer a dança para podermos plantar de novo. Temos que plantar milho branco, temos que plantar batata doce, feijão. Também temos que plantar banana, temos que plantar cana. E da cana nós temos que fazer a bebida fermentada. E assim nós temos que nos voltar para os nossos antepassados que há tempo nós não saudamos. Então nós temos que levantar de novo o nosso altar o marangatu. E dançar do jeito mais sagrado. E nós temos que transmitir para os nossos filhos essas palavras perfeitas. Nós falamos que, quando age a palavra má, as pessoas não se gostam, experimentam a raiva. Ou seja, estamos contrariados uns com os outros e quando isso acontece, o outro já fica bravo. Então nós temos que esfriar essa palavra. Eu também tenho que esfriá-la. Para que essa palavra má desapareça eu tenho que esfriá-la. Depois que elas esfriarem vai sair a palavra boa. E não haverá mais a palavra má. Daí em diante somente vão brotar palavras novas, palavras boas. Então, daí em diante Tupã virá para abençoar. Também virão outros deuses para abençoar. Para que não exista mais a palavra má. Devo fazer com que desabroche a criança. Hei de fazer que desabrochem as mais belas crianças. Eu te conto meu pai. Hei de contar-te do dizer do takua da nossa avó no passado. Até então meu antigo dizer, até então meu antigo dizer do meu maracá. Até então o antigo brilho da minha cruz que é abençoada ali. No novo broto da antiga terra perfeita. Então haverá dança e caminhada ritual até o lugar onde vai renascer a nossa terra. Ali estaremos juntos novamente. Vamos dançar e serão arrumadas as casas. Depois que esfriarmos, os Nhanderus vão trazer de volta os nossos animais

nevanga, informando que por meio dessa arte “o grupo elabora espaços, ‘imaginários’, da cosmologia kaiowá. Mas, ao mesmo tempo, as músicas desse ritual percorrem também o corpo da pessoa, como se a restauração desse território físico mínimo se relacionasse diretamente com as forças vitais cósmicas” (CHAMORRO, 2015).

de caça. Então haverá de novo o Nhanderu, os nossos enfeites, haverá de novo o batismo da criança, o enfeite das crianças. E a celebração do tembekua, a cerimônia da perfuração do lábio do menino. Haverá novamente a dança, o canto longo. Para celebrar novamente a colheita do milho verde. Vão ser abençoados os canaviais, os mandiocais. Vai ter tudo. Lá vai ter tudo de novo.

Referências

ALBERT, Bruce. **O ouro canibal e a queda do céu**: uma crítica xamânica da economia política da natureza. Brasília: UnB, 1995. Disponível em: <http://sis.funasa.gov.br/portal/publicacoes/pub405.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2019.

BRASIL, André. **De uma imagem a outra**: traduções do visível e do invisível em Curadores da terra-floresta (2013) e Xapiri (2012). Trabalho apresentado no Colóquio Internacional Pós-Cinema, Pós-Fotografia: o Devir das Imagens Contemporâneas da Arte, Fortaleza, 2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O Brasil é grande, mas o mundo é pequeno. **Blog do ISA**, 27 jun. 2008. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-isa/o-brasil-e-grande-mas-o-mundo-e-pequeno>. Acesso em: 25 fev. 2019.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Últimas notícias sobre a destruição do mundo**. Trabalho apresentado na III Conferência Curt Nimuendajú, São Paulo, 6 dez. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/81488754>. Acesso em: 22 fev. 2019.

CESARINO, Pedro (org. e Trad.). **Quando a terra deixou de falar**: cantos da mitologia Marubo. São Paulo: Editora 34, 2013.

CHAMORRO, Graciela. Imagens espaciais utópicas. Símbolos de liberdade e desterro nos povos guarani. **Indiana**, n. 27, p. 97-107, 2010.

CHAMORRO, Graciela. **Poéticas do corpo e da voz nas retomadas kaiowa**. Espaços perdidos, aproximação, cosmologia (MS). Trabalho apresentado no VII Encontro da Abet, Florianópolis, jun. 2015.

CLASTRES, Pierre. O arco e o cesto. *In*: CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 117-144.

FREIRE, José Ribamar Bessa: A incômoda presença dos indígenas no Brasil. **Correio do Brasil**, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.correiodobrasil.com.br/791614-2/>. Acesso em: 25 fev. 2019.

GUIA de fontes para a história indígena (1994), da USP, organizado por Manuela C. da Cunha e John Monteiro.

KOPENAWA, David. Depoimento recolhido, traduzido e editado por Bruce Albert. *In*: REAHU HE A. Cantos da Festa Yanomami. Boa Vista: Hutukara Associação Yanomami, 2006. 1 CD.


KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MBARAKÁ – A palavra que age. Produção: Anthares Multimeios. Realização: Edgar Teodoro da Cunha, Gianni Puzzo e Spensy Pimentel. [S.l.: s.n.], 2010. Disponível em: <https://vimeo.com/34768557>. Acesso em: 25 fev. 2019.

PIMENTEL, Spensy K. Cosmopolítica kaiowá e guarani: uma crítica ameríndia ao agronegócio. **R@U**. Revista de Antropologia da UFSCar, São Carlos, v. 4, n. 2, p. 134-150, jul./dez. 2012.

REAHU HE A. **Cantos da Festa Yanomami**. Boa Vista: Hutukara Associação Yanomami, 2006. 1 CD.

RODGERS, Ana Paula Lima *et al.* Song memory as a territory of resistance among south american indigenous peoples: a collective documentation project. **The World of Music**, Göttingen, v. 5, n. 1, p. 81-110, 2016.



Treze capítulos procuram trazer à berlinda dos estudos literários e musicais o que de mais atual ocorre nos colóquios, nas publicações e nos debates acadêmicos a respeito do consórcio Literatura e Música. E logram esse resultado, a nosso ver, porque procuram dar visibilidade a investigações diversificadas que colocam em pauta desde *corpora* ameríndios e seiscentistas até os de expressão mais contemporânea, como o *rap*.

Esperamos com o livro oferecer aos interessados um dos aspectos mais fascinantes dos estudos interartes: o som da letra e a letra do som.