



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Prof. Dr. Marco Antonio Zago *Reitor*

Prof. Dr. Vahan Agopyan *Vice-reitor*



INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

Prof.^a Dr.^a Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini *Diretora*

Prof.^a Dr.^a Marina de Mello e Souza *Vice-diretora*

REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS

ISSN 0020-3874

número 59, 2014 jul./dez.

COMISSÃO EDITORIAL

Denilson Lopes Silva (UFRJ) Rio de Janeiro, BR
Gustavo Alejandro Sorá (UNC) Córdoba, AR
Jaime Tadeu Oliva (IEB-USP) São Paulo, BR
Paulo Teixeira Iumatti (IEB-USP) São Paulo, BR
Pedro Meira Monteiro (Princeton U.) Princeton, EUA
Randal Johnson (UCLA) Los Angeles, EUA
Walter Garcia (IEB-USP) São Paulo, BR

Editores Responsáveis

Jaime Tadeu Oliva (IEB-USP)
Walter Garcia (IEB-USP)

Editor Adjunto

Paulo Teixeira Iumatti (IEB-USP)

Dossiê Canção Brasileira: popular, tradicional, erudita - Organização

Walter Garcia (IEB-USP)

Assistentes editoriais

Fernanda Rodrigues Rossi
José Hermes Martins Pereira
Lia Marques (estagiária)
Sushila Vieira Claro

Equipe de apoio

Regina Mayumi Aga

Editoração eletrônica

Iris Fabrini Sototuka (estagiária)

Colaboraram neste número

Aparecido Donizete Rossi (trad. língua inglesa)
Renato Gonçalves Ferreira Filho (trad. língua inglesa)

Projeto gráfico

Homem de Melo & Troia Design

Impressão:

Distribuição:

Editora 34
R. Hungria, 592 | 01455-000 São Paulo SP
(11) 3816 6777 | vendas@editora34.com.br

CONSELHO CONSULTIVO

Adrián Gorelik

Universidade Nacional de Quilmes, Bernal, AR

Barbara Weinstein

Universidade de Nova Iorque, Nova Iorque, EUA

Carlos Augusto Calil

Universidade de São Paulo, São Paulo, BR

Carlos Sandroni

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, BR

Ettore Finazzi-Agrò

Universidade de Roma La Sapienza, Roma, IT

Fernanda Arêas Peixoto

Universidade de São Paulo, São Paulo, BR

Heloisa Maria Murgel Starling

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, BR

João Cezar de Castro Rocha

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, BR

Jorge Coli

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, BR

Luiz Felipe de Alencastro

Universidade de Paris-Sorbonne, Paris, FR

Manuel Villaverde Cabral

Universidade de Lisboa, Lisboa, PT

Maria Cecília França Lourenço

Universidade de São Paulo, São Paulo, BR

Maria Lígia Coelho Prado

Universidade de São Paulo, São Paulo, BR

Maria Lucia Bastos Kern

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, BR

Peter Burke

Emmanuel College Cambridge, Cambridge, RU

Regina Zilberman

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, BR

Ricardo Augusto Benzaquen de Araújo

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/ Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, BR

Rodolfo Nogueira Coelho de Souza

Universidade de São Paulo, São Paulo, BR

Sergio Miceli

Universidade de São Paulo, São Paulo, BR

Walnice Nogueira Galvão

Universidade de São Paulo, São Paulo, BR

Instituto de Estudos Brasileiros
Edifício Brasiliana, Praça do Relógio Solar,
342 - Cidade Universitária
05508-050, São Paulo - SP, Brasil
(11) 2648 1239
www.ieb.usp.br

SUMÁRIO

- II* Editorial
- Dossiê CANÇÃO BRASILEIRA: POPULAR, TRADICIONAL, ERUDITA
- 15** **Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil**
SÉRGIO PAULO RIBEIRO DE FREITAS
- 57** **Brinquedo de Cura em terreiro de Mina**
MUNDICARMO FERRETTI
- 79** **A concisão modernista da Seresta nº 9 (Abril) de Villa-Lobos**
PAULO DE TARSO SALLES
- 97** **“Bonita”: natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim**
GABRIEL S. S. LIMA REZENDE E RAFAEL DOS SANTOS
- 129** **Arquitetura da tensão em tempos de repressão: uma interpretação do samba “Roendo as unhas”, de Paulinho da Viola**
EDUARDO DE LIMA VISCONTI
- 149** **Brecht eu misturo com Caetano: citação, mercado e forma musical**
NICHOLAS BROWN
- 191** **Modernização à Brasileira**
MARIA ELISA CEVASCO
- 213** **Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira**
CARLOS AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE
- 229** **“São velhas agonias, novas tecnologias”: processos criativos e produtivos em meio à canção no cururu paulista**
ELISÂNGELA DE JESUS SANTOS
- 261** **Memória Social: a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB**
EURIDES DE SOUZA SANTOS
- 283** **Fases e gênero nas canções de Guerra-Peixe: a década de 50**
CLAYTON VETROMILLA

311 **Benjamin Barreto da Silva Araújo: um compositor brasileiro**

LENINE ALVES DOS SANTOS

329 **O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano**

PAULO DIAS

369 **O “cálculo” subjetivo dos cancionistas**

LUIZ TATIT

RESENHAS

389 **Em busca do futuro perdido: a tarefa política da nova geração**

ISABEL LOUREIRO

397 **“Guerra ao tráfico”, violência policial e os limites da democracia brasileira**

LIVIA DE TOMMASI

405 **A propósito da cartovideografia sociocultural Lá do Leste**

CLAUDIA TURRA MAGNI

DOCUMENTAÇÃO

413 **O universo de Clara Crocodilo**

LUIZ NAZARIO

419 **Chico Antonio n’ A Barca: Mário de Andrade e outros diálogos com a tradição musical popular**

LINCOLN ANTONIO

NOTÍCIAS

439 **Informes do Programa de Pós-graduação do Instituto de Estudos Brasileiros**

449 **Critérios para apresentação e publicação de artigos**

TABLE OF CONTENTS

- II* Editorial
- DOSSIER BRASILIAN SONGS: POPULAR SONGS, TRADICIONAL SONGS,
CHAMBER SONGS
- 15* **Memories and Stories from the Neapolitan Chord and its
Functions in Certain Songs of Popular Music in Brazil**
SÉRGIO PAULO RIBEIRO DE FREITAS
- 57* **Brinquedo de Cura in Terreiro de Mina**
MUNDICARMO FERRETTI
- 79* **Modernist Concision in the Villa-Lobos's Seresta n° 9
(Abril)**
PAULO DE TARSO SALLES
- 97* **"Bonita"**
Nature and Romanticism, Form and Song in Tom Jobim
GABRIEL S. S. LIMA REZENDE E RAFAEL DOS SANTOS
- 129* **Architecture of Tension in Times of Repression:
An Interpretation of the Samba "Roendo as unhas", by Pauli-
nho da Viola**
EDUARDO DE LIMA VISCONTI
- 149* **Bertolt Brecht, Kurt Weill and Caetano Veloso: Citation,
Market and Musical Form**
NICHOLAS BROWN
- 191* **Modernization Brazilian Style**
MARIA ELISA CEVASCO
- 213* **About the Weight of Being Yourself and Masteries: an
Analysis of the Current Brazilian Popular Music Scene**
CARLOS AUGUSTO BONIFÁCIO LEITE
- 229* **"Old Agonies, New Technologies": Creative and Productive
Song-related Processes in Cururu Paulista**
ELISÂNGELA DE JESUS SANTOS
- 261* **Social Memory: the Dance of Cocos from Creole Caiana in
Paraíba**
EURIDES DE SOUZA SANTOS
- 283* **Phases and Genres in Guerra-Peixe's Songs: the 1950s**
CLAYTON VETROMILLA

- 311 **Benjamin Barreto da Silva Araújo: a Brazilian Composer**
LENINE ALVES DOS SANTOS
- 329 **The Place of Speech: Dialogues between Brazilian Jongo and
Angolan Ondjango**
PAULO DIAS
- 369 **The Songwriters Subjective “Calculation”**
LUIZ TATIT
- BOOK REVIEWS
- 389 **In Search of Lost Future: the Political Task of New Generation**
ISABEL LOUREIRO
- 397 **War on Drug Tracking: Police Violence and the Limits of
Brazilian Democracy**
LIVIA DE TOMMASI
- 405 **Concerning the Socio-cultural *Cartovideografia Lá do Leste***
CLAUDIA TURRA MAGNI
- DOCUMENTS
- 413 **The Universe of Clara Crocodilo**
LUIZ NAZARIO
- 419 **Chico Antonio and A Barca: Mário de Andrade and Other
Dialogues Popular, Musical Tradition**
LINCOLN ANTONIO
- NEWS
- 439 **News from the Graduation Program of *Instituto de Estudos
Brasileiros***
- 449 **Instructions to Authors**

Canção brasileira: popular, tradicional, erudita. Os quatorze artigos publicados neste número abordam as três vertentes da canção, seja estudando uma delas em particular, seja estudando relações entre essas vertentes. E, ainda que a maior parte dos pesquisadores esteja radicada na musicologia, o conjunto dos artigos tanto se abre para o diálogo com outras áreas quanto se volta para a crítica da sociedade brasileira. Assim, a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* segue encarando o desafio de erigir-se em espaço aglutinador – mas não harmonizador – das fronteiras do conhecimento.

Sérgio de Freitas (Udesc) aborda a história do chamado acorde napolitano, desde a Europa do século XVII, e os seus efeitos, que permanecem atuantes em canções populares brasileiras do século XX. Mundicarmo Ferreti (UFMA) assinala interações profundas entre o canto, a dança e a Cura – “manifestação religiosa e terapêutica apresentada como de origem indígena, mas encontrada entre a população negra” do Maranhão. Paulo de Tarso Salles (USP) examina “Seresta nº 9 (Abril)”, composta por Heitor Villa-Lobos a partir de poema de Ribeiro Couto, e discute suas ressonâncias em “Chovendo na roseira”, de Antonio Carlos Jobim. Gabriel Lima Rezende (Unila) e Rafael dos Santos (Unicamp) também se voltam para Jobim, e analisam a elaboração formal de “Bonita” a partir da produção de música popular no Brasil, de aspectos do romantismo e de relações entre ecologia e estética na obra do compositor.

Até aqui, tem-se já uma boa mostra da amplitude e do entrecruzamento de temas e de interesses. Esse caráter se intensificará ao longo do número. Eduardo de Lima Visconti (UFPE) interpreta como o samba “Roendo as unhas”, lançado por Paulinho da Viola em 1973, “parece introjetar uma ‘semântica da repressão’ em sua forma musical”. Nicholas Brown (UIC, EUA) discute “uma afinidade metodológica profunda entre a prática musical de Caetano Veloso, a partir de 1969”, e o trabalho de Bertolt Brecht e Kurt Weill, de 1928 a 1930. Por meio do exame de ensaios de Roberto Schwarz, notadamente de sua crítica da tropicália, Maria Elisa Cevasco (USP) descreve “algumas das peculiaridades do funcionamento do capitalismo global na periferia”. E fechando o bloco, por assim dizer, Carlos Augusto Bonifácio Leite (UFRGS) faz um balanço crítico das obras recentes de Chico Buarque e de Caetano Veloso, em cotejo com a estética de três trabalhos autorais também lançados recentemente – por Siba, Apanhador Só e Juçara Marçal, “novos cancionistas [que] acusam um mundo em ruína e propõem alternativas a essa desintegração”.

Os dois artigos seguintes têm por base o estudo da canção de tradição oral, mas também dão continuidade à análise da produção contemporânea de canções para o mercado. Elisângela de Jesus Santos

(CEFET) volta-se para o cururu paulista e busca “compreender as dinâmicas organizadas por cantadores e violeiros em diálogo com outras linguagens e meios de difusão artística – circo, rádio, cinema e música sertaneja no estilo das duplas”, além de atentar para relações entre o cururu e o *rap*. Já Eurides de Souza Santos (UFPB) aborda “a brincadeira dos cocos em Caiana dos Crioulos, uma comunidade remanescente dos quilombos, localizada no Estado da Paraíba”, discutindo apresentações em eventos, registros em CDs e, sobretudo, “o papel da memória social na construção e na manutenção de atividades culturais”.

A seguir, Clayton Vetromilla (Unirio) estuda canções de câmara de César Guerra-Peixe, na década de 1950, “quanto às fases estéticas e quanto ao gênero”. E destaca, em chave crítica, uma tendência que visava “conciliar elementos da tradição musical erudita europeia e da música popular e tradicional brasileira”. Lenine Santos (Unirio) registra as canções compostas por Benjamin Barreto da Silva Araújo, músico que teve importante atuação, embora ainda pouco estudada, no meio erudito e também no meio popular.

Com perspectivas diversas entre si, os dois artigos finais abordam relações entre a fala e o canto. Em viés ensaístico, Paulo Dias (Associação Cultural Cachuera!) aproxima aspectos do jongo, “tradição popular afro-brasileira com música, dança e poesia”, de práticas do *ondjango*, “conselho comunal do povo ovimbundo de Angola”. E Luiz Tatit (USP) analisa diferentes equilíbrios que os cancionistas alcançam na mistura da instabilidade da entoação, dos “recursos musicais de estabilização sonora” e dos andamentos, com o intuito de tornarem mais eficazes as suas produções para o mercado.

Três textos são publicados na seção Resenhas. Isabel Loureiro discute *O novo tempo do mundo*, de Paulo Arantes. Livia De Tommasi analisa *Vivendo no fogo cruzado*, de Maria Helena Moreira Alves e Philip Evanson. E Cláudia Turra Magni examina a “cartovideografia sociocultural” *Lá do Leste*, de Carolina Caffé e Rose Satiko Hikiji.

Documentação traz dois textos: um ensaio sobre *Clara Crocodilo*, de Arrigo Barnabé, escrito no calor da hora por Luiz Nazario; e um registro crítico de Lincoln Antonio sobre o trabalho do coletivo A Barca. Notícia publica texto de Ana Paula Simioni sobre *Culturas e Identidades Brasileiras*, programa interdisciplinar de mestrado do IEB.

Jaime Oliva, Paulo Iumatti e Walter Garcia

Editores

DOSSIÊ

Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas¹

Resumo

Considerando que as implicações históricas dos materiais musicais interferem na apreciação e crítica acerca daquilo que compõe uma canção, aborda-se aqui o versado conjunto de notas musicais conhecido por vários termos, dentre os quais o de acorde napolitano. Assumindo que os acordes não são grandezas puras, comentam-se aspectos do tratamento técnico tradicionalmente dispensado ao napolitano e como esta alcunha porta vestígios de querelas importantes para a modernidade ocidental. Destaca-se que em sua longa e internacional trajetória, que recua aos tempos pré-barrocos, esta harmonia se viu convencionalmente reservada para a expressão do lamento e da dor, e como esse tipo de associatividade premeditada se fez também eficiente em canções produzidas no Brasil, entre 1937 a 1985, por personagens como Noel Rosa, Custódio Mesquita, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e Chico Buarque.

Palavras-chave

Acorde Napolitano, Sexta napolitana, teoria e crítica da música popular, Tonalidade associativa.

Recebido em 6 de setembro de 2013

Aprovado em 28 de fevereiro de 2014

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 15-56, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p15-56>

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, Florianópolis, SC, Brasil).

Memories and Stories from the Neapolitan Chord and its Functions in Certain Songs of Popular Music in Brazil

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Abstract

Whereas the historical implications of musical materials interfere with the appreciation and criticism about what composes a song, the versed set of musical notes known by various terms was approached here, among them the Neapolitan chord. Assuming that the chords are not pure magnitude, we comment aspects of the technical treatment traditionally given to the Neapolitan chord and how this nickname brings traces of quarrels that are important to the western modernity. It is noteworthy that in its long and international path, which dates back to the pre-baroque, this harmony was conventionally reserved for the expression of regret and pain, and how this kind of premeditated associability also became effective on songs produced in Brazil between 1937-1985, by artists such as Noel Rosa, Custódio Mesquita, Tom Jobim, Vinicius de Moraes and Chico Buarque.

Keywords

Neapolitan chord, Neapolitan sixth, theory and criticism of popular music, Associative tonality.

*No momento em que um acorde não
deixa mais escutar sua expressão
histórica ele exige terminante-
mente que se leve em conta suas
implicações históricas, aquilo que
o envolve. Elas se converteram em
uma qualidade sua.*

*O sentido dos meios musicais não
brota de sua gênese,
e no entanto não é separável dela.*

Theodor Adorno²

² Conforme tradução e comentários de WAIZBORT, Leopoldo. *Auklarüng musical: considerações sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na Philosophie der neuen Musik*. 1991. 355 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991. p. 70.



entre os recursos que são postos juntos em uma canção, um acorde é um artefato musical que está na história e tem uma história³. Tal artefato, uma espécie de acordo entre determinadas notas, causa e é causado por escolhas, depende de esforços mecânicos para a sua efetividade e se caracteriza como um tipo pré-estipulado que, por outro lado, dá margem à manipulação. No âmbito da tonalidade harmônica, um acorde é então um agrupamento sonoro razoavelmente mensurável que, misturado a outros fatores e maturado de conotações inexatas, atua sob nossas percepções contando com impressões passadas e presentes.

Escutado assim, um acorde não é uma combinação que se fecha em si mesma, antes é um construto construtor que ocupa lugar central na trajetória ocidental. Vai daí que o estudo desses concisos conjuntos de notas específicas “coincide, em parte, com várias áreas do estudo histórico [...] e isso ocorre porque a música apresenta como traço peculiar uma íntima relação com vários aspectos da atividade humana, o que acarreta um difícil isolamento ou mesmo uma definição restrita a uma única área”.⁴ Então, levando em conta que “a análise da música requer mais do que teoria musical e revela algo mais do que relações de sons”,⁵ o caso da disposição conhecida como acorde napolitano oportuniza

3 Parafrazeando “Como todas as outras criações e instituições humanas, a Filosofia está na História e tem uma história” (CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2006. p. 46).

4 TOMÁS, Lia Vera. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p.14.

5 LESCOURRET, Marie-Anne. De Schiller a Schönberg: a idéia moral do ideal poético. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 259.

– apesar das limitações inerentes aos exercícios de apartação – um exercício de apreciação de “implicações históricas”, como diz Adorno, que pode contribuir para a compreensão de determinadas eficácias deste longo e culto acorde em canções identificadas como populares nas sociedades contemporâneas.

Sem maiores cerimônias – desconsiderando por ora as questões técnicas e históricas e já ouvindo este acorde em cenário recente – convém citar uma ocorrência, estereotipada e acessível, que sirva de referência comum para o desenvolvimento do exercício. Uma aparição deste “acorde doloroso”⁶ em repertório popular associado à determinada concepção de brasilidade, se faz ouvir ao início da seção B de “Garota de Ipanema”, a exitosa canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes datada de 1962, quando ressoa a primeira interjeição: “Ah! porque estou tão sozinho”. Em tom de carência e chantagismo sentimental masculino, este verso sedutor (Figura 1) inaugura um novo episódio, um sensível desdobramento métrico, melódico e timbrístico que anseia “revelar o sofrimento do enunciador por não encontrar um meio eficaz de atrair a atenção da ‘garota’. Trata-se de um estado passional”.⁷ A figura de harmonia escolhida para contribuir com tal engenho persuasivo é justamente o acorde napolitano. Na tonalidade de Fá-maior a melodia canta naturalmente, i.e., diatonicamente, a nota fá, mas o acorde que a estranha contribuindo para a consecução de um “Ah!” ainda mais eloquente, como se sabe, é o acorde de Gb7M. Por instantes, a nova cena parece sugerir a área tonal do bII, a indireta e remota região napolitana⁸.

6 FRANCESCHINI Furio apud VERSOLATO, Júlio César. *Rumos da análise musical no Brasil: análise estilística 1919-1984*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música), 125 f., - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2008. p. 65.

7 TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 195.

8 Sobre “região” e classificação da “região napolitana”, Cf. SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004. p. 37-53, 55-56, 91-94. Sobre as incumbências das seções B (ou seções centrais) em formas musicais de tipo AABA, Cf. AGAWU, V. Kofi. *La musica como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. p. 97-116; KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor, 2003. p. 81-89; SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991. p. 151-168, 175-176, 185-188. No âmbito da *jazz theory* a seção B é conhecida por termos como “Bridge”, “Classic Bridge”, “Sears Roebuck Bridge” ou “Montgomery Ward Bridge”, Cf. COKER, Jerry, KNAPP, Bob, e VINCENT, Larry. *Hearin’ the Changes: Dealing with Unknown Tunes by Ear*. Rottenburg: Advance Music, 1997. p. 50-57; BOLING, Mark e COKER, Jerry. *The Jazz Theory Workbook*. Rottenburg: Advance Music, 1993. p. 83-84.

Região napolitana Gb: I7M "IV7blues"

Tonalidade principal F: bII7M

acorde napolitano

Figura 1: O acorde napolitano (bII7M) no primeiro verso da “seção B” de “Garota de Ipanema”, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1962.

Estimulando memórias diversas com este caso específico, pode-se dizer que, o que se propõe comentar aqui é algo a respeito das entremeadas relações de produção, recepção e significação deste acorde. A intenção é mediar informações e interpretações sobre conotações associadas a esta específica forma de cultura material produzida pela combinação de determinadas notas e relações acórdicas que, com outras escolhas, mostra-se como uma figura de harmonia capaz de contribuir para propósitos que visam “mover e sacudir os afetos de um público”.⁹

Tais considerações sobre a cultura e impactos do acorde napolitano resultam, em parte, de revisões formalizadas anteriormente¹⁰. Tal trabalho segue seu curso e, nesta oportunidade, se volta para duas demandas principais. Uma é o estudo de interações entre algumas funções deste artifício musical, duradouro e cosmopolita, e “aspectos

9 LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Barcelona: Amalgama . 2012 p. 40. Para frisar que, por si só, o acorde napolitano não possui super poderes de expressão e comoção e que seus efeitos dependem da combinação de diversos fatores, vale notar que o segundo acorde deste verso é uma figura de harmonia que também agrega conotações patéticas. Na área tonal de Solb maior, enarmonicamente, o B7 pode atuar como um “IV7Blues”. Então vale dizer que, na ambientação do verso misturam-se estereótipos de consternação oriundos de duas tradições harmônicas: a tradição centro européia se faz representar pelo acorde napolitano (“Ah, porque estou tão so-”) e, em somatória, a linhagem afro norte americana se faz representar pelo lugar-comum IV7Blues (“...sozinho”). Cf. “Uma interpretação dos acordes coadjuvantes na seção B de Garota de Ipanema: da presença do IV7Blues na música popular brasileira” em FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. xlii+817 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010. p. 785-791.

10 FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. 174 p. Dissertação (Mestrado em Arte) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 1995. p. 40-45.; _____, *Que acorde ponho aqui?*, p. 61-111 e 564-579. Uma versão preliminar do presente artigo foi apresentada no II Colóquio Internacional de História e Música “Música popular: história, memória e identidades” do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista na cidade de Franca em maio de 2015.

construcionais” e “repcionais”¹¹ observáveis em canções populares produzidas ao longo do século XX em contextos brasileiros. Outra é tomar parte dos esforços de aproximação entre os que estudam a música popular contando com recursos da musicologia, estética, análise e técnica musical e aqueles pesquisadores de diversas áreas que, com seus enfoques e ferramentas próprias, também estudam essa música. Tal aproximação é percebida como contributiva pelos que vêm notando que o enfrentamento dessa produção se mostra, em vários sentidos, ampliado e melhor focado com a conjugação de campos de conhecimento que, formalmente, em países como o Brasil, se encontram demasiadamente apartados.

Acorde de sexta napolitana e acorde napolitano: referências, definições e termos

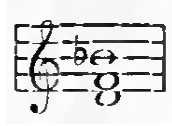
Chamo esse acorde de “Napolitano”, pois o primeiro a utilizar “conscientemente” este tipo de subdominante foi Alessandro Scarlatti [1660-1725] em Nápoles. Sigo, na denominação desse acorde, o ensinado pelo Dr. H. Riemann.
Max Reger¹²

Os assuntos envolvendo esta figura de harmonia são tradicionais e queridos na arte e na teoria musical, com isso as referências – com diversos estudos de casos e pontos de vista – são inúmeras e não serão propriamente revistas nesta oportunidade. Para reler uma definição sintética, podemos recorrer ao influente *Musik Lexicon* publicado, desde finais do século XIX, pelo musicólogo alemão Hugo Riemann (1849-1919).

11 TAGG, Philip. Análise musical para “não-musos”: percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 7-18, jan-jun. 2011. p.15. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100002>.

12 REGER, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical, 1978. p. 51. Neste manual, publicado em 1905 pelo compositor alemão Max Reger (1873-1916), “o primeiro e mais característico dos meios modulatórios usados [...] é a sexta napolitana, que aparece em 64 dos 100 exemplos, em 15 deles duas vezes, e em um deles três vezes” (BARCE, Ramon. *Prólogo*. In: REGER, op. cit. p.7).

Sexta Napolitana: nome dado por muitos teóricos para a sexta menor sobre a subdominante de uma *tonalidade menor*, como, por exemplo, em Lá- menor:



Com a nota mais grave (ré) como a subdominante, a nota sib seria mais corretamente interpretada como uma suspensão (um sib antes de lá); o passo de sib para lá é, frequentemente, suprimido e a nota sib por meio de um intervalo de terça diminuta alcança a nota sol# ou então, volta para si natural, a nota da escala da qual se deriva.



Através da introdução da *Sexta Napolitana*, muitas progressões harmônicas ousadas são incorporadas à harmonia tonal, por exemplo, o salto de trítone (sib para mi).¹⁵

Mantendo, com Riemann, a exemplificação na tonalidade de Lá-menor, temos que, no geral, os comentadores distinguem dois principais estados desta harmonia: “ré-fá-sib” dito “acorde de sexta napolitana” e “sib-ré-fá” dito “acorde napolitano”.¹⁴ Notando que estas duas disposições

15 RIEMANN, Hugo. *Dictionary of Music*. London: Augener, 1908 p. 535. Riemann deixou diversos comentários sobre a matéria. Uma menção a Alessandro Scarlatti e ao legado da ópera napolitana, bem como sobre a correlação com o modo frígio, se acha em RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*. London: Augener, 1899. p. 95. Sobre as expansivas capacidades modulatórias deste acorde, Cf. RIEMANN, *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*, p. 162-173. Sobre a “estranheza” da napolitana e sobre sua capacidade de “intensificar” e produzir “grande efeito”, Cf. RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*. Barcelona: Editorial Labor, 1952. p. 122. Para outras referências sobre Riemann e este acorde, Cf. LANG, Robert. Origin and Tradition of the Concept of “Sixth Neapolitan”. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, v. 43, n. 4, 2009, p. 489-502.

14 Com estas duas designações, convém ressaltar que esta harmonia é conhecida por diversos nomes e cifras que guardam determinadas ênfases, diferenças e especificidades. Dentre outros, temos: “tríade napolitana”, “supertônica bemol”, “acorde de II grau rebaixado”, “IVm⁶Np”, “bII7M”, “Np”, “N”, “bII₆”, “-II”, “6N”, “N₆” ou “N⁶”, “HNp”, “S”, “sA” ou “As” (leia-se “Anti-relativo maior da subdominante menor”),

das mesmas notas estão presentes em diversos repertórios, *grosso modo*, considera-se que o acorde de sexta napolitana, o estado ré-fá-sib, e em tonalidade menor, associa-se aos estilos mais antigos, tradicionais ou conservadores. Neste caso, a nota diatônica ré, posicionada na voz mais grave, é interpretada como o baixo fundamental, enquanto que a nota não diatônica, sib, é racionalizada como nota ornamental, uma dissonância acrescentada ao IVm. Tal interpretação persiste e, convivendo com outras, envolve-se em inevitáveis mal-entendidos, pois, eventualmente, o anfibológico estado ré-fá-sib é visto como uma primeira inversão. Ou seja: a nota sib – embora não diatônica na tonalidade principal (Lá-menor) e não necessariamente no baixo – é dada como a fundamental do acorde.

A ênfase no termo sexta se justifica por uma conjunção de arraoados conhecidos no universo da harmonia de escola: sexta é uma medida do intervalo que, à maneira das práticas teóricas do baixo contínuo, faz referência objetiva à extensão de sexta menor (oito semitons) que se forma entre a nota do baixo (no caso, a nota ré) e a dissonância (sib) acrescentada ao acorde (Dm). Sexta também pode indicar a própria nota (sib), a singular sexta menor sobre acorde menor, caso excepcional no sistema tonal que, por isso, justifica um rótulo diferenciador: sexta napolitana. Ao valor de fora do comum agregam-se implicações subjetivas: a “função expressiva da sexta menor” compara-se ao efeito de uma “explosão de angústia”, dificilmente “podemos encontrar uma página de música ‘dolente’ de qualquer compositor tonal de qualquer período sem que a encontremos diversas vezes”.¹⁵ Sexta pode denominar também a primeira inversão de um acorde, neste caso, o pressuposto acorde perfeito maior sobre o segundo grau rebaixado (bII⁶). Observa-se

“s^{6>}”, “sⁿ”, “II frígio”. Assim, o termo “napolitano” nem sempre é empregado. Sobre a matéria, no âmbito da teoria de escola, além das referências citadas ao longo do presente texto, Cf. ARNOLD, Frank Thomas. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Dover Publication, 1965. p. 606-609; DAMSCHRODER, David. *Thinking About Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p.198-210; KARG-ELERT, Sigfrid. *Precepts on the Polarity of Sound and Tonality. The Logic of Harmony*. Victoria: Harold Fabrikant, 2007. p. 104-111; KRÜGER, Fernanda e MATTOS, Fernando Lewis. *O acorde de sexta napolitana*. Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, (Mimeo) 2009; LESTER, Joel. *Harmony in Tonal Music*. New York: Knopf, 1982. p. 94-101; OTTMAN, Robert. *Advanced Harmony*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000. p. 216-228; PISTON, Walter. *Armonia*. Barcelona: Labor, 1995. p. 392-402; SESSIONS, Roger. *Harmonic Practice*. New York: Harcourt, Brace, 1951. p. 114-116; ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonia*. Barcelona: Labor, 1945. v.2. p. 165-170.

15 COOKE, Deryck. *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1990. p. 146.

então que o termo sexta é polissêmico, com ele a teoria não elimina totalmente o valor de ambiguidade que, artisticamente, é uma das estimadas riquezas desta figura de harmonia.

A racionalização deste ré-fá-sib como primeira inversão de um acorde perfeito maior, em boa medida, desfoca aquilo que, com o termo específico sexta napolitana, se valoriza enquanto matiz especial, acorde amaneirado, dissonante por *excentricidade*. *Tal desfoque pode ocorrer, pois o padrão perfeito maior porta conotações de conjunto ordinário, justo e simples, comum e consonante*. O que exprime afetação no acorde de sexta napolitana não é, é claro, o tipo perfeito maior condicionante desta interpretação de primeira inversão, e sim a aparição da nota sib no ambiente diatônico de Lá-menor. Foi esta nota estranha à escala natural que, merecendo destaque, passou a pertencer ao grupo daquelas ricas e diferenciadas sextas preternaturais da harmonia tonal. Nesta razão de inversão, dá-se a nota sib como um fator próprio e não como dissonância, ou seja, naturalizada como nota fundamental, a nota sib deixa de ser “um fator que altera a correta disposição sintática da música em busca de um efeito determinado”, assim, “despojada de sua singularidade retórica, privada de seu potencial eloquente” a dissonância “é ‘vulgarizada’ como diria Quintiliano”.¹⁶

Por sua vez, o chamado estado fundamental, sib-ré-fá, corresponde com maior precisão ao rótulo acorde napolitano e aos sinais de cifra que evidenciam o rebaixamento do II grau, tais como: bII ou bII7M. Neste caso, o termo sexta se mostra inadequado, inoperante, pois tal intervalo efetivamente não aparece nesta disposição¹⁷. Sempre *grosso modo*, pois um acorde por si só não é capaz de determinar data, lugar, autor, estilo ou gênero, associa-se o estado sib-ré-fá aos estilos mais recentes, nos quais a nota não diatônica, sib, é decididamente interpretada como fundamental de um bII assimilado já como grau autônomo. Outro indício de recentidade, também geral e insuficiente, é a franca aparição deste novo grau em tonalidade maior, um dileto gesto da decantada expansão tonal que, ao longo da contemporaneidade, encontrou novos empregos

16 LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*, p. 150.

17 Com isso, vale observar que, em determinadas práticas teóricas, a diferença entre “acorde napolitano” e “de sexta napolitana” é desconsiderada, percebida como muito tênue e fugidia, pois tanto o estado fundamental quanto a dita primeira inversão são dados como possibilidades que, de fato, não modificam a capacidade funcional do mesmo acorde. No entanto, eventualmente a diferença específica pode ser apreciada quando ocorre preparação, no caso, na tonalidade de Lá menor, a preparação para ré-fá-sib pode passar por A7 (a dominante secundária do IVm), enquanto que a preparação para sib-ré-fá pode passar por F7 (a dominante secundária do bII).

para o rejuvenescido acorde napolitano¹⁸. Contudo, posta essa imagem geral de que, como a semente que germina e se torna árvore frutífera, a sexta napolitana surge como nota ornamental, floresce como inversão, cresce como grau emancipado que, maduro, cumpre funções de região, de área tonal e até mesmo de tom vizinho, vale reiterar: diferentes “formas deste acorde foram largamente utilizadas em toda a história da música”.¹⁹

Tais entendimentos, deterministas em certa medida, também ressoam em discursos sobre o bII em meio popular²⁰. Também aqui, no geral, os casos percebidos como mais tradicionais ou antigos empregam, preponderantemente, o IVm com o ornato da sexta napolitana, o aspecto de primeira inversão, e em tonalidade menor²¹. Já os casos percebidos como bII7M ou como região napolitana, inclusive em tonalidade maior, denotam estilos, obras ou harmonistas que sofrem ou estão envolvidos em processos de modernização, como pode sugerir o Gb7M do verso bossanovista supramencionado²².

-
- 18 Segundo WASON, Robert W. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester: University of Rochester Press, 1995. p. 109-110, tal noção de que o emprego emancipado do “acorde napolitano” é algo “mais recente” e “característico da linguagem harmônica do final do século XIX”, se difundiu incisivamente a partir dos ensaios “*Das Gesetz der Tonalität*” (A lei da tonalidade) publicados entre 1888 a 1890 pelo musicólogo austriaco Josef Schalk (1857-1900).
 - 19 PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado e PASCOAL, Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia*. São Paulo: Companhia Editora Paulista, 2000. p. 92.
 - 20 Sobre os impactos deste tipo de logicidade linear e etapista na teoria da harmonia, Cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de, *Que acorde ponho aqui?*, p. 561.
 - 21 Para ilustrar esse sabor de época em repertório popular produzido no Brasil, vale observar que alguns comentaristas destacam o emprego da “sexta napolitana” em obras de Ernesto Nazareth (1863-1934). Cf. ALMEIDA, Alexandre *Zamith. Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1999. p. 125-126; MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007. p. 146; PASCOAL, Maria Lucia Senna Machado e PASCOAL, Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia*, p. 83-92.
 - 22 Na teoria da música popular – onde “o acorde bII7M ingressou no vocabulário ‘diatônico’ do tom menor para ficar” (GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006. p. 120-121) –, Cf. ALMADA, Carlos de Lemos. *Harmonia funcional*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 156-157; DELAMONT, Gordon. *Modern Harmonic Technique*. Delevan: Kendor Music, 1965. p. 8-11; NETTLES, Barrie e GRAF, Richard. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Rottenburg: Advance Music, 1997. p. 83.

O termo “napolitano”: implicações extramusicais devem ser colocadas em pauta?

Até mesmo as formas dos utensílios da mesa – pratos, travessas, faca, garfos e colheres – daí em diante nada mais fazem do que variar temas do século XVIII.

Norbert Elias²⁵

A maneira italiana de tocar é extravagante, artificiosa, obscura, geralmente muito atrevida, esquisita e difícil de executar. [...] pressupõe um vasto conhecimento de harmonia, e produz mais admiração que prazer naqueles que não o possuem. A maneira francesa de tocar é limitada, porém clara, precisa e correta quanto a expressão, fácil de imitar, não é refinada nem obscura, é inteligível para todos [...] não requer muitos conhecimentos de harmonia [...] não dá muito o que pensar aos conhecedores. Johann Joachim Quantz²⁴

O costume de usar o termo napolitano para qualificar uma nota, um intervalo, uma inversão, um acorde, um grau, uma função harmônica ou uma área tonal, teria então surgido entre os séculos XVII e XVIII e se consolidado ao longo do XIX. Entretanto, mesmo entre os autores ditos eruditos, por diferentes razões, este termo nem sempre aparece. Veja-se o influente caso de Heinrich Schenker (1868-1935): no §50 do seu “*Harmonielehre*” publicado em 1906, este acorde é dado como o “segundo grau frígio em uso no modo menor”. Assim, Schenker observa o “compromisso artístico” deste “rebaixamento do II grau” com a satisfação de “interesses estéticos” e, em especial, das “necessidades motílicas”.²⁵ Com as contra opiniões de teóricos como Riemann e

25 ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 114.

24 QUANTZ, Johann Joachim. *On Playing the Flute*. London: Faber, [1752] 2001. p.354-355.

25 No §145, Schenker desenvolve outro argumento para justificar a inclusão do bII na paleta dos acordes da tonalidade maior ou menor. Cf. SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990. p. 169-170, 391-395. Cf. “Significance of Phrygian Mode” em NOVACK, Saul. *The Analysis of Pre-baroque Music*. In: BEACH, David (ed.). *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1985. p. 113-135.

Schoenberg²⁶, esta interpretação defendida por Schenker foi divulgada por discípulos e simpatizantes, como se vê, por exemplo, no texto publicado em 1952 por Salzer²⁷. E a tese do “traço frígio”, *i.e.*, o entendimento de que, nas tonalidades de Dó-menor ou Dó-maior, o acorde de Db7M é um empréstimo do bII oriundo do modo Dó-frígio, encontra defensores também entre os que escrevem a chamada *jazz theory* ou comentam as razões harmônicas da música popular²⁸.

A alcunha genérica, napolitano, no caso referencia uma espécie de ideário estilístico de um grupo de artistas destacados na criação de música vocal e ópera. Neste grupo sobressai o nome de Alessandro Scarlatti (1660-1725), comumente dado como o “fundador”, o “pai” ou o “grande reformador” da chamada “*Opera napoletana*”.²⁹ Outros

-
- 26 RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*, p. 281; SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001. p. 338-342. Sobre os entendimentos de Schoenberg, Cf. DUDEQUE, Norton E. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005. p. 75, 78-79.
- 27 SALZER, Felix. *Audición estructural*. Barcelona: Labor, 1990. p. 190-191, 450-453.
- 28 Dentre outros, Cf. CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986. p. 97 e 123; HERRERA, Enric. *Teoria musical y armonia moderna*, v.1. Barcelona: Antoni Bosch, 1995. p. 123; JAFFE, Andrew. *Jazz Harmony*. Rottenburg: Advance Music, 1996. p. 88; PEASE, Frederick. *Jazz Composition: Theory and Practice*. Boston: Berklee Press, 2005. p. 76 e 78; TAGG, Philip. *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of what Most People Hear*. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press, 2009. p. 117; TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2009. v+196 p. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008. p. 155-156; ULANOWSKY, Alex. *Harmony 4*. Boston: Berklee College of Music, 1988. p. 25-24.
- 29 Sobre o descrédito de tais epítetos, Cf. BOYD Malcolm e LAZAREVICH, Gordana. “Scarlatti.” *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Sem precisar dados, muitos comentaristas repetem que o acorde de sexta napolitana é usual na música de A. Scarlatti. Assim, a partir de LEWIS, Emmett. *The Neapolitan Sixth Chord: Its Origin and Development Through J. S. Bach*. Thesis (Master of Arts in Music) - Eastman School of Music - University of Rochester, 1959. p. 25-29, parece útil referenciar algumas passagens em que o compositor faz uso do “seu” acorde. Dentre as “*Cantate profane*” compostas por A. Scarlatti a partir de aproximadamente 1710, Lewis comenta os seguintes casos: No recitativo “*Si che ingrata e spergiuira tanto tu sei*” da cantata “*Cruda Irene superba*”, o acorde “dó-láb-mib” na área tonal de Sol-menor ambienta o verso “*E pur io t'amo e pur t'adoro ancora*” (Embora eu te ame e te adore ainda). Nesta cantata, ouvimos o acorde “fá-láb-ré” na área tonal de Dó-menor nos compassos 9 e 14 do recitativo “*Dal bel Volto d'Irene*”. Na ária “*Non disperate un giorno*” da cantata “*Entro romito speco*”, o acorde “dó-mib-láb” na área tonal de Sol-menor ambienta o verso “*Ma un tenero piacer alfin consolerà i vostri pianti*” (mas um suave prazer finalmente consolará seu pranto). Na cantata “*Per um Vago Desire: la lezione di musica*”, o acorde “dó-mib-láb” se faz ouvir na área tonal de Sol-menor. No melodrama “*La Rosaura*”, de 1690, Ato 2, cena I, o acorde “ré-fá-sib” se faz ouvir na área tonal de Lá-menor. E,

compositores de vulto são Nicola Porpora (1686-1768), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Niccolò Jommelli (1714-1774), Pasquale Anfossi (1727-1797), Niccolò Piccinni (1728-1800), Giovanni Paisiello (1740-1816) e Domenico Cimarosa (1749-1801). Sempre citado também é o nome de Pietro Metastasio (1698-1782)⁵⁰, o estimado poeta e autor de libretos desta “*Scuola musicale napoletana*” que, sinteticamente, já foi caracterizada assim:

Na ópera italiana começaram a manifestar-se, ainda antes do fim do século XVII, tendências no sentido de uma estilização da linguagem e formas musicais e de uma textura musical simples, concentrada na linha melódica da voz solista e apoiada por harmonias agradáveis ao ouvido. O resultado final foi um estilo de ópera mais preocupado com a elegância e a eficácia externa do que com a força e a verdade dramática [...]. Esse novo estilo, que se tornou conhecido no século XVIII, desenvolveu-se, parece, nos seus primórdios, principalmente em Nápoles, sendo por isso muitas vezes chamado estilo napolitano.⁵¹

Entretanto, é claro consenso que não é caso de circunscrever o napolitano como acorde original ou exclusivo a tais personagens ou grupo, pois “embora os compositores da escola napolitana usassem com frequência esse acorde em sua música, eles não o criaram, antes o herdaram de compositores mais antigos”.⁵² De maneira geral, podemos considerar que este dispositivo musical foi uma invenção que se alastrou à época em que a ópera – e nela a produção napolitana se destaca – disseminou-se pela

na cena II, na primeira ária de Elmiro, o acorde de sexta napolitana “lá-dó-fá” se faz ouvir na área tonal de Mi-menor.

50 Além deste acorde, outras características podem suscitar comparações entre canções de corte AABA, como “Garota de Ipanema”, e a forma “Ária da capo” praticada pela escola napolitana ao início do século XVIII. Dentre as convenções atribuídas à Metastasio observa-se que, a seção B, além de se mover por diferentes áreas tonais, pode mesmo recorrer a efeitos contrastantes de metro ou ritmo. A duradoura solução de reservar a seção A para a descrição de uma “situação” e a seção B para a exposição de um “sentimento” é outro traço associado ao legado melodramático napolitano. Cf. SEABRA, Augusto M. *Nápoles, arquétipo da nova música da Europa*. Notas de concerto. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2015; WESTRUP Jack, et al. “Aria.” *Grove Music Online*. Oxford University Press.

51 GROUT e PALISCA, *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva. p. 362-363. Cf. BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: Norton, 1947. p. 122-123.

52 KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony*. New York: McGraw-Hill, 2004. p. 359.

Europa e suas colônias levando consigo técnicas, valores e uma sedutora terminologia (*allegro, pianíssimo, mezzo forte* etc.) que ainda usamos. De resto,

a própria noção de Escola Napolitana hoje é questionada, na medida em que não parece ter havido diferença fundamental entre a produção operística (muito rica) dessa cidade e a do resto da Itália. Há, sim, em Scarlatti – mas também em outros compositores menores, seus contemporâneos –, um processo de transição entre as formas típicas da Escola Veneziana e as que vão caracterizar o Barroco Tardio.⁵³

Essa imprecisa qualidade de lugar, reinventando em certa medida o costume de caracterizar as grandezas musicais através da menção aos lugares da antiga Grécia (dórico, jônio, frígio etc.), sobrevive em alguns termos da teoria contemporânea: terça de picardia, sextas aumentadas italianas, francesas e alemãs e, no caso, sexta napolitana. Quando apartados do grosso caldo da história, da cultura e da sociedade, tais rótulos podem soar demasiadamente arbitrários. E assim, esvaziados de implicações densas e nada puras, podem levar autores de prestígio, como o faz o compositor e teórico norte-americano Walter Piston (1894-1976) em seu influente “*Harmony*” de 1941, a afirmar “que não parece haver uma boa explicação para a origem desses nomes”.⁵⁴ Assertivas desta ordem – “sexta napolitana é um nome totalmente sem sentido”,⁵⁵ ou “esses termos ‘nacionais’ são irracionais e inúteis”⁵⁶ –, eventualmente, ainda se renovam em nossos manuais: “este termo geográfico [...] não tem qualquer autenticidade histórica, trata-se simplesmente de um rótulo conveniente e tradicional”.⁵⁷ E, querendo ou não, reiteram aspectos daquele formalismo defendido pelo esteta boêmio-austriaco Eduard Hanslick (1825-1904):

Por mais necessária que pareça a relação da história da arte com a estética, sob o ponto de vista metodológico, cada uma dessas duas

53 COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 155.

54 PISTON, Walter. *Armonia*, 404.

55 OUSELEY, Frederick Arthur Gore. *A Treatise on Harmony*. Oxford: Clarendon Press, 1868. p. 164.

56 GRIMM, Carl William. *A Simple Method of Modern Harmony*. Cincinnati: Willis Music Co., 1906. p. 151.

57 KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy, *Tonal Harmony*; p. 374.

ciências deve, no entanto, defender sua essência mais própria, pura, de uma mistura estreita com a outra. [...] o esteta deve deter-se unicamente nas obras [...] e procurar o que é belo nelas e por quê. A pesquisa estética nada sabe e nada saberá das relações pessoais e do ambiente histórico do compositor; ela só ouvirá o que a própria obra de arte exprime e acreditará nisso.³⁸

No entanto, com a revisão das concepções estruturalistas e formalistas³⁹, que a seu tempo vem atingindo também a teoria musical, alguns observadores não deixam de levar em conta aspectos extramusicais⁴⁰. Assim, insistindo na tecla de que o acorde não é um conjunto neutro e autossuficiente, mas sim algo que está no mundo, é possível perceber que embora inexato e de difícil determinação, e mesmo que tenha surgido de motivações diversas, isso não quer dizer que a mal fadada alcunha geopolítica seja pura arbitrariedade, uma convenção terminológica sem qualquer relevância ou razão de ser.

Nesta direção, ainda que brevemente, vale recuperar a imagem que, naqueles anos, os franceses faziam dos italianos. Pois, como observa Ellis, “napolitano” era “um termo bastante pejorativo” que, implicando abuso, exagero, descontrole emocional ou irracionalidade, se consagrou como uma maneira de afrontar ou ironizar o temperamento, o gosto e as soluções musicais dos italianos e italianófilos⁴¹. Ressalvando que, também nessas querelas, “o desacordo supõe um acordo nos terrenos

38 HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*, uma contribuição para a revisão da estética musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p. 81. Sobre Hanslick e entorno deste formalismo musical, Cf. ALPERSON, Philip. *Filosofia da música: formalismo e além*. In: KIVY, Peter (Org.). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 317-342; DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Lisboa: Editora 70, 2005. p. 79-85; FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical, 1994. p. 325-334; KIVY, Peter. What was Hanslick Denying? *The Journal of Musicology*, v. 8, n. 1, p. 3-18, 1990; NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005. p. 117-139; VIDEIRA, Mário. *O romantismo e o belo musical*. São Paulo: Editora Unesp, 2006; SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 348-354.

39 Cf. GIDDENS, Anthony. Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan (Org.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999. p. 281-319; NATTIEZ, , op. cit. p.17-66.

40 Sobre o “extramusical”, Cf. DAHLHAUS, Carl e EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Que é a música?* Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009. p. 45-61.

41 ELLIS, Mark R. *A Chord in Time: the Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*. Farnham, England: Ashgate, 2010. p. 15-16.

de desacordo”,⁴² vejamos alguns registros que podem ilustrar aspectos do processo de formação das conotações imputadas ao napolitano. Em 1636, em seu “*Traité d’Harmonie*”, o polímata francês Marin Mersenne (1588-1648) já assinalava os dois partidos:

Os italianos observam, em suas narrativas, várias coisas das quais os nossos músicos estão privados [...] eles representam [...] as paixões e os afetos da alma, as fraquezas do coração e diversos outros sentimentos, de tal forma que se tem a impressão que de fato foram atingidos por essas paixões [...] os nossos franceses contentam-se em agradar o ouvido [...] usando, em suas canções, uma sonoridade constante, o que as impede de ter energia.⁴³

Pela magnitude, longa trajetória e por sumariar conflitos sociais profundos, estudiosos de diferentes campos abordam tal contenda. No campo da estética musical Fubini observa que o melodrama na França espelha-se na seriedade, no recolhimento austero, no comedimento, nas regras tradicionais, nas temáticas mitológicas e legendárias e está vinculado aos ambientes aristocráticos. Em contrapartida, na Itália, o melodrama é muito mais popular, com música expansiva e liberta de regras que cultiva o virtuosismo dos cantores, a temática burguesa e a veia melódica⁴⁴. No campo da sociologia Norbert Elias destaca que, em “repulsa ao gosto popular” italianizado, o “gosto clássico francês” e as condições espirituais e ideais de uma sociedade absolutista de corte encontraram expressão adequada na *Tragédie Française*, pois nesta valoriza-se a boa forma – clara, transparente e regulada como a etiqueta – como traço de uma sociedade autêntica. Assim, de modo contrário ao ânimo dos italianos, o “controle dos sentimentos pela razão” é observado como uma necessidade vital: o comportamento reservado e a elimi-

42 BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 207. De fato, são várias as querelas que marcam o mundo que, aos poucos, assimilava a sexta napolitana como um legítimo recurso da tonalidade harmônica: a querela entre o melodrama francês e melodrama italiano, a querela entre o teatro de feira e a comédia francesa, a querela entre ramistas e lullistas, a querela dos bufões e a querela entre gluckistas e piccinnistas. Contendas do mundo dramático musical que, como se sabe, se inscrevem em uma mais ampla, genericamente referida como “*La Querelle des anciens et des modernes*”. Cf. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005. p. 175-233.

43 MERSENNE apud COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 19.

44 FUBINI, Enrico. Los enciclopedistas y la música. Valência: Ed. Universitat de València, 2002. p. 38-40.

nação das expressões plebéias, da gente de baixa posição social e de tudo aquilo que, por ser vulgar, não deve ser dito ou tem que ser ocultado na vida cortesã, estão na base do “*bon goût*”, da elegância, requinte e refinamento defendidos na vida artística, intelectual, espiritual, moral e material francesa⁴⁵.

A diferença fez-se aguda a tal ponto que, nas primeiras décadas do século XVIII, acusar um músico francês de “italianismos” chegou a ser a “mais infame acusação”.⁴⁶ De 1768 data um documento que pode abreviar esta recuperação. Trata-se do *Dictionnaire de musique* publicado pelo *philosophe-musicien* Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), um personagem consabidamente afeiçoado aos italianismos, ao mundo da ópera e aos minuciosos detalhes das cifras e nomes dos acordes. Para apreciar a defesa que Rousseau faz ao brilhantismo e eloquência da *Opera napoletana*, vale reler uma passagem do célebre verbete “Gênio”:

Não busques, jovem artista, aquilo em quê consiste o gênio. Se o possuis, o sente em seu interior. [...]. Queres saber se te anima alguma faísca deste fogo devorador? Corre, voa a Nápoles para escutar as obras primas de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolesi. Se teus olhos se encham de lágrimas, se sentes palpitar teu coração, se te perturbam os calafrios, se a opressão te afoga em seus delírios, pega o Metastasio e trabalha; o gênio dele inflamará o teu; criarás seguindo o seu exemplo: ali está o que o gênio concebe, e outros olhos te compensarão logo as lágrimas que teus maestros te fizeram verter. Porém se os encantos desta grande arte te deixam impassíveis, se não sentes delírio nem encanto, se achas simples belo o que arrebatava, te atreves a perguntar em quê consiste o gênio? Homem vulgar, nunca profanes este nome sublime. De que te valeria conhecê-lo? Não conseguirias senti-lo: faz música francesa.⁴⁷

45 ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história de costumes*, p.114.

46 FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, p. 199.

47 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. p. 229. Como se sabe, a rerepresentação de “*La serva padrona*” de Pergolesi na “*Académie royale de musique*”, em 1752, é apontada como evento deflagrador da mencionada “*Querelle des Bouffons*” que, animando Paris, ambienta as declarações de Rousseau. Sobre o emprego da sexta napolitana nesta ópera, CF. LEWIS, op. cit. p. 30-31.

O propósito com essa mínima recuperação não é determinar a causa específica para os adjetivos geopolíticos da teoria musical⁴⁸. E sim contrapor a “ideia de música absoluta”⁴⁹ a um caudaloso “processo civilizador”: um cenário denso, condicional e circunstancial, onde tal ideia nasceu, cresceu e, consolidada, no silêncio da maturidade, fomenta os melhores esforços teóricos que perpassam a contemporaneidade tentando nos convencer que os acordes e suas funções são grandezas puras, textos que gozam inteira autonomia em relação aos seus contextos⁵⁰.

Conotações e afeições associadas ao napolitano: um acorde não puro

HAMLET - *Ó Jefté, juiz em Israel, que tesouro possuías! [...]*

POLONIO (à parte) - *Ainda minha filha. [...] - Se me chama Jefté, é porque tenho uma filha que estremeço...*

William Shakespeare⁵¹

É importante ter em conta que este acorde [...] se reservava para a expressão mais intensa do lamento e da dor, pelo que, de modo algum, se pode mal interpretá-lo como material harmónico puro.

Diether de La Motte⁵²

Em seus variados estados e encadeamentos, essa figura de harmonia traz consigo uma carga de conotações que, como observam alguns comentaristas, não deve ser subestimada. La Motte inicia sua explanação técnica

48 Cf. “Povos e pátrias: das fronteiras da teoria da harmonia na história centro-européia” em FREITAS, *Que acorde ponho aqui?*, p. 570-572, 667-671.

49 Cf. DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.

50 Cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da harmonia pela harmonia: sobre formalismo e seus impactos na ideia de harmonia funcional. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.5, p. 1-35, 2012.

51 SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1880. [Ato II, Cena II].

52 LA MOTTE, Diether de. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1993. p. 81.

sobre os pendores dramáticos do acorde de sexta napolitana com a seguinte narrativa:

O juiz israelita Jefté havia prometido, antes da batalha, que se a ganhasse sacrificaria ao Senhor o primeiro que lhe saísse ao encontro ao chegar em casa. No momento em que, ao regressar para casa, é sua única filha a primeira que lhe sai ao encontro, aparece no oratório Jefté, de Carissimi [Figura 2] - que até esse ponto se limitava a sóbrio curso narrativo - pela primeira vez e, por certo, densamente acumulada, uma formação harmônica até então economizada: um acorde encantador para a ópera napolitana, denominado por esse motivo acorde de sexta napolitana (em uma palavra, a napolitana), uma subdominante [IVm] no modo menor com uma sexta menor no lugar da quinta, em sua origem uma sexta menor como retardo da quinta.⁵⁵

Datado de 1645-48 e avaliado como “um dos grandes oratórios do século XVII”,⁵⁴ “*Jephte*” é obra do compositor italiano Giacomo Carissimi (1605-74) e seu argumento provém do episódio bíblico narrado em Juízes 11. Com a menção, La Motte contamina a esfera teórica, supostamente “independente dos caprichos de tempo e lugar, [...] dos preconceitos, sentimentos, carências e necessidades”,⁵⁵ com uma série de imagens sugestivas.

Figura 2: A sexta napolitana (b6) como acento dramático em um fragmento do recitativo “*Plorate colles*” no oratório “*Jephte*”, Carissimi, 1645-48 ⁵⁶.

55 LA MOTTE, Diether de. *Armonia*, p. 80.

54 SMITHER, Howard E. *A history of the Oratorio*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977. p. 241.

55 RIDLEY, Aaron. *A filosofia da música*. Temas e variações. São Paulo: Ed. Loyola, 2008. p. 14.

56 A partir de LA MOTTE, Diether de. *Armonia*, p. 81, e BURKHOLDER, J. Peter e PALISCA, Claude V., *Norton Anthology of Western Music*. New York: W.W. Norton,

O caso nos ajuda a apreender esta figura de dissonância que já aqui, nesta primeira idade da tonalidade harmônica, encontra motivos convincentes para sua validação artística, mesmo que uma de suas notas transgrida a razão para-musical, objetiva e mecânica, supostamente lógica e correta, mas também ingênua, de que o campo harmônico de uma tonalidade se firma em um único diatonismo. O exemplo não é fortuito. Trata-se de um marco culto, não declarado, mas reconhecível para os iniciados, que remete a matéria aos escritos do teólogo jesuíta Athanasius Kircher (1602-1680), o “*Germanus Incredibilis*”, “doutor das cem artes”, “o último homem da renascença”.⁵⁷ Como informam diversos autores⁵⁸, já em 1650, em seu “*Musurgia universalis*”, Kircher inclui trechos comentados deste então recentíssimo “*Jephte*” destacando as “*mutatio toni*” que Carissimi emprega para “mover o ouvinte pelos afetos que deseja” e chamando atenção para estes “meios harmônicos” que nos estranham visando o alcance da maior “intensidade emotiva”.⁵⁹

Em seu estudo sobre vínculos que se estabeleceram entre acordes e palavras, Stasi comenta este caso ressaltando a “justaposição de afetos”, a vitória triunfante do pai justaposta à dor do sacrifício da filha, e a solução de correspondência com as “*mutationes* do plano harmônico”.⁶⁰ De fato, a trama está carregada de justaposições impactantes: Jefte, valente guerreiro, era filho de uma prostituta. Na condição de bastardo, fugiu para longe de seus irmãos e se estabeleceu na companhia de mercenários. Contudo, Israel foi atacado e os anciões de seu povo lhe vieram

2010. p. 499-512. A onomatopéia “*ululate*” tem conotações de gemido plangente, ruído lamentoso, soltar gritos penetrantes, clamar em lamentações. Cf. TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1942. p. 902.

57 GAINES, James R. *Uma noite no palácio da razão*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 91.

58 Cf. BURNEY, Charles. *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period: 1789*. v. 4. New York: Dover, 1969. p. 146-151; CARTER, Tim. The search for musical meaning. In: *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p.176-196; DIXON, Graham. *Carissimi*. Oxford: Oxford University Press, 1986. p.15-14; ELLIS, Mark R. *A Chord in Time: the Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, p. 18-19; FETIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, v. 3 Paris: Leroux, 1836. p. 50-51; LINFELD, Eva. Modulatory Techniques in Seventeenth-century Music: Schütz, a Case in Point. *Music Analysis*, v. 12, n. 2, p. 197-214, p. 205, julho de 1995. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/854272>; PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1991. p. 126; SMITHER, Howard E. *A history of the Oratorio*, p. 220-246; TARUSKIN, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 74-75.

59 GROUT e PALISCA, *História da música ocidental*, p. 358.

60 STASI, Marcello. *Palavra, harmonia e o platonismo ficiniano na monodia dramática da segunda prática*. 2009. xix+207 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. p. 54.

pedir ajuda: “Vem, sê o nosso comandante, para que façamos guerra contra os amonitas” (JUÍZES, 11: 6). Ainda que outrora malquisto, Jefté aceita a missão, torna-se chefe, faz sua promessa a *Iahveh* e, vencedor, subjuga 20 cidades dos inimigos de Israel. Quando volta, “eis que sua filha saiu ao seu encontro dançando ao som de tamborins”, e a trama se acentua com mais uma requintada minúcia: a jovem aceita honrar o voto do pai e a fé de uma nação levando consigo sua virgindade e, assim, sem nome e sem filhos, conforme o costume de seu povo, morre indigna sem ter quem se lamente por ela.

O episódio é oportuno na caracterização desta harmonia, suas justaposições permitem claro proveito retórico pedagógico: como Jefté, o acorde de sexta napolitana é também um filho impuro, um grau ilegítimo, um estranho chamado a intervir com sua singular força sonora⁶¹. Nesta retórica, o acorde napolitano é percebido como figura análoga ao oximoro, porta valores em tese excludentes que, superpostos, se potencializam: é um consonante dissonante, um normal anômalo, exultante por fora, mas profundo e lamentoso por dentro. Assim, com a eloquência dos “sacrifícios de sangue humano”,⁶² La Motte sublinha o ponto fulcral (dado aqui em epígrafe): este acorde “se reservava para a expressão

61 Os argumentos de justaposição e impureza também se ajustam ao termo “napolitano”, posto que a história de Nápoles é marcada pela miscigenação de culturas (grega, romana, bizantina, normanda, aragonesa, espanhola, Habsburgos, Bourbonos etc.) que, supostamente, influem na formação da expressão musical dita napolitana.

62 Como diz VOLTAIRE, François Marie Arouet. *Diccionario filosófico*. Editora Ibéricas, 1966. p. 324-325, no *article* dedicado ao “*Jephthé*” quando, salientando semelhanças entre este episódio bíblico e a história grega de “*Agamenon e Idomenéia*”, ironiza os valores morais aqui embutidos. Nas conjecturas acerca de como tais conotações e moralidades perduram ao longo dos séculos imiscuindo-se em diversos segmentos da sociedade e da cultura, alcançando eventualmente as canções populares produzidas no século XX, é útil notar que o tema de Jefté e sua filha é recorrente nas artes visuais. O tema foi ilustrado em Bíblias, Saltérios e outros volumes religiosos medievais e foi retratado por diversos artistas que viveram aproximadamente os mesmos anos de Carissimi, tais como os pintores do barroco flamengo Dirck van Delen (c.1604-1671), Erasmus Quellinus II (1607-1678), Piter van Lint (1609-1690) e Jacob Hogers (c.1614-1660). Na pintura francesa, a comvente cena foi retratada por nomes influentes como Charles Le Bun (1619-1690) e Bon de Boullogne (1649-1717). A impressionante escultura “*Il sacrificio della figlia di Jephthah*”, de 1722, é uma das obras de fôlego do célebre escultor italiano Massimiliano Soldani-Benzi (1656-1740). Outras obras de notoriedade que ajudaram a perpetuar esse emblema de dor e lamento foram pintadas pelo veneziano Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) e pelo inglês, poeta e pintor do fantástico, William Blake (1757-1827). Na contemporaneidade, destaca-se o encontro de Jefté e sua filha estampado em “*The Surrealist’s Bible*” pelo artista estadunidense Dierdre Luzwick em 1976. Para uma discussão acerca de como tais memórias “cultas” são conhecidas na cultura popular, de como “essas simbolizações de modo nenhum são exclusivas da arte da cultura elevada”, e de como tais valores “não estão confinados ao

mais intensa do lamento e da dor, pelo que, de modo algum, se pode mal interpretá-lo como material harmônico puro”.⁶³

Transversalmente, tais imagens extramusicais ressaltam um aspecto contributivo para a compreensão de como o patrimônio intramusical se firma. Mais do que assegurar uma data, lugar e personagem que teria criado tal dispositivo harmônico, o “*Jephte*” é um marco do encontro entre este acorde, um artista e uma obra musical de excelência e uma argumentação crítico especulativa de grande autoridade. Esta junção entre maestria, obra prima e discurso legitimador, ou esta circularidade entre as três músicas – *theorica, practica e poetica* – da época barroca⁶⁴, está na base daquilo que, ao fim e ao cabo, atestando pertinência e valor, redundando na incontestável inclusão de uma figura de harmonia ao *canon* tonal⁶⁵.

Não é fácil, nem muito atinado, tentar traçar com suposto rigor historiográfico a origem e o desenvolvimento de um acorde. Mas, para

âmbito nobre da história intelectual”, cf. MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Teoría musical, historia e ideología. Madrid: Pirámide, 2000.

63 LA MOTTE, Diether de. *Armonía*, p. 81.

64 Conforme LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*, p. 42-45 (via BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*, p. 370), no multifacetado período Barroco coexistiam três classes gerais de pensamento musical: A *musica theorica* se ocupou da especulação, da origem do som, da importância da música para o homem e para o cosmos, da harmonia das esferas, da *musica mundana* e da *musica humana*. A *musica practica* se refere aos manuais práticos destinados à execução musical. Neles se ensinavam a notação, claves, ornamentação, interpretação vocal e instrumental, técnica instrumental, e todos os elementos práticos para o intérprete. A *musica poetica*, ou *ars compositionis*, se ocupou do estudo dos elementos técnicos que o compositor contava: contraponto, baixo contínuo, modos e metodologia da composição em geral. A tradição da *musica poetica*, a diferença das outras duas categorias que foram estabelecidas por Boécio ainda na idade média, compreende um período que vem desde o primeiro terço do século XVI até os últimos dias da era barroca.

65 O engenho de Carissimi reúne totais qualidades para suportar o encargo de ser um dos marcos fundadores do acorde de sexta napolitana. Contudo, por ser grande expoente da *Scuola romana*, resta estabelecer alguma vinculação entre Carissimi e a *Scuola napoletana* de Alessandro Scarlatti. Posto o fato de que Carissimi teve alunos que se tomaram referências da música barroca, tais como o francês Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) e o alemão Christoph Bernhard (1628-1692), procurou-se instituir a tradição, hoje considerada duvidosa, de que em sua primeira estada em Roma a partir de 1672, o jovem A. Scarlatti, entre os 12 aos 14 anos, teria em algum momento estudado com o próprio Carissimi que faleceria logo em 1674. Seja como for, sabe-se que ao menos um dos mestres de A. Scarlatti, o cantor e compositor Marc’Antonio Sportonio (c.1651-1680), foi discípulo de Carissimi e que, certamente, o futuro expoente da *Scuola napoletana* vivenciou o ambiente musical da Roma que, pouco antes, viu surgir o célebre oratório “*Jephte*”. Cf. JONES, Andrew V. “Carissimi, Giacomo.” *Grove Music Online*. Oxford University Press.

não deixar de notar que tal combinação de notas já vinha ressoando bem antes do “*Jephthé*” de Carissimi receber o elogioso comentário de Kircher e, por outro lado, para ilustrar o argumento de que os acordes napolitanos que ouvimos em canções do século XX, ditas populares e brasileiras, possuem “expressão” e “implicações históricas” longevas e internacionais, vale abrir um breve parêntese para ao menos mencionar ocorrências estudadas por Lewis⁶⁶. Revolvendo o repertório em busca de formações acórdicas indiciativas daquilo que, no sentido moderno, francamente harmônico e tonal, podemos chamar de acordes napolitanos, Lewis retrocede à França do século XIV, mostrando vestígios de um segundo grau rebaixado em movimento cadencial, fá-sib em direção a lá-mi-lá, num *Motet* de Guillaume de Machaut (c.1300-1377). Na passagem para a renascença, mostra “a combinação sib-ré-fá precedendo uma cadência para lá-mi-lá” numa *Chanson* do franco-flamenco Hugo de Lantins (fl. 1420-30). Fórmula semelhante se ouve nos momentos finais do hino “*Aures ad nostras deitatis preces*” de Guillaume Dufay (1397-1474). Uma “alteração peculiar”, mib-sol-sib num segmento que começa e termina com ré-fá-la, se faz ouvir na *Chanson* “*Puisque m’amour*”, de 1453, de John Dunstable (c.1390-1453). No século XVI, Lewis mostra arranjos polifônicos precursores do acorde napolitano: a combinação sib-ré-fá entremeia lá-mi-lá pontuando o texto “*sub Póntio Piláto*” no *Crucifixus* da Missa “*Petra Sancta*” de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-94). Um “acorde alterado, semelhante ao Napolitano” se ouve na *Chanson* “*O qui Pourra avoir ce bien*” de Paschal de L’Estocart (c.1537-1587). Outro caso, sib-réb-sib entremeando fá-lá-dó, se encontra no *Motet* “*Vide, Domine Afflictionem*” de William Byrd (c.1543-1623). O acorde mib-sol-sib é imediatamente seguido de ré-fá-lá num *Madrigal* de Luca Marenzio (c.1553-1599). E casos do tipo ocorrem nos madrigais “*Quanto ha di dolce, Amore*”, “*Baci soavi e cari*”, “*Resta di darmi noia*”, “*Hai, già mi disco loro*”, “*Languisco e moro*”, “*O Doloroso Gioia*” de Carlo Gesualdo (1566-1613). Datado de 1607, “*L’Orfeo*” de Claudio Monteverdi (1567-1643) traz ocorrências que também prenunciam a sexta napolitana: no Ato III, no recitativo de Speranza, o acorde fá-réb-láb se move para dó-mib-sol. E no verso “*fievolmente formò queste parole*” do *Madrigal* “*Ond’ei di morte la sua faccia*” publicado em 1592, Monteverdi escolhe láb-dó-mib para anteceder sol-si-ré. Outras ocorrências em Monteverdi, que praticamente já atendem as exigências modernas do acorde de sexta napolitana, datam de 1624, em “*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*”, e aproximadamente 1640, em “*Il ritorno d’Ulisse in patria*”.

66 LEWIS, Emmett. *The Neapolitan Sixth Chord*, p. 7-38.

Um caso instrumental encontra-se no encadeamento sib-mib-sol para ré-fá-lá nos compassos 6 e 7 da “*Toccata d’intavolatura di cimbalò et organo*”, nº 7, publicada em 1637 por Girolamo Frescobaldi (1583-1643)⁶⁷.

Vale também somar as ocorrências “proto-tonais” destacadas por Ellis⁶⁸. Uma delas encontra-se no *Motet* “*Tristitia et anxietas*” de Clemens non Papa (c.1510-1556). Outra no número VI, “*Sibylla Cumana*”, da antologia “*Prophetiae Sibyllarum*” de Orlando di Lasso (c.1532-1594). E outra ainda se ouve no *Kyrie* da *Missa* “*Lieto Goden*” (c. 1610) de Adriano Banchieri (1568-1634). Em síntese, e fechando o parêntese, tais reuniões de determinados polifonistas e obras, revigoram a assertiva publicada já em 1946 pelo musicólogo Edward Lowinsky (1908-85): “*o surgimento deste famoso acorde antecede, por cerca de dois séculos, a data de nascimento que comumente lhe é atribuída*”.⁶⁹

Procurando evitar que o acorde napolitano seja relegado à condição de mais um dentre tantos acordes habituais, alguns professores e tratadistas se esforçam para que tais memórias e histórias não desapareçam totalmente e que, com isso, a sua adequabilidade aos temas intensamente lamentosos e dolorosos não passe despercebida. Focando empregos românticos do acorde napolitano em texto pedagógico, Gauldin observa:

A relação de semitom com a tônica (Réb em Dó menor) lhe dá uma qualidade peculiarmente obscura e imponente, única entre os acordes cromáticos. Com isso, os compositores a reservavam para textos ou situações dramáticas adequadas ao seu caráter escuro. Em suas canções tardias, Schubert frequentemente estabelece uma relação direta entre a sexta napolitana e o desespero ou a morte. O acorde aparece tonicizado nos compassos conclusivos de sua canção “*Erlkönig*” [1815], quando o menino se encontra morto nos braços de seu pai. [...]. Em seu ciclo operístico *Der Ring des*

67 LEWIS, Emmett. *The Neapolitan Sixth Chord*, p. 18. Em sua revisão, Lewis prossegue até J. S. Bach, compositor que aborda com mais vagar e profundidade. Nesta trajetória, comenta ocorrências do acorde de sexta napolitana em obras de *Alessandro Stradella* (1639-1682), Jean-Baptiste de Lully (1632-1687), Marc’Antonio Cesti (1623-1669), Johann Jacob Froberger (1616-1667), Heinrich Schütz (c.1585-1672), Henry Purcell (1659-1695), Johann Christoph Bach (1642-1703), Dietrich Buxtehude (1637-1707), *Francesco Durante* (1684-1755), *Domenico Scarlatti* (1685-1757), *Heinrich Graun* (1704-59), *Georg Friedrich Haendel* (1685-1759) dentre outros.

68 ELLIS, Mark R. *A Chord in Time: the Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, p. 15-21.

69 LOWINSKY apud ELLIS, Mark R. *A Chord in Time: the Evolution of the Augmented Sixth from Monteverdi to Mahler*, p. 16.

Nibelungen [1848-1874], Wagner continuamente associa a sexta napolitana à decadência e à destruição.⁷⁰

Aldwell e Schachter escolhem trechos da *Missa de Réquiem* (1874) e da ópera “*La Forza del Destino*” (1862) nos quais Giuseppe Verdi (1813-1901) ambienta textos como “Cristo, tende piedade de nós” e “nessa solidão expiarei meus pecados” com o matiz característico do “frígido II (Napolitano)”.⁷¹ E para arrematar, frisando que as funções harmônicas dependem de correlações de vários níveis com outros sentidos e valores expressivos, La Motte sugere que, como tarefa escolar e “empregando sempre a sexta napolitana como ponto culminante”, o aluno coloque música em versos devidamente afetados como: “*Was ist der Erden Saal?/ Ein herber Thränen-Thal!*” (O que é o salão da terra? Um amargo vale de lágrimas) e “*Wir Armen! ach wie ists so bald mit uns gethan!*” (Pobre de nós! Ah, quão depressa nos leva a armadilha!)⁷².

Comentando o humor, a ironia e o estranhamento tonal no quinto andamento, “*Der Trunkene im Frühling*” (O Bêbado na Primavera), da cantata sinfônica “*Das Lied von der Erde*” (A Canção da Terra, 1908) de Gustav Mahler (1860-1911), Casablanca escreve:

Embora a canção comece [...] no tom de Lá-maior, a entrada da voz solista [...], se dá no tom de Sib-maior, como se fosse um “erro” harmônico com o qual Mahler quisesse representar a própria desorientação do bêbado [...], fazendo com que este cante fora do tom pertinente; deste modo Mahler arremeda a radical indiferença do bêbado [...] com a chegada da primavera. O começo do texto diz:

70 GAULDIN, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal, 2009. p. 457. Dentre os estudos que abordam o acorde napolitano em repertório pós-barroco, Cf. BROWN, Maurice J. E. Schubert and Neapolitan Relationships. *The Musical Times*, v. 85, n. 1212, 1944, p. 43-44. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/921783>; KAMIEN, Roger. Aspects of the Neapolitan Sixth Chord in Mozart's Music. In: SIEGEL, Hedi (Ed) *Schenker Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. p. 94-106; SMITH, Peter H. Brahms and the Neapolitan Complex. In: BRODBECK, David (Org.). *Brahms Studies*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998. p. 169-208; THOMPSON, Harold. An Evolutionary View of Neapolitan Formations in Beethoven's Pianoforte Sonatas. *College Music Symposium*, v. 20, n. 2, 1980. p. 144-162.

71 ALDWELL, Edward e SCHACHTER, Carl. *Harmony and Voice Leading*. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1989. p. 464 e 468.

72 LA MOTTE, Diether de. *Armonia*, p. 82. Tais versos são da lavra do poeta e dramaturgo Andreas Gryphius (1616-1664). Cf. BRANDÃO, Antonio Jackson de Souza. *A literatura barroca na Alemanha. Andreas Gryphius: representação, vanitas e guerra*. 2005. 342 p. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.

“Se a vida não passa de um sonho, por que, então, a fadiga e o tormento? Eu bebo até não poder mais, todo o santo dia!” ; repare-se uma vez mais na associação do elemento deslocado (o forçado, isto é, a tonalidade de Sib-maior) – com seu efeito irônico e distanciado – com o registro onírico e de irrealidade aludido no texto.⁷³

Assim, contemporanizado, atendendo demandas imprevistas e ressoando em contextos diversos, o acorde napolitano seguiu seu curso afastando-se de sua gênese sem, no entanto, romper totalmente os laços com aquilo que lhe deu sentido de existência.

Acorde napolitano e canções da música popular no Brasil

Nenhum tom pode ser tão triste ou alegre por si mesmo que não possa representar também um sentimento oposto
Johann Mattheson⁷⁴

A crítica é superficial, incapaz de dar um toque [...], não há propriamente crítica de música, e sim crítica de letra
Chico Buarque de Hollanda⁷⁵

Na primeira parte da canção “Último desejo” de Noel Rosa (1910-1937), como observou Luiz Tatit, tomamos conhecimento de uma história de amor que chega ao fim. Recorrendo à metáfora da morte, o enunciador nos conta que “a inevitável ruptura é altamente dolorosa e [...] fatal”. Nos versos conclusivos desta primeira parte, em modo menor, e antes que num “desdobramento passional inesperado”, em modo maior, o enunciador faça não apenas seu “insólito pedido”, mas também remoa “os estilhaços da forte comoção vivida”, ouvimos o acorde de sexta napolitana participando da entonação do irrefutável “último desejo”.⁷⁶ Neste trecho (Figura 3), o acorde de sexta napolitana interfere na

73 CASABLANCAS, Benet. *El humor en la música: un ensayo*. Kassel: Reichenberger, 2000. p. 254.

74 Citado em LÓPEZ-CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*, p. 63.

75 In HOLLANDA, Chico Buarque de, WERNECK, Humberto e AGUIAR João Baptista da Costa. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 72.

76 TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 37-38. A ocorrência é citada aqui a partir de PASCOAL e PASCOAL, op. cit. p. 85.

articulação cadencial “i-iv-V7-i”, associada ao “perfeito” e ao “autêntico”, conformando a variante “i-iv^{6NP}-V7-i”. Uma articulação que, associada a afeições de piedade compassiva, de tristeza, terror ou tragédia, foi apelidada de “cadência patética” por teóricos como Frederick Arthur Gore Ouseley (1825-1889) e John Charles Vincent (1852-1934).⁷⁷

Figura 5: O acorde de sexta napolitana (iv^{6NP}) nos dois últimos versos da primeira parte de “Último desejo”, de Noel Rosa 1937.⁷⁸

Com o auxílio de Hermilson Garcia do Nascimento, é possível estudar uma passagem pela região napolitana em outra canção de 1937 (Figura 4). Trata-se do sofisticado “Noturno em tempo de samba” de Custódio Mesquita (1910-1945), que foi avaliada pelo compositor Guerra Peixe (1914-93) como “a mais moderna canção popular que ouvi em toda a vida” e que, por um bom tempo, por “suas modulações e harmonias incomuns”, foi tema obrigatório nas rodas de iniciados. Em 1944, o “Noturno” ganhou versos de Evaldo Ruy (1913-1954) e se tornou sucesso na voz de cantores como Sílvio Caldas (1908-1998) e Elizeth Cardoso (1920-1990).⁷⁹ O “Noturno” também aborda o rompimento amoroso e a

77 OUSELEY apud LEWIS, Emmett. *The Neapolitan Sixth Chord*, p. 2.; VINCENT, Charles John. *Harmony: Diatonic and Chromatic*. London: Vincent Music, 1900. p. 118.

78 Essas figuras com fragmentos de música popular devem ser consideradas como partituras parciais, sugestivas e provisórias, que realçam apenas determinados aspectos que estão sendo referidos no texto. Como se sabe, na escrita, leitura, interpretação, arranjo e improvisação que se pratica em música popular tudo isso (notas, acordes, divisões rítmicas, tessituras, articulações, dinâmicas, inversões e tensionamento dos acordes, instrumentação, andamentos, tonalidade, modalidade, etc.) se modifica a cada singular recriação. Tais impermanências (*i.e.*, cada reinterpretação, reharmonização, improvisação, regravação, etc.) geram diferenças, implicam em outras transcrições que permitem outras medições técnicas, outras constatações e considerações analíticas que, eventualmente, podem diferir substancialmente das medidas e interpretações apresentadas aqui.

79 NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita: o que seu piano revelou*. 2001. 184 il. + CD e anexos. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2001. p. 151-167. A análise de Nascimento está em Fá-maior, conforme a gravação de Sílvio Caldas (de 1944). A transposição para Dó-maior visa facilitar a raciocinação harmônica proposta aqui.

tensão harmônica aqui, “tem clara intenção de integrar música, letra e gênero a conformidade da contingência temática”.⁸⁰

[No “Noturno”] o quesito harmônico é o elemento musical que de imediato atrai para si o foco [...] Esta instabilidade tonal se associa à idéia da perdição presente na letra [...] sugerindo o “caminhar a esmo” do poeta [...]. A letra do “Noturno” definitivamente não está à altura de seu plano musical, mas, com “tanta” harmonia, nem precisaria dela para que a canção fosse lembrada.⁸¹

The image shows a musical score for a piece titled "Noturno em tempo de Samba" by Custódio Mesquita and Evaldo Ruy. The score is written in 2/4 time and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Above the staff, several chords are indicated: Db7M, D°, Ebm7, Ab7, G7, C7M, and Ab7. The lyrics are: "És meu mun - do mu - lher" and "Trans-for-mei-meem vul - gar va - ga - bun - do". Below the staff, a harmonic analysis is provided for two instruments: C (bII7M, (SubV7/V), V7, I7M, (SubV7/V)) and Db (I7M, (V7/II), IIIm7, V7). The analysis shows a progression from a minor 7th chord to a major 7th chord, then to a minor 7th chord, and finally to a major 7th chord, with various substitutions and alterations.

Figura 4: Passagem pela região napolitana em “Noturno em tempo de Samba”, Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, 1957 e 1944.⁸²

Na canção “A valsa de quem não tem amor”, também de Custódio Mesquita e Evaldo Ruy, gravada em 1945 por Nelson Gonçalves (1919-1998), Nascimento destaca a “*finesse*” das correlações afetivas entre as palavras e a harmonia do bII. “A valsa...” está em Sol-menor e o acorde Ab é escolhido para matizar versos como: “passam-se os dias e os anos / sem ninguém [...] sem amor / sem beijos, sem calor [...]”. Aqui (Figura 5) “não se pode desprezar a alteração melódica”, os efeitos da “*mutatio toni*” como diria Kircher em 1650, “que a nota láb provoca”, contaminando o tom com a singular ambiência de um “modo frígio”.⁸³

80 BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita*. Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, FUNARTE, 2001. p. 112.

81 NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita*, p. 154, 161 e 165.

82 Cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*, p. 574-576. Sobre a associação entre instabilidade tonal e devaneio, Cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Da metáfora do caminhante na teoria da harmonia tonal. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. p. 496-506.

83 NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita*, p. 94-98.

Na segunda metade do século XX, ocorrências desse tipo, em que humores e versos mais ou menos sombrios, condoídos ou nostálgicos se associam ao ambiente *flatness* do acorde napolitano, ressoam em diversos setores da chamada MPB.⁸⁶ Assim, para efeito de síntese minimamente representativa, e contando com os esforços de transcrição realizados por Fred Martins e Ricardo Gilly⁸⁷, podemos reouvir acordes napolitanos intensificando imagens de lamento e dor em canções produzidas, entre aproximadamente 1965 a 1985, por Chico Buarque (1944-) e seus parceiros, músicos instrumentistas e arranjadores.

Em “Olê, Olá”, datada de 1965, como observam Tatit e Lopes, o personagem principal, um “sambista brasileiro”, fazendo esforços para retardar tanto quanto possível o raiar do laborioso dia seguinte, convoca três adjuvantes – o padre, o violão e o luar – para auxiliá-lo no intento de fazer perdurar o tempo da noite, que é o prazeroso tempo do samba⁸⁸.

Conforme o delineado na Figura 7, antecedendo os três chamamentos, as três estâncias iniciadas pelo mote “Não chore ainda não” estão na tonalidade principal: Mi menor. Em contraste, em cada sequência, os versos de chamamento são matizados por harmonias que, disputando a claridade dos sustenidos e a noturnidade dos bemóis, parecem também metaforizar a luta entre a maçante cotidianidade e a almejada transordinariedade. Ou, como formulou Affonso Sant’Anna⁸⁹, entre “o sol (realidade)”, associado aqui ao chorar, à infelicidade e ao monótono tom principal em modo menor, e “a possibilidade da lua (utopia)”, associada ao sambar, à felicidade e ao irrealizável estabelecimento de um novo tom em modo maior. Com isso, a canção nos move através de uma espécie de

86 Dado que esse tipo de ocorrência é parte de um fenômeno internacional e cosmopolita, será útil contrapor tais canções produzidas no Brasil a outros repertórios, tais como os casos do influente repertório popular estadunidense, *Tin Pan Alley* e *Jazz Standard*, elencados por COKER, Jerry, KNAPP, Bob, e VINCENT, Larry. *Hearin’ the Changes: Dealing with Unknown Tunes by Ear*, p. 44 e 77. Sobre a música popular como um fenômeno global da modernidade, Cf. MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 2, p. 42-85, 2013; MENEZES BASTOS, Rafael José de. Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. *Antropologia em Primeira Mão*, Brasil, s.n., 1998; SCOTT, Derek B. *Sounds of the Metropolis: the Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

87 In CHEDIAK, Almir (Ed.). *Songbook Chico Buarque*. (4 volumes). Rio de Janeiro: Lumiar Ed. 1999.

88 TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. p. 79-97.

89 SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004. p. 169-170.

complexo de acordes napolitanos: anulando o sustenido do tom principal e acrescentando um bemol, o enunciador conclama: - “Seu padre toca o sino”, “Meu pinho, toca forte”, “Luar, espere um pouco” e nos conduz ao acorde de F, o escuro bII de Mi menor⁹⁰. Daí, acrescentando mais cinco bemóis, chega-se ao Gb, o remoto acorde napolitano de Fá maior. Vale dizer: o bII do bII, o escuro do escuro. A próxima paragem é G, um bII de Solb maior que, no entanto, traindo em um só golpe os seis bemóis e reintroduzindo um sustenido, é também a tônica relativa de Mi menor. Os noturnais bemóis não desistem e conduzem o argumento para o napolitano de Sol maior, o acorde de Ab que neste percurso atua como uma espécie de culminância harmônica sobre a qual se canta o malemolente “Olê, olê...” e, a partir de onde, gradativamente, o inevitável sustenido do tom principal (Mi menor) vai se recompondo. No gráfico (Figura 7), sílabas e versos sublinhados estão matizados pelos efeitos deste meio tom ascendente associado ao insistente influxo *flatness* do acorde napolitano (bII).

Na canção “Até pensei”, lançada em 1968, a ventura que o tolo poeta pensou um dia poder possuir é exposta em um verossímil modo maior, Ré-maior. Em seguida, os momentos de desengano se passam na tonalidade homônima, Ré-menor. Por fim, após os versos de síntese e conclusão, “Toda a dor da vida, me ensinou essa modinha / Que de tolo até pensei que fosse minha”, ouvimos uma breve anuência instrumental (Figura 8a), uma espécie de cadência plagal em que entonações de subdominante, IVm7 e bII7M, são empregadas para sublinhar o tom dessa amadurecedora lição de desencanto⁹¹.

Em “Não fala de Maria” (Figura 8b), datada de 1969, o enunciador canta um sofrimento que julga não merecer, pede para que não se fale dessa mulher e especifica a tristeza daquele dia com um suplicador acorde napolitano.

Em “Desalento”, parceria com Vinícius de Moraes lançada em 1970, logo ao início, em “Sim, vai e diz”, o segundo acorde da canção já é o bII que, pouco adiante, em “Que eu morri / De arrependimento”, reaparece como IVm(6Np) (Figura 8c). Assim, as duas configurações do acorde dramatizam a condição de derrota que, acompanhando a petição, será francamente declarada ao final da canção: “diz a ela que eu entrego os pontos”.

90 Para reforçar o argumento vale notar que, de modo semelhante, na canção “Esse cara”, de 1973, Caetano Veloso também harmoniza o noturno verso “Quando vem a madrugada ele some” com o acorde napolitano.

91 Cf. “O bII como recurso de finalização: do estiramento da cadência plagal” em FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*, p. 84-87.

tonalidades relativas

Em: # i

F: b

Ab: b^b

G: #

Gb: b^b

F/A

G

Em/G

Em

I

bII

Np

I

bII

Np

bIII

I

bIII

i

iv

i

6Np

calcinada

plagal

Não chore ainda não
Que eu tenho um violão
E nós vamos cantar
Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar

todo mundo saber
Que a noite é criança
Que o samba é menino
Que a dor é tão velha
Que pode morrer
Olê, olê,
Olê, olê

tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado

Mas muito cuidado
Não vale chorar

Não chore ainda não
Que eu tenho uma razão
Pra você não chorar
Amiga, me perdoa
Se eu insisto à toa
Mas a vida é boa
Para quem cantar

todo mundo acordar
Não fale da vida
Que é pra

Nem fale da morte
Tem dó da menina

Não deixa chorar
Olê, olê,
Olê, olê

tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado

Mas muito cuidado
Não vale chorar

Não chore ainda não
Que eu tenho a impressão
Que o samba vem aí
E um samba tão imenso
Que eu às vezes penso
Que o próprio tempo
Vai parar pra ouvir

meu samba poder chegar
Eu sei que o violão
Que é pra

Não cansou de chamar
Olê, olê,
Olê, olê

Está fraco, está rouco
Mas a minha voz

tem samba de sobra
Ninguém quer sambar
Do samba chegar
Quem passa nem liga
Nem há mais lugar
Já vai trabalhar

O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa nem liga
Nem há mais lugar

E você, minha amiga
Já pode chorar

Figura 7: Complexo de relações napolitanas em “Olê, Olê”, Chico Buarque, 1965.

Em “Deus lhe pague”, lançada em 1971 com arranjo de Rogério Duprat (1935-2009), o acorde de sexta napolitana prolonga o pronome “lhe” (Figura 8d), ajudando a ambientar a irônica “mesmice sintática da fórmula de agradecimento – Deus lhe pague. O refrão que pontua obsesivamente o texto”.⁹²

Na “Valsa Rancho”, parceria com Francis Hime lançada em 1973, após cada par de predicadores – esquecer e esperar, responder e transbordar, desfazer e descansar – ambientados em tom menor, o acorde napolitano se faz ouvir no obstinado complemento: “Em mil lágrimas, Mil lágrimas / Mil lágrimas” (Figura 8e).

A canção “Gota d’Água”, datada de 1975, conforme a análise de Tatit, contrasta a “lembança da paixão vivida” e a “força tensiva do sentimento de falta” retratando um “estado de sofrimento passivo, representado pela *mágoa*, que pode, a qualquer momento, tornar-se força ativa de desagravo”.⁹³ Na pausa da melodia (Figura 8f), no breve um compasso que intercala a enfática repetição final do último verso, “Pode ser a gota d’água”, ouvimos o acorde napolitano timbrando a gravidade da advertência.

Nas três estrofes da canção “Sem Açúcar” (Figura 8g), também de 1975, como destacam Dias, Mello e Piedade⁹⁴, o acorde napolitano ressoa já na primeira quadratura matizando agruras e angústias de um cotidiano feminino: “Todo dia ele faz diferente / Não sei se ele volta da rua”, “Dia ímpar tem chocolate / Dia par eu vivo de brisa”, “A cerveja dele é sagrada / A vontade dele é a mais justa”.

Nas cinco estrofes de “Pedaco de Mim”, canção da Ópera do Malandro que estreou em 1978, distanciadas do I grau da tonalidade de Fá maior, as passagens pelo acorde napolitano (Gb7M) intensificam uma saudade análoga ao pior tormento, ao anseio interrompido, ao revés de um parto, ao fisgar da dor latejante e ao pior castigo (Figura 8h)⁹⁵.

Em “Fantasia”, de 1978, numa espécie de intróito ternário em modo menor, o poeta lentamente convida para que esqueçamos “a dor que a gente finge / E sente” embalados por uma animada canção, que ressoa

92 MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 80-82.

93 TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*, p. 241-249.

94 DIAS, Leticia Grala, MELLO, Maria Ignez Cruz e PIEDADE, Acácio T. C. Doce Diálogo: música e relações de gênero em duas canções de Chico Buarque. *DAPesquisa*, Brasil, v.1, n. 3, 2003. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/leticia-mig_acacio.pdf. Acesso em: 23 jul. 2014.

95 Cf. TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*, p. 239-241.

em seguida, já binária e na relativa maior, capaz de distrair o “ferro do suplício” com palmas de esperança e alegria. No futuro do pretérito, os versos que fecham o sedutor intróito, “eu te convidaria / Pra uma fantasia” (Figura 8i), recorrem ao acorde napolitano como que para ressaltar que, no entanto, se trata de um cantar deveras imaginário.

Em “Bye, bye Brasil”, parceria com Roberto Menescal lançada em 1979, ouvimos uma “aquarela do Brasil que virou quebra-cabeça”, nela encontramos “o sentimento forte e difuso de algo que se perde” sem, contudo, se confundir “com passadismo ou paralisia nostálgica”.⁹⁶ Em meio aos índices que se embaralham nesta canção, como observou Paulo Tiné, o emblemático acorde napolitano também se faz notar, mas de maneira um tanto indireta⁹⁷. Na segunda estrofe, o verso autocomisérativo “Oh, tenha dó de mim” (Figura 8j) repousa sobre Gb7M, o bII da área tonal de Fá-maior que, na canção, exerce a função de subdominante do tom principal (Dó maior). Esta relação antípoda, entre Gb7M e Dó maior, reaparece na quarta estrofe, quando o correspondente enfermo procura nos aliviar: “Mas já tô quase bom”.⁹⁸

Na canção “Aquele mulher”, de 1985, a célebre angulosidade intervalar inerente ao encadeamento das vozes entre bII e V7⁹⁹, no caso entre Bb e E7 no tom de Lá maior, ajuda a dramatizar o contorno melódico de uma satisfação difícil, posto que pressupõem uma circunstância passional bastante desconfortável: “Se você quer mesmo saber / Por que que ela ficou comigo / Eu digo que não sei” (Figura 8k). Ou, dizendo de outra forma, aqui é como se o lamentoso acorde napolitano ajudasse o galã a dizer seu embaraçoso: – lamento muito.

96 WISNIK e WISNIK in CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*, p. 10-12.

97 TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Harmonia no contexto da música popular*. *Videtur Letras*, Brasil, v. 6, p. 35-44, 2002.

98 Sobre a vizinhança de tritono, Gb7M em Dó maior, cf. FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?*, p. 253-264 e 751-754.

99 Cf. GAULDIN, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*, p. 458-459.

Figuras 8 a-k: Correlações entre palavras e acordes napolitanos em canções de Chico Buarque e parceiros

A - té pen - sei que fos - se mi - nha

Bb7M A7(b9) Dm7/A Gm7 Dm7/F Eb7M Dm

Dm: bVI7M V7(b9) Im7 IVm7 Im7 bII Im7

acorde napolitano

Figura 8a: O bII confirmando o final de “Até pensei”, Chico Buarque, 1968.

Que lem-bras-que-le di - a Que não é bom lem - brar Que di - a, que tris - te - za Que noi-te, que3-go - ni-a

E7(b9) Am7 Am/G F#m7(b5) F7M Em7 E7(b9)

Em: (V7/IV) IVm7 IIm7(b5) bII Im7 (V7/IV)

acorde napolitano

Figura 8b: O bII especificando a tristeza em “Não fala de Maria”, Chico Buarque, 1969.

1 Sim, vai e diz

Fm7 Gb6 Fm7

Fm: i bII i

acorde napolitano

8 Queeu mor - ri

Bbm(b6) C/Bb

iv(6NP) V7

acorde de sexta napolitana

Figura 8c: Acorde napolitano e de sexta napolitana ao início de “Desalento”, Chico Buarque e Vinícius de Moraes, 1970.

Deus lhe pa - gue

C7/A F/A B7(b9) B7 Em

Em: (V/bII) iv(6NP) V7 i

acorde de sexta napolitana

Figura 8d: Acorde de sexta napolitana em “Deus lhe pague”, Chico Buarque, 1971.

Es - pe - rar
Trans - bor - dar
Des - can - sar

Em [De] mil lá - gri - mas, Mil lá - gri - mas, Mil lá - gri - mas

Am/G Am6/C B7 B7 E7(69) Bb7M(#11) Bb7(#11)

Am: i (V/V) V bII SubV7
acorde napolitano

Figura 8e: O bII no verso “Em mil lágrimas, Mil lágrimas, Mil lágrimas” na canção “Valsa Rancho”, Chico Buarque e Francis Hime, 1975.

Po-de ser a go - ta d'á - gua

Po-de ser a go - ta d'á - gua

B7/D# Em7 C7M C#m7(b5) F#7(b13) Bm7

Bm: (V/iv) iv bII i
acorde napolitano

Figura 8f: O bII intercalando a repetição do verso final na canção a “Gota D’água”, Chico Buarque, 1975.

1. To - do di - ae - le faz di - fe - ren - te Não sei se - le vol - ta da ru - a
2. Di - a ím - par tem cho - co - la - te Di - a par eu vi - vo de bri - sa
3. A cer - ve - ja de - le é sa - gra - da A von - ta - de de - le é a mais jus - ta

Am Am7 Bb B/A

Am: i bII (V7/V)
acorde napolitano

Figura 8g: O bII sublinhando imagens de angústia em “Sem açúcar”, Chico Buarque, 1975.

1. Quea sau - da - deo pi - or tor - men - to É pi - or do quees - que - ci - men - to
2. Quea sau - da - de dói co - moum bar - co Queaos pou - cos des - cre - veum ar - co
3. Quea sau - da - deo re - vés - deum par - to A sau - da - dea - ru - mar o quar - to
4. Quea sau - da - de dói la - te - ja - da É as - sim co - mou - ma fis - ga - da
5. Quea sau - da - deo pi - or cas - ti - go Eu não que - ro lev - ar co - mi - go

Ab7M Abm6 Gb7M Eb7/G Ab7sus4

F: bIII (V/bII) bII (V/bIII) (V/bVI)
acorde napolitano

Figura 8h: O bII caracterizando a saudade em “Pedaço de mim”, Chico Buarque, 1978.

eu te con - vi - da - ri - a Prau - ma fan - ta - si - a Do meu vi - o - lã o

Fm7 Bb7(9) Eb7M Ab7 Db7M Dm7(b5) G7 G7(b13)

Cm: bII (V/bII) bII acorde napolitano Eb:

Figura 8i: O acorde napolitano entonando o convite em “Fantasia”, Chico Buarque, 1978.

Es - tou me sen - tin - do tão só Oh, te - nha dó de mim
Pe - guei - ma do - en - çam I - lhéus Mas já tô qua - se bom

G7sus4 Gm7 C7sus4 Gb7M

C: V F: (V/V) bII

acorde napolitano

Figura 8j: O bII da região de subdominante em “Bye, bye Brasil”, Roberto Menescal Chico Buarque, 1979.

Por - que quee - la fi - cou co - mi - go Eu di - go que não sei

A6 F7 Bb7M E7/G# A7M

A: I (V/bII) bII V7 I

acorde napolitano

Figura 8k: A sinuosidade intervalar em torno do bII em “Aquele mulher”, Chico Buarque, 1985.

Notas conclusivas: sobre a premeditada eficácia de um acorde fingidor

*A dor autêntica, experimentada real,
somente se converte em arte quando
fingida, imaginada, moldada no
barro do poema [da canção] ¹⁰⁰*

Com o exercício, pode-se notar que levar em conta as memórias e histórias de meios musicais, tal como o acorde napolitano, é algo que interfere em nossa capacidade de reconhecer e avaliar aquilo que Laura Rónai, escrevendo a respeito de um *Lied* de Schubert, tratou como imbricamento entre texto literário e texto musical¹⁰¹. Aqui, reconhecer e avaliar como o ofício de produzir canções pôde, em contextos do século XX, reinventar maneiras de recortar e colar acordes, pré-maturados de conotações próximas e remotas, capazes de contrastar ou avigorar nuanças de sentido e expressão veiculadas em letra e demais recursos enunciativos. Guardadas as distâncias e especificidades, vale dizer que, em certas canções, podemos reouvir aquela espécie de ajuste que Schoenberg, escrevendo a propósito de outra música descritiva, sintetizou assim: “nem o texto, nem a música expressam seu sentido completo quando isolados um do outro. Sua união é um amálgama comparável a uma liga cujos componentes só podem ser separados por meio de complicados processos”.¹⁰²

Então é possível reobservar que a valoração deste tipo de engenho musical é um costume maduro, transnacional e cosmopolita que, como tal, adapta-se aos casos oportunos apresentados pelas recriações populares das artimanhas da tonalidade associativa¹⁰³. E também reiterar que

100 MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 55.

101 RÓNAI, Laura. Poema, *lied* e variações: as metamorfoses de um ciclo. *Cadernos do Colóquio* - UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 17-53, 2000, p. 18.

102 SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*, p. 99.

103 Por “*associative tonality*” (tonalidade associativa) compreende-se “um tipo de tonalidade referencial na qual um uma área tonal específica (p.ex., a tônica Db maior), uma sonoridade (p.ex., a téttrade meio-diminuta), ou uma função tonal (p.ex., a Napolitana) são consistentemente associadas a um elemento dramático específico” (BRIBITZER-STULL, Matthew. The end of *Die Feen* and Wagner’s beginnings: An early example of double-tonic complex and associative theme. *Music Analysis*, n. 25, v. 3, p. 322. DOI:10.1111/j.1468-2249.2006.00245.). Trata-se, como se sabe, de uma noção sugerida pelo musicólogo estadunidense Robert Bailey (1957-2012) no ensino de seus estudos sobre a música de Wagner. Cf. BAILEY, Robert (Org.). *Richard Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York: Norton & Comp, 1985.

a decantada funcionalidade harmônica de um acorde não é uma qualidade intrínseca, autônoma e atemporal, senão um acordo complexo que se tornou, e em certa medida se conserva, mais ou menos coerente e convincente em diferentes épocas, em diversos lugares, em distintas músicas contando com a participação ativa de muitos.

Dada “a essência profundamente histórica de todas as categorias musicais”,¹⁰⁴ pode-se dizer que, em suma, uma harmonia de subdominante como o acorde napolitano, em suas diferentes fisionomias, é uma figura que permanece e se transforma acusando, conforme as variáveis artísticas, culturais e sociais, uma trama de interações com outras histórias, domínios e processos. Atualmente, com a extraordinária disponibilidade de fontes e meios, podemos observar ou fundamentar suposições de que, nessa trama, existem fios contínuos e descontínuos, tensos e distensos que ora se emendam e ora se rompem. Existem ramificações perceptíveis e outras imperceptíveis, hereditariedades cultivadas e cobiçadas e atavismos involuntários, improváveis ou mesmo preteridos. Assim, encontramos reaparições deste acorde que revelam intenção e causalidade e, ao mesmo tempo, ouvimos recriações desconectadas e labirínticas que não se sucedem de maneira homogênea ou propositalmente organizada a partir de um único centro ou de uma mesma gênese.

Entre manutenções e esquecimentos, coesões e cisões, as memórias desta figura de harmonia ressoam em diversas direções. Ressoam no repertório, nas obras musicais que atualizam sua correspondência com outros acordes e demais componentes musicais efetivando as condições para a sua inteligibilidade e fruição. Tais memórias se renovam em nossos corpos, se exercitam na gestualidade dos intérpretes, nas reações da escuta, na voz cantada e no balé dos dedos em nossos instrumentos musicais. Ressoam também nas regras de estilo, nas restrições da técnica e nos ditames da pedagogização musical. E tudo isso passa ainda pelo plano dos discursos musicológicos que se voltam tanto para as ocorrências factuais do acorde napolitano, quanto para a crítica daquilo que vem sendo dito e redito sobre ele. Neste plano, colateralmente, este tipo de exercício pode contribuir para aclarar como a versada teoria musical surge, progride e se impõe exercendo seus critérios de valor e distinção inclusive em cenários em que a franca apologia ao local, original, espontâneo e genial, mascara tanto a sua inflexível força prescritiva quanto o porquê determinadas idealizações podem perdurar ou deixarem de aparecer entre nós.

104 ADORNO, Theodor W. Sobre el problema del análisis musical. *Quodlibet*: revista de especialización musical. Espanha, n. 15, p. 106-119, 1999. p. 109. Dado que os recortes aos textos de Adorno são muito parciais, vale lembrar que, como se sabe, em tais textos o reconhecimento da historicidade dos meios musicais é uma espécie de requisito prévio, e não propriamente o argumento ou a finalidade da crítica.

Sobre o autor

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

Professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Bacharel em Música (Composição e Regência) pela Unicamp, Mestre em Artes pela Unesp e Doutor em Música pela Unicamp. É membro dos grupos de pesquisa “Processos Músico - Instrumentais” (Udesc) e “Música Popular: história, produção e linguagem” (Unicamp). E-mail: sergio.freitas@udesc.br

Brinquedo de Cura em terreiro de Mina

Mundicarmo Ferretti¹

Resumo

A pajelança de negros, mais conhecida por Cura ou Pajé, é encontrada no Maranhão desde o século XIX entre a população negra. É encontrada atualmente em muitos terreiros da capital onde, interagindo com o Tambor de Mina (religião de matriz africana tradicional) e com a Umbanda (religião afro-brasileira difundida no Maranhão a partir da década de 1930), assume formas diversas. A Cura é muito procurada por pessoas que buscam a proteção de encantados e que acreditam no seu poder para desmanchar feitiços e curar diversas enfermidades. No Brinquedo de Cura – ritual público onde o pajé ou curador entra em transe com grande número de entidades espirituais –, o canto, realizado em português, estimula a participação da assistência batendo palma e, algumas vezes, tocando matraca ou dando alguns passos de dança. O repertório musical da Cura é muito rico e inclui cantigas transmitidas de geração em geração e outras que vão sendo “inspiradas” aos pajés ou que são “ensinadas pelos encantados” durante os rituais.

Palavras-chave

Cura/Pajelança, Tambor de Mina, Pajelança de negro, Brinquedo de Cura, Cantiga de pajé.

Recebido em 27 de junho de 2014

Aprovado em 18 de agosto de 2014

FERRETTI, Mundicarmo. Brinquedo de Cura em terreiro de Mina. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 57-78, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p57-78>

¹ Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís, MA, Brasil).

Brinquedo de Cura in Terreiro de Mina

Mundicarmo Ferretti

Abstract

Black people's *pajelança*, commonly known as *Cura* (Curing) or *Pajé*, is found in Maranhão since the 19th century among black population. It's currently found in many *terreiros* along the capital where, interacting with the *Tambor de Mina* (traditional religion with African roots) and *Umbanda* (African-brazilian religion defunded in Maranhão from the 1950s) takes several forms. *Cura* is very sought by people seeking for the protection provided by the *encantados* (enchanted) and who believe in its power to undo spells and heal several diseases. In *Brinquedo de cura* (*pajelança* dances) – the public ritual where the *Pajé* or curers goes in a trance with a wide variety of spiritual entities –, the singing, performed in Portuguese, stimulates the participation of the audience/participants by clapping and sometimes playing the *matraca* or dancing. Cure's music repertoire is very rich and includes songs passed along through generations and others “inspired” to the *Pajés* or “taught by the *encantados*” during the rituals.

Keywords

Cura/Pajelança, Tambor de Mina, Pajelança de negro, Brinquedo de cura, Pajé songs.



Brinca pajé, pajé não quer brincar
Pega teu penacho e sacode o maracá²

...antar e dançar é algo fundamental nos rituais públicos realizados em terreiros do Maranhão, quer no Tambor de Mina – religião tradicional de matriz africana³ –, quer na Cura ou pajelança – manifestação religiosa e terapêutica apresentada como de origem indígena, mas encontrada entre a população negra do Estado antes mesmo do Tambor de Mina ganhar visibilidade em São Luís –, para a qual direcionamos nossa atenção especial nesse trabalho⁴. E, nesse contexto religioso, brincar é participar do ritual, quer como “mineiro”, no *Tambor de Mina*, quer como pajé ou curador, na *Cura* – no *Brinquedo de Cura* ou ritual de *Maracá*.

A pajelança encontrada em muitos terreiros de religião afro-brasileira do Maranhão e do Pará, aqui também denominada pajelança de negro, não deve ser confundida com a pajelança cabocla da Amazônia, estudada por Eduardo Galvão e por Heraldo Maués⁵, como advertiu Vicente Sales⁶ e como temos tentado mostrar em nossos trabalhos, e nem deve ser identificada com o catimbó nordestino, pesquisado atualmente

2 Cantiga de Cura/Pajelança – Terreiro Fé em Deus (São Luís-MA).

3 FERRETTI, Muncicarmo. *Desceu na guma: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís*. São Luís: EDUFMA, 2000.

4 FERRETTI, Muncicarmo. Pajelança e cultos afro-brasileiros em terreiros maranhenses. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, UFMA, v.8. n.16, p. 91-106, jul.-dez. 2011.

5 GALVÃO, Eduardo. *Santos e visagens: um estudo da vida religiosa de Itá-Baixo Amazonas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1976. MAUÉS, R. Heraldo. *A ilha encantada: medicina e xamanismo numa comunidade de pescadores*. Coleção Igarapé. Belém: EDUFPA, 1990.

6 SALES, Vicente. Cachaça, pena e maracá. *Brasil Açucareiro*, n.2, p.46-55, ago. 1969.

por Luiz Assunção⁷, como parece sugerir Roger Bastide⁸, embora possa apresentar alguns elementos em comum com a pajelança cabocla e com o catimbó, principalmente no Pará⁹.

A literatura antropológica sobre a pajelança de negro ou de terreiro de religião afro-brasileira é menos rica do que a existente sobre a pajelança cabocla e as informações disponíveis sobre a primeira são menos sistematizadas, mesmo quando se referem à do Pará, sobre a qual foram realizados os trabalhos acadêmicos mais antigos. Entre estes merecem destaque: o relatório de pesquisa da Missão Folclórica, organizada em São Paulo, por Mário de Andrade, realizada em Belém em 1938; as referências feitas por Vicente Sales, Napoleão Figueiredo e Anaiza Vergolino-Henry; os comentários de Roger Bastide; os trabalhos do casal Leacock e a pesquisa histórica de Aldrin Figueiredo¹⁰.

Entre os trabalhos mais antigos que tratam sobre a pajelança de terreiro maranhense merece destaque a tese de Costa Eduardo sobre o negro no Maranhão, publicada nos Estados Unidos. E, publicados bem mais recentemente, merecem destaque as pesquisas de Rosário Carvalho, os nossos trabalhos, baseados em pesquisa de campo realizada principalmente na capital maranhense, e um livro de Pai Euclides, babalorixá da Casa Fanti-Ashanti¹¹.

7 ASSUNÇÃO, Luiz. Os Mestres da Jurema: Culto da Jurema em Terreiro de Umbanda no interior do Nordeste. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). *Encantaria Brasileira: o livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 182-215.

8 BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 218.

9 Como mostrou Napoleão Figueiredo (FIGUEIREDO, Napoleão. Pajelança e catimbó na região bragantina. *Rev. do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas*, v.32, 1975/1976). A ligação com o catimbó parece clara quando se analisa o vocabulário da Cura e a letra de algumas músicas cantadas no Brinquedo de Cura e se encontra as palavras *mesa*, como sinônimo de ritual, *mestre*, como sinônimo de encantado ou de chefe e especialista do catimbó e quando se ouve cantos como: *Abre mesa, abre mesa, abre mesa de ajucá* (Terreiro Fé em Deus – São Luís-MA).

10 ALVARENGA, Oneyda. *Babassué: registros sonoros de folclore nacional brasileiro IV*. São Paulo: Biblioteca Pública Municipal, 1950; SALES, Vicente. *Cachaça, pena e maracá*; FIGUEIREDO, Napoleão. *Pajelança e catimbó na região bragantina*; FIGUEIREDO, Napoleão e SILVA, Anaiza Vergolino e. *Festa de santos e encantados*, Belém: Academia Paraense de Letras. 1972; BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. LEACOCK, Seth e LEACOCK, Ruth. *Spitits of the Deep: a Study of an Afro-Brazilian Cult*. New York: Anchor, 1975. FIGUEIREDO, Aldrin. *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia. A constituição de um campo de estudo (1870-1950)*. 1996, Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1996.

11 EDUARDO, Octávio da Costa. *The Negro in Northern Brazil: A Study in Acculturation*. New York: J.J. Augustin Publisher, 1948. SANTOS, Maria do Rosário Carvalho.

Nos últimos anos, a literatura sobre pajelança de negro ou de terreiros do Maranhão e do Pará tem sido enriquecida com teses e dissertações de antropologia, como as de: Didier Laveleye, Gustavo Pacheco, Christiane Mota – sobre o Maranhão –, e de Gianni Quintas – sobre o Pará¹². Merece também destaque o vídeo produzido por Ana Stela Cunha sobre o quilombo de Damásio, no Maranhão¹⁵.

Pajelança de terreiro no Maranhão e no Pará

Os termos pajé e pajelança são amplamente utilizados para designar rituais e especialistas religiosos e terapêuticos ligados à cultura indígena, ou à cultura cabocla, geralmente rural, encontrados principalmente no Norte do Brasil. Mas no Maranhão, desde meados do século XIX, são também muito utilizados para designar rituais e especialistas religiosos negros (africanos e afro-descendentes) destinados à “cura de feitiço” ou para “dar passagem” a entidades espirituais como Rei Sebastião, princesas, caboclos e outras, algumas vezes encantadas em animais (pássaros, peixes, répteis e mamíferos). No contexto maranhense,

Boboromina, Terreiros de São Luís: uma interpretação sócio-cultural. São Luís: SECMA/SIOGE, 1989. FERRETTI, Mundicarmo. *Tambor de Mina, Cura e Baião na Casa Fanti-Ashanti.* Documento sonoro/LP e folheto explicativo. São Luís: SECMA, 1º Plano Fonográfico, 1991; FERRETTI, Mundicarmo (org.). *Pajelança do Maranhão no século XIX: o processo de Amélia Rosa.* São Luís: CMF/Fapema, 2004. FERRETTI, Mundicarmo. *Pajelança e cultos afro brasileiros em terreiros maranhenses.* FERREIRA, Euclides. *Pajelança.* São Luís: Ed. do Autor, 2005.

- 12 LAVELEYE, Didier de. *Peuple de la mongrove: approche ethnologique d'un espace social métissé (région de Cururupu-Mirinzal, Maranhão, Brésil).* 2001/2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais – Antropologia). Université Libre de Bruxelles – Faculté de Sciences Sociales, Politiques et Économique. Année Académique 2001/2002. PACHECO, Gustavo. *Brinquedo de Cura: um estudo sobre a pajelança maranhense.* 2004. 285 f. Tese (Doutorado em Antropologia). Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. MOTA, Christiane de Fátima. *Pajés, Curadores e Encantados: pajelança na baixada maranhense.* São Luís: EDUFMA, 2009. QUINTAS, Gianni. *Entre maracás e tambores: pajelança nas religiões afro-brasileiras.* 2007. 265 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Universidade Federal do Pará, 2007. MAUÉS, Heraldo e VILLACORTA, Gisela, em um trabalho sobre pajelança cabocla amazônica, realizaram um levantamento mais completo sobre pesquisas desenvolvidas no Pará (ver PRANDI, op. cit.). Sobre a pajelança cabocla do Pará, merece também destaque o livro da pajé Zeneida Lima (LIMA, Zeneida. *O mundo dos caruanas e a revolta de sua ave.* 4 ed. Belém: CEJUP, 1998).
- 15 CUNHA, Ana Stela. *Falando em quilombo: a implantação da Lei 10639 na sala de aula.* (Vídeo). Damasio (MA), Jan/2005.

embora se costume relacionar a Cura (pajelança de negro ou de terreiro) à cultura indígena, ela se aproxima mais do Tambor de Mina, reconhecido como de matriz africana, como temos procurado demonstrar.

Há quem afirme que a pajelança de terreiro do Pará é mais próxima de modelo indígena e da pajelança encontrada em 1948 por Eduardo Galvão em Gurupá (PA), em comunidade do Baixo Amazonas – por ele descrita em *Santos e Visagens*¹⁴ –, do que da pajelança do Maranhão, sobre a qual temos direcionado nossa atenção nos últimos anos. Infelizmente não dispomos de informações que nos permitam fazer uma avaliação mais aprofundada das semelhanças e diferenças existentes entre elas. Os dados da pesquisa realizada pela Missão Folclórica em Belém, no terreiro de Satiro, são mais completos sobre o *Babassuê* ou *Brinquedo de Santa Bárbara* (que corresponde a uma mina de caboclo) do que sobre a pajelança realizada por Satiro. Em 1938, quando os pesquisadores paulistas estiveram em São Luís e em Belém registrando “músicas de folclore”, os terreiros precisavam solicitar licença à polícia para realizar ‘toques’ de mina e ninguém ousava solicitar licença para realizar rituais de Cura, pois a pajelança era proibida. Isso explica por que as músicas de pajelança, gravadas em Belém naquela oportunidade, tenham sido cantadas por Satiro no hotel em que estavam hospedados aqueles pesquisadores e não durante a realização de um ritual, como as do *Babassuê*¹⁵.

Contudo, ao que tudo indica, a pajelança de Satiro parece mais próxima da pajelança maranhense que temos pesquisado nos últimos anos do que da paraense descrita por Eduardo Galvão¹⁶.

De acordo com o relatório de pesquisa da Missão Folclórica, Satiro era natural do Pará, não conhecia o Maranhão – só teria viajado para Manaus – e teria aprendido o *Babassuê* com seus pais (segundo ele, um jeje e outro nagô). Essas informações divergem das transmitidas por fontes maranhenses que afirmam que Satiro e seu irmão Pedro eram filhos-de-santo de Mãe Anástacia, fundadora do Terreiro da Turquia (de São Luís) e irmã-de-santo de Mãe Doca – maranhense de Codó, considerada a introdutora da mina no Pará¹⁷ –, e que Satiro teria estado em São Luís

14 GALVÃO, Eduardo. *Santos e visagens*.

15 ALVARENGA, Oneyda. *Babassuê*.

16 O relatório da Missão Folclórica, publicado em 1950 (ALVARENGA, Oneyda. *Babassuê*), não deve ter sido analisado por Eduardo Galvão, daí porque não aparece na bibliografia de *Santos e Visagens* (op. cit.), como a obra de Octávio da Costa Eduardo sobre a aculturação do negro no Maranhão (*The Negro in Northern Brazil*).

17 FERREIRA, Euclides. *Álbum Fotográfico*. Arquivo de um Babalorixá. São Luís: Ed. do Autor, 2004. p. 89.

pelo menos uma vez, no ano de 1917, quando foi fotografado participando de um ritual naquele terreiro¹⁸. Embora não deva ter sido preparado na “linha de tauari” (de Cura/pajelança) no terreiro da Turquia, inclusive porque não se realizava Cura/pajelança naquele terreiro, pode ter sido influenciado pela pajelança de terreiro do Maranhão. É bom lembrar que tanto Mãe Anastácia como Mãe Doca foram iniciadas em São Luís, por Manoel Teu Santo, pai-de-santo que, entre 1895 e 1899, apareceu várias vezes em jornais maranhenses como pajé¹⁹, embora tenha sido apresentado por Pai Euclides como africano ou nigeriano²⁰.

A “linha de tauari”, referida por Satiro em entrevista aos pesquisadores paulistas da Missão Folclórica, tal como a denominada “linha de pena e maracá” e a “linha de Cura”, referida em outros terreiros, remete à pajelança de negro (realizada em terreiro de religião afro-brasileira). A denominação tauari decorre do uso de um cigarro fumado pelo pajé durante os rituais – geralmente longo e enrolado em fibra têxtil retirada de árvore de mesmo nome. Como o penacho e o maracá, o tauari não é usado na Mina tradicional e simboliza a pajelança, tal como as *glanchamas* – faixas artesanais, fitas ou cordões que são amarradas em várias partes do corpo dos pajés “para a sua firmeza e proteção” durante os rituais²¹.

Cura ou Pajelança em terreiros afro-brasileiros do Maranhão

Apesar de a Casa das Minas e a Casa de Nagô – os terreiros de mina mais antigos – não realizarem rituais de pajelança, esses rituais são encontrados atualmente em muitos terreiros da capital maranhense e já eram oficiados no final do século XIX em pelo menos um terreiro de Mina de São Luís – o do Justino, oriundo da Casa de Nagô –, como registrado em jornal de circulação em São Luís²².

18 FERREIRA, *Pajelança*, p. 52.

19 SANTOS, Thiago Lima dos. *Navegando em duas águas: Tambor de Mina e Pajelança em São Luís do Maranhão na virada do século XIX para o XX*. 2014. 198 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Maranhão, 2014.

20 FERREIRA, Euclides. *Itans de dois terreiros nagô*. São Luís: Ed. do Autor, 2008. p. 67.

21 FERREIRA, *Pajelança*, p. 76.

22 SANTOS, Thiago Lima dos. *Navegando em duas águas*, p. 132.

Em meados do século XIX, a pajelança era uma prática muito recorrente no Maranhão. Além de a medicina ser então ainda pouco desenvolvida e difundida, os pajés conheciam “remédios caseiros” e eram também muito procurados pela população para desmanchar “malefícios” e curar doenças que se acreditava terem sido provocadas por feitiços, feitos por desafetos ou encomendados a pessoas conhecidas como feiticeiras. Com a organização dos serviços médicos, a pajelança passou a ser muito combatida, mas continuou a ser procurada pela população.

Atuando na área de saúde e atraindo muitos frequentadores para as suas festas e rituais públicos, os pajés enfrentaram severa perseguição policial, mesmo quando realizavam seus rituais na periferia da cidade, para onde muitos se transferiram ou onde se estabeleceram, e foram objeto de muitos comentários preconceituosos de jornalistas.

Tudo indica que a primeira pajé negra a ter seu nome amplamente divulgado em jornais de São Luís tenha sido Amélia Rosa – negra alforriada cognominada “rainha da pajelança”, processada em 1876 e condenada a 10 anos de prisão²³. Mas sabe-se que, antes do processo de Amélia Rosa, a pajelança já era realizada no Maranhão por negros, inclusive por escravos²⁴, como pode ser constatado na análise de Posturas das vilas de Codó e de Guimarães transcritas a seguir:

Lei nº 241 – 13 de setembros de 1848 (Postura da villa de Codó).

Art. 22. Toda e qualquer pessoa que se proposer a curar feitiços, sendo livre pagará multa de vinte mil reis, e soffrerá oito dias de prisão, e sendo escravo haverá somente lugar a multa que será paga pelo senhor do dito escravo.

Lei nº 400 – 26 de agosto de 1858 (Postura da villa de Guimarães).

Art. 31. Os que curão de feitiço (a que o vulgo dá o titulo de pagés) incorrerão na pena de cinco mil reis, e na falta de meios ou reincidência, de 10 a 20 dias de prisão.

Mas, no final do século XIX, os pajés possuíam um perfil comparável ao de pais e mães de terreiros de mina abertos por afro-descendentes, que se tornaram visíveis mais tarde na capital maranhense, onde se

23 FERRETTI, *Mundicarmo*. Pajelança do Maranhão.

24 Thiago Lima dos Santos (*Navegando em duas águas*, p.101) cita um levantamento de casas habitadas por escravos em São Luís, realizado pela Guarda Municipal, em 1835, onde se faz referência a duas mulheres que tinham como atividade declarada a cura de feitiçaria, que mais tarde foi denominada quase exclusivamente pajé.

cultua e entra em transe principalmente com entidades não africanas – nobres, como Rei Sebastião, e caboclas (populações rurais tradicionais). Embora Amélia Rosa tenha sido processada por sevícias em uma escrava que declarou tê-la procurado por problemas de saúde, no ano anterior, fora presa por realizar rituais em sua casa, com a participação de várias pessoas iniciadas por ela numa nova religião – “Pajé” (pajelança) – que realizava várias festas de santos e onde se recebia Rei Sebastião²⁵.

De acordo com a tradição oral, a realização de rituais de Mina e de Cura/pajelança pelas mesmas pessoas ou no mesmo terreiro, embora já ocorrida no século XIX, tornou-se mais frequente na década de 1930, quando foi adotada por vários curadores para fugir à perseguição policial que era direcionada especialmente aos pajés. Contudo Pai Euclides, em seu livro sobre pajelança²⁶, faz referência a 38 curadores de São Luís que não dançavam Mina, conhecidos por ele em sua infância (década de 1940). Pai Euclides cita também, na mesma obra, 24 mineiros que dançavam Cura, incluindo-se entre eles²⁷.

Nossas observações sobre o “Brinquedo de Cura” – ritual público da pajelança maranhense – foram iniciadas em 1982, na Casa Fanti-Ashanti, e se estenderam a diversos terreiros e a casas de curadores da capital maranhense e de outros municípios da Ilha de São Luís²⁸. Observamos também em Cururupu (MA), na casa do curador Betinho, um ritual de tambor com toque de maracá e atendimento a clientes, o que ocorre raramente em rituais realizados em terreiros de São Luís.

Em São Luís, as ligações de pajés com o Tambor de Mina e de mineiros com a Cura/pajelança são normais, mas possuem formas e graus variados²⁹. Mas, como tanto os curadores ou pajés como os mineiros

25 FERRETTI, Mundicarmo. *Pajelança do Maranhão*.

26 FERREIRA, Euclides. *Pajelança*. p. 51.

27 Em alguns terreiros de São Luís, a linha de mina era de responsabilidade de uma pessoa e a de cura, de outra, como ocorreu no de Mãe Denira, onde a linha de cura era comandada por seu marido (por Biná).

28 Tivemos oportunidade de observar muitos rituais públicos de pajelança realizados em São Luís por Dona *Clarinda*, no bairro de Santo Antônio; Seu *Adelmo*, na Vila Palmeira; Dona *Filomena* e Mãe *Raimundinha*, no João Paulo; Dona *Santana* e *Waldir*, no Maracanã; Mãe *Yolanda*, no terreiro de José João, no Anjo da Guarda; por Pai *Airton*, na Liberdade; Dona *Zizi*, no Lira; *Joãozinho*, na Vila Nova; Pai *Osvaldo* e Mãe *Elzita*, no Sacavém. Assistimos também a rituais públicos de Cura em outros municípios da ilha de São Luís: no terreiro de *Aroldinho*, em Ribamar; e os de *Itaparandi* e de *Itabajara*, em Passo do Lumiar.

29 No nível mais baixo, poderia ser citado o de Dona Filomena, tia de Mãe Elzita, que tivemos a oportunidade de conhecer em São Luís, que, embora sem ser considerada mineira, realizava rituais de Cura em sua residência e participava de alguns rituais de mina no terreiro de sua sobrinha.

maranhenses são, em sua maioria, afro-descendentes e uns participam dos rituais dos outros, é de se esperar que as diferenças maiores entre os rituais de Cura só apareçam mais claramente quando se compara o Brinquedo de Cura de São Luís com o tambor de curador realizado fora da capital maranhense, como o de Cururupu, ou com a pajelança de terreiros paraenses – esta possivelmente realizada por uma população mais cabocla ou menos negra do que a da capital maranhense.

Embora a pajelança seja apresentada em São Luís (MA) como “linha de água doce”, e embora os encantados da “linha de Cura”/Pajelança sejam classificados genericamente como “mãe d’água” e, em Belém (PA), como “povo d’água”, “companheiro ou bicho do fundo”, o pajé pode ser também apresentado como “ave de encantado”, pois, à semelhança do que ocorre com médiuns (filhos de santo) em terreiros de Mina de caboclo e de Umbanda, onde são frequentemente apresentados como “cavalos” das entidades espirituais (africanas e não africanas), acredita-se que possibilitam a movimentação dos encantados para os mais diversos lugares³⁰. Mas é possível que essa associação do pajé, do “mineiro” e do umbandista a animais (ave e cavalo) seja apenas mais uma forma encontrada pela população afro-brasileira para marcar a diferença entre a Mina e Cura/pajelança nos terreiros do Maranhão e do Pará, já sinalizada pela classificação da Mina como “linha de água salgada” e Cura/pajelança como “linha de água doce”.³¹

A identificação do pajé com uma ave poderia também apontar para algumas de suas características especiais. Como as aves (animais), representadas geralmente na Cura, como canoras e livres para voar, os pajés cantam e recebem encantados que “passam” em muitos terreiros e que são conhecidos em muitos lugares.

Sou arara cantadeira, arara
Rainha das curadeiras, arara

Gavião, gavião, ô meu gavião real,
Eu peço as asas gavião, q’eu também quero voar³²

30 Essa identificação com “ave” é mais conhecida no Pará (ver: LIMA, Zeneida. *O mundo místico dos caruana e a revolta de sua ave*. 4ª ed. Belém: CEJUP, 1998; 1ª ed. de 1991), mas pode ser também encontrada no Maranhão (ver: FERREIRA, Euclides. *Pajelança*, p.16).

31 E, nesse caso, a associação a animais teria uma função comparável à encontrada por Lévy-Strauss no sistema de classificação australiano (LÉVY-STRAUSS, Claude. *Totemismo Hoje*. Petrópolis: Vozes, 1975).

32 Brinquedo de Cura de Raimunda Viegas (São Luís - MA).

Brinquedo de Cura em terreiros de Mina do Maranhão

Talvez por ser mais envolvida com atividades terapêuticas do que o Tambor de Mina, a pajelança encontrada em terreiros de São Luís é mais conhecida como “Cura”, e os rituais públicos realizados por pajés ou curadores, naqueles terreiros, são denominados “Brinquedos de Cura” (embora também sejam conhecidos como “pena e maracá” – em alusão ao uso ritual pelo pajé de um penacho, geralmente de arara, e do maracá, tocado por ele durante as cerimônias)³⁵.

Nos terreiros de São Luís, o “Brinquedo de Cura” é realizado poucas vezes por ano, mas atrai grande número de pessoas. Ao contrário do que ocorre nos toques de Mina, nele o pajé (ou “pajoa”) “brinca” geralmente sozinho no salão, ou brinca (canta e dança) durante um certo tempo (pelo menos por hora e meia), dando passagem a grande número de entidades – no que também difere do que ocorre no Tambor de Mina –, cada uma delas cantando um certo número de músicas, passando depois o comando do ritual para outros que já se encontram no salão e que vão se sucedendo, mas cada um atuando por um tempo sempre menor do que o transcorrido com o primeiro, que organizou o ritual.

Nos rituais públicos denominados “Brinquedo de Cura”, o pajé é a figura central e não apenas puxa o canto, mas também canta durante toda a sua realização – embora costume ser acompanhado por pessoas do seu grupo (tocando pandeiro, cabaça e, às vezes, tambor e/ou matraca) e também por pessoas da assistência (batendo palma e cantando). Como geralmente inicia os trabalhos já em transe, o seu canto e toda a sua *performance* é atribuída aos encantados que “passam por sua cabeça” durante a realização do ritual. Algumas das entidades recebidas, ao se anunciarem pelo canto, são cumprimentadas por várias pessoas. Outras, depois de se apresentarem, cumprimentam alguns dos presentes ou toda a assistência. As pessoas mais conhecidas costumam ser cumprimentadas várias vezes pelo pajé, cada vez por uma entidade diferente.

No ritual de Cura (pajelança de terreiro), o canto, que é realizado em português, costuma ser acompanhado pela assistência batendo palma e, às vezes, dançando quase sem sair do lugar, o que confere ao ritual uma atmosfera alegre e contagiante, diferente da observada nos rituais de Mina realizados no mesmo terreiro. Mas, como as entidades

35 De acordo com Pai Euclides, o maracá é usado pelo mestre de cura para captar a energia espiritual e tem um som semelhante ao do chocalho da cobra cascavel; já o penacho é usado por ele como adereço nos rituais e nos trabalhos de cura para espanar as enfermidades dos clientes (FERREIRA, Euclides. *Pajelança*, 2003).

recebidas pelos pajés são muito diferentes umas das outras, a atmosfera do ritual vai se modificando, acompanhando o estilo das entidades recebidas por ele. A animação maior acontece geralmente quando são recebidas suas entidades mais importantes ou as que possuem uma clientela maior – encantados conhecidos como ‘bons curadores’.

No “Brinquedo de Cura”, o pajé entra em transe (“da passagem”) com grande número de encantados de diversas categorias (nobres, caboclos, velhos, crianças, sereias, surrupiras, cobras, aves, peixes e outras) que se acredita terem desaparecido da Terra e se tornado invisíveis, mas não são considerados espíritos de mortos. Contudo, só algumas das entidades recebidas pelos pajés demoram mais tempo: cantando, abraçando e abençoando os membros do terreiro, e cumprimentando amigos e clientes. As mais conhecidas como curadoras podem se dirigir a algumas pessoas em particular para benzer ou receitar algum medicamento, o que raramente é observado quando o Brinquedo é realizado em terreiros que se definem como de Mina, mas costuma ocorrer frequentemente, quando o pajé é mais conhecido como ‘curador’ do que como ‘mineiro’. No ‘Brinquedo de Cura’ realizado em São Luís, esses atendimentos, quando ocorrem, são realizados geralmente fora do salão, em lugar reservado, enquanto o ritual público prossegue sob o comando de outro pajé ou é assumido por seus discípulos.

Além de conhecer bem os cantos de abertura e de encerramento do “Brinquedo de Cura”, o pajé precisa dominar o grande repertório musical da Cura e ter conhecimento seguro da classificação das entidades espirituais, pois durante o ritual não pode repetir música já cantada e nem misturar as “linhas” ou categorias de encantados.

Tudo indica que essa importância do canto na pajelança de negro já era conhecida no último quartel do século XIX, já que, no processo de Amélia Rosa, foi indagado a pessoas que a conheciam se ela cantava quando atuava como pajé. É possível que algumas das músicas do repertório de Amélia Rosa tenham passado de geração em geração e sejam repetidas ainda hoje em rituais de Mina ou de Cura/pajelança realizados em terreiros maranhenses, pois uma das entidades espirituais recebidas no seu grupo era o Rei Sebastião, encantado conhecido atualmente como chefe da encantaria dos Lençóis maranhenses, sincretizado no Maranhão com Xapanã – divindade africana associada a São Lazaro, santo também cultuado por Amélia Rosa³⁴.

34 Ver gravação em áudio e em vídeo realizada por Roberto Machado (MACHADO, Roberto. *A lenda do Rei Sebastião*. 1979. Vídeo Documentário e CD. 1979).

Rei Sebastião é guerreiro militar
Ô Xapanã, ele é pai de terreiro
Ele é guerreiro na guma imperiá

Quem tiver sua vista boa
À meia-noite saia e venha ver
Rei Sebastião carregado de corrente
Fazendo a terra tremer³⁵

O que se canta no “Brinquedo de Cura” depende das entidades recebidas pelo pajé, mas existem músicas que são cantadas por muitos, músicas cantadas por poucos e músicas que são “tiradas” pelo pajé durante um “Brinquedo de Cura” e que depois são incorporadas ao repertório de Cura da casa ou de um determinado pajé. No último caso, são ensinadas à assistência durante o ritual ou guardadas na memória por alguma pessoa da casa e depois suas letras são registradas em um caderno, para que não sejam esquecidas.

As músicas de Cura raramente fazem referência a entidades africanas, como ocorreu na doutrina de Rei Sebastião citada anteriormente, mesmo quando o “Brinquedo de Cura” é realizado em terreiro que se define como Mina (de religião afro-brasileira). Já as referências a santos e a rezas católicas são muito frequentes, principalmente na abertura e no encerramento do ritual.

Lá vai eu, gente, lá vai eu
Com a minha chave de ouro
Quem me deu foi Nossa Senhora
Eu vou abrir o meu tesouro

Lá vai eu, gente, lá vai eu
Com a minha chave na mão
Quem me deu foi São Miguel
Eu vou abrir o meu salão

Abre mesa, abre mesa
Abre mesa de “Juncá”
Trouxe linha, lá vem linha
Trago linha pra curar.³⁶

35 Cantiga de Cura da casa de Memê – Guimarães (MA).

36 Canto de abertura de Cura no Terreiro Fé em Deus. AIRES, Maria do Socorro. *Terreiro Fé em Deus: um estudo de rituais não africanos*. 2008, 80 f. Monografia (Ciências Sociais), UFMA. 2008, p. 57.

A dança do pajé depende da categoria da entidade por ele recebida, mas também de formas especiais como elas são representadas. Assim, embora os nobres costumem ser mais reservados e solenes, Antonio Luís, “o Corre Beirada”, filho de Dom Luiz Rei de França, conhecido como bom curador, é frequentemente recebido como farrista e pode chegar cambaleando, como se estivesse embriagado; Joazinho de Légua costuma ser recebido como uma criança brincalhona e travessa; a princesa Doralice, filha do Rei da Bandeira, como uma menina meiga e delicada; e Jurema, como uma índia flecheira.

Quem quiser saber meu nome
Bate palma que eu quero ver (...)

Eu não quero água, eu não quero água
Eu não quero água,
Eu não saio daqui sem beber³⁷

Como o pajé entra em transe também com pessoas tidas como encantadas em animais (ou com animais), a coreografia do “Brinquedo de Cura” realizado em terreiros maranhenses é bastante variada, pois na dança ele aponta para características daqueles animais (voar, rastejar, mergulhar, pular etc.).

Chegou dona Rosalina
Cobra grande da lagoa ³⁸

A Rã Preta é dourada
Mas eu moro é no banzeiro
Do Olho d'Água ³⁹

Essa identificação com animais é também muito encontrada na Mina-jeje onde, por exemplo, se diz que o vodum Bossucó se transforma em cobra, Alogue, em sapo, e Abê, numa pescada. Vários voduns da Mina-jeje fazem também uso do fumo, que é muito utilizado por encantados na Cura, mas enquanto os primeiros fumam cachimbos de cabo longo, fora do barracão e, geralmente, depois do ritual, as entidades da Cura costumam fumar durante o ritual cigarros de tauari, charutos

37 Cantiga do encantado Corre-Beirada – Cura – Terreiro Fé em Deus (São Luís - MA).

38 Cura do terreiro de Umbanda Luz e Caridade (São Luís - MA).

39 Cura na Casa de Raimunda Viegas (São Luís - MA).

preparados com fumo de rolo, cachimbos, e também charutos e cigarros industrializados.

Na Cura, o pajé incorporado costuma tomar chá e às vezes ingerir, fora do salão, outras bebidas (cachaça, cerveja etc.), tal como também ocorre em algumas casas nos transe de caboclos no Tambor da Mina – diferentemente dos voduns jeje-nagô, alguns caboclos no Tambor da Mina fazem uso de bebidas alcoólicas. Mas a ingestão de bebida alcoólica no barracão ou durante o ritual é muito criticada, embora esta seja considerada normal nos transe com encantados do Terecô (outra denominação religiosa de matriz africana do Maranhão), ou da “linha da mata de Codó”, comandada por Legua Bogi Buá, classificado por uns como caboclo e por outros, como vodum cambinda.

Considerações finais

Muito mais se tem a pesquisar e a dizer sobre a Cura ou pajelança em terreiros de religião afro-brasileira. Como procuramos mostrar aqui, a Cura e o seu ritual público denominado Brinquedo de Cura é um aspecto da cultura popular maranhense tradicional que tem uma identidade forte, apesar do sincretismo claro com o catolicismo, com a Mina, com a pajelança cabocla, com o catimbó e com outros aspectos da religiosidade popular. As perseguições aos curadores ocorridas no passado, a expansão da Umbanda e a tendência atual de enaltecimento da cultura africana têm levado muitos curadores a assumir outra identidade e a deixar de se apresentar como pajé ou curador e a se declarar mineiro, umbandista, espírita ou espiritualista, mas esse processo não implica abandono de crenças e de práticas tradicionais ligadas à Cura.

O Brinquedo de Cura pode ser organizado em qualquer lugar, utilizando-se pandeiro e/ou maracá ou até mesmo apenas batidas de palma, não havendo exigência de obrigações (oferendas etc.) elaboradas e dispendiosas para chamar os encantados, o que tem facilitado sua proliferação ao longo dos anos.

Nos terreiros onde se realizam rituais de Mina e de Cura, a Cura e a Mina se harmonizam muito bem, uma vez que, além de dirigidos e participados pelas mesmas pessoas, vários encantados participam das duas – “navegam nas duas águas”, salgada (Mina) e doce (Cura). Essa integração é declarada em letras de músicas cantadas em rituais, como a apresentada a seguir:

Eu nasci nas águas doces,
Na salgada me criei
Nessas águas brasileiras
Todas elas já andei.

Eu nasci nas águas doces,
Na salgada me criei
Eu sô uma cobra, Juruna,
Lá nas matas me encantei.⁴⁰

Mas existem conflitos entre elas. A Cura se opõe a todo trabalho classificado como feitiço ou magia negra, frequentemente atribuído a exus e espíritos pouco evoluídos, de “linha de esquerda”, e à ação de “macumbeiros” e quimbandeiros (afro-brasileiros), como declarado na letra de uma das músicas cantadas no Terreiro Fé em Deus (São Luís-MA):

Aê macumbeiro, o que tu faz com a mão
Eu desmancho com o pé (...).

No Brinquedo de Cura, embora as músicas e outros elementos mais tradicionais sejam apresentados na abertura e no encerramento dos rituais, às vezes, o repertório mais tradicional só é cantado depois de várias horas de “trabalho”, quando a maioria das pessoas da “assistência” já foi embora.

O repertório musical da Cura é muito rico e, como as letras das músicas são em português, a participação da assistência é maior, cantando e batendo palma. Algumas músicas são passadas de geração em geração e cantadas em vários terreiros com pequena variação. Outras são “tiradas” pelos encantados durante os rituais ou “dadas” por eles aos pajés em sonho ou em vigília e ensinadas por eles durante os rituais⁴¹.

40 A primeira versão recolhida em ritual da Casa Fanti-Ashanti, e a segunda, na Cura de Raimunda Viegas (São Luís-MA).

41 No período de 1984 a 1987 realizando, com apoio da FUNARTE, pesquisa na Casa Fanti-Ashanti, recolhemos cerca de 500 músicas em rituais de Cura e 500 músicas cantadas em português nos rituais de Mina observados daquele terreiro. Algumas dessas músicas foram inseridas no disco *Tambor de Mina, Cura e Baião*, produzido em 1991 pela então Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão (SECMA), atualmente disponível em www.museuafro.ufma.br. Considerando que a Cura era realizada na Casa só uma vez por ano e que os toques de Mina ocorriam várias vezes no ano, pode se ter uma ideia da riqueza daquele repertório.

Alguns rituais de Cura e algumas músicas cantadas durante sua realização conferem à Cura uma atmosfera parecida com a encontrada em brincadeiras de Bumba-meu-boi do Maranhão, principalmente quando são acompanhadas de matracas, como ocorre no Terreiro Fé em Deus, de Mãe Elzita, no bairro do Sacavém. No Maranhão, os encantados costumam participar e solicitar a realização de brincadeiras folclóricas, como Bumba-meu-boi, Tambor de Crioula, e da festa do Divino Espírito Santo. Essa prática é encontrada não só ligada a entidades espirituais não africanas (caboclos, pretos velhos), mas também a entidades da Mina jeje-nagô, como o vodum Averequete, que “adora” São Benedito e gosta de Tambor de Crioula.

A comparação do Brinquedo de Cura realizado em diversos terreiros de Mina e de Umbanda de São Luís mostra que aquele ritual, apesar de se apresentar de modo diferente, possui uma estrutura semelhante. Normalmente o pajé ou “pajoa” entra no salão já em transe, acompanhado de um ajudante, cantando uma música de abertura e sacodindo um maracá. No salão, se dirige ao altar ou a uma mesa preparada para a Cura, onde não podem faltar imagens de santos, velas, cigarros, bebidas e uma cadeira onde, não raramente, se colocam algumas “panas” (ou painas) – lenços de seda de várias cores, pertencentes aos chefes de suas principais correntes de encantados, trazidos por eles na mão durante o Brinquedo.

Na abertura do ritual geralmente se invoca algum santo e, frequentemente, Nossa Senhora da Conceição, conhecida como patrona da “linha de água doce”/Cura, e se canta “abrindo a mesa”, para iniciar a passagem das entidades espirituais, como declarado nas letras das músicas de abertura da Cura da Casa Fanti-Ashanti, gravadas no disco *Tambor de Mina, Cura e Baião*⁴²:

Nossa Senhora da Conceição
Ora queira me valer, ó Mãe Senhora
Nessa ocasião

Laurindo, tu abre a mesa
Ô abre essa mesa reá
Com Deus e Nossa Senhora
Meu São José de Ribamar

42 FERRETTI, Mundicarmo. *Tambor de Mina, Cura e Baião na Casa Fanti-Ashanti/ M.A.* (disponível em www.museuafro.ufma.br).

Marajá, Marajá Tendá (bis)
Bota rama no caminho
Não deixa contrário entrar

No encerramento da Cura são cantadas músicas de despedida, anunciando o retorno dos encantados para as matas, para as ondas do mar ou para um rio, e músicas falando novamente em santos de devoção e em Nossa Senhora⁴⁵:

Nossa Senhora do Carmo,
Minha Virgem das Mercês
Eu vou fechar o meu trabalho
Nossa Senhora vem ver

Me desamarrem meus companheiros,
Eu vou embora para o rio Madeira

Sobre a autora

Mundicarmo Maria Rocha Ferretti

Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão (UFMA, São Luís, MA, Brasil). Professora emérita da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Doutora em Ciências Sociais/Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora de Antropologia das populações afro-brasileiras. E-mail: mundicarmorf@gmail.com

45 Idem, *ibidem*.



Figura 1: *Tambor de Mina* no terreiro do Justino – Vila Embratel – São Luís (MA) – 2001. Foto de Sergio Ferretti.



Figura 2: *Brinquedo de Cura* – Raimunda Viegas – São Luís (MA) - 2007. Foto de Mundicarmo Ferretti.



Figura 3: *Cura no Terreiro Fé em Deus – Mãe Elzita – São Luís, 05/1985.* Foto de Mundicarmo Ferretti.



Figura 4: *Brinquedo de Cura na Casa Fanti-Ashanti – Pai Euclides – São Luís, 11/1986.* Foto de Raimundo Nonato Guterres. Fonte: FERRETTI, op. cit., 2011. Disponível em www.museuafro.ufma.br

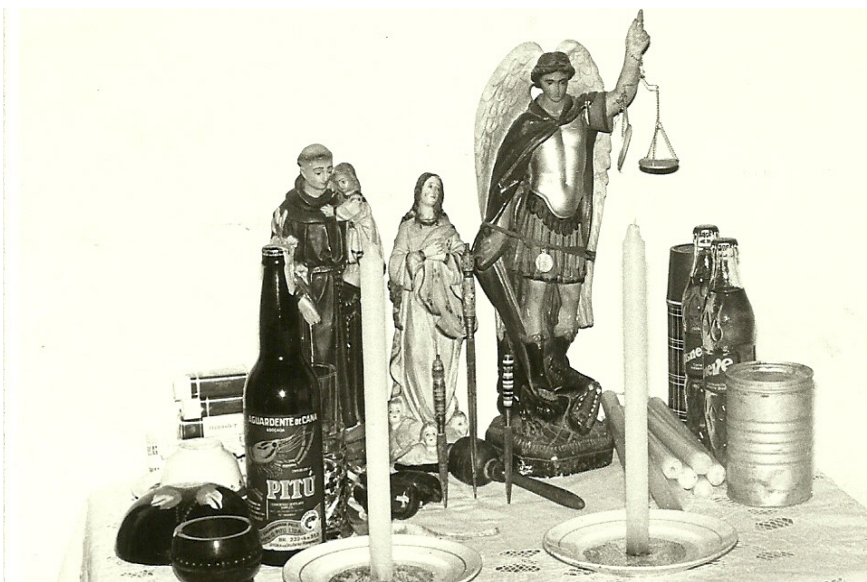


Figura 5: *Mesa de Cura na Casa Fanti-Ashanti – São Luís-MA, 11/1986.* Foto de Raimundo Nonato Guterres. Fonte: FERRETTI, *Mundicarmo. Tambor de Mina, Cura e Baião na Casa Fanti-Ashanti/MA.* (disponível em www.museuafro.ufma.br).

A concisão modernista da Seresta nº 9 (Abril) de Villa-Lobos

Paulo de Tarso Salles¹

Resumo

Este artigo pretende analisar elementos da *Seresta nº 9 (Abril)* composta por Villa-Lobos a partir de poema homônimo de Ribeiro Couto, propondo sua contextualização dentro do movimento modernista dos anos 1920 e discutindo sua influência na canção popular brasileira, especialmente em Antonio Carlos Jobim, cuja canção *Chovendo na roseira* cita uma frase poético-musical de *Abril*.

Palavras-chave

Modernismo, canção, música brasileira.

Recebido em 14 de março de 2014

Aprovado em 19 de junho de 2014

SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da Seresta nº 9 (*Abril*) de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 79-96, dez. 2014.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p79-96>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Modernist Concision in the Villa-Lobos's *Seresta n° 9 (Abril)*

Paulo de Tarso Salles

Abstract

This article aims to analyze the *Seresta n° 9 (Abril)* composed by Villa-Lobos upon a poem written by Ribeiro Couto. The context of the Brazilian modernism from the 1920s surrounds this song, which influenced not only the Brazilian concert music but also the popular music, especially by Antonio Carlos Jobim, whose song *Double Rainbow (Chovendo na roseira)* quotes a phrase extracted from *Abril*.

Keywords

Modernism, song, Brazilian music.



Villa-Lobos, a nação e a canção

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) está consagrado como o compositor erudito brasileiro mais representativo da história, a tal ponto que sua influência chega a ser importante também sobre a música popular. Ele conviveu com os chorões e seresteiros nas ruas do Rio de Janeiro na virada do século vinte, viajou para algumas regiões do Norte, Nordeste, Sudeste e Sul do Brasil, onde teve contato com cantadores, violeiros e outras manifestações culturais. Isso foi muitas vezes representado em sua música, gerando um modelo de estilização das figuras musicais de origem popular².

Além disso, como um dos responsáveis pelo projeto de educação musical de Getúlio Vargas, derivado do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932), Villa-Lobos interviu de forma direta na orientação e estabelecimento de valores musicais que correspondessem às reformas “orientadas no sentido da produção” de uma “educação nova” que “não pode deixar de ser uma reação categórica, intencional e sistemática contra a velha estrutura do serviço educacional, artificial e verbalista, montada para uma concepção vencida”.³ Mesmo não sendo

2 O relacionamento de Villa-Lobos com músicos populares é observável pelas dedicatórias de algumas obras, como o *Choros nº 1* (1920) a Ernesto Nazareth e a Fuga das *Bachianas Brasileiras nº 1* (1950) a Sátiro Bilhar; além disso, relatos como o de GONÇALVES PINTO, Alexandre (em *O Choro*, Rio de Janeiro: Funarte, 1936, pp. 191-2), mostram como o compositor era considerado “um exímio chorão”, além de “dedicado amigo” do cantor e poeta Catullo da Paixão Cearense. Os biografos MARIZ, Vasco (*Villa-Lobos, compositor brasileiro*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1989) e GUÉRIOS, Paulo (*Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2005) dedicam capítulos inteiros para tratar da interação de Villa-Lobos com os músicos populares.

3 *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, Disponível em: <http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/hebo7a.htm>. Acesso em: 5 março 2014. Dentre seus

aplicado na íntegra, o manifesto representa ideias que influenciaram as políticas implementadas para o recém-criado Ministério da Educação e Saúde (novembro de 1930) nas gestões de Francisco Campos (1930-1932) e Gustavo Capanema (1934-1945)⁴.

Bem antes de seu envolvimento com Vargas, Villa-Lobos estava envolvido com uma agenda “modernista” que, se não era necessariamente de caráter político, ao menos buscava alternativas para as concepções musicais desgastadas e desvinculadas das tradições populares, bem como propunha algum tipo de renovação de ordem técnica e estética, inspirada na música moderna europeia, sobretudo em Claude Debussy. Dentro desse movimento estético que se organizava entre a classe artística brasileira, Villa-Lobos foi o único compositor convidado a participar da Semana de Arte Moderna realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 1922. No ano seguinte fez sua primeira viagem a Paris, onde pôde apresentar suas obras, avaliar a acolhida dada a elas e traçar estratégias para novos projetos.

Villa-Lobos compôs entre 1923 e 1926 uma série de obras ousadas, onde os elementos nacionais passaram a assumir o plano de frente, juntamente com soluções composicionais peculiares, às vezes semelhantes a estratégias encontradas em obras importantes de Debussy, Stravinsky e outros compositores daquele período. Datam dessa época alguns dos *Choros*, obras camerísticas importantes como o *Trio* para oboé, clarineta e fagote, o *Noneto*, a *Suíte para canto e violino*, bem como expressivas composições para piano, como a suíte *A Prole do Bebê nº 2*, *Rudepoema* e as *Cirandas*, entre outras. Ele escreveu, em 1926, uma série de canções para voz com acompanhamento de piano com o título de *Serestas*. Essas canções foram definidas como:

Nova forma de composição que, embora em estilo elevado, lembra as tradicionais serenatas, as toadas dos músicos emboladores ambulantes e várias cantigas e pregões dos carreiros, boiadeiros,

signatários estão: Fernando Azevedo, Afrânio Peixoto, Anísio Teixeira, Roquette Pinto, Noemy Silveira, Cecília Meirelles e Júlio de Mesquita Filho. Ver também: AZEVEDO, Fernando [et al.], *Manifesto dos pioneiros da educação nova* (1932) e *dos educadores* (1939). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

- 4 Ver FAUSTO, Boris. *História do Brasil*, São Paulo: Edusp, 2008, p. 336-340. Anísio Teixeira, então secretário da Educação do Rio de Janeiro, convidou Villa-Lobos para “chefiar o Serviço de Música e Canto Orfeônico da capital da República” em fevereiro de 1932 (GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, p. 178). Em setembro de 1933, por decreto, Villa-Lobos passou a chefiar a Superintendência de Educação Musical e Artística (Sema) subordinada ao Departamento de Educação do Distrito Federal (ibidem, p. 185).

marceneiros, pedreiros, etc., oriundos desde os mais afastados sertões até a Capital Federal.⁵

A nota explicativa faz supor um estilo musical fortemente inspirado nas tradições culturais brasileiras, porém quero enfatizar a expressão “nova forma de composição”, de onde se pode procurar pelos vínculos com o estilo moderno que ganhou força nas artes brasileiras, sobretudo depois da Semana de Arte Moderna de 1922. Com efeito, as *14 Serestas*, das quais as doze primeiras são de 1926, sendo as duas demais acrescentadas em 1943,⁶ mesclam em proporções equilibradas elementos das tradições nacionais e certas tendências “modernistas”.

Parece haver relação entre o caráter dos poemas e de seus autores com o estilo que Villa-Lobos adotou em cada canção. As canções nºs 1 e 12 (*Pobre cega e Realejo*), sobre poemas de Álvaro Moreyra, são sóbrias, introspectivas, sofisticadas; nºs 2 e 5 (*O anjo da guarda e Modinha*) com texto de Manuel Bandeira (*Modinha* foi escrita sob o pseudônimo “Manduca Piá”) estão dentro de um espírito seresteiro, um “anjo moreno, violento e bom, brasileiro” como Bandeira descreve seu anjo da guarda; *Saudades da minha vida* (nº 4) e *Redondilha* (nº 11), sobre poemas de Dante Milano, refletem a agonia do texto em atmosfera estilizada e carregada; *Canção da folha morta* (Olegário Mariano, nº 3) e *Na paz do outono* (Ronald de Carvalho, nº 6) se aproximam do estilo popular urbano, lembrando o maxixe tradicional ou mesmo (antecipando) um samba de Caymmi; *Cantiga do viúvo* (Carlos Drummond de Andrade, nº 7) e *Desejo* (Guilherme de Almeida, nº 10), antecipam o caráter contrapontístico e o corte neoclássico das *Bachianas Brasileiras* (série que Villa-Lobos iniciou nos anos 1930); os poemas de Ribeiro Couto (*Canção do carreiro* nº 8 e *Abril* nº 9), um dos pioneiros da poesia modernista brasileira, foram tratados no limite entre o despojamento “moderno” e a estilização de elementos de música nacional.

Em *Abril* vemos uma realização modernista que do ponto de vista do tratamento harmônico e melódico é latente para o desenvolvimento das possibilidades da canção brasileira com texto em português. Certas

5 *Villa-Lobos, sua obra*, Museu Villa-Lobos, 1972, p. 236. A autoria dos textos dessa edição de *Villa-Lobos sua obra* é incerta, alguns podem ser atribuídos ao próprio compositor, outros a seus colaboradores. A terceira edição, publicada em 2009 pelo Museu Villa-Lobos, retirou as notas explicativas das obras (bem como a numeração de páginas), mantendo apenas informações sobre data e local de composição e estreia, além de outros detalhes sobre cada obra musical específica.

6 A Editora Arthur Napoleão detém os direitos das *Serestas* de nº 1 a 12; a série completa, com os nºs 13 e 14 foi publicada na França pela Editora Max Eschig.

características de estilo associadas à interação entre música e poesia antecipam em mais de trinta anos certas características e valores estéticos posteriormente assimilados pela canção popular brasileira. Todo o ciclo das *Serestas* contradiz a impressão geral que diz que o nacionalismo de Villa-Lobos é expresso por exageros, buscando grandiosidade:

[...] Villa-Lobos encarna uma expectativa, uma latência: sua música põe em vigor imagens concretas, palpáveis, realizadas, da ideologia de um país imaginado como um abrir de comportas, a avassaladora imagem dos reservatórios rompendo-se prodigiosamente, liberando ritmos, ruídos, intensidades, atritos e pacificações grandiosas: representações de uma *natureza* muitas vezes projetada segundo o desejo de um imenso Brasil selvagem e floral.⁷

Se essa caracterização é muitas vezes adequada para definir obras villalobianas, especialmente as sinfônicas, quando nos deparamos com o estilo aforístico do compositor temos de repensar e ampliar a definição de seu projeto estético. *Abril* sintetiza primorosamente aspectos da poética villalobiana que configuram não só o elogio à paisagem idealizada como também o desejo de modernização, que não é obtido a golpes de machado nem provoca cataclismos “abrindo comportas”; sua estilização se caracteriza por seleção criteriosa de elementos, pelo *gotejamento* de sonoridades, os quais se integram à vastidão da paisagem acolhedora. Isso já parte da escolha do poema, escrito por Ribeiro Couto:

Depois da chuvarada súbita
Que inundou os campos e morros
O céu azula, fogem nuvens...

Vem das verdes matas molhadas
Uma frescura acariciante
A frescura das bocas úmidas

E, docemente, sobre a vila
A tarde cai, em tons de rosa
Como anúncio de bom tempo.⁸

7 WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários, a música em torno da semana de 22*. 2^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1985, p. 170.

8 COUTO, Ribeiro. *Um homem na multidão*. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia., 1926. *Abril* faz parte de *O chalé na montanha* (1922-1925), série de poemas ambien-

O tom coloquial do poema, evitando qualquer afetação parnasiana ou *penumbrismo* simbolista, descreve uma cena absolutamente despreziosa, cotidiana nos trópicos. A natureza é expressa no entorno do poema: “campos e morros”, “verdes matas”, situando a “chuvarada” em seu contexto tropical. A breve alusão à “vila” reforça a ambientação do poema na série *O chalé na montanha* (1922-1923), a qual faz alusão direta a Campos do Jordão: começando com o poema *Primavera de Campos do Jordão* e mencionando certos pontos bem conhecidos da cidade: *Geada no Capivari*, ou *O noturno da Vila Abernécia*⁹.

Villa-Lobos e Ribeiro Couto

A escolha desse poema por Villa-Lobos parece tirar partido de suas alusões à natureza, que se enquadram na idealização nacionalista: “chuvarada”, representando abundância e força dos elementos; “frescura acariciante”, sugerindo prazer e bem estar; “frescura das bocas úmidas”, ampliando a noção sensorial de prazer com a alusão à sensualidade; e os “tons de rosa” que anunciam “bom tempo”. Todavia, a sobriedade e economia de meios instiga a realização da canção com recursos igualmente parcimoniosos.

O piano concentra sua ação basicamente em dois gestos, o da introdução, que representa a “chuvarada” – que apesar da amplitude – partindo da turbulência do registro grave à calmaria das notas mais agudas – e dramaticidade, limita-se a nove compassos; depois se dedica ao gestual de acompanhamento, que sugere a diminuição (progressiva) da intensidade da chuva, representada pela redução da intensidade e sentido descendente da tessitura. As descidas de registro são sinalizadas nos compassos 20 e 29 por figurações descendentes no teclado, as quais

tado em Campos do Jordão. Reeditado em: COUTO, Ribeiro. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1960, pp. 105-157. A alteração da palavra “mansamente” na versão original de Ribeiro Couto, por “docemente”, pode ser atribuída a Dora Vasconcellos, segundo *Villa-Lobos, sua obra*, 2009.

9 Natural de Santos, SP, Ribeiro Couto (1898-1963) participou da Semana de Arte Moderna em 1922 e até 1925 viveu em cidades como Campos do Jordão, São Bento do Sapucaí e São José do Barreiro, aparentemente por questões de saúde, já que todas são estâncias climáticas situadas no estado de São Paulo. Conferir seu perfil biográfico no sítio da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.machadodeassis.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoId=242&sid=265>. Acesso em: 6 mar 2014.

remetem à introdução e podem, poeticamente, aludir a eventuais oscilações da “chuva”.

Duas figurações rítmicas tocadas pelo piano caracterizam esses dois gestos, sendo as demais variantes de suas possibilidades. A introdução, que caracteriza a “chuarada” (Figura 1), é marcada pelos trêmulos em sentido contrário: descendente na pauta superior, ascendente na inferior. Até o compasso 7 essa ação se passa na região grave do instrumento, como se sugerisse a turbulência e fúria dos elementos: ventos, trovoadas, corredeiras; depois, a partir desse ponto, essa ação se torna mais lenta e volta-se para a região aguda, indicando que “a chuva passou”. Mesmo o leitor não familiarizado com a notação musical pode perceber e reconhecer a direcionalidade e convulsão dos sinais gráficos, as indicações *sfz* (*sforzato*, expressão italiana que indica acentuação dinâmica exagerada), como índices dessa agitação atmosférica. Nos últimos dois compassos (os espaços gráficos demarcados por linhas verticais, as *barras de compasso*) da figura, os signos ficam mais esparsos, indicando o abrandamento de toda aquela energia furiosa inicial.



Figura 1: Introdução de *Abril*, compassos 1-8.

A outra figuração é apresentada após fermata no compasso 9, tão logo a energia inicial se arrefece. Trata-se de um padrão melódico-harmônico repetitivo no registro agudo do teclado, o qual inicialmente complementa a violência da imagem anterior, soando como se fossem gotículas de chuva após a tempestade; porém, quando o ouvido se ajusta à nova textura musical, percebe-se que além da sugestão feita pelo timbre há também outra referência embutida nessa figura, que reproduz um padrão derivado do samba ou do maxixe (Figura 2). Essa é a deixa para a entrada da voz (“Depois da chuarada...”), no final do compasso 11.

10 **Menos animado**

De - pois da chu - va - ra - da sú - bi - ta que i - nun - dou os cam - pos e os mor - ros o céu a - zu - la

Menos animado (saliente o canto)

pp *p* *pp* *mp* *pp*

Figura 2: Melodia e acompanhamento em *Abril*, c. 10-16.

Villa-Lobos usou um padrão rítmico bem semelhante em obras de caráter grandioso e primitivista como o *Noneto* (1925) ou o *Choros n° 10* (1926), onde a orquestração suntuosa, reforçada por instrumentos de percussão, evoca um desfile de um bloco carnavalesco; porém em *Abril* a mesma figuração assume um caráter muito mais intimista, caracterizado pela baixa densidade do acompanhamento (relacionada à quantidade de notas), ao registro e intensidade dinâmica do piano, e ao estatismo da harmonia, que não oferece uma progressão tradicional de acordes, mas uma sucessão de patamares de registros que descendem ao longo do texto cantado. Na *Seresta n° 8 – a Canção do carreiro* (Figura 3), também sobre poema de Ribeiro Couto – uma figuração rítmica muito semelhante assume o caráter de marcha triunfante, de modo semelhante à seção central do *Choros n° 5* para piano, o famoso *Alma brasileira* (1925).

Animado ♩ = 138

fff *pp*

Figura 3: Introdução da *Canção do carreiro* (Seresta n° 8).

A distinção de tratamento entre as duas serestas é sutil em termos técnico-composicionais, mas bastante evidente quanto ao resultado sonoro. Na *Canção do carreiro*, as imagens fortes do poema de Ribeiro Couto são enfatizadas pela figuração de marcha, que assume o papel de ostinato sobre um único acorde, provocando a sensação de frenesi, quase como em um transe místico onde o piano evoca o som de tambores de terreiro¹⁰; já em *Abril*, o piano evoca ao menos dois elementos: um é concreto, expresso claramente no texto, a chuva, o gotejamento, o outro é mais indiretamente relacionado ao(s) sentido(s) proposto(s) pelo poema: a ideia de “queda”, inicialmente da chuva, depois da tarde, “em tons de rosa”. Pode-se dizer que os acordes repetidos do piano também assumem um caráter percussivo, porém mais com a suavidade de uma marimba. Embora praticamente estática, a harmonia se estabiliza em patamares que são direcionados do agudo para o grave.

Abril é estruturada em três camadas: uma delas, obviamente, é a melodia entoada pela voz. Seu enunciado melódico faz uso frequente de notas repetidas, como um recitativo de ópera, quase como se a cantora “declamasse” o texto. Percebe-se que Villa-Lobos procurou imprimir a maior naturalidade possível a essa melodia, sem sobrecarregar o poema, tão naturalmente desprovido de ornamentos. O primeiro desses patamares melódicos está na primeira intervenção da voz, sobre a nota Fá#, nos compassos 11 e 12; o patamar seguinte está entre os compassos 22 e 25, sobre a nota Si; o terceiro entre os compassos 28 e 31, em Mi (Figura 4). O patamar em Mi ainda é repetido próximo do fim, em “como um anúncio de bom tempo” (c. 41), sugerindo um estado de estabilidade.

11 [patamar 1: Fá#]
De - pois da chu - va - ra - da

22 [patamar 2: Si]
Vem das ver - des ma - tas mo - lha - das

28 [patamar 3: Mi]
te a fres - cu - ra das bo - cas ú - mi - das

Figura 4: “patamares” formados por notas repetidas na linha vocal de *Abril*.

10 Não é à toa que o subtítulo dado por Villa-Lobos à *Seresta nº 8* é “Sobre temas selvagens dos boiadeiros e carreiros, entre os índios e mamelucos do Brasil”.

As demais camadas que estruturam *Abril* são confiadas ao piano. Uma delas já foi comentada acima, trata-se da estrutura rítmica repetitiva, marcha e gotejamento a um só tempo; outra camada é a descida harmônica, correspondente ao esmorecimento da “chuva” do poema. Assim como a melodia se apoia em notas repetidas, há também três acordes que dão sentido harmônico à melodia (Figura 5). Esses acordes se definem a partir do “segundo patamar harmônico”: Lá maior, Ré maior e Sol maior, todos com sétima maior (ver compassos 21 e 30)¹¹. O segundo e o terceiro patamares são anunciados por gestos descendentes (escalas), que remetem à introdução (compassos 20 e 29).

The image shows a musical score for the piano part of 'Abril'. It consists of two staves. The first staff contains measures 13 to 20. Measure 13 is marked with 'SI' and '[1º patamar harmônico, "depois da chuvarada súbita"]'. Measure 20 is marked with 'MI' and '[2º patamar harmônico, "vem, das verdes matas molhadas"]'. The second staff contains measures 29 to 30. Measure 29 is marked with 'LÁ' and '[3º patamar harmônico, "e, docemente, sobre a vila"]'. The notes SI, MI, and LÁ are written in a large font above the corresponding measures.

Figura 5: Patamares harmônicos de *Abril*.

Os patamares melódico e harmônico são praticamente coincidentes entre si e também com as três estrofes do poema. Assim como a melodia se baseia em três enunciados com notas repetidas, os patamares harmônicos são demarcados por notas com valores mais longos (notas brancas, na notação musical tradicional): Si, Mi e Lá. Essa sequência de quintas descendentes é análoga às “quedas” contidas no poema: a chuvarada súbita, as gotas, a própria tarde que cai.

Diante de tantas sutilezas, é surpreendente como o “samba” (ou “maxixe”) que soa como acompanhamento para a voz se encaixe com tamanha naturalidade em um projeto composicional tão despojadamente moderno. Longe de expressar uma euforia nacionalista, a “batucada” tocada pelo piano atua como um comentário expressivo das

11 Uma característica importante do estilo villalobiano é sua predileção por estruturas simétricas; os acordes maiores com sétima maior, por exemplo, apresentam superposição de terças maiores, as quais resultam em simetria intervalar estabelecendo um eixo que divide igualmente o universo das doze notas da escala cromática, uma propriedade que, de acordo com certas constâncias e funcionalidade harmônicas presentes em sua música, é análoga ao conceito de consonância da harmonia tradicional. Para maiores detalhes sobre como interpreto a técnica composicional de Villa-Lobos sugiro: SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

sugestões imagéticas do poema, cuja entoação é realizada de forma quase pessoal. O acompanhamento é tão orgânico quanto as figurações encontradas nos *lieder* de Schubert, onde o piano cria uma atmosfera que complementa o sentido expressivo e psicológico do texto cantado.

Tom Jobim e Villa-Lobos

É significativo que na obra de Tom Jobim a influência de Villa-Lobos apareça na conformação de um estilo moderno de música popular que se alinhava com as expectativas de modernização do país nos anos 1950. Sua irmã, Helena Jobim lembra uma entrevista em que ele afirmou:

O Villa-Lobos, eu queria falar do Villa-Lobos. Acho que foi um gênio. Estive na sua casa três vezes, naquele edifício onde ficava o “Vermelhinho”, um bar muito conhecido, em frente ao prédio da ABI. Conheço bem a obra do Villa-Lobos e fui lá num aniversário, levado pelo Léo Peracchi. Lá estava dona Arminda, fazendo todo mundo ficar à distância regulamentar. Não podia pisar a linha demarcatória que ela, a segunda mulher de Villa-Lobos, havia estabelecido. O Léo Peracchi orquestrava muita coisa para o maestro que, então com 70 anos, não tinha mais resistência nem tempo para realizar. No apartamento pequeno, encontrei uma pequena orquestra tocando uma sinfonia do compositor, uma soprano berrando a plenos pulmões. Num canto da sala, pessoas conversavam e um rádio tocava alto. O grande maestro, sentado ao piano, escrevia uma partitura.

Cheguei perto do Villa-Lobos, envolvido na fumaça do seu charuto, e perguntei se tudo aquilo não o incomodava: “Meu filho”, respondeu ele, “o ouvido de fora nada tem a haver com o ouvido de dentro”.

Fiquei com a frase na cabeça durante muito tempo.¹²

Em outro momento, Jobim admitiu que “Villa-Lobos e Debussy são influências profundas na minha cabeça”.¹³ Nesse sentido, pode-se

12 JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 209-210.

13 CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim, v. 2*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990, p. 14.

compreender como a obra de Villa-Lobos é referencial tanto para a música erudita como para a canção popular brasileira, dada a importância de Jobim nesse cenário a partir dos anos 1960.

O exame de rascunhos manuscritos do próprio Tom Jobim faz supor que a citação da canção villalobiana tenha sido de fato o mote para a composição de *Chovendo na roseira*. Um dos rascunhos disponíveis, infelizmente não datado, sugere um estágio embrionário da composição, intitulada como *Chove na rosa*. As duas páginas disponíveis apresentam a versão inicial, onde se percebe o que foi apagado e reescrito no compasso seguinte (Figura 6a) e outra, com esse acréscimo incorporado (“botei + um compasso”), indicando o adiamento da imitação da melodia principal e a afirmação do compositor: “esta é a boa!”, celebrando o achado de uma boa solução. A segunda versão já apresenta o título definitivo, embora abreviado: *Ch. na roseira* (Figura 6b). Os dois esboços partem da citação (não mencionada) de *Abril*.

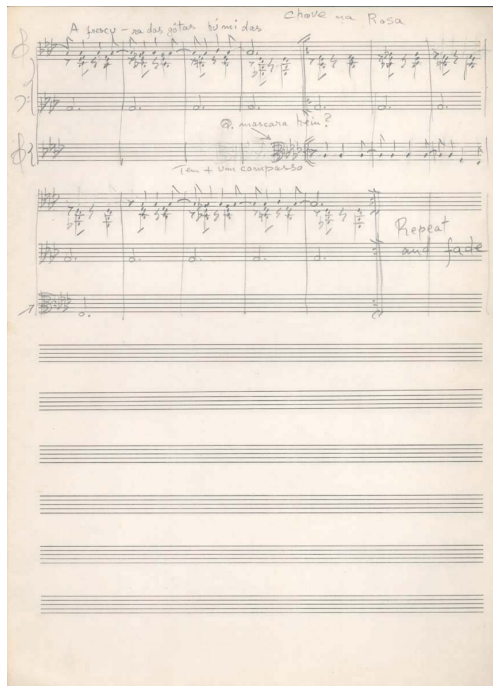


Figura 6a: Manuscrito de Tom Jobim, esboço de *Chovendo na roseira*, sem data.

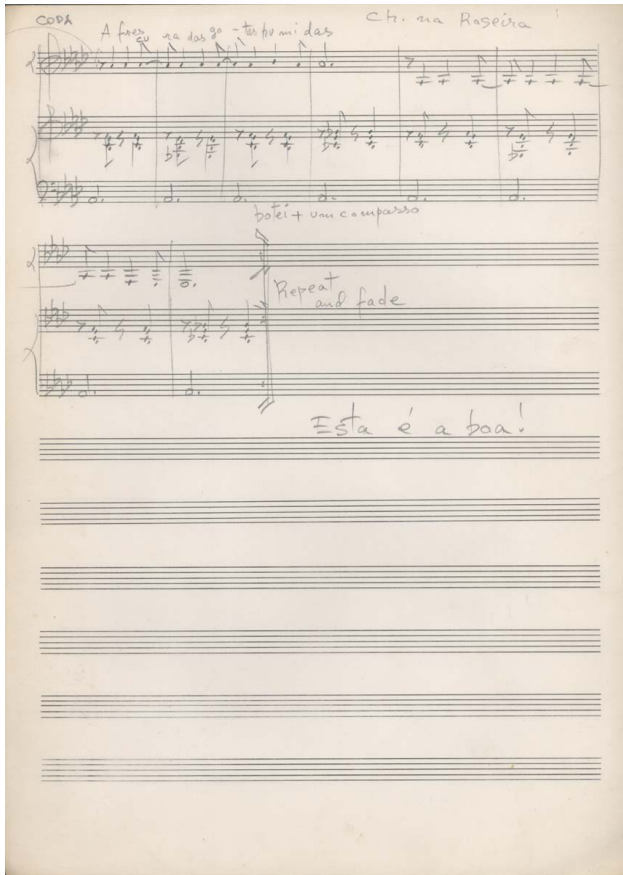


Figura 6b: manuscrito de Tom Jobim, esboço de *Chovendo na roseira*, com acréscimos em relação à versão anterior¹⁴.

A naturalidade dos enunciados melódicos encontrados em *Abril* provavelmente foi o que despertou a atenção de Antonio Carlos Jobim, levando-o a citar quase literalmente essa canção, onde além da “frescura das gotas úmidas” – uma sutil alteração no texto, percebe-se na versão final da canção o plano direcional da arquitetura melódica movendo-se de modo semelhante ao empregado por Villa-Lobos em *Abril*. As notas

14 Os manuscritos de Antonio Carlos Jobim foram obtidos no sítio do Instituto Antonio Carlos Jobim. Disponível em: http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/26/browse?order=DESC&rpp=20&sort_by=5&etal=-1&offset=140&type=hitcount. Acesso em: mar 2014. Entre os rascunhos disponíveis da canção *Chovendo na roseira*, a datação mais antiga é de 1970, assim como a primeira gravação, no LP *Stone Flower*, com o título “Children’s Games”.

conjugando elementos autóctones com informações recentes do “estado da arte” nos grandes centros. Mario de Andrade, antes de cortar relações com Villa-Lobos por causa da revolução de 1930, afirmou em seu *Ensaio sobre a música brasileira*:

[...] Se o compositor brasileiro pode empregar a síncopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosa da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remexer maxixeiro, movimentos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que além de requintados podem, que nem no populário, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar...

[...] O que carece pois é que o músico artista assumta bem a realidade da execução popular e a *desenvolva*. Mais uma feita lembro Villa-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular [...].¹⁶

Se pensarmos na forma como Villa-Lobos inseriu a rítmica do samba/maxixe em *Abril*, mimetizada na representação sonora da chuva, reforçando o sentido do poema, temos um exemplo concreto de uma dessas possíveis idealizações de *desenvolvimento* das possibilidades do emprego de materiais oriundos da música popular. Mais adiante, Andrade demonstra já ter conhecimento das *Serestas* quando escreveu seu *Ensaio*, de 1928:

A melódica das nossas modinhas principalmente, é torturadíssima e isso é uma constância. Na cantiga praxeana o brasileiro gosta dos saltos melódicos de sétima, de oitava [...] e até de nona [...]. Na segunda parte deste livro é fácil de assuntar isso, e Villa-Lobos na *Modinha (Seresta nº 5)*, ed. C. Arthur Napoleão) mostra também um exemplo cheio de espírito.¹⁷

Como já foi observado acima, Villa-Lobos deu a cada poema um estilo peculiar de canção. A *Modinha* torturada de “Manduca Piá”, pertence a outro universo poético do de *Abril*, que é dominado pelo

16 ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira* [1928], 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 29-30.

17 *Ibidem*, p. 36.

coloquialismo, pela apreciação da beleza natural das coisas. Se em *Modinha* as “constâncias” são exploradas e postas em evidência em relação ao caráter do poema, em *Abril*, Villa-Lobos precisou pensar como recolocar essas mesmas constâncias em outro plano discursivo-musical. Podemos assim considerara *Seresta nº 9* como um exemplar típico da moderna canção brasileira, cujos frutos se manifestaram tanto no terreno da canção de câmara erudita como na moderna canção popular, que Tom Jobim ajudou a definir em canções lapidares como *Chovendo na roseira*.

Sobre o autor

Paulo de Tarso Salles

Professor de disciplinas teóricas no departamento de Música da ECA-USP. É um dos idealizadores e organizador do Simpósio Villa-Lobos (USP, 2009 e 2012), bem como do Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical (ETAM) realizado por USP/UNESP/UNICAMP nos anos de 2009, 2011, 2013. E-mail: ptsalles@usp.br

“Bonita” natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim

Gabriel S. S. Lima Rezende¹

Rafael dos Santos²

Resumo

Neste artigo se discute o papel que a natureza cumpre em dois âmbitos distintos da trajetória de Tom Jobim. Partindo do mais explícito, o ecológico, aborda-se a questão que gira em torno da erosão da natureza pela ação do homem e da busca por uma experiência integradora. Essa discussão abre as portas para o problema central do artigo, situado no âmbito menos evidente da produção estética: delimitar e analisar o papel que a natureza cumpre na elaboração formal da canção “Bonita”. A análise é mediada por considerações sobre certas transformações ocorridas na esfera da produção de música popular no Brasil na década de 1950, e alinhavada pela discussão a respeito da incorporação de aspectos do romantismo no pensamento e na obra de Jobim. Por fim, apresenta-se uma problematização que coloca em relação os dois âmbitos de sua trajetória que foram comentados: ecologia e estética³.

Palavras-chave

Bonita, Tom Jobim, Natureza, forma e canção, romantismo.

Recebido em 6 de março de 2014

Aprovado em 7 de julho de 2014

LIMA REZENDE, Gabriel S. S.; SANTOS, Rafael dos. “Bonita”: natureza e romantismo, forma e canção em Tom Jobim. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 97-128, dez. 2014.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p97-128>

- 1 Universidade Federal da Integração Latinoamericana (Unila, Foz do Iguaçu, PR, Brasil).
- 2 Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, Campinas, SP, Brasil).
- 3 Este trabalho é resultado da reelaboração e da ampliação da comunicação “‘Bonita’: natureza, canção e forma em Tom Jobim”, apresentada no XXIII Congresso da ANPPOM, Natal, 2015.

“Bonita”

Nature and Romanticism, Form and Song in Tom Jobim

Gabriel S. S. Lima Rezende
Rafael dos Santos

Abstract

This article discusses the role of nature in two spheres of Tom Jobim’s trajectory. Starting from the most evident, ecology, it addresses the question of erosion by human experience and the search for an integrating experience. This discussion opens the door to the central problem of the article, situated in the less clear sphere of aesthetic production: to define and analyse the role that nature plays in the formal establishment of “Bonita”. The investigation is mediated by considerations about certain transformations in the production of popular music in Brazil in the 1950s, and tacked by the discussion about the incorporation of aspects of romanticism in the thought and the work of Jobim. Finally, it presents a problem that links the two spheres of his career previously commented: ecology and aesthetics.

Keywords

Bonita, Tom Jobim, Nature, form and song, romanticism.



Natureza e romantismo em Jobim: erosão e comunhão

natureza é um tema recorrente na trajetória de Tom Jobim. Estamos acostumados a encontrá-la vinculada ao problema da sua “erosão” – para utilizar um termo que aparece repetidamente nas entrevistas dadas pelo compositor – pela ação do homem. Em uma dessas entrevistas, concedida a Carlos Lacerda e publicada numa edição de 1970 da Revista Manchete, Jobim comenta:

Pode ser que a nossa *civilização* seja muito avançada. Mas, faz muita fumaça. É uma fumaceira subindo... No ABC paulista, no Rio, em Nova Iorque, Los Angeles... Então, é a lenha, botar o mar pra baixo, matar os pássaros e depois, quando não houver mais árvores, é botar fogo no capim – se pegar fogo. E a erosão é aquela coisa. O mundo cai mais eles varrem. Cai tudo dentro do sumidouro.⁴

Curiosamente, esse comentário de Jobim – que vincula de maneira clara, e com ironia velada, o suposto estágio avançado da civilização ocidental com a projeção de uma catástrofe ambiental – aparece para contestar a seguinte provocação de seu interlocutor: “Sua atitude [a de Jobim] diante da mecanização do mundo e da ruína da natureza é romântica”.⁵ Embora a designação “romântico” não seja capaz de esclarecer

4 LACERDA, Carlos. A vida numerosa e tensa de Antônio Carlos Jobim. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 1970, p. 45. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/10358/pim529.pdf?sequence=10>. Acesso em: 27 fev. 2014.

5 *Ibidem*, p. 45.

plenamente esse aspecto do pensamento e das ações de Jobim⁶, parece inegável que eles incorporam algo daquela “visão de mundo” que se disseminou pela Europa ao longo do século XIX, sobretudo no que se refere aos problemas advindos do avanço das sociedades urbano-industriais a partir da segunda metade daquele século. Nesse sentido, numa entrevista do mesmo ano, publicada no *Jornal do Brasil*, o compositor lamenta: “Não existem mais praias na Guanabara. Existem *Volkswassers*. Existe poluição: estragar o mar, tão indestrutível. É o *progresso*”.⁷

É justamente nesse período que surge uma série de canções de Jobim que Netrovski reúne sob a designação de “músicas ecológicas”: Chovendo na Roseira, O Boto, Correnteza, Passarim e Águas de Março⁸. Esta última se singulariza pelo tratamento dado à temática: a construção de oposições para serem diluídas pelas “águas” que encerram o verão. Nessa dinâmica, as imagens da “erosão” – entendida como força desagregadora da relação entre homem e natureza – são contrapostas a imagens que brotam de uma experiência integradora. Algo da busca por essa experiência já se havia manifestado, por exemplo, na citada entrevista ao *Jornal do Brasil*, particularmente no momento em que o compositor comenta que leu “um livro de um cara lá no sítio”:

Ele fala, rapaz, como ser feliz em dez alqueires de terra. Ensinar a plantar o feijão das águas, o feijão da seca, o feijão de vara, as épocas, a chuva, né? E diz que a casa deve ser feita em lugar alto, ventilado, soalheiro... Soalheiro! Não é genial? Ensina a fazer, a plantar cana, a fazer garapa, o vinagre, a cachaça, o açúcar – mascavo e branco, né? Ensina a castrar os porcos, a estrumar a terra, a revezar as... Como se diz? Você não pode plantar sempre no mesmo lugar, porque senão a terra fica cansada né? Oh meu Deus, como se diz? A erosão né? O problema da erosão... fazer marmelada, goiabada, pessegada...⁹

6 Entre as ações do compositor que podem ser interpretadas como orientadas por uma preocupação ecológica, e não necessariamente romântica, destacam-se, por exemplo, a apresentação no Rio ECO-92 e os shows beneficentes para a “Rain Forest Foundation”.

7 COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 136.

8 NESTROVSKI, Arthur. *O samba mais bonito do mundo*. In: MAMMI, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 35. Conferir também o comentário de Freitas à análise apresentada por Netrovski em FREITAS, Sérgio. P. R. de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 2010. xlii+817 p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010, p. 142-43.

9 COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 134.

A felicidade buscada num movimento de regresso à comunhão perdida com a natureza aparece, portanto, como contrapartida ideal à “erosão” causada pela ação do homem, pelo progresso e pela civilização. Uma visão da natureza colorida por matizes românticos ganha, assim, uma configuração positiva. Subjacente a isso podemos encontrar uma dinâmica que percorre distintos âmbitos e momentos da trajetória de Jobim: a formação de polos antagônicos e complementares. Entretanto, a progressiva superação, mais do que a diluição, parecia ser o modo preferido pelo qual o compositor tratava os conflitos que esses polos engendram.

Transição: o criador e a criação

O interesse romântico pela natureza toca, ainda que indiretamente, em um aspecto que consideramos importante para a compreensão da obra de Jobim, de modo que, a partir de agora, nos esforçaremos para trazê-lo à tona e evidenciar seu sentido no contexto da produção de canção brasileira da segunda metade do século XX. Para alcançar esse objetivo continuaremos seguindo as pistas deixadas por ideais e expressões de caráter romântico que se encontram dispersos nas entrevistas realizadas com o compositor.

Em outra dessas entrevistas, Clarice Lispector pergunta sobre os indícios de que uma nova canção estaria por nascer, ao que Jobim responde:

As dores do parto são terríveis. Bater com a cabeça na parede, angústia, o desnecessário do necessário, são os sintomas de uma nova música nascendo. Eu gosto mais de uma música quanto menos eu mexo nela. Qualquer resquício de *savoir-faire* me apavora.”¹⁰

Sabe-se que o doloroso processo da criação enquanto irrupção de angústias, conflitos, emoções incontroláveis etc. na forma de produto artístico é uma das peças mais importantes no processo de construção da representação romântica do artista. Mas concentremos nossas atenções na sua contrapartida, a criação. Ela será tanto melhor quanto menos “*know how*”, quanto menos “saber fazer”, em outras palavras, quanto menos artifício estiver envolvido em sua configuração. Sua espontaneidade a conectaria de forma mais direta ao conteúdo emotivo que

10 COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 146.

impulsionou o processo criativo. Dando continuidade à discussão sobre o tema da criação, Lispector formula a seguinte questão: “Muitas vezes, nas criações em qualquer domínio, pode-se notar tese, antítese e síntese. Você sente isso nas suas criações? Pense”. Como bom conhecedor que é dos artificios de seu ofício, Jobim responde: “Sinto demais isso. Sou um matemático amoroso, carente de amor e de matemática. Sem forma não há nada”.¹¹ A interpretação dessa resposta também requer certo cuidado para que a atenção não se deixe seduzir pelo que é mais reluzente. Tanto o coexistir dos opostos (matemática e amor/ razão e emoção) quanto o cantar aquilo que não se possui também constituem traços importantes da configuração romântica do artista. Mas há uma questão mais sutil que se esconde nas entrelinhas da pergunta de Lispector e da resposta de Jobim, e que tem importância decisiva para este trabalho. Em momento algum da formulação da literata colocou-se explicitamente o problema da forma, e em momento algum da resposta do compositor apareceu o mecanismo de sua constituição: aquilo sobre o que se falava era demasiado óbvio para ambos para necessitar maiores explicações. A ordenação lógica do pensamento artístico em torno da dinâmica entre os três momentos da dialética é um dos principais artificios de construção formal. Ao mesmo tempo, enquanto síntese dos conflitos instaurados ao longo da criação, a aparência estética deve ser capaz de encobrir o mecanismo de constituição da obra, o artifício, e, desse modo, apresentar o produto artístico como algo espontâneo¹², “que cai no ouvido como uma fruta cai do galho”.¹³

O problema da forma na canção

O fato de que o problema da forma, do modo como ele foi levantado, tenha surgido com tanta naturalidade para Jobim pode ser interpretado como um indício de que a esfera da produção de música popular no Brasil,

11 COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 147.

12 Esta era uma busca que não particularizava a produção artística orientada por valores e anseios próprios a concepções românticas da criação artística, nem as construções teóricas a elas vinculadas, senão quando inserida num conjunto mais amplo de noções – como as de genialidade, divindade e irracionalidade do impulso criativo, supremacia da expressão individual perante as convenções etc. –, dentro do qual cumpre funções específicas. A repercussão de ideais e valores relacionados com o pensamento romântico oitocentista no campo da música popular massiva do século XX dá-se principalmente pela via do senso comum. Essas questões são brevemente rediscutidas ao final do trabalho (conferir nota de rodapé n. 48).

13 NESTROVSKI, Arthur. *O samba mais bonito do mundo*, p. 36.

mais especificamente de canções, tinha passado por importantes transformações. Estas podem ser encontradas com especial nitidez a partir da década de 1950. Espelhando os próprios anseios de uma parcela significativa de compositores, intérpretes, críticos, produtores etc. e, de um modo mais amplo, o próprio “espírito do tempo”, a bibliografia identificou naquele período um momento de “modernização” da música popular¹⁴, momento que, por sua vez, responde a um contexto no qual a expansão da cultura de massas e, mais especificamente, o desenvolvimento do setor radiofônico e a ampla circulação de produtos musicais internacionais, estimularam diversas formas de posicionamento estético-ideológico por parte de compositores, intérpretes, jornalistas, críticos etc. A relativa ordenação do campo musical que resultou dessa situação envolveu um esforço de reflexão sobre o passado e o futuro da música popular no Brasil, esforço que se cristalizou, por exemplo, na conformação de uma “época de ouro” dessa música, algo que contribuiu para organizar a atuação tanto de agentes que se identificavam com valores e ideais “tradicionalistas” quanto daqueles que assumiam posicionamentos considerados “modernos”. Importa aqui destacar que tal esforço reflexivo não se desdobrava apenas em discursos verbais, manifestando-se também no âmbito intrínseco da criação artística, mas especificamente, no da articulação interna entre elementos poético-musicais. Nesse sentido, trabalhos como o de Lorenzo Mammí¹⁵ e Walter Garcia¹⁶ mostram como, no plano da interpretação, esse “ímpeto modernizador” se traduziu num movimento de auto reflexão da canção que incide na própria ordenação dos elementos estético-musicais entre si e em suas vinculações com a poesia¹⁷. Evidentemente, isso não constituiu uma especificidade do desenvolvimento da música popular no Brasil, e, mesmo aqui, não se tornou uma regra geral da produção de canções. Mesmo assim, não há como contestar que aquele movimento teve consequências importantes para a história dessa música no país, como demonstram tanto o crescente interesse que ele tem despertado em pesquisadores de distintas áreas do conhecimento nas últimas décadas quanto os próprios acontecimentos

14 Conferir, por exemplo, SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

15 MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebap*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, 1992.

16 GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

17 O próprio Jobim se referia a esse momento de reorientação das práticas musicais como algo consciente e intencionalmente buscado. Conferir a entrevista dada a Zuza Homem de Mello em 1968, e publicada em COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 102.

da segunda metade da década de 1960. Nesse sentido, as reflexões apresentadas neste estudo se alinham às perspectivas de autores que buscam compreender como a questão da modernização se traduz no interior das criações musicais. Mais especificamente, queremos entender como o problema da modernização dos gêneros populares que se consolida como momento importante da experiência da música popular no Brasil a partir da década de 1950 – e mais especificamente, o modo como esse problema se desdobra em práticas auto reflexivas que incidem sobre a articulação interna dos elementos poéticos e estético-musicais – *atinge a própria configuração formal das composições*. A relação entre auto reflexão e forma se apresenta de maneira clara quando a análise de certas composições revela que estruturas formais da canção, que muitas vezes já estavam dadas de antemão e que eram incorporadas e reproduzidas de modo mais ou menos naturalizado, passam a ser objeto de especulação¹⁸. Nesse sentido, a análise de determinadas canções de Tom Jobim parece ser um caminho privilegiado para a compreensão de certos aspectos do problema da modernização da música popular¹⁹, dado que tais aspectos se manifestam com maior nitidez no plano das relações internas entre os elementos poético-musicais²⁰. A resposta dada

18 Isso deve ser entendido como uma perspectiva heurística capaz orientar o pesquisador no estudo de certos aspectos que envolvem a produção de música popular no Brasil a partir dos anos 50, em especial a problemática da passagem de uma “época de ouro” para um momento de modernização dos gêneros populares. De modo algum tal perspectiva pretende criar uma divisão estanque na qual a produção de música popular anterior aos anos 50 não apresentaria manifestações de reflexividade com o material musical e iniciativas de especulação formal.

19 Conferir, por exemplo, a análise de “Chega de Saudade” em LIMA REZENDE, Gabriel. S. S. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim*: comentários à história oficial do choro. 2014. 443f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

20 O potencial que essas obras têm de iluminar problemas de ordem histórico-social não se deve somente ao “talento” de Jobim enquanto propriedade interna do criador, mas também a diversas condições objetivas como o próprio processo de educação e formação musical do compositor, as situações que o levaram a profissionalizar-se, o ambiente musical no qual ele se inseriu e as referências que ele procurou etc. – fatores já amplamente comentados pela bibliografia (conferir, por exemplo, POLETTO, Fábio G. *Tom Jobim e a modernidade musical brasileira: 1953-1958*. 2004. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Paraná, 2004) bem como as transformações na base material de produção musical, sobretudo o conjunto de inovações reunidas sob o slogan *Hi-Fi*, que possibilitavam uma percepção mais sutil dos eventos sonoros captados, algo que certamente incidiu na esfera dos valores estéticos (conferir ZAN, José Roberto; NOBRE, Marcos. *A canção e a vaia. Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 dez. 2010. Ilustríssima. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/ilo512201007.htm>. Acesso em: 25 de março de 2015).

pelo compositor à pergunta de Lispector oferece pistas importantes para a compreensão de como se realizava essa reflexão especulativa com os elementos formais da canção e dos valores que a orientavam. Cumprir essa tarefa é o próximo objetivo deste trabalho. Para alcançá-lo, concentraremos nossas atenções na análise de “Bonita” (Jobim/Lees/Gibert).

Natureza e romantismo em Jobim: “Bonita”

*“Simples, o poder se cerra na
semente; um modelo incipiente
Jaz, fechado em si, dobrado sob o
invólucro
Folha e raiz e broto, apenas semi-
configurados e sem cor;
Seco, conserva assim o grão,
resguardada, uma vida tranquila
Subitamente irrompe para cima, se
confia à umidade benfazeja
E ergue-se pronto da noite
circundante.
[...].
E assim ela alcança do início a
mais alta perfeição determinada,
Que em muitas espécies te levam ao
assombro”*

*(Die Metamorphose der Pflanzen
[A metamorfose das plantas],
Goethe)*

Entre 1964 e 1969 “Bonita” recebeu três gravações diferentes em momentos importantes da trajetória de Jobim. Lançada no LP *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim* (1964), voltaria a ser registrada e publicada, dois anos mais tarde, em *A Certain Mr. Jobim* (1967). No final da década, ela também foi incluída no repertório planejado para compor o segundo trabalho da parceria com Frank Sinatra, que visava explorar o sucesso comercial do *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim* (1967); entretanto, o *Sinatra-Jobim* (1970) foi rapidamente tirado de circulação, e a gravação só se popularizou no final da década de 1970

com o lançamento, no Brasil, do LP duplo resultante da compilação das músicas registradas pela parceria, o *Sinatra-Jobim Sessions* (1979).

O momento decisivo para a conformação e lapidação da ideia que sustenta a composição materializou-se na versão lançada em 1967. Apontam nesse sentido, por exemplo, tanto a insatisfação que teria levado Jobim a regravar a canção recém-estreada em *The Wonderful World...*, quanto o fato de “Bonita” figurar como a música de abertura do *A Certain Mr. Jobim*. E, mesmo que na superfície estivesse em pauta a melhora da performance vocal do compositor ou a reformulação do arranjo que vestiu o primeiro registro da composição²¹, há algumas mudanças pontuais em sua estrutura que dão notícia daquele processo de conformação e lapidação.

A mais visível dessas mudanças é justamente a inclusão de uma seção que potencializa as relações entre as partes da obra, dando-lhes uma coesão capaz de alçar a ideia da composição sobre suas contingências históricas²². Apesar disso, ela se apresenta no fluxo dessas

21 DUARTE, Luiz de Carvalho. Tom Jobim e Claus Ogerman: uma ontologia do arranjo musical. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 151-156, 2012, p. 154. Disponível em: http://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1460:rbm-discute-a-musica-popular&catid=66:pos-graduacao&Itemid=86. Acesso em: 2 fev. 2014.

22 Tanto a permanência de certos elementos quanto a supressão de outros aponta para uma depuração dessa ideia. Ainda que o recorte temporal privilegiado neste trabalho remeta à segunda metade da década de 1960, é evidente que os problemas fundamentais com os quais ele trabalha não nascem nem se esgotam nesse período. Nesse sentido, as partituras publicadas no *songbook* produzido e editado por Chediak e no cancionário editado por Paulo Jobim também foram tomados como textos de referência para as análises aqui desenvolvidas. CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990, v. 3; JOBIM, Paulo (ed.) *Cancioneiro Jobim - Obras Escolhidas*. Rio de Janeiro: Jobim Music/ Casa da Palavra, 2000. As palavras que abrem o prefácio a esta última obra remetem justamente à necessidade, sublinhada diversas vezes em diferentes entrevistas do compositor (cf. COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 57, 165 e 176), de “emancipar” as ideias das “contingências históricas”: “Durante anos a fio, quase como uma obsessão, o músico Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927-1994) concentrou-se em escrever e reescrever partituras de sua obra. O compositor acreditava que assim forneceria muito mais informação sobre suas músicas do que uma simples melodia com cifra. *Temia a ação do tempo*.” JOBIM, Paulo (ed.) *Cancioneiro Jobim - Obras Escolhidas*, grifo nosso). Essa busca pela permanência em um universo tão sujeito a interferências transformadoras das mais distintas ordens, como é o da música popular, também se verifica de maneira imediata, nas cifras apresentadas nos referidos livros. Em relação a “Bonita”, a pesar de algumas diferenças pontuais, as obras de Chediak e Jobim apresentam coincidências nos acordes indicados que, além de nada evidentes, não correspondem plenamente a nenhuma das três gravações aqui mencionadas. É muito provável que elas tenham se baseado em indicações do próprio Tom Jobim, nas quais se cristalizaram

contingências: ausente na primeira gravação²³, a seção introdutória da versão lançada em 1967 é substituída por outro ambiente de preparação no registro realizado alguns anos mais tarde. A diferença entre ambas, entretanto, é clara: a última, que não alcançou maior transcendência histórica, está baseada em uma variação da figura melódica dos quatro primeiros compassos da seção B sobre a textura harmônico-contrapontística dos compassos iniciais da seção A, enquanto a introdução incluída na gravação lançada em 1967 (Figura 1), que serve de referência para diversas gravações posteriores da canção e que foi incluída nas transcrições publicadas em *songbooks*²⁴, apresenta material harmônico-melódico próprio, que contém virtualmente os principais desdobramentos da composição enquanto unidade formal.



Figura 1: Seção introdutória de “Bonita”.

Diferentemente do que ocorre no corpo da canção “Hino ao Sol” (Jobim/Blanco), no qual a relação de trítono entre Eb7M e A7M, pré-anunciada por cadências de tipo dois-cinco, é entreposta pela breve tonicização do C7M²⁵, nesta seção introdutória de “Bonita” a relação entre Am7 e Eb7M(#11) é apresentada imediatamente. Talvez não seja mero acaso que tal relação de trítono se assemelhe, no nível da aparência, à alternância entre sol menor e ré bemol maior no quarto movimento da “Sinfonia Fantástica” (1830), obra que rendeu a Berlioz a simpatia

momentos de depuração e explicitação de certos elementos estruturais de suas composições.

- 23 Consultamos também o manuscrito digitalizado do arranjo de “Bonita” composto por Nelson Riddle e registrado na referida gravação. Cf. RIDDLE, Nelson. *Bonita*. Arranjo em partitura manuscrita. S/l, s/d, 21 p. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/7697/bonita%20nelson%20riddle.pdf?sequence=22>. Acesso em: 3 fev. 2014.
- 24 CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*, p. 30-31 e JOBIM, Paulo (ed.) *Cancioneiro Jobim - Obras Escolhidas*, p. 92-94. A importância do *Cancioneiro Jobim* como registro das ideias do compositor não deve ser subestimada. Segundo o próprio Jobim: “Só eu e meu filho Paulinho sabemos tudo das minhas músicas, de como devem ser tocadas. Tenho de botar tudo isso no papel. Por enquanto, é até bom a gente andar em aviões separados” COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 176.
- 25 Conferir FREITAS, Sérgio. P. R. de. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 125-146, 2014, p. 128-130. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-75992014000100014>

da juventude romântica²⁶. Acaso ou não, o importante aqui é notar que não se trata apenas de um recurso colorístico ou de uma sequência aparentemente intrincada evocada meramente para surpreender a expectativa do ouvinte. Os desdobramentos da composição revelam, aos poucos, o caráter seminal dessa seção introdutória, de modo que é a própria forma da canção que brotará do procedimento aparentemente arbitrário contido nos oito compassos iniciais.

Entretanto, a aparente naturalidade com a qual o corpo da canção se desenvolve é a própria ilusão que oculta os artifícios empregados em sua constituição. O início da seção A reforça a aparência de que a composição estaria na tonalidade de lá menor. Ao longo dos 16 compassos iniciais nos quais esta se afirma, o ritmo harmônico dilatado e a melodia girando em torno de uma nota são compensados por uma linha cromática em segundo plano. De modo que a condução linear do primeiro segmento de oito compassos poderia ser representada conforme a redução que se apresenta na Figura 2:

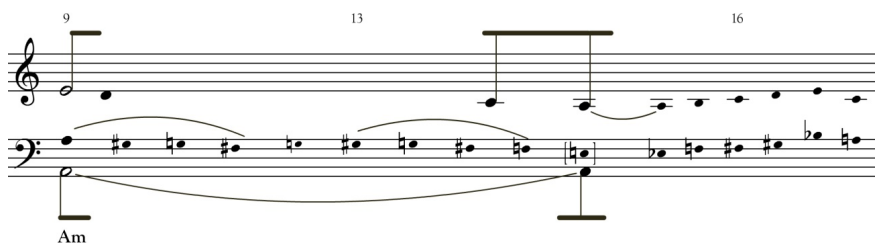


Figura 2: Redução destacando relações lineares no primeiro segmento da seção A de “Bonita”.

Nesse primeiro segmento, chama a atenção o fato de que o lugar cadencial, presumivelmente reservado para a dominante numa realização convencional da forma canção é ocupado aqui por um paralelismo melódico de trítomos que se estabelece entre as linhas do soprano e do tenor e que expande a relação de quinta diminuta apresentada na introdução da composição. Assim, a poesia – que tematiza a sedução da figura feminina idealmente projetada e que aparentemente está despreocupada com os acontecimentos no plano da estruturação formal do material musical – casa os dois últimos compassos do primeiro verso com a frase que se inicia com “*Like a soft evasive [...]*”, em uma espécie de alusão à

26 A rememoração da polêmica à qual essa obra deu vazão poderia ajudar a compreender alguns aspectos do modo como se deu a ascensão de Jobim no campo da música popular brasileira, conferir FREITAS, op. cit., 2011, p. 752-754.

aparente evasão do papel estrutural reservado às harmonias da dominante. Entretanto, tanto “suave” quanto “evasivo” estão adjetivando a “névoa” (“[...] *mist*”), que, ao interpor-se ao objeto contemplado, confunde a percepção de sua presença. Assim, se insistirmos numa leitura harmônico funcional dos trítonos que pontuam os dois compassos finais deste primeiro segmento, podemos notar que, de modo não explícito, as harmonias da dominante da área tonal de Lá menor, o acorde de E7 ladeado por B7, a respectiva dominante da dominante, não estão totalmente ausentes nestes compassos de função cadencial.

Am7

15 16 ||

7 5 (b9) 7 1 3 (b9) 5 #3 (b5)

Am: Im | [B7 E7^(b9) B7^(b9) E7 E7^(b5)] | Im

Figura 3: Uma leitura funcional do movimento por trítonos dos compassos 15 e 16 de “Bonita”.

Nesse mesmo sentido, na transição para o segundo segmento de oito compassos da seção A (que acompanha as palavras “[...] *mist - you are Bonita*”), o contorno mi-dó no último tempo do décimo sexto compasso toma o lugar da figura melódica inicial da seção A no momento em que se inicia o novo segmento, de modo que a falta do compasso que corresponde a essa figura teve que ser compensada pela inclusão de uma pausa no quarto compasso do segundo segmento. Trata-se, novamente, de um artifício que, sem se mostrar como tal, anuvia os contornos formais da canção.

9 Am Am^(7M)

What can I say _____ to you...

Figura 4a: Primeiros compassos do primeiro segmento da seção A.



Figura 4b: Último tempo do último compasso do primeiro segmento da seção A e os cinco primeiros compassos do segundo segmento.

Esse jogo com os elementos musicais se reflete na assimetria formal criada na relação entre narrativa musical e poesia. Na comparação entre a primeira unidade de 16 compassos da seção A e a primeira estrofe da letra da canção, vemos que o início do segundo segmento de oito compassos não coincide com o início do terceiro verso (“*Like a soft evasive mist – you are Bonita*”), como era de se esperar, mas se situa na metade do mesmo:

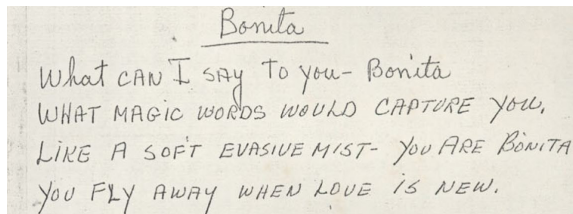


Figura 5: Primeira estrofe da versão final da letra de “Bonita”. Disponível em:

<http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/8067/bonita.pdf?sequence=20>.

Acesso em: 24 fev. 2014.

É justamente o substantivo “*mist*” que evidencia essa assimetria, pois, sintaticamente, pertence ao complemento “*Like a soft evasive*”, que, por sua vez, se vincula aos dois últimos compassos do primeiro segmento da seção A. Mas, em sua relação com a narrativa musical, esse substantivo coloca-se no início do segundo segmento de oito compassos, de modo que a métrica da poesia se descola da métrica musical. Com isso, levanta-se a questão de que a unidade entre letra e música, da qual resulta a canção, pode ser alcançada sem que ambas as dimensões se submetam a uma mesma lógica, e, conseqüentemente, sem que lhes seja negada uma autonomia própria a cada qual. A névoa altera a aparência da planta, mas não o seu desenvolvimento.

O caráter ligeiramente “nebuloso” do início da seção A se acentua na configuração dada aos terceiro e quarto segmentos (16 compassos finais). Se a finalização do segundo ocorre explicitamente com a inclusão de um acorde de tipo dominante, o D7^(b9) no vigésimo quarto compasso,

o acorde para o qual esta dominante secundária conduz a canção é o elemento responsável pela acentuação daquele caráter:

Figura 6: Último compasso do segundo verso da seção A e primeiros do terceiro.

Na introdução, o mi bemol como fundamental do acorde de Eb7M^(#11) salta para o primeiro plano pela relação de tritono que estabelece com a fundamental do acorde precedente, Am7⁽⁹⁾; mas, enquanto nota estranha ao diatonismo de lá menor, é tratado como ornamento (“blue note”) ao longo dos dois primeiros segmentos da seção A. A situação inversa se observa no tratamento dado à outra nota que, na introdução, é estranha àquele diatonismo. O si bemol, que aparece discretamente na adaptação do motivo inicial da introdução para o acorde de Eb7M^(#11), ocupa uma posição estrutural nos terceiro e quarto segmentos da referida seção. É justamente essa nota que pode dissipar as névoas – adensadas pela adaptação (transposição) da mencionada linha cromática a outros acordes – que envolvem a chegada destes dois últimos segmentos. Trata-se de uma tonicização para a subdominante (Dm), cujo vínculo funcional com seu meio de preparação é dissimulado. O acorde de sol menor, enquanto IVm em movimento cadencial do tipo IVm – V7 para ré menor, é tratado com algumas das “regalias” de um acorde tonicizado, como, por exemplo, o emprego de um acorde de preparação (D7^(b9)), a duração temporal distendida e o mesmo “embelezamento” da linha cromática dispensado aos acordes de tônica e subdominante. Assim, dissipadas as névoas, revela-se o caráter convencional que subjaz a estrutura da seção A de “Bonita”:

Figura 7: Uma visão do plano harmônico e formal da seção A de “Bonita”.²⁷

²⁷ Em entrevista de 1968 a Zuza Homem de Mello, Jobim reafirma sua convicção no valor da simplicidade dos procedimentos musicais. Na ocasião, tal “simplicidade”

Neste ponto vale a pena evocar um traço marcante do romantismo musical oitocentista que encontra parentesco em facetas da produção de música popular do século XX. Segundo Meyer, “uma das descobertas do romantismo foi como ocultar a convenção sem renunciar a ela. Os padrões estabelecidos – os gestos cadenciais, progressões harmônicas e estruturas formais do estilo clássico – podiam ser usados, mas, geralmente, eram de alguma forma disfarçados”.²⁸ A comparação se justifica também, e sobretudo, pelo seu valor heurístico para a compreensão de certas transformações vividas no campo da música popular no Brasil: a passagem de um momento em que predominava a convenção – entendida também enquanto “propriedade comum” a uma coletividade (imaginária ou real) de produtores e consumidores de música –, para um momento em que a ela se sobrepõe o qualificativo “novo” – com o qual certas práticas se diferenciam das anteriores – e, com ele, a individualidade do indivíduo criador. De certa maneira, é isso que está em jogo em composições como “Bonita”. Nesta primeira seção temática, vemos que Jobim mantém em grande medida as principais funções de uma forma canção (exposição e reiteração das figuras principais nos dois primeiros segmentos, contraste no terceiro, mudança de região tonal para tonalidade vizinha etc.). No entanto, o faz jogando constantemente com os elementos formais para “enevoar” os seus contornos. É desse modo que ele inicia a seção B da composição: preparando o retorno da tonalidade de lá menor, mas resolvendo na não menos esperada área tonal de Dó maior. Nesta seção B, os elementos de unidade com a seção A se estabelecem diretamente com a utilização, como meio de ligação, de um contorno melódico principal (dó-ré) análogo ao da primeira seção, e através da frase “*Bonita, don’t run away, Bonita*”:

se definia em oposição à busca pela “complicação” de elementos rítmicos, harmônicos e melódicos. Segundo o próprio Jobim, “numa sequência de música que usa 4º grau, 5º grau e 1º grau (subdominante, dominante e tônica) se pode ter uma coisa da maior riqueza, não é? Ou mesmo da maior nulidade” (COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 109). Pode-se, aqui, ouvir ecos de um tema caro à discussão de problemas estéticos que se desenvolveram na esfera da música “erudita” nas primeiras décadas do século XX: o valor de complexidade não está na coisa em si, mas nas relações entre as coisas e na densidade da ideia que as conforma.

28 MEYER, Leonard. *El estilo en la música*. Teoría musical, historia e ideología. Madrid: Pirámide, 2000, p. 321.

40 C⁷M⁽⁹⁾ Am⁷(⁹) D⁷([#]11)

Bo ni ta don't run a way Bo ni ta

Figura 8: Último tempo do último compasso da seção A e primeiro verso da seção B

O mesmo movimento que cria unidade também cria diversidade, numa espécie de desenvolvimento dos “problemas” gerados na seção anterior. Contrastando com a seção A, temos agora um ritmo harmônico mais acentuado, uma melodia sem transposição literal de estruturas mais extensas, a supressão da linha cromática etc. E não se trata mais de desvelar as névoas que cobrem a visão da tonalidade principal (Dó maior) e suas articulações com outras regiões tonais (Lá menor, Ré menor e Mib maior), mas sim de não deixar o tom recém-instaurado fugir da compreensão (“run away”). Pois o vínculo funcional que, a partir do quarto compasso da seção B, liga o acorde de dominante da dominante (D⁷([#]11)) à ainda mal instaurada tonalidade de Dó maior está, aparentemente, suprimido pela sua extensa duração temporal, pelos eventos harmônicos que o sucedem, e pela inflexão da escala mixolídio #11 decorrente do emprego da nota sol sustenido na harmonia. E é novamente o si bemol, agora na forma de acorde de tipo menor com sexta, que nos dá a chave para compreender o caminho traçado pela progressão harmônica apresentada no segundo segmento de oito compassos da seção B

48 Dm⁷(⁹) B^bm⁶ D⁷(⁹) Dm⁷(⁹) G⁷([#]11)

Bo ni ta don't be a fraid to fall in love with me

Figura 9: Segundo segmento da seção B.

Ambíguo, esse Bbm⁶ deixa em aberto ao menos duas possibilidades funcionais. Em relação ao ré menor, II grau de Dó maior (a tonalidade principal), Bbm⁶ pode atuar como um acorde de A7^(b15) em 4^a inversão (b9 no baixo), preparação por vezes chamada de “dominante disfarçada”.²⁹ Em relação ao Fá maior, IV grau de Dó maior, Bbm⁶ atua como uma subdominante menor, e é esta função que reaparecerá reconfigurada logo adiante no acorde napolitano Gb7M (compasso 60). Nesta seção, portanto, a região da subdominante também cumpre um papel

²⁹ Conferir CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986, p. 100, e GUEST, Ian. *Harmonia, método prático*. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006, p. 112-114.

importante. Ela se afirmará ao longo do terceiro segmento, criando unidade com a seção A, e dará espaço para que a tonalidade principal da composição finalmente se afirme no último segmento de oito compassos:

65 C⁷M Am⁷ D⁷(#11) D^{b7}(#11) Cdim C^{6/9}

you lo_ ve life _would be beau³ti ful ___ Bo ni ___ ta

Figura 10: Último segmento da seção B

Vê-se que, na seção B, a tonalidade de dó maior se caracteriza pelo movimento de expansão para a região da subdominante (iniciado quando o centro tonal mal se havia estabelecido), e retração para a região da tônica. No movimento de expansão, a transposição da figura de segunda maior (do-ré) cria, em seus pontos estruturais, o arco melódico ré-mi-fá (compassos 41 a 53) que, no posterior movimento de retração, descende para a estabilização sobre dó: fá-mi-ré-dó-**si-dó** (compassos 56 a 72).

Retrospectivamente, nota-se que é justamente a resolução si-dó que está ausente ao longo de toda a composição, e que a inserção “descompromissada” do si bemol na introdução – com as suas consequências estruturais para a seção A – contribuiu para que a convencional correlação sensível-fundamental fosse evitada. Essa situação certamente não é casual, e a função estrutural que ela cumpre na composição se potencializa em grande medida na resolução com o “truque” que se esconde na passagem do acorde de dó diminuto para o acorde de dó maior (compassos 69 a 72): trata-se de uma espécie de elaboração da cadência plagal na qual a subdominante aparece como IV grau “blues”, recurso que, novamente, contribui para dissimular o papel estrutural da resolução da sensível (e, ao mesmo tempo, a própria carga simbólica vinculada ao reconhecimento da figura *blues*)³⁰. Apesar de disfarçada, ou, quem sabe, justamente sob disfarce, essa passagem concentra em si todas as energias acumuladas ao longo da composição, e, em sua função sintética, ela as libera na solução do conflito lançado na introdução da canção: lá menor e mi bemol maior se “reconciliam” justamente por se vincularem à área tonal de Dó maior, a tonalidade principal, na qual, pela equiparação de relativas, lá menor aparece como região da relativa e mi bemol maior aparece como relativa maior da tonalidade homônima (Dó

30 Outra interpretação possível para esse acorde de Dó diminuto é a de que se trata de um B⁷(^{b9}) em cadência de engano para Dó maior. Essa interpretação atenua, mas não contradiz, a força da ideia que se quer enfatizar com a proposta apresentada no corpo do texto: o recurso à dissimulação atinge até mesmo o momento culminante da composição.

menor). Nesse sentido, é interessante notar os usos da chamada “relação bifocal”.³¹ No último compasso da seção A, a dominante de lá menor (E7) resolve sobre o acorde de dó maior, o mesmo acorde para o qual se volta a progressão cadencial IIm⁶-V7 para mi bemol³² nos compassos finais da seção B (cc. 63-64)³³. Não é de nenhum modo casual, portanto, que o acorde de dó diminuto, que contém as notas lá e mi bemol, ocupe a posição de desfecho da composição, e a reiteração da resolução nos dois compassos que prolongam o último verso da seção B apenas enfatiza sua importância.

A partir desse momento de síntese é possível observar que também há uma relação “dialética” que se estabelece, no plano da melodia principal, nos desdobramentos do intervalo de segunda maior dó-ré, apresentado como gérmen da construção melódica nos primeiros compassos da seção A. Sua força generativa se manifesta não somente na conformação do arco melódico da seção B, mas também na construção de uma figura melódica de oposição fundamentada no intervalo de segunda menor descendente dó-si (compassos 44-45). Associado ao elemento poético central da letra da canção (Figura 11), esse antagonismo é superado justamente na conclusão da composição: o intervalo si-dó mantém a direção ascendente da figura inicial e a qualidade do intervalo que se apresenta como oposição.

Figura 11: Explicitação do vínculo existente entre figuras melódica e poética, e da superação do conflito musical a elas relacionado.

- 31 LARUE, Jan. Bifocal Tonality: an Explanation for Ambiguous Baroque Cadences. *The Journal of Musicology*, v. 18, n. 2, p. 283-294, Spring 2001. DOI: <http://dx.doi.org/10.1525/jm.2001.18.2.283>
- 32 Essa espécie de equiparação entre relativas é conhecida na *jazz theory* como “*The back door progression*” ou “*Back-door cadence*”. Para uma discussão que aproxima tais conceitos da ideia de “tonalidade bifocal”, conferir FREITAS, Sérgio P. R. de. *Que acorde eu ponho aqui?*, p. 704-717.
- 33 Esse meio de preparação aparece nas gravações de 1964 e 1969, mas está ausente daquela lançada em 1967, na qual figura apenas o acorde de Bb7, que funciona também como IV blues de Fá maior.

O lugar em que se conforma o elemento melódico “antitético” (compassos 44-45) indica o ponto de inflexão para o qual, junto com a comentada relação entre as figuras melódicas, confluem os elementos fundamentalmente dinâmicos da construção musical. Para que essa inflexão se manifeste com nitidez é necessário, antes, comentar outra característica importante do trabalho composicional. O movimento reflexivo que estrutura a obra em torno do jogo com os elementos formais implica também a revitalização de aspectos convencionais da canção que ele incorpora, tornando-os momentos singulares e essenciais para a própria condução da forma. Nesse sentido, a aparente convencionalidade do acorde de ré maior com sétima menor nos compassos 45 a 47 – a conhecida dominante da dominante, que também tem lugar cativo no verso inicial de sessões em tonalidade maior dentro dos repertórios de distintos gêneros da música popular – é contraposta à singularidade que esse evento harmônico alcança na estruturação da forma. Além de sua longa duração temporal, intensificada pelo silêncio da melodia na voz principal, que repousara sobre a sensível de dó maior⁵⁴, o caminho harmônico anunciado só será percorrido mais adiante, a partir do compasso 53. Assim, na aparente suspensão do vínculo funcional e no silêncio da voz principal, emerge uma escala octatônica de dó (cc. 47-48) – conhecida na *jazz theory* como si dominante diminuta, termo que explicita o uso tonal da escala. A inflexão dessa escala se configura, no arranjo de Claus Ogerman, pela união das estruturas verticais formadas com as notas dos acordes de Mib e Fá diminutos, nas cordas, e da linha melódica disposta na flauta, que percorre as notas do acorde de si diminuto:

The image shows a musical score for Flauta and Cordas. The Flauta part is in the treble clef, and the Cordas part is in the bass clef. The time signature is 2/4. The key signature is D major. Measure 47 is marked 'D#°'. The Flauta part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 48. The Cordas part has a sustained chord in measure 47 and a dynamic marking 'fp' in measure 48.

Figura 12: Fragmento extraído da partitura do arranjo de Claus Ogerman e adaptado para o compasso de 2/4.⁵⁵

54 Vale ressaltar que dissimular elementos com forte vínculo funcional, como a sensível, é um recurso caro àqueles que se orientavam por valores como “sofisticação”, “modernização” etc.

55 A cifra indicada foi extraída da linha do violão do próprio arranjo de Ogerman. Cf. OGERMAN, Claus. *Bonita*. Arranjo em partitura manuscrita. S/I, s/d [1967 atrib.],

A memória desse evento³⁶ intensifica o caráter conclusivo da composição: a téttrade de dó diminuto, acrescentada da sensível “si”, num primeiro momento (cc. 69-70), e do arpejo da téttrade de ré diminuto, em seguida (cc. 73-74), resolve as tensões que se desdobraram em forma canção. Nesse sentido, o acorde de dó maior com sexta e nona (cc. 71-72 e 75-76) também ganha uma determinação particular na composição. Se, na prática da música popular, o acorde de tipo maior com sexta já era longa e amplamente tratado como possibilidade de representação da tônica³⁷, neste caso ele contribui para a reunião e cristalização de energias da composição despedidas para a superação da “contradição” inicial: a nota lá, enquanto centro de gravidade harmônico da seção A, e a nota ré, enquanto centro de gravidade melódico dessa mesma seção³⁸, se “libertam” da necessidade de resolução e se conservam no acorde da tônica³⁹.

15 p. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/4165/bonitaClaus.pdf?sequence=43> Acesso em: 3 fev. 2014. Nos *songbooks* consultados, o acorde cifrado nos compassos 47-48 é D7^{bd(61)}. Vale ressaltar, para evitar interpretações que busquem encontrar aqui alguma espécie de apologia à composição de Jobim encaminhada pela via do “ineditismo”, da “originalidade” etc., que tal tipo de estrutura harmônica é recorrente, por exemplo, na música de Bartók e, na teoria, recebeu o nome de “acorde alfa”. Conferir FREITAS, Sérgio P. R. de. *Que acorde eu ponho aqui?*, p. 775-776.

- 36 A permanência de eventos fundamentalmente similares no arranjo de Eumir Deodato, registrado na gravação de 1969 com Frank Sinatra, e, sobretudo, na versão publicada no cancionário editado por Paulo Jobim, indica que não se trata de algo casual, mas sim de um componente importante que, assim como a introdução analisada neste trabalho, se incorporou à ideia da composição a partir da versão de 1967.
- 37 Conferir SCOTT, Derek B. *Sounds of the Metropolis: the 19th-century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008, p. 47.
- 38 É importante ressaltar que o tratamento da dissonância enquanto nota de destaque aponta diretamente para o anseio “modernizante”, verificável em distintas tendências internacionais no campo da música popular. Em “Bonita”, a nota ré enquanto centro de gravidade melódico da seção A coloca em evidência a dissonância de décima primeira sobre o acorde de lá menor, procedimento que encontra ressonância, por exemplo, em condutas de improvisação no jazz que se expandem a partir da década de 1950. Conferir, por exemplo, BROFSKY, Howard. Miles Davis and “My Funny Valentine”: the Evolution of a Solo. *Black Music Research Journal*, v. 3, p. 25-45, 1985. DOI: <http://dx.doi.org/10.2307/779488>
- 39 Nos arranjos de Ogerman e Riddle, a sétima maior também é acrescentada ao acorde de tônica. Mas é interessante notar que o violão, executado pelo próprio Jobim nas três gravações referidas neste artigo, parece tocar apenas o acorde de Dó maior com sexta e nona. No arranjo de Ogerman, a reiteração da passagem do acorde de dó diminuto para a tônica é colorida por uma linha melódica na flauta que, repetindo o arpejo da téttrade de si diminuto – sob a qual se esconde um acorde de E7^{bd9} sem a fundamental –, interrompe o desenho descendente justamente sobre

É também aqui que a busca por um desenvolvimento “imane[n]te” da forma canção encontrou seus limites. Assim como a introdução, a inflexão da escala octatônica de dó nos compassos 47-48 se incorpora à ideia da composição a partir da gravação lançada no LP de 1966. É provável que ambas tenham sido introduzidas para potencializar aquele elemento que constituiria o fundamento originário da canção: as relações de trítono, que aparecem equilibradas entre o início da seção A – de maneira horizontal no paralelismo de trítonos – e o final da seção B – verticalmente no acorde de dó diminuto. Entretanto, ao incorporar a introdução e a inflexão da escala octatônica, Jobim não somente reconfigura o centro de equilíbrio da composição, mas cria um problema que permanece irresoluto. A arbitrariedade dos procedimentos empregados na introdução reivindica o poder de resolução contido nos compassos finais da seção B e em sua reiteração no coda (que também só aparece a partir da gravação lançada em *A Certain Mr. Jobim*), enquanto o paralelismo de trítono no sexto e sétimo compassos da seção A encontram seu ponto de equilíbrio nos compassos equivalentes da seção B pela conformação da mencionada escala octatônica. Por sua vez, ao conjugar o paralelismo de trítonos com o acorde de dó diminuto ao final da composição, essa escala cria unidade entre aquelas simetrias e potencializa o papel de síntese contido na passagem Cdim-C⁶⁹. Entretanto, a inevitável resolução da nota mi bemol sobre a terça maior da tônica nos faz lembrar que a polarização Am⁷⁽⁹⁾-Eb7M^(#11), anunciada na introdução como “tese” e “antítese”, não chegou a alcançar uma expressão condizente com o problema que ela criava. O campo harmônico de mi bemol maior enquanto “antítese”, ou seja, enquanto força simetricamente oposta que disputava com a região da relativa diatônica (lá menor) o campo gravitacional da tonalidade principal (dó maior), nunca alcançou uma expressão forte; o “problema” era, de fato, um “pseudo-problema”, cuja solução já estava dada de antemão pela própria forma “tradicional” da canção, que funcionava como uma espécie de subtexto para a composição de “Bonita”. Parece, então, que a intensificação e a expansão da vontade de “autodeterminação” da forma faz emergir, ao mesmo tempo, a sua própria negação. Essa contradição, que se manifesta no interior das relações sonoro-musicais, é também expressão das tensões que

a sensível de lá, nota que é, em seguida, alcançada por semitom ascendente. Esse artifício, que confirma a importância estrutural da sexta acrescentada ao acorde de tônica, já fora anunciado na passagem do compasso 46 ao 47, quando a nota sol# aparece como dissonância de 11ª aumentada sobre o acorde de D7⁽⁹⁾ e resolve, no clímax do desenvolvimento melódico, sobre lá, a quinta. Aparentemente casual, a importância desse evento é reforçada pelo fato do sol# ser a única nota da melodia, na seção B, que não pertence à escala de dó maior.

permeavam as próprias experiências que criaram as condições para a consagração de Jobim.

Tensões e contradições: mercado e autonomia; romantismo e modernização

Sou contra a arte de consumo.
Claro, Clarice, que eu amo o
consumo...
Mas do momento em que a
'estandardização'
de tudo tira a alegria de viver,
sou contra a industrialização.⁴⁰

Para onde quer que olhemos no horizonte histórico no qual “Bonita” se constituiu como ideia, vemos passar figuras da “arte de consumo”. “Kesh”, pronúncia da sigla pela qual a *jazz theory* se refere ao tipo de linha cromática que impregna toda a seção A da composição⁴¹, evoca o aspecto comercial que envolve o emprego desse recurso. Enquanto clichê, ele ajudava a compor um estereótipo de latinidade que também revestia a circulação de produtos musicais brasileiros no mercado norte-americano⁴². E é a outra faceta desse estereótipo que Jobim recorreu para explicar sua atuação como violonista no disco que gravou com o famoso *crooner*: “eu queria acompanhar o Sinatra ao piano, mas eles me obrigaram a acompanhá-lo ao violão. ‘Piano não, destrói a imagem do *‘latin lover’*. Tem que tocar violão”.⁴³ Na poesia, toda composta em inglês, esse estereótipo encontra sua correspondência na escolha do adjetivo substantivado “bonita”. Ao que tudo indica, tratava-se de atualizar a “fórmula” de “Garota de Ipanema” apelando para aquela que viria a se tornar um ícone da cultura de massas norte-americana, a atriz Candice Bergen. Nesse sentido, é relevante o fato de que as três gravações de

40 COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 145.

41 CESH, “*chromatic embellishment of static harmony*” ou “*contrapuntal elaboration of static harmony*”. Conferir FREITAS, Sérgio P. R. de. *Que acorde eu ponho aqui?*, p. 764.

42 O jornalista Burt Korall, por exemplo, comentou a música de Jobim recorrendo, por um lado, às “acentuações” e ao “colorido” do idioma e, por outro, às “qualidades rítmicas étnicas do Brasil” das quais essa música era portadora. Cf. KORALL, Burt. *The Lyric Impulse*. *SR*, 02 dez. 1967. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/bitstream/handle/2010/9580/pim316.jpg?sequence=5>. Acesso em: 2 fev. 2014.

43 FREITAS, Sérgio P. R. de. *Que acorde eu ponho aqui?*, p. 159.

“Bonita” lançadas entre 1964 e 1970 tenham sido realizadas nos EUA, e visavam atingir o mercado consumidor desse país. Naquele momento, em que acabara de firmar contrato com uma das principais gravadoras internacionais (Warner Brothers), Jobim estava alçando voo em busca da consagração no polo mundial de produção da cultura de massa⁴⁴. Essa situação implicava uma série de concessões sobre a produção, a circulação e os direitos de suas obras. Além do prestígio de trabalhar com um músico como Nelson Riddle, havia um imperativo prático que inibia a participação de Jobim como arranjador de seus próprios discos: “Você não pode querer assumir... Entende? Uma orquestra americana que você não conhece. Você vai entrar pelo maior cano”.⁴⁵ No que se refere às traduções das letras de suas músicas, o problema era mais dramático e pode ser rastreado em diversas entrevistas nas quais Jobim se queixava da má qualidade das versões e atribuía essa situação ao predomínio dos interesses econômicos. Numa delas, tratou o tema como uma tragédia: “A tragédia das versões foi aquela coisa total [...]. Entra todo o problema comercial e aí você não chega nem a encontrar com as pessoas que deveriam fazer estas versões”.⁴⁶

É justamente nessas condições, e contra elas, que se manifesta o impulso pela autonomia do pensamento poético-musical. O cuidado que Jobim demonstrava ter com a letra de suas canções já foi especialmente sublinhado nos relatos e análises sobre as versões que delas foram feitas⁴⁷. O próprio fato da poesia de “Bonita” ter sido composta

44 A própria questão ecológica, que emergia naquele período, envolvia também um lado “comercial” ligado à renovação do interesse internacional pelo Brasil pela via do exotismo.

45 COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 80.

46 *Ibidem*, p. 66. O caso de “Bonita” é emblemático dessa situação. Segundo Maximiano, “O site de Tom Jobim (<http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas5.cgi>. Acesso em: 18 de jun. 2012) coloca Ray Gilbert e Gene Lees como coautores de ‘Bonita’, como também consta no encarte do CD *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, enquanto Castro (1990) diz que a canção foi composta apenas por Tom Jobim. Lees (1998, p. 242) apresenta a sua versão: ‘Jobim deu minha letra de ‘Bonita’, a qual eu havia escrito em Nova York, para Ray Gilbert, que alterou uma ou duas frases e colocou seu nome nela.’ O versionista acrescenta ainda que, nos créditos da contracapa do álbum *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, lê-se como compositores da canção ‘Jobim/ Gilbert.’” MAXIMIANO, Marina S. *O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra: um estudo sobre tradução, música e cultura*. 2012. 167 f. Monografia (Bacharel em Letras) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz Fora, 2012, p. 76.

47 Conferir, por exemplo, MAXIMIANO, Marina S. *O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra* e GEVERS, Jeroen. *Reinterpreting Bossa Nova: Instances of Translation of Bossa Nova in the United States, 1962-1974*. 2010. 69 f. Thesis (Master of

em inglês, provavelmente com a participação fundamental de Jobim, pode ser interpretado como uma luta do compositor pelo exercício do controle de sua obra. No que se refere à música, um dos objetivos deste trabalho foi justamente mostrar, a partir de um “estudo de caso”, como esse impulso se desenvolveu em direção à “emancipação” de uma ideia estético-musical das contingências históricas das quais ela brotou, e sobre isso não nos resta muito mais a dizer. Cabe apenas assinalar que essa “emancipação” atinge a própria relação entre música e poesia: ao invés de um indissociável amálgama de distintas linguagens, temos uma unidade conquistada na autonomia do discurso musical. Em “Bonita”, a poesia é um dos componentes principais da “névoa” que, longe de ser um entrave para a compreensão da ideia, é o meio pelo qual ela se mostra em sua autonomia⁴⁸. Retornando, assim, ao “problema da forma na canção”, que evocamos para construir um referencial histórico e conceitual que contribuiu para situar a análise de “Bonita”, vemos que a realização da tarefa que este estudo se propôs oferece também importantes indícios de que a incorporação de valores ligados ao romantismo na esfera da música popular pode ter funcionado, paradoxalmente, como uma força modernizadora. Se o “organicismo” esteve intimamente relacionado com as teorias do “*belo*”, e se ambos constituíram valores decisivos para a produção artística europeia do período romântico (especialmente no campo da música), na esfera da produção de música popular no Brasil da segunda metade do século XX ele pode ter estimulado esse movimento de reflexividade da canção sobre si mesma e seus materiais. Enquanto fruto dos diversos desdobramentos colocados em movimento na tensão inicial claramente articulada pelo intervalo de trítone, não é mera coincidência que a solução final da passagem do acorde de dó diminuto sobre dó maior, e da sensível sobre a tônica, seja acompanhada, na poesia, pelo adjetivo substantivado “*Bonita*”...

Arts in Musicology) – Research Institute for History and Culture (OGC), Faculty of Humanities Utrecht University, 2010.

- 48 A relação entre expansão da racionalização (no sentido do domínio progressivo dos mais variados elementos musicais orientado para a previsibilidade e o cálculo) e avanço da autonomização dos valores estético-musicais, que tem como contrapartida o refluxo de escolhas orientadas pelo hábito e/ou pela tradição, foi apresentada primeiramente por Max Weber. Conferir WEBER, Max. *Os Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995, e LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *Um universo de pensamentos musicais na escuridão de um sociólogo: Max Weber e “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”*. 2010. 275 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000772131>.

O problema das relações entre ecologia, estética e política em Jobim

Iniciamos nossa exposição abordando a manifestação mais visível e direta do interesse de Jobim pela natureza e destacando os matizes românticos que permeiam a forma como esse interesse se articula em um discurso ecológico. Mas, de maneira mais sutil e indireta, natureza e romantismo também se articulam em outros planos discursivos mobilizados pelo compositor. Assim, partindo daquele que se configura em entrevistas e depoimentos, abrimos uma trilha que nos levou ao nosso objetivo principal: o terreno ainda pouco explorado da influência de ideais e valores de caráter romântico no plano intrínseco de sua produção musical. O exame de “Bonita” indica que essa influência pode ser densa e relevante. Assim, se for certo que, na trajetória de Jobim, a articulação entre natureza e romantismo também alcançou uma expressão significativa no âmbito da estética, cabe perguntar: haveria um solo comum do qual ecologia e estética brotam vigorosamente? Seria este solo infértil para outros tipos de expressão?⁴⁹

49 Nota-se a incidência de aspectos do romantismo que foram incorporados à fala de Jobim pela via do senso comum tanto no que se refere à questão “ecológica” quanto nas representações do artista e de seu labor. É importante salientar que o início dos anos 70 marca a ascensão, a expansão e a institucionalização de discursos ecológicos que colocavam em primeiro plano o tema da biodiversidade, de modo que o enraizamento da questão ecológica na trajetória de Jobim é consonante com tendências da época que se disseminavam pelos meios de comunicação de massa. Cf., por exemplo, NETTO, Michel N. *O discurso da diversidade e a world music*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2014, p. 151 e ss. Por outro lado, no que se refere à influência de valores e ideais que, no plano da realização artística, remetem a problemas estéticos que orientavam boa parte da produção musical européia do século XIX na esfera da música de concerto, é possível que, em alguma medida, no campo da música popular tais valores repercutam através de um percurso relativamente autônomo em relação àquele do senso comum, ou, talvez, através de um senso comum específico do campo musical. No âmbito dos estudos musicológicos, Leonard Meyer enfrenta o problema das intersecções entre “ideologia do romantismo” e concepções musicais oitocentistas na esfera da música de concerto. Ao comentar um importante referencial discursivo e valorativo cultivado também por artistas e intelectuais oitocentistas, cujos vínculos com o tópico da natureza produziu representações das mais férteis para a teoria estética e a prática artística do período romântico, o autor destaca: “[o] organicismo foi crucial para a história da música, pois forneceu as metáforas centrais da estética romântica. Sua influência foi tão profunda e penetrante que tem durado, com ocasionais e pouco importantes perdas de intensidade, ao longo do século XX não só em manifestações da alta cultura [...]”. Conferir MEYER, Leonard. *El estilo en la música*. Teoría musical, historia e ideología, p. 292. Citado também em FREITAS, Sérgio P. R. de. Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. *Revista Científica*, Curitiba, v. 9, 2012, p. 11. Baseado nas contribuições deste autor, Freitas reitera que o

A questão ecológica tem um ponto de inflexão na trajetória de Jobim justamente entre finais dos anos 1960 e início da década seguinte, quando a crispação dos problemas e das posições políticas criou-lhe uma situação desconfortável nos meios musicais e na imprensa. Essa situação pode ser explicada, em parte, pelo caráter dos posicionamentos que Jobim assumia no campo político. Em certas entrevistas, há momentos nos quais, de maneira abreviada e indireta, se esboça uma postura liberal-conservadora⁵⁰. Mais tarde, na lembrança daquele período, tal postura se conjugará com a oposição a tendências revolucionárias de esquerda. “Eu não sou subversivo, pelo contrário, eu sou um sujeito nitidamente da ordem e do progresso”, afirmou Jobim em entrevista de 1988 à revista *Veja*, uma formulação que se repetiria de maneira quase idêntica na entrevista que concedera à *Qualis*⁵¹. Nesse sentido, no âmbito da produção de música popular em que Jobim circulava, e tendo em vista que importantes parceiros como Vinicius de Moraes e Chico Buarque de Holanda defendiam posições “de esquerda”, assumir opiniões que pudessem ser vistas como “de direita” criava tensões que o compositor parecia querer evitar. O próprio bordão “direita festiva”, que Carlos Lyra cita repetidas vezes como sendo o recurso jocoso pelo qual Jobim se posicionava politicamente, pode ser interpretado como expressão do caráter hesitante dessas opiniões⁵². Ao mesmo tempo em que relativiza a postura recém-assumida, ser de “direita”, o adjetivo que completa o bordão (“festiva”) introduz um elemento de humor que tergiversa a própria seriedade que envolvia o fato de assumir aquela postura. Mas o que efetivamente se explicita – seja na paródia do bordão, seja nas entrevistas – é

organicismo é uma metáfora “‘crucial’ [...] em meio ao alabirintado e difuso ideário musical romântico-contemporâneo” (ibidem, p. 12), e acrescenta: “[u]m *organicismo contemporâneo* que, disseminado no senso comum, segue a defender que as obras de arte são análogas às coisas vivas, pois apresentam os mesmos processos e se desenvolvem conforme os mesmos princípios naturais” (ibidem, p. 2). O mesmo autor, devolvendo tais valores ao conjunto de noções que se articulam no senso comum amplamente compartilhado, afirma: “O ‘orgânico’ é natural e se associa com concepções de *gênio e inspiração, espontaneidade e liberdade, conhecimento inato e sentimento, beleza e verdade.*” (ibidem, p. 12).

50 Conferir, por exemplo, a citada entrevista à revista *Manchete* [1970] e à revista *Qualis* [1994]. Disponível em: http://www2.uol.com.br/tomjobim/textos_entrevistas_6.htm. Acesso em: 6 ago. 2014.

51 Cf. COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 170 e 193.

52 Conferir, por exemplo, LYRA, Carlos. Entrevista com Carlos Lyra. *Contracampo*, n. 42, [s/d]. Entrevista concedida a Clara Linhart, Camila Maroja e Daniel Caetano. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>. Acesso em: 24 jun. 2014, e MIGUEL, Antônio C. Carlos Lyra: um bossa-nova-marxista. *G1 - Colunistas*, 22 mar. 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/blog/antonio-carlos-miguel/post/carlos-lyra-um-bossa-nova-marxista.html>. Acesso em: 24 jun. 2014.

uma posição política que, hesitante, se refugia na ironia da “esquerda”, da posição que conflitava com certos valores por ele defendidos⁵³. Assim, num momento crítico da vida política nacional, essa hesitação também se refugiou na natureza. Em 1969, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, referiu-se a sua retração à vida privada como “tempo de recolhimento”.⁵⁴ É nessa época também que surge “Águas de Março”, que pode ser lida como uma forma de traduzir essas angústias: a diluição – não a superação – das polarizações⁵⁵. Décadas mais tarde, esse refúgio também foi registrado em sua última entrevista, concedida à revista *Qualis* no ano de 1994. Incomodado com a demora do entrevistador em temas que o levavam a se posicionar sobre questões políticas, Jobim interrompeu o fluxo das palavras que o conduzia por caminhos não esperados com a seguinte frase: “Tá ficando muito séria a entrevista”. Após uma pausa, a conversa adentra a natureza: “Há sessenta anos que eu vejo o mico sagui pulando aí do galho... Essa floresta é muito cosmopolita, tem jaqueira índica [...]”⁵⁶

Nesse período, que se estende por aproximadamente 25 anos, contados a partir da segunda metade da década de 1960, parece reafirmar-se continuamente uma profunda desilusão com o processo de modernização brasileiro, que outrora fora fundamento da “promessa de felicidade” que animara a bossa nova. Implícita na paródia que fizera da canção “Carta ao Tom” (Vinícius e Toquinho)⁵⁷, essa desilusão também acompanhou Jobim até a sua última entrevista. Se em 1970, como vimos, o compositor lamentava que “Não exist[iam] mais praias na Guanabara. Existem Volkswagens. Existe poluição”, ao comentar a situação do Rio de Janeiro em 1994, ele atualiza o mesmo tom pessimista:

53 Em 1970, por exemplo, Jobim aproximou-se de Carlos Lacerda para opor-se aos “revolucionários” nos seguintes termos: “Tem outro poema aqui para nós. Não é para os pra-frentistas. Porque o pra-frentismo não sabe que o pra-frentex não é pra-frente. No dia que todo o mundo usar camisa vermelha vai ser uma monotonia total.” LACERDA, Carlos. *A vida numerosa e tensa de Antônio Carlos Jobim*, p. 48.

54 Cf. COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 154.

55 O próprio Jobim afirma: “Quando fiz ‘Águas de março’, eu estava muito triste, estava bebendo muito, o médico disse que eu ia morrer de cirrose. ‘É um resto de toco, é um pouco sozinho...’ [cantando] É uma coisa que tem um lado negativo muito forte.” Cf. COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 160.

56 *Ibidem*, p. 195.

57 “Rua Nascimento Silva, 107/ Eu saio correndo do pivete/ Tentando alcançar o elevador/ Minha janela não passa de um quadrado/ A gente só vê Sergio Dourado/ Onde antes se via o Redentor/ É, meu amigo, só resta uma certeza/ É preciso acabar com a natureza/ É melhor lotear o nosso amor.”

Você não pode andar na rua, não pode andar de carro, não pode sair à noite. Você tem que ficar pagando imposto. De um lado é o governo que quer o dinheiro, o executivo que quer dinheiro, a companhia que quer o dinheiro. E as pessoas? Para onde é que vão? O que é que elas vão fazer?⁵⁸

Essa percepção de uma modernização fracassada – que não somente degrada a vida nos centros urbanos, mas que avança, com a mesma voracidade, sobre a natureza – desemboca num diagnóstico sobre as possibilidades reais de felicidade que, em certos momentos, assume feições totalizantes. Tomando alguma liberdade com as palavras de Jobim, seria como dizer: “A erosão, está tudo erodido, pra não dizer...”.⁵⁹ Do ponto de vista da trajetória pessoal, esse diagnóstico encontraria seu momento correspondente no ano de 1970, onde todas as vias que levariam à felicidade estariam fechadas. Após a descrição de uma vida em comunhão com a natureza feita a partir do “livro de um cara lá no sítio”, que citamos nas primeiras páginas deste artigo, o interlocutor de Jobim o interrompe com as seguintes palavras: “Um momento. O que você está querendo me dizer é que se considera um homem feliz?”. Negando sumariamente tal afirmação, o compositor especula: “Certamente, perto desse hipotético sítio [...] passaria uma estrada”. E, denunciando essa via de contato com o mundo exterior, entendendo que o “progresso” estende suas raízes por todos os solos, ele deixa claro que o real está fechado para a felicidade: “Sítio bom, só nas nuvens”.⁶⁰

A música como meio de fuga da realidade e dos conflitos que ela engendra também foi explicitamente sublinhada pelo próprio Jobim⁶¹. Nesse sentido, na citada entrevista a Clarice Lispector, o compositor afirmou: “A criação musical em mim é compulsória. Os anseios de liberdade nela se manifestam. [...]. A liberdade total. Se como homem fui um pequeno burguês adaptado, como artista me vinguei nas amplidões do amor”.⁶² Essa vingança, que projeta na criação musical os “anseios de liberdade” represados na vida cotidiana, realiza-se também em projeções que vinculam natureza, arte e política, como é possível depreender da resposta dada pelo compositor às críticas recorrentes na imprensa sobre a suposta visão negativa de seu país que ele propagaria no exterior: “eu deveria ser criticado pelo fato de ter descrito em minhas músicas um

58 COELHO, Frederico O.; CAETANO, Daniel (orgs.). *Tom Jobim*, p. 192.

59 *Ibidem*, p. 191.

60 *Ibidem*, p. 135.

61 *Ibidem*, p. 73.

62 *Ibidem*, p. 144.

Brasil paradisíaco. Como diz o Sérgio Buarque de Holanda, ‘a visão do paraíso’. Quer dizer, é essa visão que eu tenho nas músicas”.⁶³

As “amplidões do amor”, o paraíso, portanto, é o lugar em que a experiência dos conflitos do real projeta a reconciliação. Não se trata do Brasil histórico, em que se desenrolavam o contraditório e conflituoso processo de modernização e as lutas políticas pelo leme da história, mas sim do território que a ele correspondia no momento da conquista, e sobre o qual se projetavam as míticas imagens do paraíso terrestre. Assim, no fechamento do campo político na vida cotidiana, a relação entre ecologia, estética e política se conjuga em utopia: “Minha música é essencialmente harmônica. Sempre procurei a harmonia. Parece que eu tentei harmonizar o mundo. O que é evidentemente uma utopia. [...] mas o mundo inteiro não é utópico. O que é utópico é o Brasil. O Brasil é a grande utopia. É o paraíso”.⁶⁴ Não surpreende, portanto, que essa relação entre ecologia e estética tenha se mostrado mais claramente nos anos de transição entre as décadas de 1960 e 1970, período em que tanto a notória aproximação entre música popular e política quanto o desencanto em relação à modernização brasileira contribuíam para tirar o sossego de Jobim. E foi justamente Carlos Lacerda, na entrevista de 1970 da qual extraímos a citação que dá início às reflexões desenvolvidas neste trabalho, que a expôs com maior agudeza: “Seu desassossego se projeta sobre o mundo numa angústia – ecológica. [...]. Angústia de ser, de viver, que resolve seu transe, seu trauma, e se liberta – em música”.⁶⁵

A solução do problema assim configurado depende ainda de um aprofundamento das investigações. Somente desse modo seria possível demonstrar se ecologia e estética são, de fato, campos complementares na trajetória de Jobim, e se eles floresceram vigorosamente na infertilidade do caráter hesitante dos posicionamentos que o compositor assumia no campo político.

63 Ibidem, p. 185.

64 CEZIMBRA, Márcia; CALLADO, Tessy; SOUZA, Tárík de. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995, p. 52.

65 LACERDA, Carlos. A vida numerosa e tensa de Antônio Carlos Jobim, p. 49.

Sobre os autores

Gabriel S. S. Lima Rezende

Professor de Percepção e Apreciação musical na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Possui graduação em Música, mestrado em Sociologia, doutorado em Música pela Unicamp e diploma de Estudios Avanzados pela Universidad de Granada/Espanha. E-mail: gabriel.rezende@unila.edu.br

Rafael dos Santos

Professor assistente doutor da Unicamp. Possui graduação em Música - Bacharel em Instrumento "Piano" pela Faculdade Mozarteum de São Paulo e doutorado (DMA) em Piano Performance And Pedagogy - University of Iowa. E-mail: rdsantos@unicamp.br

Arquitetura da tensão em tempos de repressão

uma interpretação do samba “Roendo as unhas”, de Paulinho da Viola

Eduardo de Lima Visconti¹

Resumo

Paulinho da Viola se consagrou como um dos protagonistas do mundo do samba na década de 1970. Em tempos de “chumbo”, a canção “Roendo as unhas”, lançada no ano de 1973, parece introjetar uma “semântica da repressão” em sua forma musical. A partir da análise desse samba verifica-se que dois recursos – o intervalo musical do trítone e um princípio de circularidade – atravessam todos os componentes musicais (melodia, harmonia, arranjo e base rítmica), conferindo à letra uma potência de tensão onipresente na organização estrutural da canção. O artigo pretende compreender o processo pelo qual o artista alcançou uma compatibilidade entre estruturas musicais e letra, resultando numa obra que condensa, em seu material estético, uma experiência que se refere ao andamento histórico do período².

Palavras-chave

Paulinho da Viola, “Roendo as unhas”, MPB, samba.

Recebido em 28 de janeiro de 2014

Aprovado em 21 de maio de 2014

VISCONTI, Eduardo de Lima. Arquitetura da tensão em tempos de repressão: uma interpretação do samba “Roendo as unhas”, de Paulinho da Viola. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 129-148, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p129-148>

1 Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, Recife, Pernambuco, Brasil).

2 Este artigo faz parte do projeto de pesquisa de pós-doutorado sobre sonoridades do samba da década de 1970, realizado com bolsa de pós-doutorado júnior do CNPq e supervisão do Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Junior (IEB-USP).

Architecture of Tension in Times of Repression

An Interpretation of the Samba “Roendo as unhas”, by Paulinho da Viola

Eduardo de Lima Visconti

Abstract

Paulinho da Viola is acclaimed as one of the protagonists of the world of samba in the 1970s. In times of violent repression, the song “Roendo as unhas”, launched in 1973, seems to internalize “semantics of repression” in its musical form. From the analysis of that samba it can be observed that two features – the musical interval of the tritone and a principle of circularity – go across all musical components (melody, harmony, arrangement and rhythmic base), conferring to the lyrics a force of omnipresent tension in the structural organization of the song. The article aims to understand the process by which the artist has achieved compatibility between musical structures and lyrics, resulting in a work that condenses, on its aesthetical material, an experience that refers to the historical course of the period.

Keywords

Paulinho da Viola, “Roendo as unhas”, MPB, samba.



Introdução

Em um dos primeiros estudos sobre possíveis interpenetrações entre ideologia e canção popular brasileira, em especial, num conjunto de composições de Chico Buarque, Adélia Bezerra de Menezes jogou luz sobre a materialização do conteúdo político na poesia desse compositor³. De acordo com a pesquisadora, parte da produção de Chico compreendida entre uma das fases mais repressivas da ditadura militar no Brasil (1970-1973) carrega em sua forma uma “semântica e sintaxe da repressão”, ou seja, verificou-se em que medida a matéria da repressão se transformou em elemento estrutural nessas “canções de protesto”. Por ora, cabe lembrar aqui que “Construção”, lançada em 1971, faz parte dessa análise.

Apresentado o tema inicial, passo para o seu desenvolvimento, sem conexão direta com o trabalho de Adélia Bezerra de Menezes mencionado, mas também aplicando a classificação de “canção de protesto” à música “Sinal Fechado” (1969), de Paulinho da Viola, que obteve sucesso comercial no mesmo período. Para Eduardo Granja Coutinho, essa canção revela uma maior liberdade estética em contraponto a músicas como “Foi um rio que passou em minha vida”, dentre outras, identificadas mais ao universo do samba. Isso seria decorrente de aproximações com a estética tropicalista e de estudos da obra violonística de Villa-Lobos. Nas palavras do próprio sambista, “Sinal Fechado é consequência do contato que tive com músicos mais recentes – Caetano, Chico, Gil, Edu – das diversas correntes da música popular brasileira, desde 1964, quando me meti nesse negócio”.⁴

3 MENEZES. Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

4 Paulinho da Viola apud Coutinho. Ver COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. p. 130.

Todavia, o comentário de Coutinho também propõe uma interpretação de cunho político-ideológico à música do sambista, especificamente ao classificá-la como uma nova modalidade de canção de protesto, muito por fugir à temática nacional-popular centrada nos morros ou no sertão tão comum à época. Em outras palavras, nota-se nessa composição elementos distintos aos da produção de Paulinho da Viola do final dos anos de 1960 e início de 1970. Nessa perspectiva, o autor menciona ainda o samba “Roendo as unhas” (1973). Vale a pena conferir sua análise:

Outros sambas, como “Roendo as unhas” (música sem tônica, nem dominante, tematizando a própria relação do compositor com sua música – Meu samba não se importa se eu não faço rima/ Se pego na viola e ela desafina), demonstram a incorporação por Paulinho da Viola de influências e informações adquiridas no convívio com os novos compositores da MPB e em aulas teóricas.⁵

De acordo com o pesquisador, “Sinal Fechado” e “Roendo as unhas” apontavam para outra direção estética na trajetória do sambista da Portela. Tal argumento já tinha sido levantado por Tárík de Souza. O jornalista descreve esse processo como uma transformação do samba, evidenciando aspectos incomuns ao gênero como “uma sessão de improvisos dissonantes” em “Roendo as Unhas” e um “suspense de cordas coerente com o enredo urbano no exemplo de ‘Sinal Fechado’”.⁶

Seguimos agora para texto publicado no *site* oficial de Paulinho da Viola intitulado “A experimentação”, cujo conteúdo aborda os procedimentos musicais adotados no samba “Roendo as unhas”. Reproduzo os aspectos cruciais:

Em sua forma nada é fixo, não há chão, há apenas os deslocamentos. É impossível determinar a nota dominante, ela não existe. O que vemos é uma sucessão de momentos que se envolvem e criam um ciclo de inúmeras possibilidades. O sambista ganha um olhar profundo, filosofa sobre sua relação com a música e caminha pelas ruas com sua “flor nenhuma”. A angústia de um momento de transformação da nossa história não poderia estar melhor representada.⁷

5 Idem, *Ibidem*, p. 128.

6 SOUZA, Tárík de. Paulinho da Viola: A revolução sem hecatombes. In: _____. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983, p. 145-146.

7 Disponível em: <http://www.paulinhodaviola.com.br>. Acesso em: set. 2013. Não há créditos no *site* sobre a autoria do texto.

Percebe-se, até aqui, que algumas questões levantadas em sentidos genéricos evidenciam, sem elaborar as devidas conexões, pistas do estranhamento presente em “Roendo as unhas”. Quando o autor diz sobre a impossibilidade de determinar a nota dominante, talvez queira apontar para a ausência da nota fundamental da escala de Fá menor, em cuja tonalidade se estrutura a melodia, como nota de repouso. Quanto ao “ciclo de inúmeras possibilidades”, possivelmente esteja se referindo à progressão harmônica cíclica, onde não há a resolução na tônica, que, por outro lado, impulsiona, como veremos adiante, as improvisações dissonantes. Daí se forma a ideia de um conjunto de práticas não-usuais para uma composição, cujo gênero é samba. Cabe lembrar que uma das características musicais desse gênero é a relação entre tensão (dominante) e repouso (tônica), procedimento básico que rege a harmonia da música tonal. No que tange às improvisações de novas melodias, raramente elas se fazem presentes no repertório de samba, pelo menos na sua forma-canção.

Uma aproximação possível para tentar explicar alguns procedimentos que possam ter servido de referência para Paulinho da Viola na feitura do samba analisado remonta a um período da sua carreira em que o artista se dedicou a estudos formais de música, primeiramente como aluno de Esther Scliar, e depois, no Instituto Villa-Lobos, no Rio de Janeiro⁸. A dificuldade em evitar “que tudo acabe em samba” (como diz o célebre ditado popular) fica claro no depoimento do músico sobre o seu aprendizado:

Você sabe que eu fiz uma prova no Villa-Lobos, de composição, sobre o sistema serial e tirei 10. Eu fiz uma composição exatamente com os intervalos, respeitando o sistema, porque aquilo é terrível, né, e não pode lembrar tonalidade no encadeamento, é uma outra coisa, uma coisa mais árida. Você sabe que eu fiz, a professora não gostou da minha composição. Sabe por quê? Do ponto de vista técnico estava correta, mas ela não gostou porque achou que estava assim um pouco... brejeiro.⁹

8 Na década de 1960 o sambista estudou análise musical com a compositora e regente Esther Scliar, que havia sido aluna de Koellreutter, um dos introdutórios da linguagem dodecafônica no Brasil. Anos mais tarde, teve aulas durante dois anos (1970 e 1971) no curso de música do Instituto Villa-Lobos. Ver COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*, p. 170.

9 BOZETTI, Roberto. O universo ou o Infinito, desde o samba. *Revista Brasileira de Estudos da Canção (RBEC)*. Natal, n. 3, p. 17-18, jan-jun 2013. Disponível em: http://www.rbec.ect.ufrn.br/index.php/RBEC,_n.3,_jan-jun_2013. Acesso em: set. 2013.

Tem-se aí um ponto importante que pode contribuir para nossa análise, sobretudo no que tange à organização dos elementos de “Roendo as unhas”. Em linhas gerais, há o que chamo de dois princípios ordenadores que atravessam a gravação do início ao fim. São eles: a presença do trítono¹⁰, intervalo musical de 4^a aumentada ou 5^a diminuta, símbolo do sistema tonal, que aparece insistentemente na harmonia, na melodia e no arranjo; e a noção de circularidade ocasionada pela repetição da métrica da letra, da melodia, do conteúdo harmônico, das práticas improvisatórias e da normatização do ritmo da base. Nota-se que devido a essas duas referências estruturais pode-se inferir que existe um equilíbrio entre harmonia, canto (melodia e letra) e arranjo. Dito de outra maneira, é como se cada componente da canção tivesse a mesma importância e, ao mesmo tempo, certa independência; quando articulados conjuntamente, percebem-se graus maiores de compatibilidade e adequação potencializando a *verossimilhança*¹¹ e *eficácia*¹² da canção. Cabe então supor que o contato do sambista com o rigor construtivista verificado em algumas linguagens musicais do século XX, como a técnica serial, talvez tenha contribuído para arquitetar a geometria de equivalência entre os

10 Como argumentarei ao longo do texto, a escolha deste intervalo, salvo grande equívoco, não aparenta ser aleatória ou inconsciente. Até porque, em 1978, o sambista utilizou o trítono para reforçar a parte principal do samba “Coração Leviano”. Note-se que na sua melodia uma das notas do trítono do acorde diminuto potencializa o sofrimento expresso na letra (Ah! coração leviano). Ver TROTTA, Felipe C. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*. 2001. 156 f.. Dissertação (Mestrado em música). CLA, Unirio, 2001, p. 115.

11 Em estudo sobre os três elementos do romance, a saber: enredo, personagens e “ideias” Antonio Candido elege a construção estrutural como responsável pela vitalidade e *eficácia* do romance. A verdade da personagem depende da função que esta exerce na estrutura do problema de organização interna. Portanto, a *verossimilhança* é alcançada à medida que o critério estético da organização interna, coerente e convencionalizado, representa o real partindo da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Na medida do possível, aplico essa noção a “Roendo as unhas”, sendo os graus de compatibilidade entre os elementos – melodia (altura e ritmo), letra, harmonia e arranjo – fatores decisivos para se chegar à consistência estética da canção; em outros termos, à *verossimilhança*, talvez, alcançada pelo compositor. Ver CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

12 Luiz Tatit trata da *eficácia* da canção a partir da adequação e compatibilidade entre os componentes melódicos e linguísticos, sendo o arranjo um elemento que pode contribuir nesse processo. O pesquisador fala ainda que essa articulação está vinculada à persuasão do ouvinte e, por consequência, à *eficácia* da comunicação das canções aos seus destinatários. Ver TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

componentes dessa composição, chegando ao ponto em que o reconhecimento da canção pode acontecer apenas pela audição de cada elemento isolado¹⁵.

Dimensões subjetivas: desilusão e tragédia

“Roendo as unhas” faz parte do disco *Nervos de Aço*, lançado pela gravadora EMI/Odeon no ano de 1973. Nesse fonograma há um total de dez músicas, sendo metade de autoria de Paulinho da Viola, e a outra, de compositores como Lupicínio Rodrigues, que dá título ao disco, Wilson Batista, Cartola, Chico Buarque, dentre outros. Um dos eixos centrais é o “samba da desilusão”¹⁴ que norteia boa parte das dez gravações, sobretudo as composições autorais.

Um dos fundamentos que dá contundência ao significado dessa desilusão é o excelente texto de Nuno Ramos sobre Paulinho da Viola¹⁵. O artista plástico toca num ponto pouco discutido sobre a obra do sambista, especificamente sobre o caráter trágico e sóbrio das suas canções sintetizados na máxima: “Riso é riso e choro é choro. Mais choro do que riso”. Ramos descreve o músico como pertencente a um grupo de sambistas que se esquivam do sentido genérico do samba malandro, engendrado pela dualidade entre trabalho e ócio. Nesse, o trabalho miserável se impôs ou simplesmente se ausentou, isto é, seria a versão “do desempregado ou de quem se presta a sub-empregos, de quem não soube ou não pôde ou não quis dar um jeito”.¹⁶ Essa falta de dualidade traz uma mudança lírica profunda que, nas palavras do autor, se materializa numa canção que entristece e “se aquieta, perdendo velocidade e ginga”. Cartola e Nelson

13 15 “Roendo as unhas” caminha na contramão do modelo de análise proposto por Luiz Tatit, que estuda a imbricação da letra e melodia como componente primordial para o reconhecimento da canção popular brasileira. Não se trata de negar o trabalho pioneiro e consistente desse pesquisador, mas de apontar um exemplo que foge a seu modelo de análise.

14 Tomo emprestada a ideia de Manoel Dourado Bastos que caracteriza essa forma de samba como representativa da estética de Paulinho da Viola. Ver BASTOS, Manoel Dourado. *Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Paulinho da Viola e Chico Buarque (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)*. 2009. 282 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciência e Letras de Assis, Unesp, 2009, p.136.

15 RAMOS, Nuno. Ao redor de Paulinho da Viola. In: _____. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.

16 Idem, *Ibidem*, p. 85.

Cavaquinho são os pólos deste estilo de samba, sendo que a obra do segundo é entrecortada pela temática da morte, acentuando sobremaneira esse caráter trágico.

Voltando a “Roendo as unhas”, considera-se que ela é uma amostra contundente da desilusão trágica de um dos tempos mais repressivos da nossa história, incorporando essa “semântica da repressão” em sua forma musical. Resta saber, como veremos abaixo, em que medida se dá esse processo.

Dimensões objetivas: a gravação ¹⁷

De acordo com a pesquisadora Maria Luiza Kfoury¹⁸, os arranjadores que participaram do álbum foram: Maestro Gaya, Nicolino Cópia (Copinha), Cristovão Bastos, Nelson Martins dos Santos (Nelsinho) e Paulinho da Viola, embora não estejam discriminados em cada faixa.

A instrumentação tocada em “Roendo as unhas” é violão, piano, trombone, flauta, baixo elétrico e percussão. O primeiro elemento da música que já destoa e caminha na contramão da maioria das composições do sambista é a base harmônica tocada ao violão (Figura 1).



Figura 1: Levada de violão de “Roendo as unhas”.

Executada sobre quatro acordes principais com ausência de suas quintas (Bbm6 / Ab6 / Db7 / G°), essa progressão harmônica se repete durante toda a gravação com poucas variações. O eixo norteador de ligação entre cada estrutura é o intervalo de quinta diminuta/quarta aumentada¹⁹, o já citado trítono, e que é vinculado a um recurso de tensão na prática musical. Nesse caso, além de compor os acordes de Bbm6, Db7

17 VIOLA, Paulinho da Viola. Roendo as unhas. *Nervos de Aço* (LP). EMI/Odeon, 1975.

18 Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br>. Acesso em: mar. 2015.

19 À exceção do acorde de Ab6.

e G° esse intervalo também aparece entre as fundamentais do penúltimo acorde (Db7) e do último (G°).

Em relação à tonalidade da música, após transcrição conjunta da melodia e harmonia, presume-se que a seqüência esteja em Fá menor. Segue uma análise de cada acorde, tendo como referência a harmonia funcional aplicada à música popular:

Bbm6 – IVm (Subdominante menor)

Ab6 – bIII (Tônica anti-relativa)

Db7 – SubV

G° – II° (Dominante – funciona como inversão do acorde de C7b9)

Todavia, o final interrompido da progressão no acorde de G° revela um plano tonal que não se concretiza, pois não há o aparecimento do acorde com função tônica (Fm – Im) ao final da seqüência. Tendo em vista que o tonalismo se configura a partir da relação de tensão e repouso, na progressão analisada, observa-se apenas a utilização da primeira característica.

Outro recurso notável na base é a disposição quase cromática na condução das vozes, principalmente as fundamentais dos acordes (refiro-me às notas Sib, Láb e Sol). A maneira como acontece a mudança dessas estruturas no violão remete a uma das técnicas de acompanhamento de João Gilberto, sobretudo no tocante à passagem entre alguns acordes, onde, através de pequenos ajustes, os desenhos de acordes vão se modificando e adquirindo diferentes funções harmônicas, revelando, assim, novos sons através de um mínimo esforço da mão esquerda.

Em termos de função harmônica, essa progressão apresenta-se distinta de grande parte dos sambas do músico, muitos deles compostos sobre um único centro tonal e com cadências comuns a outras composições do gênero²⁰. Percebe-se um tratamento concentrado numa progressão circular, onde só notamos o início e seu fim devido à organização dos motivos da melodia, postos no espaço de dois compassos cada. Noutras palavras, há uma suspensão da resolução harmônica, o que contribui para concentrar a tensão que o trítone encerra. Como se fosse necessário *comprimir*, para que a angústia se revelasse com maior densidade e permanência.

Felipe Trotta faz uma sugestão inovadora sobre a possibilidade da conexão de determinados sentidos expressos na letra com a narrativa

20 TROTТА, Felipe C. *Paulinho da Viola e o mundo do samba*.

harmônica no repertório do samba, sem a mediação da melodia. Em nosso exemplo, tudo sinaliza para essa prática, isto é, a tensão instaurada pelo sentido da letra parece orientar a base e vice-versa. Retomo a ideia de que os componentes desta canção funcionam de maneira independente, possibilitando, assim, esta combinação.

A repetição da base é reforçada com a antecipação (em semicolcheia) de cada acorde anterior ao primeiro e segundo tempos de cada compasso (exceto no acorde de Ab6), que cria, juntamente com um instrumento de percussão que acentua todos os tempos fortes, um ostinato rítmico, emergindo uma sensação de tensão e imobilidade. Percebe-se uma ideia de aparente equilíbrio e circularidade na base rítmica, visto que os dois tempos do compasso são normatizados com o ataque regular da percussão²¹.

Na introdução ao primeiro verso, Paulinho cantarola a vogal *ó* sobre a nota de Réb a qual, sobreposta à base, constrói um intervalo, mais uma vez, de quinta diminuta (se for considerado que, mesmo sem a resolução da cadência, o último acorde possui a nota sol em sua fundamental). Nesse momento, aparece a flauta improvisando algumas apojeturas sobre as notas de Láb (9ª menor) e Réb (5ª diminuta) e o trombone toca a nota Fá (7ª menor), o que aumenta gradativamente o campo de tensão para a entrada da melodia/letra (Figura 2):

21 A regularização dos tempos dos compassos foi uma das inovações trazidas pela batida bossa nova de João Gilberto. O acento regular é garantido pelo desenho rítmico do bordão do violão em semínimas, caindo exatamente na cabeça de cada tempo do compasso de 2/4 de maneira uniforme. Em outras palavras, quando os bordões são tocados com igual intensidade na cabeça de dois tempos, nega-se a marcação do surdo, que, ao acentuar a cabeça do segundo tempo, convida à dança. Ver GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. A base percussiva da canção de Paulinho, na minha percepção, parece igualar os acentos rítmicos, desatando a articulação entre samba e dança, tão cara a esse gênero.

Meu samba não se importa por ta que eu te ja ri ma
 Deu dar roendo as unhas pe la madru ga da
 De sen tar no mei o fio não que ren do na da
 De chei rar pe las es quinas mi nha flor ne rta ma

Figura 2: Melodia/Letra e harmonia da primeira estrofe de “Roendo as unhas”.²²

Abaixo, a letra correspondente à segunda e à terceira estrofes:

Meu samba não se importa se eu não faço rima
 Se pego na viola e ela desafina
 Meu samba não se importa se eu não tenho amor
 Se dou meu coração assim sem disciplina
 Meu samba não se importa se desapareço
 Se digo uma mentira sem me arrepender
 Quando entro numa boa ele vem comigo
 E fica desse jeito se eu me entristecer

A melodia da música está construída sob a escala de Fá menor²³ em movimento predominantemente descendente, inicia-se pelo quarto grau da escala (Sib), passa por outras notas, e termina no sétimo grau (Mi). Observa-se que em nenhum momento a fundamental da escala é alcançada como nota de repouso, similarmente à ausência do acorde de resolução (tônica) no plano harmônico. Pode-se dizer, então, que a não-resolução da melodia e da harmonia no primeiro grau é um dos recursos principais que engendra a tensão percebida na gravação.

22 Embora haja pequenas variações melódicas nas outras estrofes, optou-se apenas pela transcrição da primeira estrofe como amostra da relação entre letra e melodia. A escrita da partitura foi feita com acidentes ocorrentes nas notas.

23 Considera-se que seja a escala de Fá menor harmônica, porém a ausência do sexto grau da escala na melodia relativiza essa constatação.

Outro aspecto relevante é a divisão rítmica da melodia, que se mantém constante com pequenas variações; esse recurso aprofunda a noção de circularidade e repetição provenientes da base ritmo-harmônica (violão, baixo e percussão). Nota-se uma confluência entre o desenho da melodia e sua tessitura, reforçando o sentido de desamparo do narrador expresso na letra, isto é, do terceiro ao quarto verso (Figura 2) há um movimento descendente das notas em relação ao grave, repouso na nota Mi (c.14), que consiste na nota mais grave da tessitura inteira da música. Todavia, um dos pontos cardeais para nosso problema está condensado nesta estrofe, localizado na distância entre a primeira nota da melodia (Sib), no primeiro compasso, com a última (Mi), no compasso 14, reiterando, novamente, a arquitetura de uma 5ª diminuta.

Na verificação entre alguns *elos* entre melodia e letra (composta por três estrofes com quatro versos cada uma) e sua estrutura musical, percebe-se um entrelaçamento entre canto e fala que aprofundam, em diferentes níveis, a tensão recorrente na composição. No que tange à relação de adequação entre letra e melodia, essa canção pode ser compreendida dentro do processo de *figurativização*, proposto por Luiz Tatit. Nesse conceito, “captamos a voz que fala no interior da voz que canta”, ou seja, há uma intimidade vital entre melodia e oralidade, que no plano melódico se traduz em poucos saltos, à base de graus conjuntos e cromatismos²⁴. Esse processo parece ser determinante na acentuação das noções de repetição, circularidade e tensão que, no conjunto da peça, potencializam o sentido de desespero.

A relação visceral entre fala e canto na canção pode ainda ser observada se confrontarmos o ritmo presente na metrificação da letra com o ritmo da melodia²⁵, daí chegamos a uma *construção* inusitada. À primeira vista, “Roendo as unhas” possui três estrofes com quatro versos em cada, sendo que parte significativa da metrificação é composta por versos dodecassílabos. Sabe-se que os poetas parnasianos abusaram desse estilo de versificação, o que talvez fundamente uma possível aproximação entre a estética parnasiana e as letras de Cartola, Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola. Olhemos o primeiro verso da canção:

24 TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 9-27.

25 Com o intuito tanto de aferir as conexões entre a linguagem oral e a canção, como de verificar a experiência histórica sedimentada no samba ora investigado, inspiro-me na proposta de Walter Garcia de “Um novo instrumento teórico para a análise do ritmo do canto”. GARCIA, Walter. *Melancolias, Mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013, p. 49-76.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Meu / SAM / ba / não / se im/ POR/ ta / que eu / es/ TE / ja / NU /ma

A acentuação, se recitarmos o verso sobre um tempo regular, cairá nas sílabas de número 2, 6, 10 e 12, totalizando quatro acentos. Aqui busco desvendar as nuances entre uma declamação em ritmo marcado e o canto gravado. Se atentarmos para o ritmo da melodia (os três primeiros compassos da Figura 2) desta parte da letra, notamos que as acentuações caem na *tésis* (tempo forte) dos dois tempos do compasso inicial, seguido da *tésis* do primeiro tempo do próximo compasso e da *àrsis* (tempo fraco ou contratempo) do segundo tempo. Pois bem, o encontro entre o recitado e o cantado se dá nos três primeiros acentos, e esse modelo é seguido na maior parte da canção, o que comprova a imbricação entre canto e fala.

Nessa chave, não há como se negar a similaridade entre “Roendo as unhas” e “Construção”,²⁶ de Chico Buarque, especialmente no que se refere à métrica dos versos, em sua maioria dodecassílabos e com acentuação idêntica. A aproximação segue no ritmo da melodia, porém com um elemento que muda o caráter das duas composições. Abaixo (Figuras 3 e 4), uma comparação entre o primeiro verso das duas canções:



Figura 3: Primeiro verso de “Roendo as Unhas”.



Figura 4: Primeiro verso de “Construção”.²⁷

O ritmo e acentuação da melodia ao longo das duas composições são idênticos, à diferença da última célula rítmica dos versos, que, em

26 HOLANDA, Chico Buarque de. *Construção*. *Construção* (LP). Phonogram/Philips, 1971.

27 Deve-se levar em conta que o início da canção se localiza no acorde de Em6, sendo que as relações tonais entre tensão e repouso estão muita bem definidas, em contraponto à música de Paulinho da Viola.

“Construção”, possui uma nota a mais devido às suas bem conhecidas palavras proparoxítonas. Aqui se localiza a distinção principal: enquanto “Roendo as Unhas” inicia-se na última semicolcheia em anacruse acomodando o primeiro acento já no primeiro tempo do compasso, “Construção” realça o segundo tempo, lugar onde o surdo marca o tempo do compasso e contribui para conferir cadência ao samba.

Além disso, o que chama a atenção a partir de uma audição atenta de ambas as gravações é o caráter cíclico movido pela junção dos componentes. Como bem observado por Walter Garcia²⁸, a história circular narrada em “Construção” e reforçada no arranjo culmina com o sufocamento do ouvinte, sendo que um desses desdobramentos seria o sentimento de indignação. Na interpretação de Nuno Ramos sobre esse mesmo tema, isso surge em decorrência da circularidade desatinada dos versos formalmente reversíveis²⁹.

Se, para Chico, a consciência das questões materializadas numa narrativa épica leva a procurar uma saída, em Paulinho, o sujeito-lírico parece ser dotado de certa *autonomia*³⁰ em relação ao tempo presente (lembramos que os verbos de “Roendo as unhas” estão baseados no presente do indicativo), aprofundando e garantindo, assim, um peso dramático e atemporal à audição em especial, à experiência histórica ali sintetizada. Noutras palavras, as duas canções dizem muito, a partir de perspectivas distintas, sobre a fase severa da ditadura militar. Uma de maneira explícita, mostrando a agonia da repetição do trabalho alienado em tempos de “milagre econômico”; e a outra, tratando de maneira introspectiva o desespero e apatia em relação à vida em tempos “de chumbo” (entre outros?). Há que se notar ainda, na minha percepção, um possível duplo sentido alcançado com a reiteração do verso “Meu samba não se importa...” seguido do prefixo condicional “se” após o verbo “importar”. O primeiro sentido está ligado ao sentimento de insignificância generalizada do sujeito-samba; e o segundo, é a negação da possibilidade de importar um produto por excelência nacional (o samba) numa época da internacionalização dos mercados e de consolidação da indústria cultural no país.

28 Ainda que o assunto do autor seja a criação de um moto-contínuo em “Águas de Março”, a aproximação dessa canção com a composição de Chico, sugerida no trocadilho do título e desenvolvida no artigo, nos leva a entender melhor, na minha opinião, o efeito de repetição e circularidade presente em “Construção”. Ver GARCIA, Walter. A construção de “Águas de Março”. *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, Pisa/Roma, n. XI, p. 59-61, 2009/2010.

29 RAMOS, Nuno. Ao redor de Paulinho da Viola, p.85.

30 Retomo algumas ideias de Nuno Ramos.

No âmbito do arranjo, há uma frase musical de dois compassos (Figura 5), que, localizada nos espaços de pausa do canto (Exemplos: - c.3- 4, 7-8, 11-12), se repete como resposta à melodia da voz. A construção da frase traz, mais uma vez, o intervalo de 5^adim., que é executado com flauta e trombone. A reiteração do trecho instrumental acentua o caráter cíclico da harmonia e contribui para acentuar a sensação de tensão.

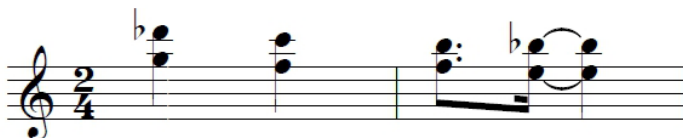


Figura 5: Frase de flauta (1^a voz) e trombone (2^a voz).

O restante da gravação é recheado com improvisações de novas melodias que se revezam na flauta, trombone e piano, sendo que algumas vezes, durante o improviso de flauta, o trombone realiza contrapontos, num esquema similar à prática do choro. É perceptível como a base harmônica reduzida e reiterada favorece a liberdade dos instrumentos solistas e incorpora alguns procedimentos do jazz, que em grande parte de seus estilos possui improvisações de novas melodias sobre a harmonia, isto é, o centro da música se torna a harmonia em detrimento da melodia⁵¹. Vale lembrar que a sonoridade dos instrumentos, sobretudo a do trombone com surdina, conferem estranhamento às improvisações trazendo um timbre que contribui para uma estética sonora ruidosa. No universo do samba, esse recurso pode ser entendido como uma inovação, que chega até a *negar* a forma da canção popular brasileira consolidada nesse gênero, se materializando como uma espécie de anti-canção (hegemônica).

51 Empresto aqui a ideia de Lorenzo Mammì, que se utiliza desse argumento para afirmar sobre o caráter “inútil” das improvisações sobre temas de Bossa Nova. A rigor, sua argumentação se baseia na força da melodia de Tom Jobim, muito difícil de ser substituída. O crítico ponderou esse argumento em texto posterior, adjetivando as improvisações no referido gênero como “muito tímidas” ou “meramente ornamentais”. Ver MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.34, p. 63-70, nov. 1992; MAMMÌ, Lorenzo. Uma promessa ainda não cumprida. *Folha de São Paulo*, caderno “Mais”, 10 de dez. de 2000. p. 6-8. No caso da gravação de “Roendo as unhas”, observa-se o recurso da improvisação como uma opção estética para aprofundar o sentido de tensão despertado pela canção.

Os alicerces da tensão

Em “Roendo as unhas”, o trítone se torna um elemento vital presente nos acordes, na introdução, na distância entre as notas da melodia principal das estrofes e nas linhas melódicas do arranjo. Sua presença parece ser determinante para o sentido da canção, e dispara um estado de tensão permanente no ouvinte. Em grande parte das canções populares brasileiras, especialmente, nas composições de Paulinho da Viola, as harmonias são elaboradas dentro de um contexto tonal, situação em que o trítone serve para preparar o retorno à tônica. No samba analisado, esse intervalo não cumpre o seu papel tonal, vindo daí a sensação de tensão não resolvida.

O outro fator de *convencionalização* estrutural é o princípio de circularidade ocasionado pelo recurso da repetição presente em cada componente de “Roendo as unhas”. Esse princípio parece traduzir musicalmente uma ideia de agonia e incerteza que atravessava o momento histórico em que foi produzida a canção. Dessa maneira, cabe esclarecer alguns elementos externos à canção.

“Roendo as unhas” foi lançada em 1973 na época de recrudescimento da ditadura militar no Brasil, precisamente cinco anos após o AI-5. Depois da tomada do poder em 1964, o governo militar foi responsável pela acentuação da desigualdade social e econômica uma vez que, dentre outros fatores, concentrou o monopólio de terra e excluiu, através da violência, a participação das forças democráticas. A partir de 1970, houve um crescimento econômico relevante (11,2% ao ano), que trouxe significativas transformações sociais como o êxodo rural, a criação de empregos decorrentes da industrialização acelerada e uma ampliação dos sistemas de saúde e educação, que melhoraram o nível de vida apenas para uma parcela ínfima da população³².

A especificidade dessa política de Estado desembocou numa “modernização conservadora”³³ para o país, sendo que a base desse processo ocorreu através de um pacto entre os representantes da velha elite dominante, ligados ao monopólio da terra, com a burguesia nacional, que, juntos, estimularam a industrialização preservando a estrutura

32 MELLO, João M. C. de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In:_____. SCHWARCZ, Lilia M. (org.). *História da vida privada no Brasil Volume 4 (contrastes da intimidade contemporânea)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 618-658.

33 PIRES, Murilo José de S.; RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. *Revista Econômica do Nordeste*, v. 40, n. 3, p. 411-424, jul.-set. 2009.

fundiária. O resultado dessa união não provocou mudanças estruturais (ruptura) com o sistema anterior. Por isso, tem-se a denominação de modernização – associada ao crescimento econômico e industrial – com caráter conservador – devido à ausência de mudanças estruturais no processo político.

No campo cultural, o “milagre” econômico propulsionado por uma política de internacionalização do capital se norteou por uma ideologia de integração nacional regida pelo Estado. Para os empresários, isso significou a integração de mercados, resultando em fortalecimento e consolidação de setores da indústria cultural como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e o da televisão. Depois dos anos de 1970, o mercado fonográfico teve um crescimento vertiginoso e o *long-play* (LP) se consolidou como principal produto comercial da indústria da música. Os índices desse segmento de mercado superaram outros setores do entretenimento e chegaram a ultrapassar ramos da indústria têxtil, de alimentos e do vestuário⁵⁴.

A concorrência entre os produtos culturais nacionais e os estrangeiros demandou um ajuste por parte dos empresários desse setor no sentido de adequar suas mercadorias a um padrão internacional, o que, no campo da música popular brasileira, se materializou em um formato de canção comercial que se realizasse como um *standard* internacional. Essa prática parece ter orientado, por exemplo, a concepção de alguns Festivais Internacionais da Canção (FIC) produzidos pela rede Globo de televisão depois do AI-5⁵⁵.

Na crítica musical produzida à época e nas análises estatísticas sobre as vendas de discos da década de 1970, nota-se a hegemonia do samba como gênero que alcançou grande sucesso comercial no país⁵⁶. Essa popularidade acarretou algumas transformações estéticas no gênero, que no plano musical se traduziram na incorporação de instrumentos como baixo, piano, teclados, bateria, cordas e sopros, ampliando-se a base consolidada pelo cavaco, pandeiro e tamborim. Nos discos de Paulinho da Viola, arranjadores mais jovens como Cristovão Bastos dividiram espaço com nomes experientes como o maestro Gaya. Em termos técnicos, ocorrera uma expressiva experimentação de timbres associada a arranjos cuidadosamente elaborados, privilegiando

54 ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 118-148.

55 MACHADO, Adélcio Camilo. *Quem te viu, quem te vê: o samba pede passagem para os anos 1970*. 2011. 281 f. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: IA-Unicamp, 2011, p. 50.

56 Idem, *Ibidem*.

a condução melódico-harmônica. Observa-se uma maior organização tanto da instrumentação como dos recursos de mixagem que resultou numa nova sonoridade dessa produção³⁷.

O conjunto de informações sobre o sucesso comercial do samba nos anos 1970 aponta para novos sentidos possíveis para a trajetória desse gênero. Se nas décadas de 1930, 1940 e 1950 esteve vinculado ao projeto de construção e unificação da nação, e se nos anos 1960 esteve associado a um conteúdo revolucionário, no decênio de 1970, o gênero é ressignificado dentro do processo de internacionalização de cultura. O esmero construtivo de Paulinho da Viola, em nosso exemplo, parece apontar para uma profissionalização em todos os níveis artísticos, de sua concepção à gravação, distanciando-se de uma prática, muitas vezes, popularizada como diletante no universo do samba.

A coerência interna dos componentes que funcionam, como vimos, de maneira independente, ganha força quando entrelaçados, culminando com uma organização estrutural dotada de notável *eficácia* e *verossimilhança*. Mas, qual verdade? (em tempos de Comissão da Verdade essa pergunta parece ganhar novos significados). Possivelmente uma representação do sentido de tensão reprimido decorrente da experiência histórica ali decantada. Note-se ainda que há uma arquitetura rigorosa entre as estruturas musicais e a letra, isto é, o sentido da letra é potencializado pelo plano musical, distanciando-se de boa parte de sambas onde não há essa compatibilidade.

De volta à canção, como o título nos lembra, o ato de roer as unhas está associado a um momento de tensão ou desespero, o que refletia, num âmbito particular, a incerteza e repressão violenta da conjuntura político-social brasileira.

Sabendo-se do período sombrio da ditadura militar, a organização dos elementos da canção e suas estruturas recorrentes – o trítone e o princípio da circularidade – podem ser interpretados como um reforço da sensação de negação da vida, ou seja, um sentimento de morte que permeia a falta de perspectiva outorgada pelo Estado. Não é à toa que nesse disco de 1973 de Paulinho da Viola o protagonista do samba “Comprimido” se suicida, o que traduz a exacerbação de sentimentos de raiva e aniquilamento, que, mesmo num universo particular (na maioria das vezes em decorrência da desilusão amorosa), transbordam e soltam suas válvulas de escape dentro de um campo de tensão eminente. Nesse samba, a relação entre o sujeito e o sistema pode ser compreendida

37 TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras*: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p. 66-67.

de duas maneiras distintas. A primeira o coloca como vítima da situação, que, ao tomar um comprimido, sucumbe às pressões do sistema encerrando a própria vida. A outra, como um ato de redenção, ou seja, o indivíduo consciente da falta de perspectiva de sua vida comprime o sistema cometendo suicídio.

Por fim, o trítono e a ideia de circularidade, reconhecidos como dois recursos fundamentais na organização de todos os componentes em “Roendo as unhas”, partem do mesmo ponto, isto é, do final interrompido da narrativa harmônica, uma espécie, talvez, de *signal fechado* às possibilidades de emancipação político-social. A não-resolução do último acorde da cadência (G^o), ao mesmo tempo em que engendra a sensação permanente de tensão, provoca a percepção de circularidade. Essa ausência de final, também, pode estar relacionada à falta de diálogo, que lá atrás se materializava através de uma censura generalizada por parte do Estado. Passados 50 anos do golpe militar, a *autonomia* de “Roendo as unhas” em relação ao tempo se mostra revigorante, uma audição atenta revela, ainda hoje, um sentimento de incerteza. Dito de outra maneira: parece “que o tempo passou e não passou”.³⁸

Sobre o autor

Eduardo de Lima Visconti

Professor Adjunto de Guitarra Elétrica e Prática em Conjunto da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui graduação em Música Popular, Mestrado e Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutor na área temática de Música pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: eduisconti@yahoo.com.br

38 Cito a frase final da introdução de Roberto Schwarz ao seu ensaio sobre cultura e política nos anos de 1960. A nota introdutória (1978) foi elaborada quase dez anos depois da primeira versão. Ver SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70.

Brecht eu misturo com Caetano citação, mercado e forma musical

Nicholas Brown¹

Resumo

Este ensaio demonstra que há uma afinidade metodológica profunda entre a prática musical de Caetano Veloso a partir de 1969 e a dos esforços colaborativos de Bertolt Brecht e Kurt Weill de 1928 a 1930. Sem dúvida, muito há que os separe, do ponto de vista ideológico, histórico, e estético. Porém as diferenças históricas são postas em relevo pela identidade metodológica; as diferenças ideológicas assumem novas valências à sua luz; e as diferenças estéticas definem as possibilidades e os limites do sentido musical em nosso próprio tempo.

Palavras-chave

Bertolt Brecht, Kurt Weill, Caetano Veloso, mercadoria, forma musical.

Recebido em 17 de dezembro de 2013

Aprovado em 30 de maio de 2014

BROWN, Nicholas. Brecht eu misturo com Caetano: citação, mercado e forma musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 149-190, dez. 2014.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p149-190>

¹ Universidade de Illinois (UIC, Chicago, Illinois, EUA).

Bertolt Brecht, Kurt Weill and Caetano Veloso

Citation, Market and Musical Form

Nicholas Brown

Abstract

This essay asserts a profound methodological affinity between Caetano Veloso's musical practice since 1969 and that of Bertolt Brecht and Kurt Weill's collaborative efforts from 1928 to 1930. No doubt a great deal – ideological, historical, and aesthetic – separates them as well. The historical differences are, however, brought into relief by their methodological identity; the ideological differences assume new valences in its light; and the aesthetic differences define the possibilities and limits of musical meaning in our own time.

Keywords

Bertolt Brecht, Kurt Weill, Caetano Veloso, commodity, musical form



Arnold Schönberg uma vez propôs um simples critério: “se é arte, não é para todos; e se é para todos, não é arte”.² A colocação é evidentemente elitista, mas não é evidentemente falsa. Não há nenhuma razão para que ela seja verdadeira em todos os momentos: de fato, “arte para todos” pode ser um corolário indispensável de qualquer impulso que seja genuinamente revolucionário. Mas em sociedades de mercado como a nossa – em sociedades nas quais um objeto cultural pode ser “para todos”, quando passa pelo mercado, ou seja, ao se tornar uma mercadoria, e, assim, ao ser uma mercadoria desde a sua concepção –, não é totalmente certo que uma mercadoria artística possa ser, ao mesmo tempo, uma obra de arte. Marx entendia que as mercadorias, apesar de quase universais, constituem uma classe distinta de objetos cujas finalidades se encontram fora de si mesmos: qualquer conteúdo material que uma mercadoria possa aparentar ter (o conteúdo concreto de um martelo parecer ser, por exemplo, a capacidade de martelar), o seu conteúdo essencial, em uma sociedade de mercado, é o ato da troca para o qual é produzido³. Um martelo certamente significa “martelar” para o seu comprador – ou talvez signifique “um bom presente de aniversário”, “um

2 SCHÖNBERG, Arnold. *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*. In: *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1976, p. 34.

3 A lógica é, com certeza, melhor desenvolvida no segundo capítulo do primeiro volume do *Capital* de Marx. Para um melhor entendimento da lógica aplicada a obras de arte, ver BROWN, Nicholas. *The Work of Art in the Age of its Real Subsumption Under Capital*. *Nonsite*. Disponível em: <<http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>>. Uma versão em português sairá em uma futura edição do Centro de Estudos Marxistas (CEMARX).

bom e pesado peso de papel”, “uma arma” ou “uma excelente obra de design industrial” –, mas não para o seu vendedor, para quem não significa nada além de dinheiro. Mas o conceito de obra de arte está ligado, igualmente em suas acepções cotidianas e esotéricas, a um conjunto de regras fundamentais que lhe são internas; ou seja, simplesmente, à produção de um significado – além do fato externo da permutabilidade – que não depende da atitude de um comprador. Uma maneira de se entender o modernismo, em qualquer período, é através do imperativo, ao mesmo tempo idológico e real, de evitar a determinação do mercado: mas somente ao custo de se abandonar o imperativo de ser “para todos”. Entendida como normativa, então, a máxima de Schönberg incorpora a arrogância insuportável do modernismo; entendida como indicativa, ela surge como resultado do seu dilema insuperável.

De vez em quando, contudo, artistas preferem confrontar o dilema ao invés de evitá-lo: correr o risco de um mercado anônimo de bens culturais ao invés de submeter a produção estética ao mercado ou isolá-la do contato direto com ele. Mas tal confronto não pode parar no simples imperativo de ser “para todos”, o que, em uma sociedade de mercado, como vimos acima, implica, qualquer que seja a atividade subjetiva do artista, um ajustamento da obra ao mercado que desvirtua, imediatamente, sua pretensão de ser uma obra de arte de fato. Este ensaio defende que Caetano Veloso, em 1969, e Bertolt Brecht e Kurt Weill, em 1928, desenvolveram conjuntos, notavelmente similares, de procedimentos estéticos para a produção de significados artísticos – ou seja, para produzir obras – mesmo dentro do campo de mercadorias culturais, que tem como característica anular qualquer significado. Embora exista uma plausível relação genética entre Brecht e Caetano – a apropriação brasileira da dramaturgia brechtiana assinala fortemente o meio estético do qual Caetano emerge – este ensaio não está preocupado com a gênese histórica nesse sentido; a afirmação, pelo contrário, é a de que cada artista produz uma forte resposta, em circunstâncias históricas que são diferentes mas não estranhas entre si, para o duplo imperativo de se produzir obras que sejam, ao mesmo tempo, arte e para todos. Da mesma forma, aqui não há qualquer consideração sobre o legado genético desses dois momentos estético-históricos. De fato, em um contexto contemporâneo norte-americano, os músicos Jack White e Cee-Lo Green – tão diferentes um do outro em termos musicais quanto em relação ao que se expõe neste ensaio – estão, todavia, operando nos mesmos moldes processuais como Brecht e Caetano, mas em provável desconhecimento de ambos. Em vez disso, a questão é a relação entre esse duplo imperativo, de um lado, e, do outro, a história – pela qual se entende o

desenvolvimento do capitalismo, que é desigual entre os setores, bem como entre as zonas geográficas. Brecht e Weill estão trabalhando nesse problema em um tempo e espaço nos quais os procedimentos não-mercantis estão prontamente disponíveis e devem ser expressamente rejeitados; as maiores inovações de Caetano vêm em um momento em que a possibilidade de tais procedimentos é por ele entendida como negada; e White e Green (que não podem ser discutidos em maiores detalhes no espaço deste estudo) estão trabalhando em condições nas quais tais procedimentos não são mais que uma memória distante. A questão da relevância, para o presente momento, do enfoque brechtiano/weilliano/velosiano delineado no que se segue, é outra questão. Quando a saturação total da sociedade pelos mercados é, ao mesmo tempo, a ideologia e o programa da hegemonia neoliberal contemporânea, a questão de como circular valores que não podem ser reduzidos para a troca é urgente – e não somente para os artistas. Mas antes de voltarmos nossa atenção para os procedimentos e as obras em questão, é preciso fazer um desvio através de Hegel, em cujo sistema a posição instável da música revela a suscetibilidade peculiar dessa última aos problemas da heteronomia do mercado.

Como Hegel inicia em sua discussão sobre a música, ele admite estranhamente que é “pouco versado nessa área e deve, portanto, pedir desculpas antecipadamente”.⁴ A perplexidade de Hegel tem dois objetivos, e apenas parte pode ser atribuída à sua relativa ignorância em música e à falta de um gosto musical avançado. Primeiramente, Hegel se aproxima do limiar conceitual do significado imanente do meio, mas não o atravessa. Em sua discussão sobre pintura, Hegel, por vezes, chega ao ponto de manter indiferente o conteúdo referencial, enfatizando a forma e a técnica como a substância de uma obra⁵. Mas, quando a música “recua em seu próprio meio”, Hegel não vê nada além de um trabalho de detalhes, “somente uma questão para especialistas e *connoisseurs*”.⁶ Hegel, mesmo que se aproxime do limiar de um conteúdo que deveria pertencer exclusivamente a operações dentro de uma forma ou meio, não possui um conceito de uma ideia puramente musical ou plástica⁷. De um

4 HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 137.

5 Ver HEGEL, *Ästhetik III*, p. 36-7.

6 HEGEL, *Ästhetik III*, p. 145.

7 Mais precisamente, e mais escandalosamente, a música enquanto tema, para Hegel, não é uma ideia a ser desenvolvida, mas sim uma mera seqüência que se esgota na primeira afirmação. Ver *Ästhetik III*, p. 142. O escândalo é que Hegel era um contemporâneo de Beethoven.

lado desse limiar, Hegel parece presciente e esteticamente arriscado; por outro, bitolado e provinciano. O modelo de Hegel não se limita à *Estética*.

Mas essa é somente a primeira perplexidade de Hegel. A segunda é que a música, como ele então entende, não tem lugar em seu sistema. Desde que possa ser atrelada a um significado não-musical, a música só fica em segundo lugar, seguindo a poesia e sua habilidade de registrar a interioridade do pensamento, e, de fato, essa penúltima posição é o lugar onde ela se mantém oficialmente no sistema de Hegel. Mas, nesse caso, a música é reduzida para fornecer efeitos amplificadores de um conteúdo já existente. Alternativamente, a música pode, em vez de expressar uma ideia, “provocar” ideias em nós enquanto ouvintes; mas, nesse caso, a ideia é meramente “nossa” e não pertence à obra⁸. Por último, a música pode afetar diretamente nossos estados mentais, ultrapassando por completo a ideiação: a música pode “penetrar”, “aproveitar”, “tocar”, “desenhar”, “colocar em movimento”, “inflamar”, “levar embora”, “divertir”, “distrair”, “estimular”, “incitar” (*eindringen, fassen, berühren, fortziehen, in Bewegung setzen, anfeuern, heben, beschäftigen, abziehen, antreiben, zum Angriff anfeuern*) e assim por diante⁹. Mas estados afetivos são, eles mesmos, simples e abstratos, e não possuem qualquer conteúdo próprio. O significado somente pode ser oferecido por um suplemento não-musical; quer se trate de uma balada ou de um contexto de fervor nacionalista. Na verdade, em uma análise minuciosa, as duas primeiras possibilidades hegelianas revelam-se somente como versões de uma terceira: se a música “provoca” ideias que não estão na própria música ou amplifica as ideias que são complementares a ela, elas são formas de induzir um estado em vez de produzir um significado. Como Hegel não tem um conceito de uma ideia puramente musical, a possibilidade restante (quarta possibilidade), a música que permanece “dentro dos domínios puramente musicais dos sons”, assinala o estado fundamental da música como tal, o que “não é estritamente contado entre as artes”.¹⁰

Não somos obrigados a nos interessar sobre a questão do lugar ao qual a música pertence no sistema das artes de Hegel. Mas a perplexidade de Hegel aponta para um problema que é urgente para nós hoje, quando a música popular – que significa música comercial no final do século XX e no início do XXI – é, quando não simplesmente decorativa, dada quase que inteiramente para amplificar o conteúdo pré-fabricado ou para

8 HEGEL, *Ästhetik III*, p. 146.

9 HEGEL, *Ästhetik III*, p. 157, p. 158.

10 HEGEL, *Ästhetik III*, p. 148, p. 149.

produzir efeitos que passam despercebidos totalmente pelo conteúdo. A dificuldade de Hegel é que a característica específica que distingue a música das outras artes é a sua habilidade de produzir estados afetivos nos ouvintes. Esse aspecto da diferença específica da música, em relação às outras artes, é a diferença da poesia que permitiu (alguma) música na *República* de Platão; para Aristóteles, era um lugar-comum pelo qual ele não via necessidade de disputa¹¹. Para tomar somente o elemento mais básico, qualquer batida musical percebida seria suficiente para organizar os movimentos internos ou externos de um ouvinte. Nas palavras de Hegel, “desde que o tempo do som é também o tempo do sujeito, o som (...) coloca o eu em movimento”.¹² Nossos neurocientistas contemporâneos chamam isso de “*tempo entrainment*”.¹³ Mas, como veremos em breve, essa característica parece desqualificar a música das outras artes ainda mais fortemente hoje em dia do que em Hegel.

Em sua discussão em torno de Laocoonte, G. E. Lessing estava exasperado com a crítica que pudesse pular para conclusões interpretativas sem passar pelo momento da determinação imanente do meio. “Quando eu examino as razões que citei para explicar o motivo pelo qual o escultor de Laocoonte é tão comedido na expressão da dor no corpo”, ele diz, “creio que elas derivam, sem exceção, das condições específicas da arte, dos limites necessários e das exigências impostas pela escultura. Não posso imaginar aplicar qualquer uma delas para a poesia”.¹⁴ Não é que o grego fosse, como diz Winkelmann, “mesmo nas extermidades,

11 PLATÃO. *The Republic*, Livro III 398-403, especialmente, 401d; ARISTÓTELES, *Politics*, Livro VIII, Capítulo V, 1340a, 1340b.

12 HEGEL, *Ästhetik III*, p. 146-7.

13 Há uma robusta literatura sobre “*tempo entrainment*.” Ver NOZORADAN, Sylvie; PERETZ, Isabelle; e MOURAUX, André. Selective neuronal entrainment to the beat and meter embedded in a musical rhythm. *Journal of Neuroscience* n. 32, p. 17572-81, 2012. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.3205-12.2012. É claro que os estudos neurocientíficos sobre as artes não se limitam aos efeitos da música. Ver, por exemplo, GOLDMAN, Alvin. Imagination and simulation in audience response to fiction. In: NICHOLS, Shaun (org.). *The Architecture of the Imagination*. London: Oxford, 2006, p. 41-56. Mas enquanto os efeitos neurológicos da representação literal não incluem o ato crucial da interpretação e, portanto, claramente não são responsáveis por uma característica-chave da literatura, os efeitos da música no corpo, os quais a ciência neural pode, eventualmente, ser equipada para entender, parecem constituir intuitivamente a própria existência da música. É fácil, conceitualmente, subordinar, juntamente com Brecht, a “empatia coagida” (um efeito cuja reflexão na literatura é parte do projeto de Goldman) ao significado literal (que não é parte do projeto de Goldman). Com a música, é menos óbvio que os efeitos provocados possam ser subordinados.

14 LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon: Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam, 2012, p. 28.

uma grande e firme alma” em comparação às vítimas do moderno, mas que o escultor de Laocoonte teve que lidar com a dificuldade de fazer, entre outras coisas, uma grande cavidade em sua escultura que um grito convincente exige¹⁵. Hoje a percepção de Lessing deve ser levada um passo a frente: o conceito do meio ou suporte material deve ser expandido para incluir o modo de distribuição, que impõe limites e determina possibilidades com tanta força quanto o próprio suporte material.

Agora, o que a música faz por excelência – provocar estados afetivos nos ouvintes – parece definitivamente encerrar, nas condições atuais, a possibilidade dela ser um meio para obras de arte. Pois qualquer efeito provocado, nas condições atuais, já é sempre uma mercadoria. Como Roberto Schwarz coloca de forma concisa: “Em regime capitalista, basta uma forma de utilidade qualquer para que algo ou alguém sejam candidatos a ‘membro de pleno direito no mundo das mercadorias’ (K. Marx, *Das Kapital*, vol. II, cap. 20, VIII)”.¹⁶ Agora, só porque uma obra de arte é uma mercadoria, ela não é somente ou imediatamente uma mercadoria. Entre outras possibilidades, o caráter mercantil de uma obra de arte pode ser contido por meio do estabelecimento de um campo de produção restrita, conceito defendido por Bourdieu, que forçosamente substitui os “vereditos imprevisíveis de um público anônimo” – o problema de um vendedor – por um “público de iguais que também são concorrentes”.¹⁷ Dessa forma, o modernismo, em sua forma paradigmática, podia afirmar a autonomia de obras de arte dentro de uma plena sociedade da mercadoria. Mas a especificidade do momento atual é que o momento anterior foi substituído: os campos restritos – “especialistas e conhecedores” de Hegel – foram superados de uma vez por todas pelo mercado anônimo, e, doravante, todas as obras de arte logo são, afinal, mercadorias. Isso, a rigor, não precisa ser verdade para que funcione como a ideologia estética dominante em nosso momento atual. Indubitavelmente, esferas restritas, dos ambientes amadores aos de vanguarda, ainda existem aqui e ali, mas a sua extinção é tida como certa por todas as partes: esferas restritas são justificadas não por sua autonomia em relação ao mercado em geral, mas por sua contribuição a ele. Atualmente, qualquer produção estética que se imagina imune a essa dinâmica – ao contrário de procurar meios de superá-la, o que é outra questão – escolhe uma ingenuidade imperdoável.

15 *Apud* LESSING, p. 10.

16 SCHWARZ, Roberto. Tribulação de um pai de família. In: *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 24, nota de rodapé 1.

17 BOURDIEU, Pierre. Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique* n. 22, p. 54 e 56, 1971.

Hoje, o significado das obras musicais não pode ser estabelecido sem que levemos em consideração explicitamente o seu modo de distribuição, ou seja, sem considerarmos o fato de que elas são entendidas como imediatamente mercadorias. E, em tal situação, é inevitável o fato de que, nas palavras de Roberto Schwarz, “as formas concretas de atividade deixam de ter em si mesmas a sua razão de ser; a sua finalidade lhes é externa, a sua forma particular é inessencial”.¹⁸ A finalidade essencial da mercadoria é encontrar quem a compre no mercado anônimo; qualquer outro fim, o potencial valor de uso, não é importante: de fato, é deixada ao consumidor a decisão sobre o que a mercadoria é ou se ela tem algum valor. Em outras palavras, nenhuma mercadoria pode plausivelmente produzir um significado – cuja finalidade é, por definição, essencial – e nenhum efeito subjetivo da música, sob essas condições, deixa de ser uma mercadoria. Mas um artefato deve produzir um sentido – quer seja referencial, puramente imanente do meio, ou não – a fim de qualificar-se como uma obra de arte¹⁹. Isso leva à consequência infeliz de que a música da qual alguém gosta seja, na medida em que as suas finalidades estão vinculadas aos efeitos pelos quais alguém dela gosta, excluída do sistema de arte. Portanto, é urgente a questão de como produzir música cuja essência não reside nos efeitos que ela produz.

As colaborações de Bertolt Brecht e Kurt Weill compõe o nosso primeiro estudo de caso. Quase quarenta anos depois de Theodor Adorno ter proferido o que parece ser um golpe mortal às reivindicações mais atraentes de Brecht, Roberto Schwarz foi bastante audacioso ao retornar a uma questão bastante básica: como Bertolt Brecht quer dizer o que diz²⁰? O problema é precisamente o da autonomia, ou da sua falta, enquanto no ensaio de Adorno sobre a questão trata-se do problema do “engajamento”, ou da heteronomia da arte em relação à política²¹. Como se sabe, o teatro brechtiano visa explicitamente a uma diferente autonomia, isto é, a uma autonomia em relação ao mercado. O entretenimento, por certo, precede

18 SCHWARZ, Roberto, *Tribulação de um pai de família*, p. 24.

19 Esse último postulado não é necessário nos estudos sociológicos, antropológicos, religiosos, entre outros, que podem tratar como indiferentes as diferenças entre arte e um papel de parede, a vida cotidiana ou a prática religiosa. Mas, sem ele, o estudo da cultura, como conhecemos, é incoerente.

20 SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 115-148.

21 ADORNO, Theodor W. *Engagement. Noten zur Literature*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005, p. 409-450. Como o título em alemão deixa claro, a terminologia é de Sartre e não de Adorno. Após discutir o ensaio de Adorno com Iná Camargo Costa, sou forçado a admitir um certo elemento de má-fé no argumento de Adorno. Contudo, não creio que isso desqualifique a sua crítica específica.

ao mercado: a ópera “era um modo de diversão muito antes de ser uma mercadoria”.²² Mas, sob as condições atuais, “a arte é uma mercadoria” cujo valor advém, no caso da ópera, da “função social do aparato teatral, qual seja, a de promover o entretenimento”.²³ Em *Mahagonny*, esse modo de diversão é artisticamente neutralizado ao ser estruturado:

No que diz respeito a [*Mahagonny*], seu tema é a diversão: diversão não apenas como forma, mas como questão subjetiva. A diversão é algo para ser, no mínimo, objeto de indagação, mesmo se a indagação for um objeto de diversão. A diversão entra aqui em sua forma histórica presente: como uma mercadoria.²⁴

As duas partes do quiasmo não são simétricas: a indagação como objeto de diversão (*Mahagonny*) é uma mercadoria; já a diversão como um objeto de indagação (*Mahagonny*) não o é. Apoiado pelo aparato teatral, o teatro épico permanece o mesmo, porém dentro de um “corpo estrangeiro”.²⁵ Entretanto, a autonomia de mercado é entendida como heteronômica. O objetivo do teatro épico é “desenvolver um objeto de instrução fora dos meios de entretenimento, e converter certas instituições de entretenimento em órgãos de publicidade”.²⁶ Mesmo que o processo seja mantido, Brecht torna a antiga defesa da poesia – “ensinar e deleitar” – mais fundamentalmente em uma escolha de prioridades: “Vergnügungstheater oder Lehrtheater?” (Teatro para a diversão ou teatro para o aprendizado?)²⁷.

Adorno levanta uma objeção, muito básica em sua essência e que retorna à crítica de Hegel, a essa orientação, na introdução às suas conferências sobre estética, sobre a possibilidade de defender a arte por meio de seus fins. De uma perspectiva mais abstrata, a escolha que Brecht impõe não é uma escolha em absoluto: ambos os teatros, para a diversão e para o aprendizado, são teatros *para* algo, ou seja, ambos devem ser julgados por sua eficácia como meios para outros fins. Se a obra de arte não deve “ter seu fim e seu objetivo em si mesma”, mas deve, por outro lado, ser avaliada como um meio para um fim outro, então o foco de

22 BRECHT, Bertolt. Das moderne Theater ist das epische Theater. In: *Schriften zum Theater*. Berlin: Suhrkamp, 1957, p. 16.

23 BRECHT, Bertolt. Das moderne Theater ist das epische Theater, p. 16, p. 14 e 26.

24 BRECHT, Bertolt. Das moderne Theater ist das epische Theater, p. 18.

25 BRECHT, Bertolt. Literarisierung des Theaters: Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*. In: *Schriften zum Theater*, p. 29.

26 BRECHT, Bertolt. Das moderne Theater ist das epische Theater, p. 28.

27 BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*, p. 60-73.

juízo adequado muda da obra de arte para, ao mesmo tempo, o fim ao qual ela alega servir e para a eficácia de seu *status* como um meio²⁸. Para a crítica de Hegel, não importa se os fins pretendidos são elevados ou vulgares: sua lista improvisada nomeia “instrução, purificação, progresso, ganho financeiro, batalha por fama e honra”. Mais tarde, Hegel acrescentará “passatempos e diversões superficiais” e “agitação política” como extras²⁹. A questão é que nenhum dos momentos – o do *status* da obra de arte como um meio (essencial ou arbitrário?) e o do *status* dos fins para os quais a arte se subordina (desejáveis ou indesejáveis?) – são autoevidentes. Isso se aplica também aos atuais traficantes de empatia, aos modeladores de subjetividade de araque, aos benfeitores comunitários e aos guardiões da civilidade, da mesma forma que se aplicava ao teatro radical de outrora.

No início da década de 1950, Adorno suspeita dos fins com os quais Brecht está engajado. De modo mais devastador, Adorno aponta para a implausibilidade da obra de arte como um meio. Para colocar em prática o que se pretende – “atingir, por meio de imagens, o âmago do capitalismo” –, o teatro brechtiano recorreu aos aparatos técnicos disponíveis ao drama como meio³⁰. Mas, sob a perspectiva da verdade proposicional, da doutrina revolucionária que a obra de arte deve conter, esses aparatos técnicos são distorções, e aqui Adorno não apenas discorda de Brecht, mas demonstra Brecht necessariamente discordando de si mesmo. Em *A Santa Joana dos Matadouros*, por exemplo, Brecht de fato requer um certo nível de coincidência ao condensar todo um conjunto de contradições sobre a figura de Joana. Mas, “que uma liderança de greve apoiada por um partido devesse confiar uma tarefa decisiva a um não-membro é, mesmo com a maior quantidade possível de licença poética, algo tão impensável quanto a ideia de que, pelo fracasso daquele indivíduo, toda a greve fracassaria”.³¹ A questão aqui não é a de que Brecht deveria ter escrito um tratado sobre a ação revolucionária em vez de uma peça, mas a de que uma peça não pode ser, ao mesmo tempo, um tratado sobre a ação revolucionária – ou não pode ser uma boa peça. De fato, a própria necessidade de que *Santa Joana* seja uma peça falsifica o tratado que ela também afirma ser. A ostensiva tese presente na peça – que promover atos individuais de bondade é um substituto compensatório para a ação

28 HEGEL, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Berlin: Suhrkamp, 1986, p. 82.

29 HEGEL, *Ästhetik I*, p. 82; HEGEL, *Ästhetik III*, p. 269.

30 ADORNO, Theodor W. *Engagement. Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, p. 416.

31 ADORNO, Theodor W. *Engagement. Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, p. 417.

coletiva – é subvertida pelo fato de que tudo depende, necessariamente, pois se trata de uma peça, do sucesso ou fracasso dos atos individuais de bondade realizados por Joana. Em vez disso, como é de se esperar, bruscamente refutando as reivindicações de Brecht, Adorno desdobra-as delicadamente sobre aquilo ao qual procuram se opor, efetivamente alinhando a dramaturgia de Brecht ao esteticismo formal, pois o próximo movimento consiste em insistir que o didatismo de Brecht é, na verdade, mais um princípio formal do que um princípio político. “A técnica reductionista de Brecht seria legítima apenas no campo da ‘arte pela arte’, o qual sua versão de engajamento condena, como o faz Luculo”.³²

O brilhantismo da intervenção posterior de Schwarz reside em observar que essa crítica é devastadora à reivindicação de Brecht por uma eficácia didática, mas não à peça à qual essa reivindicação é feita. A perda não é tão grande quanto pode parecer, afinal, lembra Schwarz, as “lições” brechtianas são “de alcance modesto”, e não é óbvio que elas permaneçam hoje à frente dos desenvolvimentos históricos³³. “Assim, diversamente do proclamado, a verdade nas peças não estaria nos ensinamentos transmitidos, nos teoremas sobre a luta de classes, mas na dinâmica objetiva do conjunto (...)”.³⁴ Isso não quer dizer que as peças do dramaturgo não tenham conteúdo cognitivo ou força política, mas sim que seus conteúdos e políticas são mediados pela natureza auto-legisladora da obra autônoma. Como corolário, quando a obra titubeia enquanto obra, como ocorre no terceiro ato de *Mãe Coragem e seus filhos*, os conteúdos e políticas ostensivos presentes na peça se dispersam ao vento, como tantas outras boas intenções.

A releitura reveladora de *A Santa Joana dos Matadouros* empreendida por Schwarz, que de fato traz à tona essa dinâmica objetiva, merece atenção cuidadosa por si só, mas um aspecto é aqui particularmente importante. “Confiando em seu talento excepcional para o pastiche, [Brecht] apresentou as vicissitudes da luta de classe e as maquinações do cartel dos produtos enlatados [...] em versos que imitam Schiller, Hölderlin, o segundo *Fausto*, a poesia expressionista ou as tragédias gregas (percebidas como alemãs por *honoris causa*)”. Em *A canção do destino de Hyperion*, de Hölderlin, por exemplo, a qual Schwarz destaca como fulcral para o sistema de citação da peça, o destino humano é figurativizado como errância heroica: vagar sem consolo, “Como água do

32 ADORNO, Theodor W. *Engagement. Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003, p. 419

33 SCHWARZ, Roberto. *Altos e baixos da atualidade de Brecht*, p. 135.

34 SCHWARZ, Roberto. *Altos e baixos da atualidade de Brecht*, p. 135.

penhasco / pelo penhasco arremessada”. Em *Santa Joana*, são os preços das ações em declínio que são “Lançadas como água, de penhasco em penhasco”.⁵⁵

Em seus contornos mais simples, o pastiche modernista, enquanto comentário recíproco entre o passado heroico e o presente prosaico, dificilmente se renova com Brecht. Em termos de virtuosismo ostensivo, o episódio dos “Touros do sol”, em *Ulisses*, já tinha desenvolvido essa modalidade de modo bem mais aprofundado do que Brecht. Porém, a diferença brechtiana é profunda, perpassando em Schwarz o rótulo circunspeto de “a atualidade do conjunto”,⁵⁶ outrora conhecido como História, ou o que, em termos mais abstratos, corresponde à “identidade da identidade e diferença” hegeliana. Em outras palavras, o peculiar da figada brechtiana não reside na diferença entre a fonte clássica e o material moderno, mas em sua identidade, que não está apenas no projeto do artista. A brutalidade mesquinha do homem de negócios é o ponto final da batalha romântica, não a sua negação: “algo [do rei dos frigoríficos] Bocarra já existia no *Fausto*”.⁵⁷

Mas não há lição nessa identidade. Não há final exterior ao qual a imagem dramática está subordinada. Em vez disso, os dois momentos de Fausto e Bocarra estão postulados como uma identidade na imagem dramática, e isso é tudo. O que é apresentado não é uma doutrina, mas sim uma figura: Fausto como Bocarra, uma ideia poética (a qual é também, como se verá, uma ideia narrativa). Dessa figura, nada aprendemos sobre o modo como o capitalismo funciona. Ao contrário, Brecht abre uma linha de questionamento por meio de uma configuração sensorial. A ideia brechtiana é uma questão de postular conteúdos disponíveis de um modo particular: uma ação familiar (digamos) como produto de motivos que se alternam em vez de natureza humana; ou brutalidade burguesa como algo contíguo à revolução burguesa.

Em uma série de listas conhecidas, Brecht contrasta forma tradicional (*dramatische*) e forma épica (*epische*)⁵⁸. Algumas das categorias são primordialmente formais (a sequência dos eventos é linear ou curvilínea?), enquanto outras são mais obviamente ideológicas (as pessoas são imutáveis ou são mutáveis e estão mudando?). Mas os engajamentos

55 BRECHT, Bertolt. *Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Werke*, vol. 3, p. 211. A observação é extraída de SCHWARZ, Altos e baixos da atualidade de Brecht, ensaio que articula, em leitura atenta, *A canção do destino de Hyperion* e *A Santa Joana dos Matadouros*.

56 SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht, p. 141.

57 SCHWARZ, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht, p. 148.

58 BRECHT, Bertolt. *Das moderne Theater ist das epische Theater*, p. 19-22.

ideológicos, que são de fato cruciais, não podem ser considerados lições. Mesmo se a ideia do épico – digamos, “a natureza humana não é dada” – pudesse ser demonstrada como correta, tudo que uma peça pode demonstrar é sua plausibilidade: uma categoria aristotélica, não uma categoria particularmente brechtiana, a qual o dramaturgo preserva de modo enciumado emoldurando sua própria implausibilidade como implausível. *Santa Joana* obteve sucesso precisamente porque não rompe fundamentalmente com as normas da arte herdadas dos primeiros românticos. A peça critica essas normas, não há dúvida, mas o faz como poesia: de fato, a obra satisfaz enfaticamente a exigência de Friedrich Schlegel de que toda crítica de poesia seja, ela mesma, “poesia em todos os aspectos e, igualmente, uma obra de arte viva e vibrante”.⁵⁹

Nada disso, e isso é um ponto a se enfatizar, embota o viés materialista da crítica de Brecht. O sentido é produzido por meio de uma crítica de poesia que também é poética, mas isso não significa que o sentido fica restrito ao campo da poesia. O sentido é profundamente compatível com o conjunto de lições possíveis de serem extraídas, lições as quais Brecht está impedido de apresentar sem distorção incapacitante resultante das limitações da forma. A crítica de Brecht a Hölderlin e Goethe está alinhada à crítica de Marx a Hegel ou mesmo à crítica de Adorno a Heidegger: ao introduzir conteúdo concreto novamente em uma linguagem abstrata, Brecht postula uma identidade entre o vulgar, o conteúdo social do dia a dia e o pensamento sublime e abstrato. O sublime risco existencial de um mundo universalmente sem garantias se torna o risco de perder dinheiro. (Para outros, seu ponto final, o “Desconhecido” na canção de Hölderlin, é simplesmente o desemprego). A ideia poética de Brecht – a manipulação mesquinha do mercado financeiro (mesquinha em suas motivações e nos danos que causa) narrada na linguagem do destino humano – não requer precisão particular em sua representação das operações do mercado financeiro, e é inteiramente produzida, em vez de impedida, pela condensação dramática. Quando *Santa Joana* é considerada, de modo perverso, como sendo primeiramente sobre poesia e não sobre capitalismo (ou sobre organização revolucionária), a peça nada perde de sua pegada marxista, pois a base que une Fausto e Bocarra é a identidade histórica (a “unidade de processo” de Schwarz) de uma classe; e uma vez que reconhecemos essa identidade, o enredo pode ser visto, em si, como construído sobre outra narrativa na forma de uma peripécia marxiana: “Sem heroísmo, como é a sociedade burguesa, esta não mais requer heroísmo, sacrifício, terror, guerra civil e a subjugação

39 SCHLEGEL, Friedrich. Athenäums-Fragment 67; in: *Fragmente der Frühromantik* 28.

das nações para vir a existir”.⁴⁰ A burguesia emergiu em sangue e glória, mas teve rapidamente que reprimir suas grandes ideias, e qualquer um que nelas ainda pensasse teve que se submeter aos negócios, ao ganhar dinheiro.

O pastiche – novamente, bastante diferente do pastiche que é praticamente um procedimento padrão modernista, e também em tudo diferente da reanimação das formas mortas praticada pelo pós-modernismo – funciona de modo diferente em *A ópera dos três vinténs*, na qual o comportamento de classe típico é transmitido por meio das classes. O exemplo óbvio é a indústria burguesa transmitida pelos desfavorecidos: a indústria da mendicância de Peachum e, mais importante, o “O que é o roubo de um banco diante da fundação de um banco?”⁴¹ de Mac. Mas o exemplo sobre o qual Brecht parece ter despendido maior energia, ao menos se forem seguidas suas “dicas para atores”, é o do amor, ou, mais apropriadamente, o da ideologia do amor, daquele desacreditado “maldito texto do ‘consegue sentir meu coração bater’”.⁴² Quando Mac, o notório criminoso, se casa com Polly, filha do agente de mendicância e sua segunda pretendente, em um estábulo, e em cujo casamento o *buffet* é servido pelos membros de sua gangue, os elementos estão dispostos para a paródia desbragada. E, de fato, recebemos algo disso – uma ponta sobre a distinção entre Chippendale e Luíz XIV, normalmente omitida nas produções contemporâneas da peça, é pura bufonaria ao estilo dos irmãos Marx⁴³. Porém a ironia não é tão direta quanto parece.

Os atores devem evitar representar esses bandidos como uma gangue daqueles indivíduos patéticos com lenços vermelhos ao redor de seus pescoços que animam feiras, e com os quais nenhuma pessoa respeitável tomaria um copo de cerveja. Eles são homens naturalmente dignos: um pouco corpulentos, mas em tudo (à parte suas profissões) sociáveis.⁴⁴

O espetáculo de criminosos colocados na situação de um casamento burguês em um estábulo é absurdo não porque os criminosos são bufões, mas porque são, à parte suas profissões, burgueses (Bocarra, o empresário proeminente de *A Santa Joana dos Matadouros*, é igualmente – à parte

40 MARX, Karl. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*. MARX, Karl and Friedrich Engels, *Werke*, v. 8. Berlin: Dietz, 1960, p. 116.

41 BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. *Werke*, v. 2, p. 259.

42 BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. *Werke*, v. 2, p. 244.

43 BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. *Werke*, v. 2, p. 433.

44 BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. *Werke*, v. 2, p. 305.

sua profissão – sociável). Mesmo a bufonaria genuína está adequada a esse modelo. A ponta risível normalmente omitida, que foi mencionada acima, ocorre às custas do “Capitão” Macheath, o desfavorecido pretensioso, que não sabe a diferença entre Chipendalle e Luiz XIV, mas finge sabê-lo. Aqui a bufonaria parece operar na direção esperada. Contudo, os comparsas de Macheath, que sabem qual é a diferença, permitem-se serem corrigidos. Assim, a ignorância de Mac é um luxo, não uma privação: ele não é um ignorante, mas um inculto.

Desse modo, quando Mac, no momento em que está montando sua casa em um celeiro com um relógio Chipendalle roubado, entoa, momentos mais tarde, “Todo começo é difícil”, ele não está citando o famoso verso de Goethe em *Hermann und Dorothea*, mas repetindo o clichê no qual esse verso se tornou. Brecht, por outro lado, está citando Goethe. O verso de Goethe continua: “Todo começo é difícil; mais difícil ainda é começar uma família” – essa última palavra traduzindo “Wirtschaft”, mais comumente “empresa” ou “negócio”. Essa cena toda, com seu cenário semi-rústico no meio de Londres, é um comentário sobre *Hermann und Dorothea*: com sua má reputação, na posição da refugiada Dorothea, ele está repetindo as palavras do pai respeitável (e, de fato, está fazendo uma combinação prática), enquanto é Polly, no centro do conflito entre a família como empresa e a família como união amorosa, quem ocupa a posição do pai, e quem, de fato, incorpora os impulsos contraditórios personificados no “Wirtschaft” de Goethe:

É absolutamente desejável que Polly Peachum impressione a plateia como uma jovem virtuosa e agradável. Se, na segunda cena, ela demonstrou seu amor inteiramente desinteressado, agora ela exhibe essa percepção prática sem a qual a primeira cena teria resultado em mera frivolidade.⁴⁵

As múltiplas implicações dessa paródia poderiam ser buscadas nos recônditos mais profundos da cena, mas, nesse momento, o que é importante é que, enquanto o tema da cena é, claramente, a questão de classe – especialmente a substância econômica do sentimento burguês –, é somente sobre classe por ser, primeiramente, sobre poesia.

Por certo, há muito mais para o teatro do que para a poesia. “O teatro épico é gestual”, escreveu Benjamin. “Em que medida ele pode

45 BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper. Werke*, v. 2, p. 454.

ser poético no sentido tradicional é uma questão à parte”.⁴⁶ Mas o que é o gesto brechtiano? Para Benjamin, trata-se de uma questão de interrupção, de enquadramento. Benjamin chega a uma conclusão apropriada por meio da seguinte passagem:

Em suma, a ação é interrompida. Podemos nos aprofundar aqui e considerar que a interrupção é um dos procedimentos fundamentais de toda articulação formal. Ela atinge muito mais do que a esfera da arte. Trata-se, para tomar apenas um aspecto, da base da citação. Citar um texto implica em romper com os laços de seu contexto. Faz sentido, portanto, que o teatro épico, que é baseado na interrupção, seja citável em um sentido específico. A capacidade de citação de seus textos não tem nada de extraordinário. No que concerne ao gestual que esse teatro utiliza, tem-se aqui uma questão de outra ordem.

“Tornar os gestos citáveis” é um dos feitos fundamentais do teatro épico.⁴⁷

A questão da citação, longe de ser “uma questão de outra ordem” em relação à literariedade tradicional de Brecht, é, na verdade, a tradição da literariedade do dramaturgo. A citação – o girar e rodar da repetição do “penhasco a penhasco” de Hölderlin, a repetição irônica de “Todo começo é difícil”, de Goethe – é precisamente gestual. De fato, como se verificou, esse último gesto poético é indissociável de um conjunto de outros gestos: aqueles de Polly, Mac e dos subordinados de Mac. “De onde o teatro épico retira seus gestos?”, pergunta Benjamin. “Os gestos se encontram na realidade”.⁴⁸ Certamente correto, mas não muito útil. De qual ordem de realidade o teatro épico retira seus gestos? Brecht “torna os gestos citáveis” precisamente ao citá-los, o que constitui outro modo de dizer que eles já são citáveis. A ordem de onde são retirados é uma ordem textual. O “maldito texto do ‘consegue sentir meu coração bater’”⁴⁹ pode se referir ao *Lieder* romântico, do mesmo modo que “Todo começo é difícil” se refere a Goethe. Contudo, também pertence igualmente ao modo como os amantes agem um com o outro, como a repetição

46 BENJAMIN, Walter. Was ist das epische Theater? [primeira versão]. In: *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, p. 9.

47 BENJAMIN, Walter. Was ist das epische Theater? [segunda versão]. In: *Versuche über Brecht*, p. 26-27.

48 BENJAMIN, Walter. Studien zur Theorie des epischen Theaters. In: *Versuche über Brecht*, p. 31.

49 BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper. Werke*, v. 2, p. 239.

de chavões pertence ao modo como as pessoas agem em um casamento. Esses são dois tipos diferentes de texto – o gesto em si deve ser experienciado como espontâneo, enquanto o gesto literário é parte de um campo estético que se supera a si mesmo –, porém são ambos textos, ou não seriam citáveis. Como as notas para atores deixam claro, elementos estritamente gestuais são uma questão de ideologia corporificada, um roteiro social: “Esforços para não escorregar em uma superfície escorregadia se tornam um gesto social tão logo escorregar signifique perder o rosto”.⁵⁰ O procedimento adotado pelo pastiche brechtiano e pela atuação gestual é o mesmo, qual seja, a citação ou o enquadramento de um texto pré-existente, de modo a criar uma unidade de sentido.

No que diz respeito à música, a questão do gesto adquire uma nova densidade. Em “Do caráter gestual da música”, que precede os primeiros comentários sobre o gesto publicados por Brecht, Kurt Weill declarou que, “hoje, o compositor não deve mais abordar seu texto a partir de uma posição de prazer sensual”.⁵¹ Aqui, Weill está discutindo criticamente o problema brechtiano do entretenimento-mercadoria. Contudo, o que é ali proposto é, ao mesmo tempo, mais radical e menos pudico do que sua afirmação sugere. O alvo da crítica de Weill é o “teatro da época passada”, que era “escrito para o prazer sensual. Sua intenção era excitar, irritar, despertar e aborrecer (*kitzeln, erregen, aufpeitschen, umwerfen*) o espectador”.⁵² Logo, “irritar” e “aborrecer” estão incluídos sob a rubrica do “prazer sensual”. O que Weill proíbe ao que ele denomina “música gestual” é provocar qualquer tipo de estado emocional no espectador. Isso não é exatamente uma surpresa, visto que está bastante alinhado com os anátemas de Brecht lançados sobre efeitos teatrais como a “empatia coagida”.⁵³

Porém, como vimos, a geração de estados emocionais nos ouvintes é parte do que é a música. Weill parece ter se tornado vítima de si mesmo: o que a música é proibida de fazer é precisamente o que a distingue das outras artes. Há, de fato, a solução modernista paradigmática: uma exploração imanente da música como um *medium*, possível graças à base do campo restrito bourdieusiano. Mas essa linha de fuga é precisamente o que Weill procura superar:

50 BRECHT. Über gestische Musik. In: *Schriften zum Theater*, p. 253.

51 WEILL, Kurt. Über den gestischen Charakter der Musik. In: DREW, David (org.). *Kurt Weill: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975, p. 41.

52 Über den gestischen Charakter der Musik, p. 40.

53 Ver BRECHT, *Schriften zum Theater*, p. 210-212.

O desenvolvimento recente da música tem sido predominantemente estético: emancipação em relação ao século XIX, luta contra as influências extramusicais (música de programa, simbolismo, realismo), retorno à música absoluta. [...] Hoje estamos um passo à frente. Uma separação clara está ocorrendo entre aqueles músicos que [...], como em um clube privado, trabalham na solução de problemas estéticos, e aqueles músicos que vão se empenhar em embalar qualquer audiência.⁵⁴

Mesmo que o momento do desenvolvimento imanente da música seja visto como um passo à frente, dois imperativos contrários são sugeridos de imediato: embalar uma audiência para além do restrito campo especializado dos músicos e *experts*; e produzir sentidos para além daqueles que somente uma audiência restrita valoriza, o que significa criar sentidos que não são puramente música imanente. Esses dois imperativos parecem alinhados, e ambos têm em comum certo apelo popular. Porém, na verdade, como é do conhecimento de Weill, eles estão em profundo conflito. Em uma sociedade de mercado, o primeiro imperativo só pode ser concretizado colocando-se o mercado em risco (“qualquer audiência”). Quanto ao segundo imperativo, o de produzir sentidos políticos do tipo preconizado por Weill, tal asserção é indiferente para o mercado; esse imperativo não é, na verdade, comercializável, uma vez que sentidos que podem ser vendidos – sentidos para os quais existe demanda – não são sentidos em absoluto, mas mercadorias. Um sentido político que satisfaz uma demanda não é um sentido, mas um produto comprável de identificação social, como uma insígnia.

Qual a solução de Weill? Seu próprio comentário em “Do caráter gestural da música”, ou em outros textos, não é particularmente útil a esse respeito. Contudo, o exercício de Weill é completamente claro. (No que se segue, continuaremos a lidar quase que exclusivamente com a música, o texto e os escritos teóricos de Brecht e Weill – os dois primeiros se fazem necessários, mas, de modo algum, são aspectos suficientes para a *performance* operística. Para uma descrição mais completa, vale a pena mencionar que a produção atual de Berliner Ensemble para *A ópera dos três vinténs*, dirigida por Robert Wilson – a qual foi apresentada em São Paulo em novembro de 2012 –, compreende os procedimentos de desidentificação sublinhados aqui com tremenda força, principalmente no que

54 WEILL, Kurt. *Verschiebungen in der musikalischen Produktion*. In: HINTEN, Stephen e SCHEBERA, Jürgen (orgs.). *Kurt Weill: Musik und Theater: Gesammelte Schriften, mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*. Berlin: Henschelverlag, 1990, p. 45.

diz respeito à direção musical, de modo próximo ao espírito das técnicas de Brecht e Weill que estamos discutindo.) A “Canção dos canhões”, de *Ópera dos três vinténs*, é uma variação em marcha de uma música de bar para se cantar junto, a qual pode ser genericamente classificada como uma balada de quartel. Como toda boa música para se cantar junto, ela pode muito bem embalar um ouvinte que esteja familiarizado com a canção, de modo que ele deseje cantar junto, e a razão pela qual tal tipo de música tem esse poder é algo que talvez um dia a ciência possa explicar. Entretanto, alguns ouvintes podem não se sentir tão motivados, e o fracasso da motivação é, em princípio, passível de explicação. Mas, para a produção de sentido, esse efeito ou sua falha são irrelevantes. A “balada de quartel” – a expressão é de Kipling – se torna um feito notável nas mãos de Weill, uma citação. A “Canção dos canhões” enquadra o gesto e, ao fazê-lo, cria um sentido, que é o de apresentar a camaradagem militar como extremamente repugnante.

O texto de Brecht é também uma citação, um pastiche de cantigas em marcha de Kipling, como “Screw Guns”:

For you all love the screw-guns –
the screw-guns they all love you!
So when we call round with a few guns,
o’ course you know what to do – hoo! hoo!
Jest send your Chief an’ surrender –
it’s worse if you fights or you runs:
You can go where you please,
you can skid up the trees,
but you don’t get away from the guns.⁵⁵

No texto de Brecht, racismo e genocídio passam do subtexto para o texto de uma forma deliberadamente nada sutil. No papel, acontece de forma mais branda, mas, no empolgante contexto de refeitório de Weill, é espetacular.

55 KIPLING, Rudyard. *Barrack-Room Ballads and Other Verses*. Leipzig: Heinemann and Balestier, 1892, p. 19. [N.T.] Tradução literal: “Por todos vocês amarem os canhões / os canhões todos amam a vocês! / Então quando os visitarmos com algumas armas, / claro que vocês sabem o que fazer – hoo! hoo! / Apenas enviem seu líder e se rendam - / é pior se vocês lutarem ou correrem: / Vocês podem ir aonde quiserem, / vocês podem se embrenhar / mas vocês não podem se ver longe das armas”.

The troops live under
The cannons' thunder
From cape to Cooch Behar.
And if it rained one day,
And they had chanced to stray
Across a different race,
Brown or pale of face,
They made them, if they liked,
Into their beefsteak tartare.⁵⁶

Qual é a fonte da horripilância da “Canção dos canhões”? Como tantas outras músicas em *A Ópera dos três vinténs*, a marcação do tempo já é uma citação: “Foxtrote-Tempo”.⁵⁷ (As análises musicais que se seguem, embora não sejam exaustivas, presumem certa familiaridade com termos musicais básicos. Com isso, não se pretende desqualificar leitores que não tenham tal familiaridade. Ao contrário, é uma ferramenta para se argumentar sobre música e, nesse caso, sobre citação musical e alienação musical, por meio do texto. O argumento pode ser melhor provado ou refutado, igualmente para músicos e não-músicos, pela escuta atenta à *performance* da canção que, como na gravação original de Lewis Ruth-Band, está afinada com o espírito das coordenadas de Brecht e Weill. A análise musical somente fornece um índice para tal escuta atenta). O ritmo básico é um foxtrote (ritmo quaternário com ênfase no contra-tempo) e a parte introdutória do trompete desenvolve um motivo de *jazz*, culminando no clichê do compasso de 6 do ragtime. Mas o “suingue” do motivo inicial é escrito como uma colcheia pontuada, seguida de uma semicolcheia, e é para ser tocada como está escrita, portanto “sacode” em vez de “suingar”. A linha atonal de saxofone lembra a chamada e a resposta do *jazz* – exceto quando se chega a um tempo adiantado que interrompe a linha de trompete, em vez de repeti-la e reforçá-la. Os compassos de introdução não conduzem à tonalidade do verso, ao contrário, não possuem nenhum centro tonal ou direção óbvia. A linha melódica angular da introdução – característica que se torna clara quando,

56 WEILL, Kurt e BRECHT, Bertolt, *Die Dreigroschenoper* [Score]. Vienna: Universal Edition, 2008, p. 251-252. O primeiro dístico é emprestado da tradução de Manneim e Willet. [N.T.] Tradução literal: “As tropas vivem embaixo / Do trooar dos canhões / Do Cabo a Cooch Behar. / E se chovesse algum dia, / E eles tivessem a sorte de vagar / Em meio a uma diferente raça, / De rosto pálido ou marrom / Eles os transformariam, se desejassem / No seu bife tártaro”.

57 WEILL, Kurt and Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper* [Score], p. 44-55. Die Dreigroschenband [Lewis Ruth-Band], *Die Dreigroschenoper: The Original 1930 Recordings*. Teldec/Warner, 1990.

na primeira repetição da ideia inicial, o intervalo de quinta é comprimido em uma quarta aumentada no terceiro compasso – não é para ser subordinada à dança. Enquanto isso, a instrumentação – em especial, o uso dos metais graves – enfatiza a relação entre a música popular de dança e a marcha, uma conexão que coopera com o significado da canção. Quando a canção aporta em um centro tonal (compasso 7), o movimento harmônico subjacente se torna convencional, atado a um ciclo de quartas (ver, especialmente, os compassos 14 a 16), que pode ser intuído ou analisado. Mas essa estrutura é desfamiliarizada quando se evitam tríades e os movimentos que elas implicam, quase que completamente: a superfície harmônica consiste em conjuntos pareados de quintas justapostas nos tempos fortes e nos contratempos. O resultado também é desfamiliarizado – os movimentos são convencionais, mas agora roubados de qualquer ilusão de necessidade – e vagamente orientado, o que é enfatizado pela melodia, em grande parte, pentatônica. A canção torna-se diatônica e tonal somente com o refrão em marcha, que, na série de mínimas descendentes (“cape to Cooch Behar”), evidencia um acorde menor (F# menor) e leva à sua dominante – o primeiro acorde convencionalmente destacado na canção. Essa é a música de bar – ou de uma estação de recrutamento. Mas a voz central, um abstêmio ou um pacifista, ainda coloca esse tom em dúvida. A dominante dura muito tempo, comprimindo-se em um acorde diminuído em vez de progredir. Por fim, à medida do barbarismo da letra, chega-se a uma cadência que se centra em outra dominante evidente, o que acontece no compasso 34, no clímax da canção (o “beefsteak” antes de “tartare”). Mas a cadência implícita é duas vezes falsa, enganosa tanto sobre para onde vai, quanto sobre de onde vem. Deveria levar a Lá menor, mas, em vez disso, leva a Ré menor. E, enquanto a melodia em “They made them, if they liked” (compasso 32) sugere que estamos, basicamente, em Fá# menor, o compasso 33 já está em Ré menor. Portanto, a falsa cadência não é apenas falsa, mas, em vez de levar a algum lugar surpreendente, leva exatamente a lugar nenhum. O efeito geral, se olharmos de perto, é a remoção de todos os sentidos de naturalidade das estruturas convencionais subjacentes. A canção segue muito de perto as formas convencionais – foxtrote, marcha, balada de quartel; ciclo de quartas, melodia altamente *nachsingbare*⁵⁸, cadência climática – para emprestar seus efeitos, enquanto as desnaturaliza por meios formais que não são efeitos, exceto à medida que tais efeitos visam o “efeito de desidentificação”, expressão brechtiana diversamente

58 [N.T.] Em alemão, o termo *nachsingbare* está relacionado à ideia de uma música que pode ser facilmente cantada.

traduzida, que, nos termos do presente artigo, não é estritamente um efeito, mas sim um conjunto de técnicas para evitar ou formatar efeitos e submetê-los a interpretações. Tudo isso é simples de entender como imanente na canção, o que torna difícil de imaginar que qualquer ouvinte negue que o produto dessas distorções formais não seja profundamente assustador.

“Hoje, o compositor não deve mais abordar seu texto a partir de uma posição de prazer sensual”.⁵⁹ Se, por um instante, imaginássemos colocar um hino de guerra em um filme patriótico sancionado pelo Estado, a primeira coisa que o compositor teria em mente seria produzir um efeito de canção para se cantar junto, um *esprit de corps* identificatório, na maior quantidade possível de pessoas. Se imaginássemos a construção de um filme comercial, a primeira coisa que o compositor teria em mente seria a mesma já referida, mas por uma razão diferente: apelar à maior quantidade possível de pessoas que desejem experienciar um *esprit de corps* identificatório. As versões de Brecht e Weill funcionam de modo inteiramente diferente, visto que não é necessário sentir a força da música para cantar junto (ainda que se precise entender seu sistema de citação, se não, sua especificidade) para entender o sentido de Weill, que é o de fundir a brutalidade da lírica de Brecht com a coesão social do *esprit de corps* militar, o que não é tão diferente do significado da dança de salão. Ao fazê-lo, impõe-se uma interpretação.

Porém, haverá chances de se sentir sua força: a “Canção dos canhões” permanece, à parte isso tudo, um estimulante. Isso é irrelevante para o sentido dessa música como uma obra de arte, mas está longe de sê-lo para o sucesso de “Canção dos canhões” como um entretenimento popular. Como diz Brecht, “o teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico; e, na medida que é bom teatro, é diversão”.⁶⁰ Se “Canção dos canhões” falhasse como estimulante, isso não implicaria mudança de seu sentido, mas também *A ópera dos três vinténs* não teria sido traduzida para dezoito línguas e encenada mais de 10 mil vezes nos cinco anos anteriores à emergência do nazismo, e nem se falaria dela aqui hoje⁶¹. “Até a cena do estábulo, a plateia parecia fria e apática, como se previamente convencida de que aquilo resultaria em um fiasco. Então, depois da ‘Canção dos canhões’, um brado inacreditável se fez ouvir, e

59 WEILL, Kurt. Über den gestischen Charakter der Musik. In: BREW, David (org.). *Kurt Weill: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975, p. 41.

60 BRECHT. Vergnügungstheater oder Lehrtheater? In: *Schriften zum Theater*, p. 66.

61 Ver BRECHT, *Werke*, v. 2, p. 442.

dali para frente estava maravilhosamente claro que o público estava conosco”.⁶²

“Que não haja ópera aqui!”⁶³ exige Mac em uma obra chamada de ópera, uma palavra que se pretende tão irônica quanto os “três vinténs” que a sucede⁶⁴. O gesto é ecoado (mas não citado) cerca de vinte anos mais tarde, no Rio de Janeiro, pelos compositores Janet de Almeida e Haroldo Barbosa:

Pra que discutir com madame

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 samba é vexame
Pra que discutir com Madame?

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

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

62 LENYA, Lotte. That Was a Time. *Theater Arts*, maio de 1956, p. 95.

63 BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper. Werke*, v. 2, p. 454.

64 Ver, como exemplo, o ensaio Commitment to Opera, de Weill. In: WEILL, Kurt. Bekenntnis zur Oper. In: *Ausgewählte Schriften*, p. 29-31.

Duiú run diú...

No carnaval que vem também concorro
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na avenida entre mil aperto
Vocês vão ver gente cantando concerto

Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno, meu Deus, que horror
O samba brasileiro, democrata
Brasileiro na batata é que tem valor.⁶⁵

O elenco de personagens parece direto: Madame; o protagonista, que mora em um bairro da classe operária, pertence a uma escola de samba e presumivelmente trabalha para Madame; e a escola de samba, uma metonímia para “entre mil aperto” no Carnaval, em si uma metonímia para o povo brasileiro. Pesquisando-se de modo mais aprofundado, descobre-se que “Madame” era uma pessoa real, a conservadora crítica cultural Magdala da Gama de Oliveira, também conhecida como “Maggy”, que tinha colunas importantes no rádio e no jornal *Diário de Notícias* e que, recentemente, foi identificada como “Madame” em um

65 ALMEIDA, Janet de e BARBOSA, Haroldo. Pra que discutir com madame? Continental, 1945. A ordem da letra, como foi apresentada, segue GILBERTO, João. *João Gilberto Live in Montreux*. Elektra/Musician, 1986. Devo muitos agradecimentos a Marcelo Pretto por desenterrar a gravação de 1945. Além das sensibilidades de *performance* e arranjo, marcadamente da década de 1940, o que é mais impressionante, na gravação original de Janet de Almeida, é que a citação de Tchaikovsky é um pouco mais abstrata, sugerindo que João, acompanhando Tchaikovsky de perto, deliberadamente enfatizou a citação. Também na gravação de 1945, a citação segue “gente cantando concerto”, em vez de vir antes dessa frase. Liricamente, é uma diferença trivial, mas vale a pena pensar que o interlúdio é usado para modular. Na versão de Janet de Almeida, o interlúdio e a modulação são utilizados para introduzir uma breve coda no final da canção. Na *performance* de João Gilberto, o interlúdio e a modulação são utilizados na própria forma, de tal maneira que a canção, indo da primeira para a segunda parte, de um lado para o outro, modula da tonalidade de Ré maior para a de Mi Maior. (Aqui devo agradecer Marcelo Pretto novamente por pontuar a importância desse fato). Na versão de Janet de Almeida, em outras palavras, a piscadela para a burguesia é uma reflexão tardia, enquanto, na gravação de João Gilberto, é trazida para a própria estrutura da canção. Há razões puramente musicais para essa alteração feita por João Gilberto, mas ela também pode ser entendida como um comentário sobre a gravação de Janet de Almeida.

ensaio do jornalista e compositor Fernando Lobo⁶⁶. Sob uma perspectiva histórica, a posição do protagonista se torna mais complicada: ele ainda pertence à classe trabalhadora, porém o conflito narrativo entre ele e Madame é apenas metaforicamente uma luta de classe, visto que o conflito cultural que se dá em torno do protagonista ocorre inteiramente entre jornalistas: não apenas “Maggy” e Fernando Lobo, mas também Janet de Almeida e Haroldo Barbosa eram jornalistas, e no caso dos três últimos, também compositores.

Por mais sugestivo que seja, esse sentido histórico é essencialmente isolado. Trata-se de um aspecto não desprovido de interesse que um pouco de pesquisa nos permite observar. É sintomático de um campo ideológico reconhecível. Mas não se tentará aqui inscrever esse sentido histórico em um campo normativo, e até onde vai o sentido público da canção, estamos de volta onde iniciamos.

Ou poderíamos ficar apenas com o pequeno interlúdio sem palavras antes da penúltima estrofe, o qual é uma paráfrase muito próxima dos compassos 20 a 24 do *Concerto para piano nº 1* de Tchaikovsky⁶⁷. Aqui, o sentido histórico da canção – a apropriação da subjetividade política da classe operária pela burguesia progressista – está inscrito diretamente na matéria musical. Não contente em ser mais democrático e sensível do que Madame (e, possivelmente, também um dançarino melhor), o protagonista coloca a si próprio como mais erudito, uma vantagem que não estava à disposição do homem do morro. Sem o interlúdio, “cantando concerto” é o discurso aproximado de alguém que não tem uma ideia muito precisa do que é um concerto. Depois do interlúdio, “cantando concerto” é uma referência para o que foi abordado: a voz lírica se identifica com a classe operária, mas apenas quando “Madame” está na terceira pessoa, ou seja, quando a voz lírica se dirige ao público, que é composto pelas classes inferiores e pela burguesia. A passagem emprestada de Tchaikovsky é, no entanto, dirigida apenas para Madame, para a burguesia como tal.

Muito mais pode ser dito sobre e peculiar combinação entre a identificação popular e a distância irônica do que é relevante para o

66 Ver a entrevista com Haroldo Barbosa para *O Pasquim* 249 (1974). In: JAGUAR e SÉRGIO AUGUSTO (orgs.). *Antologia do Pasquim*, Vol. III: 1973-1974. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009. Ver também GARCIA, Tania da Costa. Madame Existe. *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*. Disponível em: http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/artigos_madame1.htm

67 TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilyich. *Piano Concerto Number 1 in Bb Minor*, Op. 25. GOLD-ENWISER, Alexandr (org.). *P.I. Tchaikovsky: Complete Collected Works*. v. 28. Moscow: Muzgiz, 1955.

argumento em questão. A forma musical só tem sentido aqui como uma citação, a qual se desdobra em duas: o empréstimo de Tchaikovsky e o que, à luz de Tchaikovsky, aparece como um empréstimo da forma do samba. Todavia, em nenhum dos casos a forma musical significa qualquer coisa que não seja seu *status* enquanto citação: ao mundo da música erudita de um lado, e ao mundo (idealizado ou real) da forma musical comumente orgânica. Contudo, a citação funciona aqui de um modo oposto ao seu funcionamento em Brecht e Weill. Pois, em Brecht e Weill, a citação é uma técnica de não-identificação, de modo que liberta o trabalho dramático da obrigação de produzir uma relação de empatia com a ação de modo a substituí-la por um questionamento. Já em “Pra que discutir com Madame”, trata-se de uma técnica para a produção de uma dupla identificação, sendo a primeira uma identificação pública e universal (do eu lírico com o público), e a segunda uma identificação privada e particular (do eu lírico com a elite cultural).

Somos tentados a destacar que a escolha do *Concerto para piano n.º 1* de Tchaikovsky é particularmente apropriada, ou porque nela também uma dança folclórica, no caso, ucraniana, é contrastada a um tema romântico, ou porque sua longa melodia introdutória, de onde a citação de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa é tomada, é uma linha de fácil digestão que pode ser absorvida pela cultura industrial sem dificuldade⁶⁸. Mas, na entrevista citada acima, na qual Haroldo Barbosa canta um pouco do interlúdio, não há o que sugira que ele considere a canção como nada além de um *jeu d'esprit*, um gesto não enquadrado⁶⁹. O enquadramento, equivalente brechtiano, deve envolver um ator dizendo algo razoável para outro autor, enquanto disfarçadamente pisca para o público. Mas a piscadela sem moldura é mais uma ideia sobre a duplicidade do que a duplicidade em si.

Teria sido conveniente para esta discussão se João Gilberto, ao resgatar a canção do esquecimento, tivesse vencido essa duplicidade de um modo brechtiano. Entretanto, a bossa nova é uma forma resolutamente anti-teatral (“Retrato em preto e branco”, que João performa

68 Quatro anos depois de “Pra que discutir com Madame,” o líder americano de banda Freddy Martin obteve êxito ao arranjar o tema introdutório para uma orquestra dançante. O rótulo no lado B do registro, lançado em 78 rpm: “Piano Concerto in B Flat – Fox Trot” (Bluebird, 1941). Martin construiu seu sucesso ao popularizar outros temas clássicos; não há dúvida de que ele é um dos alvos das críticas mais ferrenhas de Adorno sobre tal popularização. Posteriormente, uma letra foi adicionada e lançou-se a canção “Tonight we love”.

69 Citações musicais diretas em solos de *jazz* geralmente funcionam, sem o mesmo excedente significado social, da mesma forma, como gestos insinuantes que reduzem a autonomia do processo em questão.

logo antes de “Pra que discutir com Madame”, em um famoso concerto, começa com uma série de pequenos intervalos que imita – na letra de Chico Buarque, na composição de Tom Jobim e na interpretação de João – um homem resmungando a si mesmo) e não tem interesse em trabalhar com a teatralidade⁷⁰. Ao contrário, na execução de João Gilberto, o conflito social incorporado na letra de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa é transformado, como ocorre com a bossa nova em geral, em um problema que a forma musical tenta suplantar. Apesar da abordagem e do aspecto político serem diferentes, o problema inventado e confrontado pela geração da bossa nova pertence ao caso de Weill: “criar uma música capaz de satisfazer as necessidades musicais da maior quantidade possível de estratos sociais, sem desprezar a substância artística”.⁷¹ Em outras palavras, o projeto da geração da bossa nova constitui-se em se utilizar completamente dos avanços reais possibilitados pela segmentação de classe ao mesmo tempo em que cria uma música que, a princípio, não depende da segmentação para sua recepção. Ou, mais propriamente, produzir uma arte musical que não seja apenas elitista, uma música que seja samba e Tchaikovsky ao mesmo tempo.

Comparado ao trabalho dos compositores da bossa nova, “Pra que discutir com Madame” (não sendo, claro, uma bossa nova) é, apenas para o interpelado Tchaikovsky e a modulação que isso naturaliza, banal em termos de composição⁷². Parece provável que a canção foi revivida por João mais por sua relevância temática para o projeto da bossa nova do que devido a qualquer interesse particular em sua forma. Contudo, as inovações formais da bossa nova são, na versão de João, impostas à canção: a estrutura de acordes é extremamente texturizada com elaborações para altas extensões; o ritmo do violão é complexo, derivado do samba: o polegar operando, na pulsação, independentemente dos outros dedos que estruturam o ritmo em variações sincopadas que sugerem (embora seja uma ilusão) uma liberdade completa de improvisação da repetição; os vocais são cantados sem vibrato ou *glissando*, próximos à qualidade vocal de uma conversa (essencialmente fundamental para a anti-teatralidade), entonação extraordinariamente precisa, e, o mais importante, a sugestão constante de uma relação completamente sem restrições entre a pulsação e a linha de síncope. Quando esses elementos são executados por uma só pessoa, de modo que a relação entre os três elementos centrais – pulsação, ritmo e vocais – é, em cada ponto, intencional, o resultado é

70 Ver GILBERTO, João. *Live in Montreaux*. Elektra/Musician, 1987.

71 WEILL, Kurt. Die Oper – wohin?. In: *Kurt Weill: Musik und Theater*, p. 68.

72 BRECHT. Über gestische Musik. In: *Schriften zum Theater*, p. 255.

uma *performance* de excepcional densidade musical. Um índice dessa densidade é que João, em concerto, frequentemente repete uma forma inteira três ou mais vezes – e ainda não há a sensação de repetição, a tal ponto que não conseguimos reconhecê-la quando vem. Mas a bossa nova continua a ser uma forma artística popular: não só são acessíveis as canções em si, mesmo quando são de interesse formal substancial, mas também os elementos individuais estão ao alcance de quem quiser aprendê-los.

Pode-se dizer muito mais sobre a ideologia estética da bossa nova, a qual é o expoente na música de um populismo desenvolvimentista cujo ideograma, repleto de implicações contraditórias, constitui o desenvolvimento de forças produtivas não intermediadas pelos interesses do todo da população do país. O ponto a se enfatizar aqui, no entanto, é que o eclipse da bossa nova não é um ponto final artístico, mas sim histórico, pois o populismo desenvolvimentista é deslocado de modo decisivo por meio do golpe militar de 1964, da ditadura e pela integração com o capital norte-americano. A bossa nova em si continua a se desenvolver após o fencimento de sua relevância histórica, atingindo o seu ponto alto no começo dos anos 1970 com “Águas de março”, de Tom Jobim⁷³. Mas, na época em que “Águas de março” foi gravada (1972), um novo movimento, a tropicália, já tinha ido e vindo. De fato, a bossa nova já havia se tornado um assunto de pastiche para os músicos do movimento tropicalista: “Coração vagabundo” (1967), de Caetano Veloso, é um grande exemplo de bossa nova; contudo, trata-se de uma tese magistral sobre a técnica composicional de Tom Jobim, e não o desenvolvimento ou a transformação dessa técnica⁷⁴.

Como se sabe, a nova música do período ditatorial, a tropicália, reorienta brutalmente o dialeto do mais ambicioso projeto musical brasileiro. Os elementos a serem musicalmente aproximados não são elevados ou baixos – entre os quais nem a identidade, real ou ideal, é imaginada –, mas sim elementos modernos e arcaicos, que não devem ser sintetizados, mas tornados existentes em suas contradições patentes. Na canção-manifesto “Tropicália” (Caetano Veloso), por exemplo, os refrãos são organizados em opostos pareados⁷⁵. Mas são organizados ao longo de linhas de contradição temporal, não de contradição de classe: bossa nova *versus* a palhoça, Ipanema *versus* Iracema – mas nunca choupanas

73 JOBIM, Antonio Carlos. *Jobim*. MCA, 1973.

74 VELOSO, Caetano e COSTA, Gal. *Domingo*. Polygram, 1967.

75 VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.

versus apartamentos em arranha-céus⁷⁶. Em outra canção-manifesto, “Panis et Circenses” (Gilberto Gil e Caetano Veloso), essas contradições se tornam uma questão formal⁷⁷. A melodia é deliberadamente insípida – uma genial *performance* ao vivo, datando do período, serve também como um esforço corajoso de Marisa Monte para demonstrar quão difícil é tornar “Panis et Circenses” uma boa canção convencional. A melodia curta, tocada do modo mais deselegante possível; uma banda militar; uma cadência anticlimática perfeita seguida de um silêncio embaraçoso; um acompanhamento em meio tom que crianças seriam capazes de tocar; tudo isso é soterrado sob o peso das técnicas de gravação contemporâneas, particularmente a de montagem de *tape* – um *desacelerando* tocado por meio de um polegar sobre o rolo da fita de gravação, uma conversa de jantar aleatória, o “Danúbio Azul” – sob a direção de Rogério Duprat, que treinou com Stockhausen e Pierre Boulez. Na afirmação de Roberto Schwarz sobre esse efeito tropicalista, que expõe o conteúdo de mau gosto “à luz branca do ultramoderno”, trata-se de algo “como um segredo familiar trazido à rua”.⁷⁸

A tropicália, que abordamos rapidamente aqui, marca um momento crucial, a brutalidade e a rapidez de transição entre uma sociedade proto-socialista e uma sociedade de direita integrada ao capital norte-americano que ocorre praticamente do dia para a noite; a tropicália registra todas as contradições do que mais tarde seria chamado de

76 Para uma versão melhor detalhada desse argumento, incluindo leituras atentas a algumas das canções aqui citadas, ver: BROWN, Nicholas. Postmodernism as Semi-peripheral Symptom. In: *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth Century Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 166-192. Quem já leu tal capítulo deve notar uma revisão desse argumento no presente estudo. Na discussão anterior, o elemento ideológico da tropicália era visto como sua hipotização de contradições, enquanto o elemento utópico estava nos desejos que as canções da tropicália buscavam, não-enfaticamente, atender. Eu não estava satisfeito com a segunda parte do argumento na época; nos termos do presente argumento, não poderia estar certo, uma vez que o último desejo é ajustado no mercado simplesmente como uma demanda. Nenhum desses argumentos anteriores é, contudo, precisamente errado. Ao contrário, a linha que divide os aspectos ideológicos e os utópicos – terminologia que não orienta a presente discussão – da tropicália passa não entre a canção e o desejo que ela satisfaz, mas sim através de ambos. Desejo, é claro, muito superior ao do mercado, que só pode canalizar alguns desejos em demanda. Enquanto isso, a hipotização das contradições é realmente ideológica. Mas, como veremos, mesmo a ideologia de Caetano Veloso tem, quando produzida através de uma forma musical, um aspecto em oposição, que é o fardo do argumento que se segue.

77 VÁRIOS. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips, 1968.

78 SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 74.

pós-modernismo, de um modo que ainda marca tais contradições como monstruosas. Entretanto, a marca deixada pela tropicália na música brasileira foi provavelmente menor na música em si e maior no treinamento – em termos da ambição estético-política, assim como no âmbito musical – proporcionado a uma geração de músicos brasileiros. De fato, já no “álbum branco” (1969) de Caetano Veloso, um projeto inteiramente novo, desenvolvido a partir, porém distinto, daquele da tropicália, emergiu em todos os seus contornos⁷⁹. A primeira coisa que se nota em *Caetano Veloso* é a diversidade de roupagens do álbum: uma tradicional canção de marinheiro baiana, um tango cínico dos anos 1930, uma balada extremamente elaborada dos anos 1940 e uma bossa nova lançada recentemente. Há, também, puros pastiches: uma marcha ao estilo de trio elétrico, um fado português, e uma tentativa de pop psicodélico britânico e *rock* de álbum⁸⁰. Apenas nas duas últimas faixas do disco – uma de Caetano Veloso e outra de Gilberto Gil, seu primeiro colaborador e violonista – há uma aproximação reconhecível aos procedimentos tropicalistas: “Acrílico” – uma palavra valise que combina “acrílico” (novo e sintético) e “lírico” (antigo e orgânico) para produzir o “acre” entre ambas – é um poema concreto falado que inclui fragmentos de som de *tape*; e “Alfômega”, de Gil, talvez a destilação da alegre anti-socialidade da tropicália, que constrói jogos de palavra concretistas em torno da palavra “analfabeto” e os coloca dentro do que é essencialmente uma canção de *rock*, tocada aqui de um modo que só pode ser descrito como moderno e deixando em aberto a questão se o *rock* é usado como uma espécie de cultura avançada ou cultura periféricamente derivada. Por certo que, à luz do que se observa no conjunto das faixas anteriores do álbum, essas duas músicas não devem ser entendidas de modo diferente das outras dez: a tropicália está incluída na miscelânea, e não é o princípio em si da miscelânea. Dentro do posicionamento do álbum de 1969, a lógica da tropicália já tinha sido superada.

Com exceção de momentos em que fazê-lo deformaria o material musical para além do reconhecível, o material do álbum é tratado de modo uniforme do começo ao fim, logo “Chuvas de verão” (um sambacanção de Fernando Lobo, da mesma época de “Pra que discutir com Madame”) pode servir de ilustração para o procedimento seguido no álbum como um todo. São prescindidos os ornamentos orquestrais e

79 VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1969.

80 Na ordem: “Marinheiro só”, canção de tradição oral; “Chuvas de verão,” de Fernando Lobo; “Cambalache,” de Enrique Santos Discépolo; “Carolina” de Chico Buarque; “Atrás do trio elétrico,” “Os Argonautas,” “Lost in the Paradise” e “The Empty Boat”, de Caetano Veloso.

interlúdios presentes na gravação de Francisco Alves de 1948. (A linha de flauta é aludida em uma breve introdução assobiada que, diferentemente da gravação original, não se desvia da estrutura da canção). O todo da estrutura rítmica e harmônica – sendo o ritmo largamente diversificado e afrouxado, ainda que fortemente alinhado com o vibrar e o silenciar como no original, um samba-canção – é trazido pelo violão de Gil, cujo virtuosismo é totalmente discreto. Os vocais são cantados sem vibrato ou *glissando*, sonorizados de modo muito preciso e gravados próximos ao microfone, resultando em uma vocalização intimista: mesmo quando os vocais sobem (por exemplo, na primeira linha vocal e particularmente em “trazer uma aflição”), a variação dinâmica é mantida em redução, de modo que o efeito dramático do longo intervalo enfatizado na gravação original é minimizado e, assim, internalizado. (Mesmo em “Atrás do trio elétrico”, os vocais são dobrados em vez de cantados com alta intensidade). Em outras palavras, ainda que a canção não seja bossa nova, os procedimentos nela seguidos estão de acordo com a sensibilidade da bossa nova. A versão em estúdio é particularmente notável. Rogério Duprat acrescenta uma parte orquestral que é, em si, um excelente acompanhamento, muito melhor do que a original para a qual muitas vezes alude. Contudo, as qualidades áureas da linha orquestral são completamente diferentes das partes de violão e vocais: é como se essas partes tivessem sido gravadas em um quarto, enquanto a parte orquestral tivesse sido gravada em uma catedral. O efeito geral é o oposto da maioria das produções em estúdio. Em vez de produzir a ilusão de uma *performance* sem interrupção, na qual “o processo de fusão atinge o espectador, que é imediatamente fundido e agora representa uma (sôfrega) parte passiva da totalidade da obra de arte”, o resultado é “uma separação radical dos elementos”.⁸¹ Isso ocorre inteiramente por razões brechtianas. A linha orquestral está excessivamente alta na mixagem. Uma vez que o acompanhamento orquestral é intermitente, isso serve para separá-lo mais à frente do violão e das bases vocais de modo a não dificultá-lo, ao mesmo tempo em que também dramatiza o “grande conflito primevo” entre estrutura e ornamento, que não pode ser simplesmente suprimido, pois constitui parte da forma popular. Em vez de serem combinados para produzir um efeito, os elementos são separados para narrativizar uma relação.

Confirmando tudo isso, estão as partes orquestrais misturadas em um único canal, de modo que, se um fone de ouvido é removido ou a equalização é movida inteiramente para um único lado, ambas podem

81 BRECHT. Das moderne Theater ist das epische Theater, p. 21.

ser totalmente eliminadas. (As partes de violão e dos vocais estão misturadas nos dois canais, logo, não podem ser eliminadas). O conflito entre estrutura e ornamento é, assim, decidido em favor da estrutura. Isso é muito fácil, respondendo à questão que se supunha instaurar e obscurecendo totalmente o papel do ornamento na estrutura em si. O que é importante frisar no momento, contudo, é que esse procedimento é bem diferente do procedimento tropicalista. Onde, anteriormente, Duprat e seus colaboradores tinham usado a gravação em estúdio para ironizar brutalmente as matérias-primas culturais nela empregadas, o estúdio aborda o material musical – que agora aparece como estrutura em vez de matéria-prima – sem assumir uma posição superior a esse material. Não há, em outras palavras, ironia na nova relação com o material.

A única exceção possível constitui um caso interessante. A gravação de “Carolina”, de Chico Buarque, foi recebida escandalosamente como um ataque irônico. Sem o contexto, fica difícil entender o porquê. A gravação de Chico é dominada por um acompanhamento orquestral que é, respectivamente, meloso (cordas) e grudento (metais surdos), e com uma linha de percussão embaraçosamente – e quase inacreditavelmente, para uma gravação brasileira – fraca tocada com o chimbau. De fato, a gravação toda não é uma má aproximação de uma má aproximação norte-americana da bossa nova. Chico não faz muito com a linha vocal exceto, ocasionalmente, cantar fora de tom. Nem mesmo Chico se importou com “Carolina”, que aparece como uma peça musical bem mais interessante na versão de Caetano⁸². A canção é desnudada precisamente da mesma forma que “Chuvas de verão” (a linha orquestral nem sequer entra até os últimos quinze segundos ou mais da canção), com Gil produzindo no violão uma maravilhosa destilação e revisão das estruturas rítmica e harmônica ao adicionar alguma cor e complexidade à vibração basicamente uniforme – um discreto *shuffle* de *rock* é brevemente introduzido – e à estrutura diatônica do material original.

Todavia, é complicado ver “Carolina”, de Caetano, como algo que não seja uma paródia. Chico é, naquele momento, um herói da esquerda culturalmente hegemônica, que é simpática ao marxismo mesmo onde este não está totalmente incorporado conceitualmente. Caetano, ainda que venha dessa esquerda – um de seus primeiros feitos musicais foi uma música incidental para uma produção de uma peça didática de Brecht (*A exceção e a regra*) – é uma figura para o que parece, em retrospecto, com um liberalismo insurgente. Chico é, entretanto, um amador de

82 WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música 1*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989, p. 76.

talento, mas ainda um amador. “Profissionalismo” é um termo privilegiado no vocabulário de Caetano, como o fora para os primeiros modernismos antropofágicos do Brasil. O termo requer o mercado, não há dúvida, porém se refere, de modo mais imediato, ao anti-imperialismo da substituição da importação cultural, o desenvolvimento de uma indústria cultural local suficientemente especializado para ser capaz de competir com a cultura primeiro-mundista progressista. Essa é a ideologia estética dos modernismos periféricos de James Joyce a Oswald de Andrade a Chinua Achebe, a qual relega o amadorismo ao “diletantismo” (de acordo com Júlio Medaglia, compositor de vanguarda e arranjador da tropicália) e, supostamente, a autêntica cultura à “macumba para turistas” (de acordo com Oswald de Andrade, em uma frase que os tropicalistas gostavam de citar). Quando Caetano canta “Carolina” com uma entonação descontraída – vista em nenhum outro lugar do álbum e, virtualmente, em nenhum outro lugar de sua obra – é difícil não tomar o gesto como algo deliberado. Além disso, a letra – uma reminiscência de uma sedução que não deu certo – se presta facilmente a uma interpretação política: a fria Carolina representando a burguesia que dá as costas para “Uma rosa nasceu / Todo mundo sambou / Uma estrela caiu”, a voz lírica representando a vanguarda revolucionária tentando mostrar todos esses aspectos. Se a canção deve ser tomada como puramente romântica ou como uma alegoria política, a voz lírica se pinta em tons excessivamente lisonjeiros. A interpretação de Caetano, cantada num tom pouco acima de um sussurro, oferece apenas uma distância interna suficiente, em relação à voz lírica, para tornar-se um narrador machadiano: o revolucionário galante se revela um sedutor preguiçoso que Carolina deve ser sábia o suficiente para ignorar.

Em uma fala recente, Caetano afirma que a inspiração para a gravação foi uma jovem, a “anti-musa do Brasil” (note-se que “anti-musical” foi uma palavra-chave na canção-manifesto da bossa nova, “Desafinado”, de Antonio Carlos Jobim e Newton Mendonça) cantando “Carolina” em um concurso de talentos na TV⁸⁵. Dificilmente se pode acreditar nisso. Por outro lado, essa fala confirma, em sua falta de credibilidade, tudo que foi dito acima. Tanto quanto os sentimentos inflados da canção popular dos anos 1940, de tradicionais canções de marinheiro, de marchinhas de Carnaval, de fado português, dentre outros, uma robusta cultura musical semiprofissional é uma parte da (e uma pré-condição) extremamente profissionalizada cultura musical no Brasil. Em outras palavras, esse relato é uma tentativa de tornar “Carolina” consistente

85 WERNECK, Humberto. Gol de letras, p. 80.

com o resto do álbum, e se isso não é plausível, então se tem um fracasso de “Carolina”, não um contrassenso nas perspectivas do álbum. Uma consideração posterior é mais plausível, e mais interessante ainda:

Quando gravei, em 69, a ‘Carolina’ num tom estranhável [o adjetivo brechtiano é intencional?], (...) não era preciso agredir Chico para afirmá-la [para afirmar a nossa visão]. Porque estávamos seguros de que a criação de Chico, ela mesma, ganharia com a relativização.⁸⁴

“Relativizar” sem “atacar”, na verdade, tornar arte para relativizar, para alienar: em outras palavras, enquadrar. Esse é o modo do álbum em si. E, de fato, é esse relato que finalmente está adequado aos fatos musicais. As ambivalências de “Carolina” são destacadas mesmo que a destilação musical em si não seja uma forma de julgamento, e mesmo que tal destilação seja uma reverência.

No que tange ao procedimento apontado aqui, e sobre a lógica de separação de elementos que ele requer, todo o conteúdo lírico do álbum é radicalmente relativizado da mesma forma que se observa em “Carolina”: “Os argonautas” pode nos mover para uma resignação navegante (“Navegar é preciso / Viver não é preciso”); “Atrás do trio elétrico” pode nos fazer querer dançar atrás de um grupo de Carnaval (“Atrás do trio elétrico / Só não vai quem já morreu”); “Alfômega” pode nos preencher com uma euforia de *rock* inteiramente inapropriada para o seu conteúdo. Por serem boas canções, elas certamente incitarão tais movimentos e sentimentos; e o choque efetivo que provocam é sua *raison d’être* mercadológica. Porém, promovendo ou não tais incitações, essas canções são, inegavelmente, a respeito desses estados emocionais, que se constituem em uma *raison d’être* de ordem completamente diferente.

A maneira de usar citações para produzir significado musical está muito bem alinhada com aquela buscada por Weill e Brecht; o sentido produzido é, obviamente, diferente. O projeto pós-tropicália será, então, como Caetano e Gil escrevem em uma canção do álbum *Tropicália 2* (1995) sobre o Cinema Novo brasileiro, “outras conversas sobre os jeitos do Brasil”. O que emerge do álbum como um todo é uma representação musical do Brasil elaborado a partir de um certo ponto de vista de classe, necessariamente incompleto e que exclui, sob todos os

84. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 233-234.

aspectos, influências estrangeiras⁸⁵. De fato, esse é o princípio que guiará a carreira de Caetano dali por diante. *Tropicália 2* detém, sob o ponto de vista do presente argumento, um nome equivocado: o álbum é, praticamente faixa por faixa (ainda que nenhum das canções seja repetida), uma sequência não ao *Tropicália* original, mas sim ao “álbum branco” de Caetano de 1969⁸⁶. Esse princípio se tornou, em boa parte, o princípio da ousada música brasileira em si, reunindo músicos de extremamente diferentes gostos, abordagens e níveis de seriedade.

Os limites ideológicos desse projeto são evidentes. A princípio, não há razão para que esses modos e atitudes não possam, como em Brecht e Weill, ser atitudes de classe, atitudes profissionais, atitudes históricas, dentre outras. Mas, nesse caso, a estrutura nacional seria relativizada e, na prática, as categorias relevantes tendem a ser regionais. Elas são históricas apenas no sentido estrito de receberem os créditos por terem contribuído para o caráter nacional brasileiro. O projeto se assenta inteira e confortavelmente sobre o liberalismo de Caetano (e com o neoliberalismo cultural contemporâneo dos Estados Unidos, que vem se tornando, cada vez mais, globalmente hegemônico). A visão de mundo de Caetano é de profunda simpatia para com as classes mais baixas que, apesar de tudo, são responsáveis pela maior parte da música brasileira. Todavia, sendo um filho da burguesia muito mais do que ele imaginava em 1964, sua simpatia não se estende a uma crítica da sociedade de mercado, que presume e requer, primeiramente, a existência de classes mais baixas. A questão aqui não é descrever a perspectiva política que Caetano deveria ter adotado, mas sugerir que a política requerida por sua prática musical aponta para uma direção bem diferente.

Mas a simpatia não se estende a uma inclinação para compartilhar o poder político ou econômico com os estratos da sociedade mais amplos, e, de fato, a atitude de Caetano, em direção a uma real democratização do poder político e econômico pode, na balança, ser dificilmente vista como progressiva⁸⁷.

85 Eu só recentemente entendi que as canções políticas de Caetano não são inexplicavelmente ruins; eles são tentativas de incluir, nesse cânone, a tradição brasileira do protesto, que possui diferentes requerimentos formais, quando comparada à canção popular.

86 VELOSO, Caetano e GIL, Gilberto. *Tropicália 2*. Elektra, 1994.

87 Tomo o trabalho de Roberto Schwarz, *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo* (In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 52-110), como sendo a análise definitiva sobre a posição política de Caetano Veloso. O artigo tem gerado discussões. Alguns dos comentários foram de má-fé; alguns simplesmente concordam com a posição de Caetano e discordam da visão de Roberto; alguns sentem a necessidade, ao defenderem a produção de

Essa atitude não é, de qualquer forma, um caso isolado no Brasil. Uma atitude profundamente igualitária combinada com uma grande tolerância por materiais desiguais emerge, em Schiller, virtualmente no mesmo momento da própria Estética:

No estado estético tudo, até mesmo a ferramenta que se usa, é um cidadão livre, o qual tem direitos iguais aos mais nobres. [...] Aqui, no campo do surgimento da Estética, o ideal de igualdade – que o político fanático se alegraria em ver realizado – será cumprido⁸⁸.

O que, mais do que qualquer outra coisa, reorganiza o material-relações hierárquicas em meras diferenças, classes em nichos – é o mercado. Roberto Schwarz é quem resume a posição tropicalista:

essa acomodação do presente a si mesmo, em todos os seus níveis, sem exclusivas, era a imitação ou assimilação subjetiva – mais satírica do que complacente? – do ponto de vista da programação comercial da cultura. Também as estações de rádio ou de TV trabalham com todas as faixas de interesse do público, do regressivo ao avançado, desde que sejam rentáveis. O mundo cheio de diferenças e sem antagonismos toma a feição de um grande mercado.⁸⁹

Schwarz está se referindo aqui à tropicália. Se estou correto em afirmar que o momento pós-tropicália subtrai a ironia do procedimento tropicalista, então a opção satírica desaparece e se fica apenas com a assimilação complacente ao mercado. E, de fato, Caetano Veloso adota essa linha interpretativa. Em uma apresentação, antes de cantar uma canção em espanhol, Caetano se lança em uma digressão sobre como cantar em línguas estrangeiras confere uma espécie de acesso privilegiado ao Outro. Uma batida, e então “Também é bom para se exibir ao mercado”. Caetano faz as duas afirmações, a da digressão e a da citação, de modo sincero, mas a piada só funciona por causa da assimetria que existe entre ambas: a segunda coloca a primeira em dúvida, porém o contrário não é verdadeiro.

Caetano, de também defender sua política. Para os presentes objetivos, é suficiente notar o vão entre a posição política de Caetano Veloso e as políticas implicadas em seu projeto musical.

88 SCHILLER, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen* (1795), vigésima-sétima carta.

89 SCHWARZ, Roberto, *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, p. 99.

Uma posição cínica é preferível, contudo, a uma posição ingênua, e Caetano logo percebeu que não levar em conta as considerações do mercado – “muitas vezes, as únicas considerações decisivas” – não era mais uma opção⁹⁰. “O que nos é importante”, escreveu Weill em uma carta para o *Musikblatter des Anbruchs* (1929), “é que aqui, pela primeira vez, o avanço para uma indústria de consumo foi atingido”.⁹¹ Com a intenção de atingir “a maior quantidade possível de estratos sociais”, Weill e Caetano tangenciam a borda da *Gebrauchsmusik*, uma música que satisfaz certas necessidades, nesse acaso, emocionais. Weill se expõe ao mercado por sua própria escolha. Para Caetano, como se verá, não se trata de uma escolha a ser feita. Depois da derrocada dramática das possibilidades reais de uma sociedade não-mercadorológica, ele compreende a si mesmo como lutando em uma situação na qual “qualquer forma de utilidade é suficiente para tornar qualquer coisa e qualquer um ‘um membro oficial do mundo das mercadorias’”. Em uma entrevista publicada em 1974, o cantor delinea com admirável concisão a subjugação de campos mais específicos pela indústria cultural:

Livre do patrocinador, do censor, do compromisso com a mediocridade das massas, o “pesquisador puro” é que irá dar saltos ousados; não sem risco, entretanto, de cair no vazio. Ou seja: de um lado, a Música, violentada por um processo novo de comunicação, faz-se nova e forte, mas escrava; de outro, a Música, resguardada⁹².

Cinismo e clareza de entendimento, ambos presentes aqui, se tornam difíceis de discernir.

Chegamos ao menos a um sentido aproximado do conteúdo ideológico das “outras conversas sobre os jeitos do Brasil” de Caetano Veloso: uma imagem liberal de um país repleto de diferenças sem conflitos, uma imagem que se parece, estranhamente, com o mercado. A prática do pastiche está diretamente insinuada pela real absorção da cultura pelo mercado, um processo que Caetano, ao mesmo tempo, celebra e observa com extrema clareza. Os antigos sentidos – modernistas, da bossa nova – se tornam subitamente irrelevantes não porque cessaram de significar ou de se desenvolver, mas porque a rede que achou relevantes suas significações e desenvolvimentos foi subjugada pelo mercado. Quando a bossa

90 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, p. 177-178.

91 WEILL, *Ausgewählte Schriften*, p. 54.

92 CAMPOS, Augusto de. Conversa com Caetano Veloso. In: *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 200.

nova recua para uma rede informal que parece não ter mais relevância quando confrontada com a exposição da indústria cultural brasileira, há a emergência de um novo grupo de possibilidades, as quais estão comprometidas com a relativização e apropriação de estilos obsoletos. Essa relativização, que, mais tarde, vem a ser identificada como pós-modernismo, deve ser absoluta: deve envolver uma ironia pós-moderna na qual, em razão da ausência da meta-narrativa mantida constante por redes não-mercadológicas, o único princípio de seleção disponível é o capricho do artista, o qual é então, necessariamente, colocado em uma posição superior aos estilos que agrupa. De fato, esse é o caso da Tropicália, com a vantagem supra-paradigmática da cultura pós-moderna que consiste no fato dessa mudança ser notada como intolerável: escravidão ou impotência. Caetano, no entanto, sobrepõe essa lógica:

(...) A inevitável eclosão da bossa nova é, comercialmente, natimorta e, culturalmente, vive safando-se do comércio, tanto quanto precisa dele, o que lhe possibilita apenas andar bem devagar. Estamos tentando achar a linha perdida.⁹⁵

É surpreendente que Caetano conduza essa autópsia em nome da continuidade em vez do rompimento radical. O novo grupo de possibilidades é visto em termos de uma “trajetória perdida”, que não é outra senão a narrativa fundadora da “linha evolutiva” que Caetano tem buscado, ao mesmo tempo, inventar retrospectivamente e introduzir no discurso musical brasileiro como um conceito inevitável, mas que não pode, se vai funcionar como um princípio, ser subordinada ao próprio gosto do cantor.

Vejo que é a muito duras penas que se conseguem alguns momentos de organicidade em nosso trabalho; que raramente alguma coisa reconhecível se adensa para logo depois se perder na confusão: a gente faz um samba quase sem querer de tão bonitinho, exulta por acreditar ter realizado um bom momento na trajetória dessa linguagem – eis que são tão poucos os músicos ainda capazes de ouvi-lo, enriquecê-lo, compreender o que ele pode significar,

95 VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço. In: VELOSO, C. *O mundo não é chato*. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 153. Artigo originalmente publicado na revista *Ângulos*, dos alunos da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia, em 1965.

aprender com ele ou, no correr da História, reensiná-lo; e mesmo esses têm poucas oportunidades de responderem uns aos outros.⁹⁴

Perguntamo-nos se, em vez de central para a tropicália, Caetano era de fato um tropicalista: o projeto pós-tropicalista já está expresso aqui, em sua plenitude, completo com seus tons liberais-nacionalistas, em 1965. Todavia, o que é importante notar nesse ponto é que o mercado se preocupa, da mesma forma, com a “linha evolutiva” ou uma “trajetória perdida” e com a segunda onda da bossa nova de protesto. Caetano escreve, como sempre, com admirável precisão. O que está em jogo não é o que a música significa, mas o que “pode significar” em termos de um desenvolvimento musical nacional quando este é abordado por alguém entendido no assunto. São duas as entidades que possivelmente se importariam, de modo plausível, com tal linha evolutiva. Primeiramente, a nação, o referente de “nós” e “nossa” - mas puramente em um sentido de comunidade imaginária - não um mercado nacional, pois o mercado nacional não é outro que não a “confusão” na qual a linha evolutiva vai “se perder”. Em segundo lugar, os músicos, os quais são capazes de discernir, em suas práticas, o material a ser desenvolvido por suas mãos, em outras palavras, um bourdieusiano campo restrito de músicos a “responder uns aos outros” - contudo, é precisamente a falta desse campo que Caetano lamenta. Não existem nenhuma das entidades às quais uma “linha evolutiva” pudesse, plausivelmente, importar. O mercado, no entanto, existe. Como se viu anteriormente, a música “precisa” dele; não há mais nenhum outro modo de distribuição que se iguale ao da indústria cultural. Mas Caetano, apesar de tudo, não está fazendo música para a indústria cultural, que é, novamente, a “confusão” na qual se perdeu tudo que merecia ser salvo.

Em outras palavras, a prática musical de Caetano requer uma política separada em relação ao apelo do cantor ao mercado, apelo esse que guina desconfortavelmente entre o realismo e o cinismo e apesar da ideologia liberal-nacionalista do cantor, a qual guina desconfortavelmente entre condescendência e paternalismo. Caetano descobriu, no mercado, uma condição de possibilidade para uma forma de sentido que é, em princípio e necessariamente, autônoma em relação ao mercado. Um modo de se refletir sobre isso é dizer, um pouco pateticamente, que já em 1965 a obra de Caetano apontava para a produção de sentidos para uma audiência que estava “por vir”; e ao menos nessa perspectiva sua obra representa uma certa resistência, ainda que frágil, ao presente. Um

94 VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço, p. 152.

outro modo de construímos a reflexão seria dizer que, em um contexto neoliberal, quando o Mercado, enquanto horizonte de todos os esforços humanos, é o vetor mais forte (e praticamente o único vetor) no plano ideológico do capital, e a valorização universal é praticamente seu único (mas também o mais devastador em termos sociais) imperativo, Caetano apresenta um modelo valioso.

Nas atuais circunstâncias, a produção de sentido artístico – ou seja, a produção do que não pode ser valorado dentro de uma sociedade que subordina toda atividade à produção de valor – é, em si, uma forma de política. Não se trata meramente de uma questão de produzir uma linha de fuga ao longo da qual os artistas podem, dentro de campo cultural saturado de valor, produzir não-valor, ou seja, sentidos – ainda que os artistas possam experienciar essa linha de fuga dessa forma. Em vez disso, em um regime neoliberal – cuja essência é a exigência de que tudo seja valorado – a produção do não-valorizável aloja um “corpo estrangeiro” no ponto fraco da ideologia do capitalismo. A eficácia política de tal ato está, necessariamente, além do escopo deste ensaio. Nós estamos inicialmente preocupados com o problema de assegurar o sentido em meio ao horizonte ideológico de uma sociedade inteiramente saturada pelo mercado, ou seja, em assegurar a precondição da narrativa e da representação para que essas possam ter uma representatividade política. Os sentidos circulam ou fracassam em circular, se compelem ou fracassam em se compelir. O sucesso na primeira possibilidade, que é facilmente questionável, não garante sucesso na segunda possibilidade, a qual não é facilmente questionável. Entretanto, se poderia evitar repetir o erro dogmático de Schönberg, qual seja, o de porque *A ópera dos três vinténs* era popular, ela não fora entendida.

Tradução

Aparecido Donizete Rossi e Renato Gonçalves Ferreira Filho

Sobre o autor

Nicholas Brown

Professor dos departamentos de Inglês e de Estudos Afro-Americanos da Universidade de Illinois em Chicago (EUA). Bolsista da Fundação Alexander von Humboldt e pesquisador visitante da Universidade Humboldt de Berlim (Alemanha). E-mail: cola@uic.edu

Modernização à Brasileira

Maria Elisa Cevasco¹

Resumo

O artigo se propõe a descrever algumas das peculiaridades do funcionamento do capitalismo global na periferia, através do exame de ensaios do crítico cultural Roberto Schwarz, lidos como instrumentos de descoberta e de interpretação do projeto de modernização da sociedade brasileira.

Palavras-chave

Crítica cultural, modernização periférica, Roberto Schwarz.

Recebido em 12 de março de 2014

Aprovado em 9 de junho de 2014

CEVASCO, Maria Elisa. Modernização à brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 191-212, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p191-212>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Modernization Brazilian Style

Maria Elisa Cevasco

Abstract

The article presents an examination of the peculiarities of global capitalism on the periphery. It does so through a reading of some of the essays written by the cultural critic Roberto Schwarz, which are considered as instruments for the discovery and interpretation of the project of modernization in Brazilian society.

Keywords

Cultural criticism, peripheral modernization, Roberto Schwarz.



Moderno: como slogan de determinados tipos de mudança, o termo merece exame detido.

Raymond Williams

O Brasil não sabe se é um país moderno ou se ainda está em 1964

Mano Brown

erá que o Brasil deu errado? Por que o país do futuro aterrisou no presente como a 6ª economia mundial, mantendo uma pífia classificação em índices como o de Gini e o IDH? A menos que queiram desvencilhar sua reflexão das amarras do real, os intelectuais brasileiros têm que se posicionar diante do enrosco que é o funcionamento fora de esquadro do chão histórico onde se ancora sua produção.

A cultura, como concretização dos significados e valores de uma sociedade, não está, é claro, isenta dessa responsabilidade. Assim, a obra de nosso crítico mais consequente, Roberto Schwarz, tem-se dedicado a tentar especificar as sequências brasileiras como estruturadas em nossa produção cultural. Como o objetivo aqui é vislumbrar, pelas lentes da cultura, algumas das peculiaridades do funcionamento específico do sistema mundial no Brasil, decerto da maneira canhestra que permitem meu pouco engenho e quase nenhuma arte, vou me concentrar em dois ensaios complementares de Roberto Schwarz, “Cultura e Política, 1964-1969”, publicado em 1970, e “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo”, publicado em 2012. Ambos os ensaios têm como pano de fundo a reflexão de como a arte estrutura e propaga as ambiguidades e desacertos da modernização à brasileira.

Como se sabe, “Cultura e Política, 1964-1969” fazia um balanço do custo cobrado pela derrota do projeto de desenvolvimento do Brasil sob a égide da esquerda. Começa demonstrando como um erro de avaliação do maior partido de esquerda do pré-1964, o Partido Comunista, traz consequências marcantes: “Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda

e na organização da luta de classes”.² Esta fraqueza se deve também à estratégia do Partido Comunista de unir-se à parte nacionalista e modernizante da burguesia nacional, vista como um aliado natural contra os aspectos arcaicos da sociedade brasileira.

Segundo Roberto Schwarz, a avaliação de que a dominação imperialista e o conservadorismo interno eram ligados e que não se podia mudar uma sem mudar a outra estava correta. Já a ideia de aliar-se com o inimigo de classe levou a uma visão “desdentada de marxismo”, que abraçava a problemática burguesa de democratização e de modernização nacionalista. Um dos resultados foi um marxismo “especializado na inviabilidade do capitalismo, e não nos caminhos da revolução” (p. 78). Por esses rumos tortos, chegava-se à esquerda e à direita a uma visão sem contradições da modernização, desejo de todos e lastro de quase todas as avaliações do Brasil³. Sabemos as consequências políticas do equívoco do PC: no momento do golpe, as classes dominantes se uniram em torno do anticomunismo com os resultados que conhecemos para as esquerdas. Mas, aí um dos focos de interesse do ensaio, esse desastre político não impediu que o intenso fermento social desses tempos, em que o “país vibrava e as opções diante da história mundial” eram assunto do dia a dia, desembocasse em uma extraordinária floração cultural que logra figurar as linhas de força desse momento histórico ímpar e atinge ampla projeção internacional. No ensaio, ele destaca entre as grandes realizações culturais da época: o método revolucionário de alfabetização de Paulo Freire, a arquitetura baseada no sentido do coletivo e não de ornamentação burguesa, o teatro engajado, cada um a sua maneira, de Augusto Boal e de José Celso Martinez Corrêa, o Cinema Novo, e, o mais significativo para esta discussão, o Tropicalismo que, como se sabe, é um movimento que une as músicas dos compositores e cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil, peças como “O rei da vela” de Oswald de Andrade, e “Roda Viva”, de Chico Buarque, ambas dirigidas por José Celso Martinez Corrêa; filmes como “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade; além dos famosos “Parangolés”, do artista plástico Hélio Oiticica. Na televisão, então já bastante difundida no Brasil, o programa do Chacrinha, que

2 SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: _____. *O Pai de família e outros estudos*. [1978] São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.75. A partir de agora apenas as páginas do ensaio serão citadas entre parênteses.

3 Mais de quarenta anos mais tarde, quando os termos modernidade e modernização ganham larga circulação com a ideologia do neo-liberalismo do mercado globalizado, Fredric Jameson, em *A Singular Modernity* (2002), sugere que toda vez que lermos “modernidade” devemos substituir o termo por capitalismo, “só para ver o que acontece”. Cf. JAMESON, Fredric. *A Singular Modernity: Essays on the Ontology of the Present*. London: Verso, 2002.

misturava as classes sociais e os segmentos culturais e, no jornal, os textos de Nelson Mota, Ruy Castro e Torquato Neto são outras expressões do movimento.

Ainda que o crítico apresente esse momento luminoso da cultura nacional já sob o signo da derrota, que abre os olhos para as ambiguidades que aí já estão configuradas, fica o sentido da excepcionalidade de uma hora histórica em que há um forte nexos entre ebulição política e elaboração artística. De fato, até nossos dias esse momento de grandes realizações artísticas não foi igualado, assim como não o foram, até onde vão minhas luzes, a efervescência artística dos anos da República na Espanha ou do construtivismo na agora Rússia. A mistura potente de revolução política no horizonte do provável em uma sociedade em movimento dá impulso a uma inovação estética que confere à arte o valor que a vida sem escolhas lhe nega, ou seja, a de um ato social simbólico, uma intervenção no real que registra e esclarece uma situação histórica específica.

O ensaio examina como isso se dá no Brasil pré-golpe e nos anos que antecedem o endurecimento do AI-5, deslindando a tessitura complexa desse momento crucial do século XX brasileiro. A análise dessa produção cultural saturada de História e de possibilidades evidencia as contradições e superações e esclarece os termos da derrota do partido anticapitalista. A derrota política foi avassaladora, mas o legado desse tempo para o futuro é considerável, estabelecendo um marco que baliza as avaliações subsequentes. Isso também porque a cultura do período

chegou a refletir a situação dos que ela exclui e tomou seu partido. Tornou-se quase um abcesso no interior das classes dominantes. É claro que na base da sua audácia estava sua impunidade. Não obstante, houve audácia, a qual, convergindo com a movimentação populista num momento e com a resistência popular à ditadura noutro, produziu a cristalização de uma nova concepção do país. (p. 110).

Claro que essa nova concepção não se tornou hegemônica, mas algo da sua força permanece, nem que seja apenas como um horizonte contra o qual se mede onde estamos e que horas são. Essa mesma medida pode estar na base da decisão do nosso crítico de retomar o tema da figuração dos tempos na cultura no ensaio publicado em 2012. Ele revisita aí a obra de Caetano Veloso para aferir o percurso trilhado pelo que era visto como posição de esquerda nesses anos. O objeto desta vez é a autobiografia que Caetano tinha publicado em 1997, momento da consolidação

do neoliberalismo no Brasil. A escolha, segundo Roberto Schwarz, é em princípio motivada pela força do livro, que, como os grandes romances realistas, revela um rumo social.

O crítico interpreta Caetano como uma personagem típica, no sentido empregado por Lukács para descrever as personagens ficcionais que encarnavam as contradições e as verdades das forças históricas em movimento em uma determinada formação social. Desse ângulo, Caetano personifica e revela por onde passam os caminhos que levam das aspirações e ambições de superação dos entraves do Brasil – o motor das grandes movimentações tanto políticas como culturais dos anos formativos para essa geração que hoje tem mais de 60 anos – às posições de uma “esquerda”, com muitas aspas, que diz fazer a única política possível. Pode ser que o tema das gerações seja um dos temas subjacentes ao ensaio, emoldurado por vários pontos de chegada em diferentes projetos: nas artes, Caetano, nascido em 1942, foi rebelde e é cantor e compositor de sucesso, pensador considerado, símbolo de uma liberação hedonista. Na crítica dialética, que pensa arte e sociedade, a obra de Schwarz, nascido em 1938, desenha um mestre na explicação da matéria brasileira e seus encadeamentos com o capitalismo contemporâneo. No plano da política real, Dilma Rousseff, nascida em 1947, ex-ativista de um grupo de guerrilha e prisioneira do Dops e da Oban nos anos pós-1964, é, como se sabe, presidente de um governo que se aproxima cada vez mais do centro e cada vez menos do socialismo como o conhecíamos. Seu mandato, de novo como se sabe, seguiu-se ao de Lula, nascido em 1945 e, antes dele, a Fernando Henrique Cardoso, nascido em 1931, e, como sabemos, ex-marxista, e um dos teóricos da influente teoria da dependência, que buscava, nos anos 1960, compreender o imbricamento do desenvolvimento nacional e os ditames do capitalismo internacional. Embora bastante diferentes entre si, essas figuras da vida nacional compartilham um ar do tempo ao qual cada um reage à sua maneira e dentro de seus projetos específicos. No plano da História compartilhada, destaca-se, é claro, o golpe de 1964, que vem pôr fim à efervescência política e floração cultural inéditas, assuntos do ensaio de 1970, quando, na aferição do próprio Roberto, as opções de mudança radical estavam em aberto. E isso em um país onde tradicionalmente em lugar de ruptura e de possível superação dos horizontes dados sempre se assiste à reposição da ordem antiga e à permanência de aspectos centrais da situação que se pensava ultrapassada.

O ano de 1964 representa uma hora histórica decisiva com consequências que reverberam até nossos dias. Um dos muitos focos de interesse do ensaio de 2012 é que tenta responder à questão central, ou

seja, “Como foi que aquilo tudo deu nisso?” Como as ideias de superação do capitalismo por uma ordem mais justa dos anos pré-golpe foram superadas por sua vez pela acomodação à ordem vigente, ainda que posando de “outra coisa”? Que cara tem essa “esquerda acomodada” e o que ela pode nos ensinar a respeito do movimento histórico da vida brasileira, como apreendido por uma figura que concretiza de forma específica vários aspectos centrais das nossas condições objetivas? São essas algumas das perguntas que o ensaio de Roberto Schwarz suscita.

Ele as responde através de uma leitura cerrada do livro, deixando o seu objeto falar e demonstrando mais uma vez o potencial cognitivo da crítica dialética. Assinala, de saída, a originalidade da posição de um músico *popular*, adjetivo central para a discussão, que toma a si a tarefa de aferir sua prática e a de seus companheiros de ofício, à luz das opções estéticas e políticas de seu tempo, tema da autobiografia. E, em um país onde o “popular” não é associado à reflexão ou à crítica, nossa personagem o faz sem abandonar a relação com o público de massas, juntando em uma só pessoa o que a vida social coloca em posições antípodas, o intelectual e o *pop star*. A própria acepção de “popular” traz em si o conflito histórico: o sentido tradicional do termo se insere no campo semântico de “semi-analfabetismo, exclusão social, direitos precários”. A acepção contemporânea, dada pelos meios de comunicação de massa, convive com a primeira dando notícia

do fato de que no Brasil, como noutros países periféricos, as duas acepções do popular se sobrepõem, pois as condições antigas não estão superadas, embora as novas sejam vitoriosas, o povo participando das duas esferas. Exclusão social – o passado? – e mercantilização geral – o progresso? – não são incompatíveis, como supõem os bem-pensantes, e sua coexistência estabilizada e inadmissível (embora admitida) é uma característica estrutural do país até segunda ordem.⁴

As reações ao que é “popular”, “povo”, exprimem as diferentes posições diante dessa característica.

O centro do programa estético e político dos anos pré-golpe é mudar essa estrutura histórica.

4 SCHWARZ, Roberto. Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Cia das Letras, 2012, p. 54. A partir de agora, apenas serão citadas as páginas deste ensaio, entre colchetes.

Sob o signo da radicalização política, que beirou a pré-revolução, o programa tinha horizonte transformador. Em especial as artes públicas – cinema, teatro e canção – queriam romper com a herança colonial de segregações sociais e culturais, de classe e raça, que o país vinha arrastando e reciclando através dos tempos, e queriam, no mesmo passo, saltar para a linha de frente da arte moderna, fundindo revolução social e estética. Tratava-se por um lado de reconhecer a parte relegada e não-burguesa da nação, dando-lhe direito de cidade, e, por outro, de superar as alienações correspondentes a esta exclusão, que empobreciam a vida mental também dos incluídos. Graças ao espírito dialético, que estava em alta, os vexames de nossa malformação social – as feições de ex-colônia, o subdesenvolvimento – mudavam de estatuto. Em vez de varridos para baixo do tapete, eles passavam a ser identificados como interpelações históricas, em que estavam em jogo não só o atraso nacional como o rumo burguês e a desigualdade do mundo. {p. 55}

Esse reconhecimento marca a geração que viveu o golpe e refletiu sobre suas consequências de um ponto de vista de esquerda, aí sem aspas: sem almejar a integração social não se pode falar em país moderno. Essa máxima estrutura a interpretação da realidade brasileira, a avaliação do que emperra sua mudança, e também os modos de inserção do nosso dito atraso no capitalismo internacional, cuja ideia de modernização é, necessariamente, excludente. Essa situação torna a figura de Caetano exemplar e aumenta o interesse de especificar o giro de posição, que a leitura de Roberto Schwarz demonstra na biografia de 1997. Esse giro é a expressão de uma estrutura de sentimento⁵ que vai dominar a paisagem política e intelectual até nossos dias. Nesse sentido, a autobiografia registra a mudança de perspectiva e de tom, e a construção de uma retórica e de um argumento que se tornarão hegemônicos na Esquerda de hoje.

Caetano está no centro de uma série de convergências: é músico popular; tem formação no campo da esquerda onde, como veremos, ainda se imagina; foi preso pelo regime militar; é líder, ao lado de Gilberto Gil, de um movimento cultural de grande alcance, que procura figurar um aspecto chave da vida nacional, precisamente a convivência

5 Estrutura de sentimento é expressão cunhada por Raymond Williams para descrever com atua a determinação sócio-histórica nos modos de pensar, produzindo algo tão firme como uma estrutura e tão inefável como sentimentos. O termo procura dar conta de uma área da experiência que é material e social, mas ainda não totalmente articulada. Cf. CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

entre o antigo (o atraso) e o contemporâneo (a substituição do atraso pela inserção subalterna no mercado moderno). Como se há de recordar, o procedimento formal básico do tropicalismo em sua primeira hora (vale lembrar o penico e foto de formatura na capa ultracontemporânea do disco *Panis et circencis* (sic) de 1968) buscava submeter o arcaico a procedimentos ultracontemporâneos como a montagem, os arranjos musicais do rock internacional, o uso de guitarras elétricas e as citações de vanguarda. Já no ensaio de 1970, Roberto reconhecia que o movimento alcançava uma explicitação artística das características da vida na periferia do capitalismo poucas vezes igualada em nitidez:

...A coexistência do antigo e do novo é um fato geral, e sempre sugestivo de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isso porque esses países foram incorporados ao mercado mundial – ao mercado moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em vez de se extinguir. Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional que dura desde os inícios. (p. 91).

Fica claro que palavras como “insolúvel” e “destino nacional” já indicam a perspectiva tropicalista sobre o país, cujas contradições são figuradas como impossíveis de superar, entendimento que está na base da virada que a autobiografia de 1997 especifica. Em que momento nosso herói típico compreende a tal inelutabilidade do destino nacional? Como ele representa essa compreensão histórica na narrativa de seu destino individual? A leitura de Schwarz segue rente à explicação de Caetano de como isso se dá. Tudo começa, como para tantos de classe média nessa geração, por uma adolescência rebelde e do “contra”. No caso de Caetano, a rebeldia o leva a forjar para si o papel de “guarda avançada da crítica e da mudança”, papel reforçado quando sai de sua cidadezinha natal (de novo um movimento típico da época em que quase só havia universidades nas capitais), vai para Salvador, então já embalada pela ebulição política e cultural dos anos pré-golpe, onde vivencia o que Roberto Schwarz define como “o encontro explosivo – e formador – de experimentalismo artístico sem fronteiras nacionais, subdesenvolvimento, radicalização política, cultura popular onipresente e província, além da hipótese socialista no horizonte.” {p. 63}

Esse, então, o espaço formador da geração. Nas palavras de Caetano, podemos ver a descrição de como as diferentes esferas da vida social se interligam e expressam, cada uma a seu modo, a potência organizadora da oportunidade histórica de enfim mudar o passo brasileiro. O interessante dessas palavras é que mostram como o momento histórico estrutura a experiência do vivido:

Falávamos de literatura, cinema, música popular; falávamos de Salvador, da vida na província, da vida das pessoas que conhecíamos; falávamos de política. Alvinho [um amigo] tinha rompantes heroicos: acho que foi ele quem me decidiu a colaborar com a campanha de alfabetização pelo método Paulo Freire (mais tarde, depois do golpe, ele me levou a alguns encontros secretos para a formação de um “grupo dos onze”, uma ideia de Leonel Brizola para organizar a resistência). Embora política não fosse nosso forte nessa época – 63 – com os estudantes (organizados na UNE) apoiando o presidente João Goulart, ou pressionando-o para ir mais à esquerda; com Miguel Arraes fazendo um governo admirável em Pernambuco em estreita união com as camadas populares, com os CPCs da UNE produzindo peças e canções panfletárias mas muito vitais; éramos levados a falar frequentemente de política: o país parecia à beira de realizar reformas que transformariam a sua face profundamente injusta – e de alçar-se acima do imperialismo americano. Vimos depois que não estava sequer aproximando-se disso. E hoje nos dão bons motivos para pensar que talvez nada disso fosse propriamente desejável. Mas a ilusão foi vivida com intensidade – e essa intensidade apressou a reação que resultou no golpe.⁶

Se fizermos uma descrição um pouco mais detida desse parágrafo vemos que sua ordem vai assinalando as oscilações da formação de Caetano. Acho a primeira sentença particularmente reveladora, e é ela que dá o ritmo do parágrafo: no olho do furacão, a turma de Caetano, como tantas outras, fala de política e da vida alheia, na mesma hierarquia. Política não era – e será que agora é? –, o forte, mas isso não impede que ele se engaje nos grandes movimentos da época, embora, de novo o ritmo de vai e vem, faça-o de maneira fortuita (o *amigo* o convence a participar da campanha de alfabetização do método Paulo Freire e do grupo dos onze, as peças do CPC eram *panfletárias* mas *vitais*). A

6 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. p. 63-4.

avaliação da conjuntura é exata: o país à beira das reformas, perto de enfim transformar sua face injusta e dar as costas ao capital internacional. Em seguida a reversão total, mas agora o nós, que antes parecia se referir a ele e aos amigos dá a impressão de se generalizar, suscitando no leitor atento a pergunta “Nós quem?”. Essa indeterminação é ainda mais problemática na frase do recuo final: “hoje nos dão bons motivos para pensar que talvez isso não fosse propriamente desejável.” Quem dá essas razões? O que não é propriamente desejável? Transformar a face injusta do país? Alçar-se acima do imperialismo norte-americano? Mudar?

Voltando à análise de Roberto Schwarz. Ele assinala como Caetano conta o momento da revelação dos “erros” da esquerda revolucionária. Esse momento se dá, talvez como não podia deixar de ser para um artista, através de uma experiência estética: no caso, o de sua reação, depois testada e corroborada pelas acaloradas discussões que marcaram esses tempos em que o destino do país estava em disputa, a uma cena do filme símbolo da produção desses anos, o *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha. Trata-se da cena em que a personagem Paulo Martins, um intelectual de classe média, exasperado com a subserviência de um líder sindical que, no meio de uma manifestação, chama-o de doutor, tapa a boca do líder e dirige ao público a pergunta “Estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado”. A cena é certamente carregada de ambiguidades e enfeixa uma série de posições correntes na esquerda da época. Na leitura de Roberto elas ficam assim enumeradas:

Meio sádico, meio auto-flagelador, o episódio sublinha entre outras coisas a dubiedade do intelectual que se engaja na causa popular ao mesmo tempo em que mantém as avaliações conservadoras – raramente explicitadas como aqui – a respeito do povo. Ditada pela evidência de que não haveria revolução, a desqualificação dos trabalhadores é um desabafo histórico, que no passo seguinte leva à aventura da luta armada sem apoio social. Do ponto de vista da esquerda, a cena – uma invenção artística de primeira força – era um compêndio de sacrilégios, fazendo uma espécie de chacota dolorosa das certezas ideológicas do período. Os trabalhadores estavam longe de ser revolucionários, a sua relação com os dirigentes pautava-se pelo paternalismo, os políticos populistas se acertavam com o campo adversário, a distância entre as teses marxistas e a realidade social era desanimadora, e os intelectuais confundiam as razões da revolução política e as urgências da realização pessoal. Nem por isso se atenuavam as feições grotescas das

camadas dirigentes e da dominação de classe, que continuavam em pé, esplendidamente acentuadas. A revolução não se tornara supérflua, muito pelo contrário: encontrava-se num beco histórico e não dera o necessário passo à frente. A nota geral era de deses-
pero. {p. 76-77}

A força de revelação da cena está justamente em mostrar com economia e poder de alusão como o choque de realidade do golpe desorganiza as posições de esquerda em vários níveis, interroga suas certezas e demonstra sua derrota acachapante. O fato de que Paulo Martins morre no fim do filme com uma metralhadora na mão prefigura a luta armada, que teve as consequências que eram amplamente conhecidas quando Caetano escreve a autobiografia. Mas nela a cena tem outro tom e vale a pena citá-la na íntegra para especificar como se dá o passo da esquerda revolucionária que deseja libertar a todos para a posição libertária e rebelde que iria constituir o núcleo da nova era que se anuncia:

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorrera com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. (...) era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências. Nada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático.

(...)

Portanto, quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na platéia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.⁷

Para seguir nesse cotejo das diferenças de posição entre o crítico e seu objeto, vale a pena citar na íntegra a leitura que Schwarz faz do episódio. Segundo ele:

7 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, p. 104-105 (primeiro fragmento) e 116 (segundo fragmento).

Convém notar que ‘populismo’ aqui não está na acepção sociológica usual, latino-americana, de liderança personalista exercida sobre massas urbanas pouco integradas. No sentido que lhe dá Caetano, o termo designa algo de outra ordem. Trata-se do papel especial reservado ao povo trabalhador nas concepções e esperanças da esquerda, que reconhecem nele a vítima da injustiça social e, por isso mesmo, o sujeito e aliado necessário a uma política libertadora. O respeito que ‘os melhores’ sentiam – e já não sentem? – pelos homens do povo, semi-excluídos e excluídos, em quem contemplavam a dura verdade de nossa sociedade de classes, liga-se a esta convicção. ‘Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos’, escrevia Drummond em 1940, pensando no operário⁸. Assim, quando Caetano faz suas as palavras de Paulo Martins, constatando e saudando através delas a ‘morte do populismo’, do ‘próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo’, é o começo de um novo tempo que ele deseja marcar, um tempo em que a dívida histórico-social com os de embaixo – talvez o motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o Abolicionismo – deixou de existir. Dissociava-se dos recém-derrotados de 64, que nessa acepção eram todos populistas. A mudança era considerável e o opunha a seu próprio campo anterior, a socialistas, nacionalistas e cristãos de esquerda, à tradição progressista da literatura brasileira desde as últimas décadas do século XIX, e, também, às pessoas simplesmente esclarecidas, para as quais há muito tempo a ligação interna, para não dizer dialética, entre riqueza e pobreza é um dado da consciência moderna. A desilusão de Paulo Martins transformara-se em desobrigação. Esta a ruptura, salvo engano, que está na origem da nova liberdade trazida pelo Tropicalismo. Se o povo, como antípoda do privilégio, não é portador virtual de uma nova ordem, esta desaparece do horizonte, o qual se encurta notavelmente. {p. 78-9}

É nesse momento que Caetano, para usar a expressão certa e totalmente inserida no contexto de José Miguel Wisnik em seu comentário sobre o ensaio, dá o salto que o leva de “Capitu a Brás Cubas”⁹. Pode-se acrescentar que isso torna Caetano tão típico da subjetividade forjada pela derrota do campo anticapitalista quanto o protagonista de

8 ANDRADE, Carlos Drummond de. “O operário no mar”. In: *Sentimento do mundo*.

9 WISNIK, José Miguel. Versus. *O Globo*, 28 de abril de 2012. Disponível em: <http://www.trela.com.br/arquivo/versus> Acesso em: 21 jul. 2014.

Machado é típico da subjetividade que se forma nas contradições acirradas do sistema na periferia. Claro que, dadas as condições históricas, Caetano poderia ter sido uma Capitu ou uma Helena Morley, espíritos desabusados que não se curvam com facilidade e gosto às injunções dos tempos. O crítico acompanha com aprovação os capítulos da formação de nosso protagonista, a infância inconformada, a exposição ao fermento político e à bossa nova, em especial à produção de João Gilberto. Roberto Schwarz classifica como extraordinária a percepção de Caetano do que efetivamente embasa a grandeza da realização artística de João Gilberto. Para o crítico, Caetano dá aí um verdadeiro “olé dialético” ao apresentar sua avaliação do significado real da invenção artística de João

o cantor popular, pela originalidade da dicção musical que desenvolveu, é dito ‘um redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira – da sua desumana e deselegante estratificação – como desenhador das formas refinadas e escarnekedor das elitizações tolas que apequenam essas formas’.¹⁰

A avaliação sobre o golpe também é certa: “(...) víamos no golpe a decisão de sustar o processo de superação das horríveis desigualdades sociais brasileiras e, ao mesmo tempo, de manter a dominação norteamericana no hemisfério”.¹¹ Vê-se então que nosso protagonista tem consciência clara e esclarecida do que se dá à sua volta.

O momento Brás Cubas vem quando Caetano avalia, com razão, que o golpe marca também a derrota de um modo de pensar, aquele que considerava que as classes oprimidas teriam que fazer a revolução para que todos fossem livres. A transformação, embora anunciada nos momentos de vai e vem da exposição de Caetano, é surpreendente. Forçando um pouco a analogia, é como se Capitu, tendo entendido que Bentinho não vai mudar e que seu modo de pensar é o vencedor, capitulasse e resolvesse ser uma esposa no modo do vigente. Nosso protagonista percebe corretamente (realisticamente diria certa esquerda de nossos dias) que o golpe era um momento chave não só da história do Brasil, onde o realinhamento de classes se dava em aliança com o capital estrangeiro, como também da Guerra Fria, quando a dominação norteamericana se consolidava no hemisfério, todos unidos para implantar o projeto de modernização excludente que marcaria os anos do milagre e os seguintes. O momento encerra, é claro, a derrota de um modo de pensar,

10 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, p. 502.

11 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, p. 177.

que é um dos conteúdos, como vimos aqui, da cena de *Terra em transe*: o povo oprimido tem que fazer a revolução para que todos sejam livres. Como não o fez, a conclusão que tiram alguns, entre eles certamente nosso protagonista, é de que, para usar a linguagem clássica, não é mais possível a luta de classes. Claro que esse é um dos ideogramas chave dos vencedores da Guerra Fria, o qual ia dominar o cenário mundial até nossos dias. O que torna Caetano típico do que estou tentando caracterizar como a esquerda conformada é que isso para ele é uma liberação e uma abertura para novos tipos de política, notadamente a política de identidades, todas elas muito bem intencionadas e nenhuma anticapitalista, e todas se furtando de enfrentar o fato de que essas políticas, assim como as posições ecológicas mais recentes, não se podem realizar totalmente a perdurar a situação atual.

É possível dizer que esse ponto continua central e traumático, em especial para a geração que viveu o momento luminoso das possibilidades. Veja-se como ele retorna na apreciação de José Miguel Wisnik sobre o ensaio de Roberto. Ele concorda que a reação a *Terra em transe* é emblemática de um giro no percurso de Caetano, mas discorda da avaliação de que este giro o leva a aderir aos que desqualificam as forças populares: “O entusiasmo a que a passagem da cena de *Terra em transe* se refere é mais propriamente o de avizinhar-se de uma nova forma mental, ligado ao momento libertador, entre transe e esclarecimento, promovido pela queda de tabus”.¹²

Concordo plenamente que se trata de uma nova forma mental, embora tenha dificuldades de pensar essa forma nos termos mais propriamente psíquicos de um transe. Qual o tabu que cai? O do sentimento geral de que era preciso integrar o povo em qualquer projeto social digno desse nome? Em que medida isso abre possibilidades? Qual o preço social e, em última análise, o custo humano, dessa nova posição excludente? Caetano acerta ao ver aí o que ele chama de “a morte do populismo”. Em *Verdade tropical* ele elabora as consequências:

O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral¹⁵ com que nem se sonhava... era a retórica e a poética da

12 WISNIK, José Miguel. Versus.

13 Note-se que Roberto Schwarz acerta na mosca ao observar que as tais miradas críticas de diferentes naturezas eram uma volta ao passado das velhas avaliações do Brasil.

vida brasileira do pós-64: um grito fundo de dor e revolta imponente, mas também um olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nós, de ser e de sentir.¹⁴

Não se trata de defender aqui o populismo realmente existente no pré-1964. Embora não seja estudiosa do assunto, tendo a concordar com a avaliação de Roberto Schwarz de que este populismo era uma “estranha confluência entre capital e trabalho em torno de uma entidade mítica”, no caso, “uma visão apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpesinato, a *intelligentsia*, os magnatas nacionais e o exército” (p. 76). Mas o fato é que o giro preparava a entrada de um novo tipo de oposição, liberta, como diria Caetano, do fardo dos pobres e pronta a juntar-se à novíssima esquerda ocidental. Como se sabe, após as derrotas dos anos 1960, abandona-se por toda a parte a ideia de oposição e de ruptura com o modelo econômico substituída pelo “dissenso mercantilizado dos diferentes estilos de vida”, nome de uma coletânea de ensaios publicada em Nova Iorque que procura desenhar esta virada¹⁵. Nesse sentido, a tipicidade de Caetano tem contorno mais global e ajuda a entender tanto a situação local quanto a internacional que a determina, e o faz a partir da reação a um momento central da conjuntura atual. Como se sabe, o golpe de 1964 não foi apenas um caso singular, mas a instância mais dramática de um fenômeno global, o do começo da vitória dos Estados Unidos e seus aliados na Guerra Fria, que levaria à consolidação da hegemonia americana no capitalismo de mercado, o que se chama hoje de globalização. O nexos ideológico dessa nova forma de funcionamento do velho sistema é o da “modernidade singular”, formulação, como vimos, de Jameson para dizer a volta da obsessão com o “moderno” em pleno pós-moderno, agora como a ideologia central do tempo da dominação incontestada do capitalismo do mercado “livre” por todo o globo. Basta lembrar como é “pouco moderno” em nossos dias o estado do bem-estar social, ou a proteção à indústria nacional, ou aos direitos dos trabalhadores. Para voltar a 1964, claro que os militares ao tomar o poder no Brasil instauraram nada mais nada menos do que um processo de modernização do país, sem nenhuma pretensão de que essa modernização seria para todos.

Um dos muitos efeitos da colonização do termo pelo sistema vigente é que relega os esforços anticapitalistas à posição contrária, de antigo, fora de

14 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, p. 105-106.

15 Esse trabalho é citado por BROWN, Nicholas. *Utopian Generations*. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 188.

moda, algo pronto para ir para a lata de lixo da história. No campo da produção artística esse realinhamento marca o fim do que Nicholas Brown chama de “modernismo político fundado em grandes projetos utópicos”¹⁶ e o começo da indistinção que marca o momento contemporâneo do pós-moderno.

A produção artística de Caetano foi e é emblemática das formas da inserção do nacional no campo de forças internacional. A instauração do Tropicalismo, como ressalta Roberto Schwarz no ensaio de 1970, correspondeu a uma nova situação, o momento em que o arcaico (as estruturas antigas da formação social brasileira) se combinaram com o moderno cujo sentido, nessa hora histórica, ainda estava em disputa.

Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia, que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades de desenvolvimento nacional, o golpe de 1964,...firmou-se pela derrota desse movimento, através da mobilização e confirmação, entre outras, das formas tradicionais e localistas de poder. Assim, a integração imperialista que em seguida modernizou para seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional, passa à forma de submissão. (p. 86-87)

O procedimento formal básico do Tropicalismo reside, como vimos pelas lentes de Roberto Schwarz, em dar materialidade a essa fusão do antigo e do moderno, justapondo imagens do atraso e procedimentos contemporâneos. O movimento logrou uma integração total ao mercado, onde ocupa o nicho de “dissidentes”. Que essa dissidência seja totalmente palatável dá notícia do acerto dos tropicalistas que lograram uma fórmula que diz muito da modernização à brasileira. Aprendemos com ele, já em seu ensaio de 1977, “Idéias fora do Lugar”¹⁷, que uma das peculiaridades mais reveladoras do funcionamento do Brasil é justamente o fato de que a cada momento de superação – basta lembrar a Independência, o Abolicionismo, a República –, o Brasil historicamente repõe vários elementos da fase que se pensava superada. O Tropicalismo registra o momento da dissolução da liga potente entre forças históricas em disputa, artistas

16 BROWN, Nicholas. *Utopian Generations*, p. 188.

17 SCHWARZ, Roberto. Ideias fora do Lugar. In: _____. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

em busca de processos de uma arte popular, experimentalismo estético e opções políticas radicais que marcaram o período pré-golpe. Nessa etapa, em plena ditadura militar, o impulso esquerdizante, de revolucionário torna-se rebelde e, longe de reivindicar a mudança das relações de propriedade, aponta para uma versão localizada de política, ligada à liberação dos costumes, uma liberação do corpo e do desejo, mais do que das massas oprimidas. A própria questão das formas de integração com o capitalismo internacional, central para um país periférico, é deixada de lado. A integração em si importa mais do que seus termos. É significativo que Caetano Veloso, recordando de como o nome “Tropicália” foi tirado de uma instalação de Hélio Oiticica, nos diga que não gostava do nome porque reduzia o que ele entendia de sua música a uma “reles localização geográfica.”¹⁸ Outro ponto negativo, para o compositor que ensaiava formas de integração com o internacional, era que a

palavra tropicalismo me soava conhecida e gasta, já a tinha ouvido significando algo diferente, talvez ligado ao sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (o que mais tarde se confirmou), de todo modo, algo que parecia excluir alguns dos elementos que nos interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente.¹⁹

Se antes a questão era pensar centro e periferia como interconstituintes e como uma divisão superável apenas em um horizonte pós-capitalista, em uma ordem mundial renovada cujas possibilidades estavam dadas em muitos países nos anos 1960, para os tropicalistas a questão era experimentar novas posições de sujeito nessa relação vista como palatável e impossível de mudar. Enfim, o futuro estava mais para os tropicalistas do que para os anseios revolucionários.

E, no entanto, esses anseios voltam a assombrar. Schwarz termina sua avaliação sobre nosso herói típico assinalando a generalidade deste percurso de nosso tempo:

Escrito com distância de três décadas, em plena normalização capitalista do mundo nos anos 90, *Verdade tropical* recapitula a memorável efervescência dos anos 60, em que o Tropicalismo figurava com destaque. Bem vistas as coisas, a guerra de atrito com a

18 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, p. 188.

19 Idem, *ibidem*, p. 192.

esquerda não impediu que o movimento fizesse parte do vagalhão estudantil, anti-capitalista e internacional que culminou em 1968. Leal ao valor estético de sua rebeldia naquele período, Caetano o valoriza ao máximo. Por outro lado, comprometido também com a vitória da nova situação, para a qual o capitalismo é inquestionável, o memorialista compartilha os pontos de vista e o discurso dos vencedores da guerra fria. Constrangedora, a renúncia à negatividade tem ela mesma valor de documento de época. Assim, a melhor maneira de aproveitar este livro incomum talvez incluía uma boa dose de leitura a contrapelo, de modo a fazer dele uma dramatização histórica: de um lado o interesse e a verdade, as promessas e as deficiências do impulso derrotado; do outro, o horizonte rebaixado e inglório do capital vitorioso. {p. 110}

Seria tentador terminar esta minha tentativa de interpretação nessa altura em que Schwarz coloca o debate, mas a reação²⁰ que seu ensaio provocou é de tal ordem que me sinto tentada a arriscar uma interpretação que, embora me obrigue a dialogar com algumas dessas reações, pode ajudar a desentranhar um conteúdo mais esperançado da negatividade da crítica. Explico: a imprensa brasileira, tradicional caixa de ressonância do espírito dominante, deu um destaque excepcional ao livro. O excepcional não se refere, óbvio, à qualidade da obra, mas ao fato de se dar destaque a uma posição declaradamente marxista, esta corrente tão pouco “moderna”. Assim, a *Folha de São Paulo*, antes mesmo de o livro sair, entrevistou Caetano, que tivera acesso ao ensaio antes da publicação. Ele se declara envaidecido com a atenção dispensada pelo crítico, mas se ressentido do fato de que os que ele chama de “elegantes uspianos”, e nomeia Marilena Chauí e o próprio Roberto Schwarz, nunca dizem nada da “Coréia do Norte”. O que isso tem a ver com a discussão em pauta sobre visões do Brasil eu não sei, a menos que haja alguma conexão, que não sou capaz de especificar, com a apreciação que Caetano faz de Mangabeira Unger, que, segundo ele,

20 Há resenhas acadêmicas em outro tom, como por exemplo, a de OHATA, Milton. Roberto Schwarz e o progresso à brasileira. *Piauí*, n. 69, e de RODRIGUES, Lidiane Soares. Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas. *Tempo social*, São Paulo, v. 24, n. 1, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702012000100016>, e a de PILATI, Alexandre. Verdade versus Análise, Disponível em: <http://outraspalavras.net/posts/verdade-versus-analise/> Acesso em: 11 jul 2014; e também a de GONÇALVES, Anderson; OTSUKA, Edu Teruki; RABELLO, Ivone Daré. O retratista e os intelectuais: às voltas com 1964. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 57, dez. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0020-38742015000200014>.

abre espaço para a originalidade do Brasil. Para mim isso é fatal: somos originais, seremos originais, ou desapareceremos. O capitalismo não é inquestionável. ...Sou contra [a sociedade do lucro]. Mas não quero que os que lutam contra isso possam ganhar poderes autocráticos. Uma revolução feita a partir da originalidade benigna de um Brasil de sonho deveria não precisar ser sangrenta e poderia, de qualquer modo, orientar os serviços que alguém queira prestar à Justiça de um jeito diferente daquele que tem sido desenvolvido pelos movimentos revolucionários da esquerda convencional. Eles têm levado à autocracia e a Estados policiais. Sou contra. Além disso, quando se diz ‘capitalismo’, o que mesmo que se diz?²¹

Penso que se apresentam aí algumas das características que tornam posições como a de Caetano tão palatáveis: por um lado apela ao imaginário mais conservador ao destacar apenas a herança pesada e real do socialismo efetivamente existente – todos à esquerda e à direita, se é que se pode nessa ótica falar assim, desaprovam e, em especial a esquerda, tem que dar conta desse peso. Outro passo peculiar é o da solução fantasiosa do Brasil de sonho, baseada na excepcionalidade nacional que sempre foi o mantra das classes dominantes para justificar seus privilégios, mas apela ao narcisismo geral de sermos todos únicos. E isso sem contar que, no contexto de um mundo de produção e comércio globalizados sob a égide do capital, fica difícil manter qualquer pretensão de originalidade. Ainda mais um, é o da negação de que o capitalismo seja identificável – provavelmente porque é hoje o estado natural do mundo? Note-se também a reiteração da posição subjetiva “Sou contra” como instância explicativa. Mesmo assim, e atestando que o espírito dos anos 60 ainda assombra, Caetano reitera que

Minha teimosia em permanecer no campo da esquerda vem da minha crença na possibilidade de mudar para melhor o jeito de a gente viver sobre a Terra. Não descarto sequer a eventualidade de alguma violência. [e aí vem o vai e vem que aprendemos a reconhecer] Mas estou certo de que o que se chama de esquerda também atrapalha muito.²²

21 VELOSO, Caetano. *Folha de São Paulo*, 15 de abril de 2012, p. 5.

22 Idem. *ibidem*.

Parece que o jornalista esportivo Juca Kfoury acertou ao comentar sem ironia a entrevista de Caetano com a conclusão de que este é o “representante da esquerda moderna”. Falta acrescentar que moderno aí exemplifica o exercício sugerido por Jameson e ganhamos em compreensão ao substituir moderno por capitalista.

Nas resenhas mais propriamente literárias aparece o desconforto que uma tomada de posição clara gera em nossos termos dominados pelo relativismo, uma das manifestações ideológicas de um período histórico que se apresenta como um momento em que, sempre segundo essa ideologia, não haveria alternativas ao que existe. Assim, o resenhista da *Folha de São Paulo* lamenta o “contrapeso ideológico” do texto que, se não fora por isso, estaria “cheio de boas análises e ideias”. E explica que

no intuito talvez de compensar a bancada marxista por deixar-se enfeitiçar pelo Tropicalismo e seu herói, mesmo quando sua atitude ‘transgressora e libertária’ já rechaçava igualmente os *establishments* de esquerda e direita, Schwarz move-se segundo uma dialética (sic) de elogio e reprimenda.

A destacar, além da incompreensão do movimento do ensaio, a ideologia de se pensar o trabalho da crítica como o de elogiar ou reprimir, ou, na linguagem do jornal, dar estrelas. Veja-se aí uma das muitas perdas, do rebaixamento do horizonte ideológico que vem junto, como mostra Roberto Schwarz, com a renúncia a questionar o que existe.

O resenhista da *Veja* merece ser citado de forma mais extensa porque mostra, também de forma muito rebaixada, o estrago que a acomodação ao vigente faz na capacidade crítica. Começando pelo papel reduzidíssimo que confere à crítica literária:

Como Schwarz é um crítico marxista ou, pelo menos, de esquerda, ele tem assuntos mais importantes a discutir: as desigualdades sociais e a luta de classes, o desequilíbrio das relações internacionais e o imperialismo americano, as deformações da história brasileira e as injustiças que estas teriam gerado etc. Tudo isso não só eclipsa as questões propriamente literárias, como, por assim dizer, as sobredetermina, de modo que qualquer obra só tem valor na medida em que de algum modo as reflita e tome partido (aquele que o ensaísta julgue correto). Assim termos como “capital” e

“capitalismo” são bem mais fáceis de achar neste volume do que palavras como, digamos, “sinédoque”, “anacoluto”, ou “barroco”.²³

Claro que a posição de que falar de anacoluto é mais importante do que de capitalismo é indefensável em qualquer clima ideológico, mas vale observar a insistência em aliar “tomar partido”, ter posições sobre o mundo é associado a autoritarismo. De novo Jameson tem a descrição do que a indistinção pós-moderna faz com a discussão intelectual: um dos efeitos da corrente de pensamento pós-estruturalista, não por acaso, o pensamento dominante no momento neoliberal, foi modificar os contornos das disputas discursivas.²⁴ A partir de agora, nenhum código explicativo pode reivindicar sua correção ou preponderância sobre os outros, todos têm que se colocar como “opcionais” e conviver no mercado das teorias. Ai do código que reivindicar uma posição clara ou um diagnóstico contundente que ameace o consenso do coro dos contentes.

Nessa situação, a avaliação do contemporâneo feita por Roberto Schwarz, assim como a demonstração do que se perdeu com a derrota do partido da mudança radical, só pode, como foi o caso, resultar em reações desmedidas, que acusam o golpe. Para os que aspiram ainda a um mundo diferente, estas reações provocam uma esperança: se o antimarxismo está tão vivo e latejante, será possível afirmar que seu antagonista, não só como a instância da crítica ao vigente, mas também como demonstração da necessidade de mudar, ao contrário do que dizem, não morreu? Os ensaios de Roberto Schwarz são uma resposta incisiva a esta questão recorrente.

Sobre a autora

Maria Elisa Cevasco

Professora titular da FFLCH-USP. Bolsista em Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. Possui graduação em Letras – Português/Inglês, mestrado e doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela mesma instituição. E-mail: maece@usp.br

²³ ASCHER, Nelson. O Crítico Justiceiro. *Veja*. 2 de maio de 2012, p.138.

²⁴ JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: University of North Carolina Press, 1991, p.391-399.

Sobre o peso de si e maestrias uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira

Carlos Augusto Bonifácio Leite¹

Resumo

Este artigo trata de uma parte da cena atual da canção popular brasileira, comparando artistas cuja produção se iniciou nos anos 1960, e que seguem lançando trabalhos inéditos – Chico Buarque e Caetano Veloso – a artistas cujos primeiros trabalhos autorais foram lançados recentemente – Siba, Apanhador Só e Juçara Marçal. Neste cotejo, este texto busca identificar algumas transformações na produção dos primeiros e traçar semelhanças entre as estéticas destes últimos. No horizonte, se vislumbram os efeitos de maturação da indústria cultural para a canção popular no Brasil.

Palavras-chave

Canção popular, indústria cultural, contemporaneidade.

Recebido em 27 de junho de 2014

Aprovado em 18 de julho de 2014

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 213-228, dez. 2014.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p213-228>

1 Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil).

About the Weight of Being Yourself and Masteries

an Analysis of the Current Brazilian Popular Music Scene

Carlos Augusto Bonifácio Leite

Abstract

This article is about a fraction of the current Brazilian popular music scene, comparing artists whose output began in the 1960's and continue releasing original material – Chico Buarque and Caetano Veloso – to artists whose early works were recently released – Siba, Apanhador Só and Juçara Marçal. In this comparison, this text aims to identify some changes in the Chico's and Caetano's output and to trace aesthetic similarities between the more recent songwriters. From this discussion, one may glimpse the effects of the development of the culture industry on Brazilian popular song.

Keywords

Popular song, culture industry, contemporaneity.



or todas as perspectivas que vislumbro, este ensaio é um salto no abismo. Sua vertigem é divisar a cena contemporânea da canção popular brasileira cujos acentos se dão nas práticas de hiperconsumismo e da ubiquidade da *internet*, a partir da delimitação de dois grupos: o primeiro, representado pelos cancionistas Chico Buarque e Caetano Veloso, que chegaram ao centro da cena nos festivais de música popular dos anos 1960 e que ainda lançam, quase cinquenta anos depois, álbuns autorais inéditos; o segundo, de cancionistas que surgiram para o grande público na última década e que já são observados pela crítica e pela academia com interesse, aqui exemplificados por Siba, a banda de rock Apanhador Só e Juçara Marçal².

Aos sacerdotes da tradição pode parecer descabido alinhar artistas tão desiguais em termos da extensão de suas trajetórias no cancioneiro popular e do alcance de suas realizações estéticas. Para esses mediadores, haveria uma divisão da cena contemporânea, seja da canção popular, seja de outros gêneros, entre artistas que já teriam mostrado a que vieram, e, portanto, estariam desobrigados de seguir sendo criativos, e aqueles que ainda precisariam mostrar a que vieram, sem ter sido definitivamente validados pela obra criada até então. Distancio-me dessa postura, ao propor que, independente da celebração merecida pela pertença ao cânone da canção popular brasileira, todos sempre precisam mostrar a que vêm quando produzem obras inéditas, não podendo se escorar em suas trajetórias a não ser que se neguem a seguir produzindo,

2 Juçara Marçal, como intérprete que assina a proposta estética de seu mais recente trabalho autoral – mobilizo uma expansão prevista por Tatit para a noção de “cancionista”, in TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002, p.10.

o que é mais comum do que gostaríamos – a sombra ou o peso das trajetórias, aliás, terá considerável importância neste trabalho. Ser artista é estar na arena, e, por isso, há interesse e proveito na aproximação dessas duas colunas.

Na consideração da canção popular como processo social decantado e observando as condições materiais em que produziam aqueles artistas há cinquenta anos e como esses mesmos artistas produzem hoje, em cotejo com o lugar ocupado pelo segundo grupo na atual indústria cultural, grupo que se caracteriza por não manter contrato com gravadoras, ter um traço profundamente pessimista em suas dicções e serem autores de notável grau de complexidade, creio que seja possível divisar alguns traços da cena contemporânea e flagrar a manifestação peculiar de um dos paradoxos do nosso tempo quanto à produção cancional. Este é o objetivo do presente ensaio.

O surgimento de Chico Buarque e Caetano Veloso é resultado de um conjunto de fatores bastante favorável à canção popular existentes na segunda metade da década de 1960. A formação, em termos candianos, da canção popular urbana e em moldes modernos nos anos 1930³, tornando-a linguagem estética disponível e consumida pela classe média, o processo modernizador promovido pela Bossa Nova a partir de 1958, e que permitiu recuperar a tradição da canção em novo patamar, o crescente mundo universitário brasileiro dos anos 1960, o surgimento da televisão como nova mídia hegemônica – hegemonia que se consolidaria na década seguinte – e mesmo a maneira como o governo militar reprimiu primeiramente aqueles que faziam política em cais e fábricas, dando certo tempo aos contestadores agentes de cultura⁴, são todos ingredientes que explicam a conjuntura que forjou os festivais de música popular naqueles anos, plataforma inicial destes dois compositores.

Ao filho de Sérgio Buarque de Holanda, após as participações destacadas nos festivais, coube desenvolver uma dicção que prima pela

3 LEITE, Carlos Augusto Bonifácio Leite. *Catulo, Donga, Sinhô e Noel: o processo de formação da canção popular urbana brasileira*. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre-RS. 2011 [não publicada].

4 SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos* 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992, p.62.

profundidade⁵ e que percorre uma gama impressionante de formas e de temas, ocupando, no campo da canção, uma importância correlata à que Carlos Drummond de Andrade assume para a poesia, uma voz central na produção de uma forma estética em determinada cultura. Noutros termos, todo cancionista refletido passa pela produção de Chico Buarque, mesmo que para negá-la, seja por sua condição de mestre da forma cancional – não se mobiliza aqui, necessariamente, a formulação de Pound⁶, embora seja adequada, mas compreende-se “mestre” como um artista para o qual certa linguagem não mais apresenta segredos –, seja por sua condição de intérprete do Brasil, assumida ao longo da década de 70, pelas faixas de seus discos. A herança da alcunha de “intérprete do Brasil” do sociólogo e intelectual de ponta para o imberbe cancionista, que depois enveredará para os caminhos do drama e do romance, não deixa de ser a materialização do acerto da tese do Holanda pai, ao que se soma a possibilidade forte de a dicção do Holanda filho ser permeada de certa “utopia cordial”, a “imbricação do plano coletivo (político) e do plano individual (erótico)”.⁷

Ao filho de Dona Canô, ele, também figura importante nos festivais, mas menos vitoriosa a princípio, coube capitanear o movimento tropicalista, concretizado no álbum *Tropicalia ou panis et circencis* (1968)⁸. Estética cancional inovadora no deslocamento da crítica dos temas abordados para seus elementos constitutivos⁹, foi especialmente inflamável ao pôr em questão os modos de organização da vida burguesa – família, religião, trabalho e ordem – em tempo que estes valores estavam sendo resguardados pela ditadura armada desde o golpe de 1964¹⁰. Caetano Veloso estrutura o tropicalismo como a autoproclamada ponta de lança da linha evolutiva da canção popular brasileira, assumindo a missão de

5 TATIT, Luiz. *O cancionista.*, p.234.

6 POUND, Ezra. *ABC da Literatura*; organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p.42.

7 GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013, p.215.

8 Em aula-espetáculo por comemoração dos 80 anos da UFRGS, em 04/05/2014, Gilberto Gil frisou a centralidade de Caetano Veloso na organização e na feitura do disco, da concepção do projeto ao convite e à motivação dos artistas. VELOSO, C., GIL, G. et alii. *Tropicalia ou panis et circencis*. Produzido por Manoel Barenbein. Philips, 1968.

9 FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000, p.21.

10 SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política 1964-1969*, p.77.

vanguarda reiterada do gênero cancional, a quem sempre, ainda nos dias de hoje, se recorre com a pergunta: o que há de novo?

A síntese breve, quase criminosamente breve, dos dois prováveis principais cancionistas brasileiros da segunda metade do século XX é importante para notarmos que sobre eles repousam expectativas muito distintas da parte do público que os aprecia. Por mais que, obviamente, haja grande força de inovação em Chico Buarque – a mobilização da linguagem do rap em “Subúrbios” e “Ode aos ratos”, ambas em *Carioca* (2006)¹¹, são indícios disso – e reconheça-se o intérprete do Brasil e a maestria de Caetano em diversas canções – “Estou triste”, in *Abraço* (2012)¹², é uma obra-prima da representação entoativa da tristeza profunda, em sua cadência grave e repetitiva, com direito ao esmero poético de “Eu me sinto vazio / E ainda assim farto / Estou triste tão triste / E o lugar mais frio do Rio é o meu quarto”, que constrói uma série de rimas naturais internas e externa (vazio/frio/Rio e farto/lugar/quarto)¹³ –; creio que não exagero ao dizer que a recepção contemporânea desses cancionistas tende a esperar o magistral intérprete do Brasil em Chico Buarque e o incansável inovador em Caetano Veloso, ora se vendo recompensada, ora decepcionada. As maneiras distintas como se materializa nos álbuns a diferença ao lidar com essas expectativas começa a desvelar uma questão intrigante sobre suas atuais produções.

Por este caminho, ouvir *Chico* (2011)¹⁴ é encontrar ali a excelência que o consagrou como o mais virtuoso cancionista brasileiro dos últimos cinquenta anos. No referido álbum, a riqueza da dicção do cancionista¹⁵ assombra, ao passear por blues, sambas, baião e outros gêneros, bem como seu perfeccionismo técnico, que esbanja habilidade figurativa e poética, por exemplo, em “Sou eu”, ao ouvirmos nitidamente o eu cancional, “dono da mulher” que samba, se gabar pelo domínio que exerce, em “Nina”, capaz de rimas como “toca/vodka”, e em “Essa pequena”, com brincadeiras semânticas sofisticadas (penar / pena /

11 BUARQUE, Chico. *Carioca*. Produção de Luiz Claudio Ramos. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006.

12 VELOSO, Caetano. *Abraço*. Produzido por Moreno Veloso. São Paulo: Universal, 2012.

13 Interessantemente, há uma canção siamesa, “Sem você 2” no CD *Chico*.

14 BUARQUE, Chico. *Chico*. Produção de Luiz Claudio Ramos. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011.

15 As noções de “dicção”, “figurativização” e outras são oriundas das proposições de Luiz Tatit, mormente em *O cancionista*. Embora pouco atenta às relações entre sociedade e forma cancional, a obra de Tatit é pressuposto de todo o trabalho, como plataforma que promove uma visada privilegiada da canção em suas especificidades semióticas.

pequena) – “artesanato sonoro” já observado por Walter Garcia em artigo no prelo¹⁶.

Nesse mesmo texto, Walter Garcia aponta para a predominância de dois temas no álbum: “o da herança da sociabilidade brasileira formada durante o predomínio da economia agrário-exportadora” e o “da ordem do lirismo amoroso nos dias atuais”, ao que modulo um pouco, a partir da perspectiva de alguém cujos valores foram formados noutros tempos, no “antigamente”, o que resulta tanto na beleza perfeita da representação da angústia de se amar alguém mais novo, de “Essa pequena”, quanto no machismo mais ou menos charmoso, mais ou menos evidente, de “Sou eu”. Avançando mais, também é possível o resultado ambivalente de “Nina”, uma canção sublime na escolha de imagens e na minúcia da construção, mas que expressa a condição de alguém para quem amar virtualmente e à (muita) distância uma russa das mais sagazes só pode resultar mesmo em melancolia e alcoolismo, e não em possibilidades suficientemente concretas de afeto.

No entanto, mais do que nas canções do amante renitente, nas quais a maestria de Chico segue recompensadora, é nas canções do intérprete do Brasil que recaem as atenções deste ensaio. A perspectiva assumida pelo eu da canção parece se aproximar da visão de quem perscruta os fenômenos a partir da velhice, espreitado pela morte na curva do rio (“Querido diário”) e que estiliza de maneira meio canhestra a gíria da amante mais nova (“Tipo um baião”) – até quando o assunto se centra no amor, como visto, observa-se uma tensão análoga. É tentador concluir que, no tipo particular de performance que é o gesto na canção popular, a possibilidade de interpretação do país seja construída preferencialmente a partir de um eu cancional maduro, mas talvez não demasiado maduro, como o que propõe o cancionista. Quando Chico opta por um *ethos* idoso, as sínteses de Brasil são também vistas com desdém e enfado, como uma tarefa de moços, ao passo que o cancionista habilmente erige uma voz que depura com sofisticação os grandes sentimentos: o amor, a tristeza, o medo da morte, os ciúmes etc. Se, porventura, o cancionista ainda se incumbe da reconstrução crítica da história, como em “Sinhá”, o descompasso é patente e os equívocos são muitos, da oscilação rude entre um e outro narrador à apropriação explícita do olhar do escravo pelo misticismo patriarcal da casa-grande (“Estava lá na roça / Sou de olhar ninguém / Não tenho mais cobiça / Nem enxergo bem”).

16 GARCIA, Walter. Elementos para a crítica do disco *Chico* (2011). In: GARCIA, Tânia da Costa & FENERICK, José Adriano (org.), *História e Música*. São Paulo: Alameda Editorial, no prelo.

Se em *Chico* nos depararíamos com um velho mestre que parece abdicar aos poucos do legado paterno, Caetano Veloso faz fogo da reafirmação constante de um *ethos* jovem em seus mais recentes trabalhos: *Cê* (2006)¹⁷, *Zii e Zie* (2009)¹⁸ e *Abraçoço*. O óbvio, mas que precisa ser enunciado, é que o cancionista não largou o osso, nem a boquinha, de seguir de posse do uniforme de herói da vanguarda da canção popular brasileira¹⁹ e para isso intensifica sua relação com músicos mais novos, de sonoridade relativamente inovadora, e até mesmo cunha criticamente novas classificações para o que vem produzindo (“trans-rock” e “trans-samba”), jogando nos dois times, o da produção e o da crítica.

O menos evidente é a condição passiva do cancionista diante desse processo que aparenta e busca ser figura de proa. Adorno já observou que, no panorama moderno, “o consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto”.²⁰ Pode-se desdobrar essa afirmação para os autores/produtores ou, ao menos, questionar sua condição de quem frequenta ileso as estruturas do mercado da música popular (e as explode por dentro, como o brado do discurso célebre). Nesse sentido, proponho uma posição antípoda à observação de Tatit quanto à capacidade de Caetano em reverter as expectativas e obedecer somente aos impulsos de criação²¹, embora parta de outra observação do mesmo crítico para tentar entender a produção atual do cancionista.

Tatit afirma que “os fatos do mundo exterior frequentam as canções de Caetano apenas ao adquirirem valor subjetivo e nunca ultrapassam essa medida”.²² Não só a dicção de Caetano está fortemente centralizada na exuberância do eu, como também encontramos outros exemplos dessa “medição do mundo pela régua subjetiva” em suas memórias, *Verdade tropical*²³ – em que, para além da anedota infantil da descoberta de que só há mundo a partir do eu, nada é surpresa para o narrador e tudo já havia sido feito antes, na Bahia –, no documentário *Coração*

17 VELOSO, Caetano. *Cê*. Produzido por Kassin. São Paulo: Universal, 2006.

18 VELOSO, Caetano. *Zii e zie*. Produzido por Moreno Veloso e Pedro Sá. São Paulo: Universal, 2009.

19 O mito da Górgona costumava nos ensinar o preço a ser pago pelo herói vaidoso, a suplantação do ser por sua imagem – proposição rica de sentidos neste trabalho e no mundo contemporâneo.

20 ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.) *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p. 287-288.

21 TATIT, Luiz. *O cancionista*, p.236.

22 Idem, *ibidem*.

23 VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

*vagabundo*²⁴ – em que Caetano aparece ratificando a semelhança, notada antes por Moreno, entre Nova Iorque e Santo Amaro (na aula-espetáculo de Gilberto Gil já citada, o compositor recordou que Caetano, quando conheceu Jimi Hendrix na Inglaterra, comentou a semelhança entre o guitarrista estadunidense e os baianos negros e esguios) – ou em suas resenhas atuais no jornal *O Globo* – em que frequentemente objeta os críticos que não entenderam o que ele quis dizer com tal canção ou saúda os que mataram a charada embutida em sua arte.

Não é simples analisar materialmente as contradições do eu hipertrofiado da dicção de Caetano Veloso e como isso se manifesta em *Abraço*. O comentário mais comum diz respeito a uma suposta vaidade do cancionista, mas o que pode parecer extremamente agressivo pela referência à biografia, pelo argumento *ad hominem*, é, com efeito, uma crítica amena, ao não contemplar as razões históricas do problema, que passam pela encarnação xamã do vanguardista, impulsionado por um ambiente capaz de reificar todas as esferas, em que o sujeito poderia figurar como casamata da autenticidade artística, último reduto da “aura”²⁵ em um mundo dominado por uma indústria cultural rápida e agressiva.

A saída utópica do eu, que ganha ares de retorno ao primitivo no começo da carreira do cancionista, estende-se à sua criação e encontramos no mais recente trabalho um álbum que oscila preponderantemente entre falar de si e falar do tropicalismo, direta ou indiretamente – falar do tropicalismo, em parte, é um modo de falar de si. Para que não pensem arbitrariamente minha colocação, os exemplos são muitos: em “Abraço”, fala de si e do tropicalismo, em diálogo entoativo com “Eclipse oculto” e temático com “Aquele abraço”; em “Estou triste”, a canção constrói o lugar do gênio depressivo, que sente o mundo mais do que os outros; em “O império da lei”, há a fusão tropicalista dos ritmos rumo ao interior do país; em “Funk melódico”, a fusão tropicalista de ritmos rumo à periferia das cidades; em “Vinco”, uma canção romântica cujos versos que encerram cada uma das partes são quatro repetições do termo “de mim” e quatro do termo “eu”; e em “Parabéns”, um e-mail pessoal habilmente trabalhado pelo cancionista para se tornar canção. (Dentre as possíveis exceções, destaque para “Um comunista”, recuperação afetiva da história de Carlos Marighella, mas que contém os seguintes versos “O baiano morreu / Eu estava no exílio / Eu mandei

24 ANDRADE, Fernando Grostein. *Coração vagabundo*. Documentário, Brasil, 2009.

25 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, volume 1: magia e técnica, arte e política*. 3. ed.; tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.167.

um recado / ‘Eu que tinha morrido / E que ele estava vivo’”). Todas, vale dizer, absolutamente todas, maravilhosas canções!

Reservei, para uma análise mais detida, por sua sinuosidade, “A Bossa Nova é foda”. Salvo melhor leitura, esta canção representa bem alguns impasses decisivos da obra atual de Caetano Veloso. A um ouvido desatento, poderia parecer altruísta o elogio à escola de Jobim, Vinícius & João, contudo, trata-se de recurso argumentativo conhecido, de elogio indireto, do tipo: bom não sou eu, bom é meu mestre. Estando a síntese colocada no ponto mais baixo, mais grave, do plano entoativo, o verso “A Bossa Nova é foda”, que intitula a canção, é emitido como asserção indiscutível. E se meu mestre é foda, indiscutivelmente foda...

Há também um conjunto de signos mais ou menos cifrados (todo hermetismo tem um quê de descalabro subjetivo?), que vão de “restos de rabada”, “ergométricas”, “o bardo judeu romântico de Minessota” (Bob Dylan), “magno instrumento antigo” (Carlos Lyra), “bruxo de Juazeiro” (João Gilberto) – os artistas não são nomeados na canção, somente os lutadores –, à impressão ingênua de que “Lá fora o mundo se torce para encarar a equação”. Adorno já advertira que:

Se a tendência social objetiva da época se encarna nas intenções subjetivas dos diretores gerais, são estes os que integram os setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. **Os monopólios culturais são, em comparação com estes, débeis e dependentes** [grifo meu].²⁶

O que nos faz concluir que o mundo não se torce lá fora para encarar a equação, o mundo segue o ritmo dos negócios, independentemente da trilha sonora que esteja ao fundo – não raras vezes, inclusive, a Bossa Nova ocupa essa função de trilha sonora do mundo cosmopolita.

De todas as questões, no entanto, a mais desconfortável em relação à atual dicção de Caetano me parece ser a reutilização de um recurso que causou estrondo em 1967, mas que agora soa mais como um referendo a um estado de reificação do que sua impugnação. Em “Alegria, alegria” lá estão os famosos versos “Eu tomo uma coca cola / Ela pensa em casamento / Uma canção me consola”, em que o alinhamento da bebida industrializada, da instituição burguesa e da criação artística põe em xeque o distanciamento entre as três “coisas”, suas particularidades,

26 ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; traduzido por Juba Elisabeth Levy [et alii]. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.7.

e apresenta-se como possibilidade, talvez demasiado drástica, talvez demasiado utópica, de revolução, mediante a acusação de um mundo para o qual tudo é produto, tudo é objeto e pode ser vendido.

Em 2012, quando o recurso é repetido, lutadores de MMA e a estética que supostamente “transformou o mito das raças tristes” são, de fato, produtos em um mercado ubíquo e voraz, em que aqueles são mais valorados do que esta, inclusive. A formulação de Caetano tende a ser sinal de reificação da própria forma estética, o tropicalismo, e faz questionar o quanto não há de fetiche na mobilização exagerada do filtro subjetivo para cantar o mundo, uma reificação do eu, a transformação de Caetano em sua própria estátua.

(Vale a nota de que o cancelamento do show de João Gilberto em Porto Alegre em 2011 – o motivo alegado foi uma forte gripe, mas se sabe que o motivo real foi o preço exorbitante dos ingressos, não abraçado pelo público consumidor – concomitante aos primeiros e bem-sucedidos eventos de MMA na cidade não deixa de ser uma piada macabra das circunstâncias na periferia da periferia do capitalismo).

Até aqui procurei perscrutar a maneira com que dois dos maiores cancionistas da nossa história lidam com a longevidade de suas dicções. A hipótese é de que, magistralmente, ambos sigam produzindo canções impecáveis, embora pese sobre a recepção e a produção de Chico Buarque o fardo de intérprete do Brasil e sobre a recepção e a produção de Caetano Veloso o fardo da eterna juventude criadora – ambas construções feitas há pelo menos quatro décadas a respeito de suas obras e que resistem até hoje. Ao propor que influam em suas criações, não pretendo analisar qualquer agrura pessoal ou angústia, mas o resultado estético obtido, a partir da tradição, em especial a tradição de suas obras pregressas sobre suas obras atuais. Não creio também que seja absurdo defender que somente os “completamente desligados” podem adquirir um CD de um dos dois com os mesmos anseios que comprariam a obra de um artista recente no mercado – há, portanto, ainda, uma tradição de recepção a ser considerada.

Em contraste ao range-rede merecido dos nossos dois cancionistas, surge na cena da canção contemporânea brasileira, a partir da *internet* e não mais da televisão, em um mundo em que de fato é possível comprar uma Coca-Cola, um casamento ou uma canção, e

tudo de casa, um grupo interessante de artistas que busca interpretar este entorno de uma condição mais incômoda, mas não dotados (ainda, talvez...) de maestria análoga à de Chico ou de Caetano. Dentre esses novos artistas, destaco o recifense Siba, ex-integrante da banda Mestre Ambrósio, que lançou seu segundo CD solo, *Avante*²⁷, em 2012; os porto-alegrenses da Apanhador Só, autores de quatro trabalhos autorais, sendo *Antes que tu conte outra*, de 2013²⁸, o mais recente; e a paulistana Juçara Marçal, uma das componentes do trio Metá Metá, intérprete que lançou o primeiro disco solo, *Encarnado*, em 2014²⁹ – não é fortuito que os três tenham produzido independentemente seus trabalhos, fora do universo das gravadoras, e que disponham gratuitamente os álbuns para *download*.

Além da condição material relativamente insegura em que todos vivem – sendo mais preciso, nenhum desses artistas poderia deixar de trabalhar para viver de direitos autorais, como Chico e Caetano (a Apanhador Só, que conheço mais de perto, não recebeu da música sequer sua autonomia financeira plena) –, duas características parecem unir de maneira reveladora esses três artistas.

As dicções de Siba, da Apanhador Só e de Juçara Marçal são certamente mais disfóricas do que eufóricas, construindo certo tom de ruína, de desamparo, de desacerto, de poucas saídas em vista – afastando-se, por essa característica, da dicção de Caetano em *Abraço*, por exemplo. Embora este traço percorra os álbuns de ponta a ponta, podemos exemplificá-lo nos versos que abrem cada um dos trabalhos: “Não vejo nada que não tenha desabado / Nem mesmo entendo como estou de pé / Olhando um outro num espelho pendurado / Me reconheço, mas não sei quem é” (“Preparando o salto”, Siba, em *Avante*); “Essa balela aqui não vai colar / Não tá tão fácil assim de convencer” (“Mordido”, de Alexandre Kumpinski, em *Antes que tu conte outra*) – essas duas canções entoadas bem próximo à curva prosódica, em chave de figurativização –; e “Não diga que estamos morrendo / Hoje não” (“Velho amarelo”, Rodrigo Campos, em *Encarnado*). Neste último caso, em chave passional, o impasse é mais nuançado: estamos morrendo, mas não o diga hoje, ou

27 SIBA. *Avante*. Produção de Fernando Catatau. Independente, São Paulo, 2012. O álbum pode ser obtido gratuitamente em <http://mundosiba.com.br/downloads>. Acesso em: 27 jun. 2014.

28 APANHADOR SÓ. *Antes que conte outra*. Independente, Porto Alegre, 2013. O álbum pode ser obtido gratuitamente em <http://www.apanhadorso.com/>. Acesso em: 27 jun. 2014.

29 MARÇAL, Juçara. *Encarnado*. Independente, São Paulo, 2014. O álbum pode ser obtido gratuitamente em <http://www.jucaramarcal.com/>. Acesso em: 27 jun. 2014.

hoje não diga que estamos morrendo? De todo modo, parece paradigmático que três artistas de lugares e formações distintas, a serem retomadas adiante, formulem um prognóstico bastante negativo a respeito do estado de coisas. Não se trata do desencanto maduro expressado nas canções de Chico comentadas aqui, exemplificado também na vacilação da memória de “Barafunda” (Ivan Lins & Chico Buarque), mas da expressão de quem busca ativamente uma saída razoável sem conseguir vislumbrá-la.

Também une os três cancionistas uma textura ou sonoridade que tenciona, provoca, distende, e não harmoniza, conjuga, comunga com o que está sendo entoado – afastando-os igualmente, portanto, da produção voltada para ir ao encontro do “gosto médio” ou para fundá-lo, o que seria a marca de uma produção pop ou *mainstream*. A canção de abertura de *Avante*, de Siba, “Preparando o salto” traz compassos compostos, ou seja, seus ciclos de regularidade se constroem a partir de tempos ímpares, desacomodando o ouvinte e distanciando-se do que se espera de uma canção pop. De maneira análoga, Juçara Marçal, na canção que abre *Encarnado*, “Velho amarelo”, começa a entoar a letra em certo contraponto com a guitarra que descerra o álbum – e mais próxima a uma segunda guitarra que só entra no arranjo um pouco adiante.

Talvez o exemplo mais evidente seja o da banda Apanhador Só, que desenvolveu nos últimos trabalhos o que chamam de “estética suca-teira”. A partir de panelas, latas de manteiga, para-lamas de bicicleta e outros “inutensílios” – cito alguns dos instrumentos referenciados no encarte –, além de técnicas específicas, como o *circuit bending*⁵⁰, o grupo conseguiu construir certa textura, ubíqua no álbum, que sugere um mundo que range (não a rede), que entra em curto, que sobeja, um mundo de excesso de coisas, que, recuperadas da condição de badulaques, tornam-se instrumentos musicais nas mãos dos artistas.

A diferença de proposta entre esses três cancionistas e a acalantada canção que principia *Chico* é flagrante. Mesmo tratando do congelamento da vida presente, que toma forma num “Querido diário”, a entoação é conduzida sem fios soltos e a completude de sua composição corresponde a um mundo que ainda faz sentido, que ainda pode ganhar forma coerente.

Recupero esses artistas mais recentes menos para apontar que eventualmente pertençam a um grupo comum – aliás, friso que eles não pertencem a um mesmo movimento, como também não percorrem

50 Em audição comentada do álbum *Antes que tu conte outra*, pertencente ao Núcleo de Estudos da Canção (UFRGS), a 20 de maio de 2014, o guitarrista Felipe Zancanaro definiu a técnica como a provocação deliberada de um curto-circuito em instrumentos eletrônicos. Definição que vem a calhar para o argumento.

os mesmos espaços da atual cena musical – e mais para flagrar uma interessante conjuntura: se os artistas são aqueles que representam na forma estética as vicissitudes de seu tempo, e isso vale mesmo em contexto pré-romântico, já que são sensíveis as decantações subjetivas nos modelos quando estes eram seguidos à risca, me parece que temos diferenças consideráveis na representação do nosso tempo a partir da voz desses “novos cancionistas” e da voz de dois dos maiores cancionistas de nossa história recente.

A síntese que ora vislumbro é razoavelmente a seguinte.

Busquei argumentar que a dicção recente de Chico Buarque se move, a partir da herança de “intérprete do Brasil”, como uma voz que se encontra na universalidade dos grandes temas, mas de uma perspectiva bastante delimitada, a de um homem demasiado maduro ou velho, que olha para as coisas num misto de enfado, perplexidade, reverência à tradição e medo da morte. Sendo mestre do gênero, suas canções são geralmente perfeitas. No entanto, é possível identificar os desacertos (sempre profícuos para a análise) da revisão histórica e o assombro diante das novidades nas esferas dos afetos e da moral. Ousando um pouco, a voz de Chico envelheceu e agora usufruímos das delícias e das limitações desta nova perspectiva. Esteticamente, um grande sinal de amadurecimento do artista.

Por sua vez, a dicção recente de Caetano Veloso insiste em reconstruir obsessivamente a imagem do maestro da novidade e da vanguarda. Pode-se argumentar que esta busca pela inovação seja um imperativo em seu trabalho, como afirmou Tatit: mesmo recuperando a tradição, Caetano o faz em contracorrente, almejando a diferença. Contudo, ensaiei aqui as contradições dessa atitude estética e o quanto o cancionista mais obedece, atualmente, aos ditames da indústria cultura do que os subverte. A presença destacada de um tropicalismo reificado – mobilizado como coisa, fórmula, e não mais como decantação de dinâmicas importantes do processo social³¹ – e de um eu sempre jovem, ídolo de ouro com ares de fetiche, apontam nesse sentido. Tal como Chico, é um mestre do gênero e trabalha sempre em grau premiado e “premiável”

31 Em artigo anterior, mas ainda no prelo, “Tropicalismo: crítica & história”, disserto especificamente a respeito deste aspecto.

de excelência (o Grammy por seu recente trabalho não deixa dúvidas a respeito).

Distantes desses dois e distantes entre si, três cancionistas se incumbem de interpretar seu tempo a partir de uma posição menos confortável materialmente e sem sofrerem peso análogo da própria produção no momento criativo: Siba, Juçara Marçal e Apanhador Só. O primeiro, jovem mestre pernambucano de maracatu, mobiliza o rigoroso esquema poético de sua formação para construir belas imagens e uma sensação geral de desencanto. Juçara Marçal, por sua vez, a menos “iniciante” do grupo, se move a partir do que há de melhor na nova cena da música paulistana, com arranjos exigentes, sinceridade de interpretação e belas canções para forjar um mundo em desconcerto para uma voz lírica e combativa. Por fim, a Apanhador Só acusa o sucateamento – físico, moral, ideológico, representativo – de seu entorno por meio de uma sonoridade estridente e na consistente tradição do rock gaúcho, que mantém dicção própria e peculiar desde a banda Liverpool, nos anos 1960.

Não creio que sejam mestres no ofício como os dois cancionistas canônicos, ou seja, pela definição adotada, mesmo numa dicção de arestas, ainda é possível perceber certos impasses. Algumas canções de Siba são amarradas pelo rígido esquema de rimas seguido pelo cancionista, conferindo-lhe aspecto um tanto parnasiano. O álbum de Juçara Marçal, por sua vez, pode ser demasiado cerebral em algumas passagens – a canção “E o Quico?” (Itamar Assumpção) parece tão deslocada quanto a gíria usada em má hora de “Tipo um baião”, em *Chico*. Por fim, o disco da Apanhador Só sofre de uma ausência rematada de auto-ironia ou ceticismo em relação à própria posição que enuncia os problemas dos outros – talvez pela profunda identificação entre os protestos e essa posição satírica e acusatória, o som da banda tenha se tornado trilha sonora e sido escolhido para compor o clipe não oficial das manifestações de junho de 2013.

A despeito dessas limitações, gostaria de frisar o quanto destoam o mundo representado por Chico e Caetano, de um lado, e o mundo representado por Siba, Juçara Marçal e Apanhador Só, de outro. Creio que não seja disparatado pensar que esta conjuntura relativamente nova dos grandes cancionistas de há quarenta, cinquenta anos, que seguem produzindo provocou configurações inéditas para a cena contemporânea da canção popular brasileira. Os filhos de Sérgio Buarque e Dona Canô, não entre si, precisam lidar com o que significam para a canção popular brasileira e seguir criando em cotejo com essa posição moldada por suas trajetórias. Ambos seguem elaborando obras-primas a partir da

imensidão de suas humanidades, ambos soçobram de maneira diversa na arte de sobreviverem a si mesmos. Complementarmente, talentosos e relativamente desobrigados de estar à altura do que foram, novos cancionistas acusam um mundo em ruína e propõem alternativas a essa desintegração, só de longe sentida pelos já bem postos Chico e Caetano.

Se em “O império da lei”, em *Abraço*, Caetano Veloso comenta o midiático assassinato de Dorothy Stang – “Quem matou, meu amor, tem que pagar / E ainda mais quem mandou matar” –, em “Damião” (Douglas Germano & Everaldo Ferreira da Silva), em *Encarnado*, Juçara Marçal canta o caso quase desconhecido do doente mental espancado e tratado com negligência pela Casa de Repouso Guararapes, em Sobral (CE) – “Dá neles, Damião! / Dá sem dó nem piedade / E agradece a bondade / E o cuidado de quem te matou”.

Não quero aqui validar o dogma de que cabe aos novos artistas cantar o mundo e aos velhos artistas, os grandes temas, mas é interessante como a maturação do campo da canção popular brasileira modificou de fato a posição de onde cantam seus atores, suas visadas e suas questões. A indústria cultural, ora a pleno vapor na canção popular brasileira, age transformando profundamente a dicção de seus principais cancionistas, seja a maneira como são produzidas, seja a maneira como são recebidas. No limite, talvez possamos pensar na ascensão social como uma estratégia sutil, mas muito eficiente, do mercado para calar seus artistas magistras sobre os aspectos ou tensões mais candentes.

Se este ensaio foi mesmo um salto no abismo, o impacto derradeiro seria um tempo em que os todos os cancionistas fossem rastreados, contatados, contratados e remunerados quase de imediato por um mercado que financia e lucra com as mais talentosas vozes dissonantes, amenizando-as. O inferno ou o céu que disso decorrem depende das crenças de cada um.

Sobre o autor

Carlos Augusto Bonifácio Leite

Professor Adjunto de Literatura Brasileira na UFRGS. Graduado em Linguística pela Unicamp, especialista, mestre e doutor em Literatura Brasileira pela UFRGS. Compõe a comissão organizadora do Núcleo de Estudos da Canção Popular (UFRGS). É também escritor e cancionista. E-mail: guto.leite82@gmail.com

“São velhas agonias, novas tecnologias” processos criativos e produtivos em meio à canção no cururu paulista

Elisângela de Jesus Santos¹

Resumo

O artigo em questão dedica-se ao universo do cururu como canção tradicional paulista. O enfoque não está em analisar internamente o caráter formal da canção no cururu, mas sim em perceber os contextos históricos que a envolvem e as especificidades das relações marcantes da racionalidade que conduziu a forma do cururu para um tipo específico de canção popular. O texto aciona relatos orais dos realizadores e apontamentos de trabalho de campo para: a) compreender as dinâmicas organizadas por cantadores e violeiros em diálogo com outras linguagens e meios de difusão artística – circo, rádio, cinema e música sertaneja no estilo das duplas; b) observar o importante papel destes agentes na condução da totalidade dos processos e na difusão do cururu. Atenta-se ainda para o sentido da produção cururueira enquanto parte integrante da cosmovisão caipira e seu alcance no contexto musical contemporâneo, com destaque para o *rap* em São Paulo.

Palavras-chaves

Cururu do Médio Tietê paulista, cururu-canção, cosmovisão caipira, crônicas urbanas, *rap*, etnografia.

Recebido em 28 de março de 2014

Aprovado em 29 de agosto de 2014

SANTOS, Elisângela de Jesus. “São velhas agonias, novas tecnologias”: processos criativos e produtivos em meio à canção no cururu paulista. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 59, p. 229-260, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p229-260>

1 Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

“Old Agonies, New Technologies” Creative and Productive Song-related Processes in *Cururu* Paulista

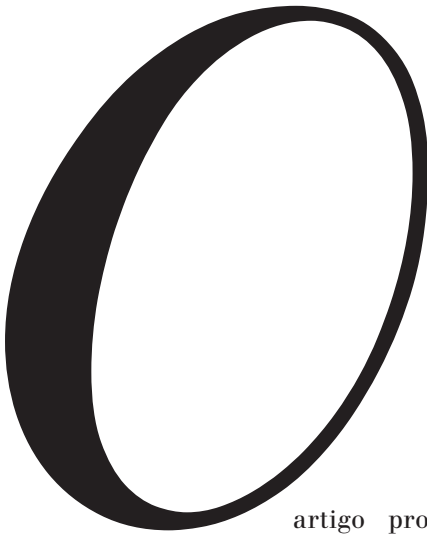
Elisângela de Jesus Santos

Abstract

This article addresses the universe of *cururu* as traditional *Paulista* song, not by analysing its formal aspects, but noticing the historical contexts surrounding it and the specificities of the remarkable rationality relationships that shaped *cururu* into a particular type of folk song. Through oral accounts and fieldwork notes, the aim is to: a) understand the dynamics organised by *cururueiros* (ten-strings Brazilian guitar players who could be considered something between folk singers and troubadours) in dialogue with other languages and means of artistic diffusion – such as radio and cinema; b) observe the important role of these agents in these processes and the diffusion of *cururu*. Heed is taken to the meaning of *cururu* production as part of the *caipira* worldview and its reach in the contemporary music context.

Keywords

Cururu paulista, *cururu*-song, *caipira* cosmovision, urban chronicles, rap, etnografy.



Nota introdutória

artigo problematiza aspectos relevantes da canção popular brasileira de matriz tradicional mas não pretende realizar uma observação analítica do ponto de vista musical. Quer antes, partir do universo que permeia e constitui o cururu do Médio Tietê paulista com enfoque na forma cururu-canção² para apontar a contemporaneidade desta modalidade de canto popular-poético no improvisado (repente paulista) conduzido por cantadores em debate verbal com mediação e acompanhamento sonoro da viola caipira.

O cururu constitui uma prática sonora - poesia oralizada e musicada na forma de improviso - que atribui aos realizadores um caráter de cancionistas⁵. Esses cancionistas-cururueiros conduzem a fala cantada

2 IKEDA, Alberto T. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista. In: *ArteUnesp*. Vol. 6, São Paulo, 1990.

5 Para o entendimento da canção como articulação do acompanhamento melódico (viola) em conjunto ao canto falado: TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 54, 1998. TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002. Além de observarmos o cururu-canção atentando para a aliança entre melodia e poesia, parece-nos adequado aproximar a definição de ‘cancionista’ para os cururueiros do Médio Tietê quando articulada ao caráter de malabarismo empregada por Luiz Tatit ao definir o compositor de canções no Brasil. Atuando como mediador da linearidade do texto oralizado (ou de fala cantada) com a linearidade melódica, essa capacidade de mediação/articulação permeia uma especificidade do ser cururueiro: aquele que no plano prático e simbólico manipula a palavra para aproximar e separar dimensões opostas: celestes/terrestres, positivas/negativas, sagradas/profanas. SANTOS, Elisângela. *Entre Improvisos e Desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras no Médio Tietê, SP*. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP Araraquara, 2013. Para compreensão de como tais sonoridades

em acompanhamento da viola ao fundo e/ou ainda intercalando silêncios da voz para que o instrumentista-violeiro possa trazer à tona a sonoridade da viola e abrilhantar os temas cantados⁴.

Como legado de ruralidade para a população que o realiza nas periferias de cidades como Piracicaba, Sorocaba, Votorantim, Botucatu, Tatuí, Tietê, Porto Feliz entre outras, o cururu é importante também para o conjunto da produção da canção muito em decorrência do caráter de crônica que os improvisos comportam. Isto pode ser percebido com mais ênfase a partir dos anos 1920 e 1930 pois, o caráter contemporâneo do cururu está articulado à forma espetáculo, resultante da adaptação dos cururueiros ao uso do microfone e amplificação da viola numa dimensão de palco⁵, bem como ao tratamento de temas atrelados ao cotidiano das relações:

Agora vai a rima do Sagrado/Este é o começo da função/Lembrando gente dos antepassado/E quero a vós esclarecê/Que na margem do rio Tietê/Que o Cururu foi disventado/Êi/eu ainda era menino/Mas era muito inclinado/Quando vi o primeiro cururu/Eu levei de causa pensado/Eu aprendi cantá repente/Aqui dentro do meu estado/E pra mostrá quem é que eu sô/E dá um coro nos cantado/todos cantadô famado/Hoje eu tô cantando verso/E mesmo com os tempo cansado/Sabe, cidadão não é de hoje/Que’u estou vivendo neste estado/Foi mil novecento e quatorze/Que’u fui nascido e também fui registrado/Meu nome é Pedro Francisco Prudente/Canto verso no repente/Pra qualquer dum magistrado⁶.

Por conta dessas percepções o texto realiza dois movimentos. Um deles está relacionado a apontamentos etnográficos e relatos orais de realizadores de cururu da atualidade destacando o protagonismo de Nhô Serra e Pedro Chiquito na indústria fonográfica e na composição dos “Quatro Bambas” para entender meandros desses processos no início do século XX. O outro movimento tangencia a influência da prática e do imaginário cururueiros na produção musical da São Paulo

rituais e de cunho identitário desembocam na canção do século XX: TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004, além da já referida obra de José Ramos Tinhorão.

4 SANTOS, Elisângela. *Entre Improvisos e Desafios*.

5 IKEDA, Alberto T. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista.

6 Pedro Chiquito, cantoria de improviso, rima do Sagrado. Trecho. CD Pedro Chiquito e Nhô Serra, s/d.

contemporânea pensando a crônica (ou a dimensão dos causos muito presente no mundo rural-caipira-cururueiro) como uma especificidade cancional que conversa com o samba de favela dos anos 1960-70 e desemboca na atual cena *rap* paulistana.

Somos reis, mano⁷

Um paralelo deste verso de *rap* com a lógica do universo cururueiro está no uso de temas retirados de passagens bíblicas nas composições improvisadas. “Levanta e Anda” é frase emblemática das passagens dos Evangelhos de Marcos (2, 1-12) e Lucas, (5, 17-26). Outra menção à Bíblia também pode ser ouvida na voz de Mano Brown em “Capítulo 4, Versículo 3” e na faixa “Diário de Um Detento” (Jocenir, Mano Brown), versos que compõem o disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997). Num pouso do Divino ocorrido em 2010 na cidade de Anhembi, o cururueiro Manezinho Moreira cantou:

Falando de Jesus Cristo/do nosso Jesus menino
Quando ele fugiu pro Egito/pai e mãe vinham seguindo
Ia lá Santa Maria/tinha lá Santa Maria,
Tinha um ladrão residindo (refrão)
Lá, Santa Maria tinha uns ladrão residindo

Quando eles lá chegaram/ a chuva tava caindo
Depressa veio o ladrão/ ele vê o assassino
Ameaçando São José/por ser um home de fé/E Maria e o menino

Mas atrás chegava Dimas/ veio por ser ladino,
Então Dimas disse pra Jessica/desse jeito eu não combino
Respeitando o juramento/ e você não tá cumprindo
O juramento que fizemos/ você não tá corrigindo
O juramento foi com fé/ que respeitar velho e mulher/E as
crianças pequenino/Respeitar o velho e mulher e as crianças
pequenino

[...]
Então vinha Herode/ e a escolta vinha vindo

7 Verso de “Levanta e Anda”, do álbum de Emicida “*O Glorioso Retorno de quem nunca esteve aqui*” (Laboratório Fantasma, 2013).

Chegô na frente do castelo/ aquele soldado assassino
Então Dimas saiu na porta/rancou o punhal damastino
O brilho desse punhal/fez a escolta voltar
E salvou a vida do menino/Fez a escolta vortá/salvô a vida [gritos
e aplausos da plateia]

Quando foi o dia cedo/ que José foi despedindo
Dimas carregou Jesus/Dimas carregou o menino
Uma criança tão pequeno/ e assim foi dirigindo
A verdade digo hoje/verdade eu digo hoje/Foi a palavra do
menino
“Você morrerá comigo/ quando tudo for tranquilo”
Com 33 ano de idade/foi que morreu Jesus menino.⁸

Os ciclos de prestígio que implicam a lógica cururueira podem ser lidos sob diversos pontos de vista. Um deles está expresso na autodenominação do grupo que acompanhamos durante nossos trabalhos etnográficos em Sorocaba e Votorantim. Em conjunto, são eles “*Os Reis do Cururu*”. A questão da autodenominação é interessante no meio cururueiro e resulta em diversas alcunhas. No plano individual, nomes como “Bigode de ouro”, “Diamante Negro”, “Canário da Terra”, “Peito de aço” são comuns no universo cururueiro, assim como acontece na cena *hip hop*: um mesmo *rapper* pode contar com várias (auto)denominações como é o caso de Marcelo D2 também “Sinistro”, “Casquedo”, Sinônimo de Subversão” e Emicida também autoreferido como “Zica”.⁹

Curioso é atentar para a relação intrínseca entre os versos cantados por Adriana Drè que remetem à cena *hip hop* em “Bang!”: “quem é quem nessa multidão/ei, olhe ao seu redor, camarada/prá que

8 Transcrição nossa. Anhembi, 2010. Jonata Neto e Manezinho Moreira cantam em pouso do Divino trecho da ida de Jesus e sua família para o Egito. O trecho cantado por Manezinho e aqui transcrito remente ao seguinte texto bíblico: “**A fuga para o Egito**. Depois da partida deles, eis que o Anjo do Senhor aparece em sonho a José e lhe diz: “**Levanta-te**, toma contigo o menino e sua mãe, e foge para o Egito; fica ali até a nova ordem, pois Herodes vai procurar o menino para fazê-lo perecer”. José levantou-se, tomou consigo o menino e sua mãe, de noite, e retirou-se para o Egito. Ali ficou até a morte de Herodes, para que se cumprisse o que dissera o Senhor pelo profeta: Do Egito chamei meu filho (MATEUS, 2, 13-15).

9 Marcelo D2 registra essa sequência de alcunhas em várias de suas gravações e Emicida o faz em “Bang!” pautada pelo refrão de Adriana Drè. O termo que aponta para a ambivalência e realiza conversão da conotação negativa pode ser lido na faixa “Zica”, vai lá do álbum *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa*, 2011 e no título do disco de 2013: *O Glorioso Retorno de quem nunca esteve aqui*.

as trevas não levem seu brilho/pra que as coisas não saiam do trilho/ em todo momento, atenção/ei, olhe ao seu redor camarada”. Emicida na sequência, arremata: “neguinho o caralho, meu nome é Emicida, porra/ou Zica”.¹⁰ A própria denominação Emicida consiste numa sigla: “Enquanto Minha Imaginação Compõe Insanidades Domino a Arte”.

O cururu comporta um caráter de transformação de sua forma estética que dificulta o enquadramento num esquema conceitual fixo¹¹. Por ser uma cantoria de improviso, a prática vincula-se ao universo da oralidade e registros escritos não são consensuais acerca de suas efetivas origens e transformações no tempo¹².

A elaboração realizada pelo etnomusicólogo Alberto Ikeda é indicativa das possíveis transformações pelas quais o cururu teria passado desde suas remotas origens:

- 1) danças cerimoniais indígenas; 2) reinterpretação das danças cerimoniais indígenas; 3) cururu-dança: dançado em roda, diante dos altares, com temática predominantemente religiosa e com canto improvisado (desafio implícito) comum no ambiente rural;
- 4) cururu cantoria de improviso, sem dança, com temática profana (desafio explícito); 5) **cururu-canção**: gênero de canção sertaneja, com permanência apenas do ritmo tradicional.¹⁵

10 Em citação que faz referência direta ao personagem “Dadinho” do livro *Cidade de Deus* e filme homônimo: “Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno, porra”. Interessante que o diálogo com o audiovisual nesta música está na citação a este filme, mas também no vídeo que ilustra “Bang!” onde há uma articulação proposital entre o verso do refrão: “*quem é quem nessa multidão*” e a imagem de uma construção urbana com a pichação “*hip hop*” em explícita menção à cena musical de onde provém Emicida. Aliás, toda a produção de “*O Glorioso Retorno*” flerta com *videoclips* e está permeada por imagens que buscam sintetizar cada uma das faixas e documentar o álbum, compondo um produto visual que complementa o produto sonoro quando realiza uma metalinguagem dos encontros durante a produção e gravação das canções e do texto “Milionário do Sonho” de Elisa Lucinda.

11 Assim, quando tratamos do cururu como sonoridade tradicional limitamos sua definição enquanto canção: é elástico dado a variações de temas e ritmos entendendo que seu caráter de improviso não invalida sua constituição enquanto canção. TATIT, Luiz. *O século da canção* e TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*.

12 ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música*: São Paulo: Martins Fontes, 2004 [Coleção Raízes]. p. 85-4; CANDIDO, Antonio. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Revista de Antropologia*. São Paulo, 1956.

13 IKEDA, Alberto T. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista, p. 49. Grifo nosso. Ainda que o autor em questão trate do cururu-canção em relação ao ritmo, observamos que o caráter de causos e temáticas narrativas do cururu do Médio Tietê também dialoga com a produção sonora brasileira contemporânea.

Passando por modificações estéticas até alcançar a forma canção, o cururu não perdeu o sentido de experiência sonora coletiva. Podemos literalmente dizer que ela foi amplificada. Respondendo aos processos históricos de êxodo rural, migração e de reconfiguração da paisagem rural, o cururu é estética que em muito se diferencia das formas de arte pautadas na individuação para fins de sucesso profissional e comercial de amplo alcance midiático.

Como desafio explícito, sem dança e com temática profana como entende Alberto Ikeda e enquanto objeto de consumo cultural inserido na lógica de mercado, o cururu manteve sua constituição rítmica e melódica¹⁴. Ainda que tenha acompanhado os processos de registro sonoro e de enquadramento técnico para o mercado consumidor, adequando-se também à forma espetáculo em palcos urbanos, a gravação isolada que caracteriza o cururu-canção não pode apreender a totalidade do cururu no contexto de sociabilidade em que ele é produzido. Ainda que a gravação resulte na representação de um dado modo de vida ou prática identitária e de sociabilidade, o exercício cotidiano da prática e da memória cururueira constitui a própria vivência do canto rimado no improviso e do som da viola.

Mesmo que a gravação autoral de cururu-canção seja expressiva da vida e dos elementos da identidade cururueira, não é a exibição ou execução isolada que garante a permanência de seus sentidos. E isso se justifica à medida que a dimensão do encontro e da vivência da sociabilidade e das relações de compadrio (parentesco por afinidade), mutirão e parcerias vividas no cotidiano resultam numa linguagem específica (o próprio cururu) que é tanto uma forma de produção cultural quanto a expressão de uma cosmovisão caipira.

Guardadas as devidas proporções, podemos aproximar o universo cancional do cururu às propostas do álbum “*O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*” de Emicida¹⁵. Na cena *hip hop*, tal como no cururu, fala-se e faz-se música no presente em diálogo constante com o passado. É o que se pode ouvir na faixa “Gueto”, onde há menções explícitas ao *rapper* como contador de causos que busca lugar junto aos afamados cronistas

14 IKEDA, Alberto T. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista.; *Folias de Reis: sambas do povo*. São José dos Campos: Fundação Cassiano Ricardo/Centro de Estudos da Cultura Popular, 2011; SANTA ROSA, Sérgio. *Prosa de Cantador: a história e as histórias dos cururueiros paulistas*. São Paulo: Fepaf, 2007.

15 Laboratório Fantasma, 2013. Para ouvir e ver o álbum: <https://www.youtube.com/watch?v=Oe6dpYScfKE>. Para uma leitura faixa-a-faixa: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2013/09/06/reforma-agraria-na-mpb/>. Acessos em: 28 ago. 2014.

do passado: “a pampa de tanta fofoca/tamo na rua/dando salve/pique Adoniram/saudosa maloca”. Uma variante de “tamo na rua” é “a rua é nóiz”.

Já em “Hino Vira-Lata” há metalinguagem: a música reúne um conjunto de vozes masculinas em coro uníssono com o chamamento, intervenção e mediação do *rapper* e em meio a palmas e arranjos de solo. A dimensão da música como encontro e realização coletiva é auto-realização situada no presente vivido. A variante está explícita no texto poético que intercala a gravação das faixas “Bang!” e “Gueto”: “O que quero pra mim quero pra todo o universo: é esse o papo do meu verso”.¹⁶

Essa noção está associada à ideia de que a produção individual permeia um dom natural e divino referendada pelo hino como canção de louvor cantado por todos em mutirão uníssono: daí a presença do Quinteto em Branco e Preto. A faixa é expressiva da música contemporânea como parte da memória e de legado herdado por gerações anteriores, sobretudo da tradição de contação de causos. Não por acaso, “Hino Vira-Lata” começa em uníssono: “Meu coração/tá na mão/do ritmista/do *Dj*/no pandeiro do repentista” e o vídeo que ilustra a produção da canção e do encontro traz Emicida mostrando *LPs* gravados por grandes nomes do samba e da música popular influenciada por ritmos e sonoridades tradicionais, forjadas no meio rural ou nas periferias e favelas das cidades. Toda essa composição está sintetizada no título da faixa: “Vira-Lata” é também o “Malandro” no contexto urbano carioca que a música refere como “Maloqueiro”, termo mais atrelado ao contexto paulista de Adoniram: *saudosa maloca*¹⁷.

A operação de conversão de ideias faladas em soluções cantadas, cuja métrica coloquial¹⁸ independe das métricas poéticas escritas¹⁹,

16 Elisa Lucinda em verso de “Milionário do Sonho” lido com Emicida para integrar as faixas do referido disco.

17 Aqui há uma conversa entre diferentes faixas do mesmo disco: “Hino Vira-Lata”, “Bang!” e “Gueto”, acenando novamente para o papel individual do *rapper* na cena como um todo – movimento que ocorre em vários momentos do álbum.

18 O esquema métrico mais comum no cururu é A-B-A-B-A-B-C-C-B para a estrofe de nove versos e a classificação dos versos quanto às rimas é verso trocado: A-B-C-B-D-B (rima simples) ou A-B-A-B-A-B (alternadas); verso dobrado com rimas interpoladas, tipo A-B-B-A-C-C-A. Entende-se por dobra a repetição, no verso que segue, do som final do verso anterior. Há também o verso tresdobrado, atribuído no meio ao cantador Zico Moreira, cujo esquema A-B-B-B-A-C-C-A indica a trova dobrada duas ou três vezes. Dentre as carreiras mais utilizadas estão as do A, Sagrado, São João, Divino. As terminações como ino (Divino), vai-e-vem, São Bento, Santa Teresa, Santa Catarina, São Vicente, Virgem Pura e outras menos usuais, como Presumido (ou preso e unido a Jesus Cristo) são consideradas carreiras “duras”, termo usado pelos cururueiros para definir os versos com terminações mais difíceis de compor.

19 TATIT, Luiz. *O século da canção*, p. 156.

estando mais articulada ao ritmo sonoro (inclusive corpóreo, ou intuitivo, da voz humana) dos acompanhamentos, é o que define nosso entendimento do cururu na forma cancional. Tal sonoridade é obtida através da própria voz do cantador (em vocalizes introdutórios ou vinhetas) e através da viola caipira (instrumento insubstituível). Também pode haver junção de elementos percussivos como pandeiro e reco-reco, além de outros instrumentos de cordas como baixo elétrico e o violão. Ocasionalmente podem ser vistos instrumentos de teclas (acordeão) na composição da sonoridade cururueira paulista.

Julieta de Andrade²⁰ observa que o cururu “é uma literatura poético-musical em linguagem do cotidiano que se apresenta como um dialeto literário não-formal da língua falada no Brasil”:

Cada cururu é uma sessão poético-musical – excepcionalmente coreográfico-poético-musical – com duração média de cinco horas [...] e consta de uma série de poemas cantados por quatro trovadores sendo dois contra dois: primeiro e terceiro porfiam contra segundo e quarto. Eles cantam por rodadas sucessivas, chamando-se **carreira** cada série de apresentações. **Carreira** ou **linhação** é a rima obrigatória de cada ato. Cada cururu apresenta de quatro a sete carreiras. **Linha** tem o significado de **verso**²¹.

A dinâmica de reconhecimentos desdobra-se numa lógica prestigiosa: se não existe cantador sem violeiro, um cantador afamado “puxa” para si um bom violeiro e os dois juntos “puxam” uma boa assistência. Quanto maior for a presença de cururueiros afamados ou tarimbados numa dada ocasião, maior a chance de haver “cururu bão” e maior a

20 ANDRADE, Julieta Jesuína Alves de. *Cururu: espetáculo de teatro não-formal poético-musical e coreográfico*. 1992. 3 vl. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 1992.

21 ANDRADE, Julieta Jesuína Alves de. *Cururu*, p. 51. A duração média dos encontros de cururus mensais que acompanhamos em trabalho de campo é de cinco horas. As rodas mensais têm início previsto por volta das 19 horas a cada primeiro sábado do mês no Rio Acima, no município de Votorantim e no último domingo, às 17 horas no Clube Atlético Barcelona de Sorocaba. E há programas de cururu transmitidos via rádio em emissoras da região. Em Sorocaba, a Rádio Cacique transmite o cururu todos os domingos a partir das 6 da manhã. Durante muitos anos, o programa de cururu da Cacique foi comandado por Darcy Reis já falecido. Em Porto Feliz o cururu divide espaço com a programação sertaneja da Rádio Nova Porto em programa comandado pelo radialista e apresentador de cururus e show sertanejos, João Carlos Martinez. Em Piracicaba, o comando é de Moacir Siqueira na Rádio Difusora.

motivação da assistência para acompanhar os desafios e consumir as gravações.

Propondo ainda algumas aproximações da lógica cururueira com a cena *hip hop* para pensar em outra das especificidades da produção do disco já mencionado, percebemos que são diversas as parcerias da voz principal com as vozes e presenças de outros artistas e da família do MC (Pitty, Fabiana Cozza, Tulipa Ruiz, Juçara Marçal, Rael, Projota, Quinteto em Branco e Preto, Guimê, Wilson das Neves, Elisa Lucinda, além da mãe Dona Jacira e a filha do *rapper* Leandro, entre outros).

“Hino Vira-Lata” parece-nos bem expressiva da noção de mutirão musical que permeia o universo cururueiro: “música é luz/que vem e faz/**que é pra dividir com todos/igualzinho o sol faz**”. Mas esse mutirão não está apenas no verso de Emicida e no coro do Quinteto. É muito forte em Elisa Lucinda: “**minha palavra não sou só eu/ minha palavra é a cidade/Mundão redondo, Capão Redondo/Coração redondo na ciranda da solidariedade. A rua é nóiz cupadi**”.²²

Sabemos da importância histórica e simbólica do mutirão para a construção das casas de famílias empobrecidas, bem como do amparo da vizinhança nos momentos de necessidade. Essa lógica remete ao mundo rural e ao universo caipira e, com os processos de êxodo rural e migração, foram ressignificados nas periferias de São Paulo²³ e nas favelas cariocas. Como aponta o drama da família do *rapper* narrado pela própria dona Jacira: “Seu Zé é a representação do Estado no Jardim Fontalis, talvez até hoje”.

A dimensão prestigiosa é inerente ao cururu. Por meio dele, alguém antes anônimo pode vir a se destacar recebendo constantes convites para compor as rodas e atuar em outras instâncias coletivas, para além da dimensão artístico-cultural. A todo aquele que se realiza no cururu implica ação social que impacta no plano cotidiano das relações humanas.

A capacidade artística para exercer o dom de cantar cururu ou de tocar a viola faz com que o cantador ou o violeiro adquiram um *status* social diferenciado, indissolúvel da noção de prestígio. Esse prestígio tem duas dimensões, uma celeste (dom do Espírito Santo ou dom do Divino) e outra, terrena. Ainda que associada ao plano religioso essa primeira

22 Milionário do Sonho, texto de Elisa Lucinda. Trecho.

23 SANTOS, Elisângela. Entre Improvisos e Desafios. “Levanta e Anda” é, no álbum glorioso, a narrativa sonora testemunhal que atenta para dimensão de luta e privação de grupos empobrecidos na periferia de São Paulo. “Atividade pra dar continuidade nisso” está na faixa seguinte: “Nóiz”.

noção orienta a segunda e vice-versa, de modo que a produção cultural legítima a condição social dos realizadores.

Portanto, qualquer entendimento da produção musical no universo cururueiro não pode negligenciar esses atributos de dom, tarimba e fundamento formando diversas parcerias que constituem o legado da prática²⁴. Na cena paulista e para o caso específico ao qual nos debruçamos, tanto em “Bang!” quanto em “Hino Vira-Lata”, o *rapper* tal qual um repentista é portador um legado musical e civilizatório²⁵:

É o que eu digo e faço, não supponho: sou milionário do sonho [...]. Inventando o que somos, minha mão no jogo eu ponho, vivo do que componho, sou milionário do sonho. Vou tirar onda, peguei no rabo da palavra e fui com ela, peguei na cauda da estrela dela. A palavra abre portas, cê tem noção? É por isso que educação, você sabe: é a palavra-chave. É como um homem nu todo vestido por dentro, é como um soldado da paz armado de pensamentos, é como uma saída, um portal, um instrumento. No tapete da palavra chego rápido, falado, proferido na velocidade do vento, escute meus argumentos. São palavras de ouro, mas são palavras de rua. Fique atento. [...]. Minha nave é a palavra, é potente o meu veículo sem código de barra, não tem etiqueta embora sua marca seja boa, minha alma é de boa marca, por isso não tem placa, tabuleta, inscrição. Meu cavalo pega geral, é Pegasus, é genial. A palavra tem mil cavalos quando eu falo. Sou embaixador da rua, não esqueço os esquecidos e eles se lembram de mim²⁶.

Para cantadores de cururu que fizeram adaptações na forma estética com fins de registrar sua obra nos anos 1940-50, a gravação sonora de um disco em 78 rpm está mais ligada à reprodução do prestígio e ao reconhecimento social no meio cururueiro do que propriamente à

24 Nem todo mundo que tá é, nem todo mundo que é tá”. Essa ideia finaliza os últimos versos de “Bang!”, do referido “*Glorioso*” de Emicida e dialoga exatamente com a exigência de dons/tarimba/fundamento como legitimação para o efetivo pertencimento de uma dada cena musical (meio ou roda) tanto como militância, no caso do *hip hop* ou de liderança identitária, no caso do cururu. Em ambos os casos, está implícita a questão do reconhecimento e prestígio interno ao grupo, independentemente do reconhecimento exterior: afinal o retorno é glorioso, **mas trata-se de alguém que nunca esteve aqui**.

25 O cururueiro é um educador da plateia, ele educa “*pela*” e *através* da palavra. A noção é válida para aproximá-lo do papel do professor ou evangelizador, aquele que professa um sermão. Sobre isto: SANTOS, Elisângela. *Entre Improvisos e Desafios*.

26 Milionário do Sonho, Elisa Lucinda. Trecho. Transcrição nossa.

necessidade de reconhecimento econômico e projeção artística para o sucesso comercial.

Orientação semelhante tinham os primeiros sambistas cariocas no início do século XX: a gravação fonográfica das produções representava antes um encontro com sua própria identidade²⁷, marcada pela migração do norte-nordeste para o sudeste – tal como no êxodo rural no contexto cururueiro paulista. Mais do que a necessidade de se encaixar em padrões impostos por uma lógica econômica alheia às suas visões de mundo, os artistas populares em questão estão engajados em mutirões materiais e simbólicos na luta pela expressão dessas (mesmas) visões de mundo que portam – e onde são forjados.

Tais mutirões são constituídos por momentos em que a coletividade se reúne num debate poético composto por temas que cercam suas alegrias e angústias cotidianas, e portanto, permeiam seu existir histórico (rodas de cururu, rodas de samba do “Povo da Colina”,²⁸ rinhas de rap). Esse sentido perpassa os séculos XX e XXI na São Paulo do Médio Tietê paulista, nas periferias paulistas e favelas cariocas.

A noção de composição coletiva que extrapola a lógica comercial marca a trajetória de compositores e intérpretes de renome como José Bezerra da Silva (1927-2005). Não por acaso, o disco de estreia de Bezerra, *O Rei do Côco*, é ilustrativo de sua particular aptidão para as rimas improvisadas. Lançado em dois volumes, os discos de 1975 (vol. 1) e 1976 (vol. 2), sintetizam sua faceta de percussionista e de compositor dos repentes tradicionais nordestinos:

A rima seguida do meu repente/ela é de doer/Eu dou razão a quem não souber dizer/ Porque/é que a rima seguida desse meu repente/ ela é de doer/Eu dou razão/a quem não souber dizer/O meu repente é plenamente consciente/Ele é decente/e tá na linha de frente/É exigente, impertinente e renitente/Você veja o que acontece/a quem tentar dizer o meu repente [...] Se o sujeito tentar dizer o meu repente/Dá dor de dente, nevralgia e congestão/Dói o pulmão, o coração, o cotovelo/Ele ainda consome a mente/e também quebra queixo e tornozelo²⁹.

27 TATIT, Luiz. *O século da canção*, p. 54.

28 “Povo da Colina” é composição de Walmir da Purificação, Tião Miranda e Roxinho, décima faixa do disco *Violência Gera Violência* (RCA/BMG, 1998) de Bezerra da Silva.

29 Transcrição de “Rima de Doê” composta por José Bezerra da Silva (1927-2005) e gravada no álbum *“O Rei do Côco”*, (Tapeçar, 1975, vol. 1). Acerca de Bezerra como artista de projeção nacional estigmatizado como “cantor de bandido” ou dos “que

A título de registro e em relação as articulações atuais entre cururu-samba-*rap* como narrativas cancionais com pontos comuns, Marcelo D2 propõe fusão explícita entre *rap* e samba em “*Meu Samba é Assim*” de 2006 e com citações de versos de samba contemporâneos e “das antigas” sampleados em várias composições. O *rapper* gravou o disco “*Marcelo D2 canta Bezerra da Silva*” (EMI Music, 2010) revisitando as composições gravadas por Bezerra e relendo a capa de “*Eu Não Sou Santo*” gravado por Bezerra em 1990 pela BMG-Ariola.

Bambas, bamba: MCs são *griots*⁵⁰

Manezinho Moreira é neto de catireiro e foi iniciado na arte da viola ainda na infância. Sua trajetória no cururu é permeada pelo instrumento. Na atualidade, Manezinho é cantador que durante a mocidade tocou para cururueiros renomados como Nhô Serra e Pedro Chiquito, integrantes do que ficou conhecido como os “Quatro Bambas do Cururu”, grupo composto primeiramente por Sebastião Roque, João Davi, Zico Moreira e Dito Silva⁵¹.

Posteriormente e com a morte de Bastião Roque, Dito Silva e João Davi – Zico Moreira faleceu em 2002 aos 101 anos – o grupo adquiriu nova formação com Pedro Chiquito, Parafuso e Nhô Serra⁵². “Era preto

vivem à margem da lei” trata o documentário “*Onde a coruja dorme*” com roteiro e direção de Márcia Derraik e Simplício Neto. Produção: TV Zero e Antenna, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSsoX1RPLuU> Acesso em: 10 fev. 2014; VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

50 A aproximação entre *griots* e *MCs* está em verso de “Ubuntu Fristaili”, faixa do *Glorioso*. O termo “Bamba” é quase auto-referencial do universo sambista em várias citações: “Eu quero morrer/numa batucada de bamba/na cadência bonita do samba”: “Na cadência do samba” (Paulo Gesta e Ataulfo Alves, 1962). A composição foi gravada por diferentes *bambas* desde Elizete Cardoso (1920-1990) e até Novos Bahianos em “*Vamos pro Mundo*” (Som Livre, 1974). O termo permeia também o universo jogueiro de Martinho da Vila em “*Casa de Bamba*” (RCA, Victor, 1969). Problematicar tal debate não cabe aqui, mas interessa a aproximação em termos de ambivalência: a condição prestigiosa é paralela à de humildade remetendo ainda ao que foi aqui dito sobre o termo “Zica” convertido em “Bamba”. Essa visão de mundo ambivalente é preciosa no universo cururueiro. SANTOS, Elisângela. *Entre Improvisos e Desafios*.

51 SANTA ROSA, Sérgio. *Prosa de Cantador: a história e as histórias dos cururueiros paulistas*.

52 Oscar Francisco Silva Bueno, publicado em *Cururu em Piracicaba*, livro de Olivio N. Alleoni. Disponível em: <http://memorial-piracicaba.blogspot.pt/2008/12/>

contra branco” diz Manezinho em depoimento para “Prosa de Cantador”. O meio cururueiro não é majoritariamente composto por negros e é interessante que Manezinho defina os quatro bambas desta forma⁵³. Manezinho foi observador atento das transformações pelas quais o cururu passou ao longo de mais de 50 anos. Uma das características que resultam na expressão de sua subjetividade teria sido, segundo ele relata, “uma forma de modernizar” o toque da viola no cururu inserindo floreios e ponteados.

Sérgio Santa Rosa, em *Prosa de Cantador*, afirma que o cururueiro Luizinho Rosa atribui a Dito Viola e Donizete o pioneirismo do novo estilo. Ao mesmo tempo, João Davi teria afirmado, em testemunho dos anos 1980, que o violeiro Pedro Canário era o responsável pela inovação. Como se percebe, a questão da autoria individual e sem registro formal é algo difícil de precisar em modalidades tradicionais de cantoria de cunho coletivo.

Num misto de denúncia e conformismo, temas complexos da vida social, tais como relações entre negros e brancos, adquirem a ambiguidade risonha das expressões sonoras e gestuais populares. Aciona-se o dom para brincar com as palavras compondo versos que ora mantém e ora invertem o ordenamento social:

É meu compadre e meu ermão/eu adoro este negrinho de todo
o meu coração/É meu compadre quatro vez/e eu adoro este
negrão/Mas uma coisa eu prometo/se vocês quer que eu surro o
preto/ eu meto o coro no negrão/E agora está o Chiquito/com
esse pandeiro na mão/Falaro qu’ele é preto/Luizinho não achô
bom/não quer que o Chiquito seja preto/que chapéu o do tontão/
Veja que coisa de siste/pinta o preto que nem pixe/ele quer que
seja alemão/ [risos] Quem é que não está vendo/que é preto este
negrão?/ Porque a cor não vale nada/diga se é verdade ou não/
pode ser que seja preto/mas tenha um santo coração/E para
o Cristo celestí/ai preto e branco são iguá/E viva Deus no
coração⁵⁴.

sebastiao-da-silva-bueno-nh-serra.html. Acesso em: 12 mar. 2013.

53 João Davi, Parafuso e Pedro Chiquito eram os cantadores negros que compuseram as formações dos “Quatro Bambas”.

54 Nhô Serra contra Pedro Chiquito. Cantoria de improviso em Pouso do Divino em Tietê. Os dois são cururueiros afamados falecidos. Imagens de arquivo, composição de filme removido do youtube com transcrição da pesquisadora. Acesso em: 25 jan. 2013.

No trecho, Nhô Serra, conhecido como “cururueiro de microfone”, improvisa cantoria para o grande amigo e “irmão” Pedro Chiquito. Serra aciona relações afetuosas para resolver supostas questões da diferença e desigualdade que poderia haver entre os dois: são compadres e o cantador tem muita estima por Chiquito.

De maneira curiosa, ao expressar a condição diversa que os peculiariza, Serra anula a diferença entre brancos e negros³⁵. E o faz através de um pressuposto de igualdade atribuído ao sagrado na figura do Cristo. Serra diz que os homens estão numa condição de inferioridade perante o Deus maior e querelas étnicos-raciais são diferenças notórias por que todos os presentes veem “que é preto este negrão”. Mas a condição de negritude de Chiquito é afirmada para ser invisibilizada e sutilmente negatizada no verso seguinte: “a cor não vale nada” já que “pode ser que seja preto/mas tenha um santo coração”. Então antes de “ser preto” é melhor “ser bom”. E Deus, como Pai, é então chamado para dar a benção ao final da sentença.

A piada não é apenas um passatempo lúdico manifesto através de uma história inocente: “A dor dos judeu choca/a nossa gera piada/ [...] Tira a favela/ela te mostra cinquenta tons de roxo”, canta Emicida em “Bang!” A piada acaba por estimular de forma dissimulada o preconceito étnico-racial e outras formas de preconceito – contra mulheres, homossexuais, idosos, estrangeiros, deficientes e contra práticas religiosas específicas. “Ao provocar o riso, a piada dissimula e descontraí os possíveis conflitos e o mal-estar entre os emissores e os receptores da mensagem”.³⁶

35 O tema das relações entre negros e brancos é constante na música popular. Para os casos que nos interessam atentemos para a música sertaneja dita “raiz”: em 1968 a dupla Jacó e Jacozinho gravou pela Continental o disco “Preto e Branco”. A música que intitula o álbum tem composição assinada por Sulino (Francisco Gottardi, 1924-2005) e Moacyr dos Santos (1932-1996) e apresenta-se na forma “pagode”, outro gênero prestigioso da música caipira. A letra aponta supostas diferenças/oposições civilizatórias entre brancos (que **apreciam** bebidas alcoólicas) e negros (que **gostam** de beber) e faz encaminhamentos semelhantes aos realizados por Nhô Serra na cantoria de improviso em desafio à Chiquito. Os sertanejos eram irmãos nascidos em Assis, interior de São Paulo e pertenciam a uma família de catireiros. Segundo algumas notas biográficas difundidas pela internet a dupla é aproximada à Tião Carreiro e Pardinho na vendagem de discos nos anos 1970. A nota biográfica que nos parece mais confiável neste sentido pode ser vista em: http://www.boamusicaricardinho.com/jacoejacozinho_36.htmlhttp://www.youtube.com/watch?v=Dip_EaOGsTM&feature=email. Acesso em: 12 mar. 2015.

36 FONSECA, Dagoberto José. *Você conhece aquela?* A piada, o riso e o racismo a brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2012. A título de registro e sobre este aspecto, em *O Glorioso Retorno de quem nunca esteve aqui*, a faixa “Trepadeira” gerou

Em resposta à fala de Nhô Serra, diz Pedro Chiquito:

Benedito era italiano/escuro que nem um carvão/e a sua irmã gêmias/tamém teve canonização/Respetivo cor de homem/ tancava isso na nação/Ele tem sangue de escravocrata/ eu já vi pela feição/Eh, então você tenha sossego/que foi os braço foi daqueles velho negro/ [ele salta como enfatizando] que levantô esta nação/ [aplausos e gritos]. Foi o braço da negrada que levantô esta nação/Foro lutando e foi sofrendo/e aguentando escravidão/Mas atrás veio italiano/e pra negrada deu a mão/ Daí o Brasil levanto/que o Brasil tava no chão/Ei, largue mão de ser maroto/arrespeite o trabalho dos outro/dentro da sua nação/O preconceito de raça/entro da Constituição/tem cuidado meu amigo/senão taco ocê na prisão/Tem preconceito de raça/e de nome de religião/Temo num país de liberdade/aprovo pra qualquer cristão/É só que falar verdade/que não quer mais liberdade/que fique na prisão.³⁷

Chiquito é conhecido como “cururueiro historiador”. Seu estilo de cantar temas “históricos” e profanos faz com que resolva a peleja “respetivo a cor de homem” não tanto acionando um Deus conciliador, mas evocando uma aproximação entre sagrado e profano, através da figura do “Santo dos Pretos”, tal como faz Elisa Lucinda depois que o fim do mundo acaba em samba: “por isso eu digo e repito: quem quiser ser bom juiz, deve aprender com o preto Benedito”.³⁸

E tal como Nhô Serra, Chiquito aciona noções de igualdade. Mas sua versão está pautada na concretude das relações sociais sem sobrepô-las ao plano celeste. Trabalhador negro-africano e Benedito-santo-italiano-dos-pretos estão ligados e quase podem os dois ser vistos como Pretos Velhos: Benedito “deu o braço pra negrada” e foi também o

diversas críticas por parte de setores dos movimentos de mulheres à narrativa do *rapper* que contou com a participação de Wilson das Neves. Na tentativa de responder às críticas, Emicida publicou nota sobre o episódio em sua página nas redes sociais. Disponível em: <https://www.facebook.com/EmicidaOficial/posts/568493269875016>. Acesso em: 23 ago. 2014. Outro texto que trata da polêmica pode ser visto em: <http://arvoresdenatal.wordpress.com/2015/08/23/0-desamor-a-critica-e-o-sanseveria/>. Acesso em: 23 ago. 2014.

37 Pedro Chiquito responde Nhô Serra em Pouso do Divino em Tietê, imagens de arquivo, composição de filme com imagens de arquivo removido do youtube. Acesso em: 25 jan. 2015. Transcrição e grifos nossos.

38 Milionário do Sonho, texto de Elisa Lucinda. Trecho.

juiz de Lucinda. E aqui Chiquito cria imagem de aliança cor/pórea entre celeste e terrestre, ressaltando a diferença entre brancos e negros por meio do cor/po. Chiquito tem São Benedito como referência de devoção, mas também reconhece a importância da população negra trabalhadora.

Como negro, Chiquito assume o discurso que reafirma a negritude, inclusive batendo o pé no tablado que o sustenta dizendo com voz e corpo enfáticos durante a *performance* que foram seus antepassados grandes responsáveis pela condição material de toda uma nação. A condição de trabalhador que ascende socialmente por meio do trabalho assalariado ou na lavoura é seguramente um dos estatutos mais valorizados no cururu. O indivíduo como trabalhador seja em prol do cururu, seja para sustentar sua família é digno de muito reconhecimento social.

Cururueiro da atualidade, Cido Garoto fala sobre o empenho de Nhô Serra em difundir o cururu pelo Brasil. Nhô Serra tornou-se empresário do cururu à medida que ia promovendo alguns cantadores, ou seja, ia adquirindo prestígio à medida que o ofertava³⁹. Mais do que companheiros nas cantorias de cururu, Chiquito e Serra mantiveram uma amizade de longa data e eram parentes por afinidade. A estreita relação de compadrio mantida na parceria dos cantadores, inclusive durante os 1950 e 1960 já em contato com a indústria fonográfica, marca os registros de biografia e obra dos dois cururueiros⁴⁰.

A inserção de cururueiros na música comercial foi evidenciada pela atuação de Cornélio Pires (1884-1958) no final da década de 1920. Em 1929, o folclorista reúne duplas em estúdio na capital paulista e em maio do mesmo ano lança cinco produções custeadas com dinheiro e selo próprios, além de compor a produção com numeração exclusiva veiculada pela Columbia.

As gravações em 78 rpm lançadas por Pires totalizam 48 discos de música caipira lançada como música comercial de 1920-30⁴¹. A iniciativa

39 Em depoimento para vídeo produzido por Nicholas Dieter Rauschenberg em 2011 pelo Programa Petrobrás Cultural. Disponível no youtube em: http://www.youtube.com/watch?v=ew5e2_8PeBs e http://www.youtube.com/watch?v=Dip_EaOGsTM&feature=email. Nicholas também dirigiu o documentário (Des)encontros no Tradicionalismo Caipira (2009) vencedor do Prêmio DOC TV. Acessos em: 25 jan. 2015.

40 Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira. Edição online. Pedro Chiquito. Página disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/pedro-chiquito/biografia> Acesso em: 13 mar. 2015. Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira. Edição online. Nhô Serra. Página disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/nho-serra>. Acesso em: 13 mar. 2015.

41 OLIVEIRA, Allan de Paula. *O Tronco da Roseira: uma antropologia da viola caipira*, 2004, 178f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e

resultou na criação da “Turma Caipira Cornélio Pires” que posteriormente foi seguida pela “Turma Caipira Victor”, cujo material foi lançado seis meses após a produção de Pires. Ao contrário de Pires que gravou na capital, a turma da Victor realizou as gravações em Piracicaba.

Em paralelo, Cornélio Pires organizou vários *shows* com a participação de cururueiros em São Paulo e outras cidades, com destaque para a apresentação do Colégio Mackenzie na capital. Pires também coordenou o cururu na rádio Educadora Paulista em 1936. Em 1910, alguns cantadores se reuniram em palco montado na cidade de Tietê. Foi o primeiro espetáculo do gênero. No entanto, o primeiro disco de cururu propriamente só foi gravado em 1959 pelo selo Sertanejo da gravadora Chantecler. O disco *Cururu de Piracicaba* foi gravado por Nhô Serra de um lado e Pedro Chiquito do outro. Tangendo a viola estavam Manezinho e Nenê. Narciso Correia e Zico Moreira gravam na sequência, ainda em 78 rpm. A difusão do vinil (LP) favorece a gravação de outros cantadores como Parafuso, Luizinho Rosa, Horácio Neto, Dito Silva, Silvio Pais, Nhô Chico e Jonata Neto⁴².

São velhas agonias, novas tecnologias

Durante os anos 1950 e 1960, estar no mercado musical através da forma disco era quase obrigatório. Estabelecer vínculos com uma gravadora para a projeção do trabalho junto a grandes públicos tinha mais força do que tem hoje. À época dos quatro bambas, a gravação de um disco era a situação por excelência para difundir o cururu. O disco era tido como oportunidade que reforçava o prestígio do cururueiro, alimentando a lógica que rege o cururu paulista. Daí que disco e rádio tornaram-se forma de ser apropriado e se apropriar do desenvolvimento da indústria fonográfica e dos meios de comunicação em São Paulo.

Liderados pelo ‘empreendedorismo’ de Nhô Serra (1928-1997), os bambas articularam certa “ascensão” social e política no contexto dos integrantes. Essa oportunidade pessoal foi maior tanto em função do desenvolvimento industrial e surgimento de novos suportes de gravação e outras formas de produção, quanto à medida em que o grupo caipira⁴⁵

Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004; SANTA ROSA, Sérgio. *Prosa de Cantador: a história e as histórias dos cururueiros paulistas*.

42 SANTA ROSA, Sérgio. *Prosa de Cantador: a história e as histórias dos cururueiros paulistas*, p. 19.

43 Usamos a expressão “grupo” ou “grupos caipiras” entendendo que não se pode situar a condição identitária e sociocultural caipira limitada apenas ao espaço que

se apropriou das tecnologias em voga para incrementar sua prática e mantê-la viva.

Para se ter uma ideia do alcance mobilizador de Nhô Serra e do cururu, já nos anos 1970:

O cururu era o seguinte: nós trabalhamos em Piracicaba em 1970 e no ano de 1970 nós conhecemos o Nhô Serra. Ele trabalhava no nosso circo, fazia o *show* de cururueiros. Então nessa época, era a maior casa, a gente podia ir onde for em São Paulo, não dava tanto dinheiro como trazer o cururu no circo. Era o maior *show*, todo mundo ia. Porque eles faziam assim, contratavam um desafio, era um desafio, aí vinha o Nhô Serra, o Parafuso, o Dandá (nós adorava ele), eles vinham e traziam outros cururueiros que eram de Itu pra fazer a contrapartida.⁴⁴

Havia eficiência na articulação entre o circo, o rádio, o cururu, a música sertaneja e a propaganda. O cururu era tão importante para o circo que Sônia Gray, como proprietária do Disparada, afirma que eram os circenses quem buscavam o apoio e a presença dos cururueiros nas noites de espetáculo. Ainda que tivessem de dividir o faturamento da noite a presença dos cantadores era garantia de casa cheia e o rateio compensava para o circo. Outra vantagem era que, por causa do cururu, durante as transmissões do rádio havia uma divulgação gratuita do circo. O radialista, ao promover a apresentação do cururu, divulgava não apenas quais seriam os cururueiros presentes, mas fazia uma propaganda indireta da localização do circo e das atrações que o compunham:

O circo ia atrás dos cururueiros, pelo menos no nosso era assim. Porque eles faziam no nosso (Circo Disparada) e fazia no Circo Veneno, lá em Piracicaba. Eles faziam na região onde tivesse [circo]. Eu gostava que eles iam no circo porque além deles dar casa, eles anunciava todo dia, eles anunciava no Programa do Nhô

compreende o estado de São Paulo ou ao Médio Tietê que estudamos, visto que o que se conhece por cultura caipira permeia outros estados brasileiros como Goiás e Minas Gerais, por exemplo.

44 Sônia Gray em depoimento a 02 de junho de 2008. Sônia é mãe de Joelma de Jesus da Costa, pesquisadora do universo circense brasileiro e fundadora da ASFACI, Associação de Famílias e Artistas Circenses. Sônia e Joelma contribuíram para o documentário *O Canto da Lona* (Thiago Brandimarte Mendonça (p/b, 25 min, SP, 2015).

Serra: “Tal dia nós vamos tar no circo Disparada que tá armado em tal lugar”, quer dizer: **todo mundo ficava sabendo onde é que tava o circo!**⁴⁵

Se por um lado o rádio era um bom meio para difundir a voz e a sonoridade dos cururueiros, por outro o circo era o espaço perfeito para ser visto e reconhecido pessoalmente pela plateia dos improvisos. Este tipo de mobilização que Nhô Serra encabeçava na articulação entre programas de rádio e apresentações em circos na região resultou na exposição destes artistas locais aos mais diferentes públicos através de *shows*, programas de rádios, propagandas eleitorais e solenidades.

Nhô Serra começou como cantador em fins dos anos 1940 depois que migrou para a cidade de Piracicaba e passou a comandar programas de cururu e música sertaneja em diversas rádios no Médio Tietê por décadas. Segundo aponta seu filho Oscar Francisco Silva Bueno, Serra trabalhou na Difusora de Piracicaba (PRD-6), na PRF-8 em Botucatu, Rádio Convenção de Itu, Rádio Cacique em Sorocaba, na Rádio Globo em rede nacional e em Capivari fazia programas ao vivo e gravados que iam ao ar aos sábados e domingos.

Dinâmicas como essas tiveram desdobramentos que resultaram em oportunidades para a gravação de discos de cururu-canção⁴⁶. No processo conduzido pelos cururueiros enquanto prática tradicional, sem perder de vista as tendências sonoras e técnicas de seu tempo histórico, é que se incrementa o modo de fazer cururu que resulta na forma canção.

A gravação sonora em disco para fins comerciais, ainda que não tenha contemplado a maioria dos cantadores e violeiros, nunca foi a finalidade principal da produção cururueira. Tal como o era o circo e o rádio, o disco passa a ser uma nova forma de difusão do cururu que nunca superou as transmissões sonoras de rádio – sem o disco, as captções em áudio dos cururus presenciais eram reproduzidas nos estúdios radiofônicos ou ainda gravadas no próprio estúdio das rádios em cidades da região, sobretudo as mais urbanizadas da época como Piracicaba.

Na atualidade, essa dinâmica está mais viva do que nunca. Cururueiros como Cido Garoto tiram máximo proveito da ampla gama de relações que possuem com cantadores e violeiros de todo o Médio Tietê e

45 Sônia Gray em depoimento cedido à pesquisadora em 02 de junho de 2008.

46 Para Mário de Andrade (1950), os discos são “documentação rigidamente etnográfica” como expressou no artigo “Gravação Nacional” em *Taxi e crônicas* no *Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades/SCCT, 1976 (pp. 296-7), crônica de 10 de agosto de 1950.

tem largo conhecimento não apenas para fazer o cururu no improviso e nos desafios, mas também para conduzir a logística necessária para que as rodas existam como acontecimento efetivo, bem como para difundir o cururu junto a outros públicos como os que circulam em unidades do Sesc por exemplo. Cido transita constantemente com sua perua kombi⁴⁷ seja para participar das rodas, seja como acompanhante ou motorista de cururueiros que vão se apresentar fora de Sorocaba, seja como distribuidor de CDs e DVDs que ele mesmo reproduz e repassa a preços de custo de produção. Do ponto de vista da produção sonora voltada para o mercado fonográfico, as gravações em disco consolidam o cururu como um gênero de moda de viola caipira “no estilo das duplas”.⁴⁸ Essa formação do tempo do improviso à lógica do relógio e ao espaço da faixa no formato rpm ou vinil significou a incorporação do cururu como ritmo do meio rural à indústria fonográfica. No entanto, e como já observamos, a canção como realização no meio cururueiro, embora tenha sido paralela a este processo, independe dele.

Uma boa mostra dessa relação pode ser entendida no relato do cururueiro Manezinho Moreira. O cronista do mundo rural e da periferia urbana de cidades no interior de São Paulo conta que várias composições de sua autoria foram cedidas a outras duplas. Algumas dessas composições, Manezinho fez questão de cantar para que ouvísemos pois as tem gravadas na memória. Embora muitas delas não tenham sido gravadas por ele o relato de Manezinho denota faceta velada, mas frequente do trânsito entre violeiros e cururueiros com nomes da música sertaneja voltada para o mercado consumidor. Essa faceta de apropriação das canções de grupos empobrecidos é mais reconhecida pela historiografia sobre o samba, relativa a grupos negros moradores de favelas no Rio de Janeiro. Realizadas por cancionistas do morro, essas canções tem a autoria contestada ou resultaram em gravações registradas por compositores do “asfalto” carioca.

O relato de Manezinho é dotado de atitude reivindicatória muito consciente das dimensões de disputa em torno da produção cultural no meio cururueiro e sertanejo. O alcance de suas canções atesta a criatividade que dá prestígio ao artista popular, ainda que não tenha sido ele quem efetivamente possui os direitos autorais sobre a música. Para

47 Apontamentos audiovisuais acerca de circulação e movimento no cururu no Médio Tietê podem ser vistos de dentro da perua Kombi de Cido através do olhar de Nicholas Dieter Rauschenberg em vídeo produzido em 2011 através do Programa Petrobrás Cultural. Disponível no youtube em: http://www.youtube.com/watch?v=Dip_EaOGsTM&feature=email. Acesso em: 23 ago. 2015.

48 CORRÊA, Roberto. *A Arte de Pontear Viola*. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.

ele, que narra sua experiência de vida como cancionista e cronista ficam nulas as distinções de forma estética entre música sertaneja e cururu: o que ele faz são *canções*. Possuindo criações em ambos os estilos musicais e atuando como cantor e violeiro, seu relato é desprovido de distinção hierárquica. Manezinho forjou uma identidade artística transitando pelas duas formações musicais: o cururu e a música sertaneja seja como cantor, seja como violeiro.

Por outro lado, a configuração do cururu como música de amplo alcance no mercado fonográfico pode ser vista em “*O menino da porteira*” de Teddy Vieira⁴⁹ (1922-1965) e Luizinho (Luis Raimundo, 1916-1983) consagrada nas vozes de Tonico e Tinoco em 1956. Em 1973 a canção foi gravada por Sérgio Reis marcando a trilha sonora do filme homônimo (1977) estrelado pelo cantor. O ritmo do cururu acompanha versos que contam a história do menino que morreu vítima de “um boi sem coração” e foi intensamente regravado. Com o *remake* do filme homônimo em 2009, a canção tomou nova forma na voz e protagonismo do cantor sertanejo-romântico Daniel conhecido da dupla João Paulo e Daniel. No entanto, a primeira gravação da canção é de 1955 por Luizinho & Limeira.

Essa dimensão do cururu como produto acabado com fins de consumo, tal como n’ “O Menino da Porteira”, estabeleceu diálogo importante com o cinema nacional retomando o universo caipira nos filmes de Mazzaropi nos anos 1960⁵⁰. As gravações em disco impuseram outra

49 Teddy Vieira de Azevedo (1922-1965) nasceu em Itapetininga, no Médio Tietê. Além de “O Menino da Porteira” é também compositor de outras músicas importantes e afamadas no universo caipira-sertanejo brasileiro: “Couro de Boi” (1954) em co-autoria com Palmeira (Diego Mulero, 1918-1967), “João de Barro” (1956) em parceria com Muibo Curi) e “Pagode em Brasília” em 1959 em parceria com Lourival dos Santos. Tonico e Tinoco e Sérgio Reis também gravaram “João de Barro” e “Pagode em Brasília” é muito conhecida nas vozes da dupla “Tião Carreiro e Pardinho”. Dicionário Cravo-Albin da Música Popular Brasileira. Página disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/teddy-vieira/obra>. Acesso em: 17 abr. 2013. RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006.

50 É o que se pode notar na canção “Tristeza do Jeca” que inspirou o filme homônimo (1961) de Mazzaropi. O título da canção já destaca a vinheta de abertura da música homônima ao filme. Em momentos importantes da história a narrativa é entrecortada pela canção em fundo instrumental na tentativa de expressar o tema. LOBATO, José Bento Monteiro. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1946; *Cidades Mortas*. São Paulo: Brasiliense, 1959; *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1991. “Tristeza do Jeca” (1918) composição de Angelino de Oliveira foi apresentada em saraus pelo próprio autor em 1918 ainda sem letra, depois em 1924 pela Orquestra Brasil-América. Foi somente em 1926 gravada com letra pelo cantor Patrício Teixeira. RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos*

temporalidade e forçaram adaptações aos cururueiros. A forma acabada da canção impõe o tempo limite concebido comercialmente, com dois ou três minutos por faixa e restringiu o livre improvisado de cantadores e violeiros. Outra mudança importante foi a intensificação do cururu como desafio e menor ocorrência das louvações e temas religiosos nas gravações⁵¹.

Fomentando a lógica de registro e de difusão do cururu, as gravações em CDs e DVDs são difundidas e comercializadas no Médio Tietê. Antecipando certa tendência da produção musical contemporânea, inclusive da cena *hip hop*, as produções no cururu são realizadas de maneira independente e vendidas nos locais em que acontecem as apresentações. A prática consiste em comercializar os discos após o término das apresentações presenciais e Cido Garoto é grande veiculador neste sentido. Os preços devem ser acessíveis aos trabalhadores e suas famílias, mas suficientes para cobrir os custos de produção do material. Resulta mais numa forma de difundir o cururu do que uma fonte de renda para quem os vende, embora não exclua essa possibilidade. De toda forma, o cururu é limitado ao consumo dos apreciadores. Sua peculiaridade enquanto canção tradicional o vincula à zona cururueira ou a colecionadores, especialistas e estudiosos.

A exemplo do que faziam Cornélio Pires desde 1910 e Sebastião da Silva Bueno (o Nhô Serra) empresariando⁵² “Os Quatro Bambas” nos anos 1940 a 1970, cantadores como Moacir Siqueira em Piracicaba acabam por direcionar o formato de *shows* onde o cururu se mescla às apresentações de duplas sertanejas⁵³. Moacir é radialista e já foi candi-

os tempos. Além de Tônico e Tinoco (1958), Sérgio Reis, Chitãozinho & Xororó e Zezé di Camargo & Luciano, entre outros, fizeram regravações da música.

- 51 SANTA ROSA, Sérgio. *Prosa de Cantador: a história e as histórias dos cururueiros paulistas*.
- 52 Embora Nhô Serra atuasse mesmo como empresário, o depoimento de seu filho aponta que Serra não teria sido o fundador dos quatro bambas. O grupo já existia em fins dos anos 1940 e era muito fechado entre si, delimitando o cururu da região à sua atuação. Esta última afirmação é confirmada por Cido Garoto em depoimento já referido.
- 53 Oscar Francisco Silva Bueno, o Serrinha, conta que o pai teria impulsionado as trajetórias de Jonata Neto e do próprio Moacir Siqueira: antes conhecido por Moacir 70. Disponível em: <http://memorial-piracicaba.blogspot.pt/2008/12/sebastiao-da-silva-bueno-nh-serra.html> Acesso em: 12 mar. 2013. Nhá Bentinha, enquanto apresentadora dos desafios – uma das principais atividades da artista circense, radialista e cantora sertaneja – lança mão de várias duplas que vão aos desafios com o propósito de aproveitar a oportunidade de ser vista *ao vivo* pelas plateias de cururu. Essa visibilidade é vantajosa para as duplas recém-lançadas por projetar suas carreiras em âmbito local. As duplas sertanejas preenchem os intervalos de apresentação dos cururueiros, bem como divertem e evitam a dispersão do

dato a vereador por Piracicaba. É muito conhecido no meio não apenas enquanto cantador de cururu, mas pelo grande intercâmbio que realiza conduzindo trabalhos de cantadores, violeiros e duplas sertanejas da região. Este mesmo trabalho é realizado em Sorocaba e Votorantim na liderança da apresentadora de cururus e cantora sertaneja Nhá Bentinha.

Bentinha fomenta a produção de novos trabalhos e promove um direcionamento do consumo musical. Iniciativas mobilizadoras da produção cultural local nesses moldes não são exclusividade da estratégia caipira no Médio Tietê. Elas acontecem em diversos pontos do país.

Essa forma de “vender o próprio peixe” e de coordenar todas as etapas do trabalho artístico após o desmonte da indústria fonográfica tem sido a estratégia adotada por vários artistas contemporâneos. Gaby Amarantos que se autodeclara⁵⁴ representante da música contemporânea produzida no estado do Pará era responsável por todas as etapas do processo artístico desde a produção, divulgação e circulação do trabalho gravado de forma caseira. Levava pessoalmente as gravações aos *djs* paraenses, aos produtores de festas e camelôs espalhados por Belém, para além do bairro Jurunas situado na “periferia” paraense.

Na capital paulista especialmente, onde por certo tempo essa tendência parecia estar mais centrada na linguagem do *hip-hop* e do *rap*, a prática está amplamente difundida e realmente consolidada, marcando a geração atual de artistas independentes e das mais diversas propostas musicais.

Na segunda metade do século XX, as transmissões de rádio teriam sido as principais responsáveis pelo incremento da difusão comercial desses temas com papel paralelo ao que hoje tem a internet. À época,

público quando há atrasos ou furos na programação, o que é relevante para quem apresenta o *show* da noite. É inclusive momento para a dança, pois o cururu exige mais a audição e a visão, dentre todos os sentidos da plateia.

- 54 Gaby Amarantos é conhecida por articular os gêneros musicais tradicionais paraenses como o carimbó com outras influências como o zook e o brega. Outra especificidade é que a internet foi seu principal veículo de difusão. O videoclipe “Xirley”, que contou com direção e roteiro de Priscilla Brasil e produção da Greenvision em 2011, é autobiográfico: a cantora protagoniza Xirley Xarque para ilustrar sua própria trajetória rumo ao estrelato. É também exemplar da forma de produzir, protagonizar, divulgar e fazer circular o trabalho pelo próprio artista e chama a atenção para o que tem sido considerado como pirataria ou “música de bandido”. Entrevista à Revista Rolling Stones em 12/11/2012. Disponível em: <http://rollingstone.com.br/noticia/nando-reis-e-gaby-amarantos-falam-sobre-duelo-musical-em-belem/>. Entrevista à jornalista Marília Gabriela para o Programa *De frente com Gaby* exibido em 15/01/2012 no SBT. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NvovmGWC2Qc> e <https://www.youtube.com/watch?v=Evfd3a55e8>. Acessos em: 20 mar. 2015.

o rádio pode ser considerado veículo de comunicação mais “democrático” quando comparado ao disco em 78 rpm ou ao vinil (LP), pois a difusão musical por via radiofônica é mais ampliada e acessível em meios urbanos e rurais. Como objeto de consumo cultural surgido com o desenvolvimento de uma indústria específica, o disco era bem menos acessível aos grupos cururueiros – tanto para gravar suas composições⁵⁵ como para o consumo das canções. Esse fator fica mais explícito se hoje compararmos o LP ao formato CD e DVD tão difundidos em virtude de sua ampla reprodutibilidade e da ampliação dos meios de gravação e reprodução em âmbito doméstico.

No meio cururueiro, para além dos encontros presenciais de cururu, o rádio ainda hoje é o maior veículo irradiador de uma dada canção ou álbum sonoro. Um radialista é o agente divulgador de produtos culturais sonoros. O radialista ou apresentador de programas ou mesmo o apresentador de *shows* de cururu faz da canção instrumento de execução coletiva, capacidade restrita no disco de execução musical privada e voltada ao consumo mais individualizado. O rádio constitui meio indireto de consumir as canções e os discos, mas tem a vantagem de promover a canção – ainda que tal acesso seja mediado por um agente que seleciona o que se ouve. A mediação da escuta e projeção das canções também marca as trajetórias de Moacir Siqueira e Nhá Bentinha no âmbito cururueiro/sertanejo.

Reforma agrária da música brasileira⁵⁶

Narrativa sonora em constante transformação no tempo e no espaço do Médio Tietê, o cururu é forma coletiva que produz e transmite saberes através da oralidade e do ritmo. Remonta a diferentes contextos históricos, desde o processo de ocupação das terras paulistas em fins de século XVII passando pelas transformações do mundo rural até o contexto atual com apropriações das inovações tecnológicas e meios

55 Há aqui outro ponto em comum do cururu com a música produzida nas favelas cariocas. O papel dos Quatro Bambas ou de Chiquito e Serra, como porta-vozes do mundo caipira no contexto fonográfico brasileiro atesta as escassas oportunidades de gravar um disco pela maior parte dos compositores tradicionais de diferentes gêneros. Em meio a contextos culturais reprodutores da desigualdade cognitiva e social, a figura representativa dos Quatro Bambas na zona cururueira e de nomes como Bezerra da Silva no âmbito carioca adquirem dimensão ainda maior para compreensão da canção brasileira nos âmbitos estético, social e produtivo.

56 Verso da faixa “Samba do Fim do Mundo” de *“O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui”*.

comunicacionais, tais como o rádio e o disco – a partir de 1940 para um e 1950 para o outro. Tais processos continuam em intensidade favorecidos pela internet e redes sociais, o audiovisual e produção de CDs, publicações impressas e DVDs independentes. Essas iniciativas se juntam às já articuladas relações do meio cururueiro com radialistas, festeiros do Divino, apresentadores, pequenos empresários, comerciantes, políticos locais e duplas sertanejas da região.

A apropriação dos suportes, técnicas e tendências já no início do século XX contribuiu para o incremento das relações internas de prestígio e reconhecimento social que motivam o cururu. Com a projeção do próprio cururu e de seus realizadores ocorreu alguma, ainda que restrita, inserção comercial no conjunto da produção musical de mercado.

O que se verifica acompanhando as dinâmicas desses processos históricos é que o cururu é prática poético-musical que consiste numa racionalidade singular de grupos caipiras do Médio Tietê paulista. Enquanto expressão cognitiva específica do grupo caipira está articulada à sua própria constituição identitária, permeando a reorganização das memórias e valores fundantes da cosmovisão caipira.

Mas à medida que são transformadas as relações sociais, culturais e políticas também essas narrativas são transformadas. O mesmo ocorre com as formas de condução e produção do cururu. Acompanhando tendências socioculturais e econômicas, a modalidade respondeu aos diferentes processos históricos, resistindo e incorporando mudanças em sua forma estética⁵⁷. O que permanece é a forma rítmica e melódica conduzida pela viola. Desta maneira, o cururu tornou-se um tipo muito específico de canção popular⁵⁸.

Cantadores, violeiros, pequenos empresários e comerciantes, radialistas, artistas circenses enquanto articuladores da produção cultural paulista – seja em âmbito local ou nacional – estão empenhados na luta cultural e por fazer valer seus próprios discursos, linguagens e expressões artísticas. A busca por reconhecimento não se dá apenas em âmbito interno, em meio ao grupo de pertencimento identitário, sendo

57 IKEDA, Alberto T. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista.

58 A presença da viola caipira no cururu é insuperável e marca seu caráter de repente. Dentre os instrumentos que podem acompanhá-la durante as cantorias estão o acordeão, o pandeiro (muito comum), o reco-reco, ou mesmo outra viola ou violão. Também houve casos em que o som percussivo era retirado do bater de duas colheres em atrito ao corpo (perna ou coxa) do instrumentista. Quando da presença de violeiros muito jovens, pode haver acompanhamento da viola em parceria com o baixo elétrico como observamos em Piracicaba (2010) e Votorantim (2011).

importante o prestígio atribuído por outros setores da sociedade. A gravação em disco e a forma cururu-canção como crônicas do cotidiano são materializações expressivas destes objetivos.

Dedicados às plateias ou assistências os cururueiros objetivam audiência. Essa luta por reconhecimento permeou *shows* e mobilizações do meio cururueiro durante os anos 1920-70 em forte relação com o desenvolvimento da indústria fonográfica contribuindo para a reprodução histórica do cururu como estética. Cantadores e violeiros protagonizavam ações conscientes, buscando tornar proveitosas suas relações pessoais para ampliar intervenções dos grupos caipiras em outros contextos.

Do ponto de vista global, esses processos resultaram no cururu como legado tradicional e influência importante para a canção brasileira, sobretudo para aquela que se faz em São Paulo. A larga influência que a dimensão social possui na canção feita no país constitui importante exemplo da força que modalidades musicais tradicionais como o cururu possuem na produção cultural contemporânea.

Os temas, práticas e angústias caipiras compõem crônicas sobre a vida urbana paulista na música urbana de ontem e hoje. As narrativas dos causos caipiras⁵⁹ e a sonoridade provocada pelas cordas da viola fundam no século XX com Cornélio Pires – passando por Mazzaropi – uma “tradição” de cronistas da vida paulista que está articulada às produções de outros cronistas-musicais da/na Pauliceia contemporânea e que se desdobram na releitura do dialeto e sonoridades caipiras na cidade de São Paulo⁶⁰.

Sabemos que a tradição visibilizada por Cornélio Pires no início do século XX provém das expressões de arte coletiva de grupos cururueiros⁶¹ e estão profundamente enraizadas na religiosidade popular devocional.

59 PIRES, Cornélio. *Meu Samburá: anedotas e caipiradas*. São Paulo: Amadio, s/d; *Conversas ao pé do fogo: páginas regionais*. São Paulo: 1927.

60 No Rio de Janeiro, o migrante pernambucano Bezerra da Silva cantava “Na verdade eu sou um cronista/que transmito o dia a dia do meu povo sofredor/Dizem que gravo música de baixo nível/ porque falo a verdade que ninguém falou”: Partideiro sem nó na garganta (Adelzonilton, Franco Teixeira e Nilo Dias) gravada no álbum *Presidente Caô Caô*, BMG Ariola, 1992.

61 Resulta que a tradição empenhada por Cornélio Pires situa-se na vivência e permanência do cururu tão ao gosto dos grupos caipiras. GALANTE, Rafael. De Cornélio Pires a Kiko Dinucci: a vocação cronística da música de São Paulo. Artigo reproduzido no post “Quase tudo o que eu queria ter dito do Dinucci e não consegui...” do blog *Circus Produções*. Disponível em: <http://www.circusproducoes.com.br/blog/?p=1506>. Acesso em: 12 out. 2012.

Resulta então que a música da São Paulo contemporânea⁶² propõe uma síntese que é também caipira. Foi este sentido da crônica cancional, que tentamos alcançar com os paralelos realizados aqui, aproximando o universo do cururu com a linguagem do *rap*.

Com a retomada e influência da linguagem e das narrativas tradicionais populares⁶³ houve certo deslocamento do eixo centro-periferia/capital-interior que implica noutra geografia proposta pelo som e pela voz. Para além dos já citados, dois bons exemplos de registros que retomam o universo popular tradicional estão no elogiado álbum de estreia da *rapper* curitibana Karol Conká, *Batuk Freak* (Nave Beats, 2013). A última faixa “Caxambu” (Bidubi, Jorge Neguinho, Zé Lobo e Élcio do Pagode) remete ao universo jongueiro já trazido por Almir Guineto (RGE) em disco de 1986 repleto de parcerias. Enquanto que a faixa “Vô Lá” está o tempo todo permeada de *samplers* de rimas de coco (percussão de pandeiro, citações e versos) quase à revelia da batida dançante e para compor com ela uma sintonia rasurada, ao passo que as rimas da *rapper* somam-se para imprimir o caráter “embolado” da faixa. Há ainda outras passagens e faixas que remetem à música tradicional devocional no disco da *rapper*.

Esses densos processos trazem necessariamente a emergência de novas relações que redirecionam os rótulos “tradicional” e “moderno”, atestando tanto a modernidade das práticas do catolicismo popular enquanto tradição constantemente re-inventada (e que alimenta a cena urbana-industrial ou alternativa e/ou de autoria) quanto da produção musical atual como tradição – com continuidade na linha das crônicas urbanas à *la* Cornélio Pires, Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini entre outros⁶⁴.

Após as reflexões e apontamentos realizados aqui, podemos inferir nas letras dessas canções que a noção conceitual-poética atua como

62 Aqui especificamente referida aos trabalhos de compositores/músicos/produtores paulistas como Kiko Dinucci, Juçara Marçal e Thiago França em *Metá-Metá* (2011) e ao primeiro álbum de Rodrigo Campos intitulado *São Mateus não é um lugar assim tão longe* (2009). As parcerias constantes entre esses artistas implicam uma ressignificação importante do mutirão como forma de produção musical marcante da canção contemporânea. A título de curiosidade e como metáfora do acaso: Rodrigo Campos é natural de Conchas, cidade da zona cururueira, mas se mudou ainda com três anos de idade para São Mateus na “periferia” de São Paulo. Disponível em: <http://www.amusicoteca.com.br/?p=3090>. Acesso em: 26 fev. 2013.

63 CANCLINI, Néstor-García. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 149p. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013. 356p.

64 GALANTE, Rafael. De Cornélio Pires a Kiko Dinucci.

uma espécie de alegoria do popular, um jeito de inserir temas da religiosidade, do cotidiano, do trabalho assalariado, do lazer, dos conflitos étnico-raciais e de classe social: o percurso que se faz de casa ao trabalho no ônibus ou no trem, as contas para pagar ao fim do mês ou mesmo a ausência do emprego como estatuto e a dificuldade de encontrá-lo; as práticas de sociabilidade e de lazer (as festas religiosas, as quermesses, o futebol de “várzea”, os parques de diversões, a vivência nos bares, os encontros fortuitos em espaços considerados marginais da cidade, as feiras e mercados populares) estão mais vivos do que nunca na canção popular.

O cururu como contributo da produção na canção é fato, mas o debate não pode ser conduzido sem atentar para o protagonismo dos cururueiros como sujeitos que influenciaram diretamente na constituição da indústria cultural do país. Apenas para falar no alcance histórico que os cantadores e contadores de causos possuem para produzir e transmitir saberes, basta dizer que práticas como o cururu são realizadas por sujeitos articuladores, mediadores e difusores inseridos ou não nos circuitos industriais. O fato é que suas práticas inspiram diferentes cenas musicais até hoje.

Cientes de seus legados, fazedores da canção dita tradicional no cururu paulista, os cantadores têm ampliado sua atuação de intelectuais internos para continuar forjando discursos próprios e para apresentá-los a outros setores da sociedade, ampliando os diálogos iniciados por afamados do cururu das antigas à revelia de noções que ainda enxergam no “tradicional” algo que “está para acabar”. Assim, quando o mundo tradicional acabar para dar início ao mundo moderno, o que restará será um samba com jeito de maracatu⁶⁵.

65 Que é como o cronista *rapper* resiste ao fim do mundo em *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*.

Sobre a autora

Elisângela de Jesus Santos

Professora da área de Cultura e Sociedade no Bacharelado em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais (LEANI) e no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER) do CEFET Rio de Janeiro, campus Maracanã. Investigadora em Pós-Doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Bolsista Capes de Estágio Pós-Doutoral no Exterior entre fevereiro e agosto de 2014. Pesquisadora associada ao Centro das Culturas e Línguas Africanas e da Diáspora Negra (CLADIN) e ao Laboratório de Estudos Africanos, Afro-Brasileiros e da Diversidade (LEAD) e ao Grupo de Estudos Culturais da UNESP Franca. Integrante da Rede de Reflexão e Ação Étnico-Racial (RRAE). Coordenadora do Catavento: grupo de estudos e pesquisas para as culturas populares. Por vezes usa a voz como instrumento sonoro. E-mail: lili.libelula@gmail.com

Agradecimentos: a todos os cururueiros que margeiam o Tietê e que colocaram palavras na minha tinta, sou muito grata, e em especial ao Cido Garoto, Nhá Bentinha, Batista Neves, Manezinho Moreira, Moacir Siqueira e ao radialista João Carlos Martinez. A Daniel Teixeira Júnior, cuja sonoridade harmônica em tons blues acompanhou este texto nas tardes do Mondego. Agradeço ainda a Joelma Costa e Sônia Gray. A Fábio Gerônimo e André Machado, pela dedicação na transformação do dialeto de-repente-para-outra-língua. Ao professor Alberto Ikeda, pela tarimba que tomei de empréstimo. Agradeço ainda a Carol Aguerri e Adilson Gennari, Isabela Moraes, Bruna Muriel, Leandro Oliveira, Jayça Sant'Ana e Davi Bovolenta. Os resultados de pesquisa organizados neste artigo receberam apoio e financiamento da Fapesp durante meus trabalhos de mestrado (2006-2008) e doutorado (2009-2013).

Memória Social a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB

Eurides de Souza Santos¹

Resumo

O presente artigo discute o papel da memória social na construção e manutenção de atividades culturais. A pesquisa focalizou a brincadeira dos cocos em Caiana dos Crioulos, uma comunidade remanescente dos quilombos, localizada no Estado da Paraíba. Utilizando conceitos teóricos da Antropologia, Sociologia e Etnomusicologia, o presente texto argumenta que a memória social constitui um vigoroso campo para a negociação, transformação e manutenção de valores socioculturais.

Palavras-chave

Memória social, brincadeira dos cocos, Caiana dos Crioulos, comunidades quilombolas, música tradicional brasileira.

Recebido em 26 de agosto de 2013

Aprovado em 12 de fevereiro de 2014

SANTOS, Eurides de Souza. Memória Social: a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 261-282, dez. 2014.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p261-282>

¹ Universidade Federal da Paraíba (UFPB, João Pessoa, PB, Brasil).

Social Memory

the Dance of *Cocos* from Creole *Caiana* in Paraíba

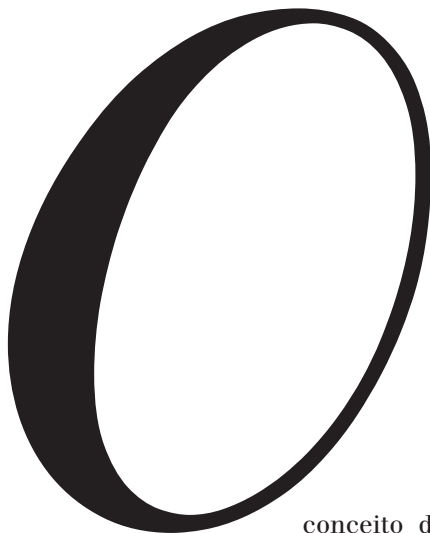
Eurides de Souza Santos

Abstract

This paper discusses the role of social memory in constructing and maintaining cultural activities. The research focused on the dance of *cocos* from Creole *Caiana*, a remnant community of *quilombos*, located in the State of Paraíba, Northeastern Brazil. Using theoretical concepts from Anthropology, Sociology and Ethnomusicology, this article argues that social memory constitutes a vigorous field for the negotiation, transformation and maintenance of socio-cultural values.

Keywords

Social memory, the dance of *cocos*, Creole *Caiana*, remnant community of *quilombos*, Brazilian traditional music.



Introdução

conceito de comunidades quilombolas, ainda que inspirado em uma realidade secular, é relativamente recente e tem sido concebido, na contemporaneidade brasileira, com base na autodefinição identitária relacionada a uma ancestralidade negra, com sentido coletivo. De acordo com o Ministério do Desenvolvimento Social,

são grupos étnico-raciais, segundo critérios de autoatribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas e com ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida, conforme Decreto nº 4887/03.²

Além da crucial questão referente ao redimensionamento do território geográfico envolvido, a criação de comunidades remanescentes dos quilombos implica a ressignificação de valores sociais, culturais, religiosos, econômicos e ambientais, de forma a se construir um *status* de legitimidade, consonante com as leis, regras e políticas que as estruturam. Implica, igualmente, o reordenamento das relações de poder internas e externas, de forma a se construir um diálogo possível entre os grupos sociais e autoridades envolvidos. No presente texto, aproximo-me da comunidade quilombola Caiana dos Crioulos, pelo campo da memória social, buscando investigar os processos de interpretação e ressignificação da brincadeira dos cocos, enquanto prática cultural cuja ancestralidade

² Cf. MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL: Comunidades Quilombolas. Disponível em: <http://www.mds.gov.br/segurancaalimentar/povosecomunidadestradicionais/quilombolas>. Acesso em: 30 jun. 2014. Não é propósito do presente artigo aprofundar-se na questão das comunidades remanescentes dos quilombos.

negra tem sido reivindicada nos discursos locais. Destaco nesse contexto o papel da liderança da brincadeira dos cocos, as mestras cirandeiras, como representantes da memória social local.

Caiana dos Crioulos é uma comunidade paraibana, de maioria negra, que recebeu o título de “remanescente dos quilombos” em 2005. De acordo com Fialho, os estudos para fins de compor o projeto de mapeamento revelaram um grupo social e politicamente envolvido com a questão quilombola.

Apesar de, em 1998, já se ouvir falar de outras comunidades negras rurais no Estado, foi Caiana que veio primeiro colocar em xeque a assunção da categoria de quilombola num complexo contexto fundiário em que se sobrepõem áreas de assentamento do Incra, propriedades privadas e um território fundado na concepção de ancestralidade e tradição negra.³

A reivindicação da ‘ancestralidade negra’, verificada no aspecto do direito fundiário pode ser também observada no âmbito das formas de sociabilidade cultivadas na comunidade. Referindo-se à brincadeira dos cocos, a cirandeira Edite José da Silva, (Dona Edite, 70 anos), afirma o seguinte: *antigamente [...] o pessoal se divertia só de coco de roda, [...] dos antigos, dos antepassados*.⁴ Severina Luzia da Silva, (Dona Cida, 48 anos), também cirandeira local, afirma que *“antigamente não tinha outra diversão que não fosse essa. [E destaca] Só lembro que o povo se reunia nas festas e ficava dançando e cantando a noite toda. E eu lá com eles”*.⁵ A brincadeira dos cocos é uma manifestação cultural coletiva, composta de canto, dança e acompanhamento instrumental, que se caracteriza como lazer comunitário e como espetáculo artístico. Enquanto expressão da tradição cultural local, a brincadeira dos cocos disputa espaços de legitimidade no campo da memória social local, em meio aos processos de transformação e na convivência com formas diversas de expressões artísticas, de sociabilidade e de divertimento.

3 FIALHO, Vania. Caiana dos Crioulos: revisitando um quilombo do brejo paraibano. Disponível em: http://www.koinonia.org.br/OQ_temp/pop_ensaio15.htm. Acesso em: 18 nov. 2012.

4 SILVA, Edite José da. Depoimento. In: CAIANA DOS CRIoulos: *ciranda, coco de roda e outros cantos*. Projeto memória musical da Paraíba, vol. 1. Produção de Socorro Lira. Manaus: Indústria da Amazônia, 2003. 1 CD.

5 SILVA, Severina Luzia da. Depoimento. In: QUILOMBO de Caiana dos Crioulos reverencia sua história nas rodas de ciranda e no coco-de-roda. Disponível em: <http://ombudspe.org.br/brasilquilombola/?p=15>. Acesso em: 20 mar 2013.

Memória Social

As funções da memória e suas relações com as identidades, valores e tradições socioculturais permeiam os trabalhos de estudiosos, em campos teóricos diversos, desde os antigos gregos aos seminais estudos desenvolvidos nos fins do século XIX e início do XX por Freud⁶, Nietzsche⁷, Bergson⁸ e Durkheim⁹. No entanto, foi Maurice Halbwachs quem desenvolveu a noção de uma memória coletiva, como conjunto de recordações – valores e imagens – formando elos significativos entre o passado e o presente de um grupo social. Para o autor, é na sociedade que as pessoas adquirem, reconhecem e reconstroem suas lembranças. Halbwachs chama a atenção para uma combinação de influências, todas de natureza social, que vão estar presentes no conceito de memória coletiva, afirmando que, “para evocar seu próprio passado, em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade”.¹⁰

Contemplando também a memória coletiva como conjunto de lembranças e imagens que une o passado ao presente, porém, assumindo um posicionamento mais político, Pierre Nora¹¹ concebe a passagem da memória para a história como uma perda dramática e irreversível em relação ao passado. Segundo o autor,

A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, há tantas memórias quantos grupos existem; ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no gesto, na imagem, no objeto.¹²

6 FREUD, Sigmund. Carta 52. In: *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. _____. Pulsões e destinos da pulsão. In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*, Volume I. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

7 NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Moraes, 1985.

8 BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

9 DURKEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo, 2000.

10 HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. p. 72.

11 NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10. São Paulo: PUC/USP, 1995.

12 NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares, p. 09.

Embora seminal, a ideia de uma memória coletiva reificada como conjunto de lembranças, uma espécie de conhecimento construído e transmitido do passado para o presente, instiga questionamentos diversos, principalmente no que diz respeito aos processos envolvidos na aceitação comunal, na seletividade e nas formas de transmissão dessa memória. Uma vez que o ato de lembrar constitui uma faculdade da mente individual, “é o indivíduo que lembra”, questionam-se os modos pelos quais as lembranças individuais se tornam memória coletiva, e como as memórias se generalizaram ao longo do tempo.

Nessa perspectiva, Fentress e Wickham¹⁵ alertam para os riscos de se adotar “um conceito de consciência coletiva curiosamente desconectada dos processos reais de pensamento de qualquer pessoa em particular”.¹⁴ Para os autores, tal conceito torna “o indivíduo um tipo de autômato, obedecendo passivamente ao desejo coletivo interiorizado”.¹⁵ Ao defender a dimensão política do campo da memória social, Moraes descarta a noção de “espaço e produtor de relações societárias, estáveis e imutáveis” e a descreve como “um vigoroso, complexo e tenso campo de disputas de sentidos em que a mobilização e a circulação dos discursos e representações são utilizadas com intensidade e possibilidades diferentes”.¹⁶

Pollak observa que, no trabalho de Halbwachs, o processo de negociação para conciliar memória coletiva e memórias individuais já aparece. No entanto, “o reconhecimento do caráter potencialmente problemático de uma memória coletiva”¹⁷ vai caracterizar a inversão de perspectiva em trabalhos posteriores.

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados

15 FENTRESS, J.; WICKHAM, C. 1992 *apud* OLICK Jeffrey K.; ROBBIN Joyce. Social Memory Studies: from ‘Collective Memory’ to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology*, v. 24, p. 105-140, 1998, p.111. DOI: <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.soc.24.1.105>

14 “A concept of collective consciousness curiously disconnected from the actual thought processes of any particular person.”

15 “[...] the individual a sort of automaton, passively obeying the interiorized collective will”.

16 MORAES, Nilson Alves de. Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p. 92.

17 POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Tradução de Dora Rocha Flaksman. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 4.

de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.¹⁸

Paul Connerton sustenta a noção de memória social como conjunto de lembranças mantidas e transmitidas por um grupo social, porém, concentra-se nas diferentes formas, implícitas e explícitas nas quais a memória social opera. O autor desenvolve seus estudos dando foco a duas áreas específicas da atividade social: as cerimônias comemorativas e as práticas corporais¹⁹. Para Connerton, cada grupo saberá manter o passado na mente através da memória-hábito sedimentada no corpo. Com base nesse princípio, ele defende a eficácia da ação ritual na transmissão e manutenção da memória social, argumentando que “os ritos têm a capacidade de conferir valor e sentido à vida daqueles que os executam porque é apenas pela ação que somos capazes de reconhecer e demonstrar aos outros que de fato lembramos”.²⁰

Seguindo Connerton, Reily²¹ reconhece a importância do corpo como substrato cultural básico, no entanto questiona o fato de Connerton não considerar, adequadamente, as complexidades nos processos de inscrição corporal, uma vez que, de acordo com Reily, “é precisamente porque o automatismo corporal limita o escopo para avaliação crítica que o corpo é um lugar de intensa disputa pelo controle do que nele está inscrito²². A autora se baseia na teoria dos transcritos escondidos de James Scott²³, para argumentar que

A memória social de grupos subalternos carrega todas as características dos transcritos escondidos, de modo que se pode referir à ‘memória social escondida’, como aquela na qual eventos do

18 POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio.

19 CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Rocha. Lisboa: Celta Editora, 1999.

20 CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*, p.8.

21 REILY, Suzel Ana. To Remember Captivity: the Congados of Southern Minas Gerais. *Latin American Music Review*, v. 22, p. 4-30, 2001. p. 6. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/lat.2001.0009>

22 “It is precisely because bodily automatism limits the scope for critical evaluation that the body is a site of intense struggle over the control of what gets inscribed upon it”. REILY, Suzel Ana. To Remember Captivity: the Congados of Southern Minas Gerais, p. 5.

23 SCOTT, James. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press, 1985.

passado, apontados como dignos de serem lembrados, são precisamente aqueles que aumentam a consciência e a crítica sobre as circunstâncias presentes.²⁴

A memória social escondida, segundo Reily, é mais eficientemente transmitida e sustentada através da *performance*. Para ela, a música e a dança constituem eficientes dispositivos mnemônicos para a preservação da memória social escondida²⁵.

Com base nas discussões apresentadas até aqui, assumimos, no presente artigo, uma definição de memória social como campo de dimensão política, no qual se encontram em disputa os valores mais caros e mais estimados por um grupo social. As práticas da *performance*, incluindo a dança, a música, as narrativas e as encenações, ocupam posição privilegiada na memória social, porque se traduzem como eficientes recursos para a mobilização e ressignificação dos valores cultivados socialmente.

Caiana dos Crioulos: descrição do lugar

A comunidade de Caiana dos Crioulos está localizada na zona rural da cidade de Alagoa Grande²⁶, Estado da Paraíba. Os moradores locais explicam que a denominação Caiana vem de uma espécie de cana-de-açúcar cultivada na agricultura familiar e nos engenhos da região. No entanto, não há concordância entre eles quanto ao aditivo “dos Crioulos”. Uma das explicações mais aceitas é a de que o termo passou a ser utilizado por pessoas de fora, quando queriam diferenciar essa comunidade de outra existente na região denominada Caiana do Agreste. De acordo com depoimentos dos moradores locais, no passado toda aquela região se chamava Caiana. A partir dos anos 70, do século passado, aquelas terras foram divididas em três partes, e o aditivo “dos Crioulos”, já utilizado por pessoas de fora, se tornou oficial.

24 The social memory of subaltern groups bears all the hallmarks of hidden transcripts, such that one could refer to “hidden social memory,” in which the events of the past that are singled out as worthy of remembering are precisely those which heighten awareness of and critique present circumstances. REILY, Suzel Ana. *To Remember Captivity: the Congados of Southern Minas Gerais*, p. 6.

25 REILY, Suzel Ana. *To Remember Captivity: the Congados of Southern Minas Gerais*, p. 6

26 Alagoa Grande se destaca na cena cultural paraibana por ser a cidade onde nasceu o cantor e compositor Jackson do Pandeiro. Sua mãe Flora Maria da Conceição (Flora Mourão) foi uma cantadora de coco conhecida na região. Cf. MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.



Figura 1: Imagem das terras de Caiana dos Crioulos. Foto de Marília Cahino Bezerra. Junho de 2012.

Para chegar à comunidade, saindo de Alagoa Grande²⁷, o viajante enfrenta doze quilômetros de relevo bastante irregular, cuja estrada de barro fora acrescida de cascalhos para viabilizar o transporte por meio de animais, motocicletas e automóveis. Ao longo do caminho, avista-se uma paisagem de matas e serras que, nos últimos anos, tem sido utilizada para o turismo rural, por oferecer trilhas para caminhadas, cavalgadas, ciclismo e motociclismo. A paisagem sonora local mistura os sons da natureza às músicas que vêm dos rádios nas residências. Raramente se ouvem conversas ou movimentos das pessoas dentro das casas.



Figura 2: Disposição das residências de Caiana dos Crioulos. Foto de Marília Cahino Bezerra. Junho de 2012.

27 Cerca de 120 quilômetros da capital João Pessoa.

A comunidade é constituída por cerca de 140 famílias²⁸, cujas residências são separadas por áreas de roçados nos quais se cultiva a agricultura familiar e criam-se animais de pequeno porte, como bode, galinha e porco. Os cereais e tubérculos, tais como o milho, o feijão, a macaxeira, o inhame e a batata doce servem para a alimentação local, juntamente com as árvores frutíferas próprias da região. Parte dessa produção serve também para complementar a renda de algumas famílias que, aos sábados, dirigem-se ao centro de Alagoa Grande para comercializar seus produtos.

O “centro” da comunidade, assim chamado pelos moradores, é formado pela paróquia de Santa Luzia, um posto de saúde e uma mercearia. Os demais estabelecimentos públicos, distribuídos nos domínios da comunidade, compreendem uma escola municipal de ensino fundamental, algumas congregações evangélicas e uma associação de moradores, onde acontecem as reuniões de interesse comum. O transporte coletivo é feito através de vans particulares e das motocicletas existentes na grande maioria das residências. O provimento dos demais serviços, a exemplo do ensino médio e superior, comércio, bancos, feira livre, cinema, entre outros, é feito em Alagoa Grande ou em cidades próximas. Em geral, os jovens de Caiana migram para os centros urbanos, de dentro e de fora do Estado, em busca de trabalho e alternativas de sobrevivência.

Como acontece em grande parte das comunidades rurais brasileiras, os moradores de Caiana dos Crioulos dividem as dificuldades relacionadas à falta de água tratada, ausência de sistema de esgoto, ausência de serviço hospitalar, ausência de transportes públicos, estradas quase intransitáveis, entre outros problemas, com as facilidades proporcionadas pela tecnologia dos eletrodomésticos, das antenas parabólicas, dos aparelhos celulares, dos computadores, da internet e das motocicletas.

Se, por um lado, o recebimento do certificado de ‘remanescentes dos quilombos’ em 2005, soma-se às conquistas da comunidade ao longo das últimas décadas²⁹, por outro, esse certificado representa mais um instrumento para o recomeço das lutas pela apropriação definitiva da terra e por melhores condições de vida no local. Nesse contexto, as

28 Dado da Associação de apoio às comunidades afrodescendentes (AACADE) e da Coordenação das comunidades negras e quilombolas (CECNEQ). Disponível em: <http://quilombosdaparaiba.blogspot.com.br/search/label/Caiana-info>. Acesso em: 20 jun. 2014.

29 Apenas para citar duas: a implantação da associação de moradores em 1986 e a implantação da escola de ensino fundamental Firmo Santino da Silva, em 2001.

mobilizações em torno da questão quilombola e a autodefinição de identidade fundada na ancestralidade negra trouxeram, inevitavelmente, a brincadeira dos cocos para o centro dos discursos referentes à memória social em Caiana dos Crioulos.

Brincadeira dos cocos: seletividade, alianças e inovações

Retomemos a narrativa de Dona Edite, já mencionada acima:

Antigamente não existia forró, não existia som pro pessoal dançar, que a coisa agora tudo é som. Antigamente era só zabumba, pife; a outra tradição que tinha era concertina nos casamentos, violão, tocador de viola. Era isso que existia. Aí pronto, aí o pessoal se divertia só de coco de roda, rezando novena com procissão. Quando terminava aquela procissão, vamos fazer uma brincadeira de coco de roda. Aí, nós ficava [sic] brincando coco de roda, dos antigos, dos antepassados, e aí eles deixaram a semente pra nós, e nós estamos brincando coco de roda.⁵⁰

O contexto em que se situa essa narrativa é o período da gravação do primeiro CD do grupo de ciranda e coco de roda de Caiana dos Crioulos, lançado em 2003, como parte do “projeto memória musical da Paraíba”. Sobre essa gravação, Luiz comenta que embora o CD tenha sido gravado na comunidade, as cirandeiras não cantaram de forma espontânea. Segundo ele, “todas elas tiveram que ensaiar bastante para realizar a gravação”.⁵¹ A fala de Dona Edite, acima citada, antecede a primeira faixa musical do CD e se revela crucial para o momento histórico em que se reivindicam elementos definidores da identidade quilombola. No seu discurso, a presença do coco de roda na comunidade e a ligação deste com os antepassados (negros) constituem marca legitimadora de uma ancestralidade negra.

Porém, ao afirmar que a brincadeira dos cocos vem dos antigos moradores das terras em disputa e excluir certas práticas musicais desse

50 SILVA, Edite José da. Depoimento. In: CAIANA DOS CRIoulos: *ciranda, coco de roda e outros cantos*. Projeto memória musical da Paraíba, vol. 1. Produção de Socorro Lira. Manaus: Indústria da Amazônia, 2003. 1 CD.

51 LUIZ, Janailson Macêdo. Das ressignificações do passado: as artes da memória e a escrita da história da comunidade remanescente de quilombos Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande – PB. 2013. 191f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2013.

contexto histórico, a cantadora assume uma posição de seletividade, que é uma estratégia própria do campo da memória social. Em contextos específicos, essa memória, que atua no sentido de viabilizar estruturas sociais, seleciona, ordena e classifica alguns fatos, enquanto esquece, silencia e/ou exclui outros⁵². Outrossim, ao tempo em que a cantadora exclui elementos como o ‘forró’ e o ‘som’⁵³ da vida sociomusical dos antigos moradores, firmando a legitimidade do coco de roda, ela também omite uma importante e antiga aliança entre o coco de roda e a ciranda, que são os principais gêneros musicais formadores da brincadeira. A ciranda, que também dá nome à brincadeira e está presente no título do CD, não aparece na narrativa citada. Em um depoimento mais informal, Edinalva Rita do Nascimento (Nalva, 28 anos), neta do mestre cirandeiro João Maria⁵⁴, relata:

todo ano, na véspera de São João, tinha o terço na casa do meu avô e depois a ciranda, que ia até às seis ou sete horas da manhã”. Enquanto tivesse gente, a ciranda acontecia na casa dele. Podia ter forró ou outra festa acontecendo na comunidade.⁵⁵

Diferentemente do que ocorre com os cocos, cujos estudos buscam possíveis origens na memória coletiva – com base em fontes orais, as referências à ciranda, na literatura, não deixam dúvidas sobre sua origem portuguesa⁵⁶. No que diz respeito às características de cada um desses gêneros, (por exemplo, a umbigada e o movimento solto e rápido no coco de roda e, no caso da ciranda, o movimento mais lento e de mãos dadas), quando se considera a brincadeira como um todo, essas características se definem melhor pelas suas funções na *performance* do que exatamente pelas diferenças coreográficas entre os dois gêneros. De acordo com a cirandeira Vó Mera, a alternância entre as danças funciona como descanso para os brincantes porque “o coco é

52 MORAES, Nilson Alves de. Memória social: solidariedade orgânica e disputas de sentidos.

53 Ela se refere aos aparelhos de reprodução e amplificação sonora.

54 João Manoel do Nascimento (†1995). Último pifeiro e cirandeiro das gerações masculinas de mestres. Há três décadas a brincadeira dos cocos, em Caiana dos Crioulos, tem sido liderada por mulheres.

55 NASCIMENTO, Edinalva Rita do. Depoimento. Entrevistadora: Eurides de Souza Santos. Caiana dos Crioulos: Escola Municipal Firmo Santino. [nov. 2012].

56 ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo, Itatiaia, 1989. CAS-CUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Ediouro, [1998?].

mais aperreado”.³⁷ Na *performance*, o coco de roda e a ciranda compartilham a instrumentação, as letras, as melodias, entre outros aspectos relativos à sociabilidade.

Da aliança entre a ciranda e o coco de roda vêm as maneiras de convidar as pessoas para a brincadeira – ‘*vamos fazer uma ciranda*’ ou ‘*vamos fazer uma brincadeira de coco de roda*’. Da mesma forma, os termos que definem o líder podem ser ‘mestre cirandeiro’, ‘mestra cirandeira’ ou apenas ‘cirandeiro’ e ‘cirandeira’. As designações de ‘mestre ou mestra coquista’ também são comumente utilizadas entre as comunidades que detêm a brincadeira. A tradição dos cocos revela ainda importantes alianças, a exemplo da realização da brincadeira após as novenas e procissões, bem como as parcerias com a música popular urbana. Hall lembra que “a tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos”³⁸ com as diferentes práticas.

De atividade voltada para o lazer comunitário e eventuais participações em eventos políticos até a década de 1990, a brincadeira dos cocos, em Caiana dos Crioulos, passou por importantes ressignificações na década de 2000, quando os espaços de *performance*, externos à comunidade, foram ampliados e as narrativas de reforço à ancestralidade negra encontraram maior ressonância, principalmente, no meio acadêmico. A implantação das políticas públicas de cultura, em nível estadual e nacional, também contribuiu para essa nova realidade.

Foi a partir da década de 2000 que o grupo de coco de roda e ciranda passou a apresentar-se, com maior frequência, em eventos culturais, políticos e acadêmicos. Por sua vez, o terreiro comunitário, onde se dança regularmente, passou a funcionar também como estúdio de gravação. Entre os trabalhos produzidos pelo grupo de ciranda e coco de roda, nesse período, destacam-se a gravação do CD “*Caiana dos Crioulos, ciranda coco de roda e outros cantos*”, lançado em 2003³⁹; a participação no CD “*Cantigas do bem-querer*”, também lançado em 2003⁴⁰; a participação no CD “*Responde a roda outra vez*”, gravado em 2004⁴¹; a participação no CD/DVD “*A barca: trilha, toada e tripê*”,

37 SILVA. Domerina Nicolau da. [Vó Mera] Depoimento. Entrevistadora: Eurides de Souza Santos. João Pessoa. [nov. 2010].

38 HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Organização: Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

39 CAIANA DOS CRIoulos: *ciranda, coco de roda e outros cantos*.

40 Trabalho autoral da cantora e compositora Socorro Lira. Cf. www.socorrolira.com.br.

41 Coordenação de Carlos Sandroni, Maria Ignez N. Ayala e Marcos Ayala.

lançado em 2005⁴²; e a gravação do segundo CD, intitulado, “*Desencosta da parede*”,⁴³ lançado em 2007⁴⁴.

Este último trabalho, o CD “*Desencosta da parede*” contou com a participação do cantor Chico César na faixa de número três. Faremos uma análise musical dessa faixa, cujo título é “*Corresse, nego*”, visando refletir sobre possíveis processos de inovação musical, resultantes dessa *performance* em parceria com um artista oriundo de um contexto musical distinto. Chico César, compositor e cantor paraibano do município de Catolé do Rocha, tornou-se conhecido na mídia fonográfica a partir de 1995, quando lançou seu primeiro CD. O coco de roda “*Corresse, nego*” sugere uma situação de fuga de um escravo. Curiosamente, essa é uma das poucas músicas, do repertório tradicional dos cocos de roda de Caiana dos Crioulos, que fazem alusão à escravidão. De acordo com os moradores locais, até décadas passadas, não se falava abertamente sobre esse assunto. Trataremos dessa questão adiante.

Solo – *Corresse, nego, corresse, com medo de apanhar?*

Coro – *Será a barra do dia, será o dia, será?*



The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains the melody for the solo part, with lyrics: "Cor - res - se ne - go cor - res - se com me - do de a - pan - har... Se -". The second staff, starting with a measure rest labeled '5', contains the melody for the chorus, with lyrics: "rá a bar - ra do di - a se - rá o di - a se - rá." The notation includes notes, rests, and a double bar line at the end of the second staff.

Exemplo 1

A forma ‘regular’ de cantar o coco de roda é o solo (pergunta) seguido do coro (resposta). Essa estrutura é repetida por diversas vezes até que a solista inicie outra música. Na gravação em análise, o coco é iniciado nessa forma ‘regular’ e repetido sete vezes, até a entrada da voz de Chico César. Ainda na quarta repetição, Chico César sugere um pulso,

42 Cf. www.barca.com.br.

43 CAIANA DOS CRIoulos. *Desencosta da parede*: ciranda e coco-de-roda. Caucaia: Nordeste Digital Line S/A, 2008. 1 CD.

44 Desde 2007, Caiana dos Crioulos possui dois grupos de coco de roda e ciranda, como resultado de cisão entre as lideranças internas. Um grupo é liderado por Dona Edite e o outro por Dona Cida.

no tempo forte, batido com palmas e pés, que é imediatamente seguido pelos instrumentistas e pelo coro. Enquanto o grupo segue cantando e tocando com base nesse pulso, o cantor faz variações rítmicas, como nos exemplos que seguem.



Exemplo 2



Exemplo 3

Ao tempo que une todo o grupo em um mesmo pulso, essa batida de palmas e pés, no tempo forte, modifica uma das principais características do coco de roda, que é sua forma mais ou menos livre de dança individual, mesmo estando na roda. Em geral, os brincantes subjetivam o tempo forte dado pelo zabumba, realizando movimentos coreográficos individuais ou em duplas. Na situação em análise, ouvem-se as batidas das palmas e pés na forma de um grande unísono. O ambiente sonoro, que serve de fundo para esse canto, é composto de falas, risadas e ruídos vindos do movimento das pessoas ao redor.

A partir da oitava repetição, Chico César assume o papel de solista, momentaneamente, até que Dona Edite volta a cantar com ele. Ele não inicia seu canto com a pergunta (solo), mas começa cantando o responso (coro) “*Lá vem a barra do dia, será o dia, será?*”, retornando à forma ‘solo-coror’, em seguida. Ao longo da sua participação, o cantor cria variações rítmicas que são por ele repetidas por diversas vezes. A partir da *performance* com Chico César, as cirandeiras de Caiana dos Crioulos têm mantido a forma de cantar introduzida na gravação.

As mudanças ou inovações nas manifestações tradicionais são ações do campo da memória social, que se configuram como formas de ressignificação e reposicionamento dos elementos vivos da cultura. Bruno Nettl sugere um conceito de

‘Energia musical’ como uma constante dentro da qual mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e aspectos dos componentes sociais da música são manipuladas por uma

sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade.⁴⁵

Essa “energia” na brincadeira dos cocos de Caiana dos Crioulos tem sido renovada, entre outros aspectos, através das alianças e parcerias que são históricas. Por vezes, nos processos de ressignificação os atores sociais excluem e omitem alguns elementos enquanto trazem para o centro aqueles que devem ser notados. Assim, a pouca referência à questão da ancestralidade negra, no repertório tradicional, revela aspectos de um tempo passado em que esse “valor” da memória coletiva local não estava revelado nas letras (ou, não podia estar revelado), mas certamente, fora experimentado na *performance* por aqueles que fazem a brincadeira. Reily destaca que a “memória social escondida”⁴⁶ diz respeito àqueles valores sociais do passado que são dignos de serem lembrados porque aumentam a consciência da experiência presente. Esses valores sociais são experimentados na *performance*.

Nas últimas décadas, as cirandeiras e cirandeiros paraibanos têm criado novas músicas que trazem referências à ancestralidade negra, aos tempos da escravidão, ao racismo, entre outros temas, além de manter os assuntos do repertório tradicional (o amor, a amizade, a família e fatos do cotidiano). Em Caiana dos Crioulos, as questões relativas à negritude e ao racismo estão evidenciadas no repertório mais recente que também aborda as lutas históricas envolvendo os trabalhadores dos engenhos de cana da região. Um exemplo disso é a ciranda composta por Dona Edite⁴⁷, para homenagear a ex-sindicalista Margarida Maria Alves, assassinada em Alagoa Grande, em 1983. A letra diz o seguinte:

Bom dia a todos vocês,
Hoje aqui nesse lugar,
Sou Edite cirandeira,
Vim aqui apresentar.

Peço aqui por gentileza
Um pouquinho de atenção,
Pra falar de uma líder
Com carinho e emoção.

45 NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Revista Antropológicas*, ano 10, v. 17(1), 2006, p. 16.

46 REILY, Suzel Ana. To Remember Captivity: the Congados of Southern Minas Gerais.

47 SILVA, Edite José da. Depoimento.

Essa é Margarida Alves,
Uma mulher batalhadora
Em busca pelos direitos
Ela foi uma lutadora.

Margarida foi guerreira
E lutou pelo seu povo,
Tentando encontrar caminho
Pra formar um mundo novo.
Mas o que ficou em mente,
Para nos finalizar,
Uma frase importante,
Vamos todos relembrar.

Ela sempre nos dizia,
Para todos escutar:
‘É melhor morrer na luta
Do que a fome nos matar’.

Margarida se criou-se
No Agreste de Caiana,
Porém a sua cultura
Era abacaxi e cana.

Margarida Maria Alves se tornou ícone da luta e resistência dos trabalhadores das usinas e engenhos de cana da região de Caiana. Ela também é lembrada nas lutas referentes aos direitos das mulheres, a exemplo do movimento “Marcha das Margaridas”. O mote “é melhor morrer na luta do que a fome nos matar”, de sua autoria, tem sido repetido regularmente nas músicas e narrativas que abordam situações de opressão e escravidão.

Festa de São João de 2012: uma etnografia da brincadeira dos cocos

24 de junho de 2012 - Dia de São João

Naquele domingo, chegamos em Caiana dos Crioulos ao meio-dia e logo ligamos para o telefone celular de Dona Edite, para que ela nos ensinasse o caminho até sua casa, onde iria acontecer a brincadeira. Foram necessárias várias ligações e várias explicativas

por parte da mestra para que, finalmente, chegássemos à sua casa. No percurso, seguindo diferentes trilhas e caminhos, não encontramos transeuntes, apenas ouvimos o som dos rádios nas casas, em geral tocando forró ou o sertanejo romântico. Também não ouvimos, nem vimos o movimento das pessoas dentro das casas.⁴⁸ Com a ajuda de um dos seus netos, que foi ao nosso encontro, chegamos à casa da mestra, já por volta das 13h40min. Ao entrarmos, cumprimentamos as pessoas que estavam na sala assistindo televisão. Do lado de fora, ouviam-se músicas do CD “Desencosta da parede”, através de duas grandes caixas de som, que mais tarde seriam utilizadas para amplificar a voz da mestra ao microfone. O volume alto servia para chamar os brincantes, que foram chegando aos poucos, a pé, subindo a passos lentos a colina que leva à casa da mestra. Dona Edite explicou que a demora para o início da brincadeira se dava pelo atraso do zabumbeiro que estava tocando forró em outra localidade. A brincadeira começou às 14:30, sob um sol ardente.⁴⁹



Figura 3: Dona Edite (na esquerda, usando chapéu) e o Grupo de Ciranda e Coco de Roda. Foto de Marília Cahino Bezerra. Junho de 2012.

O Grupo Ciranda e Coco de Roda de Caiana dos Crioulos, coordenado por Dona Edite, é formado por 22 mulheres, que fazem o coro, e três homens como instrumentistas. Os instrumentos utilizados são o zabumba, o triângulo e o ganzá. Além da função de solista e compositora,

48 ARQUIVO Eurides Santos. *Caderno de campo Caiana dos Crioulos*, p. 17 (manuscrito).

49 ARQUIVO Eurides Santos. *Caderno de campo Caiana dos Crioulos*, p. 18 (manuscrito).

Dona Edite confecciona os trajes do grupo, articula e intermedeia as apresentações dentro e fora da comunidade. Durante a semana, ministra aulas de coco de roda e ciranda para as crianças da escola municipal local, onde trabalha há trinta anos como merendeira. As apresentações do grupo, em geral, acontecem no átrio da igreja ou na área de recreio da escola, porque são espaços maiores, próprios para receber os constantes turistas que visitam a comunidade.

Com a roda formada, Dona Edite iniciou o canto “Rosa Rosetá” (Exemplo 4),

seguida dos instrumentistas e do coro.

Oh Rosa, roseira,

Oh Rosa, Rosetá.

Menina abra essa roda,

Que o coco vai começar. (bis)



The image shows a musical score for the song "Rosa Rosetá". It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and includes a double bar line with first and second endings. The lyrics continue below the second staff.

Oh, Ro - sa ro - sei - ra, oh Ro - sa ro - se - tá, me - ni -
na a - braes - sa ro - da queo co - co vai co - me - çar. Oh çar.

Exemplo 4



Figura 4: Grupo de Ciranda e Coco de Roda de Caiana dos Crioulos. As netas de Dona Edite aparecem no centro da roda. Foto de Marília Cahino Bezerra. Junho de 2012.

A brincadeira seguia no terreiro. A cada passo e batida do pé à frente, as dançadoras viravam-se para a parceira logo atrás, simulando o movimento da umbigada⁵⁰, retornando imediatamente para frente, para seguir o sentido da roda. Durante a maior parte do tempo, o olhar das dançadoras se concentrava no movimento dos pés cuja batida no chão levantava a poeira no terreiro. A audiência foi se formando e, ao fim da brincadeira, todos participavam com palmas e conversas ao redor do círculo. À medida que a brincadeira se desenvolvia, a animação tomava conta do ambiente, criando um espaço de interação e alegria, comum a todos⁵¹.

A disposição mais encontrada para a brincadeira dos cocos é uma roda formada pelo solista e dançadores. Os instrumentistas se posicionam na parte externa. A roda constitui elemento agregador através do qual as pessoas não pertencentes ao grupo, assistentes, transeuntes, conhecedores ou não dos passos e das músicas, se juntam aos brincantes para participar do canto e da dança. O repertório tradicional é o mais utilizado pela maioria dos grupos, havendo constantes variações e improvisos, de forma a adequar as melodias e letras ao evento presente e ao momento da *performance*.

As letras das músicas versam sobre temas gerais, tais como: amor, amizade, família, culinária, vestuário, devoção aos santos, fatos do cotidiano, acontecimentos históricos (a exemplo do primeiro avião visto no local) e fatos recentes. Em geral, essas letras apontam para regras de conduta – especialmente, nos relacionamentos amorosos, na relação entre pais e filhos, entre vizinhos, apontando para as sanções impostas às situações de desvios. Dois versos da ciranda “*Serenou, serená*” trazem exemplos dessa realidade quando dizem:

*A folha da bananeira
De verde ficou madura
Quem ama mulher casada
Não tem a vida segura.
A laranja de madura
Caiu n'agua, foi ao fundo
Triste da moça solteira
Que cai na boca do mundo.*

50 De acordo com Mário de Andrade, a umbigada é uma “coreografia presente em várias danças brasileiras, consistindo na aproximação dos parceiros que se tocam na altura do umbigo (1989, p. 544).

51 ARQUIVO Eurides Santos. *Caderno de campo Caiana dos Crioulos*, p.22 (manuscrito).

As canções de agradecimento aos santos e ao público presente constituem parte essencial da sequência das músicas cantadas. Toda brincadeira termina com um canto de despedida:

Despedida de amor faz bem na dor (bis)
Faz chorar, faz chorar,
Faz chorar, faz soluçar.

Des-pe - di - da de a - mor faz bem nós dois, des-pe - di - da de a - mor que nos
faz cho - rar. Des-pe faz cho rar. Faz cho - rar, faz cho - rar, faz cho - rar, faz so - lu - çar.

Exemplo 5

Ao fim, Dona Edite agradeceu a presença de todos e os convidou para comerem um bode assado, que havia sido preparado para aquele dia. Na fogueira, as brasas estalavam enquanto assavam o milho do São João⁵².

À guisa de conclusão, a brincadeira dos cocos em Caiana dos Crioulos, como em outros recantos da Paraíba e do Nordeste, coexiste com uma variedade de práticas musicais em contínua disputa e negociação. Por vezes, essa expressão da cultura popular se destaca com certo privilégio no meio midiático, por representar o diferencial que atrai o interesse de um público diferenciado. No ambiente sonoro-musical da comunidade, cirandeiros, sanfoneiros, banda de pífano, entre outros grupos, dividem e compartilham seus espaços com as diversas mídias televisivas, radiofônicas e *online*, que permitem uma paisagem sonora cotidiana formada por diferentes músicas, definidas pelos diferentes gostos dos moradores.

No contexto da (re)criação das comunidades remanescentes dos quilombos, as *performances* e os discursos sobre a brincadeira dos cocos se fortalecem e reforçam as reivindicações em torno da questão fundiária e demais lutas sociais locais. Essas lutas são históricas, contínuas e acirradas. No âmbito da brincadeira, especificamente, as políticas públicas de cultura e as novas parcerias estabelecidas com outros grupos do meio

52 ARQUIVO Eurides Santos. *Caderno de campo Caiana dos Crioulos*, p.22 (manuscrito).

artístico, cultural e acadêmico constituem fatores essenciais para sua preservação. De toda forma, a ‘energia’ que mantém a brincadeira dos cocos como uma expressão viva e de valor, diz respeito às crenças e ações do campo da memória social dos seus fazedores. As cirandeiras, como representantes da memória social local, contribuem para a preservação da brincadeira dos cocos, recriando-a através da *performance*. Elas o fazem não só por terem ouvido e aprendido com os mais velhos, mas por reconhecê-la e saber recriá-la como fato e valor.

Sobre a autora

Eurides de Souza Santos

Professora Associada do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e etnomusicóloga. E-mail: euridessantos@gmail.com

Fases e gênero nas canções de Guerra-Peixe a década de 50

Clayton Vetromilla¹

Resumo

Este artigo situa o conjunto das canções de câmara de César Guerra-Peixe quanto às fases estéticas e quanto ao gênero. Considerado um compositor nacionalista, sua produção é representativa de uma tendência estética que visa conciliar elementos da tradição musical erudita europeia e da música popular e tradicional brasileira. As obras são apresentadas sob a perspectiva do próprio compositor, constatando-se que o objetivo de mediação entre o artístico e o musicológico influencia as escolhas realizadas. Além de uma contribuição significativa, na prática, as obras expõem a multiplicidade de recursos utilizados por Guerra-Peixe para inserir no panorama da música erudita brasileira a experiência acumulada como pesquisador.

Palavras-chave

Canção de câmara, Guerra-Peixe, música erudita, cultura brasileira.

Recebido em 7 de janeiro de 2014

Aprovado em 5 de maio de 2014

VETROMILLA, Clayton Política. Fases e gênero nas canções de Guerra-Peixe: a década de 50. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p.283-310, dez. 2014.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p283-310>

¹ Universidade Federal de Estado do Rio de Janeiro (Unirio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).

Phases and Genres in Guerra-Peixe's Songs the 1950s

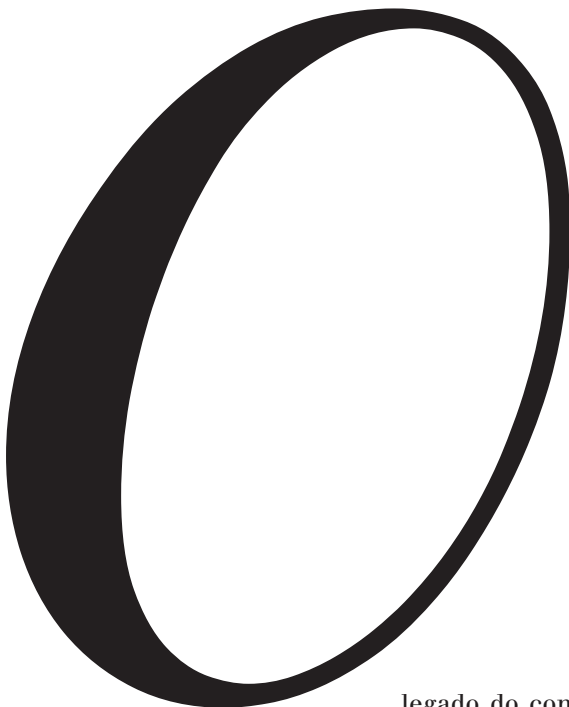
Clayton Vetromilla

Abstract

This article places César Guerra-Peixe's combined chamber songs in their aesthetic phases and genre. Considered a nationalist composer, his production is representative of an aesthetic tendency whose aim is to conciliate elements of the classical musical tradition in Europe with the popular and traditional music in Brazil. The works are presented according to the composer's own perspective, and it is possible to state that the objective of mediation between the artistic and musicological aspects bears an influence on the choices made. Besides a relevant contribution, in practice, the works display the multiple resources employed by Guerra-Peixe to insert the experience he accumulated as a researcher into the panorama of Brazilian classical music.

Key words

Chamber song, Guerra-Peixe, classical music, Brazilian culture.



legado do compositor, professor, musicólogo, arranjador, regente e violinista César Guerra-Peixe (Petrópolis, 18 de março de 1914 – Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1993) tem sido objeto de estudos que compreendem a discussão sobre a identidade da música brasileira de concerto. O objetivo do presente texto é situar a obra vocal do compositor, articulando-a com as fases às quais pertencem e aos gêneros tradicional, popular e erudito. Para tal, recorre-se às considerações de Guerra-Peixe, registradas em estudos, artigos, comentários e críticas, a respeito de suas concepções estéticas e de que maneira as obras “para canto” ali estão inseridas.

Tais textos constituem o objeto desse estudo, que procura traços daquilo que Michel Pêcheux identificou como pertencentes à “continuidade interna”, capaz de revelar, além de aspectos de uma “memória individual”, os elementos de uma “memória social inscrita em práticas”.² Portanto, reflete-se aqui sobre o processo criativo de Guerra-Peixe, vislumbrando a possibilidade de trazer à luz a lógica interna que rege a hierarquia e as prioridades no uso da palavra e da música em suas canções. Consequentemente, busca-se destacar de que maneira o compositor lidou com os recursos disponíveis.

2 PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre (Org.). *Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999, p. 50.

A obra vocal de Guerra-Peixe

Flávio Silva se propôs a organizar informações básicas sobre a produção composicional de Guerra-Peixe, observando a ordem cronológica e a formação para qual o repertório foi escrito, independentemente do gênero ou da forma musical utilizada. Para tal, ele fornece dados essenciais obtidos no arquivo localizado na Sala Mozart Araújo, da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil³. Em sua pesquisa, Silva agrupou as obras de Guerra-Peixe nas quais a voz desempenha um papel preponderante em quatro categorias: para orquestra e voz(es), para canto e piano, para canto e outro(s) instrumento(s) e para coro (Tabela 1)⁴.

Categoria	Ano	Título e subtítulos	Texto
Orquestra e voz(es)	1960	Sinfonia nº 2: Brasília (I. Allegro ma non troppo: O candango em sua terra, A caminho do planalto, Recordações que o acompanham, Chegada alegre; II. Presto: Trabalho; III. Andante: Elegia para o ausente; IV. Allegretto con moto: Manhã de domingo, Tarde infantil, Desce a noite, Volta ao trabalho, Inauguração da cidade, Apoteose)	Guerra-Peixe
	1977	Cantigas do amor existencial (I. Juntos amamos; II. Tua boca diz que não; III. Nossos olhos)	Pierre Weil, Otacílio Rainho, Jacob Levy Moreno
	1978	Drummondiana (I. Canção para álbum de moça; II. Perguntas em forma de cavalo-marinho; III. Qualquer tempo; IV. Canto esponjoso; V. Cidadezinha qualquer; VI. Canção amiga; VII. Festa no brejo)	Carlos Drummond de Andrade

- 3 Pertence ao arquivo do Centro Cultural Banco do Brasil (Sala Mozart Araújo), Rio de Janeiro, RJ, uma coleção acondicionada em três caixas, contendo partituras impressas e manuscritas (Pasta 62 / Guerra-Peixe / P2247 a P2270; Pasta 63 / Guerra-Peixe / P2271 a P2295; e Pasta 64 / Guerra-Peixe / P2296 a P2325) e em um envelope, contendo cartas e bilhetes autógrafos de Guerra-Peixe dirigidos a Mozart Araújo, programas de concerto, fotos, outros documentos e recortes de jornal (Envelope 50/ Guerra-Peixe).
- 4 SILVA, Flávio. Guerra-Peixe: um catálogo sumário. Rio de Janeiro: Funarte/Ibac/Minc, 1994. Separata de: Piracema, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 6-7.

Canto e piano	194?	Felicidade	Jorge Faraj
	1947	Provérbios nº 1 (I. Companhia de dói, companhia boa; companhia de três é má rez; II. Devagar se vai ao longe, e quem depressa anda, logo se cansa; III. O homem é fogo. A mulher é pólvora. Vem o diabo e sopra; IV. Vi um homem que viu outro homem... que viu o mar; V. A água é mole, a pedra é dura, mas tanto dá até que fura; VI. Amor e menino começam brincando e acabam chorando)	Anônimo
		Provérbios nº 2 (I. A alegria é uma careta, a felicidade um sorriso; II. A esperança é o sonho do homem acordado; III. Não acorde a má sorte quando ela está dormindo; IV. Nem sempre a árvore frondosa da fruta saborosa)	
	1949	Provérbios nº 3 (I. Lua a de Janeiro e amor o primeiro; II. Pelejas de namorados são amores renovados; III. A felicidade precisa ser interrompida para ser sentida; IV. Por mais que o amor se incubra mal se dissimula)	Jayme Griz
		A casinha pequenina	
	1955	Trovas capixabas (I. Abaixai, ó limoeiro; II. Ó lua que estás tão clara; III. Tanto verso que eu sabia; IV. Ainda que o fogo apague; V. Vou-me embora, vou-me embora)	Jayme Griz
		Trovas alagoanas (I. A viola pela prima; II. Tomara achar quem me diga; III. Até nas flores se nota; IV. Nosso amor; V. Canoeiro, canoeiro)	
		Três canções (I. Maria bolera (Suspiros); II. Poema; III. Carreiros)	
1956	Ê-boi!...	Célio Rocha	

1957	Ô, vaquêro	Anônimo
	Eu ia nada	
1970	Cânticos serranos nº 1 (I. Fala; II. Chuva miúda; III. Seremos dois)	Mário Fonseca
1976	Cânticos Serranos nº 2 (I. História antiga; II. Almas desoladoramente frias; III. Confusão)	Raul Leone
	Cânticos serranos nº 3 (I. Última ilusão; II. Arrependimento)	Reinaldo Chaves
	Teus olhos	Emília Guerra-Peixe
	Cantigas do amor existencial (I. Juntos amamos; II. Tua boca diz que não; III. Nossos olhos)	Pierre Weil, Otacilio Rainho, Jacob Levy Moreno
1977	Toadas de Xangô (I. Unicá-de-Xangô; II. Obá-ô Quinimbé)	Anônimo
	Linhas de Catimbó (I. Júlio Gomes; II. Nanuê-nanuá)	
1979	Utopia	Sonia Maria Vieira
	Sinto e provo	
	Da fatalidade	
	Amo as interrogações	
	Suave	
	E quando o amor chegar	
1980	O que sou	Julieta de Andrade
	Tempo de amor	
	A solidão e sua porta	
1986	Rapadura	Carlos Drummond de Andrade
	Vou-me embora prá Pasárgada	Manuel Bandeira
1992	Dois poemas de Portinari (I. Grünwald, II. As Pedras Bicudas)	Cândido Portinari

Canto e outro(s) instrumento(s)	1969	Nesta manhã	Elson Farias
		Resta sim, é remover	
		Mãe d'água	[vocalize]
	1980	Sumidouro (I. Noite-dia: Pituna-ara; II. Itinerante: Nuvem; III. Interlúdio instrumental; IV. Ciclos; V. Sumidouro)	Olga Savary
Coro	194?	[Três peças]	[?]
	1942	Fibra de herói	Teófilo de Barros Filho
	1970	Na areia	Anônimo
	1972	Série xavante (I. Ritual da perfuração da orelha; II. Canto das moças; III. Canto dos rapazes; IV. Corrida do buriti)	
	1975	Temas de carimbo (I. Introdução; II. Meu papagaio; III. Lá vai eu ; IV Siriri na minha porta; V. É hora; VI. Final)	
	1979	Pirracenta	Guerra-Peixe
		Batalhão de namorados	Anônimo
1984	No estilo de folia de reis		

Tabela 1: Lista da produção vocal de Guerra-Peixe, conforme *catálogo sumário* organizado por Flávio Silva⁵.

No primeiro grupo, além da *Sinfonia nº 2*, para locutor, coro misto (soprano, contralto, tenor e baixo) e orquestra sinfônica, e de “Drummondiana”, para mezzo soprano e orquestra, Silva inclui a transcrição para contralto e orquestra de cordas do original para canto e piano “Cantigas do amor existencial” (antes “Canções de Débora”). Na categoria canto e outro(s) instrumento(s) aparecem três duos com violão, ou seja, “Mãe d'água”, “Nesta manhã” (antes “Cântico II”) e “Resta sim, é remover”, bem como “Sumidouro”, para voz média, violino, violoncelo e piano. A lista de obras para coro inclui os quartetos *Série xavante*, *No estilo de folia de reis* e *Temas de carimbo*, uma peça para três vozes femininas iguais,

5 Informações complementares sobre o repertório mencionado podem ser encontradas no Catálogo (Projeto Guerra-Peixe / Produção: Hólos Consultores Associados). Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/>. Acesso em: 20 nov. 2015.

Na areia, além de outras duas, *Pirracenta* e *Batalhão de namorados*, para coro infantil a três vozes iguais, destruídas pelo próprio compositor.

O pesquisador também toma o cuidado de mencionar duas obras, “Felicidade”, para canto e piano, e [*Três peças*], para coro misto, ambas “interditas”, ou seja, cuja execução foi proibida, ou desautorizada de maneira expressa, por Guerra-Peixe⁶. Anos mais tarde, Inácio de Nonno enumerou, digitalizou, revisou e analisou as canções de câmara, para canto e piano ou violão, de Guerra-Peixe. Para definir seu objeto de estudo, Nonno utilizou-se de um documento autógrafa intitulado *Relação de obras para canto*, de 1991, contendo a totalidade da obra vocal, notadamente, aquela que, em entrevista ao pesquisador, o compositor catalogou e considerou como válida⁷.

O trabalho também situou a produção de Guerra-Peixe dentro de quatro fases estéticas, conforme a classificação preconizada por Ernani Henrique Chaves Aguiar, ou seja, Inicial (de 1938 a 1944), Dodecafônica (de 1944 a 1949), Nacional (de 1950 a 1960) e Síntese nacional (de 1967 a 1995). Das obras mencionadas por Flávio Silva na categoria canto e piano, a única que não foi analisada por Inácio de Nonno é “A casinha pequenina”. O pesquisador, por outro lado, inclui a coleção “Cânticos serranos nº 4 (I. Prudência; II. Vivendo)”, de 1991, textos de Raul de Leoni, que, provavelmente devido a um lapso, não foi mencionada por Silva⁸. Nonno agrupa as canções “Utopia”, “Sinto e provo”, “Da fatalidade”, “Amo as interrogações”, “Suave”, “E quando o amor chegar” e “O que sou” sob a denominação geral “Sete canções de Sonia Vieira”⁹ e reintroduz a obra “Felicidade” no catálogo do compositor, por acreditar que Guerra-Peixe a considerava interdita e, portanto, fora de catálogo, por julgar ter-se extraviado a partitura (Tabela 2)¹⁰.

6 Ver “Adenda referente a algumas das obras da Fase inicial, composições que hoje estão fora de catálogo que aparece” no “VI. Catálogo de obras musicais” em: GUERRA-PEIXE, César. [*Dossiê, 1971*]. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1971, p. 41-43.

7 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada - o cancionário de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise*. 2012. 306 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2012, p. 1.

8 Situadas dentro da fase Síntese nacional, as obras “Drummondiana” (para voz e orquestra, 1978) e “Sumidouro” (para voz e conjunto de câmara, 1980) não fazem parte do objeto de tal estudo de Inácio de Nonno, pois ambas haviam sido estudadas na dissertação de sua autoria, *Nacionalismo, Enculturação e Estética: uma leitura dos ciclos Drummondiana e Sumidouro de Cesar Guerra-Peixe*, de 1997.

9 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 208-209.

10 Nonno informa que o manuscrito por ele encontrado data de 1949 (NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 42), contudo há indícios suficientes

Fase	Ano	Título
Dodecafônica	194?	Felicidade
	1947	Provérbios nº 1
		Provérbios nº 2
	1949	Provérbios nº 3
1980	Rapadura	
Nacional	1955	Trovas capixabas
		Trovas alagoanas
		Três canções
	1956	Ê-boi!...
	1957	Ô, vaquero
		Eu ia nadá
	1960	Mãe d'água
	1977	Toadas de Xangô
		Linhas de Catimbó
	Síntese nacional	1969
Resta sim, é remover		
1970		Cânticos serranos nº 1
1976		Cânticos serranos nº 2
		Cânticos serranos nº 3
		Teus olhos
		Cantigas do amor existencial
1979		Sete canções de Sonia Vieira
1980		Tempo de amor
		A solidão e sua porta
1986		Vou-me embora prá Pasárgada
1991	Cânticos serranos nº 4	
1992	Dois poemas de Portinari	

Tabela 2: Classificação das obras de Guerra-Peixe para canto e piano ou violão, considerando as fases estéticas, conforme organização de Inácio de Nonno.

A seguir, o presente trabalho situará as canções para voz em duo com piano e violão em uma visão que considera as transições das fases estéticas de Guerra-Peixe. Depois, ao examinar o repertório produzido durante a década de 1950, verificará de que maneira o objetivo de mediação entre o artístico e o musicológico influenciou as escolhas realizadas por Guerra-Peixe. Finalmente, visando contribuir para as discussões a respeito da trajetória do compositor, serão confrontados

de que se trata de uma obra escrita muito provavelmente na primeira metade da década de 1940 (ver adiante).

os dados obtidos com suas formulações sobre os gêneros tradicional, popular e erudito.

Quanto às fases estéticas

A primeira candidatura de Guerra-Peixe à Academia Brasileira de Música ocorreu em 1949, para a cadeira de número 39, cujo patrono é Luciano Gallet (1895-1931) e o fundador, Rodolfo Josetti (1888-1946). Foi, porém, em 1971, que Guerra-Peixe passou a ocupar a cadeira de número 34, cujo patrono é José Araújo Viana (1872-1916) e o fundador Newton Pádua (1894-1894). Em ambas as ocasiões, Guerra-Peixe se viu diante da necessidade de estabelecer e refletir sobre sua própria produção artística e intelectual. Por exemplo, data do ano de 1949 um livro reunindo cópias heliográficas de dezesseis de suas principais obras¹¹, e do ano de 1971, um dossiê contendo currículo; diplomas, certificados e outros documentos; prêmios de composição, de estímulo, menções honrosas, etc.; instituições das quais é/foi membro, atuação como jurado em concursos; principais traços evolutivos da produção musical; catálogo de obras musicais; musicologia; gravações em discos fonográficos e tapes; e referências bibliográficas (doravante *Dossiê*, 1971).

Além disso, é numerosa a documentação autografa avulsa cujo conteúdo contribui para se compreender as múltiplas facetas do pensamento do compositor a respeito de sua própria obra. Por exemplo, uma listagem de obras discriminadas por período (doravante *Relação de obras*, 1946) inclui uma seção denominada “Relação de obras compostas quando [Guerra-Peixe] estudava no Conservatório Brasileiro de Música com o prof. Newton Pádua, por ordem cronológica”, contendo 23 títulos. Escritas entre os anos de 1938 e 1944, as obras estão divididas em dois grupos: do “período folclorista” (da *Suíte*, para violino, ao *Quarteto*, para cordas) e do “período neoclassicista” (do *Quinteto*, para sopros, à *Sinfonia*, para orquestra sinfônica). O documento informa também que, entre as obras do “período folclorista”, há aquelas elaboradas a partir do “aproveitamento de material folclórico” (*Suíte infantil*, para piano, por exemplo) e outras, “com feições dos cantos populares” (“Felicidade”, para canto e piano, por exemplo)¹².

11 GUERRA-PEIXE, César. *Obras para solista, duos e canto (1944-1948)*. Rio de Janeiro: cópia heliográfica, 1948. (134 p., 16 partituras)

12 GUERRA-PEIXE, César. [*Relação de obras, 1946*]. Rio de Janeiro: manuscrito, 1946, p. 1-2.

A lista prossegue com uma relação de obras compostas quando Guerra-Peixe estudava com o professor Hans-Joachim Koellreuter, que inclui 24 títulos. Escritas entre 1944 e 1947, as obras estão divididas em dois grupos, do “período expressionista” (da *Sonata*, para flauta e clarinete, ao *Allegretto com moto*, para flauta e piano) e do “período expressionista de cor nacional” (do *Trio*, para violino, viola e violoncelo, à *Melodia*, para violino e piano). É possível perceber também que Guerra-Peixe incluiu, logo abaixo da data “22 de dezembro de 1946”, outros dez títulos de composições (do *Duo*, para flauta e violino, aos *Instantâneos sinfônicos nº 1*, para orquestra sinfônica), aqui consideradas, por analogia, pertencentes ao período “expressionista de cor nacional”.¹³

Anos mais tarde, porém, Guerra-Peixe abandona tal sistematização, organizando suas obras em três fases. No capítulo “VI. Catálogo de obras musicais” do *Dossiê, 1971*, sua produção composicional está organizada em Fase inicial, que compreende o período de 1938 a 1943, Fase dodecafônica, de 1944 a 1949, e Fase nacional, de 1949 a 1971¹⁴. Pouco tempo depois, porém, o compositor forneceu novos detalhes sobre a Fase nacional. Guerra-Peixe afirma, por exemplo, que, desde 1950, “tratou de marcar suas obras com o selo da cultura pernambucana”. Tal produção, entretanto, não inclui somente “Obras diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco”, por exemplo, a *Suíte infantil nº 3*, para piano, de 1968. Para atender a “exigências da própria forma”, ele escreve também “Obras em que os elementos folclóricos de Pernambuco estão presentes, porém de maneira mais ou menos diluída por exigência da natureza do trabalho”, por exemplo, a *Sonata nº 1*, para piano, de 1950¹⁵.

Quando, no ano de 1980, escreveu as notas de programa para a gravação de “Sumidouro”, para voz e conjunto de câmara, Guerra-Peixe forneceu outros dados para o entendimento de sua trajetória na década anterior. Conforme o compositor, em lugar da “objetividade folclórica”, resultado de pesquisas *in loco*, que caracterizou sua produção desde a década de 1950, suas obras, a partir de “Cânticos serranos nº 2”, para voz e piano, de 1976, passaram a refletir uma “abordagem liberada do folclore”.¹⁶ Portanto, embora se possa atribuir uma importância relativa

13 GUERRA-PEIXE, César. *[Relação de obras, 1946]*, p. 2-3.

14 GUERRA-PEIXE, César. *Dossiê, 1971*. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1971, p. 25-43.

15 GUERRA-PEIXE, César. *Relacionamento cultural e artístico com Pernambuco*. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1974, p. 3-4.

16 Em tal texto, reproduzido no encarte que acompanha o CD *Guerra-Peixe: música de câmara* (Rioartedigital, 1996), o compositor informa que “Cânticos serranos nº 2” foi concluído em 24 de março de 1976 e estreou em 22 de outubro de 1977, durante a *II Bienal de música contemporânea* (Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro). Na

às informações até aqui apresentadas, fica evidente que as três fases estéticas que Guerra-Peixe estabeleceu em 1971 comportam diferentes categorias.

A Fase inicial, de 1938 a 1943, subdivide-se em período folclorista e período neoclássico, sendo que o primeiro inclui obras com aproveitamento de material folclórico e com feições melódicas extraídas dos cantos populares. A Fase dodecafônica, de 1944 a 1949, subdivide-se em período expressionista, de 1944 a 1945, e período expressionista nacional, de 1945 a 1949. Finalmente, a Fase nacional, de 1949 em diante, subdivide-se em período folclorista objetivo, de 1949 a 1976, e período folclorista livre, de 1976 em diante, sendo que o primeiro (folclorista objetivo) inclui obras nas quais se evidenciam elementos extraídos do folclore nordestino. Trazendo à consideração as informações aqui reunidas, a canção de câmara de Guerra-Peixe se configura de uma maneira diversa daquela apresentada por Inácio de Nonno (Tabela 3).

Fase	Período	Título	Ano	Autor do texto	
Inicial	Folclorista	Felicidade ¹⁷	1942	Jorge Faraj	
Dodeca-fônica	Expressionista nacional	Provérbios nº 1	1947	Anônimo	
		Provérbios nº 2			
Nacional	Folclorista objetivo	Provérbios nº 3	1949	Anônimo (recolhido no Espírito Santo)	
		A casinha pequenina			
		Trovas capixabas	1955		Anônimo (recolhido em Alagoas)
		Trovas alagoanas			Jayme Griz
		Três canções			Célio Rocha
		Ê-boi!...	1956		Anônimo (recolhido em Pernambuco)
		Ô, vaquero			
		Eu ia nadá (<i>sic</i>)	1957		Elson Farias
		Nesta manhã			
		Resta sim, é remover			
		Mãe d'água	1969		[vocalize]
Cânticos serranos nº 1	1970	Mário Fonseca			

ocasião, o crítico Luiz Paulo Horta definiu-a como uma “suíte para canto e piano” (HORTA, Luiz Paulo. A conclusão da bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 87, n. 196, 21 out. 1977. Caderno B, p. 4).

17 Com feições dos cantos populares.

Folclorista livre	Cânticos serranos nº 2	1976	Raul Leone
	Cânticos serranos nº 3		Reinaldo Chaves
	Teus olhos		Emília Guerra-Peixe
	Cantigas do amor existencial		Pierre Weil, Otacílio Rainho, Jacob Levy Moreno
	Toadas de Xangô	1977	Anônimo (recolhido em Pernambuco)
	Linhas de Catimbó		
	Sete canções	1979	Sonia Maria Vieira
	Tempo de amor	1980	Julieta de Andrade
	A solidão e sua porta		Carlos Pena Filho
	Rapadura		Carlos Drummond de Andrade
	Vou-me embora prá Pasárgada	1986	Manuel Bandeira
	Cânticos serranos nº 4	1991	Raul de Leoni
	Dois poemas	1992	Cândido Portinari

Tabela 3: Classificação das obras para canto e piano ou violão de Guerra-Peixe, considerando as transições estéticas, conforme pesquisa aqui apresentada.

Por exemplo, no capítulo “I. O dodecafonismo e seus desdobramentos”, o pesquisador trata das canções “Felicidade” e “Rapadura”, pois manifestam “total descompromisso com a tonalidade”¹⁸. Por outro lado, a primeira foi claramente situada por Guerra-Peixe na Fase inicial, período folclorista, com feições melódicas dos cantos populares¹⁹ e a segunda, por analogia, localiza-se dentro da Fase nacional, mais precisamente, durante o período de abordagem liberada do folclore. Raciocínio semelhante é válido para “Provérbios nº 3”, analisado por Nonno no âmbito da Fase dodecafônica²⁰, mas incluído por Guerra-Peixe dentro da Fase nacional²¹. Um exame sobre as canções escritas durante os anos 1950 contempla as diferentes categorias dos trabalhos por ele produzidos, na busca de uma identidade para a sua própria produção no panorama da música erudita brasileira.

18 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 10.

19 GUERRA-PEIXE, César. [*Relação de obras, 1946*], p. 1.

20 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 34-42.

21 GUERRA-PEIXE, César, *Dossiê, 1971*, p. [34].

As canções da década de 50

Na década de 1950, quinze das peças de Guerra-Peixe para canto e piano foram publicadas pela editora Ricordi Brasileira nas coleções “Folclore brasileiro”, “Romanças para estudos de autores nacionais” e “Músicas de nosso povo”. Ao comparar alguns de seus traços, sob a perspectiva das ideias do compositor, pode-se especular sobre a maneira como ele manipulou sua experiência musicológica ou etnográfica²². Em uma folha avulsa, Guerra-Peixe listou dez títulos, oito dos quais para canto e piano (doravante *Lista*, 1968). Além de revelar que Célvio Rocha é o pseudônimo por ele (Guerra-Peixe) utilizado, o documento apresenta as obras inseridas em diferentes categorias.

Em primeiro lugar, há “Harmonizações de caráter popularesco^[23], fáceis, ou seja, ‘comerciais’, de temas populares”: “Vai torná a vortá”, “Prenda minha” e “Irmão, irmão”.²⁴ Mais tarde, na subseção “VII. Musicologia” do *Dossiê*, 1971, o compositor reúne tais peças ao conjunto denominado de “harmonizações simples de temas folclóricos”. Ao lado de “Vai torná a vortá: tema de recortado, do cateretê, recolhido por Rossini Tavares de Lima”, “Prenda minha: moda gaúcha publicada por Mário de Andrade. Aproveitada aqui apenas a versão melódica” e “Irmão, irmão: tema de Tambu. Batuque, recolhido por Rossini Tavares de Lima”, Guerra-Peixe acrescenta “Mamãe-Emanja: macumba. Tema recolhido por Guerra-Peixe”, “Nagô, nagô, nagô: Dois temas de Maracatu recolhidos por Guerra-Peixe” e “Chegô, chegô: Tema de maracatu recolhido por

22 Ver não somente o volume *Maracatus do Recife* (Ricordi, 1955) e a coletânea organizada por Samuel Araújo, *Estudos de folclore e música popular urbana* (2007), mas também *O folclore do litoral norte de São Paulo* (1981), pesquisa coordenada por Rossini Tavares de Lima, trazendo Guerra-Peixe, auxiliado por Kilza Setti, como “folemusicista”.

23 No texto *Música popular*, de 1946, o pesquisador e amigo dileto de Guerra-Peixe, José Mozart de Araújo (1904-1988), conceitua música folclórica como aquela “que se legitima pela ocorrência de três condições indispensáveis: tradição, anonimato e frequência”. Para o mesmo pesquisador, a música popular, “do povo”, por outro lado, é aquela “que contendo as características, as constâncias e as tendências da musicalidade coletiva, revela o jeito ou a maneira nacional de melodizar [sic], ritmar, entoar, cadenciar, instrumentar e até mesmo harmonizar”. Da última, distingue-se a música popularizada, ou seja, “qualquer música que o povo canta” e a música de caráter popularesco, ou seja, aquela “escrita intencionalmente para o povo” (ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia brasileira: textos reunidos de um militante do nacionalismo musical*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1994, p. 35-36).

24 GUERRA-PEIXE, César. [*Lista*, 1968]. Rio de Janeiro: texto datilografado, 1968, p. 1.

Guerra-Peixe”.²⁵ Assim, configura-se um panorama bastante diferente daquele apresentado por Silva (1994) ou Nonno (2012), embora o segundo aponte a existência de um conjunto vasto e precioso de canções populares escritas por Guerra-Peixe, que aguardam catalogação e pesquisa sistemática²⁶ (Tabela 4).

Ao examinar algumas das partituras citadas, pode-se aventar um contexto múltiplo em detalhes. Por exemplo, a publicação, editada na “Coleção Folclore Brasileiro”, informa que “Mamãe-Emanja” foi gravada em disco Copacabana por Leny Eversong (Hilda Campos Soares da Silva, 1920-1984). Dedicada à Lair Muller, a peça é uma Marcha-baião, “com fragmentos de ponto de macumba”, sendo que “os ritmos de baião e marcha devem ser entrosados sem alterar o andamento único, que deve ser observado”.²⁷

A partitura de “Nagô, nagô, nagô” traz, na capa, uma gravura assinada por “Cloris Gaia”, informando que se trata de “toada de maracatu / motivo popular, recolhido no Recife e harmonizado por Guerra-Peixe / col. Folclore brasileiro” (Figura 1). O texto é: “(Solo:) Ô-le-ô / Lá no céu ventarêa / O sol alumia com seu resplandô. / Ô-le-ô / Lá no céu ventarêa / O sol alumia com seu resplandô. / (Coro:) Nosso ‘reis’ / Que veio de Minas / A nossa rainha se coroou. / Nosso ‘reis’ / Que veio de Minas / A nossa rainha se coroou. / (Repete várias vezes Solo:) Nagô, Nagô, Nagô / (Coro:) A nossa rainha já se coroou”.²⁸

25 GUERRA-PEIXE, César, *Dossiê*, 1971, p. 46.

26 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, 1. Ver, por exemplo, “Para que chorar (beguine)”, gravada por Leila Silva no disco *Perdão para dois* (Chantecler / CMG-2.066).

27 GUERRA-PEIXE, César. *Mamãe-Emanja*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1955. (2p., 1 Partitura) BR 1692

28 GUERRA-PEIXE, César. *Nagô, nagô, nagô*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1955. (2p., 1 Partitura) BR 1720

Título	Ano	Texto			Música	
		Autoria		Origem	Autoria	Gênero
Maria do mar	1954	Original	José Mauro de Vasconcelos	Pernambuco	Original	Popular
O canto do mar						
Trovas capixabas	1955	Anônimo	Recolhido por Guilherme Santos Neves	Espírito Santo		Concerto
Trovas alagoanas			Recolhido por Théó Brandão	Alagoas		
Mamãe-Emanja			Recolhido por Guerra-Peixe	Pernambuco	Harmoxização	Popular
Nagô, nagô, nagô						
Nêgo bola-sete						
Três canções		Original	Jayme Griz		Original	Concerto
Ê-boi!...	1956		Guerra-Peixe			
Ô, vaquêro	1957	Anônimo	Recolhido por Guerra-Peixe		Harmonização	
Eu ia nadá						
Irmão, irmão			Recolhido por Rossini Tavares de Lima	São Paulo		Popular
Vai torná a vortá			Recolhido por Mário de Andrade	Rio Grande do Sul		
Prenda minha			Recolhido por Guerra-Peixe	Pernambuco		
Chegô, Chegô	1958					

Tabela 4: Obras de Guerra-Peixe escritas e publicadas na década de 1950, contextualização aqui estabelecida.

Guerra-Peixe parece vislumbrar a possibilidade de transmitir o conhecimento por ele adquirido sobre a música folclórica através de um suporte escrito: a partitura. Portanto, por meio do texto literário, das especificidades melódicas, mas também de padrões rítmicos e estruturas harmônicas, o compositor apresenta os traços que lhe parecem

significativos o suficiente para se fazer reconhecer, por exemplo, uma “Toada de maracatu”. Ao mesmo tempo, para atingir a um público amplo de intérpretes, Guerra-Peixe manifesta preocupação com a realização técnico-interpretativa da obra (peça de execução considerada “fácil”), fazendo coincidir a linha melódica vocal com a linha melódica tocada pelo pianista, por exemplo.

The image shows a musical score for the piece "Nagô, nagô, nagô". It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The lyrics are: "canto solo Ô-lê ô lá no céu ven ta rêa O sol a lu mi a com seu res plan dô". The score is written in 2/4 time and consists of 9 measures. The piano part is marked "Piano" and features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Figura 1: Compassos 5 à 9.2 de “Nagô, nagô, nagô”.

Na *Lista, 1968* aparecem também dois “Temas de coco recolhidos no Recife [cujas] harmonizações [são] destinadas a concerto”²⁹: “Ô, vaquero: tema de coco de aboio”, e “Eu ia nadá: tema de coco de martelo”. Ambas foram, mais tarde, reagrupadas por Guerra-Peixe entre as “Obras diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco”.³⁰ Por outro lado, embora haja um componente musicológico considerável que rivaliza com “Nagô, nagô, nagô” (texto, melodia, padrão rítmico e a estrutura harmônica extraída do tema folclórico), o compositor afirma se tratarem de músicas “de concerto”.

A canção “Ô, vaquero” é dedicada ao cantor Roberto Miranda (1908-1985) e a partitura inclui um glossário de termos (Aboio, Gritá, Tom e Coco-de-aboio)³¹. “Eu ia nadá” é dedicada à cantora Gioconda Rosa Angélica Peluso (n. 1914). Ambas as peças foram publicadas na coleção “Músicas de nosso povo” e analisadas por Inácio de Nonno, que destaca, entre outros aspectos, a “harmonia bastante cromática” encontrada nos compassos 13 a 16 da primeira³². Tal elemento – a utilização de acordes nos quais aparecem notas que escapam à lógica tonal/modal,

29 GUERRA-PEIXE, César. [*Lista, 1968*], p. 1.

30 GUERRA-PEIXE, César. *Relacionamento cultural e artístico com Pernambuco*, p. 3.

31 GUERRA-PEIXE, César. *Ô, vaquero*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1958. (5p., 1 Partitura) BR 2193

32 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 108-109.

normalmente utilizada nos temas de aboio – pode ser considerado significativo para situá-la fora da esfera do documento folclórico.

Também observada por Nonno é a relação contrapontística que ocorre entre o perfil melódico do acompanhamento (compasso 1, que se repete no compasso 2) e a melodia da voz cantada (compassos 1.3 à 2.3) presente em “Eu ia nadá” (Figura 2), cujo texto é: “Eu ia nadá, / Se as água do má / não abaixasse. // Que não fundasse / no braço do má sem fim. / Por isso eu pergunto assim: / - Me diz por onde passaste? // Eu ia nadá, / Se as água do má / não abaixasse. // Neste mundo andava um pescado, / Com sua jangada ia pescá. / Depois que chegô no alto do má, / Sentiu que a onda balançô. / Foi quando ele se lembrô que à noite tinha de voltá!... // Eu ia nada”.⁵³ Revela-se, portanto, a presença de fontes literárias e musicais oriundas da transcrição de motivos folclóricos, não só em “Nagô, nagô, nagô”, mas também em “Eu ia nadá”. Contudo, embora ambas sejam adaptações para canto e piano, denominadas genericamente de canção de câmara, somente a segunda possui pretensões de música “de concerto”.

Canto

Piano

Eu i a na - dá Se as á gua do má não a bai xa sse

Figura 2: Compassos 2 à 4.1 de “Eu ia nadá”.

No documento de 1968, aparecem também sob a rubrica “Versos populares e música original” as coleções “Trovas alagoanas” e “Trovas capixabas”, mais tarde descritas como “música original sobre quadras populares”, e, finalmente, “Ê-voi!... (imitação de aboio)”, “Música original sobre versos [especialmente escritos por] Célio Rocha”, leia-se, Guerra-Peixe⁵⁴. Conforme Nonno, na última, “o ambiente de canto improvisado”,

53 GUERRA-PEIXE, César. *Eu ia nadá*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1958. (4p., 1 Partitura) BR 2192

54 GUERRA-PEIXE, César. [Lista, 1968], p. 1.

Alice Ribeiro (1920-1988)³⁷. O ciclo foi estudado por Nonno, que, em relação a “I. Suspiros”, destaca o modalismo melódico na voz solista (modos mixolídio e jônico), assim como o uso da nota pedal no acompanhamento do piano, normalmente associados à música nordestina³⁸. Citada no “VI. Catalogo de obras musicais”, do *Dossiê, 1971*, a partitura foi editada na coleção “Romanças para estudos de autores nacionais” e inclui folha de rosto com um desenho assinado pelo artista plástico Aldemir Martins (1922-2006).

Primeira peça da coleção, a canção “Suspiros” traz o seguinte texto: “Maria boleira / é especialista em suspiros. // E que suspiros! // E eu comi tanto e tanto / Os suspiros da Maria / Que terminei suspirando por ela”.³⁹ Conforme a classificação proposta no presente trabalho, a obra está situada dentro da Fase nacional, período de objetividade folclórica, no qual se evidenciam fontes extraídas da música popular de Pernambuco. Considerando que ao modalismo ajunta-se um certo padrão rítmico geralmente associado ao ritmo do baião-de-violão, quatro são os elementos de “Suspiros”, que remetem à cultura nordestina. O primeiro, a origem pernambucana do autor do texto. Os seguintes, de ordem musical: as especificidades melódicas (o modalismo), o padrão rítmico (o ritmo do baião-de-violão) e a estrutura harmônica (o uso da “nota pedal” no baixo) (Figura 4).

Figura 4: Compassos 4 à 8 de “I. Suspiros”, das “Três canções”.

Situada por Guerra-Peixe entre as obras diretamente inspiradas nas fontes populares de Pernambuco, “O canto do mar” faz parte da trilha

37 GUERRA-PEIXE, César, *Dossiê, 1971*, p. 34.

38 NONNO, Joaquim Inácio de. *De Petrópolis a Pasárgada*, p. 65-67.

39 GUERRA-PEIXE, César. *Três canções* (1. Suspiros, 2. Poema e 3. Carreiro). São Paulo: Ricordi brasileira, 1955. (7p., 1 Partitura) BR 1720

sonora do filme homônimo de Alberto Cavalcanti⁴⁰. Com letra de José Mauro de Vasconcelos (1920-1984), aqui se pressupõe, por analogia, que Guerra-Peixe a considerasse como música incidental, de caráter popular, contudo, o “nível artístico” da canção levou-a aos programas de concerto. A partitura (Figura 5), publicada na coleção “Folclore brasileiro”, informa ter a peça alcançado “grande sucesso” na voz da cantora Inezita Barrosa (n. 1925)⁴¹, trazendo o texto: “O canto do mar... / O canto do mar... / Quebrando na areia / Transforma as estrelas / Em brilhos de lua / Quando a lua é cheia... // Todo pecador / Costuma escutar / A fala do amor / Que existe na espuma / Rolando uma a uma / Na areia do mar...”⁴²

The image shows a musical score for the song "O canto do mar". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written above the notes: "O can to do mar... O can to do mar...". The piano accompaniment is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The score covers measures 7 to 11.2.

Figura 5: Compassos 7 à 11.2 de “O canto do mar”.

Para a pesquisadora Cecília Nazaré de Lima, “as escalas modais, a rítmica sincopada e os contornos melódicos simples, baseados na repetição de motivos” são os elementos que Guerra-Peixe utilizou para recriar o “ambiente nordestino” no qual se desenvolve a trama⁴³. Por outro lado, fora do contexto do filme, a canção “O canto do mar” não apresenta traços que se possam identificar como próprios da música nordestina. Da mesma maneira, a marcha “Fibra de herói”, de 1942, texto de Teófilo de Barros Filho (19??-1969)⁴⁴, foi mencionada por Guerra-Peixe

40 A canção “Maria do mar” aparece aos 43’14 e “O canto do mar”, aos 47’55 do filme *O canto do mar* (Kino filmes S.A, 1954). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1lAbZzCsXe4>. Acesso em: 05 dez. 2015.

41 Na gravação (RCA Victor, 1953), a cantora interpreta a obra com acompanhamento orquestral. Disponível em: <http://bonavides75.blogspot.com.br/2013/01/o-canto-de-inezita-barroso.html>. Acesso em: 07 dez. 2015.

42 GUERRA-PEIXE, César. *O canto do mar*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1955. (2p., 1 Partitura) BR 1666

43 LIMA, Cecília Nazaré de. *Alberto Cavalcanti e César Guerra-Peixe: contribuições sonoras para o cinema brasileiro*. 2012. 357f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, p. 304.

44 A primeira gravação da canção é de Silvio Caldas (RCA Victor, 1942). Disponível em: http://www.franklinmartins.com.br/som_na_caixa_player.php?titulo=fibra-de-heroi.

em “Relacionamento cultural e artístico com Pernambuco”,⁴⁵ embora sua proximidade com a cultura nordestina deva-se exclusivamente pelo fato de o autor da letra (Barros Filho), natural do Estado de Alagoas, ter sua trajetória profissional ligada à história do jornalismo e do rádio pernambucanos.

Os fragmentos aqui apresentados, somados ao exame do corpo das obras, apontam que as canções populares tendem a apresentar uníssono entre o canto e a voz mais aguda, executada ao piano, enquanto o acompanhamento segue um padrão rítmico no qual o registro mais grave (baixo) e os acordes (centro) são rarefeitos do ponto de vista da densidade ou número de notas a serem executadas simultaneamente pelo pianista. Nas canções de câmara, por sua vez, há uma relativa independência entre a melodia do canto e o perfil da voz mais aguda executada no piano, que apresenta maior densidade do ponto de vista do número de notas executadas, incluindo não somente movimentos paralelos, mas também relações de contracanto e/ou contrapontísticas. Também se percebe que, na parte do acompanhamento ao piano, para a execução do perfil melódico da voz mais grave (baixo) e dos acordes (centro) se exige maior domínio do teclado e independência rítmica. Adiante, examina-se fragmentos do discurso do compositor, na perspectiva de verificar se o grau de complexidade formal e técnica era por ele considerado como um critério válido de classificação erudito/popular.

Quanto ao gênero

Conforme Guerra-Peixe, entre 1960 e 1967, há uma “parada na composição”.⁴⁶ Por outro lado, é possível identificar trabalhos significativos realizados por ele para a indústria cinematográfica e a discográfica. Por exemplo, pertencem à época a trilha sonora dos filmes *Riacho do Sangue* (Paranaguá Filmes, 1965), *O padre e a moça* (Difilme, 1966) e *O diabo mora no sangue* (Bênnio Produções Cinematográficas, 1967). O compositor também trabalhou como arranjador nos discos *História musical de Noel Rosa* (vol. 1 e 2), de *Marília Batista* (Musicdisc, 1963), e *Vamos falar de Brasil novamente*, de Inezita Barroso (Copacabana, 1966); além de fazer os arranjos e reger o conjunto instrumental de Os

Acesso em: 10 dez. 2013.

45 GUERRA-PEIXE, César. *Relacionamento cultural e artístico com Pernambuco*, p. 6.

46 GUERRA-PEIXE, César, *Dossiê, 1971*, p. 21.

afro-sambas, de Baden Powell e Vinícius de Moraes (Forma, 1966)⁴⁷, e *Edu canta Zumbi*, de Edu Lobo (Elenco, 1968). No *Dossiê, 1971*, foram catalogadas por Guerra-Peixe apenas “Nesta manhã”, “Resta sim, é remover” e “Mãe d’água”, todas para canto e violão, de 1969⁴⁸, sem que se deixe de mencionar, contudo, na seção “VIII. Gravações em discos fonográficos e tapes”, dezesseis partituras para gravações de história infantis produzidas desde o ano 1964⁴⁹.

Nas opiniões emitidas durante a década de 1970, é possível perceber que a posição de Guerra-Peixe diante dos conceitos de música popular e erudita manteve-se fortemente arraigada nos pressupostos de Mário de Andrade. Ao comentar a obra dos compositores Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa, 1904-1997) e Nelson Ferreira (Nelson Heráclito Alves Ferreira, 1902-1976), Guerra-Peixe explica:

Considero o frevo como a mais importante expressão musical popular, por um simples fato: é a única música popular que não admite compositor de orelha. Isto é, não basta saber bater numa caixa de fósforos ou solfejar para compor frevo. Antes de tudo, o compositor de frevo tem que ser músico (...). A maioria dos compositores de frevo é composta de músicos completos, que conhecem música e são estudiosos do assunto.⁵⁰

Guerra-Peixe deixa transparecer, portanto, que o apreço pelo frevo, uma experiência musical distinta da sua, decorre dos pontos em comum por ele identificados em relação à própria condição de compositor erudito. Por exemplo, o conhecimento e a capacidade de orquestrar ou escrever música original para um grande conjunto instrumental. Mais tarde, o compositor reafirma que é o folclore o “esteio” da música:

47 No exemplar do disco *Os afro-sambas* que pertencia a Guerra-Peixe, hoje localizado na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, lê-se a seguinte dedicatória manuscrita: “Guerra, se não fosse você nesse disco, nós não estaríamos aqui. / Um abraço forte do teu amigo, Baden” e “Guerra querido: Se você fosse peixe *mesmo* eu te comia! / O abraço fraterno do seu, sempre / Vinícius / Rio, outubro de 1966”.

48 GUERRA-PEIXE, César, *Dossiê, 1971*, p. 36.

49 *Ibidem*, p. [48]. Até o presente momento, foi possível localizar as gravações das historinhas infantis *Branca de Neve e os sete anões* (Col. Disquinho, Warner Music, [1969] 2005) bem como *A galinha dos ovos de ouro*, *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, *O coelhinho branco*, *O macaco audacioso* e *O pato cantor*, relançadas em LP (Col. Saci / Elenco do Teatrinho Saci, Copacabana, 1975).

50 GUERRA-PEIXE, César. [Frevos]. In: *Capiba e Nelson Ferreira* (col. História da música popular brasileira, vol. 44). São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 6.

É verdade que os compositores nacionalistas costumam repetir em demasia certas fórmulas, certos elementos do folclore. Num balanço que fiz das fórmulas rítmicas empregadas em geral na música brasileira, encontrei apenas uma meia-dúzia. Mas a culpa não é do folclore: é da falta de imaginação, porque existem mil possibilidades, e não há por que ficar em algumas formulazinhas [*sic*] por comodidade. Só em minha música, eu já usei mais de 35 fórmulas rítmicas – e há uma infinidade de outras. E nem acho necessário usar temas do folclore como citação: em toda a minha produção, só utilizei quatro melodias folclóricas até hoje. É a ambiência, a essência do folclore o que deve interessar ao compositor – até mesmo na música de vanguarda – embora aí o folclore possa se diluir, tornar-se imperceptível para o público. Aliás, acho que não interessa que a música de um compositor brasileiro seja de vanguarda, eletrônica, concreta, serial: interessa é que seja música brasileira.⁵¹

Por outro lado, a interação entre a música popular e a música erudita parece-lhe resultar a um produto “deformado”. Na direção musical da coleção de discos denominada *A grande música do Brasil*, Guerra-Peixe fez “arranjos sinfônicos” e regeu a gravação de uma coletânea de canções escritas por Chico Buarque, Luiz Gonzaga e Tom Jobim (São Paulo: Copacabana, 1978). À época, declarou o compositor:

O disco do Tom Jobim não está do meu agrado e o do [Ernesto] Nazareth eu nem vou mais fazer [pois sua obra é para ser tocada daquele jeito mesmo, só com o pianinho [*sic*] e pronto. Não tem nada a ver com uma orquestra sinfônica]. Tudo isso é um trabalho desnecessário. O que é popular tem de ficar popular. Do jeito que está nesses discos, não é nada, nem popular nem clássico. Tem que gravar música clássica direto, sem esta deformação.⁵²

Ou seja, o compositor cultivava um interesse especial pela música folclórica, em particular a de Pernambuco, assunto bastante

51 Idem. (entrevista). In: KRIEGER, Edino. Guerra-Peixe: O balanço musical dos 60. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 84, n. 32, 10 mai. 1974. Caderno B, p. 10.

52 Idem. (entrevista). In: KUBRUSLY, Maurício. Guerra-Peixe: Um maestro de briga. *Folha de São Paulo*, São Paulo, v. 37, n. 18.106, 29 out. 1978. Folhetim, p. 11-12.

investigado.⁵⁵ Contudo, em se tratando de gêneros distintos, a interação entre música popular e música erudita lhe parecia inviável. Em depoimento concedido em 1989 a Geraldo Vespas, Guerra-Peixe explica que “a verdadeira música popular é o folclore”:

A outra, que a modernidade explora, é música que na Europa se chama de ‘ligeira’ ou ‘de consumo’; porque não é música do povo, mas feita para o povo. Imposta de cima para baixo, como o nosso Hino Nacional. Essa música que a discografia brasileira explora é a que há muitos anos a Academia Brasileira de Música e a Comissão Nacional de Folclore denomina, sem menosprezá-la: música ‘popularesca’.⁵⁴

Tais pressupostos, dentro da musicologia atual, podem ser considerados obsoletos, contudo, retomam um projeto estético de conciliar a tradição musical erudita europeia e a música popular e folclórica brasileira. No âmbito da história da música brasileira, as categorias música erudita e música popular aparecem, por exemplo, quando, na *Pequena história da música* (do original *Compêndio de história da música*, 1929), Mário de Andrade dedica dois capítulos em separado para o estudo da música nacional. No primeiro (Capítulo 11: “Música erudita brasileira”), o autor explica que a produção musical erudita brasileira apresentava “um espírito subserviente de colônia”, que só veio a ser superado com as correntes nacionalistas, depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).⁵⁵

Ao introduzir a questão da música popular (Capítulo 12: “Música popular brasileira”), o autor acrescenta que enquanto a primeira, ou “música artística”, se manifesta “mais por uma fatalidade individualista ou fantasia de elites que por uma razão de ser social e étnica”, a segunda, desde o século XIX, começou a tomar corpo “sem força histórica ainda, mas provida de muito maior função humana”.⁵⁶ Ao descrever

53 Ver, entre outros, EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950*: o compositor Guerra-Peixe. 2004. 236f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, 2004 e também FARIA Jr., Antonio Emanuel Guerreiro. *Guerra-Peixe*: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas. 1997. 131f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Unirio, 1997.

54 VESPAR, Manuel Geraldo. *Música incidental versus música de concerto*: intercomunicabilidade e ambivalência. 1992. 190f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, p. 175-176.

55 ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 8. ed., São Paulo: Martins Fontes Editora, 1977. p. 165.

56 Idem, p. 180.

a cena cultural na qual surgiram tais formulações, José Miguel Wisnik lembra que, durante os anos 1920, deu-se o primeiro confronto entre o intelectual burguês e as culturas populares. Conforme Wisnik, à época, a música do disco e do rádio, lucrativa e utilitária, perpassou os campos da música folclórica e da música erudita, cabendo ao Estado atuar “como uma espécie de socorro para o músico erudito perdido em meio ao campo da Arte inteiramente revirado pela nova economia política da cultura capitalista, marcada pelo mercado dos objetos em série”.⁵⁷

De fato, conforme Mário de Andrade, a arte nacional está plasmada “na inconsciência do povo”, cabendo aos compositores eruditos “dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”.⁵⁸ Ou seja, se de um lado, a arte “interessada” é “social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância”; de outro, a arte “desinteressada” é “exclusivamente artística”.⁵⁹ Ocorre que Guerra-Peixe é um legítimo herdeiro dessa divisão em gêneros, embora a mesma, eventualmente, não faça jus à sua produção.

Considerações finais

Ao propor um detalhamento de fases e períodos estéticos para identificar as diferentes categorias dos trabalhos produzidos, Guerra-Peixe revela múltiplos aspectos de sua trajetória no panorama da música erudita brasileira. Embora apresente certo grau de subjetividade, tais formalizações evidenciam que o conceito de “obra” é limitado, ou restrito, à música por ele considerada “de concerto”. Todavia, o objetivo de mediação entre o musicológico e o artístico, evidentemente, influenciou as escolhas do compositor, que explorou uma gama ampla de recursos, visando inserir em sua produção a experiência acumulada durante as pesquisas sobre a música folclórica, principalmente no estado de Pernambuco.

A lacuna encontrada em trabalhos como os de Flávio Silva ou Inácio de Nonno, que não mencionam várias das peças escritas pelo compositor e editadas durante a década de 1950, se deve ao fato de que

57 WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 152.

58 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4. ed., Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p. 15.

59 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 15.

somente vieram a fazer parte do catálogo de obras de Guerra-Peixe aquelas canções que apresentam certo grau de elaboração de ordem da técnica composicional e/ou de desafios de ordem da complexidade da execução instrumental. Ou seja, enquanto, de um lado, as obras “fáceis” de Guerra-Peixe o são em virtude do interesse pedagógico que perpassa sua gênese, de outro, as obras “de concerto”, embora também refletindo sua bagagem de conhecimentos musicológicos, alcançam o artístico pelo fato de não haver nelas restrições de ordem interpretativa bem como quanto aos recursos composicionais utilizados. Em tal contexto, pode-se observar a maneira pela qual o compositor manipulou os conceitos de Mário de Andrade.

Ao estabelecer os pares “interesse musicológico” / “interesse artístico” e “harmonização simples” / “harmonização para concerto”, Guerra-Peixe deslocou o foco estético e ideológico implícito nas noções de “música interessada” / “música desinteressada”, passando-o para o campo da *performance*. Considera-se, portanto, que a suposta conciliação entre os gêneros erudito, popular e tradicional parece implicar uma espécie de apropriação – da margem para o centro – muito mais dos traços musicais propriamente ditos do que dos espaços, das identidades e dos discursos tradicionais ou folclóricos. Para o compositor, o gênero frevo, por exemplo, embora seja uma expressão cultural “interessada”, alcança o patamar de “música desinteressada” principalmente pelo fato de sua realização implicar conhecimentos que se equiparam aos necessários para execução e composição da música de concerto.

Durante sua trajetória artística, ao exercer o papel de arranjador, Guerra-Peixe estabeleceu um contato significativo com diversos outros gêneros da música popular. Foi, contudo, o conhecimento adquirido durante suas pesquisas etnográficas que forneceu a matéria prima para sua produção artística. Talvez tenha sido somente depois da segunda metade da década de 1970, durante o período por ele denominado de “abordagem liberada do folclore”, que sua identidade como compositor erudito tenha se consolidado pois, ao menos no plano das ideias, estariam equacionadas questões estéticas e de execução instrumental, com a utilização de conhecimentos musicológicos.

Sobre o autor

Clayton Daunis Vetromilla

Professor do Departamento de Piano e Cordas do Instituto Villa-Lobos e do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio.

E-mail: cvetromilla@gmail.com

Benjamin Barreto da Silva Araújo um compositor brasileiro

Lenine Alves dos Santos¹

Resumo

Levantamento biográfico, organização e comentário crítico do repertório de canções de Benjamin Barreto da Silva Araújo (1902-1985), pianista, regente, arranjador, professor e compositor brasileiro que teve importante atuação na cena musical clássica e popular do Brasil. Musicou vários poemas de autores ligados ao movimento modernista, ficando sua obra desconhecida após sua morte. Pesquisa bibliográfica, técnicas de análise musical e de inter-relação texto-música são utilizadas para evidenciar o valor artístico de suas canções e dar aos intérpretes da música de câmara vocal brasileira conhecimento de sua existência².

Palavras –chave

Música Brasileira, Benjamin Silva Araújo, canção.

Recebido em 26 de agosto de 2013

Aprovado em 12 de fevereiro de 2014

SANTOS, Lenine Alves dos. Benjamin Barreto da Silva Araújo: um compositor brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, BRASIL, n. 59, p. 311-328, dez. 2014.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2316-901X.V0I59P311-328](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p311-328)

- 1 Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio, Rio de Janeiro, RJ, Brasil).
- 2 O presente artigo foi publicado em versão resumida nos Anais do XXIII Congresso da ANPPOM de 2015. Ver: SANTOS, Lenine Alves dos. A canção de Benjamin Barreto da Silva Araújo: resgate da obra vocal de um compositor brasileiro. *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*, Natal/RN, 2015. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2020/446>. Acesso em: 11 fev. 2014.

Benjamin Barreto da Silva Araújo a Brazilian Composer

Lenine Alves dos Santos

Abstract

Biographical survey, organization and critical review of the repertoire of songs by Benjamin Barreto da Silva Araújo (1902-1985), a pianist, conductor, arranger, teacher and Brazilian composer. He had an important role in both the classical and popular music scene in Brazil. He set to music several poems by authors connected to the modernist movement. His work remained unknown after his death. Bibliographical search, technical analysis and the relationship between music and text are used to highlight the artistic value of his songs and introduce them to the interpreters of Brazilian vocal chamber music.

Keywords

Brazilian Music, Benjamin Silva Araújo, song.



**Benjamin da Silva Araújo:
biografia e ambiente musical⁵**

os países em que a música popular urbana assume a importância social, cultural, política e econômica que tem em países como o Brasil ou os Estados Unidos da América, é comum surgirem talentos na área da composição cuja circunscrição a apenas um ambiente musical se faz impossível. Assim sendo, compositores como George Gershwin (1898-1937) ou Leonard Bernstein (1918-1990) tiveram nos EUA atuação tão importante na música de concerto quanto na música popular, e suas canções têm sido interpretadas e gravadas, através dos tempos, por cantores líricos e populares⁴.

O compositor carioca Benjamin Barreto da Silva Araújo (1902-1985) é um perfeito exemplo deste tipo de criador que, a exemplo de vários compositores brasileiros como Waldemar Henrique (1905-1995), Hechel Tavares (1896-1969), Marcelo Tupinambá (1889-1953) ou Radamés Gnattali (1906-1998), deve ter sua obra analisada simultaneamente no ambiente da música de concerto e da música popular. Benjamin compôs, além de uma literatura pianística de linguagem bastante complexa, canções populares que foram interpretadas por cantoras da 'era do rádio',

3 Devido à quase inexistência de bibliografia referente ao compositor, parte das informações biográficas contidas neste texto foram obtidas através de entrevistas realizadas com pessoas que com ele conviveram, como Luiz Viera Silva Araújo (1947) – seu sobrinho; Paulo de Azevedo Lemes Barbosa (1954) – ex-aluno e tutor do seu acervo; Nancy Bueno de Almeida (1954) – pianista que interpretou várias das obras do compositor sob sua orientação; Lenice Prioli (1929) – cantora que realizou vários recitais com o seu cancionista; além de entrevista com o próprio compositor, concedida aos jornalistas Sérgio Gomes e Osvaldo Luiz Vitta em 18 de agosto de 1977. Também foram utilizadas informações advindas de memorial escrito pelo próprio compositor, assim como documentos, partituras e correspondências constantes de seu arquivo pessoal.

4 PEYSER, Joan. *Bernstein, a biography*. New York: Beech Tree Books, 1987.

como Aracy Cortes (1904-1985)⁵ e Linda Batista (1919-1988), e perfeitos exemplos de canção de câmara, várias delas dedicadas a artistas célebres desta tradição, como a cantora e professora Madalena Lébeis (1912-1984) e o meio-soprano Lenice Prioli (1929), tendo sido por elas estreadas⁶. No entanto, após sua morte, sua obra ficou esquecida e inacessível aos intérpretes e estudiosos de nossa música.

Benjamin Barreto da Silva Araújo, ou ‘Maestro Benja’ - como viria a ser chamado entre seus pares, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, à época Capital Federal, em 31 de outubro de 1902. Sua família, tanto por parte do pai - os ‘Silva Araújo’ - quanto da mãe - os ‘Sá Barreto’, contava com representantes que há muito se distinguiram na vida política, cultural e econômica da cidade, a exemplo de seu avô paterno, o imigrante português Francisco Manuel da Silva Araújo (s.d), que se destacou por seu pioneirismo na indústria farmacêutica no Brasil, tendo fundado a empresa famosa pelo seu ‘Vinho Reconstituente Silva Araújo’.⁷ Seu avô materno Cândido Pereira Barreto (s.d), foi deputado pela província do Rio de Janeiro e irmão de um médico notável, Luiz Pereira Barreto (1840-1923), que atuou na erradicação de epidemias e nas campanhas de vacinação no Rio de Janeiro⁸.

A música foi importante e constante em seu ambiente familiar, sendo tanto sua avó paterna, Gabriela de Sá da Silva Araújo (s.d), quanto a materna, Virgínia de Sá Barreto (s.d), pianistas de formação técnica e musical consistente, embora não profissionais. Seu pai, Bráulio da Silva Araújo, ainda que não lesse música, tocava ao piano obras longas e

5 O samba “Que é que é”, de autoria de Benjamin Silva Araújo, foi dos maiores sucessos de Aracy Cortes (1904-1985), gravado em 1932 e relançado em 1995 pelo selo ‘Revivendo’. Ver: “O que é que é”. Aracy Cortes. *Músicas Brasileiras V. 4*. Faixa 2. RV 088. Curitiba: Revivendo, 1995. 1 CD.

6 Madalena Lébeis (1912-1984) foi aluna de Vera Janacopoulos (1892-1955), cantora de grande importância para a divulgação das canções de compositores brasileiros no exterior, principalmente as de Heitor Villa-Lobos. Lébeis registrou num diário suas aulas com Janacopoulos em seu período de formação, entre 1937 e 1955, legando-nos um dos mais importantes documentos sobre a pedagogia do canto e a canção de câmara em sua época. Mais tarde foi professora do meio-soprano Lenice Prioli (1929), que perpetuou em sua carreira a veia artística camerística e a escola de suas antecessoras. Ver: VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. *Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico*: algumas análises. 2012. 198 p. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

7 EDLER, Flávio Coelho. *Boticas & farmácias*: uma história ilustrada da farmácia no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2006.

8 ALONSO, Ângela. O positivismo de Luís Pereira Barreto e o pensamento brasileiro no século XIX. *Coleção Documentos. Série Teoria Política*. IEA/USP, São Paulo, v. 09, p. 1-18, 1995.

complexas, principalmente das operetas tão em voga à época, e sua mãe, Eurydice de Sá Barreto (s.d), além de pianista, estudou viola e tocou, na primeira década do século XX, na Orquestra de Câmara de Nova Friburgo, conduzida por seu irmão, o pianista e compositor Homero de Sá Barreto (1884-1924), tio de Benjamim. Consta que o 1º quarteto de cordas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), foi estreado na residência do Maestro Homero de Sá Barreto em Nova Friburgo, e que este privava da amizade de vários artistas e intelectuais da época, dentre eles o próprio Villa-Lobos e Menotti Del Picchia (1892-1988)⁹. A convivência com o tio compositor, bem como com os outros músicos da família, cedo despertaram no menino Benjamin o gosto pela criação e pela performance artística, sendo determinantes para o seu futuro direcionamento profissional, bem como o de seus irmãos Armando Silva Araújo (1905-1988) – pianista e compositor – e Aloísio Silva Araújo (s.d) – pianista, radialista e compositor, integrou o Grupo dos Calungas, liderado pelo violonista e compositor Aníbal Augusto Sardinha, o ‘Garoto’ (1915-1955)¹⁰.

Benjamin da Silva Araújo iniciou seus estudos de piano e teoria com o professor Higino Mancini (s.d), na cidade de Nova Friburgo (RJ), em 1912, tendo sido aluno também de Rinalda Côrtes (s.d) quando se transferiu para o Rio de Janeiro em 1915. As duas cidades se alternaram em importância na primeira infância e adolescência do jovem músico. Ao terminar o curso ginásial, ingressou no Instituto Nacional de Música – hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro – onde foi aluno do compositor Henrique Oswald (1852-1931). Ao fim do curso foi obrigado a interromper os estudos musicais devido ao serviço militar, tendo neste período grande experiência atuando com o clube de choro ‘Mimosas Cravinas de Botafogo’, tocando em saraus, sessões de cinema mudo e bailes populares. Em 1925, mudou-se para a cidade de Ribeirão Preto (SP), iniciando intensa atividade profissional na cidade onde seu tio Homero já havia se estabelecido anteriormente. Ali lecionou piano, canto orfeônico, compôs suas primeiras obras – inclusive na área da canção de concerto – e realizou os primeiros arranjos orquestrais, executados

9 4. Homero de Sá Barreto (1884-1924) deixou uma pequena, mas consistente obra musical, da qual consta a ópera ‘Jaty’, que foi executada no Rio de Janeiro após a morte do compositor sob iniciativa de Francisco Braga (1868-1945) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Ver: FERNANDES, Thyty Mariana. *A música em Ribeirão Preto: manifestações do início do séc. XX*. Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro, 2011. Ver: *Diário da Manhã*, Ribeirão Preto-SP, artigo de 5 de dezembro de 1924. Ver: BARRETO, Homero de Sá. *Biografia*. Academia Brasileira de Música. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/html/patrono/patr38.html>. Acesso: 11 fev. 2014.

10 H. MELLO, Jorge. *Vida e música de Garoto*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.

pela Sociedade Sinfônica daquela cidade sob regência do maestro Ignácio Stábile (1889-1955)¹¹.

Sua vinda para a cidade de São Paulo, em 1942, proporcionou-lhe ingressar na Rádio Record, a princípio como pianista, mas tendo logo seus talentos de regente e arranjador reconhecidos. Em 1946, retornou ao Rio de Janeiro, atraído pelo ambiente musical efervescente, pela possibilidade de atuar como pianista, compositor e regente em várias companhias de teatro musical da cidade e, simultaneamente, de lecionar canto orfeônico no Instituto La-Fayette e de reger as orquestras da Rádio Mayrink Veiga e da TV Continental. A cidade de São Paulo viria a atraí-lo novamente em 1949, quando do convite para atuar como diretor musical do filme “Luar do Sertão” (1949), de Mário Civelli (1922-1993), e na capital paulista permaneceu, trabalhando com as orquestras da Rádio Bandeirantes e da TV Record de 1949 a 1965.

No ano de 1965 o compositor mudou-se para a cidade de Resende, no estado do Rio de Janeiro, à procura de um ambiente mais tranqüilo, acometido que estava pela intensificação de problemas respiratórios que sempre o acompanharam, e que a cidade grande tendia a aprofundar. Naquela cidade, fundou a Academia Resendense de Artes e a Sociedade Coral Santa Rosa, participando ativamente da vida social da cidade através de sua produção musical, projetos educacionais e vários artigos publicados em periódicos locais. Em fins de 1972, já com setenta anos de idade e sentindo a deterioração de sua saúde, decidiu mudar-se para São José dos Campos (SP), cidade onde tinha amigos próximos que o acolheram em ambiente familiar, e na qual o clima era mais propício. Ali, dedicou-se ao ensino de piano e à revisão e aprimoramento de suas composições, tornando-se uma figura de referência na vida musical da cidade, que viveu um incremento de sua produção cultural durante sua estadia ali, sendo sua obra pianística e vocal executada por vários intérpretes locais. A familiaridade com os instrumentistas e compositores de música popular, e o talento como compositor e arranjador, o levaram à presidência do Clube do Choro de São Paulo desde sua fundação em 1977 até 1979, segundo a historiadora do Clube, Miranda Nunes de Souza, “por ser uma figura respeitada pelos chorões e agregadora”.¹²

11 Ignácio Stabile (1889-1955) – Regente. Natural de Roma, Itália, estudou no conservatório de música de Nápoles e dirigiu várias companhias líricas, estabelecendo-se em Ribeirão Preto-SP a partir de 1938, onde foi regente da Orquestra Sinfônica local até 1955.

12 SOUZA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues. *O Clube do Choro de São Paulo: Arquivo e Memória da Música Popular na Década de 70*. 2009. 255 p. Dissertação (Mestrado em Música). Unesp, 2009, p. 70.

Regressou ao Rio de Janeiro de seu nascimento em 1985, aos cuidados da família, debilitado pela idade e pelo agravamento de sua doença respiratória, vindo a falecer no dia 03 de outubro.

O acervo do compositor

A orientação pedagógica de Benjamin da Silva Araújo durante sua última fase de trabalho foi profissionalmente determinante para vários jovens pianistas e músicos da cidade de São José dos Campos-SP, muitos dos quais não apenas frequentaram suas aulas como privaram de sua amizade. Dentre eles, o pianista Paulo de Azevedo Lemes Barbosa (1954) teve um papel especial, tendo sido seu aluno durante longos anos e devendo a ele seu aprimoramento técnico e uma inserção consistente na vida musical profissional, vindo a se tornar o tutor da obra de Benjamin quando do seu falecimento. Azevedo tem uma intensa atuação na região do Vale do Paraíba como pianista, cantor, professor e gestor cultural. Suas atividades estão concentradas na instituição que leva o nome de ‘Centro Cultural Maestro Benjamin Silva Araújo’, em homenagem a seu mestre. O centro cultural também abriga o acervo de partituras, textos, documentos e objetos pessoais do compositor, que antes de falecer confiou o material a Paulo Azevedo, contando com os cuidados do músico e amigo.

Os direitos autorais referentes a todo o material estão sob a posse do sobrinho do compositor, Luiz Vieira Silva Araújo (1947), profissional de cinema atuante na cidade do Rio de Janeiro. O Sr. Luiz concordou com o manuseio da obra voltado para estudos acadêmicos e organização para eventual publicação. Paulo Azevedo, por sua vez, generosamente nos abriu acesso a toda a obra do compositor, possibilitando uma primeira catalogação do material ali encontrado.

As obras, cujas datas de composição vão de 1920 a 1977, muitas com revisões posteriores, se dividem em seis categorias principais:

a) Obras para piano:

- 12 Choros para piano solo;
- 2 Prelúdios;
- 7 Mini-Valsas;
- 4 Toadas;
- 3 Cenas Brasileiras;
- 6 Sertanejas;
- 6 Obras para o ensino do piano;
- 1 Choro para piano a quatro mãos;
- 1 Choro para dois pianos.

Sua literatura para piano abrange várias linguagens, desde uma escrita mais tradicional, herdeira do pianismo europeu do período romântico tardio e início do impressionismo – caso dos prelúdios e valsas – até obras com marcada influência da música popular e folclórica – como os Choros, as Toadas e as Sertanejas. Dentre os Choros, merece destaque o *Choro Cromático*, que trouxe inovações harmônicas e melódicas ao gênero. Esta obra foi defendida pelo pianista Amilton Godoy (1941) no ‘Festival Brasileiro’, um certame dedicado apenas ao choro promovido pela TV Bandeirantes em 1977¹⁵.

b) Música de câmara:

- 1 Obra para violino e piano;
- 1 Obra para violoncelo e piano;
- 1 Obra para violão e piano.

Cabe destacar que a pequena literatura de câmara instrumental é constituída de peças breves, com uma linguagem romântica influenciada pelo melodismo popular brasileiro e a harmonia jazzística, escrita para participação em saraus e reuniões sociais.

c) Composições originais e arranjos para canto e orquestra:

- 20 Obras – compostas quando atuava como maestro nas rádios Mayrink Veiga e Bandeirantes e na TV Record – com textos de vários poetas e letristas como Olavo Bilac (1865-1918), Dias Gomes (1922-1999), Osvaldo Moles (1913-1967), além de arranjos orquestrais de obras célebres para piano.
- 12 Canções originalmente compostas para orquestra e coro ou canto solista, em sua maioria de caráter ufanista, para uso em programas de TV ou Rádio.

É interessante notar que estas obras para orquestra e coro foram criadas de acordo com o gosto musical e do ambiente político da época, quando vários compositores (tanto populares quanto eruditos) criaram obras de caráter patriótico, a exemplo de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em ‘Invocação em Defesa da Pátria’ ou Ary Barroso (1903-1964), com sua ‘Aquarela do Brasil’.¹⁴ Há reduções para piano e canto de algumas destas obras realizadas pelo próprio compositor.

15 Vide nota 12. p. 74-78.

14 MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987.

d) Fantasias para piano e orquestra:

- Fantasia sobre *Onde o céu é mais azul*, de Carlos Alberto Ferreira Braga (1907-2006), mais conhecido sob os pseudônimos de ‘João de Barro’ ou ‘Braguinha’.

- Fantasia sobre *Carinhoso*, de Alfredo da Rocha Viana Filho (1897-1973), o ‘Pixinguinha’.

Mais uma vez trata-se de obras compostas como parte de seu trabalho para orquestras de rádio e TV, geralmente para ser executadas como abertura ou *intermezzo* de transmissões de programas musicais com cantores diversos.

e) Canções populares:

- 17 canções encontradas até a atual fase de pesquisa, algumas das quais publicadas e registradas em disco.

f) Canções de câmara – 40 canções, separadas em 9 conjuntos ou ‘ciclos’:

- Canções Românticas – 1ª série (3 canções)

- Canções Românticas – 2ª série (4 canções)

- Canções Românticas – 3ª série (5 canções)

- Canções Românticas – 4ª série (4 canções)

- Canções Populares sobre versos de Guilherme de Almeida (4 canções)

- Miniaturas (4 canções)

- Canções esparsas (5 canções)

- Canções Brasileiras (3 canções)

- Outras canções (8 canções)

Nota-se que as canções, seguidas pela obra pianística, constituem o setor mais amplo e consistente da obra do compositor, do ponto de vista da música de concerto, quase todas tendo sido organizadas e revisadas pelo compositor.

Neste artigo concentraremos nossa atenção no repertório de canções de câmara, sobre as quais discorreremos a seguir.

As canções de câmara

De todas as obras do acervo, as canções seguramente são as que passaram, durante os últimos anos de vida do compositor em São José dos Campos (SP), por uma revisão mais criteriosa, tanto para lapidar

eventuais conduções melódicas e usos da prosódia, quanto para conferir à parte pianística uma importância maior, harmônica ou melódica, proporcionando às canções um equilíbrio de discurso entre o instrumento e a voz mais condizente com a tradição da canção de câmara. Há casos em que se pode encontrar várias cópias da mesma canção – entre manuscritos, cópias e fotocópias – com maior ou menor número de alterações, até se chegar a um exemplar final, geralmente em cópia heliográfica, que o compositor parece ter considerado como a obra finalizada. Este material, bem como a existência de três canções – constantes do conjunto ‘Outras Canções’ – cujas partes vocais e seus respectivos textos estão escritos diretamente na pauta dupla do piano, nos dão indícios de que o processo composicional de Silva Araújo seguia um processo de criação da melodia a partir do texto, com uma harmonia básica, que mais tarde era submetida a uma realização mais elaborada, sendo que talvez não tenha havido tempo para que as últimas canções passassem por este procedimento completo.

Os nove grupos, totalizando quarenta canções, foram definidos e nomeados pelo próprio compositor, sendo que com uma primeira análise já se pode verificar a possibilidade de considerar alguns desses grupos como ‘ciclos’ de canções, seja pela unidade temática literária, conseguida musicando um mesmo poeta ou lidando com os mesmos objetos poéticos, seja pelas recorrências melódicas ou harmônicas, que criam uma unidade de discurso que perpassa as diferentes canções. Por hora nos referiremos aos grupos como ‘conjuntos de canções’, evitando assim uma definição prematura.

Os anos de composição parecem ter menos importância para o seu agrupamento em conjuntos específicos que a temática e a autoria dos textos, visto que se encontram canções em um mesmo conjunto que foram compostas com separação de muitos anos. Os poetas musicados têm, em geral, tradição não somente na poesia como na canção brasileira, como Castro Alves (1847-1871) em *O Coração* – texto que recebeu uma realização musical recente do compositor paulistano Achille Picchi (1952) – Menotti del Picchia (1892-1988), inclusive do seu poema *Amor*, também musicado por Marcelo Tupinambá (1889-1953) – e Vicente de Carvalho (1966-1924). Cleómenes de Campos (1895-1968), poeta escolhido por cancionistas como Camargo Guarnieri (1907-1993) e Joubert de Carvalho (1900-1977), e Suzana de Campos (1884-1945), de quem os compositores nacionalistas musicaram tantos poemas, figuram também entre os autores. Há algumas surpresas, como um texto do crítico musical Oscar Guanabara (1851-1937), e outro do multifacetado Luiz Peixoto (1889-1973), que o musicólogo Vasco Mariz (1921) considera

“responsável por algumas das mais belas letras da música popular brasileira”.¹⁵ Porém o poeta que tem a preferência de Benjamin da Silva Araújo é, sem dúvida, Guilherme de Almeida (1890-1969), presente com seus versos em onze canções.

A grande identificação do compositor com o poeta campineiro faz-se sentir não apenas pelo número de poemas musicados, mas pelo resultado alcançado no comentário musical meticuloso dos poemas, em obras que demoraram, às vezes, vários anos para ser finalizadas.

Figura 1: Os oito primeiros compassos da canção “Eu te adoro”¹⁶ (1970), da 2ª série de ‘Canções Românticas’, com texto de Guilherme de Almeida (1890-1969).

A linguagem musical é diversa, indo de um equilíbrio formal e uma elaboração harmônica que reportam, em alguns casos, às últimas canções de Lorenzo Fernandez (1897-1948), em outros a uma harmonia quase funcional e simples, similar às das canções de inspiração folclórica de Waldemar Henrique (1905-1995), em outros ainda com uso de incidências melódicas e harmônicas e formais condizentes com o ambiente

15 MARIZ, Vasco. *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 26

16 ARAÚJO, Benjamin Barreto da Silva. *Eu te adoro*. Partitura manuscrita. 3 p. Resende-RJ, 1970.

do choro, do bolero e do samba-canção. De modo geral, a grande versatilidade do compositor pode ser sentida na diversidade de estilos musicais que é capaz de evocar e realizar, impulsionado pelo teor dos textos que elege, alguns deles em idiomas estrangeiros.

Há na maioria das canções modulações constantes para tons homônimos, tons vizinhos, e é recorrente o recurso de terminar a canção na relativa menor do tom principal, no da dominante da tônica ou na dominante da relativa menor.

Figura 2: Dois primeiros, seguidos dos três últimos compassos da canção “Dolóra”,¹⁷ da 3ª série de ‘Canções Românticas’, com texto de Alberto de Oliveira (1857-1937). A canção inicia em Mi Maior, e termina em Si Maior, dominante do tom principal.

As canções em geral são curtas, em sua maioria abrangendo duas páginas de música, com duração média entre um minuto e trinta segundos e dois minutos. Isto se dá pela escolha clara do compositor em não interferir na forma do poema, não repetindo versos ou estrofes, e nem acrescentar trechos pianísticos longos – procedimento comum na composição do *Lied* – dedicando-se ao comentário musical do texto literário com uma economia de meios cujo resultado se aproxima da declamação. Há o caso das quatro miniaturas, com uma página cada – com duração média de cinquenta segundos – e de canções como “Mal-Me-Quer”, da 3ª série de ‘Canções Românticas’, que são um pouco mais extensas, chegando a dois minutos e trinta segundos.

A linha melódica de Benjamin Silva Araújo apresenta grande conhecimento do instrumento vocal, em geral se mantendo dentro da tessitura confortável para um meio-soprano ou barítono leve, o que nos reporta à prática de composição vocal do modernismo nacionalista

17 ARAÚJO, Benjamin Barreto da Silva. *Dolóra*. Partitura manuscrita. 2 p. Ribeirão Preto: 1927.

preconizada por Mário de Andrade (1893-1945), que defendia o uso das regiões médias da voz como mais caracteristicamente brasileiro e mais propício ao entendimento do texto¹⁸. No entanto, há exceções em canções como “O Coração”, cuja extensão alcança um La 4 – escrito na primeira linha suplementar superior da clave de sol – com articulação de texto, uma região bastante aguda mesmo para um soprano. O trabalho prosódico denota grande conhecimento de escansão, permitindo a subversão do metro natural em vários momentos para a obtenção de efeitos musicais.

Um de seus traços estilísticos mais recorrentes é o uso de cromatismos melódicos.



Figura 3: Cinco primeiros compassos da canção “Incoerência”,¹⁹ sobre versos de Alberto de Oliveira (1857-1937), com a segunda frase apresentando cromatismo descendente.

O texto é tratado com especial atenção, com a melodia sempre subordinada às necessidades da declamação.



Figura 4: Quatro primeiros compassos de “Silêncio”,²⁰ com texto de Guilherme de Almeida (1890-1969): tessitura em região média, com escrita da linha vocal sugestiva da declamação.

18 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
 19 ARAÚJO, Benjamin Barreto da Silva. *Incoerência*. Partitura manuscrita. 2 p. Ribeirão Preto, 1927.
 20 ARAÚJO, Benjamin Barreto da Silva. *Silêncio*. Partitura manuscrita. 2 p. Rio de Janeiro, 1961.

A meticulosidade e o respeito no tratamento da palavra traem a grande paixão de Benjamin pela poesia. Seu acervo contém inúmeros volumes de poetas seus contemporâneos, como Alberto de Oliveira (1857-1937), Mozart Firmeza (1906-1965), Guilherme de Almeida (1890-1969), Menotti del Picchia (1892-1988), entre outros, dos quais extraiu grande parte dos textos que musicou. Também se encontram ali exemplares de obras de sua própria lavra, coleções de poemas que dedicou a amigos e familiares, e que demonstram sua habilidade no tratamento do verso, em geral de caráter romântico, já com influência do modernismo.

Em suas canções o piano raramente assume o protagonismo do discurso musical, na maior parte do tempo secundando com grande cumplicidade o trajeto do eu lírico, sendo a harmonia a matéria principal utilizada para revelar e sublinhar os estados de espírito expressos no texto. No entanto o instrumento às vezes é chamado a ilustrar imagens poéticas específicas.

The image shows a musical score for the song "Ciranda, Cirandinha". It consists of two systems of music. The first system (measures 9-12) features a vocal line with lyrics "ça - vas de ro - da no bair - ro co - mo, u - ma fo - lha de á - la - mo" and a piano accompaniment. The piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line. The second system (measures 13-16) has lyrics "num ro - do - pi - o de ven - to... E can - ta - vas: 'Ci -". The piano accompaniment here features a triplet of eighth notes in the right hand and a more active bass line with sixteenth-note patterns. Dynamics like *ff*, *mf*, and *f* are indicated throughout.

Figura 5: Compassos nove a dezesseis de “Ciranda, Cirandinha”,²¹ (1954), com texto de Menotti Del Picchia (1892-1988). O acompanhamento pianístico, que se pontuava discretamente o texto, assume síncopas regulares ao evocar “folhas de álamo”, e desdobra-se em quiálteras rápidas e ascendentes para ilustrar a imagem do texto em “num rodopio de vento”.

21 ARAÚJO, Benjamin Barreto da Silva. *Ciranda, Cirandinha*. Partitura manuscrita. 2 p. Rio de Janeiro, 1954.

A seguir, apresentamos a lista completa dos conjuntos de canções com seus respectivos autores:

1) Canções Românticas – 1ª Série

Meu Primeiro Amor (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

O Coração (1931) Texto: Castro Alves (1847-1971)

Ah! Morra Em Mim Este Amor (1924) – Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

2) Canções Românticas – 2ª série

Incoerência (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

Alegria (1936) Texto: Mozart Firmeza (s.d)

Felicidade (1934) Texto: Cleomenes de Campos (1895-1968)

Eu Te Adoro! (1970) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

3) Canções Românticas – 3ª Série

Hesitação (s.d) Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)

Dolora (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

Cuidado! (s.d) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Mal-Me-Quer (1958) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Hoje Voltas-me o Rosto (1970) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

4) Canções Românticas – 4ª Série

Felicidade (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Silêncio (s.d) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Lembrança (s.d) Texto: Sarah Markes (s.d)

Matinas (1938) Texto: Sarah Markes (s.d)

5) Canções Populares

Spleen (1965) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Amor, Felicidade (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Pequenino Mundo (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Dor Oculta (1969) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Nota-se que neste conjunto as relações tonais entre as diferentes canções, junto com o tratamento temático, criam uma unidade no discurso musical, realçado pelo fato de o tratamento rítmico remeter a gêneros populares – respectivamente bolero, samba-canção e marcha-rancho – e

de todos os poemas terem sido tomados do mesmo autor, sendo todos postos em música no mesmo período. Tais aspectos nos dão argumentos para considerá-lo um ciclo.

6) Miniaturas

Vida (s.d) Texto: Suzana de Campos (1884-1945)

Tudo se Acaba (1927) Texto: Alberto de Oliveira (1857-1937)

Arte de Amar (s.d) Texto: Vicente de Carvalho (1966-1924)

Amor (s.d) Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)

7) Canções Esparsas

Josinho (1927) Texto: Adolpho Portela (1866-1923)

Cançoneta do Aquário (1942) Texto: Oliveira Ribeiro Neto (1908-1989)

Spés, Última Déa (s.d) Texto: Lorenzo Stechetti (1845-1916)

Sonata sin nombre (s.d) Texto: Amália Fernandes (s.d)

Saudade (1927) Texto: Plínio dos Santos (s.d)

8) Brasilienses

Canção Sem Importância (1959) Texto: Guilherme de Almeida (1890-1969)

Ciranda, Cirandinha (1934) Texto: Menotti del Picchia (1892-1988)

Ansiedade (1936) Texto: L. Romanowsky (s.d)

9) Outras canções

Pai João (1946) Texto: Oscar Guanabara (1851-1937) Pseudônimo: Mattos Alem

Minha Ama (s.d) Texto: Luiz Peixoto (1851-1937)

Malvadinha (s.d) Texto: Benjamim Barreto da Silva Araújo (1902-1985)

Rosinha das Rendas (s.d) Texto: Pedro Astenori Marigliani (1904-1967) Pseudônimo: Capitão Barduíno.

Folha de Outono (1945) Texto: Murillo Antunes Alves (1919-2010) e Osvaldo Moles (1913-1967)

Só Você (1931) Texto: Maria Branca Ortega (1910-1990)

Soldados Verdes (1950) Texto: Cassiano Ricardo (1895-1974)

É Bom Que Dói (s.d) Texto: Benjamim Barreto da Silva Araújo (1902-1985)

Conclusões

O cancionero de Benjamin Barreto da Silva Araújo mostra-se hoje ao mundo musical como território praticamente inexplorado, aguardando para revelar riquezas musicais e poéticas do universo artístico deste compositor brasileiro. Sendo uma obra produzida num período largo e importante da produção musical do país, pode-se perceber que o desconhecimento deste repertório nos mostra o quanto ainda há se desvendar do nosso cenário musical no século XX, principalmente no que se refere à arte da canção de câmara, que é das nossas formas mais antigas e longevas, pois continua viva e pulsante no estro de compositores nossos contemporâneos por todo o Brasil.

Fica claro para nós que se trata de um cancionero que deve figurar, pela sua qualidade artística e acabamento formal, entre as obras visitadas por nossos cantores e pianistas cameristas. Há canções de grande complexidade de linguagem, que retratam um ambiente de fazer musical cultivado e grande aprofundamento na linguagem do poema cantado, mas há também exemplos de páginas singelas, que herdaram diretamente dos gêneros populares, dos poetas e cantores de seresta, choro e samba-canção o seu encanto simples e direto. Nosso trabalho, como pesquisador e intérprete, segue no sentido de viabilizar a melhor apresentação deste material, acrescido de análises mais amplas, em publicações que possam ser compartilhadas e acessadas por intérpretes, professores e musicólogos.

Sobre o autor

Lenine Alves dos Santos

Cantor, professor e pesquisador. Possui doutorado pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). E-mail: leninealves@gmail.com

Nota de Apoio

O autor desenvolve, com apoio da Fapesp, o projeto de pesquisa de pós-doutoramento “A canção de Benjamin Barreto da Silva Araújo - resgate da obra vocal de um compositor brasileiro.”

O lugar da fala

conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano

Paulo Dias¹

Resumo

A palavra *jongo* refere-se a uma tradição popular afro-brasileira com música, dança e poesia. No entanto, o fato de o termo ser utilizado em comunidades não-jongueiras com outros significados denota uma abrangência semântica maior. A aproximação especulativa de diferentes aspectos da tradição jongueira com estruturas correlatas no *ondjango*, conselho comunal do povo ovimbundo de Angola (prática da fala coletiva dialogada, uso de formas orais simbólicas, existência de diferentes modalidades dialógicas etc), desvela sua dimensão de *lugar da fala*, em consonância com princípios civilizatórios africanos. Seria o jongo uma rearticulação diaspórica do ondjango angolano, ou de alguns de seus aspectos, ressignificados e retrabalhados pelos banto-descendentes em resposta às condições restritivas da escravidão?

Palavras-chave

Jongo, ondjango, tradição oral afro-brasileira.

Recebido em 29 de março de 2014

Aprovado em 5 de julho de 2014

DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o ondjango angolano e o jongo brasileiro. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 59, p. 329-368, dez. 2014.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p329-368>

¹ Associação Cultural Cachuera!, São Paulo, SP, Brasil.

The Place of Speech

Dialogues between Brazilian Jongo and Angolan Ondjango

Paulo Dias

Abstract

The word *jongo* denotes an Afro-Brazilian popular tradition which incorporates music, dance and poetry. However, the same term occurs, with different meanings, among *negro* communities not related with *jongo* performance, which points out its broader semantic range. The speculative confrontation of different aspects of *jongo* tradition with similar structures found in *onjango*, community council of the ovimbundu of Angola (such as the practice of collective speech, the use of metaphoric wordings, the existence of different dialogical modalities) led to the comprehension of *jongo* as the *place of speech*, consonant with African civilization principles. Could *jongo* represent a diasporic rebuilding of African institution of spoken word, shaped by the restrictive conditions of slavery?

Keywords

Jongo, Ondjango, Afro-Brazilian Oral Tradition.



Abrindo a roda

palavra *jongo/jango* nomina pelo menos dois conjuntos de tradições de música-dança-poesiade matriz africana banto praticadas no sudeste brasileira: a modalidade *jongo/caxambu* celebrada em todos os estados do sudeste, e o *jongo/jango* do norte do ES². No interior dessa mesma região, território historicamente associado à presença de africanos banto deportados pelo tráfico escravo³, o termo também recorre fora do círculo praticante do *jongo/caxambu*, conhecido em comunidades afro-brasileiras depositárias de pelo menos duas diferentes tradições culturais no Sudeste: o

- 2 Em seu sentido atual, a palavra *jongo* designa uma expressão cultural afro-brasileira unindo toques de tambores, canto, dança e improviso poético, que acontece geralmente à noite, perto de uma fogueira. Os jongueiros se revezam na cantoria dos *pontos* (cânticos), a qual pode assumir a forma de um desafio. A dança varia de coreografias individuais executadas por um solista ou casal solista evoluindo no meio do círculo de participantes a coreografias coletivas em roda anti-horária. A área jongueira estende-se ao longo do Vale do Paraíba e regiões adjacentes; prolonga-se, para o norte, até o Espírito Santo, acompanhando as áreas onde foi cultivada a cana e sobretudo o café. Nos estados do RJ, MG e ES é chamado de *caxambu*. No norte do ES, *jango* ou *jongo* designa uma modalidade distinta, compreendendo uma suíte de danças executadas por mulheres e podendo assumir a forma de um cortejo nas festas do catolicismo popular.
- 3 Entre 1820 e 1888, os registros de procedência (segundo o porto de embarque) dos escravos destinados à plantagem cafeeira indicam que 50% provinham de Angola, Benguela, Congo e Cabinda, seguidos em número pelos Moçambiques. Cerca de 50% eram originários de Cabundá, Cassanje, Ganguela, Inhambane, Mocena, Mossambe e Rebolo. Um número menor provinha de “Mina” ou “Calabar”. Cf. STEIN, Stanley J. *Vassouras*, um município brasileiro do café, 1850-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, *passim*.

batuque de umbigada (SP) e o reinado/congado (MG)⁴. Aí *jongo* assume sentidos outros, diferenciados porém referentes a um universo cultural banto-sudestino comum efortemente impregnado da marca ovimbundo⁵. *Turi Vimbundo*– Terra de Preto–, como está escrito na placa à entrada da Comunidade Negra do Cafundó, associando o etnônimo ovimbundo a *negro*⁶. Os vocabulários banto-africanos, convertidos na diáspora em *línguas de comunicação intragrupal* que atualmente possuem uns poucos falantes em comunidades negras do Sudeste brasileiro⁷, revelam presença majoritária de termos umbundo, de acordo com a linguista Sônia Queirós⁸. O *dialeto Benguela* utilizado pelo saudoso capitão João Lopes e outros capitães da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Jatobá - Belo Horizonte-MG, faz referência à cidade angolana que foi o principal porto de embarque dos ovimbundo para o Brasil durante o tráfico atlântico.

Tento aqui identificar possíveis conexões entre o ondjango ovimbundo⁹, conselho comunal masculino que centraliza a vivência sociocultural nas aldeias do oeste angolano, e a tradição cultural afro-brasileira do jongo/caxambu, tradição de música-dança-poesia praticada no Sudeste do Brasil, tendo em vista o processo de transferência massiva de populações entre essas duas regiões ocorrido durante o tráfico escravo, sobretudo no século XIX. O objetivo é analisar em paralelo, no plano mais geral da história e das relações sociais, e especificamente no âmbito multifacetado da comunicação intra-grupal e de suas formas literárias orais, certas estruturas que parecem coincidir nos dois casos. A ideia em hipótese é que o jongo brasileiro pode estar ligado, em sua origem, à rearticulação

4 O batuque de umbigada abrange as cidades paulistas de Capivari, Piracicaba e Tietê; o grupo de congadeiros a que nos referimos é o da Comunidade Negra dos Arturos, em Contagem - MG.

5 Segundo Martinho Kavaya, os Ovimbundu constituem “o maior grupo da metade Oeste de Angola, subindo da beira-mar para as terras altas [...] Com a população acima de 4.500.000 habitantes [...] comunica-se na língua umbundu”. Cf. KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola. 2006. 304f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2006, p. 56. Adotamos aqui a forma portuguesa ovimbundo/umbundo.

6 Na *cupópia*, língua de resistência falada no Quilombo do Cafundó, em Salto de Pirapora - SP, construída a partir de vocabulário banto.

7 Como Jatobá, em Belo Horizonte-MG, Cafundó, em Salto de Pirapora-SP, Bau e Ausentes em Milho Verde - MG, Mato do Tição em Jaboticatubas-MG, Tabatinga-MG, entre outras.

8 Sônia Queirós, linguista da Universidade Federal de Minas Gerais, em comunicação pessoal.

9 Não temos notícia da vitalidade do ondjango na Angola atual.

em ambiente diaspórico de aspectos da instituição angolana do ondjango, preservando-se o sentido fundante de *instância coletiva da fala dialogada*. Esclarecemos que este artigo se apóia, no caso do ondjango angolano, em descrições etnográficas constantes de trabalhos acadêmicos, em especial a dissertação do educador angolano Martinho Kavaya¹⁰, sem termos experimentado a vivência em campo, a qual, já em relação ao jongo valeparaibano, constituiu a base dos conhecimentos aqui apresentados.

O campo dos estudos afro-brasileiros, tradicionalmente voltados para os aportes culturais e históricos dos povos ditos sudaneses da África Ocidental no Nordeste brasileiro, tem-se enriquecido, nas últimas décadas, com importantes investigações acerca dos banto do Sudeste, como as que apontam a emergência de uma cultura identitária banto unificada em território sudestino brasileiro, que se teria configurado a partir de semelhanças civilizatórias entre povos oriundos da área do Congo e de Angola.

O etnomusicólogo congolês Kazadi Wa Mukuna assinala uma notável unidade cultural entre os estados autônomos que constituíam o primeiro império do Kongo, com apogeu por volta do século XVI – Angola, Benguela, Kongo, Loango –, assim como entre os povos tributários de seu segundo império e entre outros grupos da Bacia do Zaire. Em 1513, o Manikongo já se aliara aos portugueses no fornecimento de mercadoria humana para o nascente escravismo mercantilista. Segundo o autor,

A unificação, que podia ter sido a consequência da origem comum das tribos Bantu, fato corroborado pela noção linguística baseada no sistema das línguas de classes, tem sido alimentada, por certo, por diversas atividades, tais como contatos nos campos de batalha, intercâmbio comercial, migrações, etc, que ocorreram, na maior parte, depois da já mencionada deslocação do primeiro império Kongo.¹¹

10 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola. Kavaya propõe a aproximação de conceitos educacionais característicos do complexo cultural angolano do ondjango às formulações desenvolvidas por Paulo Freire. Como fonte etnográfica para o ondjango, Kavaya utiliza principalmente a obra do Padre José Nunes, *O Ondjango e a Inculturação em África / Angola*. Não tive acesso a outras descrições mais detalhadas e atuais sobre o ondjango, não obstante a busca intensiva empreendida.

11 MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000, p. 28-29.

Ao se estabelecer o tráfico, novos contatos culturais entre povos bantu acontecem nos entrepostos onde os escravizados permaneciam confinados meses a fio antes de serem embarcados:

[...]o tempo que os escravos passavam juntos foi logicamente suficiente para que elaborassem e homogeneizassem um mundo de experiências que, implicitamente, figuraria em suas consciências”, configurando-se novos “quadros coletivos de memória”.¹²

Apoiando-se em autores como Craemer, Vansina e Fox, os quais confirmam a unidade cultural banto na África Central, o historiador estadunidense Robert Slenes estuda as causas da formação daquilo que denomina uma “proto-nação bantu” no Sudeste do Brasil:

No contexto do Centro-Sul brasileiro, a falta de socialização de uma grande proporção de novos escravos nos aspectos mais recônditos, e portanto mais específicos, de suas culturas de origem, antes teria facilitado a “transculturação” (o termo é do próprio Moreno Fraginals) *entre* africanos, ou seja, a superação de fronteiras étnicas antigas e a formação de uma nova identidade “bantu”.¹³

Adiante, o autor aponta as semelhanças linguísticas entre banto pertencentes a diferentes grupos aportados no Sudeste como fator de integração entre eles: “Nesse contexto, a palavra que os escravos detinham em comum pode ter deixado de ser para eles apenas um significante, revelando afinidades mais profundas, para tornar-se, ela mesma, um dos elementos constitutivos de sua identidade”.¹⁴

Sentidos de jongo no Sudeste

Entre os congadeiros da Comunidade Negra dos Arturos, em Contagem-MG, *cantar jongo* é lembrar de pessoas que já se foram, capitães antigos e seus reinados, durante o ritual da *matina*, que

12 MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*, p. 72.

13 SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 216.

14 SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor*; loc. cit.

acontece de madrugada, antes do levantar do sol¹⁵. Para a batuqueira Anecide Toledo, de Capivari-SP, *jongo* corresponde ao momento do *can-can*, coreografia também chamada *sobe-e-desce*, dançada igualmente ao nascer do dia, quando se finda o Batuque de Umbigada. Lembrar dos antepassados, suas danças e ensinamentos, parece ser a acepção residual de *cantar/dançar jongo* nessas comunidades conga-deira e batuqueira. Buscando sentidos mais estendidos, pode-se associar *jongo* a *coisas dos antigos*, tradição ancestral carregada presença espiritual dos *truncos velhos* da comunidade, assim como o termo *ingoma/angoma*¹⁶.

Já entre os jogueiros, o termo assume significados distintos, mas que também se inter-relacionam quando interpretados no contexto sociocultural mais amplo da prática do jongo/caxambu. Questionados sobre o significado da palavra *jongo*, eles explicam: *divertimento* (Joaquim Honório dos Santos, S. Luis do Paraitinga), *convite à brincadeira* (Cunha)¹⁷, *saudades* – saudades da África, como aponta Zé Carlos (José Carlos dos Santos) de Guaratinguetá – sentido correlato ao que circula nas comunidades extra-jogueiras mencionadas. Já *divertimento* ou *brincadeira* caracteriza recorte do aspecto lúdico da tradição, a dança com tambores, assim como o engenhoso embate de palavras.

A *mais completa tradução* de *jongo* parece passar ao largo dos esforços de seus depositários quando são solicitados pelo pesquisador a *definir* ou *traduzir*. Ocorre é que, na contingência de dar pronta resposta ao perguntador, eles acabam por iluminar esta ou aquela faceta de sua tradição que lhes aparece como passível de ser compreendida por leigos (dança, música, tambor, divertimento), descartando outras dimensões reveladoras de maior complexidade. Em relação ao jongo, assim como a outras modalidades expressivas afro-brasileiras de caráter espiritual ou religioso, também interfere no processo de enquete a necessidade de se manter segredos de ordem iniciática.

Nas situações em que as falas dos entrevistados estão menos guiadas por uma preocupação em *definir*, situação da conversa solta, do *diálogo entre iguais* (veremos adiante...), revela-se um âmbito mais amplo, generoso, menos seletivo, fragmentador, de sentidos;

15 Comunicação pessoal do linguista André Bueno.

16 Significando tambor, o termo banto *ngoma* é, igualmente, referência metonímica à dança e à própria comunidade herdeira de formas de expressão ancestrais afro-brasileiras.

17 Cf. ARAUJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional*, Volume 2. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

quem conhece o jongo a fundo sabe da dificuldade de conceptualizá-lo em *poucas palavras*. “O jongo hoje é um *clube*”, disse-me certa vez Hélio Jeremias (Helinho), jovem jongueiro do Bairro Tamandaré, em Guaratinguetá - SP, ao comentar a abertura recente da roda a mulheres e crianças. Outro participante do mesmo grupo ponderou que “a história do Brasil se aprende aqui [na roda de jongo]”, e não só na escola e nos livros. Atentemos para os conceitos de *clube* e *lugar de aprendizado da história*, abertos o suficiente para, a partir de um vôo alto, permitir-nos divisar a complexidade sócio-semântica de *jongo*; ambas explicações concorrem complementarmente para delinear o jongo como *lugar de encontro* ou *instituição* onde se veiculam *conhecimentos ancestrais*, dotados de *profundidade histórica*.

Entre os pesquisadores, houve tentativas de se buscar uma etimologia para o termo jongo, associada a uma possível matriz étnica. A hipótese que nos parece mais acertada é a do compositor e pesquisador de cultura afro-brasileira Nei Lopes, que diz ser o jongo uma dança originária talvez da região de Benguela, na atual Angola; seu nome origina-se, provavelmente, do umbundo *onjongo*, nome de uma dança dos Ovimbundos¹⁸.

Oralidade, fala, diálogo

O historiador belga Jan Vansina ressalta o papel central da palavra falada na África:

As civilizações africanas, no Saaara e ao sul do deserto, eram em grande parte civilizações da palavra falada, mesmo onde existia a escrita, [...] relegada a um plano secundário em relação às preocupações essenciais da sociedade. [...] Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que podríamos chamar elocuições-chave, isto é, a tradição oral. A tradição pode ser

18 LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 365. Embora credite aos ovimbundo de Benguela uma possível origem do termo jongo, o autor associa *onjongo* a uma dança, e não ao conselho comunal tradicional.

definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra.¹⁹

Tratando da tradição oral no continente africano, o historiador maliense Amadou Hampaté Bâ salienta que

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos.[...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. [...]Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana, não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida.²⁰

Em grande parte das culturas africanas, as atribuições da palavra falada vão além da comunicação entre os homens e da transmissão do saber; ela atua também como mediadora das relações entre a sociedade humana e o mundo espiritual, e está profundamente relacionada a uma visão religiosa do mundo. Na África, a palavra proferida é objeto de veneração e ao mesmo tempo de muitos cuidados, uma vez que sua origem divina a investe do poder de construir e destruir, constituindo-se, como afirma Hampaté Bâ, no “grande agente ativo da magia africana”.²¹

A palavra, como força e símbolo, penetra tudo, encontra-se em tudo, reina em toda a parte, multiplica os seus modos de intervenção na existência humana.²²

Entre os banto, a palavra está ligada intrinsecamente a quem a pronuncia, constituindo a expressão de sua personalidade, - visão corroborada por Hampaté Bâ, que afirma que o homem é a palavra que emite. A palavra promove a comunicação, entendida como

19 VANSINA, Jean. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África*, Volume 1 - metodologia e pré-história na África. São Paulo: Ática; [Paris]: Unesco, 1982, p. 157.

20 HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.), *História geral da África*, Volume 1 - metodologia e pré-história na África, p. 183.

21 HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva, p. 186.

22 THOMAS, L-V; LUNEAU, R. “*La terre africaine et ses religions*”. Paris: Larouse, 1975, p. 78. Apud KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p. 130.

prolongamento da pessoa, como vida participada. As narrativas e conversas ao pé do fogo, a troca de experiências, ideias e impressões entre homens, entre mulheres, quando se encontram à noite em torno da fogueira, constituem uma prática cotidiana e fundamental nas aldeias angolanas, e a essa atividade todos se entregam com grande prazer e harmonia durante horas a fio²⁵.

Para os ovimbundo de Angola, a palavra umbundo *onjango* (também grafada na forma fonética *ondjango*, que adotaremos aqui), designa o espaço/instituição social entendido como *casa/lugar de conversa*²⁴. Estrutura análoga é encontrada também entre os *ambundo*, referida como *njango* ou *jango* na língua *quimbundo*²⁵ e, nas aldeias *nganguela* da parte oriental de Angola, identificado como *ndzango* na língua *mbwela*²⁶. Trata-se de um conselho de aldeia que centraliza grande parte da atividade comunicacional nessas populações tradicionais. Entre os ovimbundo, *ondjango* pode tanto nomear a prática ritualizada de várias formas de interlocução coletiva comunitária (espaço social), quanto o espaço físico circular, aberto nas laterais e coberto com teto de palha, onde são realizadas os encontros dos homens da comunidade²⁷. Em sua atribuição de centro da vida comunitária, o *ondjango* tem, hoje, de dividir espaço com instituições de origem européia como a escola e as igrejas. Não obstante, sua presença em Angola permanece arquetípica, insinuando-se até mesmo no português falado no país, onde o termo quimbundo *jango* significa *associação, coletivo, grupo*, conforme lemos em sites da internet (*jango literário, jango esportivo* etc).

Acredito que a tradição afro-diaspórica do jongo possa estar relacionado, histórica, social e culturalmente, ao *ondjango* angolano, e é em defesa dessa ideia que, deste ponto em diante, passo a argumentar. Ao serem transferidos para o sudeste brasileiro, tanto *ovimbundo* quanto *ambundo*, dentre os povos majoritários que compoem o contingente banto fixado no Sudeste brasileiro,

25 ALTUNA, Pe. Raul de Assua. *Cultura Tradicional Bantu*. 2. ed. Luanda: Ed. Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1995, p. 86.

24 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p. 25.

25 SÁ, Ana Lúcia Lopes de. Raízes de tradições orais em romances históricos angolanos. In: Martí Pérez, Josep; Aixelà Cabré, Yolanda. *Estudios Africanos: Historia, Oralidad, Cultura*. Barcelona: CEIBA Ediciones, 2008, p. 131-154.

26 KUBIK, Gerhard. Mukanda na makisi/Angola. *Museum collection Berlin(West)*, Berlim, v. 11, 1981. Encarte do LP.

27 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p. 145.

certamente carregaram consigo essa instituição da palavra, entranhada que estava nos seus modos de pensar, agir e sentir, em seu viver cotidiano, como princípio civilizatório ancestral. A estabilidade do ondjango, no tempo e no espaço, nos territórios angolanos de onde aqueles povos banto foram arrancados pelo tráfico, a partir do século XVII principalmente, em parte nos autoriza a hipótese acima. Afora os liames históricos, as semelhanças estruturais entre jongo e ondjango, recorrentes em diversos aspectos da organização social, dos modos comunicacionais e das formas orais utilizadas em ambos, aparecem como igualmente relevantes para essa aproximação.

No conselho comunal ovimbundo do onjango, os processos de comunicação se estruturam em torno do *diálogo*. Trata-se de uma forma privilegiada de se dar a conhecer, de produzir/propagar conhecimento, de se indentificar e fortalecer como grupo, comum a muitas civilizações africanas da oralidade. Nos *olonjango* (plural de *onjango*), as pessoas se sentam em círculo para conversar, de maneira não-hierárquica e participativa, tendo ao centro uma fogueira. Nesse espaço, estabelecem-se diferentes categorias de conversa onde as questões e aflições individuais são submetidas ao coletivo, em atos de compartilhamento solidário de experiências vivenciais.

Em minhas primeiras incursões pelas rodas de jongo e de candombe²⁸, vinha-me sempre a impressão de estar diante de uma espécie de *diálogo ritual*, codificado e metafórico. No candombe, por vezes ouvia : “*fala, candombeiro!*”, ou “quem vai *falar?*”, marcando o chamamento para que os participantes se expressassem pelo *canto*²⁹. Para entoar seu ponto (poema-cantiga), o candombeiro, assim como o jongueiro, saúda primeiro os tambores, emblemas sagrados de ancestralidade, e os toca com um dos ombros para marcar o final de sua asserção. Um outro virá trazer resposta, ou ponderar sobre suas palavras, utilizando-se para isso de formulações simbólicas³⁰.

No jongo, os termos *cachuera* ou *machado* interrompem o fluxo de música-dança-poesia para se obter o direito de colocar ponto, cujo assunto pode estar *alinhado*, encadeado, com o dos versos de quem cantou antes. Por exemplo, o *alinhamento do tatu* entabulado entre

28 O candombe é tradição banto de Minas Gerais aparentada ao jongo, praticado ritualmente nas irmandades negras de Nossa Senhora do Rosário.

29 Comunidade dos Arturos, Festa de Nossa Senhora do Rosário, 1992, registro do Acervo da Associação Cultural Cachuera!

30 DIAS, Paulo. Jongo e Candombe, primos-irmãos: estudo comparativo de duas tradições banto-brasileiras do Sudeste. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p. 602.

Mestre Lico Sales, Zé de Toninho e João Rumo, do jongo da Várzea do Gouveia, em Cunha-SP, 1993:

Mestre Lico: “tatu tá velho/ (coro) mas sabe negá o carreiro”.

Zé de Toninho: “Cachuera, irmão! (entoando:) ó, olha lá senhor jonguero/ prá mim ocê é um home fraco// esse tatu tá véio/(coro) mas é ‘costumado no buraco”.

João Rumo: “Cachuera! (entoando) Eh, meu Deus do céu/ esse tatu pode tá véio/ //(coro) mais não cai nessa gaiola”.

*Zé de Toninho: “Cachuera, irmão! (entoando) Meu senhor jonguero/ escute o que eu tô falando/ esse tatu é veio/ mai’ ele vive cavucando// (coro): aia iê/ iê iá/ esse tatu é vélho/ mai’ ele vive cavucando”.*⁵¹

Os muitos anos de vivência em campo trouxeram-me a certeza de que tanto jongo quanto candombe adotavam uma estrutura dialógica, caracterizada pela *transitividade* temática entre diferentes cantores. Ouvi da boca dos mais velhos que o jongo é *como uma conversa*, e também que deve ter *pergunta e resposta*. Mesmo os jongueiros jovens, que confessam não saber mais responder ao ponto de outrem nos moldes da tradição, dificilmente cantam gratuitamente, mas sempre na intenção de lembrar de uma pessoa querida ou de tematizar algum assunto ou acontecimento na roda. A intransitividade dos pontos não implica necessariamente na ausência da intenção de *conversar*.

Retomando a ideia de *jongo-associação* (clube) e de *jongo-história*, que instituição seria essa a do jongo sudestino, e qual o seu papel nos processos históricos e sociais protagonizados pelas populações banto-descendentes do sudeste brasileiro? Ao que parece, há mais relações entre o onjongo/jango angolano e o jongo/jango brasileiro do que a simples semelhança fonética. Nas duas instituições, africana e diaspórica, sobressai a ideia nuclear de *casa da conversa* ou *lugar da fala*, espaço socialmente demarcado para se trilhar coletivamente os variados e potentes caminhos da palavra proferida. Em ambas, o modo privilegiado de enunciação coletiva é o *diálogo*. Não se trata de conversa solta, porém submetida a convenções de ordem social, artístico-literária e religiosa, as quais orientam a sucessão e a articulação das falas entre si.

⁵¹ CD *Batuques do Sudeste*, faixa 7. São Paulo: Associação Cultural Cachuera/Itaú Cultural, 1999. O termo *tatu*, assim como as características comportamentais do bicho, servem para metaforizar uma pessoa conhecida do grupo de jongueiros.

Instituição coletiva da falana África e na diáspora

Segundo o missionário Nunes³² apud Kavaya³³, que estudou o ondjango na província angolana de Kwanza Sul visando utilizá-lo como modelo de evangelização, o ondjango “destinava-se ao controle diário da vida dos grupos humanos (...) em sociedades pequenas”. Trata-se do que Katokee Ndagala³⁴ apud Kavaya³⁵ definem como “parlamento tradicional”, pelo qual, “as sociedades africanas logravam uma vida democrática”.

Martinho Kavaya, tratando especificamente do ondjango entre os ovimbundo do Planalto Central de Angola (Benguela, Huambo, Bié), identifica três dimensões semânticas no termo: o *grupo de pessoas* (1) que, no *espaço geográfico* (2) realiza a reunião, o *encontro* (3)³⁶. Ondjango relaciona-se etimologicamente, segundo esse autor, ao complexo cultural-linguístico umbundo do centro-sul de Angola, sendo palavra composta por aglutinação: *Ondjo* (casa) + *Ohango* (conversa); <*ondjo y’ohango*> (casa de conversa). *Ondjo*³⁷, casa, tem seu sentido ampliado para qualquer lugar onde ocorra uma reunião de homens para debater assuntos de interesse comum; *ohango* refere-se ao diálogo sobre assunto sério entabulado *de igual para igual* entre duas ou mais pessoas dispostas em círculo e mediado por um *osekulu*, homem mais velho dotado de experiência vital.

Enquanto espaço do encontro, conforme referido pelo radical *ondjo*, ondjango é

...casa de conversa, de reunião, de hospedagem, de partilha de bens/refeição/serviços, de educação/iniciação sociocultural, de entretenimento e/ou de fazer justiça. Antes de tudo, se trata de

32 NUNES, José M. V. da Silva. *Pequenas comunidades cristãs - O Ondjango e a inculturação em África/Angola*. Porto: UCP, 1991.

33 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola*, p. 144.

34 KATOKE, Israel K.; NDAGALA, D. K. El parlamento tradicional en la República Unida de Tanzania. In: UNESCO. *Aspectos sociopolíticos del parlamento tradicional en algunos países africanos*. Barcelona: Serbal/UNESCO, 1982, p. 62-78.

35 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola*, p. 145.

36 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém” diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola*, p. 146.

37 Os termos *onjó*, *conjó*, *injó*, *inzo* significando casa ou lugar estão presentes em vocabulários banto-brasileiros. Por exemplo, *onjó sacramento*=igreja (Jatobá, Belo Horizonte - MG), *injó do andaru*=fogão (lugar do fogo; Cafundó, Salto de Pirapora - SP).

uma casa, ponto de partida e ponto de confluência; de uma casa com as condições de se poder sentar, reunir junto de alguns mais-velhos, trata-se de um lugar de encontro (reunião).³⁸

Segundo descrição do antropólogo Wilfrid D. Hambly,

No centro da aldeia fica a casa comunal onde todos os homens e os rapazes acima de quatro anos de idade se reúnem para fazer refeições, sendo o alimento trazido pelas mulheres. O onjango é o local de assembléia para a discussão dos assuntos da aldeia. Uma casa desse tipo em Bailundu é de forma circular, com diâmetro de dezessete pés. No centro do onjango, pedras demarcam o local da fogueira.³⁹

A dimensão de centralidade do ondjango na vida das aldeias ovimbundo é destacada por Kavaya:

Lugar respeitado, quase sagrado, e era da consciência da comunidade ser aquele espaço o centro da vida comunitária, da aldeia; o centro onde passava e dimanava a corrente vital do clã, de onde fluía o respeito e as decisões importantes em prol da comunidade.⁴⁰

Na opinião do presbítero católico Geraldo Amândio Ngunga, pertencente ao subgrupo Vanganda, “O ondjango é para os Vanganda, e creio para o Bantu, um símbolo de vida, de aprendizagem e transmissão de conhecimentos dos mais velhos para as gerações, enfim é [...] a universidade de vida”.⁴¹

Citando Altuna⁴², Kavaya salienta também o papel formador das escolas de iniciação, quando os rapazes estão reclusos e distantes de suas casas:

38 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p. 146.

39 HAMBLY, Wilfrid D. *The Ovimbundu of Angola*. Chicago: Field Museum Press, 1954. P. 209. (tradução nossa)

40 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p. 146.

41 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola, loc. cit.

42 ALTUNA, Pe. Raul de Assua. *Cultura Tradicional Bantu*.

Promovia-se uma formação integral de modo que a criança exercesse positivamente seu papel na vida comunitária. Tratava-se de uma educação que tinha muito a ver com a tradição, a religião e a ética comunitária. Era uma autêntica escola do ser, existir e do mundo da vida, conhecimento legados pelos ancestrais. Tratava-se, ainda, de uma escola de cidadania, pois contemplava os direitos e deveres sociais, enquanto membro da comunidade.⁴³

No Brasil, sob o jugo da escravidão, os povos banto-africanos portadores dessas instituições tradicionais de transmissão e vivificação da palavra ancestral, fundadas em princípios coletivos e democráticos, empenharam-se em desbravar caminhos e cavar espaços estratégicos que permitissem restaurar ao menos parte de suas práticas nesse campo.

No caso dos povos *iorubae ewe-fon*, os *candomblés* estabelecem-se como instituições autônomas propiciando congraçamento étnico e veiculação de saberes tradicionais, religiosos ou não, e a conseqüente disseminação de valores civilizatórios que rearticulam parcelas de uma cosmovisão africana no Brasil. Associada à vida dos cativos africanos em ambientes urbanos, os *ilé* ou casas de religião jeje-nagô serviram de modelo para a organização do culto também entre outras etnias, inclusive banto - os *candomblés congo-angola* e os *candomblés de caboclo*⁴⁴.

Porém nos interessam mais, aqui, as formas de organização dos banto no sudeste brasileiro, distanciadas da esfera de influência dos *candomblés*. Houve, por certo, articulações religiosas complexas como a das Irmandades Negras de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia, que se disseminaram por todo o Brasil e sobretudo em Minas Gerais. Entre as maciças paredes dos templos católicos, negociando o beneplácito da sociedade escravista, africanos e afrobrasileiros lograram articular espaços de reunião, adaptando ao contexto diaspórico práticas culturais especificamente banto-africanas, como a eleição de reis representando dinastias ancestrais étnicas do Congo e de Angola (associada ao culto a antepassados), cujos cerimoniais públicos eram incluídos no calendário católico de festejos.

43 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do "Amém": diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola*, p. 62.

44 BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1989.

Fora dos domínios da igreja, embora incorporando elementos do catolicismo popular, e longe dos candomblés nordestinos, florescem no Sudeste formas religiosas de matriz banto como a *cabula* (ES) e a *macumba* (RJ). Diferentemente dos candomblés e seus templos, na origem essas religiões estruturam-se como cultos domésticos voltados sobretudo para a cura e aconselhamento através da intercessão de ancestrais espirituais, incorporados em médiuns. No início do século XX, no bojo de um movimento de legitimação das crenças afro-brasileiras nas metrópoles sudestinas, com a adesão de fiéis das classes médias, surge a *umbanda*, que, ao passo que busca a aproximação de concepções religiosas banto-sudestinas com o espiritismo kardecista europeu e com o catolicismo, também incorpora ao seu panteão os orixás do candomblé, ao lado de entidades espirituais advindas dos cultos banto, como os *caboclos* e *pretos-velhos*.

Paralelas, e mesmo em alguns casos anteriores à estruturação das religiões banto em formas autônomas de culto organizadas em espaços próprios, as rodas de jongo aparecem como lugares privilegiados de reunião entre africanos e afrodescendentes, sobretudo nas fazendas de cana e café do Sudeste, noticiadas a partir do século XIX. Cronistas destacam, justamente, o medo que tais encontros infundiam nos brancos, numa época em que se multiplicavam as rebeliões escravas:

Nas fazendas de Vassouras, RJ, as reuniões de cativos para a dança do Caxambú [Jongo] preocupavam os patrões. Os regulamentos municipais de 1831 e 1838, sob a pressão dos fazendeiros, procuraram coibir os encontros de “danças e candomblé”, temendo que os negros “organizassem sociedades ocultas, aparentemente religiosas, mas sempre perigosas pela facilidade com que algum negro inteligente poderia utilizá-las para fins sinistros”.⁴⁵

Em movimentos sucessivos, vemos os jongs serem proibidos e em seguida autorizados pelas posturas municipais das cidades valeparaibanas, refletindo as tensas negociações entre patrões e escravizados, já no período final da escravidão, relativas ao binômio trabalho/lazer. Os jongs, como os demais batuques de terreiro tão

45 DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade festiva na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 2001, p. 863. Com citações de Stein, Stanley J. *Vassouras, um município brasileiro do café, 1850-1900, passim*.

temidos pelos brancos, eram tidos como “*diversão desonesta*” dos negros e triplamente condenados: na chave da *segurança pública*, pelo ajuntamento de escravizados que reunia, podendo incentivar a desordem ou a rebelião; na chave da *moralidade*, pela corporeidade considerada sensual de suas danças com ênfase no movimento de quadris e na umbigada; na chave da *religião*, por estarem associados acultos pagãos e à feitiçaria.

Casa de reunião

O ondjango, njango ou jango, lugar sociocultural central na vida comunitária das sociedades angolanas tradicionais (*locus vitallis*, no dizer de Kavaya) é, antes de tudo, *casa de ekongelo* (reunião). Trata-se de assembléia exclusivamente masculina; o ondjango parece radicar nas antigas sociedades secretas de homens. As mulheres cujos maridos se reúnem no ondjango intervêm apenas preparando a comida a ser partilhada entre todos. Nesse espaço são discutidos diferentes assuntos da comunidade através do diálogo *de igual para igual*, mediado por *olosekulu* (anciãos), valendo-se essa conversa de diferentes formas de enunciação: *palavra cântico*, *palavra música*, *palavra provérbio*.. Segundo Nunes apud Kavaya, o ondjango constitui-se em

...assembléia que se reunia em determinado local para conversar, discutir, tratar de todos os assuntos (...) a vários níveis: familiar, de bairro, de aldeia ou só de responsáveis. Quando se tratava de uma reunião geral dos homens, deve referir-se que ali era feito um controle diário de toda a vida e de todas as vidas, isto é, ali se conversava e ali se davam informações tanto de caráter público como de caráter mais privado. [...]Digamos que se trazia, diariamente, o ponto de situação. E era um balanço da vida profundamente comunitário.⁴⁶

Dependendo do assunto tratado, só os homens adultos e, por vezes, só os mais maduros podiam participar, sendo os jovens admitidos no ondjango em ocasiões especiais, como durante os ritos de iniciação.

46 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p. 149.

No sentido de *casa de ekongelo*, sobressaem dois aspectos do jongo que mostram analogias com o ondjongo. Em primeiro lugar, o terreiro festivo como lugar privilegiado do encontro, onde jongueiros que no dia-a-dia vivem geograficamente dispersos se agregam para celebrar, e só então o grupo assim formado se qualifica como *comum-idade*. O segundo é o seu caráter masculino e adulto: até bem recentemente, mulheres e crianças eram proibidas de entrar no jongo, e mesmo de se aproximar das rodas. Segundo depoimentos ouvidos em diferentes comunidades, o jongo era constituído por uma confraria masculina, de faixa etária situada entre a maturidade e a velhice. São frequentes os relatos de que, quando crianças, os futuros jongueiros tentavam se achar às rodas, para ouvir os pontos e conversas dos mais-velhos, no que eram prontamente repreendidos e castigados. Tornar-se jongueiro só era possível após longos anos de preparação, e por via da transmissão consanguínea, principalmente do pai, que acompanhava o filho nas rodas até que este estivesse capacitado a desviar sozinho das palavras-flecha desferidas pelos *cumba* (jongueiros fortes, conhecedores).

A jongueira Maria José Martins de Oliveira, a Dona Mazé, de Guaratinguetá-SP, fala sobre o sentido comunicacional coletivo atribuído ao jongo nos tempos da escravidão, sugerindo uma possível retradução, na diáspora, de aspectos da instituição africana da fala coletivizada, restrita e amoldada aos modos, locais e tempos possíveis de reunião num contexto de aprisionamento e trabalhos forçados, de negação total de direitos do *muntu*⁴⁷:

*Os escravos não podiam se comunicar com ninguém, eles não tinham liberdade. Então, quando eles entravam na senzala é que eles iam participar um com o outro. Então, no meio eles faziam a roda de Jongo e, ali, cada um cantava o Jongo falando o que queria falar, pela canção. Daí, um entendia o que tinha que ser feito. As vezes o que se passou no dia, o que ia acontecer. Então, um já avisava o outro. E, era por meio de ponto de Jongo que eram comunicadas as coisas.*⁴⁸

47 O temo banto *muntu*, singular de *bantu*, designa o “existente inteligente”, ou seja, a pessoa humana.

48 Registro do Acervo da Associação Cultural Cachuera!

O ponto de jongo, por ter *um falar e dois entender*⁴⁹ ou seja, diferentes articulações de sentido para os *de dentro* e os *de fora* da roda, revestiu-se de papel estratégico durante o período da escravidão, como linguagem críptica acionada entre cativos; isso fica evidente no depoimento de Dona Mazé – “Daí, um *entendia* o que *tinha que ser feito*... Então, um já *avisava* o outro”. Aquelas canções, inócuas aos ouvidos leigos, traziam ocultas mensagens de fundamental importância para a comunidade cativa, firmando-se como ferramenta de resistência às severas restrições comunicacionais da escravidão⁵⁰.

O historiador estadunidense Stanley Stein, um dos poucos a registrar depoimentos de ex-escravizados sobre o jongo *do tempo do cativo*, também destaca o papel do canto dialogado metafórico trocado entre escravizados que trabalham no eito, como vetor de comunicação e articulação entre eles: “As notícias[...] circulavam sutilmente disfarçadas em versos enigmáticos de jongo cantados por grupos de fazendas vizinhas, enquanto trabalhavam nas encostas de café”.⁵¹ O uso da linguagem figurada e simbólica nas culturas africanas e afro-descendentes, e especificamente nas suas formas literárias, será tratado mais adiante.

Mediação de anciãos, presença de ancestrais

Segundo Nunes apud Kavaya, na assembléia do onjongo “Agrupados todos os homens à volta do sekulu, do chefe ‘mais-velho’, era este quem servia de oficiante ao ritual das perguntas”.⁵² Martinho Kavaya esclarece os sentidos de *osekulu* no ondjongo:

No ondjongo não existe quem saiba mais, e sim existe quem tem mais experiência vital. Este partilha suas experiências, mas é também aberto ao novo com os membros do ondjongo. É de salientar que quem tem experiência é detentor da última

49 Segundo explicação do jongueiro Jeferson Alves de Oliveira, o Jefinho de Guaratinguetá - SP.

50 Por isso até hoje se canta no jongo: “Vovó não quer /casca de coco no terreiro/porque lhe faz lembrar/os tempos do cativo”. *Casca de coco* refere-se, no contexto da festa sempre vigiada, ao indivíduo *externo* ao grupo que se aproxima da roda, na intenção de decifrar seus códigos. A interpretação desse ponto deve-se ao teólogo Gilberto de Exu.

51 STEIN, Stanley J. *Vassouras*, um município brasileiro do café, 1850-1900, p. 244.

52 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjongo com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p. 149.

palavra no ondjango. Quer dizer, a ele se dá a oportunidade de abrir e fechar o ondjango⁵³ [...] Olosekulu, nesse caso, não são, somente, pessoas de idade avançada, como, também, pode ser uma pessoa mais nova com experiência de vida.⁵⁴

A partir de relatos de ex-escravos, Stein descreve o jongo do cativoiro:

Depois que as tarefas estivessem terminadas, acendia-se a lenha empilhada no terreiro de secagem. Um casal de tambores[...] ocupava um lado a fogueira; no outro sentavam-se negros idosos, geralmente africanos, chamados por um ex-escravo de macota (“*peças da África, peças sábias*”).⁵⁵

Acrescenta que, nas rodas de então, havia a figura do *rei do caxambu*, por vezes acompanhado de uma *rainha*, cuja função era de *abrir* o jongo e zelar pelo bom andamento do evento, apaziguando as disputas demasiado ferrenhas: “[...] se aparecesse algum problema entre os verzejadores que se contestavam, o rei retornava imediatamente e silenciava os tambores colocando suas mãos sobre eles”.⁵⁶

Assentados em lugar de honra ao lado do fogo (que simboliza a presença dos ancestrais, conforme veremos adiante), de onde podiam supervisionar o desenrolar do jongo, os *macota*, definidos como *velhos africanos sábios* por um ex-escravo, representam possível reminiscência dos *olosekulu*, anciãos que presidiam os olondjango angolanos, com presença estrutural na condução das conversas, na transmissão do conhecimento ancestral e na mediação de conflitos. Os chamados *rei* e *rainha do jongo*, termos que sugerem autoridade sobre os demais participantes, podem igualmente estar associados ao *sekulu* que, graças à sua experiência vivencial, está capacitado a zelar pela correta ritualidade do encontro e pelas boas relações entre os interlocutores, ou, ainda, aos *olosoma*, chefes tradicionais, figuras de autoridade nas sociedades ancestrais angolanas que desempenhavam igualmente o papel de juizes e de mediadores nas discussões e nos julgamentos que tinham lugar nos olondjango.

53 Os jongueiros obedecem a princípios semelhantes de hierarquia por senioridade *existencial*, uma vez que o privilégio de *abrir e fechar o jongo* através de pontos e *saravações* compete ao jongueiro mais experiente do grupo.

54 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p. 150.

55 STEIN, Stanley J. *Vassouras*, um município brasileiro do café, 1850-1900, p. 244.

56 STEIN, Stanley J. *Vassouras*, um município brasileiro do café, 1850-1900, p. 246.

Um dos aspectos fundantes da religiosidade banto é o culto aos ancestrais da família, do clã ou do grupo, conforme observaram autores como Placide Tempels. A cadeia de ancestralidade assegura o vínculo do indivíduo vivente com o criador pré-existente, sendo a força vital dos antepassados hierarquicamente superior a dos viventes por sua maior proximidade com a divindade primordial⁵⁷. A presença espiritual dos ancestrais é constantemente solicitada entre os viventes, a fim de orientar-lhes os passos na terra com seu acúmulo de experiência existencial. O elo com os ancestrais é estabelecido nas práticas rituais, onde eles podem se presentificar através da incorporação, ou por intermédio de diferentes canais simbólicos que se abrem no mundo físico; um deles é o fogo.

No ondjango, a fogueira é elemento central, sendo mantida permanentemente acesa graças às pilhas de lenha trazidas pelos mais jovens ao recinto da reunião. Entre diferentes povos banto, o fogo e a fumaça têm sentido de mediadores na comunicação entre o mundo dos viventes e o dos ancestrais. Nas casas dos ovimbundo, um fogo permanece sempre aceso, simbolizando a continuidade da autoridade do *soba* (chefe político) e de sua linhagem de ancestralidade; quando este morre, os fogos devem ser apagados, e reacesos com a eleição de um novo chefe. Do fogo central aceso pela mão do *soba* recém-eleito são retiradas brasas com as quais se acenderão fogos nos lares dos seus súditos, como forma de reafirmar os laços com os antepassados do grupo⁵⁸.

Nas comunidades jongueiras, assim como em outros batuques ancestrais de origem banto, a roda de dança é organizada obrigatoriamente ao lado ou em torno de uma fogueira. No jongo do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP, a importância atribuída à fogueira se traduz na existência de um cargo específico, na estrutura do festejo, para a pessoa responsável por juntar lenha, transportá-la, organizar e acender a fogueira: trata-se do *capitão da fogueira*. A força do fogo como orientador de espíritos ancestrais é destacada por Dona Mazé, de Guaratinguetá:

A fogueira é pra esquentar os tambores e para dar mais luz aos espíritos que vêm nos ajudar. Porque numa roda de jongo aparecem muitos jongueiros, e aqueles jongueiros vêm com força, com luz, para nos orientar, para nos dar força, para

57 TEMPELS, Placide. *La philosophie bantoue*. Paris: Presence Africaine, 1949.

58 SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor*, p. 241, com base em FIGUEIRA, Luiz. *África Bantú: raças e tribos de Angola*. Lisboa: Oficinas Fernandes, 1958.

*nos guardar. Nunca se abre uma roda de jongo sem saravar os jongueiros velhos. Eles que nos protegem, que nos ajudam, que vão junto da gente.*⁵⁹

A presença espiritual dos ancestrais, assegurada pela fogueira sempre acesa, é vital para o correto desenrolar do ritual jongueiro, pois acredita-se que esses espíritos dão guarida e conselhos aos viventes que participam da roda. Na abertura do jongo, os ancestrais jongueiros devem ser homenageados com libações propiciatórias de cachaça, derramada na fogueira e sobre as peles dos tambores, e saudados em primeiro lugar na roda.

Pontos, provérbios, adivinhas

Para orientar os diálogos no onjongo, o sekulu amiude se vale da sabedoria ancestral plasmada em múltiplos gêneros da literatura oral.

As lendas, as fábulas, os contos, os provérbios, as adivinhas, os aforismos, as sentenças, as narrações históricas, as orações, as invocações, as bençãos, as maldições, as fórmulas mágicas, as récitas de adivinhações, os juramentos, as fórmulas propiciatórias e de ações de graças e os cantos fazem parte deste leque da tradição africana. Essa tradição pode ser narrada ou cantada. Há casos que as narrações são intercaladas pelos cânticos.⁶⁰

Particularmente importantes na transmissão do conhecimento acumulado pelo grupo sobre diferentes aspectos da vida em sociedade, os provérbios são de uso frequente nos olondjongo. Segundo a especialista em tradições orais Ruth Finnegan, eles recorrem abundantemente por quase toda a África, tendo como principais características a extrema concisão, a justeza de apreensão de sentido e a sutil utilização de linguagem figurada, alusiva às mais diversas

59 Depoimento constante do filme de XAVIER, Rubens (Dir.). *Feiticeiros da Palavra* (Associação Cultural Cachuera!/TV Cultura, 2001). *Saravar jongueiro velho* significa saudar os jongueiros já falecidos, *espirituais* (como no termo umbandista *pretos velhos*).

60 ALTUNA, Pe. Raul de Assua. *Cultura Tradicional Bantu*, p. 58.

situações existenciais. Com forma relativamente fixa, expressam verdades de ampla aceitação no interior do grupo cultural ⁶¹.

Enquanto *casa de elongiso/okulonga* (educação/iniciação), o ondjango é, por excelência, o lugar de aprendizado dos valores socioculturais, das regras de existência comunitária, do trato com o sagrado. Muitos dos assuntos e ensinamentos do okulonga são de ordem secreta e iniciática e não podem ser divulgados pelos participantes fora do ondjango. Geraldo Amandio Ngunga fala do potencial formador dos provérbios no ondjango:

*Até ele [sekulu] destilou toda a sua sabedoria e acumulou o pensamento e reflexão de milhares de anos (...). Com os provérbios aprendidos no ondjango, o homem bantu reforça seus argumentos filosóficos seja para solucionar um conflito, como para ensinar sábias sentenças, ou moralidade tirada de uma história, e com a variedade de suas imagens comunicam-se os encantos poéticos, estéticos e morais [...].*⁶²

Outro gênero da literatura oral empregado nos olondjango para estimular a perspicácia e a inteligência dos jovens aprendizes é a adivinha. Como os provérbios, são de enunciação rápida e concisa, encerrando analogias de sentido, som, ritmo ou tom⁶³. Apresentam-se como enigmas a serem resolvidos, devendo-se para isso identificar o referente aludido na metáfora ou símile – possuem, portanto, dois momentos, a apresentação da questão e sua resposta⁶⁴. Diferentemente dos provérbios, utilizados em ocasiões mais sérias, as adivinhas estão associadas ao universo do entretenimento infanto-juvenil, sendo seu contexto habitual os eventos competitivos⁶⁵. Ao enumerar

61 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2012, p. 383. DOI: 10.11647/OBP.00252012

62 Depoimento colhido por KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do "Amém": diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola*, p. 151-152.

63 Grande parte das línguas africanas é tonal, isto é, a entonação (baixa, média, alta) das palavras pode determinar seu sentido. Os tons são utilizados esteticamente em gêneros como provérbios e adivinhas, através, por exemplo, de paralelismos e analogias entre termos com idêntica entonação.

64 Segundo Finnegan, nas adivinhas africanas, a seção que contém a alusão metafórica nunca é expressa como interrogação (do tipo "o que é, o que é?"), mas como afirmação, tal como ocorre nos pontos de jongo (demanda), conforme se verá adiante.

65 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 413.

as categorias da literatura oral africana, Hampaté Bâ lista tanto os provérbios quanto as adivinhas sob a rubrica “textos didáticos”.⁶⁶

Segundo Finnegan, em diferentes culturas africanas há estreita conexão entre adivinhas e provérbios, sendo os dois gêneros com frequência realizados de maneira articulada, explicitamente ou por alusão. Entre povos banto da África Central, por exemplo, a consagrada adivinha “Uma coisa que eu lanço para o outro lado do rio - os olhos”, lembra um provérbio igualmente comum: “Os olhos cruzam um rio inteiro”, significando metaforicamente que o desejo pode ir além do possível. Existem, ainda, formas híbridas, os provérbios-adivinha⁶⁷.

Em seu ensaio “Raízes de Tradições Orais em Romances Históricos Angolanos”, a socióloga Ana Lúcia Sá, ao comentar o conto “O Feitiço da Rama de Abóbora”, do autor angolano ovimbundo Tchikakata Balundu⁶⁸, nos leva a acompanhar o jovem personagem Cisoka resolvendo adivinhas propostas por um sekulu, após o repasto comunitário no ondjango:

Depois da refeição, inicia-se uma sessão de adivinhas, introduzida por um velho com a expressão “Alupolo?” (“Vai uma adivinha?”), ao que se responde em coro “Luiye!” (“Venha, venha!”). A primeira é “As águas vão, mas a areia fica”. Segundo a tradição, uma maior consideração na aldeia por parte dos participantes depende do número de adivinhas acertadas. Nesta sessão, é importante que Cisoka adivinhe para recuperar o seu prestígio. É ele quem dá a primeira resposta: “Somos nós, os homens (...), desaparecemos ao morrer, mas os nossos nomes ficam e podem ser atribuídos aos que nascem depois de nós”. A segunda interpelação do sekulu Mango é “Tronco queimado não se reduz a cinzas”, que causa agitação nos jovens e que leva novamente Cisoka a responder em primeiro lugar, “quando morremos somos enterrados... ou melhor, ninguém faz falta neste mundo”.⁶⁹

66 HAMPATÉ BÂ, A. *Aspetti della civiltà africana, Nigrizia*. Bologna, 1975, p. 88. O autor reconhece entre as tradições literárias orais da África as seguintes categorias: fórmulas rituais, textos didáticos, histórias etiológicas, contos populares, mitos, récitas, poesia variada, poesia oficial, narrações históricas.

67 HAMPATÉ BÂ, A. *Aspetti della civiltà africana, Nigrizia*, p. 418.

68 BALUNDU, Tchikakata. *O Feitiço da Rama de Abóbora*. Porto: Campo das Letras, 1996.

69 SÁ, Ana Lúcia Lopes de. Raízes de tradições orais em romances históricos angolanos, p. 149.

Ao que tudo indica, os modos de enunciação destacados por Kavaya no ondjongo - *palavra cântico, palavra música, palavra provérbio*, associados à veiculação de formas condensadas da literatura oral, estão na base das formulações cantopoéticas jongueiras. Nas rodas de jongo, a *conversa* entabulada entre jongueiros faz uso combinado dessa trilogia; suas unidades poético-melódicas são poemas-cânticos caracterizados pela estrutura sintética e pela formulação em sentido figurado ou simbólico - os *pontos*⁷⁰.

Segundo Ruth Finnegan,

Em muitas culturas africanas, um talento inato para a linguagem, para as imagens e para a expressão de idéias abstratas através de fraseologia comprimida e alusiva manifesta-se de maneira especial nos provérbios. A qualidade figurativa dos provérbios é particularmente marcante; uma das suas características mais notáveis é o estilo alusivo, usualmente em forma metafórica. Essas características também transparecem em muitos dos termos nativos traduzidos como “provérbio” que frequentemente enfatizam primordialmente o sentido de *falar em termos simbólicos*.

[...] a palavra Kamba *ndimo* não corresponde exatamente ao nosso termo “provérbio”, mas é um equivalente próximo; na realidade, significa “fala obscura” ou “fraseado metafórico”, um tipo de linguagem secreta e alusiva.⁷¹

Com forma e formulação imagética muito próximas às do provérbio e da adivinha africanos, os pontos tradicionais do jongo são curtos e densamente significantes⁷², aludindo metaforicamente a diferentes situações ou contextos, cujos referentes são normalmente conhecidos ao menos de uma parte dos participantes; nesse sentido, o jongo assume características semelhantes às da “linguagem secreta” citada por Finnegan, importante na construção da identidade jongueira do grupo. Em sua versão mais sintética, os pontos podem ter apenas dois versos (os chamados *de uma volta*), um entoado pelo

70 Também no candombe mineiro, como na umbanda, os cânticos são assim chamados; em outras tradições banto-brasileiras como o congado, *cantar ponto* é servir-se de fórmulas orais com poder de mobilizar forças espirituais.

71 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 380. (Tradução nossa)

72 O jongo atual se distancia da forma sintética e conotada e tende a adotar uma verificação mais abundante e descritiva, próxima da canção popular. Sobre esse assunto, ver DIAS, Paulo. *Tradição e Modernidade nas Ingomas do Sudeste*. Anais do II Encontro de Culturas e Diásporas Africanas. Juiz de Fora: UFJF, 2009.

jongueiro e outro *respondido* em coro pelos participantes, sendo acompanhado dos tambores *tambu* e *candongueiro* e de palmas, e interagindo em simultaneidade com a dança.

No jongo tradicional, os pontos cantados são, por vezes, precedidos por partes faladas ou recitadas pelos jongueiros; por exemplo, na ocasião em que eles cantam pela primeira vez na roda⁷³. Ao fazer sua *saravação* (saudação), o jongueiro pede licença – aos tambores, à natureza sacralizada (“Viva a terra que come nós e dá pra nós!”)⁷⁴, ao mundo espiritual, aos jongueiros (chamados de *galos*) falecidos e vivos e a todos os presentes – assumindo sua elocução a forma de um recitativo falado ou monotonal (ou canto-falado, entoado sobre uma única nota em tempo livre). Em algumas comunidades, como S. Luis do Paraitinga - SP e Santo Antônio de Pádua - RJ, tive a oportunidade de ouvir sequências em que se alternavam recitativos em canto falado, em que o jongueiro introduz o assunto do ponto, e os pontos propriamente ditos, cantados ritmicamente ao som dos tambores, quando se estabelece o modo responsorial (alternância solo-coro, com partes específicas para cada um) e se inicia a dança. A alternância do canto-falado e do ponto responsorial ritmicamente executado caracteriza a performance do candombe mineiro.

Ruth Finnegan chama atenção para os limites por vezes tênues que separam os gêneros da literatura oral africana de outras formas de expressão como a música e a dança; frequentemente os poemas épicos podem ser expressos na forma de canções, com acompanhamento de instrumentos, sendo os refrões ou coros de resposta assumidos pelos circunstantes. Na performance de um texto literário, o artista pode lançar mão de elementos expressivos como mímica e movimentação corporal, e até mesmo da dança, “frequentemente incorporando membros da platéia (ou coro)”⁷⁵. A autora presenciou um julgamento tradicional Mbala no Congo, durante o qual as falas dos oradores das partes rivais eram entremeadas com cantos alegóricos ao som de um tambor⁷⁶. A estrita definição de fronteiras entre o literário, o musical e coreográfico com frequência não faz sentido nas culturas africanas tradicionais, onde elocuições expressivas de diferentes naturezas podem incluir uma complexa imbricação de meios (os quais, nas culturas ocidentais, são pensados como “artes autônomas”).

73 Procedimento atualmente em declínio.

74 Mestre Joviano, São Luis do Paraitinga. Registro do CD *Batuques do Sudeste*.

75 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 7.

76 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 432.

A comparação, em termos da forma, estilo e conteúdo simbólico, de alguns pontos de jongo com os provérbios e as adivinhas africanos, particularmente as do povo ovimbundo, revelou interessantes analogias. Um ponto muito antigo, clássico (diz-se que é do *tempo do cativoiro*), recorrente em quase todas as comunidades jongueiras que conheço, diz o seguinte:

Tanto pau no mato/embauva coroné

Na metáfora expressa no ponto, o senhor de escravos, *coroné*, é uma embauva, árvore oca, podre por dentro, sendo que no *mato*, a sociedade humana, não falta *pau* de madeira de lei – ou seja, homens íntegros. No ponto de jongo acima citado, bem como na segunda adivinha proposta pelo sekulu Mango no conto de Tchikaka Balundu (*tronco queimado não se reduz a cinzas*), a árvore é utilizada como imagem metafórica do ser humano. A coleta realizada pelo Padre José Francisco Valente em Bié, Huambo e Benguela, no Centro-Sul de Angola revela que essa associação simbólica é frequente nos provérbios ovimbundo:

Uti ulivondela ofela kawuteki (árvore que se inclina ao vento não parte = o homem deve estar atento ao rumo dos acontecimentos na sociedade em que vive)

Oviti vyalikunana ovyo vyokuliseka (árvores de madeira de lei que se vergam também se esfregam = até mesmo os homens de caráter entram em atrito).⁷⁷

Outro fator relevante para nossa aproximação entre pontos de jongo e provérbios africanos é o aspecto *situacional* de ambos. O que Ruth Finnegan observa em relação aos provérbios é perfeitamente aplicável aos pontos:

Provérbios são usados em ocasiões particulares, por indivíduos inseridos em contextos específicos, e sua sagacidade, seu poder de sedução, sua capacidade de penetrar a natureza íntima de uma coisa, e mesmo o seu significado devem ser considerados como emanando desse contexto.⁷⁸

77 VALENTE, Pe. José Francisco. *Seleção de provérbios e adivinhas em umbundu*. Luanda: Junta de Investigações do Ultramar, 1964. P. 178-179.

78 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 411.

Nesse sentido, seja colorindo as conversas do dia a dia, seja coroadando a retórica dos grandes discursos públicos, a enunciação de provérbios que resumem certeira­mente situações expressas na fala é muito apreciada nas sociedades africanas da oralidade, indicando senso de oportunidade, estilo e eloquência do orador, motivo de prestígio e admiração.

No jongo se valoriza sobremaneira o intérprete que sabe tirar partido de uma situação ou de um acontecimento recente de seu grupo social, utilizando-o secretamente como referente na construção metafórica de seu ponto. Para isso, o jongueiro lança mão de novas elaborações, construídas a partir de um vocabulário crítico conhecido do grupo, ou da ressignificação de enunciados buscados na tradição, cuja formulação simbólica abstrata e hermética se mostra propícia à produção de diferentes interpretações. Finnegan afirma que os provérbios podem adquirir sentidos diferenciados conforme a circunstância em que são emitidos⁷⁹; essa dimensão circunstancial cabe perfeitamente ao fazer jongueiro, sendo que a interpretação ou chave simbólica de um ponto com conteúdo textual fixado pela tradição pode variar de acordo com a situação específica em que é cantado⁸⁰. Talvez seja este um dos motivos por que, nas rodas de jongo, a forma proverbial africana tenha se fixado como a mais competente para a comunicação intra-grupal: no contexto do escravismo, própria para se adaptar à veiculação de mensagens em diferentes situações, e colorindo-se, como camaleão (metáfora jongueira para *negro*), de acordo com o ambiente; e obscura o suficiente para não provocar suspeitas aos ouvidos da gente de fora (*casca de coco*, na metáfora jongueira).

Entre as adivinhas umbundo, também encontramos similaridades com os pontos de jongo. Ao compararmos a primeira adivinha desvendada pelo personagem Cisoka durante a sessão no ondjango, no conto “O Feitiço da Rama de Abóbora”, a um ponto de jongo registrado em Cunha, nos vemos em presença de construções simbólicas idênticas – inclusive em relação à chave interpretativa (no jongo

79 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 403.

80 Embora clássico no meio jongueiro, o ponto da embauva acima citado foi interpretado de maneira diferente por Toninho Canecão, líder da comunidade jongueira do Quilombo São José da Serra: para martirizar um escravo, o patrão deu a ele a frágil madeira de embauva para que construísse sua morada; com sabedoria, o escravo sapecou a embauva no fogo, tornando-a resistente, e utilizou-a na construção da casa, inclusive da viga-mestra, chamada localmente de “coroné”.

denominada *desate*), que alude ao tema da permanência das realizações do ser humano face à efemeridade de sua existência:

As águas vão, mas a areia fica (adivinha umbundo)
Água passa por cima, areia fica no lugar (jongo de Cunha)⁸¹

Temos aqui indícios da resistência de algumas dessas construções imagéticas banto-africanas em seu percurso diaspórico. Como já foi mencionado, no contexto de uma sociedade hostil, que mesmo após a Abolição permanece excludente e racista, a linguagem figurada da poética jogueira, irrigada por provérbios e adivinhas banto, tende a assumir sentidos de resguardo, assegurando, sob sua dubiedade desorientadora, a transmissão de mensagens do dia-a-dia, de saberes ancestrais, de princípios religiosos, éticos e morais africanos.

Categorias dialógicas no jongo e no ondjongo

O espaço do ondjongo se presta a diferentes tipos de reunião, segundo as necessidades da vida social, cada um deles com códigos de conduta, modos de interlocução e configurações discursivas próprios. No caso do jongo, os pontos cantados são normalmente identificados pelos praticantes como pertencentes a categorias distintas, relacionadas a situações comunicacionais específicas ou tipos de intervenção/interação do jogueiro na roda.

No jongo, a categoria *louvação* refere-se aos pontos cantados para *abrir e fechar* o jongo, render homenagem a ancestrais jogueiros e pessoas importantes, colocar situações existenciais ou marcar momentos ritualmente importantes da roda. Buscando correspondência no ondjongo angolano, deparamo-nos com a categoria *ulonga* (relato dialógico). Para Geraldo Amândio Ngunga,

O Ulonga é um relato que resume os acontecimentos vividos desde o espaço temporal em que o visitado e o visitante se viram, até o novo reencontro. É um momento de empatia entre

81 A forma completa desse ponto é: “água com areia/nunca pôde combinar/água passa por cima/areia fica no lugar”, sendo que os dois primeiros versos são cantados só na introdução; quando entram os tambores e se estabelece o jogo reponsorial só se cantam os dois últimos versos (ou seja, o dístico do ponto propriamente dito, dividido entre solo e coro). Também pode ser interpretado como o autoelogio de um jogueiro que, por seu conhecimento, deixa sua marca na roda de jongo (areia), enquanto seu rival, que não tem essa competência, não será lembrado (água).

*dois sujeitos que juntos vivem o passado no presente, alegre ou triste da vida.*⁸²

Há diferentes fases no ulonga: 1) saudação e justificativa do encontro; 2) narrativas dos momentos mais importantes das vidas dos interlocutores desde o último momento em que estiveram juntos, pontuadas por manifestações dos participantes 3) recapitulação de assuntos de maior relevo na conversa, a serem retomados em futura ulonga, saudação dos participantes e abertura da assembléia para outros assuntos.

Os pontos de *louvação* são emitidos na roda para saudar respeitosamente pessoas e entidades espirituais, muitas vezes em tom de elogio (como os *praise-songs* dos banto meridionais citados por Finnegan). Além das saudações elogiosas a outras pessoas, a louvação inclui o *falar de si*, ou seja, a alusão a etapas importantes da vida recente de quem canta, a passagens difíceis de sua existência e a superação destas, compartilhando-se no foro coletivo as experiências individuais – prática tipicamente onjanguiana. A presença dessas duas formas distintas de interlocução (saudação e autorreferência) indica similaridade, nos planos ritual e textual, entre a modalidade jogueira da louvação e a onjanguiana do ulonga (correspondendo às suas etapas 1 e 2). Abaixo, dois exemplos de pontos de louvação com conteúdo de autorreferência tirados do cancionário do Jongo do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP:

Oi Tambu/quando eu for embora pra bem longe/eu levo comigo/ esse som que bate forte/em meu coração – Ponto cantado pelo jogueiro Totonho (Antônio Marcondes Filho) para marcar afetivamente sua partida para outra cidade;

Bate bate coração, pode bater/não treme não, ai coração, para de tremer/bate bate coração / que a nossa vida já tem solução, viva São João – Ponto de Dona Tó (Antônia Rita Jeremias), em que a jogueira participa aos presentes o fato de ter atravessado com coragem grandes provações em sua vida e ter saído vitoriosa.

Já a categoria de pontos identificada como *visaria* é voltada à crônica social, e com eles se comentam assuntos recentes da

82 Depoimento registrado por KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjango com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p. 152.

comunidade ou se tecem considerações sobre seus personagens (*falar dos outros*), muitas vezes de maneira jocosa ou irônica, suscitando pronta resposta da pessoa visada. O estilo mais leve, descomprometido e por vezes anedótico dos pontos de visaria nos permite uma comparação com a prática do *ombangulo* (conversa) no ondjango angolano, uma *conversa entre amigos*, mais casual e menos séria e codificada que o ulonga, em que a palavra colore temas variados do grupo, num diálogo vivo e acalorado onde cada um, com sua fala, se esmera em *comover* de alguma forma os interlocutores, incentivando *respostas* e reflexões. Como exemplo de visaria, citamos um ponto humorístico dirigido a um jongueiro do Tamandaré que tinha fama de conquistador, e a todo instante se apartava da roda de jongo em busca de companhia feminina:

É de Laura/é de Laurita/prende a Laura/solta a Rita

A resposta do jongueiro foi:

Quero me levantar na primeira cantará do galo/eu quero subir no trono/acordar a primaceia/que está no primeiro sono

Alertando que, apesar de namorador, ele “não estava dormindo” e permanecia bem atento ao jongo⁸³. Lembremos aqui o frequente uso da ironia notado por Finnegan nos provérbios africanos, bem como o parentesco destes com os gêneros anedóticos da literatura oral:

Chatelain apontou que os provérbios ambundo tem uma forte relação de proximidade com as anedotas, tanto é que as anedotas são por vezes apenas ilustrações de um provérbio, enquanto um provérbio é com frequência uma anedota em tamanho reduzido.⁸⁴

Uma terceira categoria é constituída pelos pontos ditos de *demanda* ou *goromonta*, destinada a entabular debate sobre determinado assunto, ou então a formular/responder a enigmas ou adivinhas, à maneira de um desafio. Nesta categoria, os pontos considerados

83 A interpretação é do jongueiro Antônio Marcondes Filho, o Totonho do Tamandaré. Cf. KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo (orgs.) *O Jongo do Tamandaré*. Guaratinguetá - SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2012. p. 120.

84 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 21.

mais fortes são aqueles mais difíceis de entender, talhados em linguagem figurada hermética. São muitas as histórias acerca de ferozes duelos de palavras no jongo, em que um jongueiro de fora vem disputar prestígio na roda do bairro através de seus pontos *cheios de malícia*⁸⁵. O conhecimento das palavras ancestrais e seu significado simbólico e místico, objeto de grande segredo entre jongueiros, é que define o *cumba*, o sábio, e o capacita a sair vencedor nas demandas. O poder de realização dos pontos de demanda vai além de simplesmente desmoralizar o oponente que não souber *desatá-los* (encontrar a *chave* do enigma); segundo se crê, nesse caso o jongueiro pode ficar *amarrado*, isto é, paralizado, sem ação, por artes da força contida das palavras. Diz-se que os antigos *cumba* faziam crescer bananeiras nos terreiros de jongo apenas com sua cantoria, sendo que ao raiar do dia já havia banana madura pra todo mundo comer.

Entre os bantu, a fala é concebida como dinamizadora de forças vitais e, se convenientemente utilizada, pode intervir no mundo físico, modificando sua ordem. Em umbundo há uma expressão que diz *undaka usongo*, ou seja, *a palavra é uma flecha*, podendo matar ou salvar. No jongo, conforme apontamos em estudos anteriores⁸⁶, subsiste o princípio africano da palavra que atinge, da palavra que move, da palavra-flecha com a qual se deve ter máximo cuidado, sempre procurando esquivar-se dela ao mesmo tempo em que se arremessa ao oponente outra com gume igualmente afiado.

A prática das justas de enigmas ou adivinhas foi notada em Angola por diversos autores, entre eles o escritor português Ladislau Batalha⁸⁷, já no final do século XIX: “Passam os filhos de Angola noites inteiras ao pé do lume, fumando ao ar livre os seus cachimbos. Cada um propõe a sua adivinhação, e aquele que a decifra responde”⁸⁸.

Ruth Finnegan aponta que a situação típica de enunciação de adivinhas na África é à noite, quando as crianças se encontram reunidas em torno de uma fogueira, como prelúdio à narrativa de histórias mais sérias pelos mais velhos. Outro contexto característico

85 A informação é de Totonho do Tamandaré.

86 DIAS, Paulo. A outra festa negra. IDEM. Jongo e Candombe, primos-irmãos: estudo comparativo de duas tradições banto-brasileiras do Sudeste. Ver também: MONTEIRO, Marianna. F. T; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.24, n.69, p. 349-71, jan./abr. 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/eav.v24i69.10530>

87 Cf. BATALHA, Ladislau. *Costumes Angolenses*. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890.

88 CARNEIRO, E. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961, p. 11.

são as *competições de adivinhas*, estabelecidas entre indivíduos jovens ou equipes, particularmente notados na África banto. Podem ocorrer também, embora com menor frequência, *competições de provérbios*⁸⁹.

Esse tipo de desafio, em que os conhecimentos em torno da sabedoria ancestral detidos pelos contendores são postos à prova diante da coletividade reunida em instâncias de interlocução comunal como o ondjango, angariando os vencedores a admiração da comunidade e aumento de seu prestígio pessoal (como no caso retratado no conto de Tchikakata Bailundu) parece ter inspirado a categoria jogueira da *demanda*. Nos pontos pertencentes a essa categoria, também denominada *goromenta* (corruptela de “argumento”), podemos, eventualmente, detectar articulações simbólicas correlatas às adivinhas ovimbundo, como no exemplo abaixo:

Adivinha ovimbundo:

Ngasi k'omunda ndinhanhumula ochifuto (Estou na montanha e desdubro um lenço). Resposta: o nevoeiro.

Ponto de demanda do jongo de Guaratinguetá:

Comprei um lençol/que custou sete milhão/cobriu sete cidades/arrastou ponta no chão.

Desate: *Cerração nasce na serra/ e morre na beira d 'água.*⁹⁰

Note-se que, na demanda do jongo, o ponto contendo o enigma deve ser respondido por outro ponto, em que se revela sutilmente o desate.

Não obstante a conexão em termos do contexto da performance (desafio ou competição) e das formas literárias (adivinhas/provérbios), há uma divergência fundamental, que, provavelmente, se deve em grande medida à requalificação dessa atividade na diáspora: no caso africano estamos diante de uma alegre competição entre crianças, enquanto no brasileiro a disputa sempre foi entre adultos mais velhos, que medem seus conhecimentos em dramáticos e conflituosos embates.

Como observa Ruth Finnegan, uma das vocações mais notáveis dos provérbios na África é a de atenuar situações de conflito:

89 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 425.

90 O desate deste ponto foi dado pelo jogueiro Zé Carlos, que o herdou do pai, Dito Prudente.

Embora os provérbios africanos possam ocorrer em uma diversidade de contextos, o seu uso mais importante se dá nas situações em que há conflito, e ao mesmo tempo se procura evitar que esse conflito tome uma dimensão muito aberta e pessoal, explodindo em confronto explícito. Nesse contexto, percebemos o quanto é adequada a utilização da linguagem velada e metafórica dos provérbios.⁹¹

Essa propriedade da linguagem alusiva/simbólica de resguardar as pessoas, sob o seu manto de dubiedade, de implicações diretas em situações-limite, autoriza-nos a pensar que o seu uso entre jongueiros *também* pode estar relacionado, num primeiro momento, à necessidade de se amenizar tensões surgidas no interior do grupo, nas ocasiões em que se reuniam em olondjango improvisados nos terreiros e senzalas das fazendas onde serviam como escravos. Com o passar do tempo, é lícito imaginar que essa aplicação apaziguadora da metáfora, entre indivíduos colocados sob o jugo comum da escravidão, tenha-se rarefeito nas rodas de jongo, sobretudo já sob o impacto da Abolição e da consequente necessidade de afirmação e ocupação de lugares sociais entre os negros, em resposta à repentina marginalização a que se viram submetidos. Nesse contexto, a prática da fala simbólica e velada possivelmente tende a se concentrar nas competições por prestígio (demandas).

Entre os ovimbundo, os olondjango ditos de *ekanga* se prestam à resolução de questões conflituosas que são do interesse de toda a comunidade. Os participantes desses tribunais tradicionais se valem de provérbios e máximas proferidos em acusação ou defesa. Num litígio, o lado que as conhecer melhor, evocando-as acertadamente em relação à questão em juízo, é reputado sábio, sensato aos olhos da comunidade, e portanto, mais propenso a angariar vereditos favoráveis. Segundo Ruth Finnegan,

Uma das principais linhas de força dos provérbios africanos é o sentido de imparcialidade e generalização a eles inerente, que cria para quem os enuncia como que um distanciamento em relação ao ambiente de discussão acalorada em que se encontra envolvido, direcionando as atenções – se si próprio e dos outros – para as as implicações mais amplas da situação. Ademais, a

91 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 349.

natureza oblíqua e alusiva do provérbio permite sua utilização proveitosa de muitas diferentes maneiras, particularmente na oratória das demandas judiciais.⁹²

De volta ao conto “O Feitiço da Rama de Abóbora”, de Tchikakata Balundu, vamos encontrar o personagem Cisoka sendo apresentado a um ondjango de ekanga (julgamento) reunido na casa do *soma* (chefe), devido à queixa portada por um pastor de ele ter assustado seu gado:

O soba inicia uma sessão de perguntas para averiguar as implicações da queixa. A última pessoa a ser questionada é o réu, que confirma todas as acusações. Neste julgamento, é de notar que o soma não tira os olhos do seu interlocutor, fazendo o mesmo com os conselheiros e com a multidão. Numa resposta dada por Cisoka, este revela possuir dotes de oratória: “quando atiramos uma pedra a alguém esquecemos isso [que é uma ação negativa], mas quem a tiver apanhado não o fará assim tão cedo”. O julgamento, por ter difícil decisão, é transferido para o dia seguinte, iniciando-se cedo e só terminando quando “O sol vai no zénite”.⁹³

Podemos supor que tribunais como esse tenham migrado do espaço dos olondjango angolanos para as assembleias noturnas da diáspora, acionados nas situações em que a comunidade de escravizados tinha de lidar com questões litigiosas internas. O modelo estruturante do ondjango e seus modos de interlocução coletiva certamente figurava na bagagem de princípios civilizatórios comuns compartilhada por ovimbundo e outros banto-descendentes fixados no sudeste brasileiro, no processo de rearticulação de uma cultura identitária de síntese. Também é de se crer que, para os jongueiros, as demandas sempre representaram oportunidade de afirmar seu prestígio perante o grupo, estabelecendo-se, assim, hierarquias e lideranças fundadas no *conhecimento da palavra ancestral*. Pois, como explica o historiador Joseph Ki-Zerbo,

Para o africano, a palavra é pesada. Ela é fortemente ambígua, podendo fazer e desfazer, sendo capaz de acarretar malefícios.

92 FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*, p. 395.

93 SÁ, Ana Lúcia Lopes de. Raízes de tradições orais em romances históricos angolanos, p. 150.

É por isso que sua articulação não se dá de modo aberto e direto. A palavra é envolvida por apologias, alusões, subentendidos e provérbios claro-escuros para as pessoas comuns, *mas luminosos para aqueles que se encontram munidos das antenas da sabedoria*.⁹⁴

Seja qual for a situação que preponderou, na história social dos banto na diáspora sudestina, para a configuração da modalidade jongo de demanda – as justas poéticas ou os tribunais tradicionais (ekanga)–, é bastante claro que o espaço jongueiro se abre, até os dias atuais, para a encenação ritualizada, dialógica e coletiva dos *conflitos* da comunidade através de elocuições metafóricas, mesmo se as fórmulas de sabedoria ancestral se perdem na bruma dos tempos⁹⁵.

Espaço de celebração da vida

Já em relação à sua forma festiva e lúdica, com canto, dança e toques de tambores, o jongo pode estar ligado ao *okupapala*, celebração coletiva que acontece quando a assembléia do ondjongo se reúne para ações solidárias, na modalidade conhecida como *ondjuluk/otchipito* (solidariedade). São encontros de planejamento coletivo ou para realizar ações comunitárias em mutirão: receber e alojar pessoas que chegam à comunidade para algum evento familiar, preparação para as caçadas em grupo, para a guerra ou para os julgamentos. Durante este tipo de reunião pode acontecer o *okupapala*,

a festa, a dança, o lúdico da vida, momento de entretenimento. [...] A vida tem sua realização na festa. Todos os momentos devem ser celebrados. [Diz] o cântico: *nda oli komwenho papala, omwenho wokaliye otchinimbu*– [...]“se estiveres com a vida (vivo), brinca e festeja porque a vida hodierna é breve”.⁹⁶

Provavelmente os pontos *cantados* em contexto de *ludicidade corporal*, prevaleceram no jongo vale-paraibano, mais do que as

94 KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África*, p. 28. (Grifos meus)

95 Nos jongs atuais, louvação, visaria e demanda se entrecruzam a todo instante no *serenar da ingoma* (desenrolar da roda), o que não interrompe seu fluxo de transitividade, reentabulando-se, por exemplo, uma demanda entre dois jongueiros *cor-tada* por um ponto de louvação ou visaria de um terceiro.

96 KAVAYA, Martinho. *Educação, cultura e cultura do “Amém”*: diálogos do Ondjongo com Freire em Ganda-Benguela/Angola, p.158.

formas discursivas *faladas*, por favorecerem (somando-se a isso a poética de duplo sentido) o encobrimento das verdadeiras vocações daquelas assembléias de negros; aos olhos e ouvidos dos brancos, elas apareceriam, sempre, como *festas* ao som de tambores, cantos e danças de divertimento (e por vezes o eram, de fato...).

Quanto à articulação da celebração jogueira com o trabalho solidário, ainda pode ser observada em lugares onde se preserva a pequena propriedade rural e seus modos tradicionais de relacionamento vicinal, como nos municípios paulistas de Lagoinha e Cunha. Nos trabalhos coletivos de capina conhecidos como *puchirões*, o ritmo das enxadas escande os versos cantados em duplas pelos camaradas, contendo enigmas (*linha*) e louvações (*amizade*). Ao término destes, o esforço de todos é coroado com o oferecimento, pelo dono da casa, de uma refeição, seguida de um jongo, que pode durar até o sol raiar.

Por fim, um aspecto não menos importante da celebração jogueira a ser destacado como paralelo ao ondjango é a *refeição coletiva*. Na instituição angolana, a partilha de alimento é chamada de *ekuta*: o alimento preparado pelas esposas dos participantes do ondjango é levado pelos jovens, quando findam os trabalhos do dia ou antes da partida para o trabalho, e repartido entre todos. Nos jongos, nunca falta a tradicional canja, preparada pelo festeiro do ano e servida gratuitamente a todos os presentes na roda quando a chega a madrugada⁹⁷.

Conclusão: do ondjango ao jongo

A tentativa de aproximação especulativa entre o **ondjango** ovimbundo de Angola e o **jongo** do sudeste do Brasil permitiu, ainda no campo das hipóteses, resgatar significados primevos do termo *jongo*: *onjó*, casa ou lugar, de reunião comunitária para o *ohango*, uso coletivo e dialogado da palavra. Onjó de crônica social, onjó de veiculação da tradição ancestral em formulações de sentido simbólico, onjó de narrativa de vida, onjó de resolução de conflitos, onjó de solidariedade e de celebração coletiva. A existência de múltiplas articulações de sentido coincidentes, e historicamente tramadas, entre onjango e jongo, projeta a sua dimensão de *lugar da fala*, em consonância com princípios civilizatórios africanos de centralidade da palavra.

97 Note-se que a distribuição de alimentos também é observada em outras celebrações populares, independentemente de terem matrizes africanas.

Seria o jongo uma rearticulação diaspórica do ondjango angolano, ou de alguns de seus aspectos, ressignificados e retrabalhados pelos banto-descendentes em resposta às condições restritivas da escravidão? Portadores dessa instituição ancestral africana, povos deportados dos antigos reinos do Ndongo, de Matamba, do Kongo tiveram de fazer frente ao projeto deculturador e despersonalizador do escravismo colonial brasileiro, e para isso se valeram do bem mais precioso que guardavam: a palavra falada. Ela foi a argamassa que permitiu reconstruir, entre os escombros do cativo, uma civilização neobanto no Brasil, uma cultura de síntese com língua própria, vida religiosa, formas de lazer e instâncias de reunião e decisão coletiva.

A noite que precedia a folga semanal dos escravizados, momento propício da articulação comunal, acolhia em torno da grande fogueira os antepassados e os viventes, para a realização de mais um ondjango na diáspora. Naquele pequeno lapso de tempo, a palavra compartilhada em diálogo de igual para igual permitia resolver as coisas, lograva reacender a chama da vida social interrompida pela corveia diária e reatar os fios que ligam à ancestralidade. Assim se reafirmava a *bantuidade* de cada um, para além das diferenças de etnia.

Mas naquela roda noturna sempre havia *casca de coco*, gente de fora, com olhos e ouvidos bem atentos. As falas eloquentes e as longas narrativas sob o luar aqui não eram possíveis, despertando a desconfiança dos patrões. As elocuições desses olondjango afrobrasileiros foram, então, se limitando às formas curtas inspiradas na literatura oral africana, que encerravam em seus versos concentrados e alusivos um mundo de ideias e significados. Com sua vocação circunstancial e apaziguadora de conflitos, a linguagem proverbial garantia o entendimento no interior do grupo de cativos, que detinham sua chave simbólica e assim se fortaleciam, ao mesmo tempo que tranquilizava o *casca de coco* – na sua ingenuidade, ele até que se divertia com a singeleza das imagens de plantas e bichos. E os modos ondjanguanos de interlocução – *ulonga*, *ombangulo*, *ekanga* –, fundamente enraizados, se imiscuem com sutileza nas canções, amoldando-as segundo as situações comunicacionais que se sucedem no terreiro: *louvação*, *visaria*, *demanda*. Para maior eficácia do necessário jogo de dissimulação, a fala transmuta-se em puro canto, o canto atrai o tambor, o tambor puxa a dança. É sob esse tripé festivo do *okupapala*, tão africanamente brasileiro, que o jongo se firma. Está formada a roda.

Sobre o autor

Paulo Dias

Músico, etnomusicólogo e pesquisador da cultura popular tradicional. É presidente da Associação Cultural Cachuera! (www.cachuera.org.br), entidade voltada para o registro, divulgação e reflexão sobre a música popular tradicional brasileira. E-mail: paulodias@cachuera.org.br

O “cálculo” subjetivo dos cancionistas

Luiz Tatit¹

Resumo

Ao estabelecer a relação entre melodia e letra, o cancionista combina recursos naturais, procedentes da sua fala cotidiana (linguagem verbal com suas entoações), com recursos musicais de estabilização sonora (afinação das alturas, definição das durações rítmicas etc.) e ainda programa o andamento (mais rápido ou mais lento) das canções com suas recorrências temáticas ou suas curvas melódicas passionais para conduzir letras que falam ora de encontros afetivos eufóricos, ora de desencontros e sofrimentos. Embora os compositores e intérpretes criem dominâncias no uso desses recursos (mais fala e menos música ou vice-versa; mais *tematização* e menos *passionalização* ou vice-versa) a cada canção produzida, quase sempre promovem diferentes graus de mistura entre eles para obter um resultado artístico mais eficaz.

Palavras-chave

Composição de canções, melodia e letra, música e fala

Recebido em 30 de junho de 2014

Aprovado em 17 de agosto de 2014

TATIT, Luiz. O “cálculo” subjetivo dos cancionistas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 369-386, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p369-386>

1 Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

The Songwriters Subjective “Calculation”

Luiz Tatit

Abstract

By establishing the relationship between melody and lyrics, the songwriter combines natural resources coming from their everyday speech (verbal language and its intonations), with sound stabilization music features (pitch heights, setting the rhythmic durations etc.). Moreover, plans the tempo (faster or slower) of the songs with their thematic recurrences or their passionate melodic curves to drive lyrics that speak sometimes of euphoric affective encounters, sometimes misunderstandings and sufferings. Although composers and performers create dominances in the use of these resources (more talk and less music or *vice versa*; more *thematization* and less *passionalisation* or *vice versa*) every song produced, almost always provide different degrees of mixing between them to get a more effective artistic result.

Keywords

Songwriting, melody and lyrics, music and speech



o início da era do rádio e da gravação de discos, os compositores brasileiros concebiam o seu trabalho como verdadeira reciclagem de falas. Essas mesmas que usamos e descartamos todos os dias eram por eles reconstituídas e preparadas para durar mais tempo em forma de canção. Tal preparação consistia em reaproveitar as direções melódicas sugeridas pela entoação efêmera que acompanha nossas conversas diárias e estabilizá-las com recursos musicais: ampliação de tessitura, definição das alturas e durações, harmonização, caracterização de compassos, tonalidade, andamento etc. Era comum que os músicos de fato ou os maestros só entrassem nessa última fase para finalizar a obra, elaborar o arranjo instrumental e obter a gravação definitiva.

Essa dependência inicial da fala fazia com que todos os fragmentos da composição já tivessem em geral melodia e letra. A busca de parceiros representava a necessidade de alongar a canção com outros fragmentos que também já tivessem versos entoados. Por isso, era prática habitual um compositor entregar ao seu colega uma parte da obra esperando que ele criasse uma segunda parte, ambas já com melodia e letra. Já havia, como hoje, a parceria entre melodistas e letristas, mas não era a regra. Sem um real convívio com as técnicas musicais e literárias, nossos primeiros cancionistas preferiam ter como matéria-prima as frases já melodizadas da linguagem oral.

Ao longo da década de 1950, a figura do melodista, como alguém que compõe manejando bem o seu instrumento, ganhou um destaque especial na produção de nossas canções. Influenciados pelos musicais cinematográficos e, sobretudo, pela força do *jazz* norte-americano, os

compositores instrumentistas começaram a se encarregar de todo o tratamento musical de suas melodias e, só quando as consideravam concluídas, passavam para a etapa de criação das letras. Às vezes, eles próprios se ocupavam da nova fase, outras, convocavam seus amigos letristas. Os cancionistas da bossa nova consolidaram de vez esse modo de compor que dependia diretamente do aumento expressivo da competência instrumental dos compositores e do esmero com que elaboravam a linha melódica antes de entregá-la aos cuidados do parceiro.

Claro que os dois modelos de composição sempre coexistiram na história da canção. No mesmo ano (1962) em que Carlos Lyra lançava “Influência do Jazz”, denunciando (e ironizando) sua fonte de inspiração para o novo tratamento melódico, Noite Ilustrada alcançava enorme sucesso com o samba “Volta Por Cima”, de Paulo Vanzolini, cuja criação era nitidamente fundada nos contornos da fala, como qualquer samba dos anos 1930. O primeiro compositor extraía a melodia da harmonia e do suingue do violão. O outro mal sabia segurar seu instrumento, mas se virava muito bem com as entoações impregnadas na própria fala. Quase na mesma ocasião, Baden Powell, violonista notável, propunha uma melodia semierudita (à maneira de Villa-Lobos) para que Vinicius de Moraes pusesse letra. O resultado foi “Samba em Prelúdio”, canção romântica claramente regida por diretrizes musicais que, no final, soavam atenuadas pelas frases amorosas e coloquiais do grande letrista. Esse incremento dos recursos musicais convivia com a radicalização dos efeitos figurativos, ou seja, com reciclagens de fala pura na criação de canções, como é o caso de “Deixa Isso Pra Lá” (Alberto Paz e Edson Menezes), outro grande sucesso nacional lançado em 1964 por Jair Rodrigues. Originalmente muito simples, esse samba ganhou importância com o passar do tempo pela presença explícita da linguagem oral em seu desenvolvimento “melódico”, antecipando características que só seriam ouvidas bem mais tarde com a chegada do *rap* no país.

Estabilização musical e unidades entoativas

É esperado que compositores com mais recursos técnicos e mais desenvoltura em seus instrumentos deem preferência à elaboração musical de suas canções, mas nem sempre essa tendência esteve associada à perícia manual do artista. O progresso contínuo das formas de gravação em estúdio no final do século passado e a revolução digital no primeiro decênio deste transferiram boa parte da habilidade motora dos músicos para os novos programas eletrônicos que independem do

esforço físico repetitivo adotado pelos antigos executantes. Ainda nos anos 1990, Renato Russo já dizia: “Aprendemos a usar o estúdio como um instrumento”.² De fato, os cancionistas do rock também demonstravam especial interesse pelas soluções musicais antes de se concentrarem na criação da letra. O depoimento do mesmo Renato Russo ao compositor Leoni mostra bem como se tornou a feitura de canção nas últimas décadas:

Basicamente a gente trabalha da seguinte maneira: O Bonfá começa um ritmo, aí a gente inventa uma linha de baixo qualquer, em cima da linha de baixo, como a guitarra demora para ser arranjada, eu tenho uma ideia de teclado e já vou fazendo e encaixando [...] e a letra é a última coisa.³

Hoje sabemos que a convivência dos dois modelos de composição é perene no cancionário nacional, mas o que pretendemos destacar é outra coisa. Começando por reciclagens de falas, à maneira de Vanzolini, ou por elaborações melódico-musicais, à maneira da bossa-nova ou dos roqueiros citados, há sempre um momento na confecção da obra em que ambas as vertentes se encontram para configurar a canção, ou seja, em que a instabilidade entoativa se musicaliza para não mais se diluir em fala cotidiana e em que as frases musicais se convertem em unidades entoativas (ou figurativas), pela ação necessária do recorte linguístico.

Não é difícil demonstrar que as canções-*rap* se ancoram na inconstância das figuras locutivas⁴, mas, a partir daí, revelam uma busca incessante de estabilidade musical, quer na criação de motivos temáticos que ajudam na explicitação dos tempos fortes dos compassos, quer na produção obsessiva de rimas e assonâncias que propiciem a fixação de alguma regularidade para o canto. Por outro lado, as composições que procedem das linhas instrumentais só se completam quando revelam suas unidades entoativas subjacentes, ou seja, quando suas frases melódicas passam a ser também modos de dizer. Vejamos um exemplo desse último caso.

2 SIQUEIRA JÚNIOR, Carlos Leoni Rodrigues. *Letra, música e outras conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995, p. 91.

3 SIQUEIRA JÚNIOR, Carlos Leoni Rodrigues. *Letra, música e outras conversas*, p. 81.

4 As figuras locutivas são representações do nosso modo de dizer os conteúdos na vida cotidiana: frases linguísticas conduzidas por entoações não afinadas. Quanto mais próxima do universo da fala, mais a canção se mostra adequada para exprimir mensagens referenciais (sobre fatos da vida, condições sociais, contextos históricos etc.). Quanto menos alongamento das vogais do canto, menos espaço para os sentimentos íntimos do intérprete.

A conhecida canção “Ainda É Cedo”, lançada pela banda Legião Urbana, foi composta nos anos 1980 por Dado Villa-Lobos, Renato Russo, Marcelo Bonfá e Ico Ouro-Preto. Sua criação deve ter seguido um roteiro próximo ao descrito acima por seu líder. Assim, depois de concluída a melodia com suas bases instrumentais, os autores (especialmente Renato Russo) passaram a transformar as frases melódicas (notas musicais) em unidades entoativas (contornos vocais) que indicam o “dizer” do canto. É próprio da melodia entoativa adquirir um compromisso direto com a emissão e o corpo do intérprete, o que assinala a diferença essencial entre tocar e cantar. Claro que esse cantar só se completa quando podemos entender também os signos pronunciados pelo intérprete. Um simples solfejo ou mesmo um *vocalise*⁵ poderiam fazer a voz se aproximar da função instrumental sem estabelecer o vínculo entre as inflexões melódicas e a cena (subjéctiva ou objectiva) relatada, mas não é esse o caso. Em “Ainda É Cedo” temos um canto pleno com frases melódicas já convertidas em unidades entoativas: “Uma menina me ensinou / Quase tudo que eu sei...”.

É comum que as frases melódicas, em sua maioria, correspondam às unidades entoativas, mas nem sempre os autores mantêm essa regularidade. O início de duas estrofes dessa mesma canção, com frases melódicas idênticas, pode nos ajudar a compreender como se criam unidades entoativas diferentes a partir do mesmo perfil melódico. Na primeira vez, as duas frases melódicas, quando letradas (“Ela também estava perdida / E por isso se agarrava em mim também”), correspondem igualmente a duas unidades entoativas⁶:



Figura 1: Desenho melódico de “Ainda É Cedo” – 13º e 14º versos.

No entanto, ao criar a letra para o retorno da mesma melodia (“Ela falou você tem medo/ Aí eu disse quem tem medo é você”), os autores, em

5 A rigor, esse seria igualmente o caso do canto em língua estrangeira, quando o ouvinte não domina o idioma do intérprete. Acontece que, nessa circunstância, os cantores mantêm um vínculo afetivo – inexistente no solfejo – com os conteúdos de sua língua natural de tal sorte que as unidades entoativas quase podem ser deduzidas pelos receptores.

6 Esse diagrama representa o desenho melódico que conduz a letra. As barrinhas entre palavras e sílabas equivalem a intervalos de semitom entre as notas. A linha vertical representa divisão entre as unidades entoativas surgidas a partir da letra.

vez de duas, isolam quatro unidades entoativas fazendo uso de simples operações enunciativas que modulam linguagens indiretas e diretas: (1) “Ela falou”, sujeito em terceira pessoa, no passado, ou seja, o eu-lírico se reporta à fala de um outro ocorrida num tempo distante; (2) “você tem medo”, sujeito em primeira pessoa (só o “eu” pode se dirigir a “você”, pronome com função de “tu” na nossa língua) dizendo, no presente, o que o outro teria dito no passado; (3) “Aí eu disse”, sujeito em primeira pessoa, mas se referindo ao que disse no passado; (4) “quem tem medo é você”, sujeito em primeira pessoa dizendo, no presente, o que ele próprio teria dito no passado:

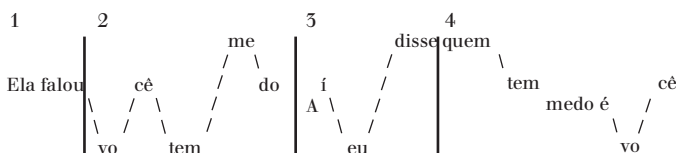


Figura 2: Desenho melódico de “Ainda É Cedo” – 29º e 30º versos.

Esses recursos enunciativos, habituais na literatura ou em qualquer manifestação da linguagem verbal, tomam vulto especial no universo da canção em virtude do encanto irresistível da voz. Tudo que é cantado se torna também um modo de dizer atual. Ao pronunciar “você tem medo” dentro da melodia proposta, o intérprete está reproduzindo, no instante em que canta, a curva entoativa executada pela personagem (ela, a menina) em outra ocasião. Da mesma forma, ao replicar “quem tem medo é você”, refaz a curva que o próprio “eu” teria flexionado para dizer a frase em tempos atrás. Nos dois casos, as curvas são refeitas aqui e agora pela voz do cantor, de tal maneira que os sentimentos a elas associados parecem reviver na voz e interpretação de quem canta.

Esses recursos nos ajudam ainda a compreender a natureza da unidade entoativa. Se compararmos esses quatro segmentos com os dois do diagrama anterior, veremos que as curvas (2ª e 4ª) identificadas com o diálogo mantido pelo casal (“você tem medo” e “quem tem medo é você”), não são audíveis como tais no primeiro diagrama, já que lá não podem ser isoladas dos seus segmentos anteriores. Em função da letra composta, só podemos considerar como unidades entoativas os dois segmentos integrais: “Ela também estava perdida / E por isso se agarrava em mim também”. Portanto, os contornos das frases melódicas possuem unidades entoativas virtuais que poderão ser ignoradas ou, ao contrário, salientadas pelo letrista. Seja como for, importa-nos o fato de que as canções geradas por manobras musicais produzem unidades entoativas tanto

quanto as que provêm diretamente da fala, com a diferença que aquelas só definem suas unidades depois do recorte linguístico. Se pensarmos no caso extremo da composição de “Carinhoso”, cuja melodia havia sido composta por Pixinguinha em 1917, podemos dizer que suas unidades entoativas só foram reveladas ao público em 1937, após a intervenção de Braguinha (João de Barro), autor da famosa letra. Depois disso, já transformada em canção, a obra foi regravada por centenas de intérpretes e atingiu o sucesso que hoje conhecemos.

A noção de unidade entoativa é, portanto, um pré-requisito para configurarmos o perfil do artista que atua genericamente na área musical, mas que é dotado de propensão cancional. Mesmo que jamais proponham suas atividades nesses termos, os cancionistas parecem intuir o *quantum* ideal de música e fala para as suas obras e chegam a evitar excessos de uma e de outra como se comprometessem o destino final do trabalho.

Essas noções possuem um sentido relacional preciso. Excesso de música, nesse caso, é carência de fala, é falta de linguagem oral dentro da obra para completar o seu sentido. Retrata a situação em que o cancionista já compôs uma boa melodia, mas anda em busca de uma letra que revele suas unidades entoativas e configure um tema identificado com suas inflexões. A longa espera (consciente ou não) de Pixinguinha por uma letra que retirasse o seu choro, de apenas duas partes, de um limbo musical que à época previa para o gênero três partes também ilustra o caso da música excessiva e da falta de figuras locutivas. Mas a tão corriqueira procura de letrista que possa encaminhar uma criação melódica para o mundo da canção é sempre um exemplo desse “cálculo” subjetivo que prefere desprezar um pouco da autonomia musical em favor de um modo de dizer mais compatível com os conteúdos do dia-a-dia.

O excesso de fala, que hoje é cultivado com funções específicas no *rap* e em alguns tipos de *funk*, já foi, sobretudo no passado, um transtorno para os compositores que padeciam então de carência musical e necessidade imediata de colaboração de um músico que estabilizasse suas invenções espontâneas. O depoimento de Paulo Soledade a respeito de Fernando Lobo é bastante representativo desse sentimento de falta:

O Fernando [Lobo] era curioso. Dificilmente ele trazia uma ideia completa. Mas, quando ocorria uma ideia de uma música pra ele, ele vinha alucinado porque não sabia música, não sabe, não sabia escrever. Então ele vinha pelo meio da rua e entrava no meu apartamento feito um maluco: “Ouve isso, ouve isso, antes que eu me

esqueça”. Depois de eu tocar no violão, a ideia já ficava mais difícil de esquecer.⁷

Embora se beneficiasse dos lampejos momentâneos que lhe traziam à mente palavras entoadas, Fernando Lobo sabia que tais fragmentos, como qualquer frase do nosso cotidiano, se perderiam se não contassem com um registro quase instantâneo que, naquele tempo, dependia de reprodução instrumental ou de escrita em partitura. O “cálculo”, nesse caso, seguia outro princípio: menos espontaneidade oral e mais recursos musicais, sob pena de pôr em risco o material recém-criado. O depoimento de Nássara confirma como a falta musical era frequente na era do rádio:

O Lamartine Babo, assim como eu também não toco instrumento nenhum, a não ser arranhar muito mal, o Lamartine também. O Lamartine Babo não tocava instrumento nenhum, ele fazia música mentalmente. Agora, uma memória musical espantosa, fabulosa, inacreditável [...] Ele, por exemplo, chegava ao Pixinguinha, que fez a maioria das orquestrações das músicas dele, e ele solfejava a harmonia, aquelas introduções, tudo mental (solfeja): pararara tararara larilarirara. Enfim, era eu também..., o Wilson Batista, o Haroldo Lobo, a maioria não conhecia música.⁸

Note-se que o principal aqui não é destacar a insuficiência musical dos compositores de canção, uma vez que quase todos partilham essa pouca intimidade com a linguagem musical *stricto sensu*. A questão é a falta de música para a estabilização e perenização da obra, algo que hoje, do ponto de vista técnico, praticamente não existe mais. Os recursos de gravação eletrônica já foram devidamente disseminados entre músicos, não-músicos e aficionados da canção, a tal ponto que a linha divisória entre artista e público-ouvinte está cada vez mais fluida. Boa parte das plateias de espetáculos musicais é formada por autores de um ou mais CDs independentes. O que permanece é a opção estética ou funcional de dosagem dos recursos musicais tendo em vista o efeito final que se pretende causar no ouvinte. Hoje é possível operar na tangente da fala sem que se perca o material sonoro criado. Pode-se desconsiderar a

7 BOTEZELLI, J. C. Pelão & PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*, vol. 3. São Paulo: Sesc, 2000, p. 165.

8 BOTEZELLI, J. C. Pelão & PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*, vol. 6, p. 41.

afinação das alturas e todo o apoio harmônico que antes pareciam peças fundamentais na estrutura da composição. Pode-se também dispensar a métrica dos versos, embora, no caso do *rap*, ela seja compensada por uma implementação compulsiva de rimas finais e internas que não deixam de ser traços de musicalização. Aqui, para obter o efeito de denúncia numa contextualização de vida quase épica, nada melhor que menos música e mais fala, ainda que, assim mesmo, além das aliterações exacerbadas, a hiperdosagem do ritmo percussivo mantenha em pauta a presença musical.

A estratégia bossa-nova

Em campo oposto, houve tendências na bossa nova que exploraram o máximo possível os recursos musicais no âmbito da canção, não apenas as célebres dissonâncias harmônicas, mas também o improviso vocal tão incentivado nos circuitos de produção do *jazz*. Nas experiências-limite, chegavam a neutralizar o conteúdo da letra com *vocalises* (“sabadabadá...”) para evitar o apelo figurativo (falar das coisas do mundo e das relações humanas). Restava apenas a voz como um modo de dizer, mas sem foco no que era dito. Não são muitos os compositores brasileiros que apostaram nessas tendências. Nossas canções deixam em geral pouco espaço para o improviso puro e simples; sempre que aparece, exerce funções de passagem, introdução, finalização etc. e jamais se confunde com o núcleo cancional determinado pela relação melodia e letra.

Por mais que se esmerassem na condução harmônica da melodia, os bossanovistas logo sentiam necessidade das figuras locutivas definidas pelas entoações embrionárias de toda melodia. Sentiam falta de letra, mas não de qualquer letra. Os versos ideais eram aqueles que anunciavam a presença do cantor, recortavam as unidades entoativas, mas não se deixavam levar pelo “peso” do conteúdo. Para tanto, além da adoção do registro quase infantil (“O Barquinho”, “Trem de Ferro”, “Presente de Natal”, “O Pato”, “Lobo Bobo”) e dos comentários sobre a própria música (“Samba da Minha Terra”, “Samba de Uma Nota Só”, “Bim Bom”), os autores recorriam aos temas gerais pouco conflitivos (“Brigas, Nunca Mais”) que, de certo modo, se anulavam como conteúdo, orientando a atenção do ouvinte para o encaixe fonético das palavras na levada do samba. Falavam do amor, da felicidade e da natureza, temática que João Gilberto sintetizou no título do seu segundo LP: *O amor, o sorriso e a flor* (verso da canção “Meditação”, de Tom Jobim e Newton Mendonça).

Podemos dizer que se trata de estratégia não deliberada dos artistas que queriam mais música e menos fala, sem contudo prescindir

do formato cancional. Criando letras nessa esfera de generalidade e eutímia, os mentores da bossa nova se resguardavam do lado escuro da vida, das asperezas do cotidiano, das divergências sociais e das paixões intensas do indivíduo. Evitavam ainda as ironias, as denúncias e as construções de duplo sentido. As letras eram o que eram, serviam apenas para “dizer” a melodia e não para carregar o ouvinte até as profundezas do conteúdo humano. João Gilberto mal arrisca pôr letra em suas pouquíssimas composições e, não raro, propõe alterações de texto para interpretar a seu modo composições alheias. Podemos dizer que a letra, na bossa nova, é para atenuar a abstração musical, mas não para mergulhar em assuntos do mundo exterior ou do universo emocional. Esse mínimo é o seu *quantum* ideal de fala.

Todos os demais gêneros⁹ da canção brasileira se mostram mais abertos à participação da fala e à exploração de outras regiões, menos vagas, do seu conteúdo linguístico. Todos permitem maior semantização dos temas tratados, ainda que muitas vezes o próprio letrista prefira um recorte comedido do contínuo melódico para evitar sugestões ideológicas com as quais não se identifique. Mas encontramos conteúdos intensificados no rock, no samba-canção, na antiga canção de protesto, na valsa, na marchinha carnavalesca, na produção tropicalista, na música sertaneja, na música axé, no *funk*, no *reggae* e até no iê-iê-iê. Ou seja, a regra é a intensificação, em graus diversos, do conteúdo da letra, o que se traduz automaticamente num aumento do papel da fala na composição. A bossa nova, exercitando uma dicção muito peculiar, testou o limite da canção no horizonte musical, mostrando até que ponto podemos dessemantizar¹⁰ uma letra, já que é impossível eliminá-la, para valorizar suas propriedades sonoras em comunhão com a linha melódica e a levada rítmica.

A estratégia rap

Como deixamos entender, o *rap*, ao contrário, testa o limite da canção no horizonte da linguagem oral, mostrando até que ponto podemos investir nos significados linguísticos, servindo-nos da entoação quase pura, para transmitirmos informações verbais, normalmente intensas, sem perdermos os traços musicais que garantem sua âncora

9 Os gêneros referem-se em geral ao padrão rítmico adotado pela composição, embora nem sempre as interpretações se mantenham fiéis ao ritmo de origem.

10 “Dessemantizar” significa esvaziar os significados próprios do componente linguístico.

na linguagem da canção. As composições já surgem com suas unidades entoativas, sem estabilidade nas alturas, mas contando especialmente com as aliterações fonéticas e com o respaldo da base percussiva. Embora o gênero tenha sido importado de bairros norte-americanos (a maioria dos gêneros é importada ou sofre forte influência do que se faz fora do país), veio ocupar um lugar preciso na história na nossa canção. Seu formato, menos música mais fala, é ideal para se fazer pronunciamentos, manifestações, revelações, denúncias etc. sem que se abandone a seara cancional. Podemos dizer que o trabalho musical, no *rap*, é para restabelecer as balizas sonoras do canto, mas nunca para perder a concretude da linguagem oral ou conter a crueza e o peso de seus significados pessoais e sociais. Esse mínimo percussivo e aliterativo é o seu *quantum* ideal de música.

A aceleração e a tematização

A maioria esmagadora das canções nacionais apresenta, em boa medida, tanto os recursos de estabilização musical quanto os dados de semantização linguística. Observando esse vasto repertório, percebemos que outro tipo de oscilação obriga o cancionista a se posicionar no campo da linguagem, tendo em vista a natureza de conteúdo que deseja transmitir em cada obra. A ligação entre as notas de uma melodia pode ser muito bem definida por movimentos acelerados que dão consistência rítmica à forma geral da música e menos relevância aos tons individuais emitidos pelo intérprete. Mas essa ligação pode permanecer um tanto dissipativa nos movimentos lentos que estendem as durações, criando sons com alguma independência da estrutura musical (embora jamais se desprendam totalmente dessa rede de relações). Gisèle Brelet, musicóloga que muito refletiu sobre o parâmetro andamento na música erudita, traduz a desaceleração nos seguintes termos¹¹:

[...] a lentidão encarna mais particularmente a exigência de individualização dos sons; também a ligação [entre as notas] se torna mais precária, e o intérprete aí sempre corre o risco de romper a

11 As traduções livres do texto de Gisèle Brelet que apresentamos neste artigo são de nossa responsabilidade.

continuidade do desenho melódico e de anular a duração musical deixando-a a mercê da dispersão.¹²

Para a autora, portanto, a ligação ou a individualização das notas decorrem sobretudo do andamento e acabam determinando a densidade musical da obra. O movimento vivo, por caracterizar constantemente o formato geral da peça, assegura o vínculo entre as notas e o arrebatamento imediato que isso causa, não deixa espaço para a dispersão melódica e muito menos para a desconexão do ouvinte com o presente musical, razão pela qual está sempre associado ao divertimento do corpo e do espírito e menos envolvido com a profundidade de seu alcance musical. Ao contrário, o movimento lento é caracterizado pela tendência à individualização das notas e pelo detalhamento de suas nuances rítmicas e harmônicas. É o que torna a música mais expressiva, pois nos permite demorar nas sutilezas da sua forma e confrontá-la com nossa própria duração subjetiva, repleta de esperas daquilo que *não é ainda*, mas que, para nós, *já é*¹⁵. As notas quase individualizadas nos comunicam a insuficiência do instante musical e, simultaneamente, nos convidam a passar do tempo da obra para o nosso tempo interno, a despeito de todos os incômodos subjetivos que isso possa trazer.

Segundo Brelet, a ligação entre as notas está plenamente assegurada no movimento acelerado, uma vez que seus tons são apreendidos como um conjunto indivisível e a obra se mostra semelhante a si mesma no decorrer do seu desenvolvimento. Não há risco de que se rompa a continuidade do desenho melódico. No movimento desacelerado, o fenômeno da individualização das notas, embora valorize a complexidade rítmica e harmônica da peça, pode às vezes ameaçar a ligação entre os tons justamente pelo efeito de suas descontinuidades. Mas a exploração das nuances sonoras que aumentam a densidade musical das obras lentas é sempre acompanhada, de acordo com a musicóloga, de uma “resistência à atomização da frase”, o que gera um equilíbrio entre a moderação do alentecimento e o elã da rapidez. Mesmo se referindo à música em geral, Gisèle Brelet traz uma importante contribuição para pensarmos o papel do andamento nas melodias de canção e para, mais uma vez, estabelecermos o cálculo subjetivo que leva os cancionistas a dosarem, desta vez, o *quantum* de aceleração e desaceleração adequado às suas canções:

12 BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris: PUF, 1949, p. 380.

15 VALÉRY, Paul. *Cahiers*, tome 1, coll. La Pléiade. Paris: Gallimard, 1973, p. 1290.

Assim, o andamento, em vez de ser uma medida abstrata e arbitrária imposta à obra de fora para dentro, exprime seu devir em sua estrutura concreta, o contínuo e o descontínuo em suas exigências correlativas. A ligação deve sempre ser suficientemente rápida para que as individualidades sucessivas dos sons não deixem entre si um vazio e, entretanto, suficientemente lenta para que floresça a originalidade das sonoridades diversas. É a razão pela qual há um limite tanto para a rapidez como para a lentidão que se destroem a si próprias quando há exagero; a rapidez, rápida demais, é pura precipitação e a lentidão, lenta demais, torna-se languidez: uma perde seu elã e a outra, sua plenitude.¹⁴

A importância do andamento no mundo da canção também é notória e, além disso, a oscilação entre seus extremos adquire ainda maior relevo por se tratar de um universo de sentido especialmente concentrado no tempo (três minutos, em média). A concepção acelerada produz igualmente melodias bem estruturadas, com grupos de notas unificados que evitam qualquer dispersão individual da sonoridade. Esses traços, porém, combinam-se na canção com recorrência de motivos que contribuí diretamente para a formação de identidade melódica entre os temas. É a chamada *tematização*, processo que organiza tanto pequenos segmentos da linha do canto quanto segmentos mais amplos, conhecidos como *refrãos*. As melodias aceleradas e tematizadas mais envolvem do que evoluem, não abandonam o seu centro. Com esses recursos que valorizam as relações de identidade, elas pedem letras que, de algum modo, também retratem comunhão entre personagens e seus objetos de valor. Nada melhor que letras que celebrem conquistas, aquisições materiais ou espirituais, encontros amorosos, qualidades pessoais, enfim, todo tipo de conjunção narrativa.

Assim como fizemos alusão às experiências-limite que levam a um “excesso de música” ou a um “excesso de fala” captados pelo cancionista, agora podemos nos referir ao eventual “excesso de tematização” praticado por quem quer reforçar o papel da identidade na melodia e, por decorrência, na letra. Essa tendência era muito cultivada na música popular anterior aos processos de gravação como garantia de sobrevivência dos melhores motivos melódicos gerados espontaneamente. Normalmente esses trechos já surgiam “colados” a uma letra, ainda que

14 BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, p. 380.

esta muitas vezes sofresse variações. Claro que, durante as brincadeiras de rua, podiam aparecer novas estrofes e mesmo algum desenvolvimento melódico, contanto que as novidades voltassem ao núcleo já consagrado, ou seja, ao refrão, pois nele estava inscrita a memória daquela criação específica.

A possibilidade de registro das composições eliminou essa função mnemônica do refrão, mas reavivou sua função identitária. Toda vez que precisasse enaltecer valores, ações ou qualidades por meio dos quais um personagem ou o próprio eu-lírico pudessem ser reconhecidos, o cancionista ativava a tematização, visto que a recorrência melódica facilmente se compatibiliza com a ideia de um sujeito em conjunção com objetos ou com outros sujeitos. Se pensarmos no refrão de “Andar Com Fé”, de Gilberto Gil, a repetição de sua linha melódica mostra que há uma identidade entre seus elementos sonoros equivalente à identidade entre o eu e a fé expressa pela letra.

Mas nunca uma canção se baseia apenas em identidade pura. A quase exigência de outra(s) parte(s) com características variadas demonstra que, ao estabelecer seus processos de tematização, o cancionista já introduz alguns desdobramentos motivicos que servem para atenuar o projeto reiterativo e fazê-lo nutrir-se também de alteridade. No fundo, essa presença da variação desfaz o efeito obsessivo da recorrência e, ao mesmo tempo, revitaliza sua tendência à involução como um ganho estético, já que a principal função desses discretos abandonos do refrão ou dos temas reincidentes é justamente a de retomá-los adiante com maior intensidade (prova disso é o sabor típico do retorno ao refrão).

De todo modo, esses desdobramentos, essas variações melódicas e a própria existência de outras partes nas composições são recursos que incorporam traços da alteridade – ou, se preferirmos, da descontinuidade – no âmbito das canções temáticas, normalmente mais aceleradas e próprias para favorecer as relações de identidade na melodia e na letra. Ou seja, mesmo quando se deixa impregnar pelo canto rápido e por seus motivos recorrentes, o cancionista abranda sua escolha inicial com sugestões de variação que, no fundo, representam vestígios da escolha contrária. Até uma composição como “Morena de Angola” (Chico Buarque), obstinadamente temática, exhibe pequenas variações, mais melódicas que rítmicas, para delinear uma segunda parte que clama pelo retorno da primeira.

A desaceleração e a passionalização

A tal escolha contrária, em sua plenitude, envolve três categorias essenciais, todas prestigiando a alteridade: desaceleração, saltos intervalares e transposição brusca de registro (grave, médio e agudo). Já vimos, com Brelet, que a lentidão tende a individualizar as notas e a potencializar o seu caminho harmônico criando um ambiente sonoro propício à configuração da espera dentro e fora do processo musical. No caso das canções, essas características se estendem ao domínio da letra suscitando temáticas relacionadas à perda amorosa, à saudade, à carência, enfim, à busca do outro, tanto no passado (nostalgia) como no futuro (esperança). Os grandes saltos intervalares introduzem na melodia uma descontinuidade que, de certo modo, ameaça a sua integridade¹⁵, pois apressa a evolução de sua trajetória pondo em relevo o lado “impaciente” da espera. Se as notas em pauta forem especialmente individualizadas por longas durações, o salto se torna ainda mais dramático na voz do cantor, uma vez que figurativiza um canto plangente, um lamento, oriundo do espaço subjetivo do próprio enunciador. A representação expandida do salto intervalar é a transposição de registro. Em vez do salto localizado, temos aqui um trecho integral da canção que se projeta para o agudo exigindo do intérprete um esforço de emissão compatível. Obras como “Travessia” (Milton Nascimento e Fernando Brant), “Força Estranha” (Caetano Veloso) e “Oceano” (Djavan) ilustram bem esse modelo em que a primeira parte oscila entre as regiões grave e média, enquanto a segunda ocupa inteiramente o registro agudo. Enfim, as três categorias mencionadas distinguem o núcleo da canção passional, aquela que enfatiza a importância do outro na constituição do sujeito e a existência inexorável da descontinuidade na expressão lenta do canto.

Como no caso da canção temática, a canção passional também dispõe de recursos para atenuar um possível excesso de passionalização decorrente da tricotomia categorial. É comum que a expansão lenta da melodia se dê progressivamente, de maneira escalar, sem intervenção importante dos saltos intervalares (ex.: “Valsinha”, de Vinicius de Moraes e Chico Buarque). Mesmo quando esses ocorrem, é igualmente comum que sejam sucedidos por sequências gradativas de tons, tanto ascendentes quanto descendentes, como se as gradações compensassem

15 Brelet lembra que o compositor e musicólogo Paul Hindemith, em seu tratado de harmonia, “tenta provar que o intervalo essencialmente melódico é a segunda, enquanto as quintas e quartas, intervalos especificamente harmônicos, são estranhos e até contrários à melodia” (BRELET, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, p. 157).

o movimento brusco praticado pelos saltos. Outro recurso de atenuação das passagens descontínuas no interior das canções passionais é a gradação de segmentos melódicos (motivos), dado que essa gradação se transforma em lei de evolução, típica de uma espera serena (ex.: a primeira parte de “Eu Sei Que Vou Te Amar”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes). Tudo ocorre como se os processos graduais restaurassem um tanto da recursividade da tematização e, com ela, o princípio de identidade pouco presente nas composições passionais.

Por mais que queira se expressar numa esfera passional, intimamente ligada à desaceleração, ao sentimento de falta e à espera impaciente do outro, o cancionista naturalmente se afasta da forma extremada da paixão incorporando leis de gradação ou mesmo adotando algum tipo de refrão para salvaguardar sua própria identidade durante o processo de busca. Os autores da bossa nova, por exemplo, jamais deixaram de tratar dos assuntos amorosos tão caros aos artistas do samba-canção e do bolero que precederam o movimento, só que nunca o fizeram do mesmo jeito. Mesmo conservando o andamento lento, tendiam a abandonar as longas durações vocálicas e as amplas inflexões melódicas exploradas pelos antigos sambistas em proveito dos movimentos gradativos (basta cantarolarmos o início de “Minha Namorada”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) e até reiterativos (início de “Lobo Bobo”, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), de modo a valorizar o elo entre as notas e, conseqüentemente, o ritmo global que assegurava o elã melódico do então novo gênero.

Para concluir

A iniciativa da atenuação sempre serviu aos cancionistas para flexibilizar suas escolhas iniciais de atuação, sobretudo quando querem marcar posição estética diante dos ouvintes. Atenuar a musicalização é reconhecer que as melodias cantadas comportam figuras entoativas (modos de dizer) que precisam ser reveladas por suas letras. Atenuar a matéria bruta da fala é reconhecer que as mensagens linguísticas poderão ser não apenas entendidas pelo ouvinte, mas também fixadas com recursos musicais que favorecem a reprodução de suas frases pelos seguidores e aficionados do gênero. Atenuar a tematização é injetar alteridade na identidade melódica por meio de pequenas e significativas variações da linha cantada. Isso permite que a letra aborde também os efeitos da disjunção mesmo num ambiente musical em que o encontro e a celebração são situações privilegiadas. Atenuar a passionalização é

graduar os intervalos melódicos e introduzir alguma recorrência nos movimentos verticais (grave/agudo) do canto para, justamente, injetar identidade no domínio da alteridade, marcado por grandes inflexões vocais. São meios musicais que em geral repercutem na letra como sugestões de elos à distância ou de esperas pacientes, tendo como fundo a desunião.

Essas atenuações não são mais que “cálculos” subjetivos intuitivamente elaborados pelos cancionistas toda vez que se entregam a um processo de criação. Se a canção brasileira tem hoje um perfil facilmente identificável, isso se deve a essa prática pouco consciente, mas meticulosamente desenvolvida por nossos artistas nos últimos cem anos.

Sobre o autor

Luiz Tatit

Professor titular do Departamento de Linguística da FFLCH-USP. Possui graduação em Linguística pela FFLCH e em Música pela ECA-USP. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq – nível 1C. E-mail: tatit@usp.br

RESENHA

Em busca do futuro perdido: a tarefa política da nova geração

Isabel Loureiro¹

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014, 460 p.

A sensação de que o mundo capitalista, o nosso mundo, se encontra num fim de linha avançando em direção ao abismo tornou-se comum não só no campo da esquerda intelectual mas na sociedade em geral. O novo livro de Paulo Arantes – cujo título resume com precisão mais um capítulo do seu esforço permanente de renovar a Teoria Crítica – procura dar estatuto teórico à época de transição que atravessamos às cegas, temendo nunca chegar sãos e salvos a porto seguro.

Antes de mais nada, uma observação preliminar. Estamos às voltas com um livro exigente, à espera de leitores atentos, sem preconceitos, dispostos a atíçar a imaginação. A tarefa do nosso Autor não é fácil. Um mundo em transformação, para o qual não existem ainda conceitos adequados, não pode ser apreendido nem traduzido numa forma simplificada. Contra a linguagem reificada, unidimensional e o consenso paralisante que torna quase indistinguíveis esquerda e direita, a ironia corrosiva, por vezes o sarcasmo demolidor. O trabalho do pensamento apresentado em toda a sua inteireza – uma das grandes qualidades de Paulo Arantes, também em suas exposições orais – remete à imagem do prisma que ao refratar a luz em várias direções compõe um panorama intensamente matizado. A própria construção dos ensaios, com o Autor dialogando consigo mesmo em longas digressões-excursos, é testemunho disso. O trabalho do pensamento pulveriza categorias petrificadas – o que já é uma forma de resistência contra a paralisia intelectual da esquerda – e convida a pensar junto. Leitor voraz de memória invejável, Paulo comenta livremente uma extensa bibliografia sobre as questões candentes do presente, intercalando esses comentários com reminiscências de romances, filmes, peças de teatro e assim por diante,

1 Professora aposentada do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp, Marília, SP, Brasil). E-mail: belloureiro@uol.com.br

num domínio impressionante do seu material, a ponto de por vezes provocar vertigem no leitor, curioso para ver aonde tudo isso vai dar. Não há dúvida de que ideias para muitos projetos de pesquisa podem ser tiradas daqui. É esse impulso generoso, buscando oferecer todos os elementos disponíveis para que o leitor pense por si mesmo, inclusive contra o próprio Autor, que torna essa meditação tão necessária num momento em que grande parte da esquerda não consegue ultrapassar o horizonte da próxima eleição.

Isto posto, encaremos a tarefa ingrata de resumir esse pensamento fecundo e original, puxando o nosso fio da meada. Estes ensaios e entrevistas – heterodoxamente filosóficos e materialistas – sobre a experiência intelectual do tempo presente, ao descreverem sem nenhuma benevolência as suas deformações, bem que poderiam ter como subtítulo, parafraseando Freud ao contrário, o mal-estar na barbárie. Mas afinal que mudanças aconteceram no mundo que permitem infligir tanto sofrimento indevido a parcelas cada vez maiores da população mundial, sem provocar nenhuma comoção visível? Que mutação histórica foi essa que tornou plausível a comparação, extravagante à primeira vista, entre o novo mundo do trabalho, vigente sob o neoliberalismo, e o trabalho forçado do sistema concentracionário nazista? Por que considerar o Brasil um capítulo local do estado de exceção permanente que assola o planeta?

A resposta se encontra no primeiro ensaio, que dá título e armação teórica ao livro, enquanto os outros expõem as figurações em que se traduz concretamente o Novo Tempo do Mundo. Sem poder entrar nos detalhes da reconstituição desse conceito, a ideia básica é que com a falência do horizonte de expectativas inaugurado com a Revolução Francesa – uma era de esperança em que se acreditava em mudanças fundamentais no futuro, à qual sucedeu, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o consenso liberal-keynesiano – a humanidade, para falar como Wallerstein, encalhou num “período negro” de “caos sistêmico”. Com o fim da URSS e da Guerra Fria, começou-se a perceber que “o horizonte do mundo encolhera vertiginosamente e uma *era triunfante de expectativas decrescentes* principiara”, um “tempo intemporal da urgência perpétua: este o Novo Tempo do Mundo” (p. 94). Em outros termos, o fim das grandes expectativas tem a data da morte do *Welfare*, com a reintrodução do medo econômico e da insegurança social em sociedades consideradas como de excessivo bem-estar. Vivemos em sociedades de risco, à beira do colapso ecológico, num permanente estado de alerta – não por acaso o princípio da responsabilidade e o da precaução fazem parte do debate –, indicando que o horizonte do mundo se estreitou. No resumo de Helga

Novotny: “A categoria temporal do futuro foi simplesmente suprimida e substituída por uma outra, a do presente prolongado”. Ou nas palavras do Autor: “Não basta anunciar que o futuro não é mais o mesmo, que ele perdeu seu caráter de evidência progressista. Foi-se o horizonte do não experimentado. Com isso o próprio campo de ação vai se encolhendo” (p. 96). Surge assim a grande questão: como “manter o horizonte de tal modo descomprimido que o ‘não imaginado possa continuar imaginável’”? (p. 97) Ou seja, como fazer política, ou melhor, antipolítica, em oposição ao fervor gestor e policial aliado da lógica da valorização, que hoje faz as vezes de política? Veremos que o último ensaio responde de algum modo a essa questão, seis anos depois abriu-se uma fresta por onde sopra um pequeno vento de utopia no presente prolongado.

Os três ensaios seguintes expõem as figuras contemporâneas do Novo Tempo do Mundo. O primeiro deles, “*Sale Boulot*”, é um belíssimo escrito sobre o Holocausto e o atual mundo do trabalho, a partir do paralelo traçado pelo psicanalista francês Christophe Dejours entre o neoliberalismo dos vencedores de 1989 e o sistema concentracionário nazista. O aparato nazista de extermínio não teria funcionado sem a colaboração eficiente de milhões de indivíduos comuns consentindo em realizar zelosamente o seu trabalho sujo. De modo semelhante, o “novo mundo do trabalho moldado pela racionalidade neoliberal dominante”, tendo virado um “imenso campo de experimentação e difusão da crueldade social”, produziu, tal como na Alemanha nazista, uma “livre submissão defensiva” (p. 109). Foi o sofrimento social gerado no e pelo trabalho no período neoliberal que levou Dejours à reinterpretação de que o nazismo, como mobilização para o massacre, só se tornou possível porque todo o povo alemão foi posto a trabalhar. “Só o trabalho tornou possível organizar essa conduta de massa em proveito do horror (...)”. Em nome do trabalho, sempre se poderá valorizar uma desgraça. Este o segredo de toda ‘colaboração’” (p. 110). Exposta assim, sem mediações, pode parecer excessiva a comparação entre o trabalho genocida dos nazistas e a atividade compulsória de indivíduos livres atados a um ganha-pão, mas basta ler este ensaio formidável, que dá muito o que pensar, para convencer-se de que a “Era dos Extremos de Hobsbawm foi antes de tudo o Século do Trabalho Sujo” (p. 140).

É precisamente porque o horizonte do mundo encolheu – fruto da desintegração da sociedade salarial sob o comando do capital – que cresce a necessidade de manter imobilizadas as populações recalci-trantes. Estas vegetam em “Zonas de Espera” (título do terceiro ensaio) – presídios, campos de refugiados, agências de assistência social para desempregados em busca de trabalho, Faixa de Gaza, Cisjordânia

ocupada, *checkpoints* espalhados pela Europa (mas não só) visando a impedir a entrada de imigrantes ilegais e, acrescentemos por nossa conta, ocupações de trabalhadores sem teto e sem terra – verdadeiras zonas de “suspensão do tempo” onde punir, humilhar, infligir sofrimento têm como objetivo a submissão necessária à administração “eficiente” dessa “humanidade residual que estorva” (p. 186). No turbocapitalismo da aceleração absoluta abriu-se um fosso entre o núcleo endinheirado correndo infatigavelmente para acumular capital e os párias sub-humanos com tempo de sobra para esperar “por coisa nenhuma” (p. 152). Aqui novamente o tempo é matéria para reflexão – tempo acelerado das elites *versus* espera imobilizadora dos pobres, a base material do conjunto sendo dada pela falência da sociedade do trabalho. Todas essas descrições do sofrimento inútil mundo afora conduzem a imaginação de volta à “quarentena infinita” (p. 188) dos campos de concentração nazistas. Diante dessa espera sem horizonte, que “corrompe sem fermentar” (p. 187) – a Questão Palestina não nos deixa mentir – talvez seja preciso concordar com o veredicto de que o “prazo de validade do teorema marxista – a humanidade só se defronta com os problemas que pode resolver – esteja vencido” (p. 82).

A falência da sociedade salarial, que no período fordista-keynesiano proporcionava alguma forma de coesão social, levou ao sequestro do futuro para as novas gerações, produzindo violência crescente dos dois lados: por parte do Estado, com toda a força de que dispõe – policial, legal e extra-legal – visando a garantir a segurança do capital, e por parte das periferias que protestam contra a injustiça em que vivem encurraladas. Esse estado de “emergência perene” (p. 225) é objeto da análise do quarto ensaio, “Alarme de incêndio no gueto francês”, focado nos tumultos das periferias francesas em 2005, vistos como resultado do “longo processo de erosão dos direitos fundamentais” desde a década de 1980, que acabou por ganhar novo ímpeto com o 11 de setembro de 2001. Não nos enganemos, o caso francês é emblemático do que se passa no resto do mundo. O cinismo das “elites delinquenciais de hoje” (p. 244), que não acreditam mais em sua própria legitimidade e, por isso mesmo, ameaçam as populações recalcitrantes com a permanente emergência econômica, é um sinal da exaustão do capitalismo histórico, cuja fase atual – embora se refira à França, para bom entendedor meia palavra basta – Paulo Arantes caracteriza sarcasticamente como “ciclo de capitalismo de compadres” (p. 232) ou, mais debochadamente, “capitalismo de convivência entre cupinchas” (p. 211). Este o enquadramento em que a exacerbação do sentimento de insegurança se torna vital para a gestão, por parte do Estado, da “Era da Emergência”.

O restante do livro tem o Brasil como tema. Mas há uma mudança de tom entre as partes 3 e 4 (escritas entre 2007 e 2011) e o ensaio final, sobre os eventos de junho de 2013. Antes de 2013, o ano que não se encerrou, o sentimento era o de uma sociedade presa à maldição de uma conjuntura que não passa, a um horizonte de expectativa nulo sob a hegemonia cultural da direita. Embora os melhoramentos obtidos por milhões de trabalhadores pobres no Brasil não sejam de modo algum subestimados por nosso Autor, o que o incomoda é o outro lado da moeda, o “capitalismo brasileiro de cupinchas” (p. 312). Embora o Brasil de hoje seja muito diferente daquele de 1964 (para não falar do Brasil colônia), vivia-se então e vive-se agora no que talvez se possa caracterizar como “Estado Oligárquico de Direito” ou Estado “dual”, que trata com liberalidade as “classes confortáveis” enquanto à ralé dispensa um tratamento “paternalista-punitivo”. Análises comentadas por Paulo Arantes mostram como “Do Banco Central ao Código Tributário, passando pela Reforma Administrativa de 1967, a Constituição de 1988 incorporou todo o aparelho estatal estruturado sob a Ditadura. (...) Vem da Ditadura a consagração da lógica empresarial como prática administrativa do setor público” (p. 298). Ou seja, o país está atolado numa Transição que não passa.

Do lado macroeconômico, estilizando muito, na divisão internacional do trabalho de acumulação, coube ao Brasil, mais uma vez, atualizar a conhecida fórmula dialética do desigual e combinado, mas sem que daí saia qualquer impulso de superação. O desenvolvimento brasileiro juntou duas pontas aparentemente opostas: o país se converteu numa plataforma de valorização financeira e, ao mesmo tempo, aderiu ao “consenso das commodities”. Nesse cenário, a ideia de segurança torna-se fundamental. Tudo o que ameaça o desenvolvimento, entendido no sentido material, tem que ser afastado. Das populações no caminho dos megaeventos, passando pelos indígenas que se opõem às mega-represas, até os coletivos urbanos do contra, todos devem ser removidos da rota do progresso. Quer por bem, assimilando-os mediante os programas assistenciais de combate à pobreza e, no caso dos jovens, anulando-os com a conversa fiada do protagonismo juvenil. Quer por mal, quando teimam em ocupar as ruas, suprimindo-os com a conhecida coreografia da tropa de choque e das detenções em massa.

Com isso chegamos ao último ensaio do livro. “Depois de junho a paz será total” é o título irônico do *tour de force* que encerra a nossa viagem e que procura dar conta do vínculo entre pacificação e insurgência. Passado um ano, continuamos a dar tratos à bola para entender o que foi o “maior protesto de massa da história brasileira, com esta

peculiaridade igualmente divisora de águas, a de que ele foi rigorosamente autoconvocado” (p. 378). Pulverizando os clichês propagados à direita e à esquerda – “baderna” de rua protagonizada por vândalos a serem devidamente dedetizados pelas forças da ordem, ou esquerdismo infantil de uma juventude desorganizada, sem direção, e que portanto dará em nada –, Paulo Arantes vai rastreando, na literatura recente sobre as classes populares urbanas no Brasil e em publicações de protagonistas dos eventos, ideias que lhe permitam construir hipóteses sobre a genealogia dos acontecimentos de junho. Dessa maneira, leva a cabo a interpretação mais original desses eventos até agora.

Se pusermos na panela de pressão brasileira os seguintes ingredientes, quase todos indigestos: o Programa de Pacificação das Favelas no Rio de Janeiro com suas UPPs, na verdade uma estratégia de guerra; a violência policial contra os moradores das periferias urbanas; as remoções forçadas exigidas pelos megaeventos; as políticas públicas que, ao incitar o empreendedorismo dos pobres, se, por um lado, canalizam sua energia para uma atividade governável, por outro, criam um sedimento reivindicativo à espreita para explodir; as lutas pela cidade, levadas a cabo por uma geração de “cidadãos insurgentes” exigindo a democratização do solo urbano; a “agonia do trabalho descartável, mostrando que o capitalismo como religião em sua forma contemporânea tornou-se um espantoso e interminável ‘ritual de sofrimento’” (p. 396); as revoltas populares pelo transporte público; a síndrome da participação cidadã sem poder, etc. – todos temas analisados pelo Autor –, desconfiemos que esse conjunto de fenômenos faz sistema e explica, quem sabe, a “nova insurgência profanatória” (p. 413) que explodiu nas ruas em junho de 2013.

Não é possível retomar aqui passo a passo a exposição até chegar à atuação do Movimento Passe Livre (MPL), responsável pelo desencadeamento daqueles eventos memoráveis. Basta dizer que o movimento foi vitorioso graças a sua lucidez tática e estratégica – em forte contraste com a inabilidade política do prefeito e do governador. Os jovens (insurgentes?) do MPL souberam aliar o foco “reformista” numa única demanda, a redução de 20 centavos na tarifa, com uma exigência anticapitalista de desmercantilização da vida, a tarifa zero. Assim sendo, apresentaram um novo modelo – ainda que seja uma “herança sem receita” (p. 428) – para as lutas sociais no Brasil, ao mesmo tempo em que afrontaram a esquerda oficial, entorpecida pela *realpolitik*.

Paulo Arantes – assim como há exatos 50 anos o Marcuse de *O homem unidimensional* – é visto frequentemente como adepto da crítica pela crítica; tal como Mefistófeles, o espírito que sempre nega, teria ficado

preso ao pessimismo de uma sociedade sem oposição; ao não apresentar alternativas, só levaria à paralisia, etc. O leitor atento verá que, muito pelo contrário, a crítica radical não se esgota nela mesma, mas cria o sentimento da urgência necessário à luta.

No mundo da racionalidade neoliberal – em que a lógica do mercado se autonomiza e se estende para fora da esfera mercantil, estruturando a ação dos governantes, assim como a dos próprios governados no mais íntimo da sua subjetividade – a ideia de negação da negação ficou obsoleta, Marcuse *dixit*, para escândalo dos marxistas ortodoxos que teimam em não perceber que o realejo da dialética já não garante a superação imanente das contradições atuais numa etapa superior. Paulo Arantes concorda. De onde viria a ruptura com o sistema absurdo da acumulação pela acumulação quando as tecnologias de controle social, tudo leva a crer, produziram um “indivíduo absolutamente governável” e isso com sua própria e resoluta colaboração? Como romper com a pretensa normalidade governamental que reduz a política a uma perspectiva contábil?

O que os insurgentes de junho nos ensinam, nas palavras de John Holloway citadas pelo Autor, é que “Não faz mais sentido falar em *paciência* [grifo meu, nem mesmo do Conceito, P. A.] como uma virtude revolucionária ou falar sobre ‘revolução futura’. Que futuro? Precisamos da revolução agora, aqui e agora. Tão absurdo, tão necessário. Tão óbvio” (p. 415). Hoje, a “utopia real” consiste na Grande Recusa desse sistema de normas, valores, práticas que mercantilizam todas as dimensões da vida, infligindo sofrimento e humilhação aos de baixo, e ao mesmo tempo temor de arriscar a ruptura com o eterno retorno do mesmo. Encarar esse estado de coisas e dar um passo adiante é a tarefa da nova geração. Que abriu uma porta em junho de 2013.

Um vento de utopia sopra em várias passagens do livro, mas vou me ater ao trecho final, quando Paulo comenta um texto da socióloga Regina Magalhães de Souza em que ela resume sua experiência de professora de sociologia numa dessas universidades particulares que vendem diplomas como se fossem bananas. A maioria dos alunos, trabalhadores pobres habitantes das periferias, vão descobrindo aos poucos que, em vez de serem apenas indivíduos atomizados lutando às cotoveladas por seus interesses próprios, fazem parte de uma coisa chamada “sociedade”, que esta “lhes exige muito, mas não lhes oferece as condições de realizarem o que foi exigido”. Ou seja, começaram a pensar e a fazer ligações entre suas experiências individuais e o contexto histórico e social. O que só foi possível porque, de alguma maneira, estavam fora da rede de integração pelo consumo, pelos movimentos sociais, partidos,

sindicatos, protagonismo juvenil. A professora reconheceu muitos deles nas ruas de junho. Isso lhe dá o *insight* de que “a massa dos manifestantes era de indivíduos desamparados e sem discurso, mas que por isso mesmo foram capazes de perceber o caráter subalterno e de segunda categoria de sua inserção na sociedade, no mercado de trabalho, no mercado de consumo, no nível superior de ensino, na vida da metrópole [...]. [Eles] descobriram que coletivamente podem manifestar-se contra uma sociedade que tudo exige e nada cumpre” (p. 456). Para usarmos os termos de Silvia Viana, eles começaram a recusar as “porradas da vida”, e por isso são imprescindíveis para a tarefa política da nova geração.

Paulo Arantes dedica seu livro “ao sangue bom que há treze anos circula nas noites de quarta” – os jovens estudantes que há mais de uma década frequentam o seminário livre animado por ele na Faculdade de Filosofia da USP. Ali fervilham ideias sobre as “coisas novas e ruins” do tempo presente, o Brasil em primeiro lugar. Incorporadas por ele à sua reflexão, essas ideias do contra, ao insuflar novo alento nas energias utópicas eclipsadas há muito, ajudam a manter viva a chama da redenção.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p389-396>

“Guerra ao tráfico”, violência policial e os limites da democracia brasileira

Livia De Tommasi¹

ALVES, Maria Helena Moreira e EVANSON, Philip. *Vivendo no fogo cruzado: moradores de favelas, traficantes de droga e violência policial no Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora da Unesp, 2013, 392 p.

O livro de Maria Helena Moreira Alves e Philip Evanson é um livro de entrevistas, que dá voz às denúncias sobre as violências cometidas pelas forças policiais no Rio de Janeiro, com o intuito de pressionar os políticos brasileiros para que modifiquem as formas violentas de atuação no campo da segurança pública, em defesa do estado de direito. É, portanto, um livro engajado, situado num momento histórico preciso: por ocasião da realização dos XV Jogos Pan-americanos no Rio de Janeiro, em 2007, as forças militares ocuparam algumas favelas. Foi realizada uma imponente operação de mais de 1300 policiais e militares no Complexo do Alemão, que resultou na morte de, pelo menos, 19 moradores. É a época do segundo mandato do governo Lula, em nível federal, e do primeiro de Sergio Cabral como governador do Estado de Rio de Janeiro, momento de acirramento da chamada “guerra ao tráfico”, mas também de grandes expectativas reformistas depositadas na criação do Programa Nacional de Segurança com Cidadania (Pronasci).

Maria Helena Moreira Alves, cientista política aposentada da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), fez seus estudos nos Estados Unidos, onde também lecionou. Irmã de Marcio Moreira Alves, jornalista e deputado federal cujo mandato foi um dos primeiros a ser cassado pela ditadura logo após a proclamação do Ato Institucional 5, Maria Helena pertence a uma importante família de políticos brasileiros. É autora de um livro de referência sobre a ditadura militar, *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)* (Petrópolis: Vozes, 1984; Bauru: Edusc, 2005), resultado de sua tese de doutoramento no Massachusetts

1 Professora do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói, RJ, Brasil). E-mail: livia.detommasi@gmail.com

Institute of Technology (MIT), uma pesquisa onde periodiza e analisa o processo de institucionalização do Estado de Segurança Nacional. Por sua vez, Peter Evanson é professor emérito de História na Universidade de Temple (Filadélfia, Pensilvânia), nos Estados Unidos. O livro foi publicado inicialmente pela Temple University Press, em 2011, e sucessivamente traduzido e publicado no Brasil. É, portanto, um livro escrito principalmente para o público norte-americano.

Os autores puderam valer-se de seu prestígio pessoal para conseguir entrevistar (entre 2007 e 2008), sobre um tema tão espinhoso como a segurança pública, todos os homens políticos brasileiros mais importantes responsáveis pelas políticas de segurança. No governo federal: o então Presidente Lula; o ex-Presidente Fernando Henrique Cardoso; o Ministro da Justiça, Tarso Genro; o Secretário Nacional de Segurança Pública, Ricardo Balestreri, o chefe da Secretaria de Direitos Humanos, Paulo Vannuchi. No governo estadual do Rio de Janeiro: o governador Sergio Cabral; o Secretário de Segurança Pública, Mariano Beltrame; Henrique Oliveira Vianna, coordenador do Pronasci; Antonio Carlos Carballo Blanco, oficial da Polícia Militar; além de um pesquisador e consultor não-identificado.

Mas, e essa é a principal qualidade do livro e o seu principal interesse, os autores não se limitam a entrevistar somente gestores e políticos. Pelo contrário, começam ouvindo moradores de algumas favelas do Rio de Janeiro, professores nas escolas situadas no “fogo cruzado”, ou seja, nos lugares onde acontece a “guerra ao tráfico”, onde os moradores vivem no meio dos tiroteios, obrigados a adequar seu cotidiano às exigências e perigos de viver num território “em guerra”, guerra provocada pelas incursões policiais que deixa marcas de balas nas paredes e marcas profundas do medo, impotência, revolta na memória de adultos e crianças; guerra que, com coragem e acuidade, os autores apresentam como uma continuidade da guerra contra o “inimigo interno” decretada pela ditadura militar. As crianças também foram ouvidas, em oficinas onde era proposto a elas desenhar para expressar suas vivências e sentimentos com relação à polícia. Entrevistaram-se, também, lideranças comunitárias de favelas; favelas onde os autores se inseriram e ganharam a confiança dos moradores, contando com a ajuda de movimentos sociais, especificamente da Rede de Comunidades e Movimentos contra a Violência (que reúne sobreviventes e familiares de vítimas de violência policial e militar e militantes populares de direitos humanos), e de organizações não-governamentais.

Cabe lembrar que, em 2007, as imagens da invasão policial no Complexo do Alemão, que resultou na morte de 19 moradores, dentre os

quais algumas crianças, foram difundidas por redes de televisão internacionais. Um relatório elaborado pela Secretária Nacional de Direitos Humanos admitiu que, na operação, houve execuções. O Secretário de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, Mariano Beltrame, questionou e desqualificou o relatório do governo federal. Mas as pressões internacionais motivaram a chegada, no mesmo ano, de um relator da ONU especializado em execuções extrajudiciais, sumárias e arbitrárias, o qual visitou o Complexo do Alemão para indagar os fatos acontecidos; o relator concluiu denunciando a arbitrariedade da operação militar e formulando uma série de recomendações para o governo brasileiro (reproduzidas no final do livro, p. 340-343). Esse é, portanto, o clima político, social e midiático em que o texto do livro foi gestado. Os autores quiseram ressaltar e ampliar o alcance daquelas denúncias.

Por outro lado, o livro foi publicado no Brasil no contexto de outros acontecimentos significativos no âmbito da segurança pública: em junho de 2013, as polícias utilizaram métodos de repressão violenta, reservados geralmente para as incursões em favelas e periferias (ou seja, onde moram pobres, pretos e, supostamente, “bandidos”) para enfrentar os protestos que ocupavam as ruas de muitas cidades do país, por ocasião de outro evento esportivo importante, a realização da Copa das Confederações, que precedeu a realização da Copa do Mundo de 2014. Nesses protestos, participaram sobretudo jovens, estudantes, moradores das regiões nobres da cidade. O lançamento do livro teve uma ampla divulgação midiática. A autora participou de programas televisivos, como o do Jô Soares, e concedeu numerosas entrevistas, nas quais denunciou: “A polícia mata mais agora do que na ditadura militar”. Acusação forte, que teve uma repercussão significativa no contexto dos movimentos de protesto. Afirma Maria Helena, em entrevista para o jornalista Yan Boechat:

Estamos chegando a um ponto onde as coisas estão passando de qualquer limite do aceitável e as pessoas da classe média estão se dando conta de que há uma política de extermínio e que as forças do estado estão atuando como em uma ditadura militar, sem respeitar nenhum direito constitucional. (...) Nessas manifestações isso ficou claro. Os desrespeitos aos direitos civis foram tremendos e, pela primeira vez, atingiram não só os pobres e negros, mas também os filhos da classe média. E de repente eclodiu a indignação. (...) Vai ter que ter uma mudança na visão da classe alta, entender que é impossível viver em um país em que

a democracia só existe nos bairros nobres e o fascismo impera na favela.²

As entrevistas com os moradores das favelas publicadas no livro são testemunhos igualmente fortes, repletos de denúncias que podem colocar em risco a vida das pessoas que as pronunciam. Porque, e isso fica claro na leitura dos relatos, os moradores de favela não têm em quem confiar, não têm um Estado ou qualquer outra autoridade que os defenda. Estão sozinhos e precisam aprender a viver no meio do fogo cruzado, entre a máquina de guerra da polícia do Estado e o poder das armas dos comandos do tráfico.

Esse é, portanto, um livro de denúncias. Mais do que uma pesquisa acadêmica, trata-se de uma ampla reportagem sobre os abusos cometidos pelas forças policiais que invadem as favelas. A escolha por esse tipo de política por parte das autoridades do Estado do Rio de Janeiro é fortemente criticada. Chama atenção que, ao mesmo tempo em que os moradores acusam os “bandidos” por estar provocando a situação de guerra em que estão constrangidos a viver, fazendo continuamente referência ao sentido comum que contrapõe “bandidos” e “trabalhadores”, suas falas reiteram a ideia de que a situação de insegurança e a violência são provocadas muito mais pelas incursões armadas dos policiais do que pela presença dos traficantes. As afirmações de professoras são contundentes:

“(…) quando os bandidos estão sozinhos, não atiram na escola, mas quando o poder constituído estabelece um enfrentamento, usando a escola como um escudo, os policiais entram no pátio e depois fazem um tiroteio com duas escolas no meio” (p. 55);

“É um pensamento bélico. (...) Me parece que é uma visão bem excludente, fascista mesmo, porque os pobres são todos inimigos e todos considerados bandidos. Então não importa se é uma escola, se tem mil crianças lá dentro, porque todos são marginais” (p. 57);

“O lema da escola é ‘somente por hoje vamos sobreviver’” (p. 59);

“Não existe uma polícia de inteligência, de investigação, então eles só sabem mesmo é atirar. (...) Outro dia mataram um barbeiro aqui quando estava no trabalho. Falaram que era marginal. Não era!” (p. 61);

2 A entrevista está disponível no endereço eletrônico: <https://medium.com/@Yanboechat/a-policia-mata-mais-hoje-do-que-na-ditadura-militar-a3695eac613e>
Acesso em: 29 jul. 2014.

“(...) o bandido acaba tendo mais respeito da comunidade do que a polícia. (...) a polícia não sabe quem é e quem não é bandido, mas trata todo mundo como se fosse. Então a comunidade acaba ficando contra” (p. 71).

As lideranças, por sua vez, denunciam com força que essas violações não acontecem por acaso, mas respondem a um “programa lento, porém contínuo, de genocídio contra as comunidades” (p. 162). “Os ricos querem paz para continuar ricos. Nós queremos paz para continuar vivos” (p. 189).

Os detalhes com os quais os entrevistados descrevem a violência provocada pelas invasões policiais – especificamente pelo *caveirão* que entra na favela atirando a esmo, cruza o portão de uma escola instalando-se no pátio, ameaçando os moradores com expressões do tipo “sai da frente, eu vou sugar sua alma”, tocando uma música sinistra que fica marcada na memória das crianças como o símbolo do terror – são assustadores e indignam qualquer leitor.

As consequências das incursões violentas das forças policiais nos territórios das favelas, as mortes que provocam, a entrada do *caveirão* na escola, o comportamento dos policiais que desde ali, protegidos, covardemente desrespeitam os direitos dos moradores, tudo isso é uma denúncia que os autores levam para as autoridades, cujas entrevistas são colocadas na última parte do livro. Lucidamente os autores atribuem as causas da violência na “cidade maravilhosa” à extrema concentração de renda, à “obsessão da mídia em estabelecer uma narrativa de guerra da polícia contra traficantes e criminosos” (p. 25), à escolha por parte dos governantes locais de uma política de enfrentamento militar e à herança da ditadura que permeia as forças policiais e militares do país.

Os problemas históricos da polícia brasileira, do ponto de vista da organização institucional, da hierarquia, dos baixos salários, da difusão da corrupção, da falta de preparo, são colocados num capítulo do livro onde os autores percorrem as etapas mais significativas das ações no campo da segurança pública no Rio de Janeiro, desde a ditadura militar até a instalação recente das Unidades de Polícia Pacificadoras (UPPs). Narram, inclusive, as origens das milícias. O governador Sergio Cabral é apontado como o responsável pela escolha de uma política de enfrentamento que provocou (e continua provocando) muitas mortes de moradores. As taxas de homicídios denunciam um número de mortes violentas muito superior à média nacional, enquanto se sabe que baixo a denominação de “auto de resistência” são camuflados muitos assassinados cometidos por policiais.

Mas, se à política de confronto é contraposta a política centrada na criação de uma “polícia de proximidade”, na aliança entre as diferentes esferas de governo que deveria levar a uma progressiva desmilitarização da polícia militar, no investimento em equipamentos para aprimorar o sistema de investigação, política proposta pelo Pronasci, a falência daquela tentativa de reforma deveria ser melhor analisada e compreendida. Hoje, é a falência do modelo de intervenção proposto com a implantação das UPPs que está na ordem do dia, programa que propôs, em teoria, “retomar os territórios” e estabelecer uma “polícia comunitária” e que, na prática, impôs a ocupação militar e o controle ostensivo resultando, denuncia Maria Helena Moreira Alves⁵, na instalação de um estado de exceção nas favelas.

Considerado que todos os gestores e políticos entrevistados citam o Pronasci⁴ como a grande proposta de reforma, que deveria provocar supostamente uma transformação profunda nos rumos da política de segurança pública, é inevitável se perguntar: como e quando acabou essa expectativa?; como e o que provocou o abandono prematuro do programa? Curiosamente, não existe, até hoje, nenhuma pesquisa acadêmica de fôlego sobre o programa, apesar de ele ter sido o programa de segurança pública com o maior volume de investimentos na história brasileira: 7 bilhões de reais⁵. Durante alguns anos, foi também o programa com o maior volume de recursos do governo federal, sobre o qual se apoiaram

3 “UPPs são estado de exceção e ameaçam a democracia, diz socióloga”, entrevista publicada no dia 25/08/2015 na Folha de S. Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/08/1351602-upps-sao-estado-de-excecao-e-ameacam-democracia-diz-sociologa.shtml> Acesso em: 29 jul. 2014.

4 Sobre as expectativas colocadas no Pronasci, ver a entrevista com Ricardo Balestreri, um dos gestores nacionais do programa, publicada em 2012, onde ele conclui: “Foi realmente um período de ouro para a segurança pública do Brasil. Não foi perfeito, mas foi a melhor coisa que aconteceu na história da segurança pública”. Disponível em: <http://segurancaedemocracia.wordpress.com/2012/05/27/pronasci-foi-a-grande-luz-de-esperanca-na-seguranca-publica/> Acesso em: 29 jul. 2014.

5 O Pronasci foi lançado no segundo mandato do Presidente Lula, em 2007, por meio de uma medida provisória, e previa o investimento de R\$ 6,707 bilhões até o fim de 2012, em um conjunto de 94 ações, que deveriam envolver 19 ministérios, em intervenções articuladas com estados e municípios. Uma descrição precisa da política nacional de segurança pública até 2007, incluindo uma apresentação crítica do Pronasci, que aponta também seus limites assim como os elementos de continuidade com o Plano Nacional de Segurança Pública, lançado no começo do primeiro governo Lula, foi realizada por Luiz Eduardo Soares; ver SOARES, Luiz Eduardo. A Política Nacional de Segurança Pública: histórico, dilemas e perspectivas. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 21, n. 61, p. 77-97, dez. 2007. Disponível em: <http://goo.gl/OKEL7g>. Acesso em: 29 jul. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142007000300006>.

muitas iniciativas em diferentes áreas, como por exemplo o maior programa de investimento público na área de Economia Solidária, o Rio Ecosol, desenvolvido pela Prefeitura do Rio de Janeiro em quatro territórios “carentes” da cidade⁶.

O Pronasci contemplava um leque muito amplo de projetos, dentre os quais, notadamente, a construção de novos presídios, a reforma dos velhos, a realização de cursos de formação para policiais que receberam, em troca, uma bolsa-formação para complementar seus salários. Investimentos em programas sociais de prevenção e envolvimento da comunidade, como os Territórios da Paz, o Mulheres da Paz e o Protejo⁷. O Pronasci se propusera a gerir o Sistema Único de Segurança Pública (SUSP), que deveria integrar as ações de Municípios, Estados e governo federal, nos moldes do que foi realizado no âmbito da saúde com a criação do SUS (Sistema Único de Saúde). O que provocou o abandono do programa sobre o qual tinham sido depositadas tantas expectativas? As ocorrências de desvio de recursos? O fato de que o orçamento destinado a complementar o salário dos policiais engoliu o orçamento do programa? O fracasso da aposta no protagonismo dos Municípios para a criação e gestão de um novo modelo de segurança pública? Algumas questões centrais, cuja criticidade é discutida há muito tempo no Brasil: a necessidade de aumentar o salário dos policiais, para que não sejam motivados a procurar uma complementação necessária via envolvimento em ações criminosas; a urgência de reformular o pacto federativo, permitindo ao governo federal assumir um papel regulador e assim provocar reformas em escala nacional, dando maior autonomia aos municípios, onde supostamente deveria ser gestado um novo modelo de intervenção centrado na polícia de proximidade; a desconstitucionalização da polícia. A

6 COSTA, Marcelo Henrique da; CASTILHO, Sergio Rodrigues. Desenvolvimento econômico solidário e Segurança pública na cidade do Rio de Janeiro: estratégias para a ação. *Mercado do Trabalho*, Brasília, IPEA, n. 46, p. 57-61, fev. 2011. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/mercadodetrabalho/bmt46_6_econ_desenvolvimento.pdf. Acesso em: 29 jul. 2014.

7 A criação de Territórios da Paz deveria significar a integração territorial de ações de prevenção, repressão e assistência, após a ocupação pelas forças militares dos territórios controlados pelos comandos do tráfico. Mulheres da Paz objetiva a capacitação de mulheres atuantes na comunidade para que se constituam como mediadoras sociais. Protejo (Proteção de jovens em território vulnerável) seleciona e acompanha jovens entre 15 e 24 anos em situação de risco ou vulnerabilidade familiar e social, egressos do sistema prisional ou cumprindo medidas socioeducativas, com vistas à desenvolver percursos formativos para a promoção da cidadania, direitos humanos e qualificação profissional. Fonte: portal do Ministério da Justiça, <http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJF4F53ABiPTBRNN>. Acesso em: 29 jul. 2014.

submissão da Polícia Militar ao Exército é um entrave intransponível, que impede romper com a militarização da polícia e os laços de lealdade dos comandos militares estaduais. Os depoimentos dos responsáveis pela gestão das políticas de segurança em nível federal mencionam sua impotência quando se trata de influir sobre a atuação das forças da polícia militar. O Pronasci tentou provocar mudanças via liberação condicionada de recursos. Mas, colocam os autores Maria Helena Moreira Alves e Philip Evanson, assim como um especialista da área como Luiz Eduardo Soares⁸, a vontade, aliás, a ousadia política é fundamental quando se trata de romper com o legado histórico das forças armadas no Brasil.

Outras questões surgem analisando a proposta de gestão do programa. O desenho previa sua efetivação via contratação de uma rede de consultores que atuavam como mediadores entre a esfera federal e as esferas municipais e estaduais, responsáveis por “vender” a proposta para estados e municípios e cuidar de sua implantação em nível local. Gabinetes de Gestão Integrada Municipal (GGIM) deveriam, nas intenções, cuidar da necessária integração das ações entre as distintas forças de segurança e promover a inclusão dos representantes da sociedade civil na discussão das políticas de segurança. Racionalizar, integrar e democratizar a gestão, acabar com a multiplicidade de funções e a esquizofrenia dos comandos são desafios sempre mencionados nas intenções programáticas dos governos. Sua efetiva realização, no entanto, sempre é motivo de fortes críticas.

Em definitivo, *Vivendo no fogo cruzado* é um livro apaixonado, preocupado com a sustentação do estado democrático. Se a “guerra ao tráfico” é uma continuidade da guerra ao “inimigo interno” da ditadura, se o mito das “classes perigosas”, a herança do escravagismo, a atitude racista têm raízes profundas na sociedade brasileira, denunciar e lutar pelo fim dos autos de resistência, das arbitrariedades e violências cometidas pelas forças policiais, pelo fim do assassinato de jovens negros, pobres e moradores de favelas, denunciar e resistir à instauração de um estado de exceção é um atitude urgente e necessária por parte de todos os cidadãos preocupados com a democracia.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p397-404>

8 SOARES, Luiz Eduardo. A Política Nacional de Segurança Pública: histórico, dilemas e perspectivas. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 21, n. 61, p. 77-97, dez. 2007. Disponível em: <http://goo.gl/OKEL7g>. Acesso em: 29 jul. 2014.
DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142007000300006>.

A propósito da cartovideografia sociocultural Lá do Leste

Claudia Turra Magni¹

CAFFÉ, Carolina; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Lá do Leste* [livro eletrônico]: uma etnografia audiovisual compartilhada. São Paulo: Humanitas, 2013. 68 p. 3072 Kb ; PDF

CAFFÉ, Carolina; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana, DANTAS, Paulo. *Lá do Leste*. [vídeo]. Direção, pesquisa e roteiro de Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji. Produção de Paulo Dantas. São Paulo, Etnodoc, 2010. 1 DVD, 28 min, NTSC, cor.

CAFFÉ, Carolina; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *A arte e a Rua*. [vídeo]. Direção, pesquisa, roteiro e produção de Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji. São Paulo, LISA-USP, Instituto Pólis e W.S. Produções, 2011. 1DVD, 44 min., NTSC, cor.

Site Lá do Leste:

Disponível em: <http://www.ladoleste.org/> Acesso em: 31 jul 2014.

Site do Mapa das Artes de Cidade Tiradentes:

Disponível em: <http://www.cidadetiradentes.org.br> Acesso em: 31 jul 2014.

¹ Professora da Universidade Federal de Pelotas (Bacharelado e PPG em Antropologia), Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Doutora em Antropologia pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (França), coordenadora do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som/ICH/UFPel. E-mail: clauturra@yahoo.com.br.

A arte, você produz pra se sentir
melhor!
Daniel Hylário²

Criada nos anos 1980, na periferia leste de São Paulo, Cidade Tiradentes foi o destino de famílias de baixa renda removidas dos bairros centrais da cidade, destinados à especulação imobiliária. À época, a arte não integrava as temáticas privilegiadas pelas Ciências Sociais brasileiras, mais atentas aos modos de produção e conflitos de classes. Atualmente, quando aquele Distrito de 250 mil habitantes tornou-se o maior conjunto habitacional popular latino-americano, as formas de expressão, produção e consumo artísticos de seus moradores passam a ganhar relevância geopolítica e epistemológica, na medida em que os mecanismos estratégicos na formação e transformação de territórios são percebidos como constitutivos da luta por cidadania e das disputas internas entre coletivos humanos.

É nesse contexto que, a partir de 2009, durante quatro anos de pesquisa, foi realizada a *Cartovideografia Sociocultural da Cidade Tiradentes*, sob coordenação das documentaristas Carolina Caffé, cientista social, e Rose Satiko Hikiji, antropóloga. Um site interativo com o *Mapa das Artes de Cidade Tiradentes* (www.cidadetiradentes.org.br) e o site *Lá do Leste: uma etnografia audiovisual compartilhada*, (www.ladoleste.org/), com dois filmes, um livro e extras (também disponíveis em versão física), dão dimensão da amplitude do projeto. Trata-se de uma obra profusa, complexa, *sui generis*, cujos fundamentos teórico-metodológicos e implicações epistemológicas, sociais, políticas e culturais merecem especial atenção.

Começamos pelo site interativo com a cartografia das artes de Cidade Tiradentes, o primeiro produto do projeto, realizado por uma equipe do Instituto Pólis, com auxílio de quatro agentes culturais locais e apoio do Centro Cultural da Espanha em São Paulo. Sobre um mapa físico e geográfico (nas versões mapa, satélite, híbrido, estilizado e por setores), é possível identificar, por exemplo, informações sobre diversos “Espaços” (Públicos, ONGs, Outros) e “Linguagens”: Dança, Música, Teatro, Literatura, Audio Visual, Artes Plásticas. Também flutuam sobre o mapa, algumas *tags*, como “Mulher”, “Negro”, “Deslocamento”, “Luta”, “Cartovideografia”, “Arte + Rua”, “FunkCT”, “Juventude”, “Economia da Cultura”, “Poder Público”, etc. A respeito destes temas do cotidiano das

2 Ativista cultural, morador de Cidades Tiradentes, produtor local e narrador do filme *A Arte e a Rua*.

comunidades ou daqueles espaços e expressões artísticas, o navegador encontra múltiplas referências textuais, fotográficas, musicais, *links* e clipes. Parte deste material, recolhido, produzido e editado inicialmente pelos pesquisadores-moradores junto aos artistas locais, passou a ser alimentado pelos próprios membros das comunidades, através de cadastramento e postagem de seus dados, ou então pela participação no Fórum existente no site, que fomenta a comunicação, potencializando redes culturais, sejam internas ou amplificadas, rompendo uma possível guetificação daquele Distrito periférico da Grande São Paulo.

Assim, este mapeamento de práticas artísticas da Cidade Tiradentes não almeja cristalizar localizações a partir de uma mirada macroscópica, externa e distante àquele universo, mas, nos termos do antropólogo urbano José Guilherme Magnani³, é realizado numa perspectiva “de perto e de dentro”, em que pesquisadores e nativos participam do mesmo plano, dos mesmos processos cognitivos, acompanhando as dinâmicas e as práticas dos atores sociais. Em vez de distanciamento e neutralidade na relação entre pesquisador e pesquisado, tem-se, na verdade, a ruptura das fronteiras epistemológicas e dissolução das categorias que separariam sujeito e objeto na produção do conhecimento, com aposta no processo interventivo, na implicação de ambos, que se transformam mutuamente, junto com o fluxo da pesquisa, da Cidade e da vida. Avesa à objetivação de registros inconteste e pretensas verdades conclusivas, a proposta deste projeto cartovideográfico é, antes, guiada por afecções, motivada por subjetividades e desenvolvida por processos de conhecimento compartilhados, virtualmente infinitos. Estruturado por fragmentos de múltiplas autorias, o site apresenta-se como uma obra aberta, orquestrada pelo princípio da montagem – técnica magistralmente desenvolvida por Walter Benjamin na *Obra das Passagens*⁴ – permitindo ao navegador/leitor inserir-se no projeto, interpretá-lo e reinventá-lo constantemente.

Da mesma forma que a construção participativa é empregada através dos recursos tecnológicos virtuais da WEB, os dois filmes⁵ – *Lá do Leste e A Arte e a Rua* – que integram o projeto, apresentam-se

-
- 3 MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, ANPOCS/Edusc, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69092002000200002>
 - 4 *Apud* BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*: representações da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
 - 5 Acessíveis em <http://www.vimeo.com/lisausp/ladoleste> e <http://vimeo.com/lisausp/aartearua>. Aprovado, em 2010, pelo Edital do Etnodoc – Edital de Apoio a Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Imaterial (IPHAN), o curta-metragem *Lá do Leste* deu origem ao média-metragem, *A Arte e a Rua*, finalizado em 2011 junto ao (LISA-USP) e ao Instituto Pólis.

como produtos polifônicos, inspirados na proposta ética e estética do antropólogo-cineasta Jean Rouch. Entusiasmado, na sua infância, pelo filme *Nanook of the North*, cujo sucesso deveu-se, em grande parte, à convivência e familiaridade do realizador, Robert Flaherty, com os inuit, Rouch também adotou a imersão e partilha com o grupo estudado como procedimento central do método etnográfico, tendo realizado cerca de 80 filmes com seus parceiros africanos, entre 1947 e 2003, ano do seu falecimento. Prenunciando a crítica da Antropologia Pós-Moderna à autoridade do etnógrafo, único protagonista do discurso científico, o cineasta procurou “passar a palavra” aos nativos, associando-se a eles em projetos fílmicos compartilhados, movidos pelo desejo e pela aventura coletiva. Sem enquadrar o outro em categorias e identidades estanques, adequadas às pré-concepções do pesquisador, o projeto rouchiano move-se pela partilha e fabricação de sonhos, capazes de transformar existências, mobilizar e contribuir para a organização e reterritorialização de indivíduos e coletividades. Em meio às adversidades das condições objetivas advindas do lugar que ocupam no modo de produção, a ficcionalização impõe-se como meio de desvelar a realidade.

Em Cidade Tiradentes, como em qualquer outra parte do mundo, a imaginação, a expressão simbólica, a produção e o acesso à cultura e à arte são elementos vitais que permitem às pessoas “se sentirem melhor”, como diz Daniel Hylário, o ativista cultural citado no prólogo desta resenha. Junto com outros moradores da Cidade Tiradentes, eles protagonizam os filmes e participam do agenciamento da pesquisa, que, partindo de algumas histórias de vida, entrelaçam narrativas sobre a criação e transformação do Distrito e das artes de rua que nele se gestaram, com destaque para quatro coletivos: 5Zonas (*graffiti*), RDM – Rapaziada Do Morro (grupo de *rap*), B-Boys do Tiradentes (*street dancers*) e Relato Final (grupo de *rap gospel*).

Ao traçar um paralelo entre arquitetura e narratividade, Paul Ricoeur⁶ demonstra como ambas são afeitas à interpretação. Edificada no espaço, a arquitetura se constrói na pedra, enquanto a narratividade transcorre no tempo, inscrevendo-se na linguagem. Propondo não só um paralelo, mas um cruzamento entre estas configurações, o filósofo argumenta pela necessidade de releitura atenta ao ambiente urbano, aos nossos lugares de vida, a partir da reflexão sobre nossa maneira de habitar – um habitar receptivo e ativo, capaz de promover uma interpretação plural de nossas

6 RICOEUR, Paul. Arquitetura e Narratividade. *Urbanisme*, n.303, nov/dez., p. 44-51, 1998.

sociedades, baseada em um trabalho de memória que não implique em repetição obsessiva, mas em reconstrução.

Michel De Certeau⁷ também relaciona estruturas narrativas com sintaxes espaciais. Para ele, os lugares, enquanto configurações instantâneas de posições, tem estabilidade, e, portanto, correspondem à palavra; enquanto os espaços, animados pelo conjunto de movimentos que nele se desdobram, são desprovidos de estabilidade e, assim, correspondem à fala. Para este autor, que sustenta a importância de se pesquisar o espaço a partir das ações que nele transcorrem, os relatos são, eles próprios, uma prática do espaço: as ações narrativas são formas elementares das práticas organizadoras do espaço.

Nas narrativas fílmicas aqui em questão, os moradores-artistas-ativistas- pesquisadores, em diálogo com os pesquisadores-forasteiros, constroem narrativas a partir de memórias pessoais e coletivas, jamais consensuais, que transformam lugares cartesianos em espaços existenciais, repletos de sentidos e interpretações. Na concepção dos filmes a que nos atemos, as metodologias adotadas foram especialmente exitosas: do cinema de observação, em que a câmera registra sem intervir, ao cinema participativo, em que a câmera agencia e desencadeia performances, envolvendo-se com o cotidiano da comunidade, deslocando-se por diversos territórios e acompanhando manifestações artísticas diversas, temos uma gama de situações e contextos que colocam em evidência distintas maneiras de narrar e habitar a Cidade Tiradentes. Elas correspondem a complexas e, por vezes conflituosas, práticas dos espaços, com seus respectivos modos de apropriação, *flanagem* e fruição de territórios. Paralelamente, foi empregado o método da câmera-bastão, que permitiu aos atores sociais se alternarem no registro de situações vivenciadas dentro e fora do Distrito (no trajeto e decorrer do trabalho, em situações de intimidade familiar, dentre outras), sem a presença da equipe externa. Por fim, as narrativas poéticas, integram-se às demais metodologias fílmicas, fazendo eco à temática artística do projeto de pesquisa-intervenção, através do recurso ao *stop motion* na edição de uma sessão de grafiteagem do coletivo 5Zonas, e de um videoclipe com o grupo de *rap* RDM, também disponíveis nos extras do DVD.

Vem completar estas narrativas imagéticas e sonoras apresentadas em diferentes mídias, o livro *Lá do Leste: uma etnografia audiovisual compartilhada*, construído pela transcrição de “cenas” e “bastidores” das gravações fílmicas. Nos termos das coordenadoras do projeto,

7 DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

trata-se de um “roteiro às avessas”, cuja edição assemelha-se ao método cinematográfico de montagem. Isso nos remete novamente a Benjamin, para quem a técnica da montagem serve de base para a sua concepção historiográfica. No livro em questão, estes depoimentos fragmentários e polifônicos articulam-se organicamente com fotos de paisagens e da arquitetura local, de práticas cotidianas, espaços de vida, momentos de sociabilidade e trabalho, deslocamento e repouso, práticas e expressões artísticas, cenários domésticos, corpos e seus assessorios, em planos gerais ou detalhes flagrantes.

Disponível em versão física, em que o livro vem acompanhado do DVD, o conjunto de todos estes produtos também é acessível pelo site *Lá do Leste* (www.ladoleste.org), cujo *design* claro, dinâmico e poético apresenta-se em plena coerência conceitual com o projeto. Sem buscar uma explicação linear e unívoca da realidade, construída assepticamente “sobre” o outro, por agentes externos, que se outorgariam o *status* de tradutores culturais, o livro, assim como o projeto cartovideográfico mais amplo, investe em formas de saber “com” os habitantes de Cidades Tiradentes⁸. Ao proceder por bricolagem, combinação, superposição, contraste ou choque de “imagens dialéticas”, construídas por múltiplos olhares, posições e narrativas não hierarquizados, propicia-se, em termos benjaminianos, um “despertar da conhecibilidade”. Compartilhados, estes saberes fomentam e potencializam a rede de artistas e suas artes. Afinal, sem elas, como nos sentiríamos?

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p405-410>

8 No verbete “cartografar”, lê-se: “Aqui, pesquisar não tem mais a ver com saber sobre, pois se trata de saber com.” FONSECA, Tânia Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre, Sulina, 2012, p. 45.

DOCUMENTAÇÃO

O universo de Clara Crocodilo¹

Luiz Nazario²

Um adolescente sensível quer provar ao mundo feminino, através de uma obra, que tem valor social. Nostálgico das tradições, leitor de Jorge Amado, estava destinado a ser um novo Chico Buarque de Holanda – um compositor querido das famílias. Mas algo nele fracassa. É sincero, mas triste, o amor que dedica aos criadores populares. Quando faz treze anos, a televisão chega à sua cidade, Londrina, no Paraná. Para crescer, muda-se para São Paulo: sua infância é tragada pela história. É quando começa a perder o equilíbrio. Inventa *happenings* onde combina música e teatro em espetáculos “sem significado”. Os populistas observam-no desde Londrina. Eles se reúnem em fossas e fabricam diagnósticos: é um indivíduo; um cabeça-dura atrasado; uma criança doente do comunismo. E, contudo, há casos de crianças saudáveis que param de comer porque não suportam a atrocidade do que existe e não quer perecer. Num romance de Günther Grass, a única reação que uma criança pode oferecer à loucura dos adultos é parar de crescer. Arrigo Barnabé para de cantar. Ele diz por que numa impressionante canção: “Está acontecendo tanta coisa... Eu não consigo mais cantar”. Ali onde canta, não é com sua voz. A revolta do corpo, que rejeita ser apropriado pelo conglomerado, desativando uma função natural “necessária”, é a primeira manifestação de uma humanidade decidida a resistir ao horror. Nasceu para devastar aquele amor que não tem correspondência. Perdendo o seu muito cedo, Arrigo não encontrou outro. É esse *no man's land* que sua obra vai ocupar.

Os guardiões da cultura popular, armados de tacapes e flechas, zelam para que o “inimigo” não se aproxime do templo. Em vão: Arrigo profana o santuário, despertando-nos para a massificação que invalida os conceitos pelos quais se podia pensar como um populista. O pensamento mágico tende a confundir o visto com o visor, culpando o visionário pela catástrofe que, de sua posição privilegiada, pode ver ou

-
- 1 Originalmente publicado em: NAZARIO, Luiz. Da natureza dos monstros. São Paulo: Editora do Autor, 1983, p. 29-34. O ensaio não foi retomado na reedição ampliada do livro, publicada em 1998 pela Editora Arte & Ciência.
 - 2 Professor Associado IV da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, Belo Horizonte, MG, Brasil). Bolsista em Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1D. E-mail: luiz.nazario@terra.com.br

prever. Nesse sentido, a música de Arrigo apenas *parece* agressiva: de fato, limita-se a tornar transparente a agressividade da realidade que emoldura – o processo de industrialização total por que passa a América Latina: internacionalizada e urbanizada em seus pontos nevrálgicos, ela só pode manter o ritmo de crescimento sobre a ruína de suas tradições. O sonho agrário do populismo é desfeito pela realidade tecnológica, como um castelinho de areia que se dissolve, engolido pela onda. As novas gerações são formadas por mutantes, que tentam sobreviver arrastando-se do centro para a margem, da cultura para a natureza. A hipocrisia do humanismo burguês não resiste à nova mentalidade infantil, moldada pela televisão. A reposta mais imediata a esse humanismo é a contracultura, movimento negativo que usa reiteradamente a metáfora do crime gratuito para falar da liberdade. Para essa vanguarda sem tradição, o herói é o arqui-criminoso que viola as leis não por necessidade, mas por prazer. O crime gratuito é sinal do mau instinto, da sede de vingança, da perversão sexual: do lado sombrio do homem, negado sem sucesso pelas correntes otimistas do pensamento. Aquilo que o conglomerado não consegue controlar torna-se, para a contracultura, o símbolo da afirmação do homem. Do arqui-criminoso para o monstro há apenas um passo. De vítima total a carrasco total, o monstro libertador investe contra um conglomerado que integra até os deficientes físicos – os “monstros” naturais que permaneciam, por sua condição, afastados da produção. Para a contracultura, a saída está na droga, no sexo, no crime, na loucura, na exaltação do lixo, do grotesco, do *glamour* e da decadência, na *monstruosidade positivamente afirmada*. O que o liberalismo oferecia como liberação não passava de barbárie: à cópia falsificada da selva a contracultura prefere a selva original. A decisão posta entre a escolha do mal maior e do mal menor elimina a esperança de uma nova qualidade de vida. A revolta deformada de hoje tenta realizar o bem fazendo renascer a selva natural dentro da selva artificial. A tentativa parece tão destinada ao fracasso quanto o cuidado com que a dona de casa ajeita vasos de planta na varanda do vigésimo andar de seu apartamento.

A afirmação de Herbert Marcuse de que a civilização entrou numa fase sadomasoquista global encontra imediata confirmação numa revista especializada em crimes horrendos, intitulada *Eros*. O homem “normal” não distingue mais o prazer do sofrimento. Mesmo o sórdido romantismo do tipo “nós dois contra o mundo louco” desapareceu: a subcultura de massa não celebra mais o casal. O mundo louco invadiu o doce lar, impondo a nova moral da promiscuidade.

Cúmplices da ordem mutiladora, os poderes que oferecem alívio para a dor são os mesmos que a prolongam pela prévia supressão da

cura. Na necessidade cada vez maior de criar-se um bem-estar isolado do mal-estar geral, a infelicidade crônica da civilização obtém, no desejo de felicidade dos indivíduos, a melhor garantia de sua expansão.

A mais perceptível característica da moderna engrenagem social é a velocidade com que transforma os que se deixam morder e engolir. O frenesi das mutações monstruosas não concede o tempo de reflexão em que a afetividade e a crítica se desenvolvem. O resultado é a brutalidade e a indiferença de todos em relação a todos. O silêncio e a calma desaparecem e, em seguida, a ternura e o desejo: tudo é som e fúria nas metrópoles.

Nos melhores momentos de sua música, Arrigo Barnabé domina as forças que subjagam o homem: o entendimento da história é obnubilado pelas fragmentações das palavras cujas sílabas são distribuídas nas linhas melódicas (quase sempre atonais) – o que nos leva a ouvir outra vez cada composição e a evoluir com ela do estranhamento ao escândalo; o enlevo do corpo é impedido pelas fragmentações do ritmo por alternância de compassos desiguais – os selvagens do auditório tentam em vão dançar essa música para afastar os maus espíritos; a consciência feliz é ofuscada pelas fragmentações das próprias personagens em permanente mutação – em *Clara Crocodilo*, um *office-boy* transforma-se em um assassino; sua ex-namorada transforma-se numa chacrete; em *Infortúnio*, uma viúva, arrasada com a morte do marido, transforma-se numa prostituta; em *Diversões eletrônicas*, um maníaco de autorama transforma-se num corredor que agride a amante que, à noite, transforma-se na agressora de um vadio; em *Orgasmo total*, uma mulher, depois de transformar-se, no escuro, em um animal, oferece-se como refeição.

De vítima a carrasco: esse é o movimento básico das personagens de Arrigo Barnabé. E se possuir uma mulher é ascender à condição de adulto, adquirindo um “saber” biológico, inefável, a integração aí equivale a uma desintegração: as mulheres de suas canções são, ao mesmo tempo, objetos de desejo e símbolos de morte, servindo de intermediárias entre os coitadinhos e o sistema de perdição. Nesse universo, o tempo leva à destruição e à morte: não é o tempo hegeliano – deus onisciente e benigno, que conduz a dialética histórica a um *happy-end*, mas o tempo sartriano – deus cego e maligno, que devora os existentes e só lhes deixa uma chance, para dizer sim ou não. Se a maioria diz sim, Clara Crocodilo diz não. Também uma vítima, que um laboratório psicodélico atrai e transforma em monstro, metade-homem, metade-jacaré, Clara sofre uma mutação radical, que não o torna uma vítima comum, mas uma vítima total. E é a parte de consciência que conserva que faz com que

ele se revolte. A revolta não o torna, igualmente, um carrasco comum, mas um carrasco total. Sua fúria não tem objeto: é todo o *conglomerado* que ele ameaça. Criminoso absurdo, que as balas não penetram e que se enfurece dia-a-dia, até libertar-se das grades – do reino da *necessidade* – Clara Crocodilo desperta para dedicar-se *full-time* à violência, realizando, de dentro para fora, a destruição da sociedade.

Liberando a fantasia de dominação das massas, historicamente dominadas, o conglomerado legalizou as forças acumuladas da paranóia. Aí, o desviante e o normal, o irracional e o racional fundem-se *numa mesma dimensão*. Nenhuma imaginação supera em delírio a própria realidade, tornada Surrealidade. Agora, a arte só mantém seu poder de negação onde e quando se faz dissonante e harmônica, deformante e composta, desfigurante e concreta. Mesmo o Surrealismo foi recuperado: “A psicanálise foi aplicada às *public relations* e à *human engineering*: o universo onírico do Surrealismo, com todos os seus clamorosos elementos sexuais, foi posto a serviço da publicidade e transferidos para os filmes de terror e para não poucos temas de ficção-científica. Por fim, a prática do *brain-storming* – isto é, das reuniões em que cada um fala sem controle crítico, favorecidas por uma espécie de impudência coletiva do pensamento, com o fim de fornecer material à publicidade – parece uma paródia das sessões da primeira central surrealista”, constatou Franco Fortini.

Arrigo Barnabé rasga, então, o véu da imaginação, para oferecer a realidade em fotomontagens, instantâneos, reportagens, crônicas, fragmentos da surrealidade impressa no cotidiano. E basta ouvir essa estrofe:

*Ela era caixa num supermercado
Todo dia ela só apertava os botões
E aquelas máquinas cantavam.*

para que o sentido da alienação universal penetre em nós como uma faca. Nenhuma promessa pode exorcizar o mal-estar do presente quando a arte consegue ser apocalíptica limitando-se a enunciar o que existe em cada esquina.

Programas de auditório, supermercados, clínicas, presídios, fliperamas, motéis, cemitérios, bares, restaurantes, escritórios, discotecas e *drive-in's* são os espaços abertos e confundidos no conglomerado pelo novo estilo de vida. Esse estilo de vida engloba e facilita o movimento e a mutilação do corpo, a pacificação e a agressividade do espírito, o prazer instantâneo e a frustração que perdura; a boa vida que se tem de

viver entre o lixo e a diversão, o abandono e a gargalhada, a histeria e a entrega, a miséria e o desperdício, o conforto e a radioatividade; como se nada estivesse acontecendo.

E é outro verso de Arrigo que capta, inconscientemente, tudo que está acontecendo:

*Você nunca imaginou
Mas eu vi
No luminoso estava escrito
Diversões eletrônicas.*

Estávamos acostumados ao que nos cerca: Arrigo recupera nossa memória: essa realidade não existia ontem – foi gerada, lentamente, pela imaginação. Não por uma imaginação humana. Essa realidade – pois é preciso assentir que o que existe é real – foi materialmente produzida pela imaginação mecânica, inconsciente, das massas. Estamos mergulhados na fantasia programada desse cérebro monstruoso e determinado que multiplica suas formas e combinações, às quais devemos nos adaptar como personagens de sonho – sem presença real; sem poder transformar a matéria com nossas mãos; sem noção precisa de tempo e espaço; sem acrescentar, a cada dia que passa, nada ao nada de nossas vidas. E quando olhamos para um anúncio de fliperama – “gente divertindo gente” – não nos surpreendemos. Divertimos a máquina, enchendo seu vazio de nêqueis, e a máquina nos diverte, enchendo nosso vazio de imagens. Imagens de onipotência de nossos torpedos naufragando o submarino do inimigo, de nossas bolas entrando no maior número de buracos – em todos os símbolos de nossos órgãos sexuais humilhados e instrumentalizados para fazer render os indivíduos atomizados. Mas o processo continua: a máquina ensina-nos a maquinar nosso corpo e nosso corpo, maquinado, ensina outro corpo a maquinar. A iniciação se completa quando a máquina se acopla ao nosso corpo para não mais se desgarrar, devorando pouco a pouco a raiz de nossa humanidade. Trocamos de papel com nossas máquinas: enquanto trabalhamos, elas cantam.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p413-418>

Chico Antonio n' A Barca Mário de Andrade e outros diálogos com a tradição musical popular

Lincoln Antonio¹

A Barca e Mário de Andrade

O trabalho d' A Barca, coletivo musical de São Paulo, começou em 1998 a partir do diálogo com a experiência de Mário de Andrade como viajante etnográfico². O estudo do material musical recolhido pelo escritor aliado à experiência em campo do grupo resultou na recriação de diversas peças musicais da tradição popular³. Enquanto Mário de Andrade anotou músicas de São Paulo, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, A Barca realizou gravações de campo e estabeleceu diálogos com mestres e grupos do Pará, Maranhão, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia, Minas Gerais e São Paulo⁴. Todo o material registrado pel' A Barca foi copiado e devolvido a cada grupo ou mestre, e grande parte dele foi editado em CDs e em DVDs documentários⁵.

Embora não gostasse de viajar, como conta em seu diário de viagem que chamou de *O turista aprendiz*⁶, Mário de Andrade realizou

- 1 Compositor, pianista, arranjador e produtor musical. Bacharel em Música – Composição e regência pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp, São Paulo, SP, Brasil). E-mail: lincoln@barca.com.br
- 2 Em sua fase inicial, A Barca era composta por Lincoln Antonio, Renata Amaral, Sandra Ximenez, Juçara Marçal, Marcelo Pretto, Chico Saraiva, Thomar Rohrer, Ligeirinho, Beto Teixeira, Aguinaldo Pereira e Mauricio Alves.
- 3 A BARCA. CD *Turista aprendiz*. São Paulo: CPC-Umes, 2000. CASA FANTI ASHANTI & A BARCA. CD *Baião de princesas*. São Paulo: CPC-Umes, 2002. A BARCA. CD *Trilha*. São Paulo, Cooperativa de Música, 2006.
- 4 O acervo integral de gravações em áudio d' A Barca pode ser consultado na *internet* no endereço <http://www.acervobarca.com.br>. Este acervo recebeu, em 2011, o Prêmio Rodrigo Mello Franco, concedido pelo IPHAN, na categoria Promoção e Comunicação.
- 5 A BARCA. *Trilha, toada e trupé* (3 CDs e um DVD documentário em longa-metragem). São Paulo: Independente, 2006. _____. *Coleção Turista aprendiz* (7 CDs e um DVD com 7 documentários em curta metragem). São Paulo, Independente, 2007.
- 6 ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ao menos três viagens importantes: às cidades históricas de Minas Gerais em 1924; “ao Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega” em 1927; e ao Nordeste, viagem etnográfica realizada em 1928-29. Nessa última ocasião, anotou centenas de peças de manifestações populares como maracatu, coco, chegança, congos, boi e cantos de trabalho. Em diversos momentos de sua vida, Mário de Andrade retornou a esse material com a intenção de organizá-lo num grande compêndio. Não conseguiu levar a cabo este projeto, e a maior parte do material foi editado após sua morte por Oneyda Alvarenga, sua aluna e colaboradora⁷. Em vida, publicou obras importantes que trazem registros musicais, como *Ensaio sobre a música brasileira* e *Aspectos da música brasileira*⁸.

O livro *Os cocos*, editado por Oneyda Alvarenga, reúne 245 peças, quase todas anotadas por Mário de Andrade na viagem ao Nordeste. Esse livro foi a principal fonte de estudo e exercício criativo para A Barca e nele sobressai a figura de um cantador: Chico Antonio.

7 Os livros de Mário de Andrade organizados por Oneyda Alvarenga e trabalhados por A Barca são:

- a) *Danças dramáticas brasileiras - 1º tomo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. Reúne 95 documentos musicais das cheganças (RN, PB, PE) e 17 do pastoril (PE), além de estudos, textos e anexos;
 - b) *Danças dramáticas brasileiras - 2º tomo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. Reúne 64 documentos músicas dos congos (RN, PB), 30 de maracatu (PE) e 15 de caboclinho (RN, PB), além de estudos, textos e anexos;
 - c) *Danças dramáticas brasileiras - 3º tomo*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1982. Reúne 110 documentos musicais do bumba-meu-boi (RN, PE, CE, AM, PA, RJ), e 53 de congadas e moçambiques (SP), além de textos e anexos;
 - d) *Música de feitiçaria do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. Reúne 49 documentos musicais sobre o assunto, além de estudos, textos e anexos;
 - e) *Os cocos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984. Reúne 245 documentos musicais, além de estudos, textos e anexos;
 - f) *Melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987. Reúne 248 documentos musicais diversos, textos e anexos.
- 8 ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. Reúne, além do ensaio do título (1928), 120 documentos musicais diversos e o estudo “A música e a canção populares no Brasil” (1936). _____, *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. Reúne os estudos “Evolução social da música no Brasil” (1941), “Os compositores e a língua nacional” (1958), “A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos”, “O samba rural paulista” (1941) e “Cultura musical” (1955).

Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida. Chico Antonio apesar de orgulhoso:

“Ai, Chico Antonio
Quando canta
Istremece
Esse lugá!...”

Não sabe que vale uma dúzia de Carusos. Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa uma noite cantando sem parada. Já são 23 horas e desde às 19 que canta. Os cocos se sucedem tirados pela voz firme dele.⁹

Mário de Andrade conheceu Chico Antonio no Rio Grande do Norte e anotou por volta de 50 cocos “tirados” por ele. E descreveu o encontro com o cantador em várias crônicas entusiasmadas, conforme se lê na edição de *O turista aprendiz* elaborada por Telê Porto Ancona Lopez.

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antonio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antonio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado pro “Boi Tungão”, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por 10 minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais.¹⁰

O coco, nas suas várias formas, é ainda hoje muito vivo no Nordeste brasileiro. Uma das formas é o coco de roda, quando os dançadores/coro se colocam em roda respondendo ao cantador num refrão simples. Outra

9 ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*, p. 275.

10 ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*, p. 277.

forma é o coco de embolar, quando o cantador, também chamado de coqueiro, improvisa versos numa segunda parte melódica, alternando com o refrão cantado pelo coro. Em ambas as formas, o coco pode ser considerado como uma proto-canção, já que não chega ao acabamento da canção popular, constituindo-se como “obra aberta”, sobretudo quando a improvisação é seu elemento central. Dessa maneira, cada performance de um coco é uma obra única, tanto maior seja o talento do cantador como improvisador. Em 2005, A Barca registrou a manifestação através do trabalho de cantadores como Mestre Verdellino (Alagoas), Biu Roque (Pernambuco), Odete do Pilar (Paraíba) e das cantadeiras do quilombo de Caiana dos Crioulos (Paraíba).

Mas o primeiro cantador que A Barca conheceu, em 1998, foi Chico Antonio, através dos livros de Mário de Andrade.

Bom Jardim, 11 de janeiro - Passei hoje o dia com Chico Antonio, conversando, grafando algumas das melodias que ele canta. Agora ele está de novo giragirando no coco e vou dedicar mais esta crônica a ele. Principiou a cantar faz pouco e até onde o vento leva a toada, os homens do povo vem chegando, mulheres, vultos quietos na escuridão, sentam no chão, se encostam nas colunas do alpendre e escutam sem cansar. A encantação do coqueiro é um fato e o prestígio na zona, imenso. Se cantar a noite inteira, noite inteira os trabalhadores ficam assim, circo de gente sentada, acorada em torno de Chico Antonio uirapuru, sem poder partir.¹¹

11 ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*, p. 277.

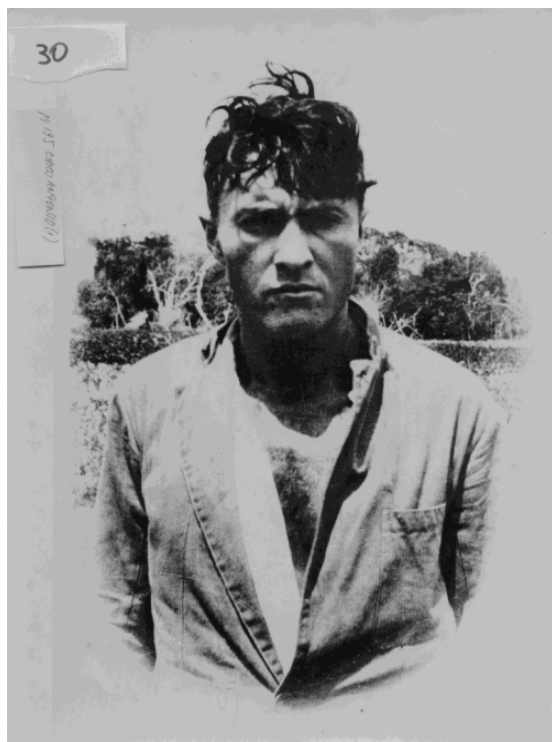


Figura 1: Chico Antonio, foto de Mário de Andrade. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP - Fundo Mário de Andrade, código do documento: MA-F-0994

No encarte de seu primeiro CD, *Turista aprendiz*, lançado em 2000, A Barca escreveu:

Na aula “O artista e o artesão” (in *O Baile das Quatro Artes*), Mário de Andrade discute a importância do artesanato como parte da técnica artística que se pode ensinar, que é necessária para movimentar o material, pra que a obra de arte se faça. Técnica demais, porém, pode descambar para uma virtuosidade perigosa, vazia, ou para um formalismo excessivo, distanciando a obra de sua função social. É preciso que haja “um justo equilíbrio entre a arte e o social, entre o artista e a sociedade”. Portanto, é necessário que o artista adquira “uma severa consciência artística que o moralize”, envolvendo-se com os problemas imediatos do seu tempo. Essa dimensão social da arte não se localiza fora dela, mas no próprio fazer artístico.

O trabalho da Barca começa do aprendizado e movimentação de um material específico: a música vinda das tradições populares de todo o Brasil. São melodias, ritmos, vozes, timbres e versos de artistas anônimos, como finas camadas de areia que vão se sobrepondo ao longo do tempo. Sempre em transformação, a arte popular é genuinamente social, porque funcional, seja no sentido lúdico ou religioso. Ela precisa interessar, sempre. Na sua origem está a busca da comunicação entre os homens.

Baseado nesse desejo de comunicação, nos lançamos a essa tarefa nada simples de pesquisar, estudar e apresentar esse material, sempre atentos às suas características e exigências, porque “se o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura”. Em janeiro de 1999 a Barca viajou por cidades do interior do Pará e do Maranhão mostrando essa experiência e conhecendo muitas outras coisas que acabaram influenciando nosso trabalho e entrando para o repertório do grupo. Essa viagem, marcada pela vontade mútua de compartilhar experiências, nos deu uma visão muito clara do quanto a música brasileira é ao mesmo tempo múltipla e integradora. Tocando e cantando, a gente se entende.¹²

A Barca recriou vários cocos anotados por Mário de Andrade. Falaremos aqui de três deles: “Justino Grande”, “Ê Tum” e “Manué”. Cada um deles com características formais próprias que resultaram em processos distintos de edição e arranjo.

Pr'onde vai, Jus tino Grande, Cum teu bumba gema - dó?

Quando chegô im Go - i - a - na Jus tino Grande apanhõ.

Pr'onde vai, Justino Grande,
Cum teu bumba gemedô?
Quando chegô im Goiana
Justino Grande apanhõ!

Binidito era um bicho,
Cab'a bom p'a vadiá,
Justino Grande apanhõ,
Quand'acabô foi s'inforcá.

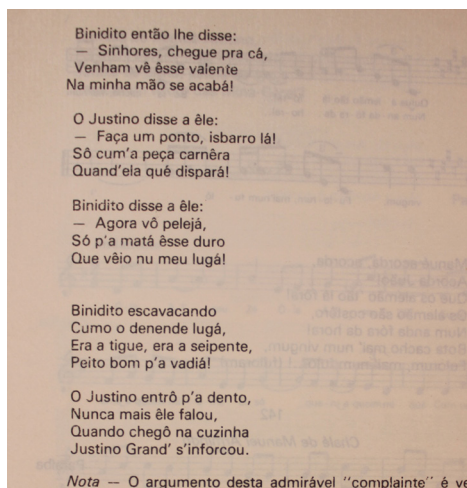
Quando entraram nũa sala,
Que pegaram a rimá,
Diz, até fazia pena
O Justino vadiá.

Eu me chamo Binidito,
O coçubro do lugá,
Eu sô aquela seipente
Que você ouviu falá.

— Faça carrêra, Justino,
Nóis agora vamo dá,
Dê c'u macêpo nu bumba,
Quero vê êle falá!

The image shows a handwritten musical score for the song 'Justino Grande'. It includes two staves of music in 3/4 time with a tempo marking of 112. Below the staves are the lyrics in Portuguese. To the right of the lyrics, there are handwritten guitar chords and rhythmic notations. The chords include F5, E5, D5, C5, G5, and others. The rhythmic notations use 'x' and 'y' to represent notes and rests. The lyrics are: 'Pr'onde vai, Justino Grande, Cum teu bumba gema - dó? Quando chegô im Goiana Justino Grande apanhõ. Binidito era um bicho, Cab'a bom p'a vadiá, Justino Grande apanhõ, Quand'acabô foi s'inforcá. Quando entraram nũa sala, Que pegaram a rimá, Diz, até fazia pena O Justino vadiá. Eu me chamo Binidito, O coçubro do lugá, Eu sô aquela seipente Que você ouviu falá. — Faça carrêra, Justino, Nóis agora vamo dá, Dê c'u macêpo nu bumba, Quero vê êle falá!'.

12 A BARCA. CD *Turista aprendiz*. São Paulo, CPC-Umes, 2000.



Justino Grande, um coco em cinco tempos

Figura 2: Páginas 196 e 197 do livro *Os cocos*, anotações de Lincoln Antonio feitas durante o trabalho d' A Barca.

“Justino Grande” é um surpreendente coco em compasso quinário. A célula básica do coco é invariavelmente em compasso binário, descrevendo tanto a base rítmica da percussão, quanto o passo da dança.



Figura 3: Célula rítmica básica do coco.

No caso de “Justino Grande”, a melodia desenvolve-se num compasso de cinco tempos. Se subdividimos o compasso 2/4 e consideramos a célula básica do coco em compasso 4/8, essa célula ganhará mais uma colcheia no compasso 5/8.



Figura 4: Célula rítmica básica de “Justino Grande”.

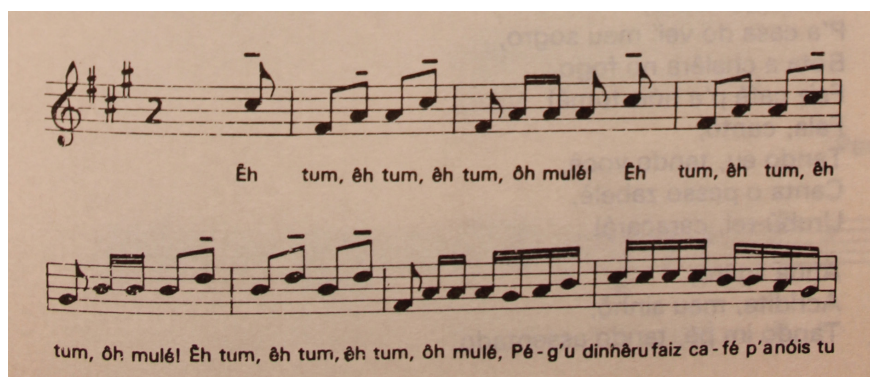
A letra de “Justino Grande” é um raro caso pois – em vez de improvisar sobre um ou vários assuntos, geralmente descolados do refrão – conta uma história, aproximando-se assim da canção popular. Canta-se a “peleja” entre dois coqueiros, Justino Grande e Benedito, culminando com a derrota do primeiro. Outra singularidade é a cadência harmônica ocorrer no meio do compasso ou, mais precisamente, no quarto pulso.

Fm | Fm Eb | Eb Db | Db Eb Fm ||
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

A profusão de versos encontrados no livro *Os cocos*, a variedade de temas e de diálogos, levou A Barca a experimentar novas edições e arranjos das peças, sobretudo pelo gênero constituir-se como “obra aberta”, refrão que recebe versos improvisados na segunda parte.

Ê Tum: duelo de emboladas

Mário de Andrade já havia publicado o refrão de “Ê Tum” em seu *Ensaio sobre a música brasileira*¹⁵, provavelmente tendo-o recebido de algum colaborador. Mas é de Chico Antonio a versão que está n’*Os cocos*, a qual, além do refrão, apresenta ainda uma segunda parte.



15 ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 125.

má, ôh mu - léi Anda li - gê - ru A minha regr' é di co - quêru, Istrê meci u mund'in

tê - ru, Trupe - lãõ, rí - u, ca ná; Tandu zan - gadu Ba - ianu a galo -

padu, Naque - li dia mai - cadu Fui a - prendê a na dá ôh mu léi

Figura 5: Páginas 289 e 290 do livro *Os cocos*, base para o trabalho do grupo A Barca.

Na segunda parte, o cantor improvisa quadras seguindo uma forma comum nos cocos anotados por Mário de Andrade: estrofes duplas de quatro versos, tendo o primeiro verso de cada estrofe quatro sílabas poéticas e os restantes, sete.

Anda ligero,
A minha regra é de coquero,¹⁴
Istremece o mundo intero,
Trupelão, rio, caná;

Tando zangado,
Baiano agalopado,
Naquele dia maicado,
Fui aprendê a nadá!

A versão d' A Barca para o coco "Ê Tum" de Chico Antonio, gravada no disco *Turista aprendiz*, fez um embate de dois cantadores na segunda parte, alternando estrofes entre eles, como acontece na cena cantada no coco "Justino Grande". Esses versos vieram de outros cocos de Chico

14 Conforme a partitura, o "A" que inicia o segundo verso é cantado junto com a sílaba final, átona, de "ligeiro", do primeiro verso.

Antonio, mas também vieram de outros cantadores anotados por Mário de Andrade.

(Juçara Marçal)
corre, menina
pra casa do véio, meu sogro
bote a chalera no fogo
faiz café pra nóis tumá
(Sandra Ximenez)
corre, menina
na casa do funileiro
chegue lá, pergunte a ele
por quanto faiz um ganzá

(Marcelo Pretto, Juçara Marçal e Sandra Ximenez – refrão)

(Juçara Marçal)
fala, coquero
da cabeça de cumbuca
você hoje se amaluca

na pancada do ganzá
fala, coquero
da barriga de monturo
você fala no escuro
porque meu talento dá

(Sandra Ximenez)
olha, coquero
na bolada americana
si o esp'rito num m'ingana
eu também sei embolá
bolada num
bolada num, bolada notro
atirei com bola solta
num jogo de rebolá

(Juçara Marçal)
tome cuidado
diz, é poco mais o meno
minha bola tem veneno
quando eu pego no ganzá

eu dei um tombo
quatro tombo no martelo
eu sô feito no duelo
rimeiro, vamo rimá

(Marcelo Pretto, Juçara Marçal e Sandra Ximenez – refrão)

(Sandra Ximenez)
passe pr'aqui
passe pr'ali, passe p'o canto
que eu daqui num me alevanto
quantas tapa qué levá?
ande ligero
arrepere, cavalero
eu sô um bicho ligero
na pancada do ganzá

(Juçara Marçal)
ande ligero
arrepere, meu sinhô
tando em pé, tando assentado
eu sei dá pulo mortá
ande ligero
no martelo agalopado
abr'u olho, camarada
veja o jeito d'eu bolá

(Sandra Ximenez)
caba danado
cabo da bola malina
você memo é que m'insina
lavá ropa sem moiá
é tranca, é bola
é tranca, é bola, é parafuso
a baleia deu um urro
do out'o lado do má

(Marcelo Pretto, Juçara Marçal e Sandra Ximenez – refrão)

(Juçara Marçal)
embola a lua
embola o sol, embola o vento

meto a cabeça, vô dento
qu'eu também vô guerriá
faca de ponta
é danada pra custela
nego vendo a ponta dela
morre doido, num vai lá

(Sandra Ximenez)
poeta novo
num monta no meu cangote
se montá leva chicote
morre doido de apanhá
passe pr'aqui
passe pr'ali seu gororoba
que você engole cobra
com farinha de imbuá

(Juçara Marçal)
no meu cercado
cabrito novo num berra
nuvíu de pé de serra
num briga com malabá
caba valente
num me diga desaforo
quem num pode com besoro
num assanha mangangá

(...)

(Juçara Marçal, Sandra Ximenez e Marcelo Pretto)
ande ligeiro
a minha regra é de coqueiro
estremece o mundo inteiro
trupelão, rio, caná
eu sou coqueiro
eu sou bicho cantadô
inda que você num queira
eu seria, eu era, eu só

Voltando a Mário de Andrade:

Porque Chico Antonio não é só a voz maravilhosa e a arte esplêndida de cantar: é um coqueiro muito original na gesticulação e no processo de tirar um coco. Não canta nunca sentado e não gosta de cantar parado. Forma os respondedores, dois, três, em fila, se coloca em último lugar e uma ronda principia entontecedora, apertada, sempre a mesma. Além dessa ronda, inda Chico Antonio vai girando sobre si mesmo. Ele procura de fato ficar tonto porque, quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica. Poemas que nenhum Aragon já fez tão vivo, tão convincente e maluco. É prodigioso.¹⁵

Manué: misturando versos e melodias

Em “Manué”, A Barca experimentou um arranjo mais complexo, envolvendo duas peças distintas. A primeira é uma toada do boi-bumbá Pae do Campo, gravada pela Missão de Pesquisas Folclóricas em Belém do Pará¹⁶.

♩ = 112 REFRAÃO

Ê Ma - nu - el Eu só vim fa - zê teu gosto Sa - cri - fi -

can - do meu cou - ro, co - rren - do su - or do meu rosto Sa - cri - fi -

2. ESTROFE

Oh, mi - nha mãe me bo - tea benção Me quei - ra me dar ben - ção Mi - nha

Eu vou pra te - rra de mouro Vou mo - rrer sem con - fi - ssão D.C.

Figura 6: Toada do boi-bumbá Pae do Campo, gravada pela Missão de Pesquisas Folclóricas em Belém do Pará, em 1958.

15 ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*, p. 278.

16 VÁRIOS, CD *The Discoteca Collection: Missão de Pesquisas Folclóricas*. The Library of Congress, Rykodisc, 1997.

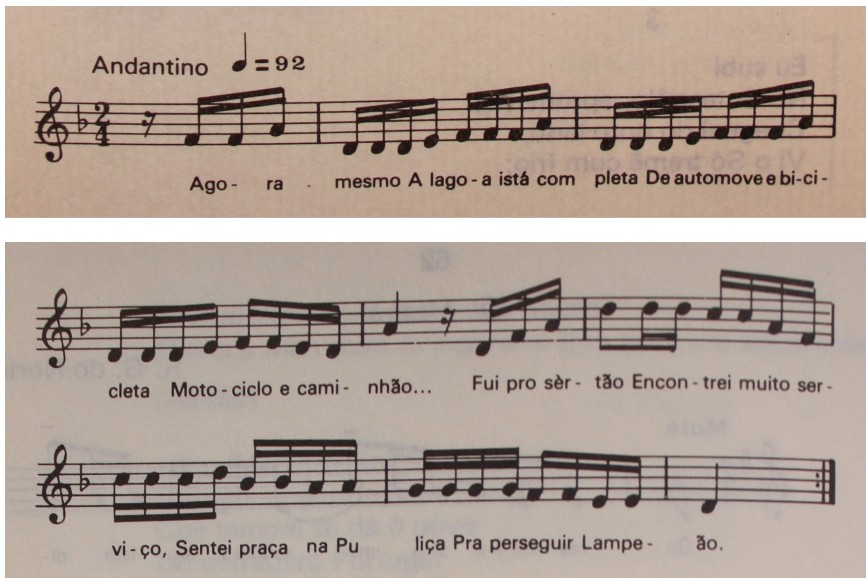


Figura 7: Páginas 115 e 114 do livro *Os cocos*, base para o trabalho do grupo A Barca.

Na versão d'A Barca, a melodia da segunda parte do boi foi transformada em introdução instrumental e a melodia do coco pernambucano ficou como segunda parte, permanecendo o refrão do boi como tema central. Tudo como um coco de roda, em andamento acelerado, com a temática feminina nas estrofes da segunda parte. Mais uma vez, versos de Chico Antonio e de outros cantadores presentes no livro *Os cocos* foram rearranjados para a construção do discurso do cantador sobre “as mulé”.

(Marcelo Preto)
a gente chega
fica logo impressionado
com o olhar enamorado
das menina do sertão
muito cuidado
por ali ninguém faz fita
cada mocinha bonita
tem um tio que é valentão

17 ANDRADE, Mário de. *Os cocos*, p. 115-114.

18 ANDRADE, Mário de. *Os cocos* p. 116.

19 ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 90.

(Juçara Marçal e Sandra Ximenez – refrão)

(Marcelo Pretto)

em riba daquela serra
tem um velho gaioleiro
quando vê moça bonita
faz gaiola sem ponteiro
naquela serra
tem três moça encantada
uma é minha, outra é tua
outra é de meu camarada

se quisé escolhe noiva
escolha pelo andá
que aquela que é veíaca
pisa no chão devagá
pra casá com moça
não case com amarela
que ela dá pra lobisome
passa a gente na moela

(Juçara Marçal e Sandra Ximenez – refrão)

(Marcelo Pretto)

homem casado
que tem amor à família
que gosta de suas filha
não devia passíá
se saí pra rua
deixa a casa em abandono
chega outro e banca dono
toma conta do lugá

mulé casada
que duvida do marido
leva a mão no pé-do-ouvido
pra deixá de duvidá
homem solteiro
namorou muié casada
tá co'a vida atrapaiada
na ponta do meu punhá

(Juçara Marçal e Sandra Ximenez – refrão)

(Marcelo Pretto)

pois é que a vida
tá ficando muito cara
homem, agora, é coisa rara
não se pode assim achá
só macaxera
a mulher e a cachaça
num instante a gente acha
não carece procurá

cabocla Mariana
tem quatro filha solteira
tem uma cabocla mais nova
nunca vi bicha faceira
anda e remexe
quatro palmo de cadeira
premita nossa senhora
qu'essa cabocla me queira

Mário de Andrade nunca mais reencontrou Chico Antonio desde sua viagem ao Nordeste, aliás, a única vez em que esteve na região. Mas em 1943 o escritor voltaria ao cantador, transformando-o em personagem de uma série de crônicas intituladas “Vida do Cantador”,²⁰ publicadas na sua coluna “Mundo Musical”, no jornal *Correio da Manhã*.

Chico Antonio ficaria esquecido nas páginas de *O turista aprendiz*, só publicado em 1976. Mas, em 1979, o cantador é novamente localizado no Rio Grande do Norte, pelo poeta e pesquisador Deífilo Gurgel²¹. Essa “redescoberta” de Chico Antonio, quase octagenário, é tema do documentário *Chico Antonio, o herói com caráter*, de Eduardo Escorel. Em 1982, Chico Antonio grava um LP para o Instituto Nacional do Folclore/Funarte²², acompanhado por seu vizinho Paulírio Sebastião da Silva, onde relembra uma série de cocos anotados por Mário de Andrade, como “Boi Tungão”, “Adeus Luquinha da Lagoa” e “Onde Vais, Helena”. Chico

20 ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

21 COSTA, Gilmar Benevides. *O canto sedutor de Chico Antonio*. Natal: Editora da UFRN, 2004, p. 58.

22 ANTONIO, Chico. LP *No balanço do ganzá*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. Relançado em CD pela Funarte, Coleção Itaú Cultural e Atração Fonográfica em 1998.

Antonio falece aos 89 anos, em 1993, quando se comemora o centenário de Mário de Andrade.

Em 1998, como na ficção de *Vida do cantador*, Chico Antonio volta a “cantar” em São Paulo pelos músicos d’A Barca.



Figura 8: Chico Antonio e Paulfrio Sebastião da Silva.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p419-436>

NOTÍCIA

Informes do Programa de Pós-graduação do Instituto de Estudos Brasileiros

Iniciado em 2009, o programa IEB, *Culturas e Identidades Brasileiras*, sediado no Instituto de Estudos Brasileiros, constitui um programa interdisciplinar de mestrado *stricto sensu* que objetiva fomentar estudos e reflexões sobre a cultura e a sociedade brasileira. A interdisciplinaridade é constitutiva não só da proposta do Curso, como também do próprio Instituto de Estudos Brasileiros, uma vez que a instituição criada em 1962 por Sérgio Buarque de Holanda nasceu com este princípio integrador das áreas de conhecimentos que compõem nas Artes e Humanidades. O corpo docente do programa é composto por professores provenientes de diversas áreas que compõem as artes, literatura e ciências humanas, fomentando assim diálogos entre perspectivas distintas, capazes de transcender os limites disciplinares. O programa estrutura-se em uma única área de concentração (Estudos Brasileiros) e possui duas Linhas de Pesquisa: 1) “Sociedade e Cultura na América Portuguesa e no Brasil” e 2) “Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade”, as quais agrupam um recorte cronológico amplo, contemplando estudos sobre Brasil do século XVI ao XXI.

A linha 1, intitulada “Sociedade e Cultura na América Portuguesa e no Brasil”, compreende a(s) cultura(s) em sua expressão mais ampla, na complexidade das relações entre e dentro de um determinado grupo social, na urdidura da sociedade, abrangendo assim trabalhos que se configuram como interdisciplinares ou multidisciplinares. Assim, parte-se do diálogo entre as múltiplas áreas do saber, enquanto lócus privilegiado da compreensão das tensões sociais, para a construção de interpretações da cultura na América portuguesa e no Brasil. Trata-se de estudar as possibilidades de diálogo entre enfoques teóricos, metodológicos e técnicas de pesquisa em múltiplas áreas do saber, no que se refere à interpretação do Brasil, explorando questões em torno das mediações entre análise interna e externa de documentos de natureza histórica, geográfica, literária, artística ou outros, e da discussão de conceitos como experiência, ideologia, representação e identidade.

A linha 2 denomina-se “Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade”. Ela compreende estudos de teorias da criação artística, ensaística e científica calcados em documentos particulares, tais como discursos visuais, discursos linguísticos, imagens, sons (independentemente da mídia em que se encontram registrados), os quais são conformados a partir do universo social de seus produtores. Nesta

perspectiva, agentes e objetos são vistos concomitantemente como produtores e produtos dos meios (artísticos, literários, musicais, científicos) aos quais se vinculam. As pesquisas desenvolvidas na linha 2 privilegiam, portanto, os estudos críticos sobre o processo criativo, o qual é considerado um construtor de realidades – a realidade dos documentos (literários, artísticos, musicais, publicitários, midiáticos, etc.) – as quais devem ser analisadas/interpretadas mediante pesquisas multidisciplinares que dêem conta de suas complexidades intrínsecas.

Até o momento já foram defendidas 12 dissertações no programa. Nestas evidencia-se o primado da qualidade acadêmica, por meio de pesquisas originais, pautadas pelo princípio da interdisciplinaridade.

Ana Paula Cavalcanti Simioni,
Docente e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do IEB-USP

Autora: Ana Luisa Dubra Lessa

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

Data da defesa: 26/10/2012

Título da Dissertação: Edição da correspondência Mário de Andrade & Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira - 1926-1944

Resumo: Esta dissertação apresenta a edição fidedigna e anotada da correspondência do polígrafo modernista Mário de Andrade (1893-1945), com o poeta pernambucano Ascenso Ferreira (1895-1965) e sua esposa, Stella Griz Ferreira (1898-1974). A transcrição integral de 138 cartas, pertencente ao Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a recomposição cronológica dos diálogos, considerando a parcela de cartas de Mário ao casal, já publicadas em livros, e o procedimento de anotação das mensagens epistolares buscam ampliar o conhecimento das redes de sociabilidade no modernismo brasileiro, oferecendo elementos biográficos e testemunhais para o estudo da obra dos interlocutores e de seus processos de criação. A análise da correspondência, em perspectiva interdisciplinar, apreende os principais pontos da discussão acerca da criação poética e das manifestações folclóricas do nordeste brasileiro.

Autor: André Gilberto da Silva Fróes

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Freitas Barbosa

Data da defesa: 18/03/2014

Título da Dissertação: Do urupê de pau podre à maquinização - Monteiro Lobato e a formação nacional (c. 1914 - 1941)

Resumo: O presente trabalho aborda a trajetória e produção intelectual de Monteiro Lobato a partir de sua vinculação à questão nacional, expressa, na perspectiva do escritor, como malformação. Neste sentido, a pesquisa procurou investigar as distintas formas de abordagem do problema em dois momentos do itinerário do autor, conectados a diferentes períodos da experiência histórica nacional: o projeto literário lobatiano inicial (c. 1914-1925), vinculado, em um contexto de questionamento sobre a viabilidade da nação brasileira, ao nacionalismo paulista em construção e ao esforço de elaboração da particularidade nacional; e a tentativa de implementação, durante a década de 1930, de uma proposta específica de modernização econômica, então erigida como a resposta do autor para o desafio da formação nacional. Esta é uma pesquisa de caráter multidisciplinar que transita pelas áreas da história cultural e da história econômica, manejando conceitos da sociologia e procedimentos da crítica literária.

Autora: Camila Russo de Almeida Spagnoli

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez

Data da Defesa: 21/03/2014

Título da Dissertação: Monteiro Lobato, o leitor

Resumo: Este trabalho se propõe a traçar um panorama das possíveis leituras realizadas por Monteiro Lobato, mediante o registro de referências a elas existentes nas cartas do escritor, e a pesquisa de obras que fizeram parte de suas estantes. A primeira parte da dissertação visa ao levantamento das leituras - autores e obras - citadas nas cartas remetidas por Lobato a Godofredo Rangel entre 1903 e 1948. As cartas compõem A barca de Gleyre: quarenta anos de correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel (Companhia Editora Nacional), coletânea editada pelo primeiro em 1944. A segunda parte dedica-se

a estudar as relações do escritor com os títulos que restaram no Fundo Monteiro Lobato, depositado no CEDAE/ UNICAMP, e no acervo da Biblioteca Infantil Monteiro Lobato.

Autor: Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mayra Laudanna

Data da Defesa: 19/12/2012

Título da Dissertação: Entre texto e imagem: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana

Resumo: Esta dissertação propõe hipóteses para se estabelecer relações entre alguns contos que compõem a primeira obra publicada por João Guimarães Rosa, Sagarana, e as duas versões de ilustrações que para ela foram feitas pelo gravador e ilustrador Poty Lazzarotto. Com o objetivo de expor como a crítica literária brasileira dos decênios de 1940 e 1950 entende a obra de João Guimarães Rosa, no primeiro capítulo analisa-se a recepção crítica das três primeiras obras publicadas pelo autor; o segundo capítulo trata da recepção crítica da obra de Poty Lazzarotto, evidenciando como esta crítica se ocupa apenas da construção de uma biografia estereotipada do artista, sem propor reflexões sobre sua obra; no terceiro e último capítulo, apresentam-se hipóteses que possibilitam relacionar alguns dos contos de Sagarana, de Guimarães Rosa, e as duas versões de ilustrações feitas por Poty Lazzarotto para esta obra.

Autor: Julio César de Oliveira Vellozo

Orientador: Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti

Data da Defesa: 20/04/2012

Título da Dissertação: Um Dom Quixote Gordo no Deserto do Esquecimento - Oliveira Lima e a construção de uma narrativa da nacionalidade

Resumo: O tema de nosso estudo é a obra do historiador e diplomata pernambucano Oliveira Lima, elaborada entre 1895 e 1928. Oliveira Lima construiu uma narrativa da nacionalidade que valorizou o papel da colonização portuguesa e afirmou como elementos distintivos das tradições nacionais as transições pactuadas, a ausência de rupturas e a tolerância diante das diferenças

sociais e raciais. Esta interpretação foi elaborada justo em um momento no qual predominavam as visões anti-ibéricas e anti-monárquicas, o que colocou Lima na contra-corrente da história e da História, transformando-o em um Quixote Gordo, na definição a um só tempo ácida e carinhosa de Gilberto Freyre. O autor considerava que três momentos fundamentais haviam forjado a nacionalidade: a vinda da corte portuguesa para o Brasil, a forma que tomou declaração de independência em relação a Portugal e o reinado de Dom Pedro II. Em meio a uma obra vastíssima, a tríade de escritos que informa esta narrativa da nacionalidade é, em nossa visão, composta por: Dom João VI no Brasil (1909), O Movimento da Independência (1921) e O Império Brasileiro (1928).

Autora: Lúcia Klück Stumpf

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Paula Cavalcanti Simioni

Data da Defesa: 12/03/2014

Título da Dissertação: A terceira margem do rio: mercado e sujeitos na pintura de história de Antônio Parreiras

Resumo: Esta dissertação tem por tema a pintura de história de Antônio Parreiras (1860-1937) realizada durante a Primeira República (1889-1930). Busca compreender a atuação do pintor no embrionário mercado das artes do entresséculos XIX-XX, com ênfase nas relações estabelecidas com os poderes públicos. Pretende mostrar como Parreiras foi capaz de estimular a demanda por pinturas decorativas para os espaços públicos que estavam sendo construídos ou reformados a fim de atender as necessidades do novo regime. Discute como, nestas obras, se combinaram ditames do encomendante e vontade do artista, que, para além de cumprir os contratos, imprimiu nos quadros sua visão da história nacional. Propõe uma compreensão das telas históricas de Parreiras analisadas à luz dos debates artísticos, intelectuais e historiográficos da época. Nesse sentido, salientamos o capítulo final da dissertação, dedicado à análise da representação dos indígenas em sua obra. Através desta investigação pretende-se iluminar o papel desempenhado por Antônio Parreiras em um ambiente marcado por disputas simbólicas renhidas.

Autora: Maria Aparecida Viana Schtine Pereira

Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto Magalhaes Paixão

Data da Defesa: 02/04/2013

Título da Dissertação: O coruja, de Aluísio Azevedo: romance de formação sob o prisma do grotesco

Resumo: O termo Bildungsroman foi empregado pela primeira vez associado ao romance de Goethe, Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (1795-1796). Desde então, tornou-se uma linhagem literária de longa permanência na literatura. Na produção dos escritores brasileiros do século XIX, diferentemente do que ocorreu nos países europeus, o romance de formação não encontrou ressonância. Todavia, a obra O Coruja, de Aluísio Azevedo, alinha-se em tal categoria, e de forma muito particular. É o que pretende defender a presente dissertação, ao procurar entender a composição do texto e das personagens à luz do grotesco e da tradição deformante que essa perspectiva oferece. No percurso de análise, são utilizados conceitos de Mikhail Bakhtin, George Lukács e Marcus Mazzari, entre outros, com o intuito de verificar em que medida a história de André e Teobaldo pode ser lida como “um romance de formação às avessas”, expressão última do meio social em que se desenvolve.

Autora: Magda Holan Yu Chang

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Freitas Barbosa

Data da Defesa: 15/04/2014

Título da Dissertação: O padrão de inserção internacional da economia brasileira entre 1945 e 1980: Uma análise da interação entre política econômica e política externa

Resumo: Este trabalho visa a avaliar o papel da ação estatal, no âmbito da política econômica da política externa, para as mudanças no padrão de inserção internacional da economia brasileira entre 1945 e 1980, período em que o país consolidou-se como semiperiferia industrializada da “economia-mundo capitalista”. Para além do arcabouço teórico de “sistemas mundo” utilizado para abarcar os determinantes sistêmicos que influíram sobre a inserção internacional da economia brasileira e sobre ambas as políticas econômica e externa, a dissertação recorre ainda às

formulações das áreas da história econômica, economia política e relações internacionais para subsidiar a análise. Por fim, o trabalho realiza uma análise comparativa entre os instrumentos da política econômica e da política externa que atuaram sobre esse padrão de inserção, avaliando as formas de interação que se estabeleceram entre esses instrumentos e as suas implicações para a alteração da inserção internacional da economia brasileira.

Autora: Raquel Nunes Endálecio

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

Data da Defesa: 08/04/2013

Título da Dissertação: A (re) Construção do mundo clássico na obra de Monteiro Lobato: fontes e procedimentos

Resumo: Esta dissertação se propôs a estudar a presença da Grécia clássica e mitológica na obra do escritor Monteiro Lobato (1892-1948), buscando verificar como as referências ao mundo helênico se impuseram em diversos momentos de sua produção literária (adulto e infantil), jornalística e memorialística. Com o objetivo de detectar fontes bibliográficas do autor, a pesquisa recuperou títulos de livros de sua biblioteca particular, atualmente dispersa, bem como menções a obras focalizando a Hélade em sua correspondência e em outros documentos. Colocando em pauta os processos de criação literária, o trabalho abordou as relações intertextuais entre obras de Lobato e títulos do historiador Will Durant (1885-1981) e do educador Virgil Hillyer (1875-1931), ambos estadunidenses. Explorou também o diálogo epistolar do criador de Urupês com o escritor maranhense Coelho Neto (1864-1934), reconhecido cultor da temática helênica. A dissertação apresenta “Seleta” de trechos da obra de Monteiro Lobato que focaliza aspectos históricos, linguísticos e culturais do mundo grego, a fim de contribuir para a ampliação do debate levantado.

Autor: Silvio Cesar Tamasso D’Onofrio

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes

Data da Defesa: 22/11/2012

Título da Dissertação: Fontes para uma biografia intelectual de Edgard Cavalheiro (1911-1958)

Resumo: Esta dissertação apresenta o resultado da pesquisa que buscou realizar o levantamento exaustivo de documentação vinculada à trajetória intelectual do escritor paulista Edgard Cavalheiro (1911-1958), autor de Monteiro Lobato: vida e obra (1955) e criador do prêmio literário Jabuti. O escritor deixou uma ampla produção bibliográfica, composta de livros, traduções, separatas e de artigos dispersos em periódicos. Buscou-se também reunir a correspondência ativa e passiva do autor e elencar manuscritos conservados em seu arquivo, sob a guarda de herdeiros. Tendo Edgard Cavalheiro se notabilizado pela produção de biografias, a dissertação congrega uma seleta de seus artigos e textos em livro problematizando o assunto.

Autora: Valquiria Maroti Carozze

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Flávia Camargo Toni

Data da Defesa: 24/08/2012

Título da Dissertação: A menina boba e a discoteca

Resumo: Este trabalho se propõe analisar, interpretar e destacar o desempenho da musicóloga Oneyda Alvarenga, como diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo (atual Discoteca Oneyda Alvarenga), trazendo a lume seu perfil de poeta, musicóloga e etnóloga, e de Mario de Andrade, como diretor do Departamento de Cultura da cidade e criador da seção que comportava o funcionamento da Discoteca Municipal; abordar seu papel como mentor de Oneyda Alvarenga; os esforços do intelectual modernista, crítico de arte e musicólogo no sentido de promover a busca de uma expressão genuinamente nacional da música brasileira. Propõe-se também a analisar a própria Discoteca Pública Municipal, seus objetivos, seu momento histórico e cultural, antes e durante o governo de Getúlio Vargas; o valor e o sentido da organização da documentação musical brasileira e latino-americana na época do Departamento de Cultura, sob diretoria de Mario de Andrade, segundo os propósitos do americanismo musical defendido por Curt Lange. Ainda sob o ponto de vista do americanismo musical, estabelecer relações entre os objetivos de difusão cultural mediante o trabalho de recuperação da música folclórica pela Missão de Pesquisas Folclóricas, a criação da Discoteca Pública Municipal e o contexto latino-americano, com sua atmosfera intelectual, que favorecia a criação de órgãos que pusessem

à disposição documentos a serem pesquisados, refletindo sobre esse empreendimento no momento sócio-cultural brasileiro das décadas de 1930 e 1940, passando pelo viés da realidade brasileira, ao mesmo tempo gestada pela criação e universo social que propicia essa criação.

Autora: Vivian Chieregati Costa

Orientadora: Monica Duarte Dantas

Data da Defesa: 23/09/2013

Título da Dissertação: Codificação e formação do Estado-nacional brasileiro: o Código Criminal de 1830 e a positivação das leis no pós-Independência

Resumo: A presente dissertação realiza um exame histórico-jurídico do Código Criminal do Império do Brasil, aprovado em 16 de dezembro de 1830. Frequentemente interpretado como um documento liberal elaborado às pressas e artificialmente sobreposto à sociedade brasileira, o Código Criminal de 1830 foi muito pouco estudado pela historiografia nacional. Buscando desvendar a complexidade dos trabalhos e escolhas jurídicas e políticas envolvidas em sua composição, analisamos pormenorizadamente o trâmite parlamentar seguido por este documento (centrando-nos nos debates legislativos e comissões de trabalho dedicadas à sua elaboração), relacionando-o, ainda, ao movimento codificacionista ocidental em curso na virada do século XVIII ao XIX. Para além de examinar os projetos de código criminal apresentados ao legislativo brasileiro, entre 1826 e 1827, por José Clemente Pereira e Bernardo Pereira de Vasconcelos, realizamos uma análise comparativa cuidadosa entre o conteúdo destes projetos e o texto final do código aprovado, somando, ainda, a tal análise, uma comparação entre o Código de 1830 e os textos de dez códigos ou projetos de codificação penal existentes no mundo ocidental àquela altura. Partindo do corpus documental supracitado e da conjuntura política de aprovação deste diploma, a pesquisa desnudou as relações então travadas entre o direito penal e a política do Primeiro Reinado, articulando os dispositivos adotados pelo Código de 1830 às particularidades inerentes ao momento de sua aprovação e aos projetos de Estado, justiça e cidadania defendidos pelos parlamentares imperiais. Inserida e influenciada por um movimento internacional de larga escala e pautada por concepções jurídicas

extremamente modernas, a positivação das leis penais no Império brasileiro atrelou-se à configuração do novo Estado-nacional e ao desejo de seus representantes de conformação de uma nova realidade.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p439-448>

Missão

A Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (RIEB) tem por missão refletir sobre a sociedade brasileira articulando múltiplas áreas do saber. Nesse sentido, empenha-se na publicação de artigos originais e inéditos, resenhas e documentos relacionados aos estudos brasileiros.

Critérios para apresentação e publicação de artigos

1. Condições Gerais:

- A Revista do Instituto de Estudos Brasileiros publica artigos em português, espanhol, francês, italiano e inglês.
- Os artigos a serem apresentados para apreciação e eventual publicação pela Revista do Instituto de Estudos Brasileiros deverão ser encaminhados em formato digital para o endereço eletrônico <revistaieb@usp.br>.
- Os artigos serão submetidos à avaliação de dois pareceristas, sendo considerada a autenticidade e a originalidade do trabalho.
- Em caso de divergência, será ouvido um terceiro parecerista.
- Os pareceristas têm 30 dias para emitirem seus pareceres.
- O prazo médio de resposta para os autores é de quatro meses.
- A revista reserva-se o direito de adequar o material enviado ao seu projeto editorial.
- Os autores comprometem-se a autorizar a revista a divulgar os textos sob os termos da licença Creative Commons BY-NC (<http://creativecommons.org/>).

2. Padronização do trabalho enviado

2.1. Formatação

- Programa: Word; dimensão da página: A4; margens: 2,5 cm; fonte: Times New Roman; corpo: 12; entrelinha: 1,5.

2.2. Quantidade de caracteres

- Artigos: entre 30 mil e 52 mil caracteres (incluindo espaços)
- Resenhas: entre 5 mil e 20 mil caracteres (incluindo espaços)
- Notícias e documentação: até 20 mil caracteres (incluindo espaços)

2.3. Complementos

- O artigo deve obedecer as normas ABNT NBR 6022/ 2003.
- Em página inicial, separados do corpo do texto, devem constar: título do artigo, em português e em inglês; nome(s) do(s) autor(es); filiação institucional (instituição, cidade, estado, país); breve registro da qualificação profissional.
- Caso o trabalho tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deverá ser mencionada no início do texto, abaixo do(s) nome(s) do(s) autor(es).
- Resumo, com no máximo 10 linhas, em português e em inglês.
- Palavras-chave, entre três e cinco, em português e em inglês.
- Ilustrações, gráficos e tabelas devem trazer suas respectivas legendas.

2.4. Notas e bibliografia

- As notas explicativas e bibliográficas devem constar no rodapé devidamente numeradas e obedecidas as disposições da ABNT. Exemplos:
- 1 REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999. (Cadernos do LAP, 30).
 - 2 HOLANDA, Sérgio Buarque de. O semeador e o ladrilhador. In: _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. cap. 4, p. 93-138.
 - 3 TORRÃO FILHO, Amílcar. *Paradigma do caos ou cidade da conversão?: a cidade colonial na América portuguesa e o caso da São Paulo na administração do Morgado de Mateus (1765-1775)*. 2004. 338 . Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.
 - 4 BASTOS, Rodrigo Almeida. A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII. In: PEREIRA, Sônia Gomes (Org.). *Anais do VI Colóquio luso-brasileiro de história da arte*. Rio de Janeiro: CBHA/UFRJ/UERJ/PUC-Rio, 2004. v. 2, p. 667-677.
 - 5 CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.
 - 6 MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar no Brasil oitocentista. *Studium*, Campinas, v. 15, 2004. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>. Acesso em: 27 fev. 2007.

3. Responsabilidades

- Os autores se comprometem a informar a futuros interessados em adquirir quaisquer direitos autorais sobre seus textos acerca do teor do Termo de Autorização assinado para a publicação das obras na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.
- As traduções deverão ser autorizadas pelo(s) autor(es) do texto original.
- Fica estritamente restrita aos autores dos artigos a responsabilidade pela reprodução das imagens.
- A Revista não se responsabiliza pela redação nem pelos conceitos emitidos pelos colaboradores/autores dos artigos.

