



A poesia da canção: estudos de letras da MPB

**Organização
Christina Ramalho**

**Prefácio
Sylvia Helena Cyntrão**

Série Acadêmica

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 1

 **ArtNer**
Comunicação

Título Original: A poesia da canção: estudos de letras da MPB

© Copyright 2015 by Christina Ramalho

Todos os direitos desta edição reservados ao autor. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucro ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja clara menção do nome do autor, título da obra, edição e paginação. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Capa

Christina Ramalho
Joselito Miranda

Revisão

Christina Ramalho

Diagramação

Joselito Miranda

Printed in Brazil / Impresso no Brasil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha Catalográfica Elaborada pela Universidade Federal de Sergipe

P745

A Poesia da Canção: estudos de letras da MPB/ Christina Bielinski
Ramalho(Organizadora). – Aracaju : ArtNer, 2015.
150 p. (Coleção Estudos Linguísticos e Literários; Série Acadêmica)

Vários Autores
ISBN 978-85-683-6826-8

1. Ensaios. 2. Poesia. 3. Música Popular Brasileira (MPB). 4. Crítica
Literária. 5. Estudos Literários. 6. Estudos linguísticos. I. Título. II. Série.

CDU 82.09:784.4(81)



ArtNer Comunicação
CNPJ 13.844.466/0001-15
Tel.: (79) 9131-7653

A poesia da canção: estudos de letras da MPB

Autores

Auda Ribeiro Silva
Ellen dos Santos Oliveira
Éverton de Jesus Santos
Fabiana Lisboa Ramos Menezes
Gilvan José da Silva Filho
Gisela Reis de Gois
Helane Santos Souza
Kelly Cristina dos Santos
Monique Santos de Oliveira
Raiff Magno Barbosa Pereira

Organização

Christina Ramalho

Prefácio

Sylvia Cyntrão (UnB)


Série Acadêmica

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 1

Aracaju



2015



Série Acadêmica

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 1

Série Acadêmica

Coleção Estudos Linguísticos e Literários nº 1

Direção

Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS)

Conselho Editorial

Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso (UFS)

Prof. Dr. Anazildo Vasconcelos da Silva (UFRJ)

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)

Prof. Dr. Beto Vianna (UFS)

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

Prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes (UFS)

Profa. Dra. Conceição Flores (UnP)

Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (UFAL)

Profa. Dra. Márcia Regina Curado Pereira Mariano (UFS)

Profa. Dra. Leilane Ramos da Silva (UFS)

Profa. Dra. Sylvania Helena Cyntrão (UnB)

SUMÁRIO

PREFÁCIO	
Sylvia Cytrão	7
“TARZAN, O FILHO DO ALFAIATE” E A FIGURA DO MASCULINO	
Kelly Cristina dos Santos	11
O SAGRADO NA CANÇÃO	
Raiff Magno Barbosa Pereira	23
A POESIA DE COMBATE AO RACISMO NAS CANÇÕES DO OLODUM	
Ellen dos Santos Oliveira	41
“SEGUE O SECO”: UMA VISÃO LÍRICA DA SECA	
Monique Santos de Oliveira	57
O PROFANO E O SAGRADO EM “CATEDRAL”	
Gisela Reis de Gois	73
“RELICÁRIO”: LÍ(RICA) RELÍQUIA OU O AMOR ENTRE O AGORA E O DEPOIS	
Éverton de Jesus Santos	83
EITA!!! EU TÔ CANSADO DESTA MERDA!	
Gilvan José da Silva Filho	101

MÚSICA E (É) POESIA

Fabiana Lisboa Ramos Menezes 111

POESIA NA CANÇÃO: SIMPLES (MENTE) COMO

UMA “ESTRELA AZUL DO CÉU”

Auda Ribeiro Silva 125

NEGRO BRANCO, BRANCO NEGRO: PARA QUE COMPREENDER?

Helane Santos Souza 137

PREFÁCIO

“O seu olhar me olha
o seu olhar é seu
o seu olhar
melhora o meu”

(O seu olhar, Arnaldo Antunes)

A sociedade contemporânea, com uma velocidade nunca vista em nenhum outro tempo histórico, está promovendo a abertura de processos para a representação orgânica das várias esferas que circundam o ser na expressão de sua existência. Valores – inclusive os teóricos – mantidos como absolutos pelo dogmatismo de base racionalista entraram em xeque, sobretudo a partir da segunda metade final do século XX, e começaram a ser questionados em nome de um pensamento que incorporasse a diferença, a pluralidade e a micrologia do cotidiano.

A verdade é que todo movimento de criação coloca o homem em contato com o outro que lhe traz consciências de identidade e de alteridade. Tal condição, como sabemos, aponta para a possibilidade de interconexão de tudo o que significa a essência de ser humano, em sua histórica heterogeneidade na possibilidade de entender ontologicamente o dinamismo dialético dos valores e das relações sócio-interacionais.

As elaborações teóricas neste livro, sublinhadas nos ensaios tão perspicazes sobre o sujeito contemporâneo, em que pesem as especificidades de conteúdo tematizadas, se apóiam nessa ampla concepção social do homem, ou seja, uma concepção que vê o homem como um ser que se constitui e é mediado *na e pela*

interação, como um ser de linguagem. Em mais palavras...pode-se dizer que, como sujeitos, os indivíduos são afetados, de diferentes modos, pelas muitas formas de produção das quais participam, e de diferentes maneiras. As reflexões dos autores que aqui se apresentam, contribuem para expandir a compreensão desse processo que resulta no modo estético artístico e que é a verdadeira razão de ser da ação acadêmica da pesquisa na área de conhecimento em que atuamos.

Para tentar clarificar um pouco mais essas questões, afirmo com minha amiga, a pesquisadora transversal, Christina Ramalho, organizadora desta importante coletânea, que a canção popular urbana é uma forma de cultura fundamental para a compreensão do lugar do sujeito na poética brasileira.

Como demonstram os competentes pesquisadores, os estudos históricos de configuração da lírica brasileira já compreendem o essencial de incorporar as composições de nomes mais conhecidos ou menos (não importa, visto que a divulgação é midiática e nem sempre os melhores compositores têm acesso ao sudeste maravilha, lugar das gravadoras e distribuidoras, como sabemos). Da expressão de Noel Rosa às canções de Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano, Zélia Duncan, Alcides Mello, Adriana Calcanhoto, Marisa Monte, Carlinhos Brow, o rap, o reggae, tantas formas diferenciadas de expressão musical formam um conjunto plural que nesse século XXI já vai alto em seu ano 15 e também aponta para uma democratização maior das produções artísticas em sua divulgação pela internet.

Desde os anos de 1920 temos visto a ascensão da canção como gênero. Do samba ao samba-canção, passando pela Bossa Nova e os movimentos propiciados pela década de 1960, o que tivemos foi um processo de descentramento, ou de “disseminação”, como nos ensina Homi Bhabha.

Fundamental para a afirmação da importância das letras, os tropicalistas reformularam os processos de abordagem e de análise da realidade brasileira, em relação às formulações artísticas, ideológicas e culturais idealizadas pelo samba. Nessa sequência temporal, esse fenômeno passa por outras formas de expressão, como o rock dos anos de 1980 de Renato Russo e Cazuza, que amplificou a mundialização

da estética e das questões temáticas da letra da canção, até chegar ao Movimento Mangue, que a descentraliza efetivamente e promove um mix de ressignificação da tradição.

O mundo desenhado por Gil e Caetano na década de 1970, e por Science e Arnaldo Antunes, a partir dos anos de 1990, incorpora o grito, a palavra de ordem, a fala sem melodia. A nova canção faz a defesa da mistura aceita em si, no seu sampler, com vários ritmos e várias imagens que acabam por apontar uma nação descentralizada, permeada tanto pelo mais radicalmente local como pelo mais radicalmente global.

Uma obra artística sempre constrói uma rede de relações voltada para o mundo. O teórico Roland Barthes nos alertava há quase meio século que história e literatura são manifestações que, somadas, totalizam a própria humanização do ser, e que toda escritura é um ato de solidariedade histórica. Não é diferente se pensarmos no papel da canção popular brasileira, neste livro vista com o foco nas letras, sistema sócio autônomo para fins de estudo, formador do gênero que nasce do encontro entre a música e a expressão literária, e também propiciador de uma outra arte, a da performance. Bem, mas em relação a este aspecto já seria assunto para outro livro... deixo a sugestão!

Os poemas contemporâneos – e podemos considerar as letras das canções aqui mencionadas como representantes legítimas do projeto poético brasileiro – hoje convivem num espaço de discursos diferenciados e plurais. Um espaço ideologicamente inclusivo, felizmente. É isso que mostram os relevantes olhares que compõem este oportuno *A poesia da canção*, porque, como diz Arnaldo Antunes, “o seu olhar melhora o meu”.

Sylvia Cyntrão

Universidade de Brasília

“TARZAN, O FILHO DO ALFAIATE” E A FIGURA DO MASCULINO

Kelly Cristina dos Santos

Introdução

O estudo do texto poético da canção brasileira nos faz perceber as diversas contribuições da MPB para a cultura brasileira, sobretudo em relação aos mitos fundadores da nossa sociedade. Vimos, a partir dos estudos de Cyntrão (2001), que a poesia e a canção se abraçam, e juntas se envolvem com a “transfiguração do real”. Conforme a autora, a união entre poesia e música é antiga, ultrapassou os limites do preconceito da elite, e obteve bastante destaque a partir de Vinícius de Moraes em 1930.

Uma observação pertinente que Cyntrão faz é que não há como desvincular o desenvolvimento da música popular do “desenvolvimento social, econômico e político das cidades” (2001, p.89). E foi baseado nessa perspectiva de associação do meio e do momento com o homem, que Noel Rosa e Oswaldo Cogliano, em 1931, compuseram a canção “Tarzan, o filho do alfaiate”. Parodiando o mito do homem forte, alimentado no período pelo lançamento do filme *Tarzan*, a canção vai falar de um homem de aparências, fraco e sem nenhuma moral.

Objetivando, a partir dessa canção, realizar uma reflexão sobre a constituição histórica da figura do masculino, tive como base os postulados de Pierre Bourdieu (2012) em *A Dominação Masculina*, de Sócrates Nolasco (2001) em *De Tarzan a Homer Simpson*, e de Saliba (2002) em *Raízes do Riso*. Mediante a explanação feita pelos teóricos, busquei mostrar o contraste entre a configuração histórica do masculino e a figura apresentada na canção escolhida.

1. A figura do masculino

De acordo com Bourdieu (2012), inconscientemente estamos naturalizados ao padrão histórico da ótica do masculino. Desse modo, a visão androcêntrica de mundo é concebida de maneira natural. A pré-disposição das culturas sociais de que o homem seja forte, viril e possua um porte físico de destaque foi uma visão bastante difundida, e atuava como referencial do masculino principalmente no patriarcado. Porém, essa concepção, ao mesmo tempo em que concedia privilégios aos homens, também impunha-lhes cobranças. Manter a posição de virilidade e força tornava-os escravos da estrutura social, e qualquer atitude contrária era tomada como sinônimo de fraqueza, e os remetia, portanto, ao âmbito do feminino. Para o autor:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade... submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está voltado a se tornar, em mais de um caso, inacessível (2012, p.64).

Na moral patriarcal, a vulnerabilidade não deve ser característica do homem, esta é relacionada ao feminino, enquanto que a dominação fica para o masculino. Ainda segundo Bourdieu, “A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (2012, p.47). Este molde de dominação é tão internalizado e naturalizado que não se percebe a relação embutida. Até o próprio homem está muitas vezes inconsciente dessa relação e age como se fosse de direito, sem questionar as simbologias envolvidas na configuração do padrão masculino.

Nolasco (2001) postula que, associada à condição masculina, na história da humanidade, sempre esteve a violência. Os próprios símbolos associados ao homem favorecem essa afirmativa, a simbologia do forte, daquele que detém o poder, que alcança prestígio através das guerras, vai constituindo o discurso da autoridade masculina. Resultante desses juízos valorativos, nasce o desejo de controle, que quando não alcançado atrai a violência, como explica Nolasco “o envolvimento do homem em situações de violência está relacionado ao esforço empreendido pelo sujeito para manter sua forma de homem dentro da cultura da qual ele faz parte” (2001, p.14).

A mitologia nos oferece exemplos de heróis que estão fundamentados na visão do homem viril e forte. Nas sociedades tradicionais, a identidade masculina era pautada nos papéis de guerreiros, que possuíam ocupações sociais que lhes garantiam status, e benefícios para sua comunidade. Estes eram classificados como exemplos a serem seguidos, o fracasso em suas missões não era visto como uma possibilidade, pois a impotência transformava a força em violência. Os valores coletivos regiam esses heróis, a honra e a glória alcançada através das batalhas consagravam esses homens em lendas e figuras de representação do masculino no período. Ao vencer as batalhas, homens como, por exemplo, Hércules, transformavam-se em identidades a serem seguidas. A violência decorrente dessas batalhas era “autorizada e instituída socialmente, além de estar associada à prova de honra e virilidade” (NOLASCO, 2001, p.16).

Contraopondo essa visão, nas sociedades modernas, os mitos deixam de servir de modelo, pois a razão econômica entra em jogo, e os homens deixam de servir ao coletivo para buscar a individualidade. Nolasco afirma:

A mudança no eixo de orientação social ocorrida no percurso entre as sociedades tradicionais e aquelas fundadas no direito, na política e no mercado acarreta uma alteração no modo como se definia a representação social masculina. Diferente dos atributos do herói grego e

do cavaleiro medieval, o vigor, a força física e a lealdade deixam de ser para o herói moderno uma referência de identidade (2001, p.15).

Desse modo, a força e o poder, que antes tinham uma significação positiva, passam a ser sinônimo de violência. Ao distanciar-se dos padrões míticos, o homem começa a agir em favor de si mesmo. Nesse panorama, a frustração dos objetivos acarreta um aumento da violência, pois a insatisfação do indivíduo em manter sua posição social de dominação acaba gerando-a. Contrariando essa ótica do homem forte, e banalizando as características do homem forte, Noel Rosa e Oswaldo Cogliano compõem a canção “Tarzan, o filho do alfaiate”, que analisaremos a seguir.

2. Tarzan: do mito ao homem comum

O filme *Tarzan, o filho da selva* foi lançado em 1931, e aqui no Brasil, na década de 1930, o personagem do filme serviu como modelo de homem pela masculinidade e porte físico. Assim, boa parte dos homens brasileiros quis parecer mais viril, e foi nesse contexto que, como observa Saliba, “Contrariando, pela ironia e pelo humor, o discurso da disciplina física e do culto ao corpo, é assim que Noel Rosa e Oswaldo Cogliano [...] compõem a hilariante canção ‘Tarzan, o filho do alfaiate’” (2002, p. 277), que trazemos a seguir:

Tarzan, o filho do alfaiate

Quem foi que disse que eu era forte?

Nunca pratiquei esporte,
nem conheço futebol

O meu parceiro sempre foi o travesseiro

E eu passo o ano inteiro
sem ver um raio de sol

A minha força bruta reside

Em um clássico cabide,
já cansado de sofrer

Minha armadura é de casimira dura
Que me dá musculatura,
mas que pesa e faz doer
Eu poso pros fotógrafos,
e distribuo autógrafos
A todas as pequenas lá da praia de manhã

Um argentino disse,
me vendo em Copacabana:
“No hay fuerza sobre-humana
quedetenga este Tarzan”

De lutas não entendo abacate
Pois o meu grande alfaiate
não faz roupa pra brigar

Sou incapaz de machucar uma formiga
Não há homem que consiga
nos meus músculos pegar
Cheguei até a ser contratado
Pra subir em um tablado,
pra vencer um campeão

Mas a empresa, pra evitar assassinato
Rasgou logo o meu contrato
quando me viu sem roupão
(ROSA; COGLIANO *apud* SALIBA, 2002, p. 277-8).

A respeito dessa canção e do contexto em que ela se insere, dá para perceber a crítica ao culto do corpo e à aparência, pelo fato de que o indivíduo do sexo masculino tentava se enquadrar num padrão estético ditado pelo cinema daquela época, padrão este que não correspondia à realidade de muitos brasileiros que tinham em Tarzan uma imagem de ser mítico dotado de força física e de habilidades

para se adaptar à natureza e dominar animais. Essa destreza na figura rústica de Tarzan é contraposta à figura do “filho do alfaiate” que também se chama Tarzan, mas que não apresenta os atributos físicos necessários nem para a luta nem para a sedução, buscando a compensação dessa ausência na maneira de se vestir.

Essa construção de Tarzan como um arquétipo se deve principalmente ao que diz Nolasco quando considera a imagem desse personagem como sendo um ícone da caracterização do que é o ser masculino:

Tarzan guarda em si qualidades estéticas e morais. É considerado uma escola de energia e virtude que constantemente fabrica sonhos no imaginário coletivo. Podemos considerá-lo um arquétipo mitológico greco-romano da criança criada por animais. [...] Tarzan pode ser pensado como uma tentativa limitada de revitalizar esta representação social “ultrapassada”. Ele é um sobrevivente. Mesmo em todas as situações, busca dominar o meio ambiente hostil. É considerado um herói vencedor numa cultura que ainda preza a visibilidade da representação social masculina (2001, p. 48).

Assim, Tarzan é visto como virtuoso, enérgico e repleto de qualidades, além de ser um sobrevivente à falta de civilidade, civilização e cuidados paternos, adaptando-se à floresta com a ajuda de animais e também pelo instinto, sendo por isso considerado um herói. Através dessas particularidades, criou-se na imaginação do público masculino brasileiro o desejo de ao menos se parecer com o homem viril que o cinema estava representando. E foi para zombar desse desejo de autoafirmação que a canção “Tarzan, o filho do alfaiate” veio para desconstruir os padrões estéticos e mostrar que a figura vista nas telonas estava distante daquela que os homens comuns almejavam ser ou verdadeiramente eram.

Primeiramente, a letra questiona: “Quem foi que disse que eu era forte?/ Nunca pratiquei esporte,/ nem conheço futebol”, mostrando com isso que qualquer boato que retrate esse eu-lírico como

atlético e com vigor físico é mentiroso, já que no país do futebol, Tarzan nunca jogou esse desporto, nem praticou atividade física que proporcionasse e desenvolvesse nele a força e o tornasse um exemplo de potência e distinção. Trata-se, sobretudo, de um boa vida, um sujeito preguiçoso, que não se assemelha em praticamente nada com o ideal de homem que constitui o Tarzan cinematográfico, porque o filho do alfaiate vive na mordomia, dormindo o dia inteiro ou deitado na cama, escondendo-se também do sol, o que ressalta essa vida de regalias. Num sentido mais amplo, observa-se uma revisão do masculino, já que a postura acomodada do personagem da canção rompe com a violência da tradição sustentada na masculinidade ao se dizer/cantar que “O meu parceiro sempre foi o travesseiro/ E eu passo o ano inteiro/ sem ver um raio de sol”.

É aí que trazemos mais uma consideração de Nolasco, quando ele trata da banalização, ao expor que ela “é a própria violência, na medida em que destitui a representação masculina de seu vigor e virilidade, a exemplo de Homer” (2001, p. 19). Por isso, Tarzan não seria nada mais do que um ideal inatingível para os homens que se comportavam ou agiam ao contrário da imagem de potência e impulso de força, porque, de acordo com a crítica presente na canção, parece que eles se assemelhavam muito mais a Homer Simpson. Este personagem da série norte-americana *Os Simpsons* é caracterizado por Nolasco como “o típico americano: branco, protestante, ignorante, frustrado, homossexual, obeso e ao mesmo tempo um pai dedicado e marido carinhoso” (p. 52); “é considerado grosso, mal-educado, sem nenhum senso de civilidade, um preguiçoso que dorme a maior parte do tempo quando está no trabalho. É [...] desligado e sem competência, a ponto de esquecer os nomes dos próprios filhos” (2001, p. 53). Esses predicados são importantes para contrapor as qualidades e virtudes de Tarzan aos adjetivos desqualificadores atribuídos a Homer, na medida em que o homem comum vem, desde a modernidade, se destituindo da violência que o constituía. Seria basicamente o que Nolasco ainda diz sobre Homer, mostrando que ele “é a banalização desta representação [a representação social masculina nas sociedades contemporâneas] e assume o novo status

masculino” (2001, p. 54), como sendo fraco, pacato, sem perspectiva e fracassado.

Outra oposição à figura de Tarzan é expressa na canção no trecho “A minha força bruta reside/ Em um clássico cabide,/ já cansado de sofrer”. O mítico Tarzan destemido, símbolo da virilidade, da superação de dificuldades e da adaptação ao meio, é então a contraparte do anti-herói da canção, sobre quem é revelado que sua força está num cabide surrado, o qual serve como suporte para aquilo que o filho do alfaiate chama de armadura: “Minha armadura é de casimira dura/ Que me dá musculatura,/ mas que pesa e faz doer/ Eu poso pros fotógrafos,/ e distribuo autógrafos/ A todas as pequenas lá da praia de manhã”. Logo, é possível observar que a armadura desse falso guerreiro é de uma lã de grande valor comercial, que serve para avolumar quem a veste, dando a impressão de que, além de rico, ele é forte. Porém, essa roupa, por ser dura, é pesada, causando dores nesse Tarzan, que, além de tudo, se sente um artista de cinema, dando autógrafos e tirando fotos.

É aí que reforçamos essa noção de culto das aparências, porque a banalização do masculino é representada como uma perda nas características tradicionalmente atribuídas a grandes heróis romanescos e a deuses, fazendo com que esse contato do homem com o sagrado também seja afetado. No caso brasileiro, que pode ser relacionado à canção, pode-se dizer que usar essa armadura de lã, além de chamar a atenção para o exagero, para o poder aquisitivo e para a dissimulação do indivíduo que tenta ser algo que não é, ressalta a necessidade de se assemelhar com o mito:

A imagem de Tarzan, o filho das selvas, do filme de 1931, foi tão difundida, que rapazes destituídos de predicados físicos chegaram a adotar a moda dos paletós com ombreiras, com providenciais enchimentos de algodão confeccionados por prestimosos alfaiates. Daí o herói das selvas ter se transformado, na criação humorística brasileira, em “Tarzan, o filho do alfaiate” (SALIBA, 2002, p. 277).

Conforme comentamos anteriormente, a “armadura de casimira dura” que “dá musculatura” é a tentativa desses homens comuns que não apresentam um corpo escultural e esbelto, que demonstre força, de se aproximarem do viril Tarzan cinematográfico. Para tanto, muitos deles fizeram uso de paletós com ombreiras, para dar a impressão de possuir mais porte físico do que realmente possuíam. E é sobre essa influência da imagem construída pelo mito reproduzido nos meios de comunicação que recai a ironia da canção, pois a identificação entre os dois Tarzans ocorre a partir primeiramente de uma criação literária que se transfere para o cinema, e isso leva os homens a consumirem e quererem ser aquilo que socialmente parece ser um modelo a ser seguido, conforme a seguinte citação:

Para Morin, o sujeito vive entre o real e o ficcional, numa dupla contaminação. Isto faz com que ele se identifique e tome para si um roteiro cinematográfico como projeto de vida. Passando a se identificar com uma série de imagens sucessivamente produzidas por este tipo de cultura, que privilegia o mix entre o sensacionalismo e o romanesco, o sujeito é, então, imagem que se faz e desfaz constantemente para poder dar suporte à dinâmica de uma sociedade de consumo (NOLASCO, 2001, p. 174).

Assim, entre o real dos homens franzinos e fracos e o ficcional do macho corpulento e varonil, encontram-se a cultura e o consumo como sendo formadores de opinião e como moduladores de comportamentos humanos. A imitação de um certo tipo que se apresenta na mídia é a expressão de um reconhecimento a partir de algo que seja entendido como significativo para que possa enquadrar a transformação do “eu” em um “outro”, mas, segundo esse raciocínio, fazer-se outro para ser acolhido pela aparência acarretaria o prejuízo da perda da identidade a ser corrigida pelo riso, nesse caso, porque a aparência não condiz com o real.

Analisando o trecho “Um argentino disse,/ me vendo em Copacabana:/ ‘No hayfuerza sobre-humana/ que detenga este

Tarzan”, Saliba diz que “apesar de revelar-se um Tarzan falso, quando na presença de vizinhos de nacionalidade indesejável fazia-se imperiosa a exibição e a autoafirmação nacional” (2002, p. 278). Isso quer dizer que, diante dos argentinos, os brasileiros ostentavam uma postura altiva, máscula, que força sobre-humana alguma poderia aplacar. Pode haver aí uma ironia no que diz esse argentino, na medida em que ele pode ver o brasileiro como uma tentativa frustrada de aproximar-se do Tarzan mítico, fazendo assim uma zombaria às custas dos paletós com ombreiras comuns naquele período.

Retomando a temática da bravura e da distinção do masculino para a batalha, há uma justificativa para esse eu-lírico não ser afeito à força bruta: “De lutas não entendo abacate/ Pois o meu grande alfaiate/ não faz roupa pra brigar”. Isso quer dizer que frente à fraqueza do filho do alfaiate, que ainda afirma “Sou incapaz de machucar uma formiga/ Não há homem que consiga/ nos meus músculos pegar/ Cheguei até a ser contratado/Pra subir em um tablado,/pra vencer um campeão”, a armadura de casimira dura não é própria para a luta, e a falta de coragem desse eu masculino também fica evidente, pois ele sequer consegue matar formigas. A grande surpresa, nesse contexto, é o fato de ele ter sido contratado para ser lutador, porque ele acaba de se dizer desprovido de habilidades marciais. A consequência disso tudo é que “a empresa, pra evitar assassinato,/ Rasgou logo o meu contrato/ Quando me viu sem roupão”. E mais uma vez o caráter de fraqueza física e a ruptura com as expectativas masculinas tradicionais são apresentados, porque a masculinidade nesse eu-lírico, que fala em primeira pessoa, é um traço praticamente ausente.

Esses atributos negativos fazem com que o filho do alfaiate não seja apenas diferente do modelo representado por Tarzan, o filho da selva. Pode-se vê-lo também como o oposto do deus grego Ares, que é “considerado o deus da guerra, da violência, da ‘desgraça e do infortúnio’. Sua coragem é desmedida, cega e brutal [...]. Se faz reconhecer pelo uso dos músculos e da força física (NOLASCO, 2001, p. 238-239). E o nosso Tarzan não apela nem para a violência, nem tem coragem, e os seus músculos e sua força o desqualificam. Vestido, é ridicularizado por necessitar de ombreiras para que seja

garantido um porte físico mais avantajado; sem roupão, é rebaixado por não ser apto para a luta. Logo, conclui-se que a tentativa de equiparar-se com o Tarzan do cinema resulta sempre num engano a ser desfeito, porque as referências de masculinidade estão sempre muito distantes e se mostram incapazes de serem copiadas, e a força física e a virilidade como demonstrações da tradição patriarcal, heterossexual, tradicional, portanto, parecem entrar em declínio.

Considerações finais

Essa canção, que faz uso do humor como recurso para revelar o distanciamento entre a figura ideal do Tarzan do filme lançado em 1931 e o Tarzan filho do alfaiate, baseia-se na construção, ou melhor, na desconstrução do masculino, já que, segundo Nolasco, “Entre as expectativas masculinas tradicionais destacamos a habilidade para usar a força física e a capacidade de inserir-se no mundo público por meio do trabalho” (2001, p. 67). E nenhum desses atributos é encontrado no eu-lírico que se revela nessa canção. Aliás, esses atributos não se referem apenas a esse eu-lírico, mas se estendem a todos os homens que, naquela época, movidos pelo mito divulgado pelo cinema, começaram a imitá-lo, sem êxito.

Com isso, o Tarzan da canção é representado como fraco e não atlético, preguiçoso e acomodado, dependente do paletó de casimira para lhe dar a impressão de robustez. É alienado pelas imagens da fama que o cinema proporciona, além de ser incapaz de trabalhar e de lutar, ser franzino e destituído de poder de violência. Assim, longe de um Tarzan mítico, identifica-se bem mais com Homer Simpson, no enquadramento dos comportamentos resultantes do modo de vida da modernidade, e afasta-se imediatamente de Ares, deus da bravura, da força e da guerra.

O culto ao corpo e à aparência são ressaltados, embora se verifique aí uma autoimagem que se satisfaz na imitação, já que não chega a se concretizar como um modelo bem recebido como o original cinematográfico. E é pelo abuso na tentativa de aproximação, que

geralmente resulta em frustração ou ridículo, que a diferença entre o “ser” e o “parecer” se faz ainda mais evidente. Em decorrência do desejo de identificação com a imagem que o cinema veicula, muitos homens brasileiros se submeteram aos serviços da alfaiataria para criar uma vestimenta (ou uma máscara) que pudesse camuflar o porte físico franzino que possuíam.

Portanto, na canção aqui analisada, tendo em vista seu conteúdo e sua face poética, observamos a questão do masculino e do humor proveniente da ironia por partir de um referente mítico como Tarzan, um herói, e retratar um anti-herói, cujo nome também é Tarzan. O distanciamento entre as duas figuras serviu a Noel Rosa e Oswaldo Colgiano como fundamento para criticar um comportamento e ao mesmo tempo desconstruir certos estereótipos ligados ao patriarcado. Assim, nas novas formas do masculino estabelecidas principalmente pela cultura do consumo e por novas formas de pensamento, é interessante observar como as mudanças alteram o próprio significado de ser homem.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Disponível em:http://minhateca.com.br/CAHIS/Documentos/B/BOURDIEU*2c+Pierre/Pierre+Bourdieu++A+domina*c3*a7*c3*a3o+masculina,27552812.pdf. Acesso em 10/12/2014.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. Os textos da canção como instrumento literário e cultural de prospecção da identidade nacional. In: *Revista Linha de pesquisa*, vol. 2 n. 2. Abril de 2001. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, p. 87-101.

NOLASCO, Sócrates. *De Tarzan a Homer Simpson*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

ROSA, Noel; COGLIANO, Oswaldo. *Tarzã, o filho do alfaiate*. In: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. Companhia das Letras: São Paulo, 2002, p. 277-8.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Bella Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Site pesquisado: http://minhateca.com.br/Minha_Teca

O SAGRADO NA CANÇÃO

Raiff Magno Barbosa Pereira

“(…) Não se meta a exigir do poeta/Que determine o conteúdo em sua lata/Na lata do poeta tudonada cabe/Pois ao poeta cabe fazer/Com que na lata venha caber/O incabível¹

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo analisar duas letras de músicas do compositor Gilberto Gil. Essas leituras fazem parte de uma investigação realizadas por mim acerca do encantado/sagrado na vasta obra do artista baiano e são empreitadas realizadas em minha tese de doutorado defendida em 2012 pela UFRJ.

Do menino Gil, que associou as músicas da terra e as do céu, ao homem, poeta e compositor Gilberto Gil, que construiu e ainda constrói um repertório lírico-musical dos mais ricos - não só no contexto da produção lírico-musical brasileira como também da internacional - muitas experiências foram vividas e transformadas em matéria-prima para suas criações.

Dessa maneira, minha atenção volta-se especificamente a Gilberto Gil artista da palavra e à sua capacidade de, por meio do trabalho com a língua, inserir o sagrado, com suas demandas temáticas, no âmbito do poético, no âmbito, pois, do literário. Serão, desse modo, sob enfoque primordialmente estético, ainda que se retomem as

1 Versos retirados da canção “Metáfora” (Apud RENNÓ, 2003, p. 304).

considerações sobre o sagrado, estudadas as letras ou os poemas das seguintes canções: “Cidade do Salvador” (de 1973), associada ao cristianismo/catolicismo e “Serafim” (de 1983), em que a cultura afro-brasileira está representada.

1. Sobre a canção “Cidade do Salvador” (1973)

“Cidade do Salvador” canta, simultaneamente, a cidade e o Salvador, realizando a fusão entre a dimensão material da vida, à qual se integra, inclusive, o próprio compositor cuja baianidade é por diversas vezes assumida no decorrer de sua obra, e a dimensão mística da vida, que aqui tem como símbolo maior Jesus Cristo.

Aparentemente descritivo, o título da canção sugere uma relação imediata entre a cidade “de” Salvador e o pertencimento dessa cidade a um contexto místico encabeçado por Jesus. Essa relação, obviamente, não é fruto da criatividade do poeta, uma vez que está na própria nomeação da cidade: São Salvador da Bahia de Todos os Santos, que remonta à época da construção do forte de Salvador por iniciativa de Tomé de Souza que, em 1549, assumiu o governo da capitania da Baía de Todos os Santos (mais tarde simplesmente Bahia, por alusão direta à imensa baía que possuía), construindo a cidade e desenvolvendo um sistema de defesa marcado pelo forte de Salvador². Começo pelo poema:

Cidade do Salvador

Dor e dor e dor

Tanta dor

A dor

A dor

A dor

Adormeço

2 Ver: SANTOS, Patrícia Verônica Pereira dos. *Trabalhar, defender e viver em Salvador no Século XVI*. Salvador: UFBA, 2004. Dissertação de mestrado em História.

A dor mereço
Agora
A dor
A dor
A dormência
Do sono lunar
Sonho
Sonho
A terra
No sonho
A terra inteira
No sonho
Aterrador
Mar
O mar
O mar
O maremoto
remoto
remoto
motivo
Teria Deus
Pra nos salvar
Fé
A fé
A fé
Só a fé
A fé
A felicidade
Cidade do Salvador
dor
dor
(*Apud* RENNÓ, 2003, p. 166).

A partir do topônimo “Salvador”, sua cidade natal, Gilberto Gil elabora um jogo vocabular surpreendente sustentado por uma cadeia de palavras que se renova na constante imbricação de sentidos que se enlaçam chamando-se mutuamente, abraçando-se intensamente

ou, ao contrário, rejeitando-se, para desconstruir seu sentido inicial incidindo para a emergência de outros. Como em um fluxo contínuo de construção de sentidos para a cidade, que é simultaneamente metonímia e metáfora da própria vida, os vocábulos se repetem e se repartem, ampliando, cada vez mais, a ideia contida no título, “Cidade do Salvador”, por meio do qual o compositor prepara para a recepção desses vários desdobramentos que irão se concretizar ao longo do poema.

O determinante “do Salvador” pressupõe um encaminhamento semântico polissêmico, isto é, abre-se à possibilidade de compreendermos o título como uma referência à cidade natal do artista, e aponta, ao mesmo tempo, à ideia de um substantivo relacionado ao ideário religioso cristão. Os vocábulos “cidade” e “Salvador” suscitarão, assim, um dinamismo de significados a que chamei acima de surpreendente, pois, fora da cadeia vocabular entrelaçada, tais significações não alcançariam a engenhosidade que aqui busco destacar.

Na estratégia do jogo linguístico arquitetado pelo poeta baiano, destacam-se seis substantivos que norteiam o processo de significação: “dor”, “sono”, “sonho”, “terra”, “mar” e “fé”. São essas palavras que sustentam a construção cíclica do texto iniciado e finalizado com “dor”. Também são elas que, no decorrer do poema, revelarão os modos por meio dos quais se integram os signos “cidade” e “Salvador”.

Nos primeiros versos, constatamos a insistência da palavra “dor”, cuja repetição (dez vezes) imprime tragicidade ao texto. No primeiro verso, “Dor e dor e dor”, o conectivo “e”, ao mesmo tempo em que isola os três substantivos, realiza a ideia de soma, de acumulação; no segundo verso, “Tanta dor”, o modificador “tanta” sugere que a dor era tão intensa que seria impossível determiná-la, quantificá-la ou definir-lhe o sentido. O terceiro, quarto e quinto versos realizam a visualização do valor acumulado de “dor”, que se concretiza espacialmente, não mais na horizontal, como no primeiro verso, mas verticalmente, e agora definida pelo artigo “a”.

Três vezes na horizontal, uma vez acompanhada por “tanta”,

três na vertical, a palavra dor ganha uma sonoridade monótona que gera o “adormeço”. Somadas todas as aparições de “dor” nos cinco primeiros versos, temos sete como o número que sintetiza essa presença. Recordando a simbologia desse numeral:

O sete simboliza a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos. Segundo Santo Agostinho, ele mede o tempo da história, o tempo da peregrinação terrestre do homem. Se Deus reserva um dia para descansar, dirá Santo Agostinho, é porque quer distinguir-se da criação, fazer-se independente dela e permitir-lhe que descanse nele. Além disso, o próprio homem é convidado pelo número 7 – que indica o descanso, a cessação do trabalho – a voltar-se para Deus a fim de descansar somente nele (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 828).

Nessa linha de raciocínio, as sete aparições de “dor” levam ao esgotamento e ao posterior descanso, representado pelo sono (que é lunar, sugerindo, simultaneamente, a noite como tempo ou a falta de luz própria como motivadora de uma busca por iluminação), e à presença de Deus, que aparecerá no verso 27.

Assim, no sexto verso, encontramos o verbo “Adormeço”, que sugere o adormecer como uma transformação no estado do ser, antes sintonizado com a dor, e agora com o sono, para, em seguida, penetrar no campo do sonho. No sétimo verso, o “A dor mereço” mantém a dor viva, mesmo na perspectiva do sono/sonho, que leva a pensar na simbologia do sonho:

O conteúdo do sonho, isto é, a fantasmagoria puramente descritiva, procede de cinco tipos de operações espontâneas: uma elaboração dos dados do inconsciente para transformá-lo em imagens efetivas; uma condensação de múltiplos elementos numa imagem ou numa sequência de imagens; um deslocamento ou uma transferência da afetividade para estas imagens de substituição, por meio de identificação, repressão ou sublimação; uma dramatização

desse conjunto de imagens e cargas afetivas numa fatia de vida mais ou menos intensa; enfim, uma simbolização que oculta sob as imagens do sonho realidades da que são diretamente representadas. /.../ O conteúdo do sonho compreende não apenas as representações e sua dinâmica, mas também sua tonalidade, isto é, a carga emotiva ansiosa que as afeta (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 847).

“Adormeço” e “A dor mereço”, evocados pelo significante “dor”, acordam, assim, sentimentos, sensações, reflexões: a dor tamanha traz um esgotamento, um cansaço que implica duas possíveis reações: ou a fuga pelo sono (“adormeço”) ou a culpa (“A dor mereço”) cuja consequência viria com a “dor”. De outro lado, no oitavo verso, o advérbio “Agora” presentifica o sentimento do eu lírico, confirmado pelos dois versos subsequentes “A dor / A dor” que faz nascer a “dormência”, palavra na qual os significados dor e dormir formam um feixe semântico do “sono”, substantivo responsável pelo movimento seguinte: “A dormência / Do sono lunar / Sonho / Sonho”, que constrói o plano do sonho como plano de revelação.

As imagens elaboradas no sonho – a terra aterradora e o mar de maremoto – não configuram a dor (ou as dores) em si, mas a representam ao mesmo tempo em que representam a cidade.

A presença do sonho no poema é densa, e está distante de uma abordagem que remonte à fantasia e à imaginação como elementos de positividade emotiva; ao contrário, o sono se apresenta como um sonho no qual surge “A terra inteira”, substantivo que se associa ao adjetivo “aterrador”, ratificando a tragicidade como fio condutor do texto. Ou seja, o sonho permite a realização da dramaticidade da oposição que caracteriza a cidade: dor X felicidade, como se verá mais adiante.

No percurso encadeado do poema, a palavra “terra” conduz o imaginário ao “mar”, também dramaticamente relacionado ao “marmoto”, do qual, por sua vez, surge um “remoto / remoto / motivo” que introduz a relevante questão com a qual se finaliza o

último movimento do poema pautado na questão da fé cristã: que motivo remoto teria Deus para nos salvar?

A resposta parece vir na palavra “Fé”, que aparece isolada no vigésimo nono verso. Apontando para a complexidade da existência humana, a “fé” ao mesmo tempo em que se associa à felicidade também faz lembrar cidade, que numa cadeia de sentido, é retomada pelo poema no trigésimo sétimo verso, que repete o título “Cidade do Salvador”, para acrescentar, em seguida, “dor/dor”. Nessa forma cíclica de composição, não estaria o eu lírico deixando subentendida a impossibilidade de a resposta ser definitiva como solução?

A cidade, no poema, está duplamente referenciada: no plano material da vida, pela referência a três de seus componentes: céu (“lunar”), terra e mar; e no plano abstrato (o do sonho e o da fé), também pelos três componentes, que surgem, inclusive, no plano do sono/sonho, e pela inclusão de um quarto componente: a fé, que, tal como “dor”, repete-se vertical e horizontalmente. Assim tem-se a fé como espelho para transformar a dor da cidade em “felicidade”. Todavia, os versos finais, cíclicos, como se viu, refazem a sonoridade da dor, que reverbera da palavra “Salvador”.

Como em outras obras, Gil mais uma vez imprime a dúvida, movendo-se no campo fugidio da incerteza, da relativização, abandonando as verdades absolutas e dogmáticas. Deus é afirmado como existência, contudo, a plenitude de sua bondade é posta em suspeita, no momento em que surge o questionamento sobre um “motivo” para a salvação. Duas imagens se contrapõem: a que integra terra e mar ao aterrador e ao maremoto e a que integra fé e cidade no sintagma “felicidade”. Entre as duas imagens, o questionamento implícito: “que remoto motivo teria Deus para nos salvar?” A resposta parece ser a “fé”, “só a fé”. A fé, presente no sonho, atribui a este um valor epifânico, já que estabelece uma solução possível para o quadro dantesco construído pela dupla imagem terra/aterradora e mar/maremoto. “Fé”, presente na “cidade”, faz gerar a “felicidade”, extremo antitético da dor, tão reafirmada anteriormente.

Na opção pela fé, pode-se dizer que o eu lírico faz a escolha derradeira pela crença como caminho possível para a salvação, ainda

que questione os caminhos do sagrado e as motivações de Deus diante das ações dos seres humanos, representados pelo pronome “nos”, que muda a perspectiva da primeira pessoa do singular para a primeira do plural, integrando a voz lírica à coletividade representada pela cidade.

Outro aspecto que merece ser destacado é o valor do sintagma “Salvador”, que, tal como “adormeço”, “dormência”, “aterrador”, “maremoto” e “felicidade”, aponta para outros sintagmas a ele inerentes, ou seja, realça a fusão do sentido do verbo “salvar” com o do substantivo “dor”. A figura de Cristo, portanto, é tomada na sua significação maior, a de “redentor”, a daquele que “salva” da “dor”. Nesse sentido, o “do” de “Cidade do Salvador” indica o pertencimento da cidade ao misticismo encarnado pela figura redentora de Cristo.

Assim, se o aterrador da terra e o maremoto do mar são referências concretas ao campo semântico negativo e ampliado de “dor”, passível de ser relacionado tanto ao âmbito da cidade concreta como ao da cidade preservada no imaginário do sonho, a “fé” rompe com a cadeia de significação negativa, para introduzir o campo semântico da “felicidade”. Uma cidade que tem fé pode ser uma cidade feliz, já que previamente sustentada pelo Salvador. A fé torna-se, assim, a mola que promove o movimento da supressão da dor. Nesse sentido, o próprio verso “A dor mereço” se justifica: o “Salvador” vem, por meio da fé, para expurgar a dor dos “pecadores”, convertendo-os ao amor. No entanto, como o poema é cíclico, a dor se repete novamente três vezes no final, indicando ou sugerindo que a ação de “salvar” da “dor” pertence a um ciclo repetitivo, implícito inclusive, no próprio nome da cidade.

Eu sou o caminho, a verdade e a vida. O Cristo goza desse privilégio único: o de identificar ao mesmo tempo o mediador e os dois termos a serem unidos. Ao dar ao símbolo toda sua força histórica, toda a sua realidade a um só tempo ontológica e significante, pode-se dizer que Cristo é para a Cristandade o rei dos símbolos.

Ao inverso, quando se considera a face noturna do

símbolo, por seu calvário, sua agonia e sua crucificação, ele representa as consequências do pecado, das paixões, da perversão da natureza humana. E para as consciências que não admitem essas noções de pecado, de piedade ou de sacrifício, ele encarna o desprezo pela natureza e por seus arrebatamentos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 304)

Unindo-se a figura simbólica de Cristo a outro traço marcante do poema – a presença do três, definindo o “ritmo” da dor (na horizontal e na vertical, como se viu) e da fé (“Fé/ A fé/ A fé/ Só a fé/ A fé/ A felicidade”), pode-se chegar, também, à visão da trindade presente no poema. Deus, o Salvador (Cristo) e a Fé (o Espírito Santo) integrariam, pois, a perspectiva destacada nas alusões à temática do cristianismo/catolicismo entre as representações do sagrado na obra de Gilberto Gil.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 902), “o três designa, ainda, os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divino, assim como as três fases da evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva”. Assim, soma-se à interpretação da força da trindade mística, a visão de que o poema também pode referir os três níveis da vida humana ao integrar a cidade (material) e seu misticismo (espiritual) por meio do poema, que, neste sentido, é lido como fruto da capacidade humana de criar intelectualmente. A purgação da dor, a iluminação do sonho, e a união da fé e da dor no sintagma “Cidade do Salvador” ratificam essa leitura.

Se a fé, no poema, constitui a presença impalpável do mistério (e relembro, aqui, outra canção, “Andar com fé”), a dor revela o estado de crise, indicando a salvação como forma de encaminhamento místico para a solução da própria dor. Contudo, por ter a “cidade de Salvador”, o “Salvador” no próprio nome, fica também no ar a possibilidade (agora já zen-budista) do renascimento do homem a partir da essência do ser, caso esse “ser baiano” se compreenda a partir de si mesmo. Voltando-se a Durckheim, e ao conceito do “SER DIVINO que está presente em nós”, pode-se ler “Cidade do Salvador”

como uma representação lírica que ratifica a presença do “ser divino” na cidade, que, por sua vez, é divina em si mesma.

Com vocabulário restrito, constante jogo de palavras e de ritmos, e intensa carga simbólica, a canção “Cidade do Salvador” se abre a diversas leituras e associações que aqui, obviamente, não se esgotam. Fica, todavia, o primeiro registro do potencial de leituras que a poesia de Gilberto Gil oferece.

2. Sobre a canção “Serafim” (1983)

A composição “Serafim” é um canto de valorização ao repertório místico afro-brasileiro. O modo como essa religiosidade é trabalhada no poema, requer um olhar mais atento aos recursos estéticos de que se valeu Gilberto Gil para compor “Serafim”. Vamos à letra:

Serafim

Quando o agogô soar
O som do ferro sobre o ferro
Será como o berro do bezerro
Sangrado em agrado ao grande Ogum
Quando a mão tocar no tambor
Será pele sobre pele
Vida e morte para que se zele
Pelo orixá e pelo egum
Kabieci lê - vai cantando o ijexá pro pai Xangô
Eparrei, ora iêiê - pra lansã e mãe Oxum
“Oba bi Olorum koozi”: como deus, não há nenhum

Será sempre axé
Será paz, será guerra, serafim
Através das travessuras de Exu
Apesar da travessia ruim

Há de ser assim
Há de ser sempre pedra sobre pedra
Há de ser tijolo sobre tijolo
E o consolo é saber que não tem fim

Kabieci lê - vai cantando o ijexá pro pai Xangô
Eparrei, ora iêiê - pra lansã e mãe Oxum
“Oba bi Olorum koozi”: como deus, não há nenhum
(*Apud* RENNÓ, 2003, p. 325).

O título “Serafim” destaca uma forma especial de existência angelical, uma vez que serafins são os anjos mais próximos a Deus, considerados, por isso, como anjos de primeira grandeza. Como título, a palavra “Serafim” abre algumas possibilidades interpretativas: a própria canção pode ser o “Serafim”, ou seja, ela faz-se voz angelical que anuncia a presença próxima do divino; “Serafim” pode ser uma nomeação vinculada aos rituais afro-brasileiros que estão representados na canção, o que aproximaria dois campos do sagrado, o da tradição bíblica e o da tradição ioruba, como caminhos que levam, igualmente, a Deus; “Serafim”, com letra maiúscula e no singular, pode identificar o caráter angelical do ser que se entrega aos rituais que chamam as entidades iorubas para compor um painel revelador e místico da vida; “Serafim” também pode ser lido como um neologismo, que agrega o signo “ser” (verbo ou substantivo) e a expressão “a fim”, indicando tanto a afinidade do ser como de suas ações com o que se vai cantar, ou seja, o sagrado na forma afro-brasileira; e, por último, outro neologismo possível “Serafim” como uma provocação à ideia de finitude, que, no decorrer do poema, será desconstruída pela visão de que o ritual celebra a continuidade da experiência humana, na vida, na morte, na paz, na guerra. O título, portanto, é ambíguo e compõe, já na abertura da canção, uma densidade mística ao que vai ser dito.

As duas primeiras estrofes, iniciadas por “quando”, conferem ao poema o valor de demarcar um tempo e uma ação aos quais corresponderá determinada imagem. Assim, na primeira estrofe,

o momento do soar do agogô com o som que dele reverbera, comparado ao “berro do bezerro”, faz-se o ponto alto do culto a Ogum. Na segunda estrofe, a pele da mão tocando o couro do tambor funde vida (da pele humana) e morte (do couro do animal morto), em reverência ao orixá e ao egum. Imagem em que Gil identifica a pele humana com a “pele” do animal morto para gerar o couro do tambor. Essas imagens, além de valorizarem características dos rituais afro-brasileiros de culto à divindade, agregam ao poema valor simbólico, pois definem agogô, tambor, berro, ferro, pele e bezerro como termos que, interligados, configuram um quadro simbólico sintético o qual harmoniza, musicalmente, os dois extremos da vida.

Comentário esclarecedor acerca das relações sonoras implícitas nessas estrofes está no site de Gil:

Da utopia da poesia de as palavras serem as coisas, e da relação de correspondência entre som e sentido, fundo e forma – “O som do ferro sobre o ferro será como o berro do bezerro”: as aliteraões em erres e bês parecem exprimir aquilo a que a frase alude, estabelecendo biunivocamente a conformidade fônico-semântica: como se os versos não apenas falassem de um ruído: fossem o ruído. “Os recursos sonoros empregados na construção dessa letra são mesmo muito fortes, de profunda inspiração”, reconhece Gil. “Tinha que ser assim, porque a música é sobre a potência - do axé, dos orixás”.³

A dupla presença de “quando” inaugura, portanto, um tempo de conexão com o sagrado, por meio do qual as reflexões sobre a vida são iniciadas por um processo gradual de êxtase que o envolvimento com a dimensão ritualística do sagrado cria.

O repertório sígnico próprio da espiritualidade afro-brasileira recebe destaque no refrão, que marca uma gradual incorporação das divindades ao ritual. Assim, “Kabieci lê - vai cantando o ijexá pro pai

3 http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=678&letra. Consulta realizada em 23/02/2012. Sem identificação de autoria.

Xangô” soma “Kabiyesi”, saudação costumeira dada ao rei yorubano para reconhecer seu poder absoluto; “lê”, que é a contração do “ni” (ser) e “eyin” (vocês), configurando um “que vocês”; “ijexá”, que é o toque cadenciado para Oxum e Logun; e “Xangô”, orixá que sintetiza a força do poder. Em seguida, “Eparrei, ora iêiê - pra lansã e mãe Oxum”, apresenta: “Eparrei”, a saudação a lansã, senhora dos ventos e tempestades; e “ora iêiê”, saudação a Oxum, orixá das águas doces. O último verso do refrão – “‘Oba bi Olorum koozi’: como deus, não há nenhum” - ganha explicação do próprio Gil:

‘Oba bi olorun koozi’: a expressão eu vi inscrita num pára-choque de caminhão em Lagos, acompanhada da tradução em inglês: ‘No king as God’. ‘Um dia ainda vou usar isso numa música’, pensei. Guardei na memória e usei, acompanhada da tradução (livre) em português”⁴

A explicação do poeta, contudo, mais que revelar a preocupação com o repertório do misticismo afro-brasileiro, demonstra a intervenção criativa do poeta ao inserir em sua canção um dito de caminhão acrescentando ao termo original uma interpretação própria e condizente com a temática da canção. “Como deus, não há nenhum” em lugar de “No king as God” subtrai a relação entre Deus e Rei e acresce um valor mais amplo à superioridade do divino, registrado, no poema, como um deus sem o “D” maiúsculo, o que soa como ênfase não na individualidade divina, mas em sua função. Daí como “deus” não haver nenhum.

Convém destacar que a musicalidade impressa no repertório vocabular originário da tradição iorubana se adere à própria musicalidade da canção, marcando um ritmo ditado por vogais fechadas e nasais, que amplia a imagem do transe próprio dos rituais. Destaco o fato de Gilberto Gil valorizar a saudação aos orixás, que, envolvendo a dança e a música, dinamiza o potencial místico e simbólico dos rituais afro-brasileiros.

4 Idem ibidem.

As estrofes seguintes, em substituição à marcação temporal do “quando”, que projeta o momento em que as ações ritualísticas criarão um ambiente propício à aparição das divindades, trazem um tempo futuro que resulta da vivência do ritual.

A quarta estrofe se abre com “Será sempre”, denotando uma continuidade eterna, e “axé” (Àse, em ioruba, “energia”, “poder”, “força”), caracterizando que a força estará sempre presente quando houver o ritual. Em seguida “Será paz, será guerra, serafim” constrói um quadro dicotômico, que acaba sugerindo “serafim” como “Será fim”, numa suposição de que viver em constante estado de transição entre guerra e paz leva ao esgotamento e à ideia de um fim como solução.

Logo em seguida, todavia, os versos “Através das travessuras de Exu” e “Apesar da travessia ruim” abrem espaço para a aceitação de que há um jogo envolvido no ciclo guerra e paz e que o “serafim”, em lugar de referir-se a fim como um desfecho, pode ser o “serafim” anjo materializado na figura do travesso Exu. Essa leitura é possível se compreendermos existir um encadeamento entre o segundo e o terceiro versos.

A quinta estrofe dá continuidade ao sentido da estrofe anterior, apresentado um profético “Há de ser assim”, que, na sequência, revela um futuro com dimensões concretas, representadas pelos signos pedra e tijolo, sugerindo o eterno processo de construção da vida. O último verso “E o consolo é saber que não tem fim” desconstrói definitivamente a ideia de “serafim” como “Será fim” e imprime ao centramento na dimensão ritualística da vivência do sagrado um caráter de celebração do ciclo da vida, devidamente representado pelas divindades citadas.

A referência a algumas figuras do panteão de divindades afro-brasileiras, masculinas e femininas – Xangô, Oxum, Logun, Iansã e Exu – corrobora, por isso, para a visão da pluralidade do sagrado no seio da cultura ioruba, em que todas as forças se interligam para compor um painel abrangente que, somente por ser assim, dá conta da própria pluralidade de sentidos da existência humana. A presença diferenciada de Exu, cuja caracterização “travessa” é bastante humana, é comentada no site de Gil:

Um deles, Exu - aliás, referido em outro bloco de carregada sonoridade, uma sucessão tríplice de “três” e vês e esses, é destacado pelo compositor: “Tenho por ele uma particular admiração. No sincretismo, Exu é assimilado ao demônio, visto como uma entidade do mal, mas não é nada disso. Embora traquino, travesso, ninguém, nenhum orixá trabalha nem vive sem ele. Exu é o eixo, o mensageiro; o que dá energia a tudo - como a luz solar para a Terra”. A mesma referência reverenciadora à entidade é, aliás, repetida por Gil em outra canção, Dança de Shiva.⁵

Divindade mensageira, Exu assume, portanto, a mesma função do poema, que, tal qual a divindade iorubá traz a mensagem profética “Há de ser sempre”, consolando, espiritualmente, a humanidade, com um “axé”, que é bênção, força, esperança, “apesar da travessia ruim”. “Travessia”, portanto, carrega-se de sentido místico, podendo tanto indicar a travessia pelos caminhos da vida, como o trânsito entre os planos material e espiritual. Ainda no plano semântico, o uso das antíteses vida/morte e guerra/paz faz-se revelador no sentido de ratificar uma concepção de mundo bastante consciente em relação às dualidades que caracterizam o existir.

Espetáculo para todos os sentidos, o ritual afro-brasileiro celebrado no poema apela para a vivência do misticismo através da busca por vínculos com as divindades que, integradas no conjunto lírico-musical, potencializam a explosão desses sentidos e dos próprios sentidos do viver.

Conclusão

Valendo-se de um poder e de uma intimidade com a linguagem poética, o compositor baiano se revela um artista da palavra, conjugando não só uma familiaridade com o plano do conteúdo,

5 Idem ibidem.

mas também um aprofundamento no plano da expressão, isto é, na função poética da linguagem. Muitas de suas canções apresentam um dizer que vem à tona a partir de uma mensagem inusitada, bem elaborada e também carregada de significação.

Trabalhos como “Batmakumba”, “Dada” e “Onda azul”, por exemplo, dialogam com conceitos da poesia concretista, ao passo que obras como “O eixo e exu” e “Quanta” tratam de conceitos, pensamentos através de discursos bem elaborados estilisticamente e, por vezes, complexos. Figuras como antítese, paradoxo, paranomásia, gradação, metáfora, metonímia, aliteração e assonância entre outras, demonstram um artista conhecedor de algumas ferramentas possíveis de que se valem os poetas para criação de suas obras.

Parece-me, portanto, que dar realce ao tratamento estético que Gilberto Gil imprime em suas composições é captar esse “instante lírico” que, unido à perspectiva do sagrado como fio condutor da leitura temática, consolida ainda mais o já consagrado caráter lírico de sua obra.

Referências bibliográficas

CHEDIAK, Almir. *Gilberto Gil Songbook vol. 1*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COHN, Sergio (Org.). Gilberto Gil: *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editora, 2007.

DURCKHEIM, Karlfried Graf. *O Zen e Nós*. Tradução: Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Editora Pensamento, 1998.

GÓES, Fred de. *Literatura comentada: Gilberto Gil*. São Paulo: Abril, 1982.

LOPES, Nei. Logunedé: *Santo menino que velho respeita*. Coleção Orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

LUKER, Manfred. *Dicionários de figuras e símbolos bíblicos*. Tradução: João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 2006.

PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da MPB*. Coleção: A letra do Som. Rio

de Janeiro: Booklink, 2008.

RENNÓ, Carlos (Org.) *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RISÉRIO, A. (Org.) *Gilberto Gil: o poético e o político e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

RISÉRIO, A. *Expresso 2222*. Salvador: Currupio, 1982.

ROCHA, Antonio Carlos. *Zen-budismo e literatura: a poética de Gilberto Gil*. São Paulo: Madras, 2004.

SANTOS, Patrícia Verônica Pereira dos. *Trabalhar, defender e viver em Salvador no Século XVI*. Salvador: UFBA, 2004. Dissertação de mestrado em História.

<http://www.gilbertogil.com.br/> Consulta realizada em 23/02/2012.

A POESIA DE COMBATE AO RACISMO NAS CANÇÕES DO OLODUM

Ellen dos Santos Oliveira

“o Olodum é um canto de Guerra e Garra! Uma gernica em movimento. O toque de reunir de uma nação cujo Armagedon é o carnaval. E dá-le raça negra, sim!” (TÁRIK DE SOUZA)

Introdução

Cantar o negro, principalmente aqui no Brasil, sempre foi uma forma de questionar a maneira violenta e vergonhosa como se constituiu, e é narrada, a nossa história nacional. Castro Alves, quem o diga, é, incontestavelmente, reconhecido como o poeta que mais ecoou o canto da liberdade para os negros nos tempos do regime escravocrata. Depois de Castro Alves, no século XIX, somente no século XX, principalmente a partir da década de 80, com o movimento negro e com o Olodum, que os negros passaram a cantar coletivamente o seu canto de resistência e liberdade, fazendo um movimento de questionar esse passado histórico vergonhoso que mais parece uma maldição na história da raça negra.

Aliás, de todas as raças humanas existentes, a raça negra foi a mais cruelmente castigada na história da humanidade, principalmente no processo histórico da colonização dos continentes americanos e africanos. Sem dúvida, a escravidão ocorrida aqui no Brasil, nos primórdios da nossa colonização, é uma das maiores vergonhas da nossa história nacional, sendo um fator determinante para o até então alto índice de preconceito racial e social vivenciados pela raça negra no país.

Sabe-se que o preconceito racial não é um mal tão recente como se pode parecer. Ele está sendo tema de inúmeros discursos pós-modernos, porque é somente na pós-modernidade que os negros, assim como vários outros grupos sociais minoritários – feministas, *gays*, lésbicas - passaram a ter voz e a questionar seu lugar na história nacional. Aliás, o questionamento feito por esses movimentos sociais emergentes a partir da década de 60 é bem pontuado por Stuart Hall quando ele situa o sujeito pós-moderno como um indivíduo totalmente fragmentado composto não mais por uma identidade unificada mas por múltiplas identidades. Trata-se de um sujeito híbrido, conforme nos fala Homi Bhabha. É esse o tipo de sujeito que compõe os grupos minoritários e marginalizados da sociedade, entre os quais se encontram os negros, que ganharam voz a partir do Movimento Negro, dentro do qual se destaca a poesia de combate ao racismo cantada pelo Olodum. Nessa poesia o negro adquire consciência histórica de sua raça a partir do entendimento de suas raízes afro-brasileiras.

1. O Olodum e o Movimento Negro na Bahia na década de 80

Desde a década de 60, Salvador deixou de ser uma cidade tranquila “para seguir um caminho desenvolvimentista desordenado na direção do Polo Petroquímico de Camaçari” (FICHER, 1993). Durante a década de 70, houve uma revitalização do turismo. Nessa época havia, na Bahia, uma forte necessidade de se lutar para fazerem-se cumprir as políticas públicas diante das desigualdades sociais cada dia mais presentes na realidade dos negros baianos. Com esse intuito, passou-se a intensificar a ideia de uma Bahia tradicional que valoriza a sua africanidade. Essa valorização passa a ser vista nos cabelos, nas tranças, em contas e tecidos. Surge uma estética moderna que se conecta às produções globais da *wordmusic*, a fim de formular uma consciência diaspórica por meio da criatividade na valorização de sua africanidade (FICHER, 1993).

Nesse período, a difusão da música negra norte-americana foi

uma estratégia político cultural que contribuiu para que os negros começassem a se organizar em busca de uma identidade. Em 1974, na passagem do *blak* para o *afro*, surgiu o bloco Ilê -Aiyê que catalisou as principais tendências que se inter cruzam no sentido estético e político-cultural, contribuindo de forma significativa para o progresso do movimento negro intelectualizado, que emergia na Bahia, suprimindo as necessidades que esses indivíduos, até então marginalizados, tinham de se sentirem seres sociais e cidadão dignos de ocupar um espaço público e promover um carnaval engajado no projeto de valorização de sua própria raça e cultura, embalado com muita festa, música e religiosidade. O que contribuiu para o desenvolvimento do “afrocarnaval” que intensificou a criação de outros blocos afros e afoxés, proporcionando, também, a criação do *samba-reggae* como música oficial da Bahia, cujos principais representantes foram o Olodum e o Timbalada na década de 80 (FICHER, 1993).

Na década de 80, com as lutas do Movimento Negro, novas propostas culturais passaram a agitar a cidade de Salvador, na Bahia. Nessa época, a indústria cultural passou a valorizar a negritude vinculada através blocos afros. O *samba-reggae* foi valorizado, e tornou-se alvo de investimentos das rádios e da indústria fonográfica. O bloco Aro Ilê-Aiyê, originado nos anos 70, contribuiu para “afirmar a identidade étnica através do resgate da herança africana”, e isso também foi incorporado por outros grupos, inclusive pelo Olodum. A valorização das heranças africanas foi de crucial importância nesse período, uma vez que da população baiana 77% são negros. E como diagnosticado pelo IBGE (2010), os negros despontam com altos índices em pesquisas sobre desigualdade racial, e muitos têm suas vidas marcadas pelos reflexos da escravidão no Brasil. No país, os negros são os que geralmente possuem o menor nível de escolaridade, mais dificuldades de ingresso no mercado de trabalho, e são os mais privados de saúde, moradia e lazer. De acordo com o censo 2010, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), a Bahia apresenta o maior número percentual de negros em sua população, com 14,4% negros e 64,4% pardos (FICHER, 1993).

É na década de 80 que a juventude negra passa a se engajar no

crescimento e na modernização de Salvador. A esse respeito, Caetano nota que “Os negros começaram a delinear a cara de Salvador e afirmar que, com sua maioria populacional, sua cultura não pode ser admitida apenas ao nível do já cristalizado, como capoeira, maculelê, samba de roda etc...”.(apud. FICHER, 1993). Então, em busca de valorizar a negritude e as origens afro-brasileira, surge o Olodum. O diretor presidente do grupo, João Jorge, conta que:

A vivência da dura realidade social e a existência da discriminação racial transformaram-se na essência e na inspiração do protesto; a busca pela afirmação das raízes pluriculturais fez com que a cada ano o Olodum levasse os foliões a uma viagem, contando a história do seu novo povo, a história do samba-reggae, a história dos ritmos mágicos, a história do movimento negro na Bahia e no Brasil, a história dos moradores do Maciel/Pelourinho, enfrentando de cabeça erguida a discriminação sócio-racial, levando a toda sociedade - seja pelo trabalho contagiante do carnaval - a consciência da origem africana e a necessidade da luta pela justiça social, pela liberdade e pela democracia. É a história de um bloco que fez do carnaval a oportunidade de unir a sociedade em torno da expressão da cultura afro-brasileira (apud FICHER 1993).

Foi no dia 25 de Abril de 1979, que se fundou na cidade da Bahia, o bloco Afro conhecido como “Olodum”, que surgiu como uma ONG (Organização Não Governamental) do Movimento Negro no Brasil. Sua luta está pautada nos objetivos de: desenvolver ações de políticas públicas em combate à discriminação social; promover a autoestima, valorização e orgulho dos Afro-brasileiros; defender e lutar para garantir os direitos civis e humanos dos indivíduos marginalizados na cidade da Bahia e também em todo o Brasil. Tem como produto básico a cultura como expressão de origem, história e cotidiano da população negra do Maciel / Pelourinho, bairro localizado no Centro Histórico da Cidade de Salvador, no

estado da Bahia, e que passou a ser conservado pela ONU como patrimônio da humanidade (FICHER, 1993)³.

Quando o Olodum surgiu foi alvo de vários preconceitos, pois muitos o viam como um aglomerado de prostitutas, drogados, gays e traficantes. Somente depois o Olodum foi considerado uma ONG e um forte movimento cultural com o objetivo de lutar pela restauração e valorização do Pelourinho, passando de um antigo bloco de carnaval a um centro de reflexões sobre a cultura negra e multimídia internacional (FICHER, 1993).

O Olodum, como ONG, faz cultura, política e presta diversos serviços sociais de caráter não assistencialista. Desde sua origem contribuiu fortemente para a construção de traços de identificação dos moradores com a cidade de Salvador; cenário urbano que tem suas raízes e tradições reinventadas através da modernidade.

A banda “Olodum” fundada em 1979 estreou no Carnaval de 1980, e conquistou quase dois mil associados. A fim de promover a resistência ao racismo e também favorecer a valorização cultural das origens Afro, o “Olodum” passou a abordar temas históricos referentes às culturas africana e brasileira. Em 1987 foi gravado o primeiro LP da banda, com o título de *Egito, Madagascar*. O maior sucesso do álbum foi a música “Faraó”. Com esse LP, o grupo pretendeu homenagear e valorizar as raízes do grupo e ao mesmo tempo apresentar ao Brasil a “*Mamma África*”, assim como o som e as influências dos Deuses africanos sobre o grupo.

2. A poesia em três canções do Olodum

As músicas do Olodum narram, em poucas palavras, a história da raça negra. Isso é perceptível principalmente nos dois primeiros LP's

3 Os principais membros fundadores do Olodum foram: Carlos Alberto Conceição do Nascimento, como Presidente; Geraldo Miranda, como Vice-Presidente; José Carlos Conceição do Nascimento, como Secretário; José Luiz Souza Almeida, também como – Secretário; Francisco Carlos Souza Almeida, como Diretor de Som; Antônio Jorge Souza Almeida, como Tesoureiro; Edson Santos da Cruz, nas Relações Públicas.

do grupo gravados na década de 80. O primeiro LP, de 1987, com o título de *Egito Madagascar*, foi composto por 10 músicas intituladas: “Madagascar Olodum”, “Encantada Nação”, “Arco-Íris Madagascar”, “Raça Negra”, “Um povo comum pensar”, “Ladeira do Pelô”, “Faraó divindade do Egito”, “Reggae dos Faraós”, “Vinheta Cuba-Brasil”, “Olodum florente”. Já no segundo LP, de 1989, intitulado *Olodum 10 anos*, teve como lema seguinte frase: “*Do Deserto do Saara ao Nordeste Brasileiro*”. “Poster Nagô”, “Alicerce Negro”, “Olodum Ologbom”, “Unindo uma miscigenação”, “Luar do Sertão”, “Revolta Olodum”, “Envolvente Olodum”, “Olodum Resistência”, “Oásis Olodum”, “Cabra da Peste”, “NkosiSikelel” são as canções nele contidas

Para este estudo, escolhi as canções “Madagascar Olodum”, do primeiro LP, e “Poster Nagô” e “Envolvente Olodum”, do segundo LP. Pretende-se, com esta análise, constatar como essas letras cantadas na década de 80 configuram um discurso étnico-político para a criação de uma identidade afro-brasileira, de resistência e de valorização dessa identidade, seja através de referências às narrativas históricas que deram origem ao povo africano e uniram o Brasil à África, da exaltação dos deuses africanos a fim de combater o preconceito religioso; da defesa da miscigenação étnica e religiosa; da busca de alicerçar e contribuir para a valorização da raça e cultura negra; da resistência ao racismo; do combate ao *Apartheid*.

O caráter narrativo é percebido, principalmente, no primeiro LP da Banda Olodum. Há nele letras de músicas que se constituem de narrativas históricas, cujo objetivo é promover e proporcionar o conhecimento de um mundo. No caso, tais letras narram a história da África, sua origem, sua cultura e sua língua. Essa história é reconstruída no desenrolar das letras. As letras das principais canções que abordam essa temática são: “Madagascar Olodum”, do primeiro LP, e “Poster Nagô” do segundo LP.

A princípio, vale a observação da carga significativa dos títulos dessas três canções, enquanto elementos catafóricos, já indicam o Olodum como ícone cultural de representação identitária da raça negra, e como o sujeito do enunciado. Em “Madagascar Olodum”, a letra é composta, basicamente, por oito estrofes, sendo dois quartetos,

três tercetos, uma estrofe irregular que funciona como refrão, uma oitava e uma quintilha. O título, além do sujeito enunciativo, traz, também, a generalização do tema que será tratado na canção, que é a junção da história dos povos da Ilha de Madagascar com a do povo do Pelourinho, em prol de uma causa em comum, ou seja, em combate à política do apartheid.

Na música “Madagascar Olodum”, há referências diretas ao processo de colonização da ilha de Madagascar⁷. Nota-se que há um resgate histórico das origens dos povos africanos, sendo a África considerada como uma totalidade que engloba o continente e as ilhas vizinhas, como é o caso da Ilha de Madagascar. Há uma exaltação e homenagem à contribuição do continente africano para a formação étnica dos povos Malgaxes⁸, que tem sua dupla origem lembrada na letra. Também são citados os povos que contribuíram para a colonização de Madagascar: Bantu⁹, Indonésios¹⁰ e Árabes.

Em resumidas palavras, nota-se que a poesia da canção é composta por uma narrativa que remete ao processo histórico que vai desde o período pré-bantu (com a chegada dos árabes), passando pelos períodos bantu (com a chegada dos africanos), anterior a Era Cristã, período indonésio pré-merino (com a chegada dos povos indonésios). E ainda, é importante observar que a Ilha de Madagascar era conhecida apenas pelos gregos e árabes¹¹, os europeus só souberam de sua existência através dos portugueses em 1500, período que coincide com o início da colonização brasileira. É então, estrategicamente, que essa história integra a letra da canção “Madagascar Olodum”, cuja letra pode ser observada a seguir:

7 Madagascar é uma ilha oceânica próxima à África. Uma das maiores Ilhas do mundo. E está ligada à África através dos Recifes de Coral, que se estendem ao longo das margens africanas do Mar Vermelho, do Coral do Moçambique e da Costa Oriental de Madagascar.

8 Habitantes da Ilha de Madagascar.

9 Povos vindos do Continente Africano para a Ilha de Madagascar.

10 É possível que os primeiros imigrantes Indonésios tenham chegado a Madagascar na Era Cristã, séc. V.

11 Os Gregos e Árabes conheciam a Ilha pelos nomes de Menuthias, Djafuna e Chezbezat.

Criaram-se vários reinados
O ponto de Imerinas ficou consagrado
Ranbosalama o vetor saudável
Ivato cidade sagrada

A rainha Ranavalona destaca-se
na vida e na mocidade
Majestosa negra
Soberana da sociedade

Alienado pelos seus poderes Rei Radama
Foi considerado um verdadeiro Meiji
Que levava seu reino a bailar

Bantos, indonésios, árabes
Integram a cultura Malgaxe
Raça varonil alastrando-se pelo Brasil

Sankara vatolay faz deslumbrar toda a nação
Merinas, povos, tradição
E os mazimbas foram vencidos pela invenção

Iê êê
Sakalavas oná ê
lá áá
Sakalavas oná á
Iê êê
Sakalavas oná ê
lá áá
Sakalavas oná á
Madagascar
Ilha, ilha do amor
Madagascar
Ilha, ilha do amor
Madagascar
Ilha, ilha do amor

Madagascar
Ilha, ilha do amor

E viva Pelô, Pelourinho
Patrimônio da humanidade
É Pelourinho, Pelourinho
Palco da vida e negras verdades
Protestos, manifestações
Faz Olodum contra o Apartheid
Juntamente com Madagáscar
Evocando igualdade, liberdade a reinar

Aiêêê Madagascar Olodum
Aiêêê eu sou o arco-íris de Madagascar
E eu disse aiêêê
Aiêêê Madagascar Olodum
Aiêêê eu sou o arco-íris de Madagascar
(Madagascar Olodum. In. *Egito Madagascar*)

Observando a disposição dos verbos na letra da canção percebe-se uma progressão contínua das ações narradas que une o passado histórico dos magalxes com o canto do Olodum. Na letra, os verbos “criaram”, “ficou”, “destaca”, “considerado”, “alastrando”, “faz”, “foram”, “é”, “faz” transitam do passado para o presente, ligando a história do passado com a história do presente a fim de evocar, em canto, a “igualdade, liberdade a reinar”.

Em “Poster Nagô” o recurso utilizado é o da referenciação. As palavras que compõem cada verso fazem referências diretas à origem histórica do Movimento Rastafari¹³: que é inspiração do grupo, o que é percebido nas cores da bandeira (vermelha, verde e preta) e na caracterização do grupo em geral. Na canção a referência histórica é evidenciada em forma de pôster, devido à forma reduzida das palavras que sugerem a significação de um enredo na poesia. A letra começa fazendo referência à união entre o Rei Salomão e a Rainha

13 O termo rastafári tem origem em Ras, “príncipe” ou “cabeça”, Tafari “da paz”.

Sabá, conhecida pelo seu povo por “Makeda”. Segundo a história, o Rei Salomão seduziu a Rainha Sabá quando esta o visitava¹⁴, e dessa união nasceu Menelinque, primeiro imperador que dará início à dinastia salômica da Etiópia, consagrado Rei da Etiópia com o nome de Davi. É por isso que os Rasta acreditam que o povo negro é descendente de Israel, segundo a Kebra Negast¹⁵, e o Olodum compartilha dessa crença conforme nota-se na poesia dessa canção.

Tal narrativa representa a origem do movimento rastafári, que espalhou-se pelo mundo através da imigração e da difusão do ritmo *reggae*, que tem como principal referência Bob Marley. Aliás, o rastafarismo é apontado por Stuart Hall como exemplo de um mito fundacional que ajuda povos desprivilegiados a conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis, através de uma narrativa mítica, é possível criar uma história alternativa ou uma contra narrativa, que precede às rupturas da colonização (HALL, 2001, p.55). Narrativas que irão se opor (ou questionar) as grandes narrativas oficiais.

A poesia do Olodum tem como estratégia política criar, através desse resgate histórico, uma narrativa oficial que represente o grupo Olodum e, assim, o povo negro, fortalecendo e compartilhando as crenças, os valores, e os objetivos do grupo como um movimento cultural negro que luta e representa a raça negra. Esse resgate histórico-cultural da raça negra pode ser observado na poesia de “Poster Nagô” citada a seguir:

Rei Salomão
Makeda de Axum
Rainha de Sabá
Negros Olodum(bis)

14 Trata-se de uma interpretação da passagem bíblica no livro 1 Reis 10:13, dos Rasta na epopéia etíope Kebra Negast.

15 O Kebra Negast cuja escrita em ge'ez: kēbränägäst, há mais de 700 anos, significa em português Glória dos Reis, trata-se de um livro que narra a lenda que deu origem à Dinastia salomônica dos Imperadores da Etiópia. Esse livro é considerado uma obra de inspiração divina pelos membros da Igreja Ortodoxa Etíope e do movimento Rastafári.

16 É uma cidade localizada no Norte da Etiópia.

Aduá Adis-abeba
Luar e céu
No ar do mar (bis)

Rás Menelinque
Imperador da Etiópia
Derrotando os coloniais
Axum, Carnaxé, Núbia
Etiópia de paz

Percorre o universo
E o Brasil na Bahia concentrou
Pelourinho palco expresso
De cultura e esplendor
(Poster Nagô. In. *Olodum 10 anos*)

As representações históricas, refletidas nos discursos narrativos, demonstram a intenção de se construir uma identidade afro-brasileira a partir de um resgate histórico das origens africanas. E como enfatizado por Benedict Anderson (2008) e Stuart Hall (2001), as narrativas têm um papel fundamental na construção de uma nação, isto é, de uma identidade nacional. Pois é através delas que a herança histórica e cultural é enraizada e perpassada de geração a geração, construindo, no imaginário coletivo, uma ideia de identidade cultural de um povo, uma nação. Não é à toa que a poesia do Olodum traz essa narrativa, afinal o objetivo é cantar a nação afro-brasileira, cuja identidade pretende-se valorizar.

Além disso, na narrativa, o sujeito que narra desempenha o papel de uma testemunha que está em contato direto com o vivido, isto é, revelando como os seres se transformam sob os efeitos de seus atos (SHARAUDEAU, 2009, p.157). Assim, as narrativas permitem um (re)conhecimento histórico cultural, contribuindo também para a militância de combate ao preconceito racial existente, uma vez que se acredita que a falta de conhecimento é o fator determinante e motivador para a origem do preconceito racial. Assim sendo, o Olodum, através da música, vincula a

história da África à do Brasil, reconstruindo, assim, um mesmo passado e uma mesma história de negritude.

Na música “Envolvente Olodum” do segundo LP, percebe-se o lugar da fala autoral do Olodum marcado por esse discurso de combate ao racismo e de fortalecimento cultural. Nessa música, o grupo se apresenta como um ícone de representação de toda uma raça marcada historicamente pelo preconceito racial e pelo sofrimento. Conforme se lê na poesia da música a “Negra Raça” é a “Raça Olodum”. A letra foi composta por sujeitos que envolvem o pensamento e a poesia, ou seja, a ideologia e o sentimento, da raça negra, que, por sua vez, ganha voz nas letras musicais que representam um novo canto de esperança de igualdade e liberdade, como se vê na poesia da música transcrita abaixo:

Sujeitos que envolvem
Nossos pensamentos, poesias
Surgiu na Bahia
Em outrora um canto
Sofrimento nessa burguesia

Porque me maltrata?
Porque me faz sofrer assim?
Porque ri de mim?
Ao invés de acolher

Se é tão efêmero o meu cantar
é contagiante
Se é tão egoísta o seu pensar
é repugnante

Raça
Negra Raça
Raça OLODUM que passa

É tão envolvente
O nascer do amor

La la la la

É extasiante de se ver
O brotar de uma flor

Raça
Negra Raça
Raça OLODUM que passa

Reflexos de um novo dia
Nova geração
A construir um belo de sonho
Nossa libertação
(Envolvente Olodum. In. *Olodum 10 anos*)

Em “Envolvente Olodum” o eu-lírico assume a posição do ser negro com o uso de pronomes pessoais de primeira pessoa “me” e “mim” a fim de questionar um problema existencial de toda uma raça que é evidenciada no refrão do poema, composto por três versos, onde o substantivo “raça”, no primeiro verso, adquire um sentido amplo de humanidade, já no segundo verso a palavra vem acompanhada do adjetivo “negra” para designar uma raça descendente da raça humana. A anteposição do adjetivo no verso causa a adjetivação do substantivo “raça” e subjetivação do adjetivo “negra”, assim amplia o sentido da “raça negra” para uma “negra raça”, dando ênfase à característica da pigmentação da pele como algo que distingue a raça negra das demais raças humanas, e motivo pelo qual levou o negro a ser alvo de preconceito e discriminação. No terceiro verso, há a retomada da voz autoral da “raça OLODUM” como uma raça que exerce uma ação de “passar”, e remete a uma ideia de movimento. Assim, a “raça Olodum”, representando a raça humana, a negra raça, que passa envolvendo toda a humanidade e dissipando o sofrimento, a dor, o preconceito e fazendo nascer o amor.

A poesia do Olodum é um canto de amor que substitui o canto de opressão e sofrimento. Na segunda estrofe da música “Envolvente Olodum”, percebe-se uma voz autoral inquietante e questionadora.

É fato que quem questiona direciona tal questionamento sobre algo a alguém. O sujeito que questiona impõe uma ação, ao interlocutor, de, ao menos, tentar responder. No entanto, encontrar respostas para tais perguntas é uma tarefa difícil. Afinal, que motivo poderia justificar tanto sofrimento causado à raça negra? Que razão fez o negro ser ignorado por tantos anos? Como explicar as razões da escravidão?

Tais respostas, se existem, estão mais próximas dos sentimentos de preconceito e discriminação e longe dos valores humanos fundamentados no amor, respeito e dignidade. Por isso, o Olodum canta o seu canto contagiante, que representa o cantar de uma raça que, apesar do sofrimento, herdado historicamente, invoca o amor, pois ama a vida e quer ser amada por ela.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FRAGA FILHO Walter. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Trad. Angela M.S.Corrêa e Ida Lúcia Machado. 1ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2009.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra. In. *Diáspora: identidades e mediações culturais*. LIV, Sovik (Org.). 1ª ed. Atual. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2ª ed. Brasília: UNESCO, 2010.

OGOT, Bethwell Allan (Ed.). *História Geral da África, V: África do século XVI ao XVIII*. Brasília: UNESCO, 2010.

OLIVEIRA, Glécia Carneiro. *Discurso e Preconceito: sentidos da valorização*

étnico-racial e da resistência nas músicas da banda reflexu's. Conceição do Coité, 2011.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do ser "negro": um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ/Fapesp, Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MATERIAL VIRTUAL

FISCHER, Tânia. Olodum: Arte e Negócio. <http://rae.fgv.br/sites/rae.fgv.br/files/artigos/10.1590_S0034-75901993000200009.pdf> Último Acesso em: 21/05/2013

DUARTE, Ruy José Braga. *Olodum da Bahia*, a History of Cultural Inclusion. <<http://factsreports.revues.org/1352>> Último Acesso em: 21/05/2013

IBGE, http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=ba&tema=resultpreluniver_censo2010 . Último Acesso 25/05/2013.

SILVA, Kátia de Melo e. Grupo Cultural Olodum. <<http://www.fcc.org.br/pesquisa/publicacoes/cp/arquivos/662.pdf>> Último Acesso em: 21/11/2014.

www.carnaxe.com.br/music/olodum (letras das canções e texto de Tárik de Souza). Acesso em 21/11/2014.

“SEGUE O SECO”: UMA VISÃO LÍRICA DA SECA

Monique Santos de Oliveira

Introdução

A relação entre poesia e música remonta a uma velha tradição, uma vez que em culturas clássicas ambas as manifestações artísticas eram criadas para serem admiradas juntas. No Brasil, essa relação é mais evidente a partir da década de 1960 com a invasão de um grupo poético na Música Popular Brasileira. Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, em “A série literária e a MPB”, essa invasão “proporcionou o reencontro de música e poesia, que foi importante, sobretudo, para a poesia, primeiro por recuperar a oralidade do poema e, segundo, por utilizar um poderoso canal de comunicação de massa” (2009, p. 56). Dessa maneira, essa invasão proporcionou uma maior visibilidade ao cenário literário na medida em que inseriu características do lirismo nas mensagens veiculadas em muitas canções brasileiras.

Composições como as de Chico Buarque de Holanda, de Caetano Veloso e de Gilberto Gil apresentam uma sofisticação estrutural que contribui para uma qualidade poética. Essas composições reúnem elementos sonoros, como rimas, aliteraões, onomatopeias; além de recursos estilísticos, como metáforas, antíteses e sinestésias que sofisticam a construção dos sentidos. Para Sylvia Helena Cyntrão, as composições desses músicos incorporam, entre as suas múltiplas características, “as possibilidades literárias do signo, superando a natureza referencial e linear das mensagens das letras e inaugurando um gênero renovado, por um lado, se pensarmos no pólo linguagem, e novo, de fato, por outro, se pensarmos no pólo realidade” (2001, p. 97).

Se, nos anos de 1960, temos as composições de Chico Buarque de Holanda, de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, atualmente identificamos várias composições de músicos, como Marisa Monte e Arnaldo Antunes, que manifestam características do lirismo e que, por sua vez, possibilitam uma nova significação partindo de temáticas comuns, como amor, saudade, entre outras. Evidentemente, esses músicos apresentam um diálogo com a herança cultural do nosso país em muitas de suas composições e mantêm, por conseguinte, uma intensa interação com a manifestação literária, pois não recusam imagens “em suas diversas expressões”, como também recorrem à literatura “para valorizar o potencial expressivo de suas composições musicais” (RAMALHO, 2014, p. 5).

Em parceria com Marisa Monte e Arnaldo Antunes, temos ainda Carlinhos Brown, músico e compositor baiano que tem visibilidade no cenário nacional e internacional. Envolvido com ações sociais, esse artista objetiva oferecer às crianças e aos adolescentes a oportunidade de interação com a música. Embora não possua em suas composições musicais uma sofisticação estrutural tão recorrente como as dos seus parceiros, Brown, em “Segue o Seco”¹⁷ (1994), apresenta-nos uma composição lírica com a temática voltada para a seca. Nela, então, encontramos a manifestação da criatividade do artista ao introduzir elementos fônicos e também recursos estilísticos próprios da linguagem poética que permitem uma compreensão mais ampla da seca.

Mediante essas explicações, este trabalho almeja analisar a canção “Segue o seco”, de Carlinhos Brown, verificando como a temática da seca é explorada por meio de recursos lingüísticos e sonoros, contextualizando-a com a situação atual não só do Nordeste, mas também de outras regiões do Brasil. Mas, antes de refletir sobre a canção, abordaremos o tema da seca brasileira, tomando alguns lugares específicos. Também verificaremos como esse fenômeno é trabalhado em obras literárias, como *Vidas Secas*, de Graciliano

17 “Segue o Seco” é uma composição de Carlinhos Brown, interpretada por Marisa Monte, no CD *Anil, Amarelo, Cor-de-rosa e Carvão*, em 1994.

Ramos, e *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e em canções, como as de Luiz Gonzaga. Com isso, avaliaremos como a canção de Brown se relaciona com a nossa tradição cultural.

1. A seca no Brasil

Entre as várias problemáticas que afetam a população do Nordeste brasileiro, a seca é um fenômeno que ocasiona diversos impactos na produção agrícola e no setor pecuário, além dos transtornos relacionados ao abastecimento. Registros históricos relatam que as severas secas do século XVII, por exemplo, causaram consequências, como “o abandono das fazendas e as dramáticas migrações para o litoral, tanto de tribos indígenas quanto de colonizadores, por vezes com perdas totais de populações humanas e seus rebanhos” (BRASIL, 2013, p. 2). Portanto, a seca, que esteve tão presente na vida dos nordestinos, dificultou em certos aspectos o desenvolvimento de uma região que, de outro modo, também é reconhecida por suas belas praias e sua culinária exótica.

Apesar de medidas adotadas pelos Governos Federal, Estadual e Municipal, como construção de cisternas, projetos de irrigação para auxiliar na agricultura familiar e distribuições de cestas básicas, alguns estados do Nordeste, ainda no século XXI, apresentam algumas problemáticas de ordem social, econômica ou ambiental que, direta ou indiretamente, relacionam-se com a seca. De acordo com a Confederação Nacional dos Municípios, o Nordeste, em 2013, enfrentou a maior seca dos últimos 50 anos. Entre os estados mais atingidos, temos Pernambuco, com 151 municípios; Bahia, com 53 municípios, e Alagoas, com 30 municípios. Evidentemente, esses estados apresentam um elevado contingente de habitantes que vivem em condições precárias e, até mesmo, miseráveis.

Diante dessa situação, notamos a necessidade de políticas públicas de combate à seca mais eficientes, para que possam oferecer subsídios e, por conseguinte, atender às “demandas de que a população precisa, sobretudo, no que se refere à água e condições mínimas para produzir riquezas” (BRASIL, 2013, p. 07).

Por isso, é estimável a parceria entre os Governos Federal, Estadual e Municipal, pois estas três entidades unidas têm a capacidade de solucionar a problemática da seca na medida em que investirem em infraestruturas, como construções de novas barragens e cisternas, além de oferecer novos auxílios, como já vem ocorrendo com o bolsa-estiagem que ajuda várias vítimas da seca e impede, em certo sentido, o êxodo rural que foi tão intenso nos anos de 1980.

Como se vê, vários estados nordestinos apresentam um histórico marcado por longas estiagens, mas a seca também vem afetando com certa frequência a região Sudeste. Atualmente, os habitantes paulistas vivenciam um racionamento de água devido ao baixo nível de alguns reservatórios, a exemplo o do Rio Paraíba do Sul. Notícias divulgadas pelo site do Jornal Nacional apontam que

O Paraíba do Sul tem importância estratégica para três estados do Sudeste. Ele nasce na Serra da Bocaina, em São Paulo, passa por Minas Gerais e desemboca no Norte Fluminense. Abastece 184 municípios. Mas a maior seca dos últimos 60 anos mudou a paisagem do Paraíba do Sul, que está dois metros abaixo do normal. O índice da represa de Paraibuna, por exemplo, está em 4,5% – um recorde histórico (JORNAL NACIONAL, 2014).

Diante da problemática que se instaurou em São Paulo, devido à falta de chuva, o Governador Estadual adotou temporariamente medidas como a captação de água do volume morto dos reservatórios. Para os especialistas, essa medida é inteiramente necessária e confiável, apesar de ser vista com receio pela população paulista. Além disso, o Governador também almeja conscientizar a população dos gastos excessivos através de benefícios, como o bônus de 30% na conta de água para quem reduzir o consumo. Mas, mesmo com esse incentivo, há ainda um grande desperdício, visto que “o consumo nas 43 cidades da região metropolitana de São Paulo terminou o primeiro semestre com um aumento de

1,1%. Isso ocorreu por causa de um aumento de 4% entre janeiro e março” (BARIFOUSE, 2014).

Todas essas ocorrências de estiagens ajudam-nos a entender que seca não é somente um fenômeno ambiental, mas também um fenômeno de dimensões econômicas, sociais e políticas. Mesmo com todos os investimentos por meio de ações governamentais, é ainda comum ver como a seca tem uma proporção enorme em nosso país, pois em nosso cotidiano encontramos várias famílias, assim como animais, que sofrem os efeitos da seca.

2. A seca sob o olhar artístico

Por ser uma problemática tão presente no cotidiano dos brasileiros, a seca é uma temática bastante explorada em diversas manifestações artísticas. Na literatura, alguns escritores produziram obras que ainda são estimadas pelo público leitor por trazerem situações que envolvem a seca e que, de certa forma, dialogam com a nossa realidade. Nesse viés, destacamos *Vidas Secas* (1997), de Graciliano Ramos, e *Morte e Vida Severina* (2007), de João Cabral de Melo Neto. Embora sejam gêneros literários distintos, ambas as obras trazem uma visão hostil da seca e revelam um cenário marcado pela desolação.

Em *Vidas Secas*, temos uma narrativa centrada em uma família de retirantes que sofre as consequências da seca, como a escassez de água e de alimento, além do abandono em relação às políticas públicas. Essa família, composta por Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos, simboliza várias famílias nordestinas, vítimas das severas estiagens, que vivem em meio às mazelas. Temos, então, uma família que se encontra em um ambiente totalmente escasso e estéril, condenada às imposições intensas da terra, vivendo sob um intenso sol que destrói a natureza, menos a esperança de dias melhores.

Como a focalização é heterodiegética, a visão da seca é ampla, pois as personagens, desde Fabiano à cachorra Baleia, trazem em meio aos seus pensamentos as marcas da desolação. Para Alfredo

Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, essas personagens manifestam características da seca que também se visualizam na estrutura da obra em tela, visto que se “dispersa em farrapos de idéias, no titubear das frases, nos ‘casulos de vida isolada que são os a diversos capítulos’ o enfim, na desagregação a que o meio arrasta os destinos inúteis de Fabiano, Sinhá Vitória, Baleia” (2006, p. 323).

Se, em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos trabalha a temática da seca através de focos plurais, em *Morte e Vida Severina*, João Cabral de Melo Neto traz, em meio às temáticas da morte e da vida, uma visão da seca a partir da voz de Severino, um homem do agreste que segue em direção ao litoral. Nessa trajetória, Severino assiste a diversas situações, e isso nos faz notar como esse personagem-protagonista representa uma coletividade, uma vez que apresenta marcas semelhantes às de vários nordestinos que migram de sua terra natal com o objetivo de alcançar uma estabilidade.

Dividido em dois momentos, temos inicialmente no poema a visualização de um cenário totalmente desolador. Severino, a partir de sua voz, autoriza-nos a notar como o ambiente em que vive é “magro” e “ossudo”, ou seja, um ambiente em situação de extrema miséria que torna os indivíduos assujeitados a um sistema cruel e injusto. Mesmo em constante transitoriedade, Severino faz menção às consequências da estiagem que assolam o sertão, como a morte de plantas e de animais, o abandono de terras e a seca de rios. Vejamos logo abaixo:

Vejo agora: não é fácil
seguir essa ladainha;
entre uma conta e outra conta,
entre uma e outra ave-maria,
há certas paragens brancas,
de planta e bicho vazias,
vazias até de donos,
e onde o pé se descaminha.
Não desejo emaranhar
o fio de minha linha
nem que se enrede no pêlo

hirsuto desta caatinga.
Pensei que seguindo o rio
eu jamais me perderia:
ele é o caminho mais certo,
de todos o melhor guia.
Mas como segui-lo agora
que interrompeu a descida?
Vejo que o Capibaribe,
como os rios lá de cima,
é tão pobre que nem sempre
pode cumprir sua sina
e no verão também corta,
com pernas que não caminham.
Tenho que saber agora
qual a verdadeira via
entre essas que escancaradas
frente a mim se multiplicam.
(CABRAL, 2007, p.98).

O que é especialmente interessante em *Morte e Vida Severina* é como o sertanejo nos é apresentado. Sendo um retirante, Severino reflete uma realidade ainda existente em nosso nordeste, mesmo com todos os avanços alcançados em relação às infraestruturas. Dessa maneira, João Cabral de Melo Neto constrói uma obra literária com um equilíbrio formal e temático que nos oferece reflexões sobre a realidade social que, conseqüentemente, abre espaço para um debate sobre as questões políticas e históricas. Daí, então, a importância de sua obra não só para o cânone literário, mas também para a cultura do Brasil.

Assim como na literatura, nas canções brasileiras a seca também é uma temática bastante contemplada por cantores consagrados. Dentre estes, destacamos Luiz Gonzaga, cantor nordestino com um vasto repertório musical que interpretou várias canções que evidenciam a identidade do Nordeste, e isso inclui obviamente a seca, fenômeno secularmente presente no cotidiano do nordestino. Mesmo após a sua morte, em 1989, as suas canções

ainda fazem parte do repertório musical de cantores da atualidade, que regravam sucessos como “Asa Branca” e “Vozes do Sertão”, dentre outras.

Em “Asa Branca”, Luiz Gonzaga retrata o sofrimento do homem do sertão que, embora esteja supostamente na região Sul, sente aflição ao ver a sua terra natal em condições de extrema seca. Ao comparar a terra ardendo à fogueira de São João, o sujeito enunciativo, que também podemos designar como eu-lírico, reconstrói em nossa memória a situação de escassez em que muitos nordestinos se encontram. Dessa maneira, a canção, em certo sentido, reforça os estereótipos do sofrimento da seca, assim como a ideia que se cristalizou do nordestino como um indivíduo obediente a Deus.

Mesmo reforçando alguns estereótipos, Luiz Gonzaga também traz em suas canções um discurso de reivindicação, o qual é visível em “Vozes do Sertão”. Nesta, o eu-lírico, ao se direcionar ao seu “doutô” ou às autoridades, solicita medidas cabíveis como uma forma de solucionar os problemas que assolam o sertão do Nordeste:

Pois doutô dos vinte estado
Temo oito sem chovê...
Veja bem, quase a metade
Do Brasil tá sem cumê

Dê serviço o nosso povo
Encha os rio de barrage
Dê comida a preço bom
Não esqueça a açudage
(GONZAGA & DANTAS, 1953).

Observando este excerto, verificamos, então, como o eu-lírico assume o lugar discursivo de uma coletividade, visto que ele representa os nordestinos que sofrem com os efeitos da seca e clamam por melhores qualidades de vida no sertão. Daí a canção ser nomeada de “Vozes do Sertão”, pois o que está em ênfase é a visibilidade dos sertanejos. Nesse sentido, temos a visão do

nordestino não só associada ao indivíduo submisso aos desmandos das autoridades, mas também a um indivíduo que contesta o sistema na medida em que solicita ações governamentais.

Como se vê, Luiz Gonzaga traz em suas canções uma visão da seca a partir do discurso tanto de um eu-lírico que mantém o anseio de retornar para sua terra natal, como também de um eu-lírico que representa uma coletividade. Desse modo, suas canções nos fornecem imagens de uma realidade, na medida em que contemplam situações ainda presentes em nosso cotidiano e que são, muitas vezes, impressionantes. Daí a sua importância não só para o cenário musical, mas também para a cultura brasileira.

3. A seca em “Segue o Seco”

Apresentadas as discussões sobre a seca tanto no Brasil quanto nas manifestações artísticas, traremos a nossa proposta de análise da canção “Segue o Seco” (1994), uma composição de Carlinhos Brown, que na interpretação de Marisa Monte alcançou, entre os anos de 1994 e 1995, um enorme sucesso entre os críticos musicais e os ouvintes comuns, pois trouxe uma sofisticação em seu arranjo musical, assim como em sua composição estrutural, que lhe confere expressivo valor poético. Para situar o leitor, apresentemos a letra-poema:

A boiada seca
Na enxurrada seca
A trovoada seca
Na enxada seca

Segue o seco sem secar que o caminho é seco
Sem sacar que o espinho é seco
Sem sacar que seco é o Ser Sol

Sem sacar que algum espinho seco secará
E a água que sacar será um tiro seco
E secará o seu destino seca

Ô chuva, vem me dizer
Se posso ir lá em cima pra derramar você
Ô chuva, preste atenção
Se o povo lá de cima vive na solidão

Se acabar não acostumando
Se acabar parado calado
Se acabar baixinho chorando
Se acabar meio abandonado

Pode ser lágrimas de São Pedro
Ou talvez um grande amor chorando
Pode ser o desabotado do céu
Pode ser coco derramado
(BROWN, 1994).

“Segue o Seco” é uma canção poética heterométrica, com uma temática voltada para a seca. A partir de um jogo de palavras entre “boiada seca”, “enxurrada seca”, “trovoada seca” e “enxada seca”, o eu-lírico inicialmente nos situa um cenário extremamente escasso ao referenciar algumas características do sertão, sendo estas relacionadas à vegetação e ao clima que são aludidos por meio de metáforas – “espinho é seco”, “caminho é seco”. Dessa maneira, o eu-lírico atualiza imagens do sertão nordestino que estão contidas em nossa memória e que, de certa forma, contribuem para a construção de estereótipos.

O que é interessante em “Segue o Seco” é como o ambiente do sertão nordestino nos é apresentado. Nessa canção, esse ambiente reflete uma realidade ainda existente em nosso nordeste, mesmo com todos os avanços alcançados em relação às infraestruturas. Ao analisarmos o próprio título, veremos uma reiteração da ideia de seca como uma problemática existente em nossa sociedade. Assim, Carlinhos Brown constrói uma obra artística com um equilíbrio formal e temático que nos oferece reflexões sobre a realidade social e que, conseqüentemente, abre espaço para um debate sobre as questões políticas e históricas.

Por meio de recursos estilísticos, como a antítese, Carlinhos

Brown cria um efeito oscilante entre a chuva e a seca ao se utilizar de termos, como “enxurrada”, “trovoada” e “seca”. Então, se nos ativermos minuciosamente, verificaremos que “enxurrada” e “trovoada” são substantivos equivalentes, os quais remetem à ideia de abundância e de fartura; ao contrário de “seca”, que funciona como adjetivo e se associa à ideia de escassez e de infertilidade. Mas, mesmo com sentidos opostos, chuva e seca estão intrinsecamente relacionadas, uma vez que a existência desta se concretiza devido à ausência daquela.

Assim como um efeito oscilante, Carlinhos Brown também explora sistematicamente efeitos sonoros. Portanto, temos uma ordenação de sons, visto que há, na primeira estrofe, rimas entre os substantivos “boiada”, “enxurrada”, “trovoada” e “enxada”, além da repetição do adjetivo “seca” nos quatro primeiros versos, o que dá um ritmo à canção e ativa a nossa imaginação metafórica. Nesse sentido, é possível visualizar como a anáfora autoriza uma ampliação dos sentidos, pois entendemos que a seca acarreta consequências em uma escala maior ao afetar os animais, a natureza e, principalmente, o sertanejo.

Se, na primeira estrofe, temos recursos estilísticos que proporcionam um ritmo e, por conseguinte, uma harmonização; na segunda e na terceira estrofes, temos a recorrência do fonema /s/ nos termos “segue”, “seco”, “sem”, “secar”, “sacar”, “espinho”, “Ser”, “Sol” e “secará”. Essa recorrência, que se nomeia como aliteração, causa um efeito sibilante que nos permite sentir a secura do sertão que, por sua vez, é uma sensação angustiante. Nesse ínterim, temos na canção uma reiteração da ideia de sertão como um ambiente em constante aridez, mesmo com as referências a alguns termos que se associam à chuva.

Além da aliteração, há também assonância decorrente dos fonemas /a/ e /e/. Segundo Antonio Candido, em *O estudo analítico do poema* (1996), esses fonemas indicam sons rumorosos e causam, por conseguinte, um efeito tanto de harmonia imitativa quanto de sinestesia. Na canção, esses fonemas reforçam a ideia de secura e de angústia. Esses fonemas, na interpretação de Marisa Monte, estão acompanhados de instrumentos musicais e de um coro de vozes

que nos remetem à ladainha, uma oração religiosa que tem uma simplicidade melódica e uma reiteração monótona.

Essas estrofes contêm ainda termos ou expressão que se repetem, mas de forma irregular. Na segunda estrofe, temos o termo “seco” que se repete no final do 5º e do 6º versos; enquanto que, no 7º verso, esse termo encontra-se inserido entre “que” e “é”. Além disso, temos a expressão “Sem sacar”, que se encontra no início do 6º e do 7º versos. Já na terceira estrofe, notamos uma construção rítmica entre “secará”/“será”/“secará”, sendo disposta, respectivamente, no final do 8º verso, no meio do 9º e no início 10º. Evidentemente, essa construção causa uma dinâmica na canção.

Na estrofe subsequente, notamos a rima entre os pares “dizer”/“você” e “atenção”/“solidão”, que mostra ser mais uma característica da elaboração estética de Carlinhos Brown. Além disso, temos a presença do vocativo “Ô chuva” no início do 11º e do 13º versos, assim como a presença da conjunção subordinativa condicional “Se” no início do 12º e do 14º versos. Dessa maneira, temos uma construção sintática que nos autoriza visualizar como o eu-lírico se assume como o porta-voz das angústias alheias, pois clama por chuva, como também manifesta sofrimentos comuns aos dos sertanejos.

Tendo isso em vista, é possível inferir que “Segue o Seco” apresenta uma ideia de coletividade, uma vez que o eu-lírico, ao se manifestar através do pronome oblíquo “me”, assume um lugar discursivo de representatividade dos nordestinos que sofrem com as consequências da seca. Essa canção, assim, traz uma noção de identidade coletiva que é também explorada nas canções de Luiz Gonzaga e na obra literária de Graciliano Ramos e de João Cabral de Melo Neto, mas com uma construção estrutural única e com instrumentos musicais especiais, como sanfona e berimbau.

Voltando aos elementos estruturais, é interessante mencionar que na quinta estrofe são visíveis rimas alternadas (ABAB) entre “acostumando”, no 15º verso, e “chorando”, no 17º verso, e entre “calado”, no 16º verso, e “abandonado”, no 18º verso; além da repetição da expressão “Se acabar” no início do 15º, 16º, 17º e 18º versos. Evidentemente, essa construção sonora ajuda a ampliar o sentido da canção, uma vez que

a expressão e os verbos remetem-nos à ideia de constante sofrimento ou silenciamento do sertanejo que também é veiculada na mídia e, até mesmo, nas manifestações artísticas.

Ao contemplar a seca como temática, vemos que “Segue o seco” apresenta ao seu ouvinte e/ou ao seu leitor um quadro de miséria, em que os sertanejos são vistos como indivíduos que se situam em um ambiente infértil e atrasado. O eu-lírico, desse modo, reforça uma construção identitária do Nordeste à medida que elenca elementos simbólicos como: seca, solidão, abandono, entre outros. Apesar de nos chamar atenção para o sofrimento dos sertanejos, ele atualiza ou constrói estereótipos do sertão que estão na memória coletiva dos ouvintes e/ou leitores.

Fica nítido, então, como a canção de Carlinhos Brown contém, em certo sentido, a visão do homem do sertão como um sujeito passivo e assujeitado a um sistema injusto. Ela também contém a visão do homem do sertão como um indivíduo extremante religioso, uma marca muito forte dos nordestinos. Na última estrofe, o eu-lírico faz menção a São Pedro, o santo dos pescadores, popularmente conhecido como o guardião das chuvas que, em período de severas estiagens, é invocado intensivamente pelos sertanejos. Dessa maneira, o eu-lírico manifesta uma crença mesmo por meio da imagem metafórica “lágrimas de São Pedro”.

Em meio a essa imagem metafórica, temos outras, como “grande amor chorando”, “desabotado do céu” e “coco derramado”, que remetem à chuva. Nesse caso, é visível como o eu-lírico reforça a ideia de chuva como uma solução divina. Isso porque ela simboliza a renovação das esperanças de dias melhores no sertão ao proporcionar um ambiente mais adequado e favorável para a plantação, a criação de animais e também para a sobrevivência dos sertanejos. Daí, a recorrência da chuva, como fenômeno, em canções que trabalham com a temática da seca.

Como se nota, “Segue o Seco”, que está dividida em quatro quartetos e dois tercetos, evidencia claramente a falta de recursos durante a seca, a religiosidade e a simplicidade do povo sertanejo por meio de uma construção estética sofisticada. Por tudo isso, essa

canção, que é uma composição de 1994, ganha uma significação no contexto atual, pois o fenômeno da seca, que secularmente esteve presente no cotidiano de vários nordestinos, vem afetando regiões, como o Sul e Sudeste de forma intensa e causando vários transtornos e isso inclui o aspecto social, econômico e ambiental.

Conclusão

A partir de uma análise minuciosa, verificamos que “Segue o Seco” é uma canção poética que apresenta uma sofisticação estrutural. Carlinhos Brown, ao introduzir elementos sonoros e recursos estilísticos, fornece-nos um novo olhar acerca de uma temática que é tão comum em nosso cotidiano, como a seca. Nesse sentido, a canção traz uma construção estética que dialoga com uma tradição literária e também com outras canções brasileiras. Por isso, então, a sua importância não só para o cenário musical, mas também para a nossa cultura.

Mesmo sendo de 1994, “Segue o Seco” é uma canção que tem uma significação muito intensa na atualidade, pois trata de uma problemática que ainda persiste em nossa sociedade. Tendo isso em vista, é possível inferir que Carlinhos Brown evidencia que a seca é um dos grandes problemas do espaço nordestino. Ele chama atenção para este fato de maneira rítmica à medida que traz elementos discursivos com uma grande carga de estereótipo, representando os nordestinos como um povo marcado pela estiagem, imagem que se tornou cristalizada em nossa sociedade. Por fim, o título “Segue o Seco” reforça a ideia de ser a seca uma problemática que segue presente em nossa cultura, consolidada como um sofrimento do qual não se pode fugir, a não ser pela expectativa da crença no milagre.

Referências bibliográficas

BARIFOUSE, Rafael. Sudeste pode “aprender com o Nordeste a lidar com a seca”. Net, 21 de agosto de 2014. BBC Brasil. Disponível em: < <http://www>

bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/08/140820_crise_agua_nordeste_sudeste_rb>

Acesso: 22 de Novembro de 2014.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix: 2006.

BRASIL. *Análise sobre a seca no nordeste*. Confederação Nacional de Municípios. Recuperado em 20 de novembro de 2014, de < http://www.nordeste.cnm.org.br/img/download/estudoCNM/Estudo_Seca_Nordeste_Final.pdf>.

BRASIL. Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. (28/02/2013). *Informativo sobre a estiagem no nordeste*. Recuperado em 17 de novembro de 2014, de < http://www.agricultura.gov.br/arq_editor/file/Homepage/Combate%20a%20Seca/Informativo%20estiagem%20NE%20n%C2%BA%2030.pdf>.

BROWN, Carlinhos. *Segue o seco*. EMI, 1994. 4min. e 53 seg.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3º ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. “Os textos da canção como instrumento literário e cultural de prospecção da identidade nacional”. In: *Linha de pesquisa*. Ano II, v. 2, n.2. Rio de Janeiro: 2001. p. 87-101.

GONZAGA, Luiz e TEIXEIRA, Humberto. *Asa branca*. Toada. RCA Victor 80.0510b, 1947.

GONZAGA, Luiz e DANTAS, Zé. *Vozes da seca*. Toada-baião, 78 RPM. RCA Victor 80.1193/B, 02/07/1953.

JORNAL NACIONAL. *Seca no Sudeste atinge Rio Paraíba do Sul*. Net. 11 de novembro de 2014. G1. Disponível em: < <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2014/11/seca-no-sudeste-atinge-rio-paraiba-do-sul.html>>. Acesso em: 22 de novembro de 2014.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

RAMALHO, Christina. *Tribalistas: o hibridismo e as novas formas do social na canção*. Material didático da disciplina “Estudos do texto poético”, UFS, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio, São Paulo: Record, 1997.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Opus, 2002.

Site Pesquisado: <http://www.carlinhosbrown.com.br/>

O PROFANO E O SAGRADO EM “CATEDRAL”

Gisela Reis de Gois

Introdução

No final da década de 1990, Tanita Tikaram escreveu uma canção para o álbum *Ancient Heart* que seria um dos maiores sucessos nas rádios brasileiras da época. A cantora de origem alemã produziu a música “*Cathedral song*” que ficou muito famosa a partir da versão de Zélia Duncan e Christiaan Oyens e da voz da cantora e compositora brasileira Zélia Cristina Gonçalves Moreira (Niterói, 28 de outubro de 1964), mais conhecida pelo seu nome artístico. A música foi cantada também por Leandro (da dupla Leandro e Leonardo), Banda Catedral e Renato Russo.

No álbum homônimo de Zélia Duncan que foi lançado em 1994, em parceria com Christiaan Oyens, havia a intenção de lançar canções, como “Lá Vou Eu”, “Nos Lençóis Desse Reggae”, “Não Vá Ainda” e “Sentidos” como singles do CD. Mas “Catedral” surgiu como um sucesso não premeditado. Após o lançamento, a música se tornou parte da trilha sonora da novela “A Próxima Vítima” da Rede Globo como tema dos personagens Irene e Diego, protagonistas da trama e tornou-se um grande sucesso, o primeiro da carreira. O reconhecimento pela crítica também apareceu com a inclusão de Zélia Duncan na lista dos dez melhores álbuns latinos de 1994 da revista americana *Billboard*, e em 1995 ela recebeu o Disco de Ouro, pela venda das primeiras 100 mil cópias. Esta canção é o objeto de estudo deste trabalho, em que a letra da música é entendida como um poema.

Antes de a sociedade ter estabelecido a escrita como registro de suas produções textuais, a oralidade e a música tinham

importância fundamental: na literatura grega, por exemplo, os versos eram acompanhados da música dos instrumentos utilizados no ato de recitar. Até a Idade Média a música se sobressaiu, depois passou a ser uma entidade distinta da poesia (D'ONOFRIO, 2007). Com o decorrer dos anos essas artes, normalmente dissociadas, tiveram certos momentos de reencontro, como por exemplo, o Simbolismo e a Música Popular Brasileira (MPB). Sobre isso, destaca Silva:

Um grupo de poetas da geração de 1960, que elege a MPB e não o livro como canal de comunicação literária. Refiro-me à presença da poesia na MPB, que produziu o poema musicado, e não à produção paraliterária própria do setor. A canção é uma articulação de letra e música e, como tal, é possível considerar uma separada da outra, mas isso não vai alterar a natureza paraliterária da obra, do mesmo modo que, no poema musicado, a análise da letra separada da música não altera a natureza poética do texto (SILVA, 2009, p. 56-57).

No âmbito da música brasileira, a utilização de canais de comunicação de massa de rápida difusão deu à canção um caráter comercial, sendo seu valor medido pelo sucesso alcançado com o público e não necessariamente pelo trabalho com a produção da letra e melodia. Como consequência, eram escassas as pesquisas que buscaram estudar a canção como um poema, situação que mudou a partir dos anos 90, como, por exemplo, é o caso da produção de Sylvania Cyntrão (2009) sobre o lugar do sujeito na poética brasileira através da canção popular urbana. Os estudos que contemplam as canções como corpus lírico podem, de um lado, estabelecer ou reconhecer os vínculos sógnicos entre o texto poético (a letra) e a música. Esse tipo de abordagem, certamente mais completa, observa a penetração mútua dos sentidos gerados pelo poema e pela estrutura melódica musical. De outro, o estudo da canção pode observar apenas o conteúdo lírico da letra, o que é válido se pensarmos que a letra da canção pode perfeitamente circular na sociedade sem a presença da

música. De igual forma, aliás, o componente musical isolado poderia ser foco de estudos da área.

Há, portanto, a possibilidade de se analisar a relação entre a letra poética e a música da canção, pois a análise conjunta pode expandir os sentidos, mas isso não invalida uma abordagem que se limite a apenas um desses componentes separadamente, pois letra e música são sistemas sónicos distintos. Este estudo visa analisar a letra da canção “Catedral” como poema, avaliando elementos formais que incidem para a construção do significante. Além disso, serão analisadas as relações semânticas que estabelecem leituras interpretativas possíveis. Vejamos a letra:

Catedral¹⁸

O deserto que atravessei
Ninguém me viu passar
Estranha e só
Nem pude ver que o céu é maior
Tentei dizer
Mas vi você
Tão longe de chegar
Mais perto de algum lugar

É deserto onde eu te encontrei
Você me viu passar
Correndo só
Nem pude ver que o tempo é maior
Olhei pra mim
Me vi assim
Tão perto de chegar
Onde você não está

18 Não estabeleceremos aqui relações entre o texto original e a versão em português. Consideraremos a letra em português como um signo independente já que a canção circula na cultura brasileira sem laços explícitos com a canção original.

No silêncio, uma catedral
Um templo em mim
Onde eu possa ser imortal
Mas vai existir
Eu sei, vai ter que existir
Vai resistir nosso lugar

Solidão, quem pode evitar
Te encontro enfim
Meu coração é secular
Sonha e deságua dentro de mim
Amanhã, devagar
Me diz como voltar

Se eu disser que foi por amor
Não vou mentir pra mim
Se eu disser deixa pra depois
Não foi sempre assim
Tentei dizer...
Mas vi você
Tão longe de chegar
Mais perto de algum lugar¹⁹

1. Reflexões sobre “Catedral”

Na canção é perceptível a manifestação explícita do eu-lírico, que pode ser percebida pela desinência verbal “atravessei” logo no início da canção e pelo uso dos pronomes “me” “eu” e “mim”. No primeiro momento (“O deserto/ Que atravessei/ Ninguém me viu passar/ Estranha e só/ Nem pude ver/ Que o céu é maior”), o eu-lírico se encontra perdido e sozinho, a presença dele é despercebida pelas outras pessoas. De outro lado, a profundidade da solidão que o aflige

19 Fonte: <http://letras.mus.br/zelia-duncan/73/>, consulta realizada em: 19 de Janeiro de 2015.

é tão grande que não permite que ele perceba o mundo a seu redor ou até possibilidades de seguir adiante. Isso denota um momento de sofrimento e angústia pelo qual ele está passando; perceptível também pelo espaço lírico em que se encontra, o deserto. Este lugar relaciona-se com a história de Cristo que no deserto da Judéia busca a plenitude de seu ser. Segundo o *Dicionário da Bíblia* de Bruce Metzger e Michael D. Coogan, o deserto tem conotações tipicamente negativas, associado a Caim, proscritos e loucos. Por outro lado, esse lugar também é associado com a renovação espiritual como aconteceu com Moisés, Elias e o próprio Jesus, que encontram Deus na solidão do deserto. Jack Tresidder (2003) realça que no deserto podem surgir profetas verdadeiros e falsos. Além do mais, é ao deserto que o eremita vai quando está à procura de solidão e vazio, porque lá ele se depara com Deus.

Em seguida, há aparição do interlocutor mediada por uma distância, a vontade de se expressar do eu-lírico e a hesitação pela visão do outro ao longe (“Tentei dizer mas vi você/ Tão longe de chegar/ Mais perto de algum lugar”).

Depois (“É deserto/ Onde eu te encontrei/ Você me viu passar/ Correndo só/ Nem pude ver/ Que o tempo é maior”), novamente no deserto, através da semelhança com o primeiro momento, há a reiteração da ideia de solidão. Neste instante, o eu-lírico é visto, mas não percebe. Em vez de “estranho e só”, o eu-lírico está “correndo só”. A atividade de correr é em sua maioria associado com o exercício físico, entretanto, nesse contexto, pode relacionar-se com a busca, a pressa de encontrar a plenitude em algo ou alguém. No entanto, no trecho “Olhei pra mim/ Me vi assim/ Tão perto de chegar/ Onde você não está”, o eu-lírico constata sua condição de distanciamento e as impossibilidades ditadas pelo tempo que o separam do seu objetivo.

A partir deste ponto com o surgimento do referente “catedral”, há um novo movimento na letra da canção. Através de uma mudança de perspectiva, o eu-lírico deixa o passado e projeta um novo espaço lírico e nesse lugar as esperanças dele são depositadas. A catedral, ao contrário do deserto, reserva a positividade, a fé na imortalidade, ou seja, o fim dos males que acometem os seres

humanos e a possibilidade da concretização do eu e tu. Esse trecho marca claramente uma das aspirações essenciais da humanidade que é a vontade de estar além da condição humana, a imortalidade: “Um templo em mim/ Onde eu possa ser imortal”.

Na sequência (“Solidão/ Quem pode evitar/ Te encontro enfim/ Meu coração é secular/ Sonha e deságua/ Dentro de mim”), o eu-lírico constata uma verdade universal: o ser humano é passível de ser afligido pela solidão. No entanto, também há o encontro e ele se dá pela compreensão que o eu-lírico adquire do momento de provação (deserto) até o reestabelecimento da esperança (catedral) que faz com que ele entenda sua condição humana ordinária e a necessidade de algo superior, metafísico, que dê suporte ao seu retorno. Enfim, o eu-lírico e o seu interlocutor concretizam o encontro.

No trecho seguinte que vai de “Amanhã devagar/ Me diz como voltar”, o eu-lírico já reestabelecido indaga como retomar o tempo perdido, como recuperar o que já foi feito. Em seguida, apresenta as possíveis justificativas para o tempo de reclusão por que passou, através da anáfora “Se eu disser”. Não foi o amor que o afastou, muito menos faz parte de seu íntimo se esquivar de um confronto, como ele fez. Por fim, com o uso do paralelismo, o eu-lírico retoma o passado, a vontade de verbalizar o momento que passou e a ausência de palavras para explicar aquele momento.

A organização estrutural da canção corrobora com o campo semântico. As duas primeiras estrofes estão agrupadas em oito versos com terminações semelhantes entre si em quase todos eles (atravessei, encontrei, por exemplo). Ambas as estrofes correspondem ao primeiro movimento, o momento de reclusão que se passa no deserto. Na terceira estrofe, há uma alteração na quantidade de versos e também a mudança de espaço lírico. O segundo momento que essa estrofe demarca é a inserção da catedral e a transição pela qual o eu-lírico passa para se redescobrir. O desfecho se dá nas duas últimas estrofes que contêm seis e oitos versos, respectivamente. As rimas finais - im, - ar, - or são frequentes em toda a canção, apenas a terminação -al e -ir são exclusivas da terceira estrofe que se refere à passagem do profano para o sagrado.

Por conseguinte, o título da canção resume o percurso de retomada de si mesmo pelo qual o eu-lírico passa, através do reestabelecimento da fé, da esperança que o impulsiona a encontrar o tu e seguir em frente. Deserto e catedral definem, assim, dois espaços fundamentais para a articulação dos sentidos do texto. Se o deserto é espaço de solidão e revelação; a catedral permite o alcance da experiência mítico-simbólica do encontro consigo mesmo e com o outro.

A letra desta canção, como o que ocorre com os poemas, consegue ser atual ao revisitar os sentimentos humanos e expressá-los de modo que cada um pode se enxergar ou enxergar alguém neles. No caso, da versão de Zélia Duncan e Christiaan Oyens, é possível analisar a condição humana no embate entre o profano e o sagrado²⁰. Toda a evolução do ser humano e a modernização das cidades e da sociedade trouxeram consigo a busca do homem de entender o mundo ao seu redor através do logos, sendo ele estabelecido como a única forma “verdadeira” de explicação da realidade. Porém, o distanciamento do indivíduo de conceitos transcendentais o deixou sem apoio para as dificuldades diárias, e é nesse contexto que se enquadram a religião, o mito, as artes, etc. O homem que vive na perspectiva da existência profana vê o Universo como a soma de reservas materiais e energias físicas, por consequência o indivíduo perde um sustentáculo a sua jornada, o que não acontecia com o homem primitivo.

Nas sociedades antigas pode-se perceber a presença da mitologia com muita clareza, na organização cultural, na vida individual e na coletiva, tanto nos costumes como na religião. É como se quanto mais próximo estivesse a cultura da natureza e dos instintos, mais a mitologia se tornasse presente de forma crucial (BOECHAT, 2008, p. 22).

Na canção, o eu-lírico passa por um momento de reclusão, do qual ele consegue se soerguer através da experiência do ritual, que passa

20 O sagrado é a manifestação em períodos, seres e objetos que os torna providos de conteúdo e sentido; dessa forma distinguindo-se do profano que se relaciona ao automatismo (ELIADE, Mircea, 1993).

pelo isolamento, pela ausência de palavras até chegar a um momento de revelação e reconhecimento de si mesmo. Como consequência, o eu-lírico é levado a uma compreensão mais harmoniosa dele como um indivíduo e do seu futuro, mesmo que faltem palavras para entender o que ocorreu. De modo similar, todo ser humano pode ter um período de provação, de autoconhecimento e, para tanto, o isolamento é necessário. Interessante perceber como esse ato do eu-lírico é vivo hoje em dia, através dos jejuns e retiros que as pessoas fazem com o intuito de se renovarem, fortalecerem sua existência profana. Nessa experiência transumana, o homem reatualiza o mito, o tempo sagrado em que Jesus foi tentado no deserto da Judeia, sentindo-se purificado, anulando seus pecados, portanto o renascimento do ser (ELIADE, 1992).

Por conseguinte, é possível destacar o quanto atual a canção entendida como poema e ao revisitar questões essenciais à humanidade, principalmente, nesta sociedade pós-moderna desmembrada, que busca se compreender e viver harmonicamente em comunidade. O poeta consegue, com o uso diferenciado da linguagem, produzir um novo significado para palavras já habituais ao nosso cotidiano e nos levar a cogitar nossa existência e o mundo ao nosso redor, pois “o poema é uma atitude, um ato de criação intencional capaz de conter uma potencialidade insubmissa detonadora de muitos significados” (CHAVES, 2009, p. 30).

Conclusão

A versão da canção “*Cathedral song*” traz consigo a busca pela plenitude que é um anseio da humanidade. Baseando-se na relação “deserto” versus “catedral”, mostra como qualquer indivíduo pode ser acometido pela solidão ou por qualquer outro mal e como o sagrado pode recompor essa pessoa. O eu-lírico, após o momento de reclusão que viveu no passado, é capaz de ver uma possibilidade de futuro diferente. Como é passível de ocorrer conosco, o distanciamento pode propiciar um autoconhecimento que nos soerguerá e nos apoiará em aventuras futuras, assim como, o eu-lírico se reencontrou com o tu.

Portanto, é inegável a importância da poesia, da música, da mitologia, da religião, dentre outros, pelo grande poder que todas têm de nos arrebatar e nos dar uma perspectiva nova que nos fortaleça a seguir adiante, mesmo com as dificuldades. Essa constatação parece mais do que nunca necessária em tempos de indivíduos com identidades descentradas.

Referências bibliográficas

BOECHAT, Walter. *A mitopoesia da psique: mito e individuação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/zelia-duncan>, consulta realizada em: 07 de Janeiro de 2015.

DISCOS: Zélia Duncan. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/zeliaduncan/index2.html>, consulta realizada em: 15 de Outubro de 2014.

CHAVES, Xico. Poesia contemporânea em trânsito. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.) et ali. *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literatura, 2009, p. 27-34.

CYNTRÃO, Sylvia. Cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.) et ali. *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literatura, 2009, p. 47-50.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

METZER, Bruce M.; COOGAN, Michael D. *Dicionário da bíblia*. Vol. 1: as pessoas e os lugares. Rio de Janeiro: Jorge Zagar Ed., 2002.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A série literária e a MPB. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.) et ali. *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literatura, 2009, p. 51-58.

TRESIDDER, Jack. *O grande livro dos símbolos*. Tradução Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

“RELICÁRIO”: LÍ(RICA) RELÍQUIA OU O AMOR ENTRE O AGORA E O DEPOIS

Éverton de Jesus Santos

F.P.S. (Forever.Para.Sempre)

1. O gênero lírico e a canção: notas iniciais

Chama-se relicário ao local ou objeto que serve como receptáculo de artefatos sagrados, de segredos ou de recordações. Em suma, nele se guarda algo que, pelo seu valor ou sua forma, envolve-se numa sublime aura de beleza, mistério ou devoção, visto que a relíquia ganha estatuto de incorruptibilidade. Outrossim, o relicário de que trataremos aqui apresenta esses traços, mas se transforma em Relicário-canção, a partir da poesia de Nando Reis e em sua voz e na de Cássia Eller, num dueto-diálogo acústico, em que o “ele” parece querer viver intensamente o agora, em contraste com a vontade do “ela”, que é viver o amor eternamente.

A análise da letra dessa canção pauta-se principalmente no percurso gerativo de sentido proposto por José Luiz Fiorin (1997), na medida em que a observação dos diferentes extratos do texto propõe a significação. Todavia, antes de iniciarmos a parte analítica, faremos uma apreciação acerca da relação entre poesia e música, para que se veja de que forma elas estão imbricadas ou como uma e outra fornecem significativo conteúdo para estudo.

Iniciemos com Salvatore D’Onófrio (2007), para quem o elo entre poesia e música está na emoção, mas se inscreve já no termo “lírica”, referente à poesia, e que nomeia o instrumento musical lira. Diz-se ainda que até certo período da antiguidade, melodia e poema

estavam vinculados, numa interação que marca desde o nome das formas poemáticas – como balada e canção – até algumas formas de arte como o musical e o teatro de ópera. Anazildo Vasconcelos da Silva postula que “Poesia e música nasceram juntas e constituíram [...] uma só expressão artística, inclusive com adição da coreografia em tempos mais recuados. Na segunda época medieval, elas se separam e passam a constituir duas artes distintas” (2009, p. 56). Esse nascimento em comum das duas manifestações demarca o espaço da letra poética e da poesia literária como sendo líricas e imbricadas uma na outra, além de estarem integradas ao conceito grego de *mousike*, que, segundo Charles Perrone, “englobava melodia e verso como uma unidade integrada, juntamente com a dança” (1988, p. 12).

Ainda no eixo das (des)associações entre poesia e canção, a partir da sua concepção, Italo Moriconi expõe que há dois pontos de vista opostos, mas complementares, no que concerne à identidade/distinção entre os dois gêneros. De um lado, quanto à relação de analogia, “pode-se dizer que poesia literária e canção são partes da poesia no sentido de criação, de *poiesis*”, enquanto que, por outro lado, sob a ótica da diferença, enfocando canção popular e poesia literária, ver-se-á que “São [...] duas práticas diferentes: uma tem a ver com a música popular, com o entretenimento, [...] e a outra é a poesia literária, que vem de uma outra tradição escolar, letrada, mas também tem sua dimensão de entretenimento” (2003, p. 248-249). Com efeito, se se ligam pelo âmbito da criação artística e da distração, parecem apartar-se, segundo Moriconi, por uma estar mais atrelada à música e, assim, ao popular, ao passo que a outra se volta para o cânone literário e a erudição, distanciando-se ambas entre si em vista do reconhecimento social a elas atribuído.

A manutenção dessa dicotomia serve para embasar a valorização do poético-literário em detrimento do poético-musical, como se não pudessem se identificar dialeticamente. No caso brasileiro, Silva (2009) nota isso no quesito literário (ligado à poesia letrada) e paraliterário (ligado à canção), reconhecendo aí a dificuldade para incluir o estudo da MPB e dessa produção poética na série da crítica literária e na nossa historiografia, no curso da lírica nacional.

Por vezes, o valor estético é posto em pauta, além da midiaticização e da sociedade de consumo, colocando o conteúdo da canção como menos expressivo, por geralmente esboçar uma emoção fácil, uma sentimentalização banal e passional e um romantismo já esgotado, gerando então a desqualificação dessa “paraliteratura”.

Esse quadro começa a mudar a partir de 1960, quando passam a existir duas formas de lirismo, as quais são atravessadas pelas vanguardas e pela tradição, buscando novos campos de atuação. Rompe-se o paralelo entre literatura e paraliteratura (poesia e letra poética, respectivamente), a partir da valorização do trabalho estético das letras das canções e de sua densidade e riqueza textuais. Isso aconteceu durante a ditadura, quando a lírica tradicional, não dando conta das demandas sociais, políticas, econômicas e culturais pelas quais o Brasil passava, deu vazão aos fenômenos artísticos Bossa Nova e MPB, os quais, por meio da estrutura verbal musicada, implicaram uma nova proposição da realidade, ao aproximar letra músico-poética e cânone literário, com ênfase numa lírica pós-moderna, conforme Sylvia Helena Cyntrão, para quem a incorporação das “possibilidades literárias do signo, superando a natureza referencial e linear das mensagens das letras” (2001, p. 97) inaugurou outro gênero, quando se pensa na questão linguística, e inovou, quando se pensa na realidade.

Esse movimento será tão forte que Moriconi escreve que “[...] a poesia brasileira pós-modernista é uma poesia que existe num contexto em que o principal é a poesia cantada, é a canção popular” (2003, p. 250). Assim sendo, a canção passa a preceder a poesia letrada, afetando diretamente o campo dos poemas literários, quando se revela a renovação formal das novas tendências músico-poéticas da época, as quais problematizam a situação humano-existencial, tendo função de protesto e crítica, de construção de identidades e locais de fala, bem como de um comprometimento estético que rompe com o tradicionalismo e que se volta para a elaboração de canções ao mesmo tempo eruditas e populares veiculadas pela mídia.

Portanto, pode-se dizer que somos herdeiros desse momento de ruptura, o que se justifica hoje pela quantidade de gêneros que

coexistem naturalmente. E é no contexto atual, dito pós-moderno, que o poema-canção “Relicário”, centro do nosso trabalho, se insere. Por isso, essa explanação inicial, pautada na relação entre poesia e música, ilustra a convergência entre essas duas artes – ou será uma? – e situa a discussão a ser desenvolvida posteriormente.

Já no que diz respeito ao exame da letra da canção, observaremos os pontos de vista de Silva (2009), que propõe o estudo da letra poética sem vinculá-la necessariamente aos aspectos musicais, e o de Perrone (1988), para quem a dimensão musical dos textos cantados deve ser considerada concomitantemente com os significantes verbais que a compõem.

Perrone, ao refletir sobre as perspectivas analíticas que enviesam pela investigação das letras de música, ressalta a presença de elementos literários na linguagem das canções brasileiras contemporâneas. Para ele, não importa qual o enfoque, seja antropológico, cultural ou artístico-musical, é preciso que se leve em conta a ligação entre a letra (o texto) e a parte estritamente musical (melodia, arranjo, ritmo, tom), para que se contemple a integração entre as duas artes. Em suma, Perrone sustenta-se no fato de que “As letras de canção são destinadas à transmissão oral num contexto musical. Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido” (1988, p. 11). Ele considera, então, a questão da validade, da arbitrariedade e da incompletude de uma análise crítica “separatista”, propondo assim um estudo que se projete no literário-musical ao invés de dissociá-los, evitando, desse modo, que a canção seja reduzida a um texto impresso sobre o qual sejam feitos os julgamentos e as críticas.

Nesse íterim, a abordagem que congrega o musical e o escrito, a canção musicada e a sua letra, vislumbra as duas composições como sendo imprescindíveis na consecução do significado. Contudo, há um outro tipo de enfoque que delibera em razão da independência dessas duas formas artísticas, assim que se conclui o processo de criação, apregoando, dessa forma, um tipo de procedimento analítico que dissocia a letra poética e a música de canção, tomadas

como partes de um todo, mas que, separadamente, não têm seus sentidos diminuídos: “A canção é uma articulação de letra e música e, como tal, é possível considerar uma separada da outra, mas isso não vai alterar a natureza paraliterária da obra, do mesmo modo que, no poema musicado, a análise da letra separada da música não altera a natureza poética do texto” (SILVA, 2009, p. 57). Ao postular isso, Silva destaca a autonomia dessas duas formas de produção de sentido, ressaltando a individualidade discursiva dessas materialidades, especialmente porque, ainda no que diz respeito à sua concepção de crítica literária cujo objeto é o texto da canção, o autor compreende que a letra poética tem uma funcionalidade na estrutura melódica.

E é nessa linha de pensamento que o nosso estudo pretende se desenvolver, tomando como *corpus* a letra da canção “Relicário” – cantada por Cássia Eller e Nando Reis –, ainda que não percamos de vista o suporte principal, que é a música, nem a participação dela no cancionário brasileiro. O texto músico-poético em tela será visualizado como o poema que realmente é, e a partir dele teceremos considerações que tratarão desde o plano formal até o semântico, na medida em que almejamos abordar as facetas do gênero lírico em suas mais variadas expressões e dimensões a partir da canção selecionada, tomando como suporte o percurso gerativo de sentido, de Fiorin. Os aspectos musicais serão menos evidentes, posto que a nossa intenção é trabalhar com a linguagem poética e não com os constituintes relacionados à parte musical, na medida em que vemos a letra da canção como um texto.

2. Cássia Eller e o Acústico MTV

Informações na internet dão conta de que “Relicário” foi composta por Nando Reis e gravada por ele e Cássia Eller para o último álbum (lançado em vida) desta cantora, o *Acústico MTV*, de 2001. Essa, a faixa 11 do CD (o qual teve vendagem superior a um milhão e cem mil cópias), possui ainda uma segunda versão, lançada em 2004,

no álbum *MTV ao Vivo – Nando Reis e os Infernais*, versão a que foram acrescentados quatro novos quartetos ao final da letra original gravada pela supracitada dupla.

Para afirmar que Nando Reis é poeta, pelas composições a que temos acesso através dos seus CDs, seria preciso um estudo mais abrangente do que o que propomos aqui. O que ressaltamos, por ora, para os intentos da discussão, é o teor lírico-sentimental e o trabalho feito com a linguagem na faixa “Relicário” em comparação com as demais do Acústico MTV de Cássia Eller, o que pode ser depreendido a partir do contraste também em relação às outras dezesseis canções, acerca das quais faremos a seguir alguns comentários:

1. “Non, je ne regrette rien” (canção composta em 1956 por Michel Vaucaire, com melodia de Charles Dumont, interpretada por Édith Piaf em 1960 – trata do ímpeto pelo recomeço, sem arrependimento nem um olhar retrospectivo, apenas com esperanças de um futuro ao lado de outra pessoa);
2. “Malandragem” (música de Frejat, com letra de Cazuza, gravada por Cássia Eller primeiramente em 1994, tematiza a autoimagem de um eu-lírico feminino que canta, paga contas e toma pileques, que tem uma rotina, mas que, sendo “poeta” e “criança”, desconhece a verdade e o amor, porque o que quer, realmente, é a liberdade);
3. “E. C. T.” (música de Nando Reis, Marisa Monte e Carlinhos Brown – fala de uma carta de amor que foi aberta e musicada pelo “cara que carimba postais”, empregado da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos – E. C. T. –, e o remetente da correspondência ouve pela rádio suas palavras em forma de canção);
4. “Vá morar com o diabo” (letra escrita pelo sambista Riachão, na qual o eu-lírico masculino reclama da esposa – a quem chama “a nega lá de casa” –, porque ela não quer mais lidar com os afazeres domésticos, mas quer o luxo que ele não pode dar);
5. “Partido alto” (música de Chico Buarque, gravada por ele em 1972, na qual o sujeito, um malandro do Rio de Janeiro, que vive “ao Deus dará”, aguarda a bonança);
6. “1º de julho” (letra de Renato Russo, em que se percebe uma

voz lírica feminina, como em “Sou minha mãe e minha filha/ Minha irmã, minha menina”, que inicialmente parte de um estado de afastamento em relação a um ser para outro de união, num convite para conhecerem o mundo e serem felizes juntos);

7. “Luz dos olhos” (letra e música de Nando Reis, a qual trata de uma ferrenha paixão – que luta para ser correspondida –, e que, para se realizar, persegue o objeto de desejo);

8. “Todo amor que houver nessa vida” (canção gravada por Cazuza, em 1988, em que se aborda a entrega total de um amante a outro, principalmente no plano físico, “Ser teu pão, ser tua comida”, na medida em que, para matar a sede e sair do tédio, a presença do ser amado se faz imprescindível);

9. “Queremos saber” (música de Gilberto Gil, lançada em 1976, que questiona o avanço da humanidade, numa busca por respostas para a elucidação do aqui-agora, busca esta que se baseia num conhecimento que seja acessível a todos);

10. “Por enquanto” (canção da banda Legião Urbana, de 1985, na qual se liriciza o momento em que o eu-lírico se vê sozinho, apenas com as lembranças, após o rompimento de um laço que dizia ser eterno – “estamos indo de volta pra casa”);

11. “Relicário” (que será analisada separadamente);

12. “O segundo sol” (letra de Nando Reis, gravada por Cássia Eller em 1999, fala da chegada de outro astro rei, “para realinhar as órbitas dos planetas”, e que, visto pelo eu-lírico, não tem sentido nem causa espanto, pois o que ele quer é ter contato com a pessoa que ele ama, mas que está distante, e, por isso, a vida ali arde sem explicação);

13. “Nós” (letra de Tião Carvalho, cuja narrativa musical se endereça ao ex-amor do eu-lírico, posto que este, no presente, sabe que aquele, num relacionamento com um novo amor que não vai muito bem, sente falta da antiga relação, querendo provavelmente uma reconciliação ou saciar a saudade);

14. “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” (música que dá nome ao oitavo álbum dos Beatles, lançado em 1967, e que foi composta por

John Lennon e Paul McCartney, tratando metalinguisticamente da “Banda dos Corações Solitários do Sargento Pepper”, e de como ela se sente realizada diante do público e do sucesso);

15. “De esquina” (música do rapper Xis, interpretada por Nação Zumbi e Cássia Eller, fala de um “mano” da periferia, que bebe, se diverte, vai atrás das “mina” e curte sua “paranoia delirante” na esquina, mas está sempre “na paz” fazendo sua rima);

16. “Quando a maré encher” (música de Fábio Trummer, Roger Man e Bernardo Chopinho, interpretada também pela Nação Zumbi e por Cássia, tematiza o cotidiano da “população real” que mora nos barracos, próximo aos canais nos quais vai se banhar quando a maré enche, e que vive harmoniosamente à espera de mudanças);

17. “Top top” (canção gravada pelo grupo Os Mutantes, em 1971, e que trata da “sabotagem” que o eu-lírico quer empreender, ao tentar fazer o que parece uma “volta por cima”, sem permitir “deixar barato” ou ser gozado pelos outros).

Portanto, ressaltamos que a escolha de “Relicário”, no contexto do presente trabalho, justifica-se pelo lirismo que compõe o plano de fundo narrativo, além dos componentes poéticos estruturais dessa canção, que, através de seus traços, aborda o amor no aqui/agora em detrimento do amor no depois/eterno. Ademais, o teor emotivo de “Relicário” e a observação dos aspectos formais nos impulsionaram a desenvolver um estudo que se fundamentasse na construção do sentido dessa música que é, ao mesmo tempo, um testamento lírico-sentimental musicado em forma de dueto e uma declaração de amor recíproco.

3. Líri(ca)ção: um relicário de significados

Antes de tecermos quaisquer considerações no tocante à canção selecionada ou de adentrarmos a análise para construir enfim os sentidos, reproduzimos a letra-poema de Cássia Eller e Nando Reis (2001):

Relicário

É uma índia com colar
A tarde linda que não quer se pôr
Dançam as ilhas sobre o mar
Sua cartilha tem o A de que cor?

O que está acontecendo?
O mundo está ao contrário e ninguém reparou
O que está acontecendo?
Eu estava em paz quando você chegou

E são dois cílios em pleno ar
Atrás do filho vem o pai e o avô
Como um gatilho sem disparar
Você invade mais um lugar onde eu não vou

O que você está fazendo?
Milhões de vasos sem nenhuma flor
O que você está fazendo?
Um relicário imenso desse amor

Varre a lua por que longe vai?
Sobe o dia tão vertical
O horizonte anuncia com o seu vitral
Que eu trocaria a eternidade por essa noite

Por que está amanhecendo?
Peço o contrário ver o sol se pôr
Por que está amanhecendo?
Se não vou beijar seus lábios quando você se for

Quem nesse mundo faz o que há durar?
Pura semente dura: o futuro amor
Eu sou a chuva pra você secar
Pelo zunido das suas asas você me falou

O que você está dizendo?
 Milhões de frases sem nenhuma cor
 O que você está dizendo?
 Um relicário imenso desse amor

O que você está dizendo?
 O que você está fazendo?
 Por que que está fazendo assim?
 Está fazendo assim?

Num primeiro momento, o estudo dessa letra poética não pode prescindir de visar a estrutura formal que a compõe, por isso inicialmente chamamos a atenção para o fato de “Relicário” dividir-se em nove estrofes de quatro versos cada, contabilizando, assim, um total de trinta e seis versos. Neles, observa-se a variância de rimas e do número de sílabas métricas, como será descrito na tabela abaixo, na qual se vê que as rimas externas – porque a canção também possui internas – são em sua maioria cruzadas ou alternadas (quando as ímpares rimam entre si, bem como as pares); já em relação à metrificação, é notável, de um modo geral, a regularidade na contagem de sílabas dos versos ímpares, por estrofe:

Padrão rímico

1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª
ABA	BCDCD	ADAD	CBCB	EFFG	CBCB	ABAD	CBCB	CCHH

Sílabas poéticas

8/10/8/10	7/13/7/11	9/9/9/13	8/10/8/10
9/8/11/13	7/10/7/14	10/11/10/15	8/10/8/10
8/8/8/6			

Tabela 1: Disposição das rimas e da quantidade de sílabas poéticas por estrofe em “Relicário”.

Ressalta-se que a rima que predomina nessa canção é a C (rima em “-endo”, com dez ocorrências), formada pelo gerúndio dos verbos “acontecer”, “fazer”, “amanhecer” e “dizer”. Nesse sentido, a repetição das perguntas “O que está acontecendo?”, “O que você está fazendo?”, “Por que está amanhecendo?” e “O que você está dizendo?” demonstra o estado questionante e inquieto do eu-lírico feminino, na tentativa de organizar e compreender as respostas do eu-lírico masculino – já que podemos falar assim por ser um dueto cujas vozes do cantor e da cantora dão margem para que se note um diálogo –, ao mesmo tempo em que, no nível musical, fixa-se um refrão, cuja implicação é tanto sonora quanto semântica.

Já no que se refere à rima no final das outras estrofes nos pares “colar”/“mar” e “pôr”/“cor” (1ª); “reparou”/“chegou” (2ª); “ar”/“disparar” e “avô”/“vou” (3ª); “flor”/“amor” (4ª); “vertical”/“vitral” (5ª); “pôr”/“for” (6ª); “durar”/“secar” (7ª); “cor”/“amor” (8ª) e “assim”/“assim” (9ª), por sua vez, observa-se predominantemente a repetição das terminações “-ar”, “-or”, “-ô(r)” e “-ou”, o que estabelece, no plano da expressão, os indícios de um trabalho estético com a linguagem, ampliando com isso o valor poético da canção literária. Ainda a esse respeito, destacamos as rimas internas – as que aparecem em algumas estrofes – entre os termos “índia”, “linda”, “ilhas” e “cartilha” (1ª); “cílios”, “filho” e “gatilho” (3ª); “dia”, “anuncia” e “trocaria” (5ª); “contrário” e “lábios” (6ª); e “pura”, “dura”, “futuro” e “chuva” (7ª). Essas rimas reforçam a noção de zelo composicional que perpassa a seleção lexical na superfície desse poema musicado ou dessa música poética, à medida que a análise desse nível revela a quantidade e a qualidade dos recursos que liricizam o texto.

Ademais, assim como se notam algumas variações no esquema rímico, é possível perceber, através da escansão do poema-canção, algumas diferenças quanto ao número de sílabas poéticas. Nesse ínterim, evidencia-se um esboço de padrão na metrficação, visto que se visualiza – com exceção da quinta estrofe – uma repetição ou um esforço para manter, na mesma estrofe, uma regularidade de medida, ao menos entre dois ou três versos. Há sobretudo a predominância

dos decassílabos e octossílabos, isto é, respectivamente versos de 10 e 8 sílabas, ainda que haja outros mais longos, de 11, 14 ou 15 sílabas, ou mais curtos, de 6 ou 7.

Para além do nível estrutural (que poderia ser ampliado) e passando especificamente à construção do sentido de “Relicário” por meio do percurso gerativo – na sucessão de patamares cujo processo sógnico parte do nível fundamental, passa pelo sintático e chega ao discursivo e que, por seu turno, gera a compreensão do todo – que engloba a produção da significação e a interpretação desta, nos embasamos basicamente em Fiorin (1997), visto que ele organiza os três principais planos que sedimentam o sentido do texto.

Primeiramente, analisando o nível fundamental, no qual se aportam as categorias semânticas básicas de uma narrativa, as quais se baseiam numa oposição intermediada por um traço comum, mediante uma relação de contrariedade e de pressuposição recíproca, podemos dizer que, na canção em pauta, o antagonismo se estabelece primordialmente entre /agora/ versus /depois/. Isso porque o traço /tempo/, neste caso, cria o embate entre o eu-lírico masculino – na voz de Nando Reis – e o eu-lírico feminino – interpretado por Cássia Eller –, na medida em que “ele” quer viver o amor no agora ou num futuro próximo (“eu trocaria a eternidade por essa noite”) enquanto “ela” quer eternizar o sentimento e a relação (“Por que está amanhecendo? Peço o contrário ver o sol se pôr”).

Com efeito, o elemento eufórico – positivo – torna-se o /agora/, ao passo que a disforia – valor negativo – é perceptível no /depois/, visto que, na expressão do eu-lírico masculino, “viver o instante” traduz-se como “viver a realidade”, “aproveitar o tempo”, numa espécie de *carpe diem* ou de “que seja infinito enquanto dure”, no dizer de Vinicius de Moraes. Já o /depois/ seria uma tentativa de reter o tempo e de tornar o amor uma constante, porque o que o eu-lírico feminino deseja é amar “Dentro da eternidade e a cada instante”, ainda com Vinicius. Sendo assim, quando “ele” pergunta “Quem nesse mundo faz o que há durar?”, a resposta – sensata – dela equivale ao seguinte verso “Um relicário imenso desse amor”, pois que, em resumo, aquilo que dura – a semente do futuro amor

– permanecerá, intacta e vivaz, no relicário, ainda que seja apenas como lembrança e memória.

Para além dessa instância inicial do percurso gerativo, na qual se processam os níveis abstratos da produção do sentido, há também a narratividade, em cujo âmbito se visualizam um estado inicial, uma transformação e um estado final, segundo Fiorin. Tomando, então, a sintaxe narrativa que compõe a canção em tela, tem-se que os enunciados de estado – os que instituem uma relação de conjunção ou disjunção de um sujeito com o seu objeto – pressupõem a existência de um “antes” entre os dois eus-líricos, momento esse em que se dá o envolvimento amoroso. Um recorte do “durante” é justamente o que está manifestado na canção, quando se nota a disparidade entre o “agora” de um e o “depois” do outro. E é esse “depois” que preocupa mais, porque “ela” teme o fato de não beijar os lábios dele de novo quando o dia amanhecer. Nesse sentido, o ter entrado em conjunção com o amor, para “ela”, amor este que é objeto-valor, faz com que não queira apartar-se dele, isto é, perdê-lo.

Por isso que, no texto, há tantas perguntas enunciadas pelo sujeito poético feminino, além dos trechos “Eu estava em paz quando você chegou” e “Milhões de frases sem nenhuma cor”, os quais demonstram esse estado de perturbação tanto pela chegada do eu-lírico masculino quanto por “ela” não compreender as palavras e as ações dele. E isso se enquadra no seguinte raciocínio: “ele”, ao fazer uso de uma linguagem mais cifrada, metafórica, estranha à que “ela” pretende para aquele instante, causa nela essa inquietação pela sua incapacidade de entender o que “ele” quer ou o que fará. Por outro lado, a ansiedade dela é compreensível, já que os referentes “índia com colar”, “ilhas sobre o mar”, “A da cartilha”, “cílios em pleno ar”, “filho, pai e avô”, “gatilho sem disparar”, “lua que varre e longe vai”, “horizonte que anuncia com o vitral”, “amor que é pura semente dura”, “chuva pra secar”, “zunido de asas”, tudo isso remete a um aparente não-sentido. Portanto, ao perguntar “O que está acontecendo?”, “O que você está fazendo?” e principalmente “O que você está dizendo?”, dá-se a tentativa de elaborar essa realidade, ao se buscarem respostas elucidativas para pôr fim à angústia pela disjunção que, embora temida

por “ela”, que estava em paz quando “ele” chegou, não o amedronta, porque não aponta necessariamente para um final.

É relevante, nesse contexto, que o amor, enquanto objeto-valor – aquele cuja obtenção é o fim último de um sujeito – conecta-se com a tematização do tempo. “Tarde linda que não quer se pôr”, “lua que longe vai”, “Sobe o dia”, “amanhecendo”, “sol se pôr”, estes são os elementos que, de alguma forma, são investidos pela temporalidade, já que representam fragmentos da passagem de um dia qualquer, mas que é especial: “eu trocaria a eternidade por essa noite”. Eis aí a declaração dele para “ela”, que não o entende. Ao dizer isso, o eu-lírico masculino não fala em rompimento, como parece ser entendido por “ela”, pelo contrário. Ele demonstra que, não importa o que aconteça depois, viver “essa noite” com “ela” – quem sabe a noite do dia em que se desenrola a canção ou uma noite qualquer no futuro – é mais significativo e tem maior valor do que a eternidade, isto é, do que a ausência total de tempo. Parece uma declaração de amor um tanto exagerada, mas é, na verdade, o oposto do sentimento de perturbação e dúvida que desponta nela, por não entendê-lo. E é aí que abdicar do infinito em nome do amor, em síntese, delinea a beleza de um sacrifício, e isso em nome de um “futuro amor”, posto que “ele” diz “Eu sou a chuva pra você secar”, e o secar a chuva, nesse ínterim, também confere a ideia de perpetuação e ação incessante.

Logo, “essa noite” torna-se, a cada vez, finita, e, conseqüentemente, essencial em sua finitude; e esse caráter efêmero é o que a faz ser tão mais cara, já que, por saber que não durará eternamente, deve-se desfrutá-la como sendo sempre a última – única e irrepetível. Ao mesmo tempo, “ela”, ao dizer que “ele” está dizendo/fazendo “Um relicário imenso desse amor”, pensa no relicário como sendo uma forma de guardar e reter o objeto-valor, para não mais vivê-lo concretamente, vendo-o então como algo inexorável, mas prestes a ser colocado apenas no espaço da memória. Essa insegurança é revelada de maneira mais evidente quando “ela” diz “Milhões de vasos sem nenhuma flor”, como se com isso ela quisesse mostrar que há tantas pessoas por aí que não têm ninguém e estão disponíveis e à procura da completude, estado de solidão em que “ela” não quer

ficar e nem quer que “ele” fique.

Para tanto, ocorre, nos enunciados do eu-lírico feminino, mais especificamente nas já citadas perguntas e no trecho “Se não vou beijar seus lábios quando você se for”, uma tentativa de persuadir o eu-lírico masculino a não deixá-la. Sendo assim, ela age segundo o querer para levá-lo a um poder fazer, na medida em que por não ser da vontade (do querer) dela a disjunção com o amor – nem da vontade dele, é necessário ressaltar –, a performance dela é justamente a postura interrogativa para negar um possível rompimento. Ao tentar evitar isso, essa fortuita transformação, “ela” apela para a emoção e exprime sua excitação dizendo “O mundo está ao contrário e ninguém reparou” e “Eu estava em paz quando você chegou”, para convencê-lo de que a vinda dele falando de “índia”, “tarde”, “ilha” e “cartilha” – referentes que também compõem o relicário – a deixa transtornada, já que só “ela” vê que o mundo está diferente. E é necessário que “ele” possa, esteja disponível e queira, para que ambos usufruam do objeto-valor, o amor, sem que se pense em entrar em disjunção com ele. Nesse sentido, a manipulação dela sobre “ele” ocorre por meio de uma sedução, quando ela diz que é para o sol se pôr e não amanhecer – perpetuamente? –, visto que, se o novo dia vier, ela não vai beijá-lo, vai perdê-lo. E essa sedução tem como recompensa o amor dela para “ele”, amor este que será sancionado de maneira recíproca, quando consideramos a resposta dele, ao dizer que o futuro amor é pura semente que dura e que “ele” é chuva para “ela” secar.

Detendo-nos no nível da expressão musical, por meio das considerações de Coelho (2005), que, por sua vez, toma como aporte uma categorização de Luiz Tatit sobre a variação da canção popular brasileira a depender da melodia e do assunto, podemos dizer que “Relicário” situa-se ao mesmo tempo no âmbito das “passionais”, que são as canções de “andamento mais lento, que privilegiam os alongamentos das vogais em detrimento dos ataques consonantais, cujo desenho melódico apenas se define ao final de um longo percurso e, mais comumente, tratam de temas relacionados à disjunção do sujeito com o objeto” (COELHO, 2005, p. 14-5) e também sob a égide das “temáticas”, canções de andamento veloz, que privilegiam

os ataques das consoantes em detrimento do alongamento das vogais, cujos motivos melódicos, dada a velocidade, se delineiam claramente e se apropriam como se quisessem possuir um ao outro, e, não raramente, tratam de assuntos relacionados a um estado de conjugação do sujeito com o objeto (Idem).

Com isso, percebe-se que, em “Relicário”, conjugação e disjunção se equilibram também no nível da melodia e do alongamento dos fonemas, influenciando na construção do sentido. O que acontece, em suma, é o temor do eu-lírico feminino, que não quer ser privado do objeto-valor, por isso, nos enunciados dela, fala-se mais em disjunção, caracterizando uma tensão de dilaceramento existencial. Nos enunciados dele, de outra sorte, o estado de conjugação é mais evidente, ainda que seja difícil para “ela” compreender ou decodificar o enigma das metáforas, pois “ele” é mais sensorial e menos objetivo que “ela”. Assim, o limiar entre canção passional e canção temática é cunhado nesse relicário dialógico, a partir do qual se concebe o processamento da lógica do diante de, segundo Silva, lógica esta que “elabora imagens de mundo fragmentadas, que são percebidas, por isso mesmo, como absurdas, irracionais e sem sentido” (2002, p. 24), não sendo, pois, por acaso que “ela” não entende as “Milhões de frases sem nenhuma cor”. Logo, a experiência lírica do “relicário imenso desse amor” produz a “mentação da proposição da realidade pressuposta no espaço lírico [...] e a criação do signo poético” (Idem, p. 25), comum à expressão da retórica moderna.

E então, quando chegamos ao fim da canção e percebemos que o eu-lírico feminino continua fazendo perguntas, nos damos conta de que a elaboração do discurso do eu-lírico masculino é inapreensível para “ela”, que, em matéria de signo linguístico – significante e significado – fica no nível mais superficial e continua temendo o inexistente fim.

Conclusão: “O que você está dizendo?”

Resta destacar que o dueto “Relicário” possui duas primeiras pessoas do discurso, dois eus, e compõe-se de um relato aproximado

daquele que enuncia com a matéria narrada, com total envolvimento afetivo, num acentuado tom de subjetividade, como tentamos demonstrar. Isso corrobora um modo de narrar em que as instâncias poéticas que enunciam têm participação direta nos fatos e assuntos, visto que os vivenciam. E o tempo verbal empregado nos versos que constituem o poema-canção também ratifica esse princípio de subjetividade, posto que as ações são narradas no presente ou no gerúndio, numa marcação referente ao “agora” da situação, num relato em que conjunção e disjunção são balanceados.

Ademais, uma rápida análise do tema de algumas das canções do *Acústico MTV* de Cássia Eller pode apontar também para uma recorrência. Em “Non, je ne regrette rien”, o eu-lírico parte de um estado disjuntivo com o amor, mas, ao final, entra em conjunção com ele mais uma vez; no entanto, a pessoa amada não é a mesma. Já em “1º de julho”, nota-se também o estado disjuntivo, o qual, ao final da canção, parece ser substituído pela conjunção com o objeto-valor amor. Em “Luz dos olhos”, observa-se a tentativa do eu-lírico de seduzir o ser amado, através de uma argumentação apaixonada, motivada pela força do sentimento pelo qual foi arrebatado. Assim, o eu poético está em conjunção com o amor, mas em disjunção com a pessoa que o completaria, estado esse que vai ser retomado nos termos do desejo em “Todo amor que houver nessa vida”. A disjunção também se presentifica na canção “Por enquanto”, na qual o “nós” é substituído por um “eu” e “você”, para a angústia do eu-lírico, a quem não resta nada senão aceitar; também em “O segundo sol”, os dois sujeitos estão separados – não se sabe se por rompimento ou se pelo “você” ter enfrentado uma mudança de cidade; e, finalmente, a faixa “Nós”, que também parte da perspectiva da disjunção entre o casal, mas os resquícios de uma não superação por parte dos dois é evidente, mostrando que, possivelmente, o “eu” e o “você” vão mais uma vez se juntar, como sugere o título da canção.

E é nesse emblema da conjunção e/ou disjunção dos amantes com o amor que também se circunscreve a faixa “Relicário”, como nossa análise tentou mostrar. Dela, por conseguinte, retomamos o título e o verso “eu trocaria a eternidade por essa noite”, visto serem

eles a expressão maior de um amor que se quer no agora, no depois e no eterno dos dias. No tempo sem tempo, de manhã, de tarde e de noite. Um amor a ser gravado, guardado como relíquia, e que os amantes querem, ao fim e ao cabo, no mais profundo e sempiterno infinito.

Referências bibliográficas

COELHO, Márcio. *Já sei namorar: tribalismo e semiótica*. In: LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton. *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 11-28.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. Os textos da canção como instrumento literário e cultural de prospecção da identidade nacional. In: *Linha de pesquisa*. Ano II, número 2. Rio de Janeiro: Veiga de Almeida, 2001. p. 87-101.

D'ONÓFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

ELLER, Cássia. *Acústico MTV*. USA: Universal Music, 2001.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

MORICONI, Italo. Tropicalismo, música popular e poesia. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2003. p. 248-252.

PERRONE, Charles. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Opus, 2002.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A série literária e a MPB. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: UNB, 2009. p. 51-58.

Sites consultados:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Cássia_Eller. Acesso em 23 de novembro de 2014.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Acústico_MTV_\(Álbum_de_Cássia_Eller\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Acústico_MTV_(Álbum_de_Cássia_Eller)). Acesso em 23 de novembro de 2014.

<http://www.vagalume.com.br/cassia-eller/relicario.html>. Acesso em 23 de novembro de 2014.

EITA!!! EU TÔ CANSADO DESTA MERDA!

Gilvan José da Silva Filho

A canção, para a maioria das pessoas, é uma forma de expressar sentimentos, desejos, frustrações, conceito que não está muito longe da realidade, pois a canção é capaz de atingir uma grande quantidade de pessoas de maneira mais eficaz que o discurso comum, falando tanto da subjetividade humana quanto das questões que afligem o mundo, como a guerra, a discriminação, a opressão, etc.

Para muitos músicos, a canção, contudo, não deve falar de coisas banais, mas sim explorar letras na tentativa de esclarecer sobre a realidade e incitar o ouvinte a pensar sobre o seu papel na sociedade, e buscar através da música a liberdade para a humanidade. A música com referência ideológica existe há muito tempo, mas foi a partir da década de 1960 que a música, como forma de protesto, ganhou popularidade, em especial com as bandas de rock, que levantaram diversas questões como, por exemplo, a liberdade de expressão, o fim das guerras e do desarmamento nuclear, idealizando um mundo de “paz e amor”. Em 1964, no Brasil, a repressão e a censura instauradas pelo regime militar deram origem a movimentos musicais que viam na canção não apenas uma nova estética poética, mas também uma forma de criticar o governo e de chamar a população para lutar contra a ditadura. Grandes nomes desse período foram Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré entre outros. Usando na letra de suas músicas metáforas e ambiguidades. A canção “É Proibido Proibir”, de Caetano Veloso, lançada em 1968, era uma manifestação das grandes mudanças culturais que estavam ocorrendo no mundo a partir da década de 1960. Encontramos isso no trecho: “Me dê um beijo meu amor / Eles estão nos esperando / Os automóveis ardem

em chamas / Derrubar as prateleiras / As estantes, as estátuas / As vidraças, louças / Livros, sim.”

Já a canção “Cálice”, de Chico Buarque, música de 1973, faz alusão à oração de Jesus Cristo dirigida a Deus no Jardim do Getsêmane: “Pai, afasta de mim este cálice”. A ideia de Chico Buarque era que para quem lutava pela democracia, o silêncio também era uma forma de morte. A partir disso, ele resolveu explorar o duplo sentido, a ambiguidade devido à semelhança, das palavras “cálice” e “calese” para criticar o regime instaurado. Vemos tal crítica camuflada no trecho: “De muito gorda a porca já não anda (Cálice!) / De muito usada a faca já não corta / Como é difícil, Pai, abrir a porta (Cálice!) / Essa palavra presa na garganta.”

Também de Chico Buarque, a canção “Apesar de Você”, lançada em 1970, durante o governo de Médici, se utilizou da riqueza poética para driblar a censura. Ele afirmou que a música contava a história de uma briga de casal, cuja mulher era muito autoritária. A desculpa funcionou e o disco foi gravado, mas os oficiais do exército não demoraram a perceber a real intenção da letra e a canção foi proibida de tocar nas rádios. Nos seguintes trechos vemos a crítica: “Quando chegar o momento / Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juros. Juro! / Todo esse amor reprimido / Esse grito contido / Esse samba no escuro.”

“Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores”, de Geraldo Vandré, lançada em 1968 por ele, que foi um dos primeiros artistas a ser perseguido e censurado pelo governo militar. A música se transformou em um hino para os cidadãos que lutavam pela abertura política e democracia. Através dela, Vandré chamava o público à revolta contra o regime: “Há soldados armados / Amados ou não / Quase todos perdidos / De armas na mão / Nos quartéis lhes ensinam / Uma antiga lição: De morrer pela pátria / E viver sem razão.”

Já os anos 80 marcaram o surgimento dos principais nomes do rock nacional, em especial as bandas nascidas em Brasília e São Paulo, como Legião Urbana, Plebe Rude, Paralamas do Sucesso, Capital Inicial e Titãs, cada uma trazendo seu próprio estilo e suas indignações contra os problemas e a enganação da sociedade.

As bandas atuais e de caráter revolucionário demonstram o quanto a música ainda é um forte instrumento de manifestação contra o avanço do desenvolvimento desordenado no planeta, o autoritarismo e a intolerância. A música de protesto há muito tempo deixou de ser exclusiva de alguns grupos, ultrapassando a esfera do rock e atingindo outros estilos. Hoje o Rap é um dos ritmos mais conceituados, apresentando letras de protesto contra as desigualdades sociais, raciais e religiosas. Vencida também a antiga barreira da censura, imposta principalmente na época do regime militar, as canções atuais utilizam uma maior liberdade poética e linguística, se utilizando cada vez mais de uma linguagem coloquial, termos de baixo calão, gírias e estrangeirismo.

Nesse contexto, a banda pernambucana Eddie está inserida na cena, resgatando não apenas a musicalidade regional da riqueza cultural de Pernambuco, mas também revelando, em entrelinhas e às vezes de maneira contundente, a realidade do cotidiano no país. Certamente há muitos núcleos de grande pobreza no país que merecem apreciação pela arte que produzem e pela ajuda para acabar com a desigualdade social.

Em um de seus trabalhos mais conhecidos, o disco *Carnaval do Inferno* (2008), a banda Eddie esbanja toda sua criatividade em músicas riquíssimas tanto em beleza estética quanto em crítica social. A música que servirá de ferramenta para nosso trabalho se utiliza da linguagem coloquial do dia-a-dia para nos chamar a atenção sobre as mazelas sociais. Trata-se de “Eu to Cansado desta Merda” de Fabio Trummer:

Eu to Cansado desta Merda

Nêgo!

Eu to cansado desta merda

Da violência que desmede tudo

Da minha liberdade clandestina

De ta no meio dessa briga

Chega!

Da gente tá se apertando-
Da ignorância ensandecida
Se esquivando de estatísticas
A minha paz, faz tempo, ta querendo trégua
A minha paciência se atracou como ela
Eita!
Que o sangue pinga nas notícias
Vendidas como coisa bela
A merda já tá no pescoço
E a gente acostumou com ela
Nunca se sabe o que vai acontecer
Nunca se sabe, pode acontecer
Nêgo!
A máquina acordou com fome
Vem detonando tudo em sua frente
Comendo ferro, carne e pano
Bebendo sangue e gasolina
Eita!
Sentenciado ao absurdo
De merda em merda emergindo
Um dia afoga todo mundo
E assim acaba a caganeira

Na letra, o eu-lírico em primeira pessoa, mostra um grito de angústia entalado na garganta, uma espécie de “basta!” em relação à violência vivida no dia-a-dia das grandes cidades. A criminalidade e a violência no Brasil resultam em temas de grande ressonância, cuja complexidade, como fenômeno social, aumenta nas últimas décadas. Algumas pesquisas demonstram que a violência não se configura como um comportamento aleatório, mas como um produto de diversos fatores originários da convivência grupal e das estruturas sociais de classe, o que nos permite problematizar a violência em sua relação com o espaço urbano e como um sintoma social. Em sociedades, como a brasileira, em que as desigualdades sociais tornam-se mais agudas e com desdobramentos dramáticos nos aglomerados das regiões metropolitanas, a prática de delitos e atos

infracionais generalizados e a forte articulação do crime organizado ganham dimensões aflitivas e geram demandas de difíceis contornos. Tal cenário redundando em um aumento da população carcerária que, no Brasil, dadas as condições precárias do sistema penitenciário e as idiosincrasias de uma estrutura penal de tons conservadores, vive como num permanente estado explosivo. É o que se vê no trecho:

Nêgo!
Eu tou cansado desta merda
Da violência que desmede tudo
Da minha liberdade clandestina
De ta no meio dessa briga
Chega!
Da gente tá se apertando
Da ignorância ensandecida
Se esquivando de estatísticas

A forte carga emotiva acentuada pelo ponto de exclamação nos confere o teor da frase e faz com que percebamos o protesto evidente nas palavras. Não apenas denunciando o descaso contra uma parcela oprimida, mas também uma negação do modo como o capitalismo se entrelaça às condições sociais existentes, influenciando na maneira de agir, viver e perceber o mundo.

Tal qual como nos mostram as duas primeiras estrofes, o sujeito desta situação de conflito se insere em um cotidiano de exclusões de direitos, de vivências indignas, de liberdades curtas, reprimidas, clandestinas. O eu-lírico compara a situação em que vive com uma “grande merda”, e se utiliza da metáfora do termo para tentar explicar a sua angústia diante dos fatos.

Sempre comparado com quase nada, sempre sendo associado a números, este indivíduo sem existência, sem identidade, segue se esquivando de estatísticas negativas que o acompanham.

Uma das formas de violência é a criminalidade chamada difusa (SANTOS, 1999), ou seja, a que reside na prática de delitos comuns, contra a pessoa ou contra o patrimônio, que vai ser alvo de

criminalização e de “apenamento”, formalizando uma vinculação de seu agente com a justiça criminal e com o sistema penitenciário. Se essa criminalização já possui muitas determinações que certamente não se restringem a um aspecto penal e individual, dela decorrerão também outros processos produtores e reprodutores da violência que vão influenciar o processo de execução penal e também o retorno à vida em liberdade. Trabalha-se com um dos fenômenos que marcam o mundo contemporâneo, um mundo em que a organização social cada vez mais complexa vê extrapolar os determinantes da classe social para produzir outras transversalidades (SANTOS, 1999) no que diz respeito à relação de gênero, etnia, produção cultural, organização política, entre outras. São múltiplas determinações que procedem do Estado, da sociedade e dos indivíduos, que vão construir diferentes expressões da violência as quais se conectam e se produzem mutuamente. Tal complexidade obscurece o entendimento dos processos sociais produtores da violência, cuja percepção normalmente oscila entre uma visão unívoca e linear de causa/efeito e uma perspectiva relativista; o conhecimento então aportado é parcial e fragmentado e pouco contribui para o real entendimento da questão e para a construção de estratégias de enfrentamento dos problemas.

O primeiro refrão da canção configura esta situação de falta de alternativas, em que a busca da liberdade abre mão da segurança e a busca da segurança abre mão da liberdade: “A minha paz, faz tempo, tá querendo trégua/A minha paciência se atracou como ela.”

Também se configura a situação de banalidade em relação à violência, quando um noticiário de crime é visto como algo comum. A morte, a violência e o assassinato, desde que seja de um grupo do qual não fazemos parte, não nos comovem mais. As várias formas de violência são tão comuns, tão cotidianas, que nos acostumamos com elas. Essa situação se encaixa perfeitamente nos conceitos da modernidade líquida e se revela presente na canção em foco:

Eita!

Que o sangue pinga nas notícias

Vendidas como coisa bela
A merda já tá no pescoço
E a gente acostumou com ela

As principais características da modernidade líquida, segundo Z. Bauman (2003) são: desapego, provisoriedade e acelerado processo da individualização; tempo de liberdade, ao mesmo tempo, de insegurança. Tal contexto pode ser definido pela palavra alemã “Unsicherheit” que significa: falta de segurança, de certeza e de garantia.

Assim como nos lembra Bauman, o refrão também traduz a sensação de insegurança, incerteza e medo a que estamos expostos todos os dias. “Nunca se sabe o que vai acontecer/Nunca se sabe, pode acontecer.”

Milhares de pessoas morrem em acidentes de trânsito no país todos os dias. Frente a estes dados, conclui-se que os habitantes do espaço urbano vivem numa prisão cotidiana dentro dos seus carros. O fluxo de veículos é desordenado e caótico. Além disso, tendo em vista o dinamismo da cidade e suas intensas relações sócio-econômicas: “Todos têm pressa e precisam chegar logo!” Uma das consequências dessa rapidez é um trânsito extremamente agressivo e perigoso, em que a máquina ganha vida e se impõe ao humano:

Nêgo!
A máquina acordou com fome
Vem detonando tudo em sua frente
Comendo ferro, carne e pano
Bebendo sangue e gasolina.

A máquina aqui descrita não representa apenas a violência gerada pelos carros e trânsito que a cada dia ceifa vidas, mas também o modo de vida agitado a que estamos sujeitos. A máquina mundo do consumo desenfreado que mais exclui que insere o indivíduo, nutrindo essa violência desencadeada.

Quando lemos as notícias dos conflitos internacionais, mortes

por tráfico de drogas, violência no trânsito, preconceito racial, homofobia, intolerância religiosa, etc., concluímos que a “merda” toda é fruto do desejo de poder. Pensamos o quanto o homem esqueceu o que já aconteceu de ruim na história da humanidade, as mortes, destruição, abalos morais e físicos que todos sofreram e sofrem para atingir objetivos de poder. Cada vez mais poder, homens que lutam para obter poder, gente inocente que morre sem nunca ter pensado no poder, gente que é perseguida por lutar contra esse poder, gente que morre nas mãos de quem tem poder. Esquecemos tudo isso. Ou não esquecemos, mas continuamos errando. É ingênuo aquele que não vê o homem como o lobo do homem, que a lei é a dos mais fortes e que o restante é subjugado à força. Perdemos aos poucos a civilidade no caminho da estupidez derradeira. Há os que buscam a paz, que é artigo de luxo para os que podem. É possível chegar a uma lógica civilizada? Depende dos interesses em questão e de sua importância no jogo do poder. A civilidade pressupõe que as diferenças sejam respeitadas e que se estabeleça um canal de diálogo, pautado pelo respeito e por um mínimo de inteligência. E seguimos tentando remendar as feridas usando arame farpado. Claro que nunca funciona. Mas a quem tem fome de poder agrada a pressa da ignorância.

Eita!

Sentenciado ao absurdo

De merda em merda emergindo

Um dia afoga todo mundo

E assim acaba a caganeira

Ao utilizar termos de baixo calão como “merda”, “caganeira,” a canção denota o absurdo em que o humano está inserido. Do cotidiano de violência e abusos que aparentemente passa despercebido por nossos olhos e que, de tão frequente torna-se comum, espaços urbanos fragmentados e segmentados, seguindo um mesmo padrão geral: centros deteriorados e bairros periféricos. Como se não houvesse nenhuma alternativa. As diferentes formas de violência

presentes em cada um dos conjuntos relacionais que estruturam o social podem ser explicadas se compreendermos a violência como um ato de excesso e se não vivêssemos essa incerteza constante na condição de dominados. Enfim, o que parece é que estamos verdadeiramente sentenciados ao absurdo, estamos cada vez mais imersos nessa “merda”, nesta situação, neste fenômeno da violência difusa que consiste em um processo social diverso do crime, anterior ao crime ou ainda não codificado como crime no Código Penal. Mas claramente um crime. Uma verdadeira “caganeira social”.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Z. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANTOS, José Vicente Tavares dos. Por uma sociologia da conflitualidade no tempo da globalização. In: *Violência em tempo de globalização*. São Paulo, HUCITEC, 1999.

<http://www.bandaeddie.com.br/>

<http://www.journalmural.com/2010/02/a-musica-de-protesto-durante-a-ditadura-brasileira/>

<http://educador.brasilecola.com/estrategias-ensino/cancao-protesto-no-brasil.htm>

MÚSICA E (É) POESIA

Fabiana Lisboa Ramos Menezes

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior (OTÁVIO PAZ)²¹.

Introdução

A música deve ser um estado de espírito. Momentos da vida – tristeza, alegria, pavor, suspense, surpresa – sempre pedem música. Ela nos traz lembranças e nos dá expectativas, voltamos ao passado ou nos transportamos ao futuro e, assim, os ritmos parecem se adequar às oscilações da vida.

Música e poesia sempre estiveram relacionadas em harmonia. A canção dá ritmo ao poema e reconstrói a arte poética trazendo à luz outra arte: a música. O poema já tem, em si mesmo, a sonoridade trabalhada na versificação. Mas o ritmo musical leva aos ouvintes um novo gênero: a canção, que se revela como poesia, referência e representação de uma identidade.

Compõem o corpus deste estudo, a composição de Alcides Mello, “Bolero Parabello”, e o poema de Mario Jorge, “Crepúsculo”. Ambos formam a quinta faixa do CD intitulado *Canta-se*²², que tem como

21 PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982. p. 15.

22 O CD é composto por uma seleção de dezesseis canções de compositores sergipanos. Os organizadores, Chiko Queiroga e Antônio Rogério, que também são compositores, lançaram o álbum em 2003.

organizadores e intérpretes Chiko Queiroga e Antônio Rogério. Assim, o desafio é compreender a linguagem trabalhada na composição dos poemas e a associação feita entre os textos.

Amparada nas teorias de Secchin, Silva, Paz e Hühne, a música de Mello e o poema de Jorge serão analisados a partir dos artifícios de construção poética, considerando o amadurecimento da música popular brasileira ao longo dos anos e a função que assume na pós-modernidade.

1. Um poeta na canção

Analisar o poético na letra de uma canção exige técnica e sensibilidade. A emoção que emana da canção e que interage com nossos sentimentos não são fáceis de dissecar numa explicação textual. De acordo com Otávio Paz (1982, p.227) o poema se relaciona necessariamente com a vida: “o poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra”. É na experiência com o texto que percebemos o trabalho com a palavra para falar do que cotidianamente passaria despercebido. Mello, por exemplo, faz alusão à mulher, ao homem e às festas populares com um conhecimento anterior associado ao novo. Assim:

Para ser presente o poema necessita se fazer presente entre os homens, encarnar na história. Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa num tempo anterior a toda história, no princípio do princípio (PAZ,1982, p. 228).

O trabalho com a linguagem é o exercício que promove a alquimia da palavra; esta não diz apenas o que está acostumada a dizer. A palavra ultrapassa sua função e o significante representa mais de um significado, permitindo múltiplas significações.

É o que veremos na música “Bolero Parabello”, do compositor Alcides Mello que foi apresentada junto ao poema de Mário Jorge, por iniciativa de Queiroga e Rogério. A música traz em seu título um ritmo, embalo, dança, bolero... O ritmo cubano adotado pelos públicos mais variados ao redor do mundo, ao ser pronunciado, nos remete logo a um salão de dança, um baile com casais entrosados. Mas pode ser, ainda, casaco curto, tipo de vestido. “Parabello” exige maior pesquisa. Segundo o *Dicionário on line*²³ de português, após vasculhar dicionários físicos e virtuais, a definição é: “Pistola automática, outrora usada pelo exército alemão”. Para além do dicionário, parabello, numa elaboração criativa pode ser “além do belo”.

Eis a composição de Alcides Mello:

Lá vem
O boiadeiro da fauna zodiacal
Enxotando os animais pros ares
Venha de bolero
Que eu vou de parabello
Venha passar São João no meu fogo
Carnaval no meu pulo
E Natal no meu quintal
Descasque logo, minha cana de braço
Deus nos cegue se aqui
Mário Jorge ressuscitar
Venha de bolero
Que eu vou de parabello

“Bolero Parabello” é a quinta faixa do álbum intitulado *Canta-se* que, em si, já é dialético. O termo pode dar ao verbo a voz reflexiva – aquele que canta e é cantado – e pode ser a sigla do estado brasileiro cantado: Sergipe. O título ambigualmente planejado nomeia o álbum que foi organizado pelos artistas Chiko Queiroga e Antônio Rogério,

23 Os significados do termo parabelo constam no dicionário virtual no site: (<http://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=parabello>).

sendo as músicas selecionadas já consagradas por compositores e intérpretes sergipanos, o que confirma a segunda hipótese, mesmo sem contrariar a primeira.

A música é do compositor sergipano Alcides Mello. De acordo com informações em seu blog:

A familiaridade de Alcides Mello com a cultura nordestina vem de berço. Ele estudou música logo cedo e com 15 anos já participava de musicais de protesto do movimento estudantil em sua terra, interpretando músicas de Juca Chaves e Ari Toledo, durante a década de 60. Ele se tornou um dos compositores sergipanos mais influentes de sua geração, liderando movimentos de emancipação de música em seu estado e no nordeste, como a criação da Coletiva de Música de Sergipe; a organização da Primeira Reunião de Gente de Música do Nordeste, na Paraíba; a fundação do Movimento Pró-Cooperativa de Música de Sergipe; a idealização do Projeto Pró-Disco e se notabilizou fazendo shows em teatros, boites e casas noturnas da capital sergipana na década de 70²⁴.

O projeto de Queiroga e Rogério também trabalhou com a ousadia. Introduziram na música “Bolero Parabello” o poema “Crepúsculo” do poeta Mário Jorge. Sem encontrar o poema em outros álbuns pesquisados, acredito que a iniciativa tenha sido dos idealizadores do projeto. A inserção do poema na música, após a menção ao nome do poeta, criou um efeito audacioso que entrelaçou elementos muito bem articulados: música e poesia. Assim, esta análise, embora se concentre na música e em seu compositor, homenageia quatro grandes artistas sergipanos: os organizadores do CD, Chiko Queiroga e Antônio Rogério; o compositor Alcides Mello e o poeta Mário Jorge.

A atuação de Mello na música ocupa grande parte de sua vida,

A informação a respeito do compositor está no blog <http://alcidismellonordestinado.blogspot.com.br/> e o autor – não informado – direciona para o site <http://www.universitariafm.ufu.br>.

segundo a pesquisa de Rafael Jr. ao estudar o fenômeno fonográfico em Aracaju:

O cantor e compositor sergipano Alcides Mello, que hoje reside em Uberlândia/MG, também foi um artista muito atuante nesse período, envolvendo-se politicamente em eventos do DCE da UFS durante a ditadura militar, apresentando-se em programas de rádio e TV, em casas noturnas como as boates Senzala, Oxente e Catavento, e em shows coletivos na Praça Tobias Barreto. Em 1971 venceu o I Festival Estudantil de Música no Ginásio Charles Moritz com a música “Retirantes”, em 1975 apresentou o show “Eletrozabumbada” no Teatro Atheneu com o grupo The Tops e a Zabumba de Quemdera, e em 1981 venceu o I Festival Sergipano de MPB realizado no Ginásio Constâncio Vieira pela TV Sergipe, com a música “Mercado Thales Ferraz” abrindo o LP-coletânea do festival (OLIVEIRA JR. 2013, p.31).

Após este adendo que considero indispensável, deve-se passar à poesia de Mello. Percorrendo as palavras-chaves do poema, percebemos grupos de substantivos muito próximos semanticamente: boiadeiro, fauna, animais, ares; São João, carnaval, natal, pulo, fogo, quintal; cana, braço. A metade dos verbos encontra-se flexionada na 3ª pessoa do singular: “vem” e “enxotando” (mesmo no gerúndio) e a outra metade, em tom convidativo, encontra-se no imperativo afirmativo: venha, descasque, cegue. A metáfora é o elemento central na composição, pois os elementos associados ganham sentido simbólico com a articulação da linguagem feita pelo artista.

A primeira menção é ao boiadeiro que nos remete a “gado”, termo que designa animais da mesma espécie que seguem em ordem um ritual diário. Mas este boiadeiro “enxota” uma fauna zodiacal. O zodíaco é uma faixa imaginária que representa órbitas e se divide de acordo com constelações. Muito conhecido por ser popularmente relacionado ao dia de nascimento dos humanos, o zodíaco divide-se em doze assim como os meses do ano, embora os signos comecem

em um mês e terminem em outro. Dos doze signos do zodíaco, oito são representados por animais: Áries (carneiro), Touro, Câncer (caranguejo), Leão, Escorpião, Sagitário (animal mítico formado por um cavalo com cabeça de homem – centauro, acrescido do uso do arco), Capricórnio (cabra com dois chifres) e Peixes. Essa é a fauna que Mello construiu a ser enxotada “pros ares”, gerando uma imagem que sugere desordem (enxotar) e ordem, já que no espaço sideral as constelações se organizam. Esta imagem metafórica e ambígua faz lembrar o termo “sentido clandestino”, de que fala Secchin (2009), que é a aproximação de elementos em geral dissociados que guarda o encanto da poesia porque exige atenção, incita a imaginação e revela novos saberes:

Mas, ao mesmo tempo em que desvela afinidades, a metáfora também introduz tensões e atritos, uma vez que os termos são subtraídos de suas ressonâncias habituais. Justapostos em novo contexto, intercambiam parcelas insuspeitadas de sentido, resguardando, porém um resíduo intransferível... (SECCHIN, 2009, p.11).

Tal resíduo garante ao leitor ou ouvinte a compreensão, porque, mesmo numa transferência de significado, o significante não foi totalmente despojado e remete ao seu sentido denotativo, e a partir dele se pode realizar uma nova significação.

A música é também um convite: “venha de Bolero que eu vou de parabello”. Bolero remete ao feminino: venha vestida de bolero, venha num ritmo de bolero... e parabello ao masculino: “que eu vou ‘armado’ de parabello”. Um encontro, uma dança...

A escolha de utilização da metáfora dá ao poeta a “face do seu estilo” como diz (HÜHNE, 2007): “A história da poesia revela que todo artista consciente, de qualquer estilo, parte de um mote lírico, algo eu o inspira, mobiliza, mas em seguida dá surras ao poema, seleciona figuras, muda corta troca palavras, luta com o ritmo em busca do sentido”. Representar a mulher a partir de uma peça da vestimenta feminina e o homem, através de uma arma, é dialogar

com a convenção social mais tradicional.

O convite fica mais evidente quando o poema adentra nas festas populares: “Venha passar São João no meu ‘fogo’, carnaval no meu ‘pulo’ e natal no meu ‘quintal’”. O fogo da festa junina, a fogueira, a animação, o ritmo quente – forró. O pulo, próprio da festa carnavalesca que representa liberdade, alegria, desordem. Natal, uma festa mais íntima, mais familiar, por isso, o quintal – um lugar íntimo mas permissivo, mais livre que a parte interior da casa. O convite é sempre a mergulhar em seu mundo, a esquecer o que poderia ser “o certo” e se aventurar.

Este convite à desordem lembra a teoria de Secchin (2009, p.12) quando considera que “a ordem do discurso poético se abastece na desordem sob controle que a metáfora introduz: ela desencadeia no interior do poema mecanismos dificilmente localizáveis fora dele...”. O que está acordado pela sociedade deve ser subvertido.

“Descasque minha cana de braço” é descobrir a força, a potência... a cana exerce o duplo sentido de fruta para qual o verbo descascar estaria em seu significado literal – retirar a casca. E como “cana de braço” em sentido popular, conota os bíceps que denota força e vigor. Nesse sentido, o verbo “descascar” assumiria o sentido de descobrir ou até provar.

Surge, então, a menção ao poeta falecido. O poema faz alusão à impossibilidade de sua ressurreição por meio de uma expressão também popular “Deus me cegue”, que se usa quando se quer desfazer qualquer dúvida sobre o que se diz. A referência a Mário Jorge dá margem à introdução de sua poesia na música. Se não há, na pós-modernidade, nenhuma obrigação de pôr ordem no caos, o que preocupava o poeta moderno, o processo de criação está ainda mais livre, como mostra Silva, ao denominar essa nova vivência do poeta como hetero-referenciação. Se buscarmos, em entrevista, por exemplo, o motivo da inserção do poema de Jorge na música de Mello, poderíamos nos centrar na resposta dada. No entanto, não há mais a preocupação de validar, ou justificar a presença desse corpo “semelhante”, porque não é estranho:

Vivenciar o caos significa, pois, para o artista pós-moderno, experimentar a desordem pela ausência de fronteiras limitadoras e individualizadoras dos conteúdos. A própria criação artística passa a fazer parte da imagem caótica desse mundo desordenado, ou seja, as obras, perdendo a individualidade de sua condição signíca particular, passam a configurar apenas um significante a ser reutilizado no processo de criação artística (SILVA, 2001, p.59).

No geral, a música de Mello compõe um convite a mergulhar no mundo do eu-lírico se permitindo ir além do convencional. Esse mundo pode ser o seu estado (de espírito) ou político-geográfico (Sergipe). Um convite a conhecer a festa, a alegria, a força, a arte e seus artistas.

Venha de bolero, com sua roupa, com seu ritmo, sua graça de mulher, que eu vou de parabello, armado com a minha força, meu poder de homem. A graça e a força; o encanto e a ousadia; o charme e a dureza; simplesmente, o homem e a mulher, como o mundo se acostumou a ver. As metáforas são “os modos de enriquecer a estruturação da linguagem e alcançar a dimensão metafórica da poesia” (HÜHNE, 2007). A poesia de Mello é um cuidadoso trabalho com as palavras numa relação com o imaginário social. Ainda nesse sentido, segundo Paz:

A poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo o que chamamos de ideias e opiniões constituem os estratos mais superficiais da consciência. O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas. O poema reconstrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original (PAZ, 1982, p.49-50).

Assim, Mello constrói uma poesia para ser cantada. Encontrando a síntese nas antíteses e incorporando palavras que se transformam

em enigmas ao leitor-ouvinte. Desvendar esses enigmas requer muita imaginação e, ao mesmo tempo, concentração nas palavras “jogadas” ao texto. Mas, ainda como diz Otávio Paz, “as palavras são rebeldes à definição” (1982, p.35); portanto, como o vento, que costuma levar desordenadamente as folhas caídas, me aventurei em reunir estas palavras numa direção que desembocou na visão de que, no poema, a união mais comum entre os humanos aparece como um encontro mágico que invoca a magia das festas populares.

A canção seria, desta maneira, a representação metonímica (o homem e a mulher) da identidade de um povo em suas manifestações, em seus costumes e em sua linguagem. O álbum inteiro, vale ressaltar, é feito para exaltar a arte de uma coletividade da qual a subjetividade dos poemas (canções) torna-se porta-voz. Como, todavia, à canção se segue o poema de Mário Jorge, é importante investigar a relação semântica entre ambos.

2. Um poema para uma canção

O poema “Crepúsculo”, inserido na música por iniciativa de Queiroga e Rogério, é do poeta Mário Jorge. Nascido em 23 de novembro de 1946, em Aracaju (SE), estudou Direito, depois mudou-se para São Paulo, mas não chegou a concluir os estudos. Perseguido pela ditadura militar, chegou a esconder em sua casa, em Aracaju, procurados políticos do regime ditatorial. Teve uma morte considerada acidental no trânsito em 1973. Sua poesia foge às modalidades e transita entre o caos e o sonho. Nas palavras de Vinicius Dantas “todavia o espírito que nela trabalha é pop-psicodélico, folk-delirante e irônico-esotérico, intercedendo com a mesma intensidade em texto ou desenho.”²⁵

A Mário Jorge cabe perfeitamente a definição de poesia de Otávio Paz (1982, p.15) “A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade

25 A biografia do poeta Mário Jorge foi consultada no site http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sergipe/mario_jorge.html.

poética é revolucionária por natureza”. Sua vida foi a demonstração de que é a reconstrução só se dá depois da demolição. As reformas são insuficientes, reparos, apenas escondem, não transformam. O poeta fazia isso na vida e na arte, e sua poesia encarna seu espírito revolucionário.

Vejamos o poema:

Crepúsculo

Pelo coqueiral
Se ergue a lua
Respingando sal
Devido ao grande mergulho
Que ela deu no mar
Por traz do cinzento
Das montanhas mornas
Se inunda o sol
Mergulhando na terra
Prostituída
Por homens sem fé no homem
A esfera do mundo gira
A lua carinha o leste
Em cada giro do mundo
Resfloresce a esperança
Do giro que ainda virá

Indagações são necessárias: por que incluir o poema declamado nesta música? Por que este poema dentre tantos outros? A nós, cabe mais do que supor, propor. O eu lírico também propõe um mergulho: o do dia na noite. A partir do coqueiral tem início o encontro do sol com a lua. Enquanto aquele se inunda, esta se ergue. E assim, elementos opostos se fundem por um momento, proporcionando um espetáculo onde um sobressai no título do poema enquanto outro se sobressai, de fato, já que a lua domina a noite que se faz.

Os substantivos remetem a elementos da natureza: coqueiral, lua, sal, mergulho, mar, montanhas, sol, terra. Destoando encontram-

se: homem – mundo – esperança – giro. Em meio a todas as ações da natureza, surge a imagem do homem corrupto e corrompido pela falta de fé.

Os verbos, por sua vez, denotam ações de coragem: erguer, respingar, dar, inundar, mergulhar, girar, reflorescer, vir. É um esvaziar-se e preencher-se, um morrer e renascer diário, um convite à vida.

O trabalho com a metáfora também é evidente no poema: a lua respinga sal porque mergulhou no mar; o sol se inunda. Há ainda a personificação do sol e da lua. A linguagem referencial falaria do nascer do dia e do cair da noite de forma simples e clara; todavia, “para que a linguagem se torne expressiva, os poetas recorrem a figuras que não são artifícios gratuitos, mas recursos que provocam o encanto da forma e conseguem revelar verdades que o processo do raciocínio lógico não consegue alcançar” (HÜHNE, 2007). Apesar de a evidência estar no crepúsculo, a esperança é no dia que virá depois de mais um giro da Terra. O giro que não traz apenas um novo dia, mas a expectativa do novo, de melhoria, de cura, de resposta, de que as coisas tanto possam sair como voltar ao seu lugar de origem.

O poema de Jorge enriquece ainda mais a canção no tocante à relação do homem com o mundo. Há sempre um não-dito em que a linguagem poética vai encontrar uma forma de dizer e completar esse círculo da experiência humana. O que a linguagem referencial diz não produz o mesmo efeito que na linguagem poética ainda que estejam no mesmo campo semântico. O poeta consegue dizer mais através da poesia que não traz apenas uma história que retoma outra história, mas uma referência do próprio ser humano.

Conclusão

Na canção de Mello e na poesia de Jorge, o poema reflete sobre a vida, dialoga com as tradições culturais, apresenta o cotidiano como excepcionalidade e convida a viver. Afinal, “sem palavra comum não há poema; sem palavra poética tampouco há sociedade” (PAZ, 1982).

Assim, a arte se apresenta para os públicos e “incomoda” na

medida em que transforma o ordinário. Para compreender a questão que sempre se coloca ao tratar de arte enquanto grande ou pequena, boa ou ruim, rendo-me a Mendonça Teles, em “Poética”, quando conclui confiar na luta do artista para transformar em linguagem poética os sentidos de uma “beleza absoluta”. Segundo Teles, o valor estético se recolhe do jogo de sedução que o artista de palavras, o poeta, propõe aos leitores.

... , “o equilíbrio estrutural de um poema, o jogo eletrizante de suas imagens e, afinal, a sua capacidade de despertar o meu interesse e reativar as minhas emoções constituem, pelo menos por agora, os meios de que disponho para dizer se trata de um bom ou de um mau poema, de uma boa ou má poesia (TELES, 2004, p.31).

Por Mello e Jorge terem despertado meu interesse e reativado minhas emoções com a sedução de seus textos, escolhi duas obras tão singulares da arte brasileira e que tratam de assuntos tão universais.

“Crepúsculo”, por ser este constante renascer, ressurgir após sucumbir diariamente, ações tão triviais mas essenciais à vida. “Bolero Parabello” revela comportamentos humanos também rotineiros mas que contêm a essência da vida. O flerte, o desejo de ser visto, admirado e de conquistar, tudo exige atitudes fortes que, para algumas pessoas, são fáceis enquanto para outras requerem maior esforço. Incluir o poema de Jorge na música de Mello sugere que se pense na superação cotidiana.

Referências bibliográficas

HÜHNE, Leda Miranda. Arte poética. In: *Poesia viva em revista*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

JORGE, Mário. Crepúsculo. In: *Canta-se*. São Paulo: Pepleguas, 2003.

JÚNIOR, José Rafael de Oliveira. *O fenômeno fonográfico em Aracaju: uma análise comparativa entre discos produzidos na década de 1980 e na*

atualidade. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2013.

MELLO, Alcides. *Canta-se*. São Paulo: Peleguas, 2003.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SECCHIN, Antônio Carlos. Poesia e desordem. In: *Poesia viva em revista*. Vol. 5. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2009, p. 11-13.

SILVA, Anazildo. Referenciação poética e contextualização narrativa. In: *Linha de pesquisa*. Ano II, número 2, abril de 2001. Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, p. 55-86.

TELES, Gilberto Mendonça. Poética. In: *Poesia viva em revista*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2004, p. 24-31.

POESIA NA CANÇÃO: SIMPLES (MENTE) COMO UMA “ESTRELA AZUL DO CÉU”

Auda Ribeiro Silva

Eu, eu e o sertão
Tu, tua emoção
Nós, nós e o São João
Mais não pode, não
(*Fé na festa*, Gilberto Gil)

Introdução

Fé na festa, lançado em junho de 2010, é o quinquagésimo sétimo álbum do cantor e compositor Gilberto Gil. Tem-se nesse disco uma mistura de gêneros musicais com destaque para o maxixe, baião, xote e forró. Um álbum altamente autoral, das treze faixas que o compõem, sete são escritas por Gil. Em síntese esse álbum rememora coisas vividas pelo autor (festas populares), como também apresenta elementos inovadores e contemporâneos. Em entrevista concedida à repórter Luiza Cabral, Gil nos diz: “o contemporâneo está presente neste trabalho. Mas confesso, claro, que os caminhos que escolhi para isto se referem diretamente a quem fui e ainda sou na essência e isso me diverte profundamente” (CABRAL, 2014). Aqui, apesar de estarmos sempre retomando o álbum, trataremos especificamente da canção “Estrela azul do céu”, e da relação intrínseca que a música tem com a poesia.

A análise da canção será feita à luz da obra de Zygmunt Bauman *Modernidade líquida*, que esboça a época em que vivemos: a contemporaneidade. Uma época de liquidez, de incerteza e

insegurança, época em que o ponto fixo e os referenciais morais da modernidade sólida são retirados de cena e dão passagem para o consumismo desenfreado, para a artificialidade, visto ser a lógica do agora em que as relações são passageiras e fluidas (BAUMAN, 2005). Antes de adentrarmos a análise, propriamente dita, é pertinente esboçar o elo existente entre canção e poesia, e o faremos na perspectiva do texto *Letras e letras da MPB* de Charles Perrone.

Perrone (1988) destaca que o conceito grego de música abarca melodia e verso juntamente com a dança, como um todo integrado. “A própria palavra ‘lírica’ é derivada da palavra grega que significa o canto individual do verso acompanhado de uma lira” (PERRONE, 1988, p.12). E mais, o autor aborda que “a união da palavra e melodia na canção moderna não é tão íntima como na *mousike* dos gregos, mas a integração dos dois elementos é essencial para que se faça de uma canção um produto estético bem sucedido” (Idem). Desse modo, é uma questão bastante simples: a letra se mistura com a música numa relação estrita na execução dos significados, dos sons, ou por assim dizer, dos efeitos linguísticos e rítmicos. De modo que uma letra de música pode perfeitamente ser um belo poema mesmo que o objetivo primeiro de sua canção tenha sido que a letra fosse cantada (PERRONE, 1988).

Tanto os estudos literários quanto os de música popular destacam a relação entre a literatura e a canção popular, isso torna-se claro quando pensamos nos trovadores provençais, da Idade Média, quando toda poesia era cantada. Esse traço que liga a canção e a poesia vai permanecer, mesmo depois do advento do Renascimento, em que a poesia começou a desenvolver-se com uma arte independente da música.

Perrone traça um panorama histórico da herança medieval no Brasil. Começa pelo grande poeta do Barroco Gregório de Matos que, além de ser conhecido como poeta do conceptismo ibérico e da poesia religiosa, era também exímio trovador, sobretudo, das líricas sensuais e das cantigas satíricas. No Arcadismo, o grande destaque foi o brasileiro Domingos Caldas Barbosa, que introduziu em Lisboa a modinha e o lundu. Enquanto a primeira era uma canção mais

voltada ao sentimento, a última era uma canção de caráter cômico, pitoresco. Os poetas românticos do século XIX resgataram a modinha e perceberam que a mesma tinha tudo a ver com a poesia romântica, uma vez que ambas se caracterizavam através do apelo voltado ao sentimento, às emoções individuais. A semelhança era tanta entre a modinha e a poesia que, em muitos casos, não se fazer diferenciação entre ambas. Mais tarde, vários poetas parnasianos e modernistas atravessaram fronteiras entre a música e a poesia, a exemplo de Orestes Barbosa, um nome expressivo da música popular urbana (PERRONE, 1988).

Um artista consagrado que fez o percurso contrário foi Noel Rosa, haja vista não ter nenhuma ligação com o mundo literário. No entanto, suas composições musicais são um tanto quanto poéticas. Nesse sentido, ele é discutido como exemplo de qualidade literária. Quanto à contemporaneidade, Perrone destaca a avaliação de Augusto de Campos em relação aos compositores Caetano e Gilberto Gil, caracterizados por darem uma nova roupagem à linguagem. Para ele o trabalho da dupla baiana é comparado a uma reabilitação moderna da poesia cantada do final da Idade Média.

Feito esse levantamento histórico, Perrone analisa, que embora as letras de canção tenham uma ligação com o processo poético não musical, muitos modelos dessa avaliação servem tanto para poemas quanto para letras de músicas, porém há de se ter um certo cuidado pois “a poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origem históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não são exatamente iguais” (1988, p.11). Com isso o autor enfatiza que a avaliação deve ser feita a partir da finalidade, dito de outro modo, se um texto é criado para ser cantado ele deve ser analisado como tal.

Perrone propõe que se faça uma reflexão analítica das letras de música sem, contudo, perder de vista o elo existente entre a letra da música e a música em si no sentido de melodia, tom e ritmo, de modo a não reduzir as letras de músicas em textos impressos.

Ao pensar na relação de música e poesia, como mencionado antes, vimos que ambas se imbricam, visto que historicamente o elo entre as duas é bastante evidente. Dentro dessa perspectiva, Gilberto Gil

juntamente com Caetano Veloso liderou o Tropicalismo, movimento que renovou radicalmente as letras de músicas, dada a complexidade e qualidade, levando assim a algumas das suas composições o status de poesia. Nesse sentido, podemos elevar o compositor e cantor Gilberto Gil à qualidade de poeta, por sua expressividade como letrista, uma vez que suas canções são riquíssimas e possuem diversos recursos literários. É sob esse prisma que analisaremos a canção “Estrela azul do céu”.

Antes de explorarmos semanticamente a canção, faremos uma análise estrutural quanto à forma, para averiguarmos as possíveis relações e seus significados.

Para tanto, segue a letra da canção:

Estrela Azul Do Céu

Aquela estrela azul do céu
Do céu do meu balão
De antigamente
Sumiu de repente
Da noite de São João
Azul do céu na noite só
Papel de seda faz
Balão era isso
Magia, feitiço
Milagre que não tem mais
Papel de seda azul e vermelho e amarelo
E verde a cintilar
Translúcido vitral
O balão se elevava, súbito pairava lá no ar
Ser sobrenatural.
Aquela estrela azul do céu
O tempo carregou
O tempo não falha
O tempo atrapalha
O tempo não tem pudor
A fila anda, a vida vai

Propondo a mutação
Então de repente
Ficou diferente
A noite de São João

A canção “Estrela azul do céu” é a quarta faixa entre as treze que compõem o disco *Fé na festa*. Ela é assim estruturada: cinco estrofes, cada uma com cinco versos, totalizando vinte e cinco. Quanto à escansão das sílabas poéticas, os versos apresentam uma variação, mas prevalecem os versos com cinco sílabas ou redondilha menor. Lembrando que o total de estrofes forma uma quintilha, assim como o total de sílabas nos versos uma redondilha, o que podemos inferir que a escolha desse formato não é à toa, no campo sonoro a palavra quintilha e redondilha rima com quadrilha, Tipo de dança em que os pares executam passos ensaiados, sendo muito comum em festas juninas. No campo semântico a palavra quadrilha tem grande relevância à temática em análise.

Quanto à classificação das rimas há uma variação, mas, em sua maioria são interpoladas. Elas estão assim distribuídas: 1ª estrofe – BCCB nos pares “balão/João” e “antigamente/repente”; 2ª estrofe – EFFE nos pares “isso/feitiço” “faz/mais”; 3ª estrofe – HIIIH nos pares “cintilar/ar” e “vitral/sobrenatural”; 4ª estrofe – JKKJ nos pares “carregou/pudor” e “falha/atrapalha” e 5ª e última estrofe BCCB nos pares “mutação/João” e “repente/diferente”. Em relação à coincidência de sons, as rimas são consoantes, visto que há uma correspondência completa de sons com exceção de “faz e mais” e “carregou/pudor” na quarta estrofe. Há uma incidência de encadeamentos no poema, pois ele é todo formado por enjambements o que denota no mesmo uma integração do todo. Percebe-se então, diante dessa estrutura, um rico repertório dos elementos poéticos, pois houve, por parte do compositor, uma preocupação com a estética do texto.

Feito a análise estrutural do poema, atemo-nos ao exame semântico do mesmo, que é sem dúvida o mais importante, afinal, “se a atividade do estudioso de literatura tem como finalidade última captar a significação [...] de um texto poético, ela deve ter como

fulcro o estudo das relações semânticas que as palavras estabelecem entre si” (D’ONOFRIO, 2007, p. 208). Sendo assim, o estudo formal do poema só ganhará de fato significação e relevância, a partir do momento que é realizado o estudo semântico.

Do ponto de vista propriamente semântico, começaremos a partir do título do poema que é, segundo D’Onofrio, a cabeça, pois engloba espacialmente as outras partes do poema. “Estrela azul do céu”, no plano simbólico, remete ao espírito e ao pensamento, visto que estrela simboliza particularmente o conflito entre as forças espirituais representadas pela luz e as matérias das trevas. O azul simboliza o ideal e o sonho, demonstra também certa maturidade (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Assim, já no título temos o indício, sobretudo no significado de estrelas, de um predomínio da espiritualidade sobre o materialismo cego. E isso perpassa todo o poema.

O primeiro verso da primeira estrofe “Aquela estrela azul do céu” repete o título acrescido de um pronome demonstrativo, como se o eu lírico apontasse certo distanciamento entre ele e a estrela. No segundo verso “Do céu do meu balão”, a presença do pronome possessivo remete a algo que pertencia ao eu-lírico e não pertence mais, confirmado no terceiro verso “De antigamente” com o advérbio que nos reporta a um tempo de outrora. O verbo sumir no terceiro verso “Sumiu de repente” ratifica essa perda. No último verso “Da noite de São João”, temos o referente espacial da perda.

Na segunda estrofe, destaca-se “Azul do céu na noite só”. Nos demais versos, em tom nostálgico, o eu-lírico começa a descrever como era o dito balão “Papel de seda faz”; “Balão era isso”; “Magia, feitiço”; “Milagre que não tem mais”. Essa descrição nos reporta a um tempo em que se soltava balão e não se sabia onde ele iria parar, provavelmente no mar ou na floresta, porém, o mais importante de tudo era o mistério que girava no seu entorno.

A representação minuciosa do balão é certificada na terceira estrofe nos versos “Papel de seda azul e vermelho e amarelo”, “E verde a cintilar”, “Translúcido vitral”, “O balão se elevava, súbito pairava lá no ar”, “Ser sobrenatural”, reafirmando e atribuindo ao balão o tom misterioso, tendo ele como algo místico, algo que não se

explica, que pertence ao domínio da fé. A quarta estrofe nos versos “O tempo carregou”, “O tempo não falha”, “O tempo atrapalha”, “O tempo não tem pudor”, o eu-lírico responsabiliza ao tempo a perda, ou por assim dizer, a falta do balão, a falta da estrela azul do céu.

Dessa forma, numa possível leitura, as quatro primeiras estrofes marcam um tempo passado, tempo que só existe na lembrança do eu-lírico. Dito de outro modo o eu-lírico vive um momento saudosista e rememora uma festa popular típica do nordeste, o São João, em que as pessoas se reuniam e entravam na brincadeira, essa, no sentido mágico da palavra, cujo cenário era bastante convidativo, a saber, céu pontilhado de estrelas, balões coloridos embalados pelo vento, em um espaço onde crianças, adultos e idosos quadrilhavam ao redor de uma fogueira sob o som de uma sanfona. Uma época de valorização das coisas simples, em que o ser sobrepunha o ter, época de coletividade, de relações sólidas.

A última estrofe marca um tempo presente, no qual o eu-lírico através desses versos “A fila anda, a vida vai”, “Propondo a mutação”, “Então de repente”, “Ficou diferente”, “A noite de São João”, dá-se conta da mudança da festa de São João, que ainda existe, e no entanto, perdeu suas características primeiras. O eu-lírico nessa estrofe percebe que o tempo mudou, conseqüentemente, a vida se transformou. Logo, podemos inferir que essa estrela azul do céu, esse balão ausente é uma grande metáfora das transformações da vida moderna, pois se nos voltarmos para o significado do título veremos que antes havia uma preponderância da espiritualidade em detrimento do materialismo exacerbado.

Em contrapartida, hoje o materialismo se sobrepõe ao espiritualismo, vive-se o tempo do imediatismo, da “liquefação” das estruturas e instituições sociais. Estamos agora passando da fase “sólida” da modernidade para a fase “fluida”. E os “fluidos” são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo” (BAUMAN, 2005, p,57). Para Bauman, o presente momento pode ser caracterizado como a liquidez do projeto moderno, de modo que a comunidade tradicional, bem como os laços e obrigações sociais fundados na afetividade e na tradição foram, por assim

dizer, fundidos pela modernidade. Nesse sentido, os indivíduos não possuem mais lugares pré-estabelecidos, muito menos referenciais. Então, possivelmente, a alusão do verso “a fila anda, a vida vai” marca a fluidez dos acontecimentos, visto que na modernidade líquida tudo é efêmero, tudo escapa pelas mãos.

O balão, “estrela azul” “sobrenatural” é engolido pelas demandas da vida contemporânea, pelos espaços urbanos e pelos códigos que organizam esses espaços. De elemento mítico e místico, o balão passa a ser objeto ameaçador que não pode mais estar presente. Toda essa fluidez reverbera de modo constante no álbum *Fé na festa*, como, a título de ilustração, veremos em outra canção de Gilberto Gil:

O livre atirador e a pegadora

Não é casal porque não são casados
Não é um par porque logo são três – ou mais
O fato é que já estão acostumados
Namoradas, namorados vários de uma vez
Muita performance, muita parada
Muita balada, muito forrozão
Não tem romance, não tem paixão frustrada
De valenaite não precisam, não
Eh, vale dia e noite, eh, vale noite e dia
Vale pro carnaval, vale pro São João
Vale pro Rio, pra São Paulo, pra Bahia
Vale pro Ceará, vale pro Maranhão
O livre-atirador e a pegadora
A pegadora e o livre-atirador, que amor
Que amor pra eles é amor-pletora
Quem namora (2x), quem namora quem
Quem Timbalada, quem Babado Novo
Quem Psirico, quem calcinha azul
Calcinha Preta com cuequinha branca
Quem vale norte, vale norte a sul.

Observa-se aqui, na parte estrutural, um poema heterométrico com apenas uma estrofe. Quanto à classificação das rimas, em sua

maioria são cruzadas e estão assim organizadas: ABAB nos pares “casados/acostumados” e “mais/vez”; CDCD nos pares “parada/frustrada” e “forroço e não”; EFEF nos pares “dia/Bahia” e “João e “Maranhão”; GG nos pares “pegadora/pletora” e LL nos pares “azul e sul”. Quanto à sonoridade, as rimas são consoantes com exceção “mais/vez. O poema tem uma construção rítmica que varia entre rimas pobres e ricas, sendo as ricas preponderantes. Há nesse poema uma presença da linguagem coloquial nas palavras “pro” e “he”, como também um paralelismo com a letra q. Nota-se que todo o poema é marcado por repetições, o que denota o próprio movimento líquido moderno, retratado aqui.

A partir da letra dessa canção, o tempo do agora, anunciado na última estrofe da canção “Estrela azul do céu”, é o tempo da fluidez, sobretudo das relações superficiais e passageiras, uma vez que não há relações sólidas, muito menos composições padrões de referência. Vivemos a época da comparabilidade universal, ou seja, uma época em que os indivíduos não possuem mais lugares pré-instituídos, mas têm toda liberdade para correr os ricos (Cf. BAUMAN, 2001). Assim, as relações são construídas e vividas de forma livre, casamento oficializado já não é tão importante como se percebe nos versos “Não é casal porque não são casados”, “Não é um par porque logo são três – ou mais”, “O fato é que já estão acostumados”, “Namoradas, namorados vários de uma vez”. Percebe-se, também, a partir desses mesmos versos e da canção como todo, que nada é duradouro, as relações são instáveis, até porque várias pessoas, ao mesmo tempo, relacionam-se entre si “ninguém é de ninguém”, independente de sexo, raça, condição social, vale tudo. O que importa é o ““aqui e agora”, a “fugacidade do momento” (BAUMAN, 2005, p.59), isso porque não há um interesse na manutenção de laços que colocavam as pessoas em lugares sociais estabelecidos. A ruptura com determinado padrões, contudo, criou um vazio que tampouco dá consistência às relações humanas

Nesse sentido, retomo a canção “Estrela azul do céu” e a mudança de perspectiva temporal entre passado e presente descrita na quinta e última estrofe, mais precisamente no segundo verso

“Propondo a mutação”. Com a globalização e nesse período de liquefação, as coisas acontecem de modo mais rápido. Como dito anteriormente, e isso é percebido pelo eu-lírico nos terceiro e quarto versos “Então de repente”, “Ficou diferente”, “A noite de São João”. O São João de outrora não é mais o mesmo: deixou a simplicidade, e, conseqüentemente perdeu a magia, o encantamento, a razão de ser, dito de outro modo, as festas juninas modernizaram-se e acompanham o período de agora, o tempo de calcinha preta, o tempo de “forró de plástico”, como se critica nos versos finais de “O livre atirador e a pegadora”.

Portanto, o eu-lírico, manifestado implicitamente na canção, rememora de forma saudosista a festa de São João, sem, contudo, deixar de apresentar esse novo tempo, passageiro e fugaz, que pode ser traduzido numa época líquido-moderna, um mundo que “está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2005, p.19). Em suma, essa mutação evidenciada na canção marca não só uma mudança nos festejos juninos, mas acima de tudo uma transformação comportamental, uma mudança político-ideológica, provocada por vários fenômenos. Como se relacionar com o próximo, nestes tempos de balões ausentes, livres e pegadoras, já uma outra questão.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CABRAL, Luiza. Entrevista com Gilberto Gil. http://www.gilbertogi.com.br/sec_texto.php?id=519&page=1&id_type=4. Acesso em 10/12/2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

GILBERTO, Gil. Site oficial. Disponível em: https://www.google.com.br/search?noj=1&biw=1164&bih=548&q=site+oficial+gilberto+gil&oq=site+oficial+gilberto+gil&gs_l=serp.3...15717.27609.0.27937.67.28.0.0.0.0.0.0.0.0.0.msedr...0...1c.1.60.serp..67.0.0.nYPX-kvoJtQ. Acesso 02/12.2014.

OLIVEIRA, Ana. *Tropicália*. Disponível em: Tropicália.:<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>. Acesso 09/12/2013.

PERRONE, Charles. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

NEGRO BRANCO, BRANCO NEGRO: PARA QUE COMPREENDER?

Helane Santos Souza

Negros
O sol desbota as cores
O sol dá cor aos negros
O sol bate nos cheiros
O sol faz se deslocarem as sombras
A chuva cai sobre os telhados
Sobre as telhas
E dá sentido as goteiras
A chuva faz viverem as poças
E os negros recolhem as roupas
A música dos brancos é negra
A pele dos negros é negra
Os dentes dos negros são brancos
Os brancos são só brancos
Os negros são retintos
Os brancos têm culpa e castigo
E os negros têm os santos
Os negros na cozinha
Os brancos na sala
A valsa na camarinha
A salsa na senzala
A música dos brancos é negra
A pele dos negros é negra
Os dentes dos negros são brancos
Os brancos são só brancos
Os negros são azuis
Os brancos ficam vermelhos

E os negros não
Os negros ficam brancos de medo
Os negros são só negros
Os brancos são troianos
Os negros não são gregos
Os negros não são brancos
Os olhos dos negros são negros
Os olhos dos brancos podem ser negros
Os olhos, os zíperes, os pêlos
Os brancos, os negros e o desejo
A música dos brancos é negra
A pele dos negros é negra
Os dentes dos negros são brancos
A música dos brancos
A música dos pretos
A música da fala
A dança das ancas
O andar das mulatas
“O essa dona caminhando”
A música dos brancos é negra
Os dentes dos negros são brancos
A pele dos negros é negra
Lanço o meu olhar sobre o Brasil e não entendo nada

Introdução

A contemporaneidade trouxe em seu bojo uma maior abertura no que tange ao conceito de arte. Hoje compreende-se que a mesma obra artística pode conter um ou mais gêneros, sem que o hibridismo seja um traço negativo. No âmbito da literatura, esse novo pensamento desencadeou uma vasta liberdade para o exercício da crítica literária, que percebe, por exemplo, que a prosa pode conter poesia, a canção pode ser poética, entre outros.

A partir dessa afirmativa, a canção brasileira pode ser recebida como um gênero artístico que contém traços de outros. Portanto, ainda que seja uma expressão mais popular, a canção pode ser considerada

como uma das muitas formas de arte na visão pós-moderna, já que esse período é demarcado pela defesa da pluralidade cultural. Sendo assim, a presença da poesia em muitas canções, como é o caso de “Negros”, de Adriana Calcanhoto²⁴, faz-se objeto possível de estudos literários.

“Negros” possui muitos traços poéticos, que, por sua vez, promovem variadas leituras. Por conta disso, o presente artigo esboçará uma leitura da letra “Negros”, utilizando alguns conceitos extraídos de teorias contemporâneas, como o conceito de hibridismo e a fragmentação das identidades, com respaldo em teóricos como Bhabha (1998; 2000) e Stuart Hall (2011).

1. Contextualizando a música como arte no Brasil

As modificações do conceito de arte têm sido umas das conquistas da contemporaneidade, uma vez que é nítida a ruptura com paradigmas outrora impostos para definição do termo e de manifestações a ele relacionados. Com essas transformações em voga, a arte situa-se no “entre lugar”, não possuindo um caráter estático e centralizado, de certo modo imposto pelas criações artísticas que antes vigoravam. Por assim dizer, junto com a modernidade veio também a liberdade da arte, pois a imaginação criadora conquistou um caráter livre para significar sem uma centralização definida. Desse modo, a hibridização surge como uma marca da arte deste tempo:

26 Adriana da Cunha Calcanhoto, nascida em Porto Alegre no dia 3 de outubro de 1965, é uma cantora e compositora brasileira. As suas composições permeiam por diversos estilos, dentre eles: samba, bossa nova, pop, MPB e até mesmo um álbum infantil. A cantora iniciou sua carreira em 1990, com o lançamento do seu primeiro álbum *Enguiço*, pelo qual foi premiada como cantora revelação do prêmio Sharp em 1991. Seu segundo trabalho foi *Senhas*, de 1992, com canções próprias, com destaque para as músicas “Esquadrões” e “Mentiras”. No CD *Marítimo*, de 1998, Adriana já se mostra uma artista madura, que passeia pela música eletrônica e por poemas escolhidos a dedo e lança o sucesso “Vambora”. Com o violão suave e a voz marcante, ela mergulha no universo infantil e grava Adriana *Partimpim*, em 2004, uma elogiada seleção de canções para crianças. Seu oitavo CD foi “Maré”, de 2008, que emplacou sucessos como “Mulher Sem Razão”, com letra de Cazuza, e “Três”, de Marina Lima e Antônio Cícero. Em sua versão em CD, o álbum *Senhas* trouxe uma música a mais: “Negros”, com citação de Aquarela do Brasil.

No campo da poesia e da arte, todas as linguagens convivem no mesmo espaço e ao mesmo tempo. Não faz mais sentido discriminar as origens, as gêneses, os gêneros e seus desdobramentos. Um soneto pode habitar o mesmo espaço ou dialogar com um poema-objeto, a pintura acadêmica dialoga com a instalação e com a abstração geométrica. Os suportes para a criação literária podem ser tanto o papel quanto o ar ou o corpo. As formas convencionais não têm como mais por que questionarem as experiências que, uma vez experimentada, deixam de ser experiências. [...]. A liberdade de expressão se potencializou para se manifestar (CYNTRÃO, 2009, p.27-28).

Diante dessa afirmação, pode-se perceber a inutilidade de padrões estáticos para definir a arte contemporânea, visto que a mesma manifesta-se em vários gêneros ou até mesmo resulta da mescla deles. Nesse sentido, a canção na pós-modernidade pode ser considerada arte e fundir-se com outros gêneros, como, por exemplo, a poesia da canção, ou seja, há a possibilidade de se criarem canções com traços poéticos e poemas com traços musicais, ratificando a não centralização e a hibridização características da pós-modernidade.

No Brasil dos anos 1960, a canção popular ganhou um novo viés e relevância, inserindo-se em um período de conflitos políticos com o regime militar. Nesse momento, a MPB serviu de subsídio para a manifestação crítica, para a abordagem da situação do nosso país, salientando os problemas políticos e sociais:

Foi neste âmbito que a expressão lírico-musical passou a vigorar de forma plural, culminando com o reforço do Tropicalismo, que transformou e influenciou a abordagem e a ideologia da canção artística. A tropicália funcionou como um divisor de águas da música brasileira, posto que nesse movimento houve uma abertura para as margens, com a inserção de uma pluralidade de ritmos e temáticas que representavam a realidade brasileira.

A música se tornou não só comentário sobre a conjuntura histórica, mas sua forma e sentido foram interpretados

como sintomas do quadro político-cultural, em uma forte polêmica que se expressou, principalmente, em discussões e posições de artistas e seus públicos (SOVIK, 2002, p.278).

Em nosso país, a tropicália foi, portanto, o movimento impulsionador para expansão da música, trazendo em seu bojo um novo olhar sobre a nação brasileira até os dias atuais, fato que pode ser comprovado com a música “Negros”.

2. Negro branco, branco negro

A música de Adriana Calcanhoto nos permite lançar um olhar sobre variadas questões tais como: miscigenação, racismo, escravidão, identidade. Sendo assim, podemos partir de vários eixos para uma análise. A primeira temática que podemos destacar da letra da canção seria a escravidão que ocorreu na história do Brasil, na qual os negros eram trazidos da África para o trabalho escravo. Com isso, nosso país, que já se compunha por índios e brancos, passou a ser formado também por negros, resultando em uma nação composta pela miscigenação. Não obstante, mesmo sendo um país com raças diversas, o racismo contra negros perpetua até os dias atuais, tendo sua raiz na história escravista brasileira.

Por conta da nossa história, somos uma nação culturalmente diversificada e nossa representação tende a ser impossível, visto que generalizações não abrangeriam nossa totalidade, culminando em exclusões. Homi Bhabha (2000), em “Narrando la nación”, disserta que a representação de uma nação que não leva em consideração sua multiplicidade social resulta em instabilidade e perda de suas origens, posto que não há como narrar uma nação inteira por completo, principalmente se a mesma possuir uma variedade cultural tão vasta como nosso Brasil. Diante disso, pode-se afirmar que a ideia de nação seria uma invenção, somente servindo para pura representatividade.

Las naciones, como las narraciones, pierden sus Orígenes em los mitos Del tiempo y solo vuelven sus horizontes

plenamente reales em ojo de La mente. Una imagen semejante de La nación – o narración – puede parecer imposiblemente romântica y excesivamente metafórica (BHABHA, 1990, p. 211).

De acordo com essa ideia, todas as maneiras de representar um país, ou o nosso Brasil mais especificamente, seriam impossíveis, não passando de mero simbolismo, pois a identidade brasileira está amplamente baseada no hibridismo. A hibridização também é abordada em “Negros”, porquanto há uma alusão à ideia de diferenciação das culturas existentes no nosso país. No hibridismo, a identidade é sempre reconstruída, com alternância de significação, e baseia-se na constante assimilação e diferenciação entre um e outro, permanecendo, desse modo, uma hesitação, a respeito de qual repertório da cultura serve de parâmetro para a representação. Assim, “a hibridização refere-se ao modo pelo qual modos culturais ou partes desses modos se separam de seus contextos de origem e se recombinaem com outros modos ou partes de modos de outra origem, configurando, no processo, novas práticas” (COELHO, 1997, p.125).

Por assim dizer, é irrealizável o pensamento em uma reprodução autêntica de uma cultura. Esse fato repercute também na questão da identificação unívoca, uma vez que, seguindo essa linha de pensamento, não há possibilidade de haver só uma identidade, já que esta sempre estará em desenvolvimento, funcionando como algo interminável. Nesta perspectiva, “a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso à imagem da totalidade” (BHABHA, 1998, p.85). Com isso, é nítido o processo de identificação como algo complexo, de difícil definição, impossibilitando a existência de uma cultura pura.

Desse modo, existem variadas identidades que podem representar o Brasil. Este fator é aludido na música “Negros”, quando a compositora ora retrata negros, ora brancos, ora as características de um no outro, sugerindo a identidade diversificada do nosso país, não somente no que tange aos negros e brancos, mas para toda a

nossa questão identitária. “A música dos brancos é negra, a pele dos negros é negra, os dentes dos negros são brancos, os brancos são só brancos”. Ao afirmar isso, salienta-se a nossa diversidade cultural e ratifica-se a identidade como algo sempre em processo de transformação e jamais calcada na exclusividade. Stuart Hall (2011) confirma essa afirmação.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2011, p.13).

A canção “Negros”, de Adriana Calcanhoto, através de versos livres, trocadilhos, antíteses e metáforas, permite um olhar a respeito das diferenças e semelhanças entre negros e brancos; o processo de miscigenação; a identidade multicultural no Brasil; o hibridismo; além de, logicamente, o racismo e a escravidão, por meio de um eu-lírico não manifesto, mas observador.

Adriana Calcanhoto inicia a letra da música falando de algumas ações do sol, que, segundo a mitologia egípcia, funciona como o princípio universal da vida e remete à movimentação. Assim, a figura solar dá a cor, a vivacidade e energia aos negros. Na sequência “E os negros recolhem as roupas”, é possível ler como uma referência ao tempo da escravidão no Brasil, resultando na própria condição de trabalhador subserviente a que os negros são constantemente submetidos. Depois disso, há uma clara alusão à miscigenação entre negros e brancos, na estrofe em que ela fala: “A pele dos negros é negra/Os dentes dos negros são brancos”, retratando ironicamente o fato de os brancos estarem contidos nos negros por meio de um destaque simbólico: os dentes.

Na letra da música da música há alguns trocadilhos a respeito do culturalismo múltiplo, o que pode ser verificado no verso: “A

música dos brancos é negra”. A composição desse trocadilho sugere a fusão entre a cultura negra e a branca, salientando, desse modo, a não existência de cultura autêntica, pois na hibridização ocorre uma modificação da origem por meio da recombinação da origem do outro, resultando na junção entre duas ou mais culturas.

Partindo dessa ideia, a questão da fragmentação da identidade se insere nessa discussão, já que a identificação não pode ser analisada de forma estática. Essa perspectiva é explícita na medida em que a letra da canção possibilita uma leitura que vai além da mistura das características físicas, mas se relaciona também com o fato de tanto o branco poder identificar-se com aspectos da cultura negra, como o inverso e até mesmo com outras culturas. Essa interpretação confirma-se em alguns trechos da canção tais como: “Os olhos dos brancos podem ser negros”/ “Os negros ficam brancos de medo” ou ainda “ os brancos são troianos”.

Ainda dentro da mesma perspectiva da ideia de identidade fragmentada na canção em voga, há uma menção às cores, em uma espécie de jogo, caracterizando tanto brancos e negros com outras cores: “os brancos ficam vermelhos / os negros são azuis”. Esta afirmação nos leva a perceber que brancos podem ter características e identificação com outras etnias, ocorrendo tal fato também com os negros, ou seja, o jogo das cores serve como símbolo para indicar as diversas personalidades que negros e brancos podem conter.

No trecho final da canção, há uma fala que sintetiza toda a música, sendo o elemento articulador dos temas vislumbrados. Neste trecho, a compositora faz a seguinte afirmação: “Lanço o meu olhar sobre o Brasil e não entendo nada”, sugerindo, assim, a cultura mista do nosso país e as múltiplas identidades aqui existentes, no único momento em que o eu-lírico se manifesta explicitamente, o que pode indicar uma tomada de posição acerca da necessidade de se repensarem as relações étnicas no contexto nacional. A partir desse último verso da canção, ratifica-se a impossibilidade de representação de um país em sua totalidade, visto que a mesma jamais abrangeria uma nação completa. No trecho final a compositora diz não entender o que há no Brasil, por conta da multiplicidade, mestiçagem e variadas

identidades, confirmando com isso que não possuímos uma só definição.

Conclusão

O advento da pós-modernidade trouxe uma arte mais livre, sem muita preocupação com as convenções e formas existentes em outras épocas. Dentro dessa perspectiva, a canção brasileira destaca-se como uma expressão respeitada de arte, em que o lirismo do texto poético se reconhece em letras que trabalharam com o valor simbólico da palavra. Desse modo, podemos enxergar traços poéticos na música intitulada “Negros”, de Adriana Calcanhoto.

Sendo assim, como interpretamos um poema, sempre buscando atribuir novos sentidos de acordo com nossa gama de pensamento e vivência, o mesmo intentamos fazer com essa canção poética, abordando suas temáticas mais óbvias, porém buscando sempre ultrapassar esta barreira, na tentativa de extrair da mesma mais algumas possibilidades de interpretação.

Diante disso, percebemos em “Negros”, além das temáticas referentes a negros e brancos, ou seja, questões raciais, escravidão e miscigenação, outras possibilidades de interpretação como hibridismo, invenção da nação e identidades múltiplas, assuntos estes tratados nas teorias contemporâneas. Porquanto, esses temas servem como suporte para explicação das questões tratadas na letra da música “Negros”, uma vez que os mesmos explanam de forma mais completa os assuntos referentes à diversidade cultural existente em nosso país.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi. Narrando La nación. In: BRAVO, Álvaro Fernández (compilador). *La invención de La nación: lecturas de La identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 211-219.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COELHO, Teixeira. Culturas híbridas. In: *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Fapesp: Iluminuras, 1997, p.125.

CYNTRÃO, Sylvia. Cultura contemporânea: a redefinição do lugar da poesia. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.) et alli. *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literatura, 2009, p. 47-50

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro, 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

SOVIK, Liv. "O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui": Música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz- Silvano Santiago. In: MATO, Daniel (Org). *Estudios y otras prácticas intelectuales latino-americanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLASO/UCV, 2002. p.277-286.

SOBRE OS AUTORES

• AUDA RIBEIRO SILVA

Mestranda em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Sergipe, desenvolve pesquisa sobre O mistério do assassinato em “Coivara da memória” (projeto em andamento). Possui graduação em Letras Português pela mesma instituição. Tem interesse na área de Letras, principalmente em Literatura.

E-mail para contato: audaribeiro_silva@hotmail.com

• ELLEN DOS SANTOS OLIVEIRA

Graduada em Letras Português / Literaturas pela Faculdade São Luís de França (FSLF). Especialista em Cultura e Literatura pelo Centro Universitário Barão de Mauá (CUBM). Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS (CIMEEP – UFS).

E-mail para contato: profa.ellen.oliveira@live.com

• ÉVERTON DE JESUS SANTOS

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Campus Prof. Alberto Carvalho, Itabaiana/SE, e atualmente vinculado ao Mestrado em Estudos Literários, na área de Literatura e Cultura, desenvolvendo pesquisa relacionada à poesia épica, sob a orientação da Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho. Dedicar-se também a escrever crônicas e poemas, bem como a revisar textos acadêmicos.

E-mail para contato: evertonufs2010@hotmail.com

• **FABIANA LISBOA MENEZES**

Licenciada em Letras, Especialista em Filosofia e Literatura e Mestranda em Letras, todos pela UFS. Professora das Redes Municipal de Umbaúba e Estadual de Sergipe desde 1998. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre vida e obra da escritora Alina Paim. Admiradora e estudiosa da obra de Gramsci.

E-mail para contato: fabianalramos@hotmail.com

• **GISELA REIS**

Sergipana, graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e mestranda em Letras na área de Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da mesma universidade. Membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas (CIMEEP), pesquisa *Os Lusíadas* e *Paraíso Perdido*.

E-mail para contato: gisela-reis@hotmail.com

• **GILVAN JOSÉ DA SILVA FILHO**

Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Pesquisa com ênfase nos seguintes temas da Literatura Portuguesa: poesia, artes, sensacionismo e impressionismo, a partir de abordagens teóricas da Literatura Comparada. Atuou como formador de Língua Portuguesa do Programa Nacional de Inclusão de Jovens (PROJOVEM URBANO).

E-mail para contato: gilvanfilhojs@gmail.com

• **HELANE SANTOS SOUZA**

Graduada em Letras/Português pela Universidade Federal de Sergipe e mestranda nessa mesma instituição na área de Literatura. Sua pesquisa pauta-se no diário como expressão do lirismo em algumas obras de Cyro dos Anjos.

E-mail para contato: helane_se@yahoo.com.br

• **KELLY CRISTINA DOS SANTOS**

Graduada em Letras, atualmente cursa o Mestrado em Estudos Literários, na área de Literatura e Cultura, pela UFS. É pesquisadora do cômico na literatura brasileira, especificamente no teatro de costumes do período realista.

E-mail para contato: ejholie@hotmail.com

• **MONIQUE SANTOS DE OLIVEIRA**

Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), Campus Prof. Alberto Carvalho, Itabaiana/SE. Atualmente, é aluna do Mestrado em Estudos Literários, na área de Literatura e Cultura, e desenvolve pesquisa sobre a ideia de nação e identidade nacional em Tobias Barreto.

E-mail para contato: monique_ufs@hotmail.com

• **RAIFF MAGNO BARBOSA PEREIRA**

Possui graduação em Letras pela Universidade Veiga de Almeida (2002), Mestrado em Letras - Ciência da Literatura (2006) e Doutorado em Letras - Ciência da Literatura (2012) pela UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professor de Língua Portuguesa e de Literatura Brasileira do IFRJ - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. Estudou as canções de Caetano Veloso no Mestrado e as de Gilberto Gil no Doutorado.

E-mail para contato: raiffmagno@gmail.com

Organizadora

• **CHRISTINA BIELINSKI RAMALHO**

Doutora em Letras (Ciência da Literatura) pela UFRJ (2004). Professora de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio Supervisionado na Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana. Coordenadora do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos). Autora de diversos livros de crítica e historiografia literária. Site: www.ramalhochris.com

E-mail para contato: ramalhochris@ufs.br

Prefaciadora

• SYLVIA HELENA CYNTRÃO

Docente e poeta. Graduada em Letras (Português-Francês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (1988), doutora em Literatura também pela Universidade de Brasília (2000) e Pós-doutora pela PUC-RIO (2010). É professora associada da Universidade de Brasília. Coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas contemporâneas , o VIVOVERSO, (CNPq). É agente cultural do GDF. Autora de vários livros e artigos que tratam das relações entre poesia e canção. Organizadora de *Poesia: o lugar do contemporâneo* (Brasília: UnB/TEL, 2009). Em 2011 publicou o livro de ensaios *Poesia: olhares e lugares* (Edição TEL/UnB). Em 2013, organizou *O verso vivo de Vinicius de Moraes: olhares sobre o mais amado*; em 2014 organizou o livro *Quem canta comigo? Chico Buarque, sinal aberto* (no prelo) Editora 7 Letras.

E-mail para contato: cyntrao@unb.br


Série Acadêmica

Coleção Estudos Linguísticos e Literários • nº 1



ArtNer
Comunicação

Joselito Miranda de Souza • DRT 01409/SP
Contatos: (79) 9131-7653 • 3043-1744
joselitomkt@hotmail.com

Font: calibri, 11
Tamanho: 15x21
Miolo: Polén 90g
Capa: Supremo 300g